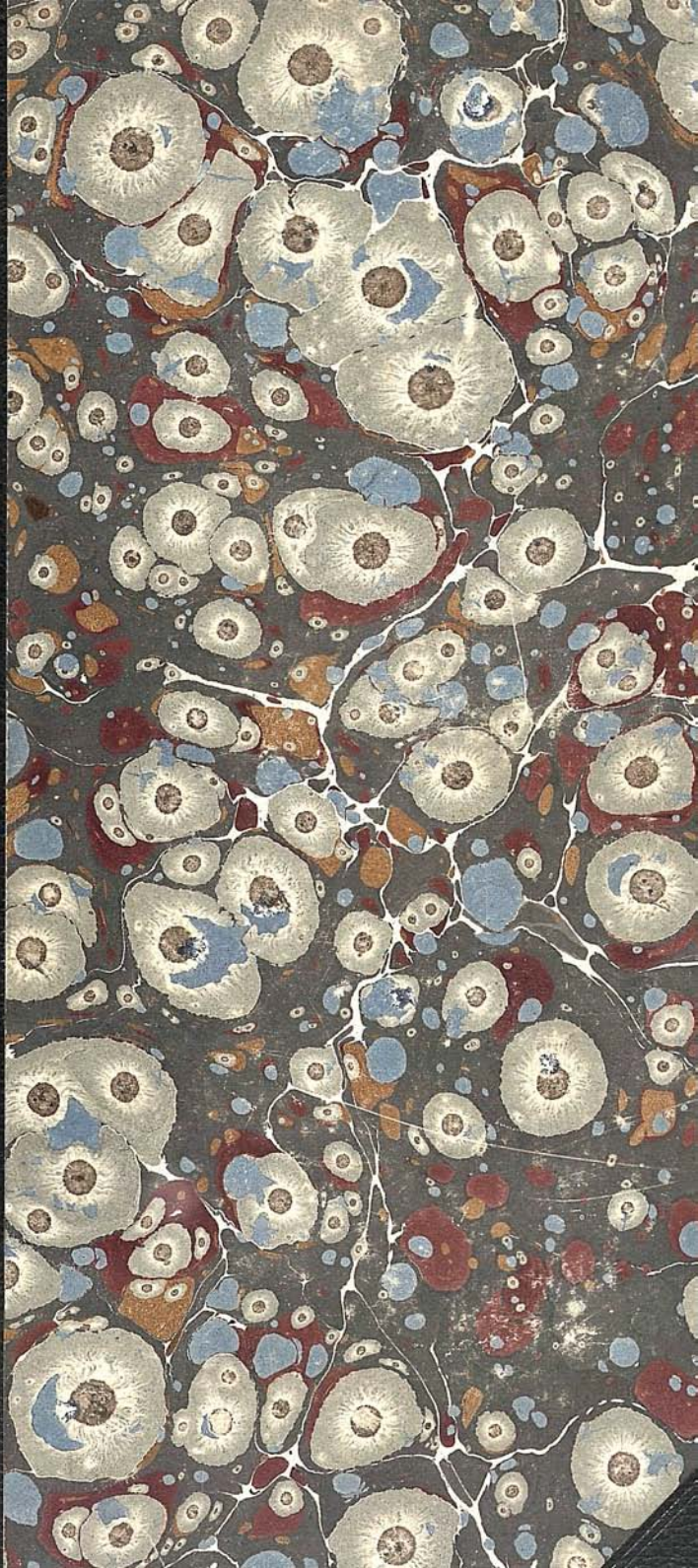


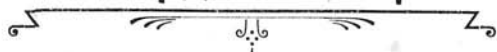
Р. Вагнеръ

ОПЕРА
И
ДРАМА



Л. Б.

Рихардъ Вагнеръ.



ОПЕРА и ДРАМА.

Переводъ (со второго нѣмецкаго изданія)

А. Шепелевскаго и А. Винтера.

Съ предисловіемъ А. Шепелевскаго.



Цѣна 1 р. 50 коп.



Собственность издателя

П. Юргенсона въ Москвѣ,

Коммисіонера Придворной Пѣвческой Капеллы, Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества и Консерваторіи въ Москвѣ.

МОСКВА,

Неглинный проѣздъ 14.



ЛЕЙПЦИГЪ,

Тальштрассе 19.

С.-Петербургъ, у І. Юргенсона. | Варшава, у Э. Венде и К^о.

Кіевъ, у Л. Идзиковскаго.

1906.

Дозволено цензурою. Москва, 21 Апрелья 1906 года

120687



Электротпечатня ноть П. Юргенсона въ Москвѣ.

Предисловіе переводчика.

Переводчикъ, пишущій предисловіе къ переведенной имъ книгѣ, является въ большинствѣ случаевъ критикомъ и апологетомъ послѣдней.

Я не претендую здѣсь на такую роль, которая по отношенію къ данному случаю оказалась бы, кстати сказать, ролью чрезмѣрно трудной и слишкомъ отвѣтственной, и беру на себя только скромную задачу выяснить значеніе (на мой взглядъ весьма важное) появляющейся теперь на русскомъ языкѣ „Оперы и драмы“.

Я думаю, даже, что безупречная критика художественныхъ идей Вагнера въ настоящую минуту, черезъ двадцать лѣтъ послѣ его смерти, врядъ-ли является возможной: какъ страстный увлекающійся борецъ за свои идеи, онъ собралъ вокругъ себя столь же восторженныхъ поклонниковъ, какъ и непримиримыхъ противниковъ, и эта полемическая атмосфера если и разсѣялась теперь отчасти, то во всякомъ случаѣ далеко не вполнѣ.

Стоитъ лишь вспомнить ту „дистанцію огромнаго размѣра“, которая лежитъ между взглядами отдѣльныхъ критиковъ Вагнера,—съ одной стороны добросовѣстно изслѣдующаго Лиштанберже, по мнѣнію котораго Вагнеръ является „величайшимъ событіемъ въ нѣмецкомъ искусствѣ“ послѣ Гёте, съ другой—какого-нибудь хлесткаго Нордау, доказывающаго, что Вагнеръ ни больше, ни меньше, какъ одинъ изъ характерныхъ типовъ вырожденія.

Я склоненъ думать, что гораздо болѣе отдаленный судъ исторіи произнесетъ рѣшающее слово о Вагнерѣ.

Въ настоящее время попыткой наиболѣе удачной по своей объективности, безпристрастію и примѣненному здѣсь историческому методу оцѣнки Вагнера, какъ художественнаго цѣлаго, является книга только что помянутаго мною Анри Лиштанберже „Рихардъ Вагнеръ, какъ поэтъ и мыслитель“, недавно переведенная на русский языкъ. Врядъ-ли, однако, и она, при всей своей серьезности, представляется безусловно истинной оцѣнкой идей, художественнаго творчества и пропаганды Вагнера. Слишкомъ небольшой срокъ отдѣляетъ ее отъ періода той ожесточенной борьбы, которой характеризуется личная дѣятельность байрейтскаго реформатора,—борьбы, въ которой приняли участіе наиболѣе интересные представители искусства и художественной критики.

Попытки исторической критики по отношенію къ писателямъ, сошедшимъ со сцены такъ недавно, какъ сошелъ Вагнеръ, являются натяжкой по существу: перечень положительныхъ и отрицательныхъ сторонъ въ произведеніяхъ автора, или добросовѣстныя ссылки на сочувственные отзывы сторонниковъ, такъ-же какъ и на неодобрительные изъ противнаго лагеря,—все это ничуть не возмѣщаетъ отсутствія критическаго синтеза, который, включая въ себя аналитическія подробности, создаетъ цѣльный образъ и критики и критикуемаго предмета, выплывающаго на фонѣ исторической отдаленности въ совершенно законченной формѣ.

Вотъ почему и книга такого серьезнаго мыслителя, какъ Лиштанберже, является несвоевременной попыткой исторической критики,—трактующій ею предметъ еще не сдѣлался въ широкомъ смыслѣ достояніемъ исторіи.

Какого-же рода критическій методъ нужно примѣнить для оцѣнки художественныхъ идей Вагнера?

Этотъ методъ создать сама жизнь, и истинное значеніе весьма сложной роли Вагнера, какъ артиста и мыслителя-эстетика, несомнѣнно выяснится съ теченіемъ времени вполне, какъ выясняется оно понемногу до сихъ поръ.

Въ этомъ развивающемся шагъ за шагомъ процессѣ сформированья опредѣленнаго и законченнаго критическаго дѣлаго есть, однако, нѣчто останавливающее на себѣ вниманіе и вызывающее сожалѣніе: для читающей публики и артистъ Вагнеръ и эстетикъ-новаторъ Вагнеръ является всегда лишь объектомъ той или другой *популяризаціи*. Она не получаетъ непосредственнаго представленія ни о художественныхъ идеяхъ Вагнера, ни даже о его художественныхъ произведеніяхъ.

Я знаю, конечно, что музыкальныя драмы Вагнера представляются на сценѣ, все чаще и чаще появляясь на лучшихъ европейскихъ театрахъ, не говоря уже о Байрейтѣ, возведемъ эти представленія въ культъ.

Но когда же публика пыталась сморгѣть на эти произведенія, какъ на „музыкальныя драмы“?

Вагнеръ создалъ особую форму драмы и въ правѣ былъ разсчитывать на то, чтобы—признавая эту драму дурной, или хорошей, а сочиненія его талантливыми, или бездарными—публика совершенно отчетливо представляла себѣ съ чѣмъ она имѣетъ дѣло. Нѣтъ такого художественнаго произведенія, которое могло бы оставлять надеждающее впечатлѣніе и въ томъ случаѣ, если мы къ нему предъявимъ требованія совершенно иныя, чѣмъ тѣ, которымъ оно по своему вполне удовлетворяетъ.

Ясное представленіе о жанрѣ, къ которому относится данное произведеніе искусства,—дѣло первостепенной важности.

„Гамлетъ“ Шекспира—по общему признанію—величайшее художественное произведеніе, но если мы отправляясь сморгѣть „Гамлета“ по недоразумѣнію будемъ думать, что должны увидѣть водевилъ, а не трагедію,—мы совершенно правы будемъ, сказавъ, что видѣли очень плохой водевилъ.

Такъ и съ Вагнеровскими музыкальными драмами.

Если принять ихъ, какъ это обыкновенно дѣлаетъ публика, за оперы, т. е. за родъ произведенія, въ которомъ, какъ понимаетъ та-же публика—первенствующая роль принадлежитъ музыкѣ и гдѣ драматическая ситуація, какъ бы груба она ни была, должна служить только предлогомъ, только нѣкоторой точкой опоры для созданія почти законченныхъ музыкальныхъ произведеній,—тогда необходимо признать, что Вагнеръ сочинялъ очень плохія оперы, особенно въ послѣдній наиболѣе характерный періодъ своего творчества.

Таковыми ихъ и признаетъ наиболѣе искренняя часть публики въ противоположность другой, неискренней, лицемерной и робкой, которая, требуя отъ оперы раньше всего музыки, какъ таковой, къ тому-же музыки въ чистой формѣ вокальныхъ и оркестровыхъ пьесъ, говоритъ въ то-же время о своемъ увлеченіи „операми“ „Валкирія“, „Зигфридъ“, или даже „Парсифалемъ“.

Въ дѣйствительности эти музыкальныя драмы есть нѣчто очень мало напоминающее оперу. Можно восторгаться ими, или не признавать ихъ въ конецъ, но нельзя ни на минуту упускать изъ виду, что здѣсь предполагалась раньше всего и единственно драма, въ основѣ своей гораздо болѣе близкая литературной драмѣ Шекспира, или Шиллера, чѣмъ оперѣ.

Но, имѣя въ виду раньше всего такую драму, выразительницу высоко идеальныхъ чувствъ и настроеній, стремясь къ тому, чтобы человекъ „въ зеркалѣ высшаго художественнаго творчества увидѣлъ и объяснилъ себѣ благороднѣйшія стороны своего собственнаго „я“ *) Вагнеръ считалъ для этой цѣли безсилнымъ средствомъ выраженія нашъ будничныи „языкъ словъ“ (Wortsprache) и противопоставляя ему всемогущий, прекрас-

*) Мальвида фонъ Мейзенбургъ. „Der Lebensabend einer Idealistin“.

ный, говорящий, непосредственному чувству „языкъ звуковъ“ (Tonsprache), рѣшили сдѣлать этотъ послѣдній языкомъ своихъ драмъ.

Въ его музыкальныхъ драмахъ разъ навсегда музыка—при участіи жеста—сдѣлана *средствомъ выраженія* и никогда не можетъ стать само-дѣлвляющей цѣлью, самой сущностью музыкальной драмы.

Повторяю, я не пишу здѣсь ни критики, ни, тѣмъ паче, апологін художественныхъ идей и произведеній Вагнера.

Для меня несомнѣнно только одно, что для широкой публики его идеи являются самымъ смутнымъ представленіемъ, а слѣдовательно и его произведенія не оцѣниваются съ той точки зрѣнія, съ какой единственно возможно ихъ оцѣнивать.

Почти въ такой же мѣрѣ это относится къ ограниченному фанатику-музыканту изъ нѣмецкаго оркестра, который, закрывши глаза, въ лучахъ спиритическаго сіянія созерцаетъ „überirdisches Wesen“—Вагнера, какъ и къ развязному оперному гурману, изощряющемуся въ остроумныхъ опредѣленіяхъ скучной музыки въ „операхъ“ Вагнера.

Такимъ образомъ, что касается публики, мы наталкиваемся здѣсь на гипнотическіе, либо неискренніе восторги, или на невѣжественное пустословіе.

Въ критикѣ среди „мудрыхъ цѣнителей и судей“ ведутся ученые споры, рѣшительно недоступные пониманію публики, изъ которыхъ она потому ничего и не можетъ извлечь. И если исключить этихъ немногихъ избранниковъ, вполне сознательно и принципиально смотрящихъ на Вагнера съ той, или иной точки зрѣнія, то другая несравненно большая и болѣе ходкая часть критики—мноѣ уже приходилось говорить это въ своихъ корреспонденціяхъ изъ Байрейта *)—своимъ отношеніемъ къ Вагнеру напоминаетъ отношенія знакомыхъ въ уѣздномъ городкѣ: втихомолку подшучиваютъ и выдумываютъ обидныя словечки, вслухъ говорятъ на Эзоповскомъ языкѣ намековъ, экивоковъ и многозначительныхъ недомолвокъ.

Если резюмировать сказанное, то вся бѣда окажется въ томъ, что спокойно и сознательно отнестись къ Вагнеру не могутъ,—не могутъ потому, что въ концѣ концовъ не знаютъ, что именно онъ хотѣлъ сказать своими музыкальными драмами (исключая избранниковъ), и ищутъ въ нихъ опять-таки одной музыки. Бѣда окажется въ томъ, что мы знаемъ мнѣнія сторонниковъ, или противниковъ Вагнера—мнѣнія, которыя отстаивать приходится въ пылу полемическаго задора,—но не знаемъ идей самого Вагнера. Въ концѣ концовъ самый ярый ненавистникъ Вагнера, вродѣ Нордау, стоитъ ближе къ пониманію его „Нибелунгова перстня“, чѣмъ большинство публики, безразлично относящейся къ Вагнеру и приобретающей свѣдѣнія о немъ изъ вторыхъ и третьихъ рукъ.

Отсюда вытекаетъ раньше всего необходимость не въ новой оцѣнкѣ Вагнера, болѣе или менѣе, удачной, а въ ознакомленіи публики съ самими его теоретическими сочиненіями.

II.

Лѣтъ пять тому назадъ въ „Русской музыкальной газетѣ“ былъ напечатанъ переводъ Вагнеровской статьи „Das Kunstwerk der Zukunft“ („Художественное произведение будущаго“).

Написанная въ 1849 г. она явилась прелюдией къ большому сочиненію „Oper und Drama“ (1851 г.), гдѣ Вагнеръ уже широко развиваетъ свои идеи.

Такой же прелюдией оказалось и въ русскомъ переводѣ „Художественное произведение будущаго“ по отношенію къ появляющейся теперь „Оперѣ и драмѣ“.

Какъ видно изъ указанной выше даты „Опера и драма“ выходитъ въ русскомъ переводѣ черезъ пятьдесятъ слишкомъ лѣтъ послѣ ея нѣ-

*) „Новости дня“, 1901 г.

мецкаго изданія. Въ то-же время можно съ увѣренностью сказать, что появленіе ея въ настоящее время не только не является анахронизмомъ, но, наоборотъ, теперь она представляется продуктомъ болѣе „по сезону“, чѣмъ тогда, когда была написана. Во всякомъ случаѣ это можно сказать по отношенію къ ея русскому переводу.

Правда въ самую послѣднюю минуту вопросы искусства отодвинуты у насъ на задній планъ сильными проявленіями общественной жизни, но здѣсь дѣло идетъ уже о моментѣ. Помимо этого момента русское общество несомнѣнно дожило до того, когда своевременнымъ является обсужденіе вопросовъ искусства и въ частности вопроса о болѣе совершенной формѣ, драмы. Больше того, самой жизнью, самымъ развитіемъ искусства выдвинуть вопросъ о вмѣшательствѣ въ драму музыки (говорю разумѣется не объ оперѣ).

Попытки такого вмѣшательства, хотя бы и въ самой небольшой степени, мы видимъ часто въ представленіяхъ московскаго „Художественнаго театра“, ради хотя отдаленнаго отблеска, хотя слабаго намека музыки, тамъ, гдѣ выдвигается одинъ изъ факторовъ современной драмы—настроеніе.

Не говорю о томъ уже, что настроеніе стало доминирующей нотой во множествѣ изъ драмъ нашего времени (Метерлинкъ, Пшибышевскій); не говорю о томъ, что нѣкоторыя видныя произведенія современнаго драматическаго искусства по отсутствію въ нихъ всякаго соприкосновенія съ такъ называемыми общественными мотивами, по высокому уровню легкой въ основаніе ихъ поэтической идеи, оказались бы вполне подходящимъ элементомъ для музыкальной драмы.

Среди такихъ можно указать на многія драмы Ибсена (напр. „Сольнесъ“, „Когда мы, мертвые, пробуждаемся“), Гауптмана („Потонувшій колоколь“, „Ганнеле“).

Я не имѣю въ виду, конечно, музыкальной драмы, выкроенной, съ соблюденіемъ всѣхъ подробностей по трафарету Вагнеровской „Оперы и драмы“, а самое понятіе по существу, т. е. драму, для выраженія высокихъ чувствъ и мыслей которой недостаточнымъ окажется условный языкъ словъ, и которая заговоритъ вдохновеннымъ, непосредственнымъ языкомъ чувства—музыкой.

Если бы „Опера и драма“, написанная Вагнеромъ въ 1851 г., была переведена на русский языкъ не черезъ пятьдесятъ лѣтъ, какъ теперь, а черезъ десять, пятнадцать лѣтъ, то, явившись въ эпоху увлеченія рационалистическими идеями шестидесятыхъ годовъ, она несомнѣнно не попала бы въ фаворъ къ читающей публикѣ и, несмотря на весь представляемый ею интересъ, была бы по несвоевременности вопроса отодвинута въ сторону, или вовсе похоронена подъ спудомъ. Конечно, книга Вагнера не была переведена до сихъ поръ не въ силу соображеній о несвоевременности ея появленія въ Россіи, а вслѣдствіе другихъ условий о которыхъ—такъ, какъ я ихъ понимаю—я скажу ниже, но во всякомъ случаѣ здѣсь виднѣется нѣкоторый направляющій перстъ Провидѣнія и, повторяю, въ исторіи развитія общественной мысли въ Россіи со времени написанія „Оперы и драмы“ не было болѣе подходящаго момента для ея появленія у насъ, чѣмъ сейчасъ.

III.

Сочиненіе въ трехъ частяхъ—„Опера и драма“ включаетъ въ себя самый разнообразный матеріалъ и представляетъ самый разнообразный интересъ. Интересъ этотъ тѣмъ болѣе значителенъ, что никто никогда съ такой искренностью, смѣлостью и увлеченіемъ не касался вопроса о музыкальной драмѣ; никто не говорилъ такъ открыто, такъ рѣшительно, какъ это дѣлаетъ Вагнеръ, не уклонялся отъ обычно дипломатическаго языка художественной критики.

Въ самомъ дѣлѣ, опера, этотъ своеобразный родъ искусства, является чистѣйшимъ баловнемъ судьбы.

„Дай своему сыну счастье и брось его въ море!“ — есть такая испанская поговорка.

Опера оказывается въ такомъ положеніи счастливаго сына. Ея шокирующее легкомысліе, самыя комическія натяжки, безсодержательность, претенциозность, наконецъ ея самая очевидная противоестественность, — казалось бы должны на всякаго и каждаго производить самое отталкивающее впечатлѣніе, какое производить появленіе въ порядочномъ обществѣ пустого, ломающагося и безсердечнаго франта.

И, однако, попробуйте сказать объ этомъ, попробуйте указать на выходящія изъ ряду вонъ несовершенства оперы, и вамъ отвѣтятъ ничего не выражающимъ словомъ, — „условность“.

Кому и для чего нужна эта условность? Вѣдь музыка существуетъ и процвѣтаетъ безъ нея? Вѣдь не можетъ же эта дѣтски-наивная условность — разъ она сама по себѣ цѣнности не имѣетъ — не можетъ же она явиться источникомъ для болѣе вдохновеннаго художественнаго творчества.

„Истинное и настоящее легче распространялось бы въ мірѣ, если бы неспособные производить его не были въ заговорѣ — не давать ему хода“.

Не могутъ-ли эти слова Шопенгауэра явиться разрѣшеніемъ загадки четырехсотлѣтняго существованія оперы и надеждъ на ея будущую жизнь?

Далекій отъ смущенія передъ покровительствомъ, оказываемымъ оперѣ большой публикой, Вагнеръ въ первой части „Оперы и драмы“ обобщаетъ весь ходъ развитія этого „неестественнаго и ничтожнаго“ рода искусства, заканчивая свой обзоръ рѣзкой критикой художественной дѣятельности наиболѣе замѣчательнаго для его времени опернаго композитора — Мейербера.

Эта глава сохраняетъ всю свою свѣжесть и для нашего времени, когда имя блестяще талантливаго, но холоднаго и безнравственнаго, автора „Гугенотъ“ продолжаетъ вызывать почтительное чувство не только у такой же холодной и безнравственной въ своемъ отношеніи къ искусству публики, но и у той части пишущихъ, которые, будучи далеки отъ мало мальски прочувствованной одѣжки, имѣя въ своемъ распоряженіи арсеналъ готовыхъ словъ, сочиняютъ художественную критику.

Разобравъ въ первой части своей книги оперу, во второй — драму, Вагнеръ въ третьей части переходитъ къ конструированью своей собственной музыкальной драмы.

Я не стану, конечно, входить въ обстоятельную оцѣнку всей этой обширной работы, но нѣсколько словъ о ея общихъ достоинствахъ и недостаткахъ, соотвѣтственно своему намѣренію выяснитъ значеніе появляющейся въ свѣтъ „Оперы и драмы“, скажу.

Къ достоинствамъ ея относится все существенное въ содержаніи, все, такъ сказать, выражающееся въ крупныхъ линіяхъ начертаннаго плана. Главнымъ достоинствомъ является общій замыселъ, — созданіе драмы, чуждой всего временнаго, случайнаго, драмы чисто человѣческой, одинаково понятной и доступной всѣмъ людямъ, во всѣ времена; созданіе поэтической драмы, не касающейся вопросовъ той, или другой формы общественной жизни, но въ основу которой должна лечь идея высшаго стремленія души человѣческой къ тому идеальному началу, частица котораго заключена въ самомъ человѣкѣ.

Не даромъ же Вагнеръ тяготеетъ къ міру боговъ и героевъ! Его драма живетъ и развивается не здѣсь, внизу, гдѣ мысль человѣческая втиснута въ рамки понятія объ утилитарности, а чувства не выходятъ за предѣлы доброты и чувствительности.

Вогъ Вотанъ, не прощающій Брунгильдѣ ея проступка, съ точки зрѣнія жалостливаго и добродушнаго оцѣнщика людской добродѣтели, покажется, пожалуй, чрезмѣрно черствымъ и жестокимъ господиномъ.

Но какую цѣнность имѣетъ это жалкое добродушіе по сравненію съ силой и размѣрами чувства Вотана?

Мы попадаемъ въ атмосферу большихъ чувствъ и большихъ поступковъ, которые не мѣряются масштабомъ ходячей доброты, сердечности и участія—этого кульминаціоннаго пункта нашей нравственности.

Врядъ-ли я впаду въ произвольность толкованія и навяжу Вагнеру свою собственную мысль, если опредѣленно выскажу нѣчто полусказанное, полууловимое Вагнеровской музыкальной драмы, а вмѣстѣ съ тѣмъ и нѣчто грѣховное съ точки зрѣнія привычной морали,—скажу, что *идея выше человека!*

Зигфридъ не снисходитъ до состраданія къ дрянному карлику Мимме; Вотанъ съ болью въ сердцѣ, но безъ колебанія снимаетъ съ Брунгильды ея божественную печать.

Здѣсь чувствуютъ силой не нашего, а какого-то другого, большого и могучаго чувства, и любовный поцѣлуй Вотана караемой имъ безъ колебанія Брунгильдѣ, разливается такимъ моремъ любви, передъ которымъ теряется наше маленькое состраданіе и который выразить можетъ только прекрасный, излюбленный Вагнеромъ „языкъ звуковъ“. И этотъ языкъ захватываетъ васъ здѣсь своей страстной, вдохновенной силой.

А между тѣмъ чуть не общее мѣсто—упрекъ, дѣлаемый Вагнеру, что свои сюжеты онъ беретъ не изъ обычной жизни, а изъ фантастическаго міра.

То, что является существенной и чрезвычайно характерной чертой его творчества,—эта потребность удалиться отъ маленькой, шаблонной морали и нашего маленькаго чувства—наивнымъ образомъ разсматривается, какъ случайный недостатокъ его драматическихъ сюжетовъ! Къ чему, спрашивается, часто, онъ представляетъ намъ этотъ фантастическій міръ, почему было не изобразить ему окружающую насъ жизнь? Здѣсь все намъ близко, трогаетъ насъ и вызываетъ участіе, а тотъ далекій и причудливый міръ,—онъ также непонятенъ, какъ непоятна и Вагнеровская драма!

На это можно было бы отвѣтить словами Ничше: „So geht die Rede aller Fische,—was sie nicht ergründen, ist unergründlich“.

Но возвращаюсь къ достоинствамъ книги Вагнера.

Они не исчерпываются ея общимъ замысломъ—созданія цѣльнаго, законченнаго художественнаго произведенія.

Достоинства эти разсыпаны въ видѣ цѣлага ряда интересныхъ подробностей на протяженіи трехсотъ пятидесяти страницъ нѣмецкаго оригинала и выражаются въ огромномъ воспитательномъ значеніи того, что говоритъ авторъ.

Здѣсь передъ нами предстаётъ раньше всего идейная и нравственная личность, нетерпимая ко всему мелочному, буржуазному, филистерскому.

Какъ цѣнно такое качество въ пишущемъ!

Читателю хорошо извѣстно журнальное благородное негодованіе, обращающееся къ намъ въ произведеніяхъ повседневной публицистики.

Это благородное негодованіе—чистый шаблонъ, нѣчто неизрѣнно предполагающееся для литературнаго *comme il faut* и что, въ качествѣ ежедневнаго снадобія газетныхъ и журнальныхъ статей, перестало производить всякое впечатлѣніе.

Пуританизмъ Вагнера, относящагося къ искусству, кѣкъ къ религіи, его подчеркнутая нетерпимость, благородное нежеланіе подъ маской благоразумія и разсудительности идти на какой-нибудь компромиссъ, его несдержанная, бьющая черезъ край искренность,—производятъ впечатлѣніе совершенно несходное тому, какое мы выносимъ изъ чтенія написанной въ правилахъ литературной благовоспитанности газетной статьи. *)

Можно не соглашаться съ выводами и даже съ различными положеніями устанавливаемыми Вагнеромъ, но нельзя отрицать, что его про-

*) Какой надо отличать пошлой подозрительностью и измелечаніемъ, чтобы объяснить,—какъ это дѣлали иные—нападки Вагнера на оперныхъ композиторовъ завистью и его беспилемъ создать нѣчто подобное тому, что создавали эти господа!

чувствованное слово производить освѣжающее и облагораживающее впечатлѣніе.

Его ядовитая критика оперы въ первой части „Оперы и драмы“ пожалуй и много оперомана заставитъ взглянуть другими глазами на эту комедію „Много шума изъ ничего“.

На протяженіи трехъ частей большого сочиненія Вагнеръ касается и подробно останавливается на самыхъ разнообразныхъ явленіяхъ жизни, уходитъ вглубь исторіи, развѣтываетъ свое огромное знаніе литературы и философіи.

Все это имѣетъ цѣнность не одной только эрудиціи, какъ таковой; цѣнность здѣсь въ томъ интересѣ, который вызываетъ столь разнообразное изложеніе.

Но—будемъ искренни!—книга Вагнера чревата и самыми крупными недостатками.

Основнымъ ея недостаткомъ является на мой взглядъ ужасно копотная, мѣстами вдающаяся въ нескончаемыя подробности манера доказывать свои мысли.

Оно понятно, когда рѣчь идетъ о какомъ-нибудь видномъ и чрезвычайно существенномъ положеніи, но съ Вагнеромъ бываетъ и такъ, что онъ остановится на малозначущей детали и изслѣдуетъ ее и въ ширь и въ глубину на протяженіи цѣлаго ряда страницъ. Это создаетъ мѣстами чрезвычайную утомительность его книги.

Второй ея недостатокъ, это невыдержанность стиля въ той же манерѣ изложенія.

Въ то время, какъ отдѣльныя страницы и цѣлыя главы „Оперы и драмы“ написаны тѣмъ живымъ, горячимъ и страстнымъ языкомъ, о которомъ я упоминалъ выше, другія, наоборотъ, являются продуктомъ типичнѣйшей германской отвлеченности. Авторъ забирается въ такія дебри этой отвлеченности, что ужъ кажется утрачена всякая живая связь между нею и трактуемымъ предметомъ.

Это смѣшеніе стилей создаетъ впечатлѣніе какой-то угловатости и неритмичности языка, отъ объективнѣйшихъ мудрствованій быстро обращающагося къ рѣзкому тону публицистической статьи.

Есть и страницы очень спеціальнаго характера (особенно въ третьей части).

Къ таковымъ относятся долгія разсужденія о тональности, о суффиксахъ и префиксахъ и т. п.

Все это, я думаю, поведетъ къ тому, что „Опера и драма“ врядъ-ли будетъ прочтена отъ первой страницы до послѣдней большой публикой. Это выполнять, конечно представители критической мысли.

Что до большой публики, то здѣсь каждый исключитъ самъ по своему разумнѣю то, что покажется ему слишкомъ спеціальнымъ, или слишкомъ отвлеченнымъ и что можно въ концѣ концовъ исключить безъ ущерба какъ для содержанія книги, такъ и для изложенія, въ его наиболѣе существенной части.

IV.

Я поступилъ бы безспорно неправильно, если бы не отмѣтилъ еще, какъ достоинство книги, ту общую высоту эстетическаго воззрѣнія, которая является столь характерной для ея автора.

Съ этой высоты художественнаго пониманія Вагнеръ обозрѣваетъ и оцѣниваетъ всѣ многочисленныя явленія искусства, которыхъ касается „Опера и драма“, и такой разборъ, помимо его значенія по отношенію къ общему содержанію книги, имѣетъ для насъ цѣнность еще высшей художественной критики, представляющей въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ образцовой.

На эти отдѣльныя явленія эстетическаго міра, какъ и на принципиальную часть въ содержаніи „Оперы и драмы“ можно, конечно, смотрѣть иными глазами, чѣмъ смотритъ на нихъ Вагнеръ, но, повторяю,

облагораживающее и освѣжающее дѣйствіе того, что онъ говоритъ, несомнѣнно.

И въ этомъ представляется одна изъ самыхъ симпатичныхъ сторонъ предлагаемой книги, которую усмотрить въ ней даже и принципальный противникъ Вагнера.

Du choc des opinions jaillit la vérité,—но неужели же къ числу мнѣній, отъ столкновѣнія которыхъ родится истина, можетъ быть отнесена та мало продуманная и мало прочувствованная банальность, которая подъ видомъ эстетической критики предстаетъ намъ въ множествѣ газетныхъ и журнальныхъ статей?

Конечно, нѣтъ. Только вдохновенная, широкая и искренняя мысль такихъ, какъ Вагнеръ, въ своемъ столкновѣніи съ себѣ равными, приблизить къ намъ истину; частицу ея мы видимъ уже въ безконечномъ возвышеніи прекраснаго эстетика надъ тѣми маленькими чувствами и мѣщанскими вкусами, которые являются импульсомъ для извѣстнаго отношенія къ міру художественныхъ явленій со стороны большой публики.

Чувства эти въ самомъ дѣлѣ очень маленькія, а вкусы очень вульгарныя.

Снова исключая избраниковъ, но возьмите вы эту большую публику, оцѣнивающую какое-нибудь произведеніе музыкальной литературы, какого-нибудь виртуоза-скрипача, или пѣвца. Возьмите вы пишущихъ критику, маленькихъ рецензентовъ, этихъ въ нѣкоторомъ родѣ „руководителей вкусовъ публики“.

Посмотрите каковъ ихъ уровень пониманія, на что направлено ихъ благородное негодованіе.

Недавно я читалъ номеръ большой столичной газеты. Анонимный рецензентъ посвящалъ здѣсь одной изъ дивъ-исполнительницъ цыганскихъ романсовъ буквально слѣдующія строки: „Завыванія г-жи В. могутъ дѣйствовать на нервы разслабленныхъ и изнервничавшихся людей, которымъ она импонируетъ своимъ умѣньемъ получать за десяти-минутное дѣйствіе по тысячѣ рублей. Но дѣйствительные любители настоящихъ цыганскихъ романсовъ всегда отдадутъ предпочтеніе г-жѣ Р., исполняющей эти романсы съ удивительнымъ умѣньемъ и чувствомъ“.

Это уже не „мелководье“, это уже тина художественной критики.

Но скажете-ли кто-нибудь, что вышеприведенный мною образчикъ есть уникалъ?

Наоборотъ, онъ довольно вѣрно отражаетъ настроеніе, вкусы и пониманіе большой и,—пожалуй—средней публики!

Я подчеркиваю такъ сильно высоту художественной критики и художественнаго пониманія въ „Оперѣ и драмѣ“ не для того, конечно, чтобы сказать, что эстетикъ—Вагнеръ стоитъ выше вдохновеннаго панегириста г-жи Р. Я хочу указать на „Оперу и драму“, какъ на произведеніе, которое помимо его главнаго значенія,—значенія проекта драмы будущаго—цѣнно еще и потому, что здѣсь въ цѣломъ рядѣ частныхъ отразились художественныя идеи одного изъ величайшихъ эстетиковъ-мыслителей девятнадцатаго столѣтія.

Въ заключеніе нѣсколько словъ pro domo sua,—о переводѣ.

Въ своемъ предисловіи къ переводу Гансликовскаго „Vom Musikalisch Schönen“ покойный Ларошъ повѣствовалъ, какія ему пришлось преодолѣть трудности, пока онъ довелъ до конца свою работу.

Начавъ переводъ, онъ послѣ первыхъ страницъ бросилъ его на цѣлыхъ шесть лѣтъ, такъ какъ „трудности передать по русски отвѣченности нѣмецкаго философскаго языка“ показалась ему „непреоборимой“.

Я думаю не будетъ нескромнымъ замѣтить, что затрудненія, предстоявшія намъ въ нашей работѣ, были безконечно большими.

Если языкъ Ганслика представлялся Ларошу „отвлеченно-философскимъ“, то что-же можно сказать о языкѣ Вагнера въ „Оперѣ и драмѣ“?

Я выше обѣщалъ сказать, почему эта книга за пятьдесятъ лѣтъ своего существованія не была переведена на русскій, а кажется и на французскій языкъ.

На мой взгляд это объясняется единственно страшными трудностями языка Вагнера, который мѣстами представляет собой для перевода прямо таки *force majeure*.

Когда мы только что приступали къ своей работѣ — это было въ Москвѣ зимой 1900 г.—всѣ, кто имѣлъ хоть какое-нибудь представленіе объ „Оперѣ и драмѣ“ выражали тогда свое великое изумленіе по поводу нашей героической затѣи. Музыкальный критикъ „Московской нѣмецкой газеты“ г. Р., которого ужь никакъ нельзя было заподозрить въ недостаточномъ знаніи нѣмецкаго языка, какъ и въ незнакомствѣ съ трагическимъ предметомъ, чистосердечно мнѣ тогда сознался, что начавъ читать „*Oper und Drama*“, онъ оставилъ ее послѣ нѣсколькихъ главъ, до того трудной показалась ему авторская манера говорить.

И дѣйствительно, моментами языкъ Вагнера представляет собой мучительную, отвлеченнѣйшую туманность. Я уже говорилъ, что это относится къ недостаткамъ книги, такъ же какъ и чрезвычайная—опять таки мѣстами—изощренность его языка, переходящая въ претенціозность.

Въ русскомъ переводѣ волей-неволей пришлось нѣсколько „опростить“ эту туманность, такъ же какъ и крайнія вычуры языка, — пришлось сдѣлать это неумышленно, конечно, а потому что въ нашемъ распоряженіи не было средствъ передать все это также точно по русски.

Будучи безпристрастными мы должны отнести это къ недостаткамъ нашего перевода.

А между прочимъ насъ можетъ быть станутъ упрекать какъ разъ въ излишнихъ стараніяхъ сохранить форму изложенія оригинала, въ недостаточно свободной передачѣ мыслей Вагнера по русски.

Мы строго держались принципа *переводить*, а не излагать мысль автора своими словами.

Читатель, вынужденный по незнанію, или недостаточному знанію иностраннаго языка, читать какое нибудь сочиненіе въ переводѣ, долженъ получить о немъ возможно болѣе полное представленіе, — ознакомиться не только съ мыслью автора, но и съ той формой, въ которой она выражена, т. е. съ *языкомъ автора* со всѣми его достоинствами и недостатками. По скольку разумѣется это можетъ передать переводъ.

На нашъ взглядъ послѣдній долженъ оставаться самимъ собой и ни въ коемъ случаѣ не можетъ становиться популяризацией произведенія.

Мы склонны думать, что языкъ нашего перевода, если предъявить къ нему требованія живого русскаго языка, не окажется на высотѣ такихъ требованій, но мы беремъ на себя смѣлость утверждать, что нашъ переводъ представляетъ собой по отношенію къ русскому языку тоже самое, что представляетъ „*Oper und Drama*“ по отношенію къ языку нѣмецкому.

Просматривая и корректируя напослѣдокъ рукопись, раньше, чѣмъ сдать ее въ печать, хотѣлось перемѣнить въ иной фразѣ порядокъ словъ, другой фразѣ придать большую ясность,—несомнѣнно русскій языкъ отъ Того бы выигралъ.

Однако, свѣршившись съ подлинникомъ, надо было отказаться отъ такого намѣренія, ибо нѣсколько туманная здѣсь мысль автора неизбѣжно требовала соответствующаго-же выраженія и на русскомъ языкѣ, а, казавшійся сразу необычнымъ порядокъ словъ обуславливался своеобразнымъ построениемъ фразы и въ подлинникѣ.

Мы рады будемъ самой строгой критикѣ нашего перевода, но только по сопоставленію его съ оригиналомъ.

Наша трудная работа даетъ намъ право рассчитывать на такое серьезное къ ней отношеніе.

А. Шепелевскій.

Предисловіе къ первому изданію.

Одинъ изъ моихъ друзей сказалъ, что, выражая мои мысли объ искусствѣ, я у многихъ лицъ вызвалъ неодобреніе не столько тѣмъ, что старался выяснитъ причину безплодія нашего современнаго художественнаго творчества, сколько моимъ стремленіемъ опредѣлитъ условія будущей его плодотворности. Ничто не можетъ удачнѣе характеризовать наше общество, чѣмъ это наблюденіе, сдѣланное моимъ другомъ. Мы всѣ чувствуемъ, что поступаемъ не такъ, какъ слѣдуетъ, и даже не отрицаемъ этого, когда намъ прямо о томъ скажутъ, но стоитъ только сказать, какъ намъ должно поступать правильно, показать, что это правильное ни въ какомъ случаѣ не является чѣмъ-то недостижимымъ для человѣка; что наоборотъ, оно вполне возможно и даже явится необходимымъ въ будущемъ,—тутъ-то мы почувствуемъ себя оскорбленными, ибо, разъ допустивъ это, мы не находимъ уже оправданія для дальнѣйшаго пребыванія въ этихъ не плодотворныхъ условіяхъ. Въ насъ воспитали честолюбіе настолько, что мы не желаемъ казаться лѣнливыми и малодушными, но у насъ не хватаетъ его для дѣйствительно живой дѣятельности. И настоящимъ сочиненіемъ мнѣ придется вновь вызвать тоже недовольство, тѣмъ болѣе, что я стараюсь здѣсь не только въ общихъ чертахъ — какъ я это дѣлалъ въ моемъ „Художественномъ произведеніи будущаго“ — но и изслѣдуя подробно детали, указать возможность и необходимость болѣе плодотворнаго художественнаго творчества въ области поэзіи и музыки.

Однако, мнѣ приходится почти бояться, при мыслѣ, что еще больше будетъ то недовольство, которое я вызову, говоря о недостойности нашихъ современныхъ оперныхъ условій. Многие, хорошо относящіеся ко мнѣ люди не могутъ понять, какъ у меня хватило духу, столь безпощадно нападать на знаменитѣйшаго изъ современныхъ оперныхъ композиторовъ, въ то время какъ я самъ оперный композиторъ и такимъ образомъ рискую навлечь на себя упрекъ въ самой необузданной зависти.

Не стану отрицать, что я долго боролся съ собой, раньше, чѣмъ рѣшился на то, что написалъ, и въ той формѣ, въ какой я это сдѣлалъ. Всѣ эти нападки, — каждый оборотъ фразы, каждое выраженіе, — послѣ того, какъ оно было написано, — я спокойно перечель, точно звѣсиль, могу-ли я это предать гласности въ такой формѣ; я понялъ наконецъ, что, при сихъ

строго опредѣленныхъ воззрѣнiяхъ на каждый предметъ, о которомъ идетъ рѣчь, было бы трусостью и недостойнымъ малодушиемъ не высказаться о наиболѣе блестящемъ представителѣ современныхъ оперныхъ композиторовъ такъ, какъ я это сдѣлалъ. Все, что я говорю о немъ, уже давно не можетъ служить предметомъ спора среди большинства честныхъ художниковъ; но плодотворна не тайная злоба, а открыто выраженная и опредѣленно мотивированная вражда: она приноситъ съ собой то необходимое сотрясенiе, которое очищаетъ воздухъ, отдѣляетъ истинное отъ поддѣльнаго и уясняетъ то, что надо уяснить. Я не имѣлъ однако въ виду открыть эту войну ради нея самой, я долженъ былъ открыть ее, ибо послѣ того, какъ только въ общихъ чертахъ высказалъ свои взгляды, я чувствовалъ, что необходимо еще точно и опредѣленно высказаться на счетъ подробностей; мнѣ важно было, не только дать нѣкоторый толчекъ, но и подробно разработать свои идеи. Чтобы меня ясно поняли, я долженъ былъ пальцемъ указать на самыя характерныя явленiя нашего искусства. Вѣдь не могъ же я взять этотъ палецъ обратно, сжавши кулакъ, спрятать его въ карманъ, какъ только дѣло дошло до явленiя, въ которомъ наиболѣе наглядно представляется заблужденiе въ искусствѣ,— заблужденiе, которое, чѣмъ ярче оно сказывается, тѣмъ болѣе ослѣпляетъ смущенный глазъ, желающiй видѣть ясно, чтобы не ослѣпнуть вполне. Если бы я руководился единственно почтенiемъ къ этой личности, то мнѣ пришлось бы или вовсе не приниматься за работу, исполнить которую я, по своему убѣжденiю, считалъ себя нравственно обязаннымъ, или пришлось бы преднамѣренно ослаблять ея силу; въ такомъ случаѣ я долженъ былъ бы затемнять самое очевидное, необходимое для точнаго пониманiя.

Каковъ бы ни былъ приговоръ надъ моей работой, одно въ ней долженъ признать всякiй, даже самый враждебный мнѣ читатель,—серьезность моихъ намѣренiй. Кого въ этой серьезности убѣдила обстоятельность изложенiя, тотъ не только извинить меня за эти нападки, но и пойметъ, что онѣ вызывались не моимъ легкомыслиемъ, и ужъ во всякомъ случаѣ не завистью. Онѣ оправдаютъ меня и въ томъ, что при изображенiи отвратительныхъ сторонъ въ явленiяхъ нашего искусства, я замѣнялъ временами серьезный тонъ веселой проницей, которая единственно можетъ сдѣлать сноснымъ это отвратительное зрѣлище и въ то же время все таки меньше всего оскорбляетъ.

Но даже и говоря о дѣятельности этого художника, я коснулся только той ея стороны, которой она обращена къ общественнымъ условiямъ нашего искусства. Только послѣ того, какъ я представилъ ее себѣ съ этой стороны, я могъ,—такъ, какъ это здѣсь было необходимо,—закрыть глаза на другую сторону, касающуюся въ отношенiй, которыхъ и мнѣ нѣкогда пришлось соприкасаться съ этой особой. Отношенiя эти такъ

далеки отъ міра художниковъ, что нѣтъ надобности знакомить его съ ними, хотя бы у меня была почти неотразимая потребность признаться въ томъ, какъ и я нѣкогда заблуждался,—признаніе, которое я сдѣлалъ бы охотно и безъ колебаній, разъ понялъ свою ошибку.

Если меня при этомъ оправдывала моя совѣсть, то тѣмъ менѣе мнѣ приходилось заботиться о какой то осторожности. Мнѣ было вполнѣ ясно одно: съ того момента, когда я въ моихъ художественныхъ произведеніяхъ пошелъ по направленію, которое, какъ писатель, защищаю въ этой книгѣ,—я, какъ политикъ и художникъ, попалъ въ немилость къ представителямъ нашего искусства, въ каковой обрѣтаюсь и понинѣ, и изъ которой мнѣ нѣтъ выхода, какъ частной личности.

Мнѣ могутъ однако сдѣлать упрекъ совершенно другого рода тѣ, кто считаетъ ничтожность самаго объекта моихъ нападокъ столь очевидной, что въ этихъ нападкахъ нѣтъ никакой надобности. Очень они ошибаются! То, что извѣстно,—извѣстно только немногимъ, а изъ этихъ немногихъ большая часть вовсе не хочетъ знать того, что знаетъ. Самое опасное—это та половинчатость, которая такъ развилась повсюду и которая душитъ всякое художественное творчество и всякое свободное мнѣніе. Мнѣ пришлось особенно ясно и опредѣленно коснуться этой стороны, ибо я стремился не столько къ нападкамъ, сколько къ установленію художественной возможности предмета, которая можетъ быть ясно представлена только тогда, когда мы вступимъ на почву, исключаящую возможность всякой половинчатости.

Если же кто считаетъ художественное явленіе, которое теперь всецѣло владѣетъ симпатіями публики, случайнымъ и не стоящимъ вниманія, тотъ, строго говоря, находится въ томъ же самомъ заблужденіи, откуда идетъ и это явленіе. Указать на это было ближайшей цѣлью моей книги; дальнѣйшія ея намѣренія совершенно не будутъ поняты тѣми, кто предварительно не уяснилъ себѣ вполнѣ основу этого заблужденія. Я надѣюсь, что меня поймутъ такъ, какъ я этого хочу, только тѣ у кого хватаетъ мужества отрѣшиться отъ всякихъ предразсудковъ. Пусть моя надежда исполнится полнѣе, чѣмъ я предполагаю.

Цюрихъ, январь 1851 г.

Рихардъ Вагнеръ.

Введение.

Никакое явление, по существу своему, не может быть вполне понято раньше, чемъ станетъ безусловно совершившимся фактомъ. Заблужденіе не уничтожится раньше, чемъ будетъ исчерпана всякая возможность его существованія; прежде чемъ всѣ дороги, находящіяся внутри его и ведущія къ удовлетворѣнію потребности въ немъ, не будутъ измѣрены и изслѣдованы.

Неестественную и ничтожную сущность оперы, мы могли понять только тогда, когда эта неестественность и ничтожество обратились въ очевидное, отвратительное явленіе. Ошибка, лежащая въ основѣ развитія этой музыкально-художественной формы, стала ясной только тогда, когда благороднѣйшіе гении, изслѣдовавъ, съ затратой всей своей художественной жизненной силы всѣ ходы ея лабиранта, нигдѣ не нашли выхода; всюду встрѣчался только путь назадъ,—возвращеніе къ отправному пункту заблужденія. Этотъ лабиринтъ сдѣлался наконецъ пріютомъ всякаго рода безумія.

Дѣятельность современной оперы, въ ея вліяніи на публику давно уже стала предметомъ глубокаго и сильнаго отвращенія для честныхъ художниковъ; они только приписывали это испорченности вкуса и фривольности тѣхъ, кто извлекалъ здѣсь выгоду. Имъ не приходило въ голову, что эта испорченность вполне естественна, а такимъ образомъ, и фривольность оказывается вполне необходимымъ явленіемъ. Если бы критика была тѣмъ, чемъ она себя большей частью воображаетъ, она давно бы уже разгадала эту загадку и сдѣлала-бы вполне законнымъ отвращеніе честнаго художника. Въмѣсто того однако и критика инстинктивно чувствовала такое же отвращеніе, къ разрѣшенію же загадки она приступала такъ робко, какъ робко художникъ искалъ выхода изъ заблужденія.

Въ данномъ случаѣ главный недостатокъ критики заключается въ ея сущности. Критикъ не чувствуетъ въ себѣ того упорнаго сознанія, которое доводитъ самого художника до вдохновенной настойчивости, заставляющей его воскликнуть: „это такъ, а не иначе!“ Критикъ, если онъ хочетъ подражать въ этомъ художнику, можетъ только впасть въ отвратительную претенціозность, т. е. высказывать съ увѣренностью сужденія по поводу предмета, котораго не чувствуетъ своимъ художественнымъ инстинктомъ. Онъ высказываетъ мнѣнія по эстетическому произволу и хочетъ доказать ихъ, исходя изъ аб-

страктной науки. Если же критикъ уже и пойметъ свое настоящее отношеніе къ міру художественныхъ явленій, то его удерживаетъ та робость и осторожность, благодаря которымъ онъ только сопоставляетъ явленія и вновь расслѣдуетъ сопоставленное, но никогда не осмѣливается съ восторженной увѣренностью произнести рѣшающее слово. Критика, такимъ образомъ, живетъ постепеннымъ развитіемъ заблужденія, т. е. вѣчно поддерживаетъ его. Она чувствуетъ, что, если заблужденіе устранится вполне, тогда выступитъ настоящая, голая дѣйствительность, — дѣйствительность, которой можно только порадоваться, но критиковать которую уже невозможно, какъ напр. влюбленный въ порывѣ любовнаго чувства не критикуетъ сущность и предметъ своей любви. До тѣхъ поръ, пока критика существуетъ и можетъ существовать, она не въ состояніи исчерпать сущность искусства во всей его полнотѣ; она никогда не можетъ всецѣло отдаться своему предмету, она должна постоянно отвлекаться доброй половиной, составляющей ея собственную сущность. Критика живетъ словами „хотя, и „но“. Если бы она углублялась въ основу явленій, она вполне опредѣленно и говорила бы только объ этомъ одномъ, — о понятой основѣ: (предполагаю, конечно, что критикъ вообще обладаетъ самымъ необходимымъ свойствомъ — любовью къ своему дѣлу); основа же эта такова, что, будучи опредѣленно выражена, она уничтожила бы возможность всякой дальнѣйшей критики. Такимъ образомъ, критика изъ чувства самосохраненія, осторожно держится на поверхности разбираемаго явленія, измѣряетъ свое вліяніе, становится нерѣшительной, — и вотъ появляется робкое, слабое, „но“, и снова становятся возможными безконечная неопредѣленность и критика.

Тѣмъ не менѣе мы всѣ должны теперь приняться за критику, потому что только благодаря одной ей можно понять обнаруженную явленіями фальшь даннаго художественнаго направленія, и только познавши ошибку, можно освободиться отъ нея. Если художники бессознательно поддерживали это заблужденіе и довели его, наконецъ, до предѣловъ невозможнаго, то, чтобы искоренить его окончательно, они должны сдѣлать послѣднее мужественное усиліе — самимъ взяться за критику. Такимъ образомъ они уничтожатъ ошибку и вмѣстѣ съ тѣмъ упразднятъ критику, чтобы затѣмъ снова, и на этотъ разъ уже дѣйствительно, сдѣлаться художниками, которые могли бы беззаботно отдаться запросамъ своего вдохновенія, не заботясь объ эстетическомъ анализѣ своего творчества. Моментъ, повелительно требующій такого мужественнаго усилія, теперь наступилъ; мы должны сдѣлать то, чего не въ правѣ оставить, если не хотимъ погрязнуть въ презрѣнномъ тупоуміи.

Въ чемъ же заключается заблужденіе, о которомъ мы всѣ догадываемся, но которе еще не сознали?

Передо мной работа способнаго и опытнаго критика, — длин-

ная статья въ Брокгаузовскомъ „Нашемъ Времени“, подъ названіемъ „Современная опера“. Авторъ умѣло собралъ всѣ характеристическія явленія современной оперы и очень ясно представляетъ такимъ образомъ всю исторію заблужденія и того, какъ оно обнаружено. Онъ почти пальцемъ показываетъ на ошибку, почти обнаруживаетъ ее передъ нашими глазами и, все таки, чувствуетъ себя настолько бессильнымъ опредѣленно высказать свое основаніе что, когда приходитъ моментъ сдѣлать необходимое опредѣленіе, онъ вмѣсто того предпочитаетъ путаться въ крайне ошибочныхъ представленіяхъ о самомъ явленіи и, такимъ образомъ, снова дѣлаетъ тусклымъ зеркало, начинавшее уже становиться болѣе и болѣе яснымъ. Онъ знаетъ, что опера не имѣетъ никакого историческаго (т. е. естественнаго) происхожденія; что она явилась не изъ народа, а по художественному произволу; онъ совершенно вѣрно угадываетъ пагубный характеръ этого произвола, когда называетъ страшнымъ промахомъ современныхъ нѣмецкихъ и французскихъ композиторовъ то, что они на пути къ музыкальной характеристикѣ хотятъ достигнуть эффектовъ, возможныхъ только при ясномъ словѣ драматическаго діалога“; онъ доходитъ до вполнѣ основательной мысли,—не есть-ли опера сама по себѣ полный противорѣчій и неестественный родъ искусства; онъ доказываетъ,—правда, здѣсь уже почти бессознательно,—что въ сочиненіяхъ Мейербера эта неестественность доведена до предѣловъ безнравственнаго. И вотъ вмѣсто того, чтобы коротко и ясно сказать заключительное, уже почти каждому извѣстное слово, онъ вдругъ дѣлаетъ попытку обезпечить критикѣ вѣчное существованіе,—дѣлаетъ это, выражая сожалѣніе, что ранняя смерть Мендельсона помѣшала разрѣшенію загадки, т. е. отсрочила его. Что же хотеть сказалъ критикъ этимъ сожалѣніемъ? Очевидно выразить предположеніе, что Мендельсонъ при своемъ тонкомъ умѣ и необыкновенномъ музыкальномъ дарованіи—или былъ бы въ состояніи написать оперу, въ которой указанная противорѣчія такой формы искусства были бы блистательно опровергнуты и сглажены—или же, не будучи въ состояніи сдѣлать этого при всемъ своемъ умѣ и дарованіи,—тѣмъ самымъ окончательно подтвердилъ бы эти противорѣчія, представивъ, такимъ образомъ, этотъ жанръ, неестественнымъ и ничтожнымъ? Значитъ критикъ думалъ поставить это разъясненіе только въ зависимость отъ воли необыкновенно даровитой музыкальной личности. Что-же Моцартъ былъ меньшимъ музыкантомъ? Можно ли найти что нибудь совершеннѣе каждой строчки его „Донъ Жуана“? Могъ-ли бы въ самомъ благопріятномъ случаѣ Мендельсонъ, сдѣлать что либо иное, какъ номеръ за номеромъ издавать произведенія, которыя по законченности равнялись-бы Моцартовскимъ? Или же критикъ требуетъ чего-то другого, больше того, что совершилъ Моцартъ? Въ самомъ дѣлѣ, онъ требуетъ этого: онъ требуетъ грандіознаго, цѣльнаго зданія драмы; онъ требуетъ,

строго говоря, драмы въ высшей ея полнотѣ и силѣ. Но къ кому же обращается онъ съ этимъ требованіемъ? Къ музыканту! Весь результатъ своего пронизательнаго взгляда на оперу—этотъ туго затянутый узелъ, въ которомъ онъ искусной рукой соединилъ всѣ нити познанія,—онъ подъ конецъ выпускаетъ изъ рукъ и снова повергаетъ все въ прежній хаосъ! Онъ хочетъ строить домъ, обратившись къ скульптору, или обойщику; ему въ голову не приходитъ мысль объ архитекторѣ, который совмѣщаетъ въ себѣ и скульптора, и обойщика и всѣхъ прочихъ, необходимыхъ при постройкѣ дома, помощниковъ, такъ какъ указываетъ имъ назначеніе и порядокъ общей работы.

Онъ самъ отгадалъ загадку, но разрѣшеніе ея не принесло ему полного свѣта; оно блеснуло только какъ мгновенный свѣтъ молніи въ темной ночи, послѣ исчезновенія котораго тропинки сдѣлались еще болѣе неузнаваемы, чѣмъ прежде. И вотъ, наконецъ, онъ оцущью бродитъ вокругъ, среди полнѣйшаго мрака, и тамъ, гдѣ заблужденіе, въ своемъ неприкрытомъ безобразіи и безстыдной наготѣ становится осязательнымъ, какъ въ оперѣ Мейербера, тамъ, вполне ослѣпленный, онъ думаетъ, что нашелъ вдругъ свѣтлый выходъ. Онъ ежеминутно оступается, падаетъ, ему чудятся противныя прикосновенія, дыхание у него спирается отъ того удушливаго, неестественнаго воздуха, который ему приходится вдыхать въ себя,—и все таки, онъ вѣритъ, что находится на настоящемъ, правильномъ пути къ спасенію и старается обманывать себя насчетъ всего, что служитъ ему препятствіемъ и дурнымъ предзнаменованіемъ на этой дорогѣ.

И все таки онъ идетъ, хоть и бессознательно, по пути спасенія,—это дѣйствительно дорога, выводящая изъ заблужденія. Больше того, это конецъ дороги, потому что здѣсь, въ высшей точкѣ заблужденія, оно уничтожается. Это уничтоженіе называется—„явная смерть оперы“,—смерть, запечатлѣнная добрымъ ангеломъ Мендельсона, закрывшимъ своему любимцу во время глагола.

Въ нашу эпоху,—эпоху искусства, болѣе всего достойно сожалѣнія, что въ то время, когда рѣшеніе загадки лежитъ передъ нами, такъ ясно и понятно выраженное явленіями, критики и художники въ состояніи еще произвольно уклоняться отъ того, чтобы понять его. Какъ бы честно мы ни старались заниматься лишь истиннымъ содержаніемъ искусства, съ какимъ бы благороднымъ негодованіемъ не выступали въ походъ противъ лжи,—все таки мы будемъ заблуждаться относительно этого содержанія. Противъ этой лжи мы будемъ сражаться только безсиліемъ своего непониманія до тѣхъ поръ, пока станемъ упорствовать въ нашемъ заблужденіи на счетъ сущности художественной формы, въ которой музыка популяризируется,—въ томъ заблужденіи, изъ котораго непосредственно и выросла эта

художественная форма и которому одному надо приписать те-
перешнее ея явное разложене и явную ничтожность.

Мнѣ почти кажется, что вамъ требуется большое мужество и особенная рѣшимость для того, чтобы признать и открыто объявить эту ошибку. Мнѣ кажется, вы чувствуете, что исчезнетъ всякая надобность въ вашей теперешней музыкальной дѣятельности, какъ только вы сдѣлаете это дѣйствительно необходимое признаніе, и поэтому вы можете рѣшиться на него лишь съ величайшимъ самопожертвованіемъ. Съ другой стороны, я думаю, что не нужно ни силы, ни старанія, меньше-же всего отваги и смѣлости, когда рѣчь идетъ только о томъ, чтобы просто, безъ удивленія и смущенія, признать нѣчто всёмъ извѣстное, это давно уже чувствуется и что сдѣлалось теперь неопровержимымъ фактомъ. Я почти боюсь короткой формулой выразить это обнаруженіе ошибки, потому что мнѣ было бы совѣстно объявлять какъ важную новость, нѣчто столь ясное, простое и несомнѣнное, въ чемъ, по моему, всѣ уже давно увѣрены.

Если же я все таки подчеркну эту формулу, т. е. объясню, что ошибка въ художественномъ жанрѣ оперы состояла въ томъ, что средство выраженія (музыка) было сдѣлано цѣлью, а цѣль выраженія (драма) средствомъ, то сдѣлаю это, отнюдь не предполагая сказать что нибудь новое; я хочу только, какъ можно яснѣе, выразить ошибку раскры-
ваемую этой формулой, чтобы такимъ образомъ вооружиться противъ несчастной нерѣшительности, которая у насъ теперь развилась въ искусствѣ и критикѣ.

Если проблескомъ правды, заключающимся въ раскрытіи этой ошибки, мы освѣтимъ различныя явленія нашей оперы и критики, то съ удивленіемъ должны будемъ увидѣть, въ какомъ лабиринтѣ выдумокъ двигались мы до сихъ поръ при ихъ создани и оцѣнкѣ. Намъ станетъ яснымъ, почему до сихъ поръ не только каждое вдохновенное стремленіе что нибудь создать, должно было разбиваться о скалы невозможнаго, но почему и въ критикѣ самые благоразумные впадали въ нелѣпости и бредъ.

Нужно-ли еще предварительно выяснять правильный смыслъ этого раскрытія ошибки? Можно-ли усумниться въ томъ, что въ оперѣ музыка дѣйствительно сдѣлалась цѣлью, а драма только средствомъ? Конечно нѣтъ. Кратчайшій обзоръ историческаго развитія оперы несомнѣнно намъ это показываетъ; всякій, кто старался ясно представить себѣ это развитіе, непременно раскрывалъ правду, только благодаря такой исторической работѣ. Опера возникла не изъ средневѣковыхъ народныхъ представленій, въ которыхъ мы находимъ слѣды естественнаго соединенія музыкальнаго искусства съ драматическимъ. При пышныхъ дворахъ Италіи—единственной великой культурной страны въ Европѣ, гдѣ страннымъ образомъ, драма никогда

не достигала хоть какогонибудь значенія,—знатные люди, не находившіе уже больше удовольствія въ церковной музыкѣ Палестрины, надумали заставить пѣвцовъ, на обязанности которыхъ лежало занимать ихъ во время празднествъ, исполнять аріи,—эти лишенные своей правдивости и наивности народныя мелодіи, подъ которыя подгонялись произвольные стихи, по необходимости приведенные въ нѣкоторую драматическую связь.

Такая драматическая кантата, содержаніе которой имѣть цѣлью все, что угодно, только не драму, является родоначальницей нашей оперы; больше того,—она сама опера. Чѣмъ дальше она развивалась изъ этой исходной точки, чѣмъ послѣдовательнѣе совершенствовалась, какъ благодарный матеріалъ для виртуозности пѣвца, форму аріи, принявшую характеръ чего-то чисто музыкальнаго,—тѣмъ все болѣе поэту, призванному къ содѣйствію въ такомъ музыкальномъ дивертисментѣ, становилась ясной задача — создать родъ поэтическаго произведенія, единственной цѣлью котораго было бы,—служить вѣшней формой для выраженія пѣвческаго искусства и музыкальной аріи. Громадная слава Метастазіо заключалась въ томъ, что онъ никогда не создавалъ для музыканта ни малѣйшихъ затрудненій и не предъявлялъ къ нему никакихъ требованій съ точки зрѣнія драмы, благодаря чему и былъ самымъ преданнымъ и самымъ надежнымъ слугою музыканта. Измѣнилось-ли это отношеніе поэта къ музыканту хоть на волосъ и въ наши дни? Измѣнилось, конечно, если рѣчь идетъ о томъ, что съ чисто музыкальной точки зрѣнія считается въ настоящее время драматическимъ и въ самомъ дѣлѣ отличается отъ старой итальянской оперы; ничуть однако не измѣнилось въ томъ, что является характернымъ для самаго положенія. Характернымъ теперь, какъ и 150 лѣтъ тому назадъ, является то, что поэтъ получаетъ свое вдохновеніе отъ музыканта; что онъ прислушивается къ прихотямъ музыки и подчиняется склонностямъ музыканта: избираетъ сюжетъ по его вкусу, приспособляетъ характеръ дѣйствующихъ лицъ къ тѣмъ голосамъ пѣвцовъ, какіе требуются для чисто музыкальнаго сочетанія; что онъ подыскиваетъ драматическую подкладку для извѣстныхъ формъ музыкальныхъ пьесъ, въ которыхъ музыкантъ хочетъ широко высказаться,—однимъ словомъ, что въ своемъ подчиненіи музыканту, онъ сочиняетъ драму, руководясь исключительно музыкальными замыслами композитора; когда-же онъ не хочетъ, или не можетъ продѣлать всего этого, онъ не долженъ обижаться, если на него будутъ смотрѣть какъ на неловкаго либреттиста. Правда это, или нѣтъ? Сомнѣваюсь, чтобы можно было хоть чтонибудь возразить противъ такого изображенія дѣла. Такимъ образомъ, цѣль оперы, какъ въ давнія времена, такъ и теперь, заключается въ музыкѣ. Только чтобы создать законный поводъ для широкаго примѣненія музыки притянули сюда драму, и, разумѣется, не съ тѣмъ,

чтобы вытѣснить главенствующую роль музыки; напротив, хотѣли дать ей новое средство. И это безъ колебанія признають всѣ: никто и не пытается отрицать указанное отношеніе драмы къ музыкѣ, поэта къ музыканту. Но считаясь съ необыкновеннымъ распространеніемъ оперы и съ тѣмъ дѣйствіемъ, которое она способна производить, рѣшили, что надо примириться съ этимъ чудовищнымъ явленіемъ; допустили даже предположеніе, что, при своемъ сверхъестественномъ вліяніи, она создастъ нѣчто новое, совершенно неслыханное, о чемъ до сихъ поръ даже и не помышляли, а именно: что на базисѣ абсолютной музыки она создастъ истинную драму.

Если я поставилъ цѣлью этой книги доказать, что изъ совмѣстнаго дѣйствія нашей музыки съ драматическимъ искусствомъ, драма, конечно, можетъ и должна получить никогда раньше не предполагавшееся значеніе, то для достиженія этой цѣли я долженъ сначала точно установить невѣроятное заблужденіе, въ которомъ пребываютъ тѣ, кто полагаетъ, что можно ожидать этого болѣе высокаго развитія драмы, исходя изъ сущности современной оперы, изъ противоестественнаго отношенія поэзіи къ музыкѣ. Поэтому, раньше всего, разсмотримъ сущность этой оперы.

Часть первая.

Опера и сущность музыки.

I.

Всякое явленіе живетъ и развивается въ силу внутренней необходимости своего существованія, въ силу потребности своей природы. Въ сущности музыкальнаго искусства лежало стремленіе развиться до самой разнообразной и вполне точной выразительности, чего оно—не смотря на потребность въ этомъ—никогда не достигло-бы, если бы не было поставлено по отношенію къ поэзіи въ такое положеніе, въ которомъ увидѣло себя вынужденнымъ отвѣчать крайнимъ требованіямъ, предъявленнымъ къ его средствамъ,—отвѣчать даже и тогда, когда исполненіе этихъ требованій было не доступно ему.

Всякая сущность можетъ быть выражена только въ соотвѣтствующей ей формѣ, а своими формами музыкальное искусство обязано танцу и пѣснѣ. Поэту, захотѣвшему воспользоваться для драмы музыкой, чтобы усилить выразительность своихъ творческихъ средствъ, музыка предстала лишь въ этихъ ограниченныхъ формахъ танца и пѣсни, въ которыхъ не могла проявиться вся та выразительность, на какую она въ дѣйствительности способна. Если бы музыка разъ навсегда осталась въ томъ отношеніи къ поэту, въ какомъ поэтъ теперь, въ оперѣ находится къ музыкѣ, то ея средства были бы использованы поэтомъ въ самыхъ ограниченныхъ размѣрахъ и она никогда не приобрѣла бы возможности сдѣлаться такимъ могучимъ органомъ выраженія, какимъ является теперь. Такимъ образомъ, музыкѣ было предоставлено самой выработать для себя то, на что въ дѣйствительности она была неспособна. Когда, будучи чистымъ органомъ выраженія, она захотѣла представлять собой выражаемый предметъ, она должна была впасть въ ошибку. Ей приходилось отважиться на высококомѣрное предпріятіе,—распоряжаться и предъявлять требованія тамъ, гдѣ въ дѣйствительности она сама должна подчиниться замыслу, который вовсе нельзя объяснить сущностью музыки. Этимъ подчиненіемъ она должна была оказать единственно возможное для нея содѣйствіе къ осуществленію общаго замысла.

Музыка развивалась въ обусловленномъ ею художественномъ жанрѣ оперы по двумъ направлѣніямъ: въ серьезномъ,— благодаря тѣмъ композиторамъ, которые чувствовали на себѣ всю тяжесть отвѣтственности, выпавшей на долю музыки, раз- она взяла на себя задачу сама осуществить цѣль драмы, и въ легкомысленномъ— благодаря тѣмъ музыкантамъ, которые, инстинктивно почувствовавъ всю невозможность разрѣшить эту неразрѣшимую задачу, отвернулись отъ нея и, желая воспользоваться успѣхомъ, который опера приобрѣла въ широкихъ кругахъ публики, предалися чисто-музыкальнымъ экспериментамъ. Необходимо сначала остановиться на этомъ первомъ, серьезномъ направлѣніи.

Музыкальнымъ основаніемъ оперы было, какъ намъ уже извѣстно, ничто иное, какъ арія. Арія является той народной пѣсней, которая исполнялась пѣвцами въ знатномъ обществѣ. причемъ слова ея были замѣнены специально для того заказанными стихами поэта. Сформированіе изъ народнаго напѣва арии было прежде всего дѣломъ этого профессиональнаго пѣвца, который интересовался не правильностью воспроизведенія мотива, а случаемъ проявить свое искусство. Онъ самъ назначалъ паузы, гдѣ онѣ ему были нужны, перемѣну темпа,—создавалъ мѣста, гдѣ, не считаясь съ ритмической и мелодической закономерностью, могъ, сколько угодно, показывать свое пѣвческое умѣнье. Композиторъ только доставлялъ пѣвцу, а композитору въ свою очередь поэтъ,—матеріалъ для виртуозности.

При этомъ естественное отношеніе между художественными факторами драмы въ сущности еще не было упразднено. Оно было только искажено тѣмъ, что пѣвецъ, безъ участія котораго не мыслима драма, являлся представителемъ исключительно своего специальнаго мастерства (абсолютной вокальной виртуозности), а не всѣхъ художественныхъ способностей человѣка. Это и было то искаженіе характера роли пѣвца, которое вызвало указанное перемѣщеніе въ естественныхъ отношеніяхъ факторовъ,—безусловное предпочтеніе музыканта поэту. Если бы пѣвецъ былъ истиннымъ, законченнымъ драматическимъ артистомъ, тогда и композиторъ естественно занялъ-бы свое настоящее положеніе въ отношеніи къ поэту: послѣдній пред- ставилъ бы драматическій замыселъ, опредѣлилъ-бы всѣ его детали и привелъ его въ исполненіе. Но ближе всего къ пѣвцу стоялъ композиторъ, который только помогать ему осуществить намѣреніе, находившееся внѣ всякихъ драматическихъ и даже поэтическихъ отношеній и сводившееся къ тому, чтобы дать пѣвцу возможность блеснуть своимъ искусствомъ

Мы должны твердо запомнить это первоначальное взаимоотношеніе художественныхъ факторовъ оперы, чтобы впоследствии ясно понять, какъ такіе искаженные отношенія, не смотря на всѣ старанія ихъ исправить, только все больше и больше запутывались.

По прихотливымъ требованіямъ знатныхъ людей, искавшихъ разнообразія въ развлеченіяхъ, къ драматической кантатѣ былъ присоединенъ балетъ. Танецъ и танцевальная мелодія—такъ же произвольно заимствованные и скопированные съ народнаго танца, какъ оперная арія была скопирована съ народной пѣсни,—присоединились къ средствамъ пѣвца, съ тою неспособностью къ органическому слянію, которая свойственна всему неестественному. При такомъ нагроможденіи факторовъ, лишенныхъ всякой внутренней связи, естественно явилась задача, связать всё эти безпорядочно нагроможденные виды искусства, хотъ какъ нибудь, внѣшне. Драматической связью, которая, чѣмъ дальше, тѣмъ больше оказывалась необходимой, поэтъ теперь связалъ то, для чего, собственно, не надо было никакого соединенія, и, такимъ образомъ, подъ вліяніемъ внѣшней необходимости, замыселъ драмы былъ осуществленъ чисто внѣшне, а не по существу. Мелодіи пѣсни и танца стояли въ полнѣйшемъ и холодномъ одиночествѣ, являясь только предлогомъ для того, чтобы проявилось искусства пѣвца и балетнаго танцора; только въ томъ, что ихъ сколько нибудь связывало,—въ музыкально-драматическомъ діалогѣ, сказывалась нѣкоторая подчиненная дѣятельность поэта, кое какаѣ драма.

Въ свою очередь и речитативъ возникъ не изъ дѣйствительной потребности драмы въ оперѣ, а явился новымъ вымысломъ. Еще задолго до введенія въ оперу этого разговорнаго пѣнія, имъ пользовалась при богослуженіи христіанская церковь, для чтенія мѣстъ изъ Священнаго писанія. Эта музыкально-разговорная форма, вскорѣ, вслѣдствіе ритуальныхъ предписаній, совершенно застывшая, сдѣлавшаяся банальной, чѣмъ то чисто внѣшнимъ, а не дѣйствительно выражавшимъ что либо,—такой, скорѣе мелодично-ровный, чѣмъ выразительный речитативъ, перешелъ въ оперу, при чемъ опять таки подвергся произвольнымъ музыкальнымъ переработкамъ и варіаціямъ. Такимъ образомъ арія, танцевальная мелодія и речитативъ—составили весь аппаратъ музыкальной драмы, и это положеніе по существу не измѣнилось и въ новѣйшихъ операхъ.

Драматическіе планы, предоставленные этому аппарату, тоже приобрѣли стереотипность: будучи большею частью заимствованы изъ совершенно неправильно понятой греческой мифологіи и героическаго міра, они образовали драматическую канву, не заключающую въ себѣ никакой возможности вызывать увлеченіе и сочувствіе, но за то обладавшую такими свойствами, при которыхъ каждый композиторъ могъ ею пользоваться по своему усмотрѣнію. И въ самомъ дѣлѣ, на большую часть этихъ текстовъ писалась музыка различными композиторами.

Столь прославленная революція Глюка, которую многіе мало освѣдомленные люди считали полнымъ измѣненіемъ принятаго до тѣхъ поръ взгляда на сущность оперы,—сводилась въ дѣйствительности къ тому, что композиторъ возсталъ

противъ произвола пѣвца. Композиторъ, который вслѣдъ за пѣвцомъ, съ полнымъ на то правомъ, привлекалъ особое вниманіе публики—ибо онъ-то и доставлялъ всегда пѣвцу новый случай показать свое искусство—почувствовалъ себя стѣсненнымъ дѣятельностью пѣвца въ той мѣрѣ, въ какой ему хотѣлось обработать сюжетъ согласно запросамъ своей творческой фантазіи, — чтобы слушателю предстало также и его произведеніе и, наконецъ, можетъ быть, только оно одно. Композитору были открыты двѣ дороги для достиженія его честолюбивой цѣли: развить до высшей, роскошной полноты чисто чувственное содержаніе аріи, пользуясь при этомъ всѣми, находящимися въ его распоряженіи, а также и вновь изыскиваемыми, музыкальными средствами,—или же—и это тотъ болѣе серьезный путь, который намъ теперь надлежитъ прослѣдить—ограничить произволъ въ исполненіи этой аріи, придавъ исполняемой мелодіи смыслъ соответствующій данному тексту. Если этотъ текстъ, по своему характеру, долженъ былъ имѣть значеніе прочувствованныхъ рѣчей дѣйствующихъ лицъ, то давно уже умные композиторы и пѣвцы сами поняли, что надо придать своей виртуозности оттѣнокъ необходимой искренности, и Глюкъ былъ, конечно, не первымъ, кто писалъ чувствительныя аріи, а пѣвцы его также не первыми пѣвцами, выразительно исполнявшими. Но то, что онъ вполне сознательно и принципиально сказалъ объ умѣстности и даже необходимости соответствія характера аріи и речитатива съ характеромъ текста, дѣлаетъ его дѣйствительно исходнымъ пунктомъ полного преобразования въ отношеніяхъ художественныхъ факторовъ оперы другъ къ другу. Съ этого времени господство надъ оперой рѣшительно переходитъ въ руки композитора: пѣвецъ становится орудіемъ намѣреній композитора, намѣреніе же это сводится къ тому, чтобы драматическое содержаніе текста получало соответствующее выраженіе. Такимъ образомъ былъ лишь данъ отпоръ неумѣстному и холодному кокетству пѣвца-виртуоза, а все остальное въ этомъ неестественномъ организмѣ оперы осталось совершенно тѣмъ-же, что и прежде. Арія, речитативъ и танецъ въ оперѣ Глюка стоятъ совершенно обособленные, безъ всякой связи, какъ это было и до Глюка, какъ осталось и понынѣ.

Въ отношеніяхъ поэта къ композитору не произошло ни малѣйшаго измѣненія, скорѣе отношеніе къ нему композитора стало еще болѣе диктаторскимъ, ибо, разъ понявъ, что его задача выше задачи пѣвца-виртуоза, онъ съ усиленнымъ рвеніемъ принялся строить оперу по своему разумію. Поэту и въ голову не приходило вмѣшиваться въ его распоряженія; музыку, которой опера собственно и обязана своимъ возникновеніемъ, онъ понималъ лишь въ тѣхъ узкихъ, строго определенныхъ формахъ, которыя нашелъ уже готовыми и которыя обуславливали собой само творчество музыканта. Возможность

естественными требованіями драмы повліять на эти формы въ такой степени, чтобы онѣ по существу перестали быть рамками, стѣсняющими свободное развитіе драматической правды,—показалась-бы ему даже невысказанной: вѣдь сущность музыки онѣ понималъ только въ этихъ неприкосновенныхъ даже для музыканта, формахъ. И разъ уже онѣ согласился сочинять оперный текстъ,—ему приходилось тщательнѣе, чѣмъ самому музыканту, заботиться о неприкосновенности этихъ формъ; въ крайнемъ только случаѣ, онѣ могъ предоставить музыканту производить въ этой, родной ему, области расширенія и развивать ее; самъ-же онѣ могъ только содѣйствовать, а не предъ-являть требованія.

Такимъ образомъ, поэтъ, который смотрѣлъ на композитора съ нѣкоторымъ священнымъ благоговѣніемъ, скорѣе самъ добровольно предоставилъ ему диктатуру въ оперѣ, чѣмъ возсталъ противъ нея, потому что онѣ видѣлъ, съ какимъ усердіемъ музыкантъ приступалъ къ своей задачѣ.

Только послѣдователи Глюка обратили вниманіе на то, какую пользу могутъ они извлечь изъ этого своего положенія для дѣйствительнаго расширенія прежнихъ формъ. Эти послѣдователи, подъ которыми мы подразумѣваемъ композиторовъ итальянскаго и французскаго происхожденія, писавшихъ для парижскихъ оперныхъ театровъ въ концѣ прошлаго и въ началѣ этого столѣтія, придавали своимъ вокальнымъ нумерамъ, при все большой силѣ и правдивости непосредственнаго выраженія, въ то же время и болѣе широкое формальное основаніе. Обычныя паузы аріи, правда, еще сохранявшіяся, получили въ тоже время болѣе разнообразную мотивировку, переходныя же и соединительныя части сдѣлались уже способомъ выраженія; речитативъ еще непосредственнѣе и тѣснѣе примкнулъ къ аріи и даже вошелъ въ составъ ея, какъ необходимый отлѣнокъ выраженія. Но особенное расширеніе арія получила благодаря тому, что при исполненіи ея, смотря по требованіямъ драмы, участвовало и не только одно лицо, а нѣсколько; такимъ образомъ, къ выгодѣ оперы уничтожился преобладавшій въ ней прежде монологическій характеръ.

Такіе нумера, какъ дуэты и тріо, были, правда, извѣстны издавна. То, что одновременно пѣли двое, или трое, въ сущности не произвело ни малѣйшаго измѣненія въ характерѣ аріи; она осталась тою-же въ отношеніи формы мелодіи, въ доминированіи мелодической темы, которая имѣла въ виду, конечно, не выраженіе индивидуальности, а общее, специфически музыкальное настроеніе. И ничего по существу въ ней не измѣнилось,—исполнялась-ли она въ видѣ монолога, или дуэта. Въ лучшемъ случаѣ произошло чисто матеріальное измѣненіе, то есть музыкальныя фразы пѣлись попеременно разными голосами, или одновременно двумя, тремя голосами, соединенными гармонически только внѣшне. Осмыслить это

специфически музыкальное настолько, чтобы оно стало способным къ живому, индивидуальному выраженію, — явилось задачей и дѣломъ этихъ композиторовъ, какъ оно представляется въ ихъ обработкѣ такъ называемаго музыкально-драматическаго ансамбля. Существенной музыкальной эссенціей такого ансамбля остались опять таки только арія, речитативы и танцевальная мелодія; но, разъ требованіе отъ пѣнія выразительности, соотвѣтствующей данному тексту, было признано законнымъ въ аріи и речитативѣ, послѣдовательность требовала, что-бы такая правдивость выраженія была распространена уже на все то, что въ этомъ текстѣ представляло драматическую связь. Изъ честнаго стремленія отвѣчать этой естественной послѣдовательности и возникло расширеніе прежнихъ музыкальных формъ оперы, какими мы находимъ ихъ въ серьезныхъ операхъ Керубини, Мегюля и Спонтини. Мы можемъ сказать, что въ этихъ произведеніяхъ сдѣлано то, чего хотѣлъ Глюкъ, или чего онъ могъ хотѣть. Да, въ нихъ достигнуто все, что только могло на старой почвѣ оперы развиться естественно, т. е. послѣдовательно въ лучшемъ смыслѣ.

Младшій изъ этихъ трехъ композиторовъ, Спонтини, въ самомъ дѣлѣ такъ былъ полонъ увѣренности, что достигъ въ жанрѣ оперы всего, чего только можетъ достигнуть; такъ твердо вѣрилъ въ невозможность превзойти его, — что во всѣхъ своихъ позднѣйшихъ произведеніяхъ, слѣдовавшихъ за трудами его большой парижской эпохи, не дѣлалъ ни малѣйшей попытки пойти въ отношеніи формы и значительности дальше той точки зрѣнія, на какой онъ стоялъ въ этихъ произведеніяхъ. Онъ упорно отказывался видѣть въ позднѣйшемъ, — такъ называемомъ романтическомъ направленіи оперы что нибудь, кромѣ явнаго ея упадка, такъ что на тѣхъ, кому онъ высказывалъ свои мысли по этому поводу, онъ долженъ былъ производить впечатлѣніе чловѣка, до безумія влюбленнаго въ себя и въ свои оперы; а между тѣмъ онъ только высказывалъ убѣжденіе, въ основѣ котораго лежалъ здравый взглядъ на сущность оперы. При взглядѣ на характеръ современной оперы, Спонтини справедливо могъ сказать: „развились-ли у васъ существенная форма составныхъ частей оперы хоть сколько нибудь дальше того, что вы находите у меня? Или можетъ быть вы создали что нибудь здоровое и разумное внѣ этой формы? Не является ли все отвратительное въ вашихъ произведеніяхъ только результатомъ вашего отклоненія отъ этой формы, и развѣ не единственно въ предѣлахъ ея могли вы произвести все, что есть у васъ хорошаго? Гдѣ же эта форма примѣнена величественнѣе, шире и полнѣе, чѣмъ въ моихъ трехъ большихъ парижскихъ операхъ? Кто-же смѣетъ мнѣ сказать, что наполнилъ эту форму болѣе горячимъ, прочувствованнымъ и энергичнымъ содержаніемъ, чѣтъ я?“

Трудно было бы найти такой отвѣтъ на эти вопросы, который

могъ бы смутить Спонтини, и во всякомъ случаѣ было бы еще труднѣе доказать ему, что онъ сумасшедшій, если считаетъ сумасшедшими насъ. Въ Спонтини говоритъ честный, убѣжденный голосъ чистаго музыканта, заявляющій намъ: „если музыкантъ, самъ по себѣ, являясь распорядителемъ оперы, хочетъ создать драму, — онъ не въ состояннн, пойти дальше меня ни на шагъ, чтобы не проявить полного своего безсилія“. Но въ этомъ неизбѣжно заключается и дальнѣйшее требованіе: „если вы хотите большаго, обратитесь не къ музыканту, а къ поэту“.

Какъ же относился къ Спонтини и его послѣдователямъ этотъ поэтъ? При всемъ совершенствованнн музыкальной формы оперы, при всемъ развитнн свойственной ей выразительности, положеніе поэта ничуть не измѣнилось: онъ оставался всегда скромнымъ подготовителемъ почвы для вполне самостоятельныхъ экспериментовъ композитора. Если послѣдній, благодаря успѣху, чувствовалъ возможность болѣе свободнаго творчества въ этихъ формахъ, то, такимъ образомъ, онъ лишь предлагалъ поэту, служить ему, при доставленнн матеріала, съ меньшей робостью и осторожностью; онъ словно-бы говорилъ ему: „смотри, на что я способенъ! Не стѣсняйся-же; будь увѣренъ, что я могу претворить въ музыку самыя смѣлыя твои драматическія комбинаціи!“ Такимъ образомъ писатель только слѣдовалъ за музыкантомъ; ему стыдно было бы предлагать своему господину деревянную лошадку, когда тотъ въ состояннн сѣсть на настоящаго коня. Онъ зналъ, что всадникъ искусно умѣетъ держать поводъ—эти музыкальные поводъ, которые въ хорошо выравненномъ оперномъ манежѣ должны были направлять коня назадъ и впередъ по всемъ правиламъ искусства, безъ которыхъ ни музыкантъ, ни поэтъ не осмѣливались сѣсть на коня, боясь, чтобы онъ не перескочилъ черезъ загородку и не убѣжалъ въ свою дикую, свободную и прекрасную отчизну. Такимъ образомъ, поэтъ, вблизи композитора, приобрѣталъ, конечно, все большее значеніе, приобрѣталъ его однако въ той именно степени, въ какой возвышался самъ музыкантъ, за которымъ онъ слѣдовалъ. Указанія композитора относительно того, что наиболѣе удобно для музыки, являлись единственнымъ руководствомъ поэту не только въ изложеннн и обработкѣ сюжета, но даже и при его выборѣ; такимъ образомъ при всей славѣ, которую и онъ началъ приобрѣтать, поэтъ всетаки оставался только угодникомъ, умѣло и полезно прислуживавшимъ „драматическому“ композитору. До тѣхъ поръ пока самъ композиторъ не усвоилъ себѣ другаго взгляда на отношеніе къ нему поэта, взаимнн того, который обусловливался характеромъ оперы, ему приходилось только себя считать настоящимъ, отвѣтственнымъ факторомъ оперы, и, такимъ образомъ, съ полнымъ на то правомъ, остановиться на точкѣ зрѣннн Спонтини. Эта точка зрѣннн была самой цѣлесообразной, такъ какъ она давала музыканту воз-

возможность дѣлать все, что только ему требовалось, чтобы сохранить оперѣ, какъ музыкальной драмѣ, право считаться законной художественной формой.

Намъ теперь становится совершенно яснымъ, что сама драма заключала въ себѣ такія условія, которыхъ нельзя было даже касаться, чтобы не распалась вся эта художественная форма; композиторъ и поэтъ того періода не могли этого видѣть. Изъ всѣхъ драматическихъ положеній имъ пригодны были только тѣ, которыя можно было осуществить въ строго опредѣленной и по существу вполнѣ ограниченной формѣ оперной музыки. Широкое растяженіе, долгая остановка на одномъ мотивѣ,—необходимая музыканту, чтобы имѣть возможность понятно говорить въ своей формѣ,—весь этотъ чисто музыкальный аксессуаръ, который нуженъ былъ ему для подготовки, для того чтобы, такъ сказать, привести въ движеніе свой колоколь, заставить его зазвучать, вѣрно выразить опредѣленный характеръ—все это издавна создавало для поэта необходимость пользоваться драматическими сюжетами только строго опредѣленнаго характера, которые давали просторъ неторопливой беззаботности, удобной музыканту для его экспериментовъ. Писать чисто риторическія, стереотипныя фразы—являлось обязанностью поэта, такъ какъ только на этой почвѣ музыкантъ могъ найти поле для необходимаго ему расширенія формы, въ сущности вовсе не свойственнаго драмѣ; заставивъ своихъ героевъ говорить коротко, опредѣленно и сжато—поэтъ навлекъ-бы на себя упрекъ въ томъ, что его стихи непригодны композитору. Чувствуя себя такимъ образомъ, вынужденнымъ вкладывать въ уста своихъ героевъ эти банальныя, ничего не выражающія, фразы, поэтъ, при всемъ своемъ желаніи, не могъ придать этимъ лицамъ характеръ жизненности, а связи ихъ дѣйствій отпечатокъ полной драматической правды. Его драма большею частью имѣла только видъ драмы; ему и въ голову не могло придти удовлетворять требованіямъ вытекающимъ изъ дѣйствительной, основной задачи драмы. Строго говоря, онъ переводилъ драму на языкъ оперы; большею частью передѣлывалъ въ оперы давно извѣстныя драмы, которыми уже просытились при постановкѣ ихъ на драматической сценѣ, какъ это было въ Парижѣ, особенно съ трагедіями Théâtre français. Задача драмы ставшая, такимъ образомъ, пустой и ничтожной, явно сводилась къ замысламъ композитора; отъ него ждали того, отъ чего напередъ отказался поэтъ. Ему—композитору приходилось по своему разумѣнію заполнять пустоту и ничтожество пѣлаго произведенія. Онъ увидалъ себя, такимъ образомъ, обязаннымъ разрѣшить неестественную задачу: со своей точки зрѣнія, т. е. точки зрѣнія человѣка, который долженъ былъ бы способствовать осуществленію ясно изложеннаго драматическаго намѣренія имѣющимися въ его распоряженіи средствами выраженія,—понять само это намѣреніе и дать

ему жизнь. Музыканту, строго говоря, надо было заботиться о томъ, чтобы сочинить саму драму, сдѣлать свою музыку не только выраженіемъ, но и содержаніемъ, содержаніе же это по природѣ вещей не могло быть ничѣмъ инымъ, какъ самой драмой. Отсюда наиболѣе замѣтно начинается проявляться странная путаница въ понятіи о музыкѣ, порожденная терминомъ „драматическая“. Музыка, которая, являясь искусствомъ выраженія, можетъ быть только правдивой,—естественно должна относиться къ тому, что ей приходится выражать; въ оперѣ этимъ предметомъ выраженія несомнѣнно являются чувства говорящаго и играющаго, и музыка, если она удачно ихъ воспроизводитъ, является тѣмъ, чѣмъ она только и можетъ быть. Музыка, желающая быть чѣмъ-то большимъ, желающая не только относиться къ выражаемому предмету, но и представить его, въ сущности перестаетъ быть музыкой, и становится, фантастически отвлеченнымъ отъ музыки и поэзіи, пугаломъ, которое въ дѣйствительности можетъ осуществиться развѣ только въ видѣ карикатуры. При всѣхъ своихъ ложныхъ стремленіяхъ, музыка, хоть сколько нибудь производящая впечатлѣніе, осталась лишь выраженіемъ; изъ усилій же сдѣлать музыку самимъ содержаніемъ драмы, возникло то, что мы должны признать послѣдовательнымъ упадкомъ оперы и, слѣдовательно, явнымъ доказательствомъ всей неестественности этого рода искусства.

Если основаніе и содержаніе оперъ Спонтини было пустымъ и ничтожнымъ, а ихъ музыкальная форма ограниченной и педантичной, то въ этой ограниченности все таки было искреннее и ясное сознаніе того, что можно сдѣлать въ этомъ жанрѣ, не доводя его неестественность до безумія. А современная опера, напротивъ, является открытымъ проявленіемъ этого безумія, теперь дѣйствительно наступившаго. Чтобы глубже вникнуть въ ея сущность, обратимся къ тому, второму направленію опернаго развитія, которое мы выше назвали фривольнымъ, и, изъ соединенія котораго съ серьезнымъ направленіемъ, о которомъ мы только что говорили, явился на свѣтъ уродливый ублодокъ, часто, даже съ виду благоразумными людьми, называемый „современной драматической оперой“.

II.

Мы уже упоминали, что еще задолго до Глюка даровитые и чуткіе композиторы, а также и пѣвцы, сами пытались придать исполненію оперной аріи характеръ искренней прочувствованности; наперекоръ чисто вокальному совершенству и бравурной виртуозности, они старались воздѣйствовать на своихъ слушателей проявленіемъ настоящаго чувства и правдивой страсти,—всюду, гдѣ это хотя бы только допускалось текстомъ, гдѣ онъ

самъ не шель тому навстрѣчу. Это явленіе всецѣло зависѣло отъ личнаго къ тому расположенія музыкальныхъ факторовъ оперы, и въ немъ правдивость музыки одержала побѣду надъ формализмомъ въ томъ отношеніи, въ какомъ это искусство по своей природѣ является непосредственнымъ языкомъ сердца. Если то направленіе оперы, въ которомъ, благодаря Глюку и его послѣдователямъ, это благороднѣйшее свойство музыки возвысилось до руководящаго принципа драмы, мы назовемъ рефлексивнымъ, то мы должны назвать наивнымъ другое направленіе, когда—особенно въ итальянскихъ оперныхъ театрахъ—это свойство проявлялось бессознательно и вполнѣ непосредственно, въ средѣ счастливо одаренныхъ музыкантовъ. Для перваго характерно то, что оно развилось, какъ чужеземный продуктъ, въ Парижѣ, передъ публикой, которая, будучи совсѣмъ немусыкальной, цѣнитъ скорѣе отдѣланную, блестящую манеру говорить, чѣмъ прочувствованное содержаніе рѣчи; второе-же, наивное направленіе, напротивъ, остается преимущественной собственностью сыновъ Италіи—отчины новѣйшей музыки.

Если человѣкъ, показавшій это направленіе во всемъ его блескѣ, и былъ нѣмцемъ, то это высокое призваніе выпало ему на долю только благодаря тому, что его художественная натура была такой-же невозмутимо чистой и ясной, какъ свѣтлая, зеркальная поверхность воды, надъ которой склонился лучшій цвѣтокъ итальянской музыки, чтобы въ ней какъ въ отраженіи зеркала, увидѣть, познать и полюбить самое себя. Это зеркало было только поверхностью глубокаго, безбрежнаго моря желаній и стремленій, выплывшихъ изъ неизмѣримой глубины своего существа на поверхность, чтобы выразить свое содержаніе; чтобы отъ нѣжнаго привѣта прекраснаго явленія, склонившагося надъ нимъ, въ жаждѣ познанія своего собственнаго существа, приобрѣсти видъ, форму и красоту.

Кто хочетъ признать въ Моцартѣ экспериментирующаго музыканта, переходящаго отъ одного опыта къ другому, чтобы напр. разрѣшить задачу оперы, тотъ долженъ развѣ только, въ противовѣсть этой ошибкѣ, поставить на ряду съ ней другую,—приписать наивность хотя бы Мендельсону, когда, отнесшись съ недоувѣріемъ къ своимъ собственнымъ силамъ, онъ робко и нерѣшительно подходилъ къ оперѣ,—медленно приближался къ ней издалика.*) Наивный, истинно вдохновленный художникъ, съ безпечностью энтузіаста погружается въ творчество, и только когда его произведеніе окончено, когда оно предстаетъ уже вполнѣ реальнымъ,—тогда только въ силу опыта обосновывается его мысль и предостерегаетъ его отъ ошибокъ впредь; въ каждомъ же новомъ случаѣ, когда его

*) Авторъ упомянутой въ введеніи статьи „Современная опера“—дѣлаетъ обѣ эти ошибки.

охватывает творческій порывъ, размышленіе снова теряетъ для него всякую силу.

Для Моцарта, по отношенію къ его дѣятельности опернаго композитора, нѣтъ ничего болѣе характернаго, какъ та безпечная неразборчивость, съ которою онъ приступалъ къ своимъ работамъ; мысль, погружаясь въ эстетическія сомнѣнія на счетъ основы оперы, была такъ далека отъ него, что онъ съ полнымъ душевнымъ спокойствіемъ приступалъ къ переложенію на музыку каждаго, предложеннаго ему опернаго текста, не заботясь даже о томъ, благодаренъ-ли, или нѣтъ, этотъ текстъ для него, какъ для чистаго музыканта. Если собрать сохранившіяся въ разныхъ мѣстахъ его эстетическія замѣтки и размышленія, то мы увидимъ, что всѣ эти размышленія, не идутъ дальше его знаменитаго опредѣленія собственнаго носа. Онъ настолько былъ музыкантомъ, и только музыкантомъ, что, при взглядѣ на него, намъ станетъ очевиднымъ и убѣдительно-понятнымъ единственно вѣрное, настоящее отношеніе музыканта къ поэту. Все наиболѣе важное и рѣшающее для музыки было имъ сдѣлано несомнѣнно въ оперѣ,—въ оперѣ, на образованіе которой онъ ничуть не собирался вліять какой-нибудь властью поэта, но въ которой онъ сдѣлалъ все, что можно сдѣлать чисто музыкальными средствами. Самымъ точнымъ, неискаженнымъ воспріятіемъ поэтическаго намѣренія, какъ и гдѣ бы оно ни существовало, онъ довелъ эту свою чисто музыкальную способность до такой полноты, что ни въ одномъ изъ его абсолютныхъ музыкальныхъ произведеній, и особенно въ его инструментальныхъ сочиненіяхъ, мы не видимъ такого обширнаго и богатаго развитія музыкальнаго искусства, какъ въ его операхъ. Великая, благородная и разумная простота его чисто музыкальнаго инстинкта, т. е. непосредственно вѣрное пониманіе сущности своего искусства, дѣлало для него даже невозможнымъ производить восхищающее, опьяняющее дѣйствіе музыкой тамъ, гдѣ поэзія была безцвѣтна и незначительна. Какъ мало понималъ этотъ богатоодареннѣйшій изъ музыкантовъ фокусъ современныхъ нашихъ музыкальныхъ дѣлъ мастеровъ—воздвигать на пустой и ничтожной музыкальной основѣ сверкающія золотомъ музыкальныя башни, казаться увлеченнымъ и вдохновеннымъ тамъ, гдѣ все поэтическое произведеніе пусто и безсодержательно,—чтобы показать такимъ образомъ, что музыкантъ дѣйствительно главная особа и можетъ все сдѣлать, можетъ даже творить изъ ничего—совсѣмъ такъ, какъ Господь Богъ!

О, какъ дорогъ мнѣ Моцартъ! Какъ нужно уважать его за то, что онъ не нашелъ возможнымъ придумать для „Titus“ а музыку „Донъ Жуана“, а для „Cosi fan tutte“ музыку „Фигаро“,—это было-бы такъ постыдно, такъ обезславило-бы музыку!—Моцартъ писалъ безпрестанно, но писать хорошую музыку онъ могъ только тогда, когда былъ вдохновенъ. Если это воодушевленіе и являлось изнутри, изъ его собственныхъ

природныхъ силъ, то тѣмъ не менѣе ярко и блестяще оно сказывалось лишь тогда, когда его воспламеняли извиѣ, когда генію божественной любви въ немъ представлялся достойный любви предметъ, который онъ могъ обнять въ страстномъ самозабвеніи. Такимъ образомъ, чистѣйшій музыкантъ Моцартъ оказался бы человѣкомъ давно уже ясно разрѣшившимъ задачу оперы, т. е. способствовалъ бы созданію правдивѣйшей, прекраснѣйшей и совершеннѣйшей драмы, если-бы только ему встрѣтился такой поэтъ, которому онъ—музыкантъ—могъ бы исключительно помогать. Такой поэтъ ему, однако не встрѣчался: изготовитель оперныхъ текстовъ, то педантично скучный, то легкомысленно веселый, поставлялъ ему для композиціи аріи, дуэты и ансамбли, которые онъ, по степени того сочувствія, которое они вызывали въ немъ, переключивалъ на музыку, и они получали то выраженіе, на какое по содержанію своему были способны.

Такимъ образомъ, Моцартъ только доказалъ способность музыки съ невообразимой полнотой отвѣчать каждому требованію, предъявляемому поэтомъ къ ея выразительной способности; этотъ чудный музыкантъ своимъ непосредственнымъ творчествомъ, въ гораздо большей степени, чѣмъ Глюкъ и его послѣдователи, обнаружилъ способность музыки къ правдивому драматическому выраженію и къ безконечно разнообразной мотивировкѣ. Но въ его дѣятельности и творчествѣ было такъ мало принципіальнаго, что могучіе взмахи его генія въ сущности оставили совсѣмъ непоколебленными формальные подмостки оперы; онъ излилъ въ ея формы огненный потокъ своей музыки, но онѣ оказались безцельными удержать въ себѣ этотъ потокъ, который направился туда, гдѣ соотвѣтственно своей природной потребности, могъ разливаться на все болѣе свободномъ и неограниченномъ просторѣ, пока въ симфоніяхъ Бетховена мы снова находимъ его, обратившимся уже въ могучее море. Въ то время, какъ свойственная музыкѣ способность выраженія развилась до непомѣрной силы въ чисто инструментальной музыкѣ, оперныя формы, подобно уцѣлѣвшимъ отъ пожара каменнымъ стѣнамъ, оставались голыми и холодными въ своемъ старомъ видѣ, ожидая новаго гостя, который расположится въ нихъ на временное пребываніе. Поразительно важное значеніе Моцартъ имѣлъ только для исторіи музыки вообще, а отнюдь не, въ частности, для исторіи оперы, какъ особаго жанра искусства. Опера, не связанная въ своемъ неестественномъ существованіи никакими законами, дѣйствительно необходимыми для ея жизни, могла стать случайной добычей перваго встрѣчнаго музыканта-авантюриста. Мы свободно можемъ не разсматривать здѣсь того безотраднаго явленія, которое представляютъ собой творенія такъ называемыхъ послѣдователей Моцарта. Довольно большое количество композиторовъ вообразили себѣ, что можно подражать формѣ Моцар-

товскихъ оперъ, при чемъ конечно было упущено изъ виду, что форма эта сама по себѣ ничто, что вся сила въ музыкальномъ гениі Моцарта. Никому не удавалось путемъ педантическаго подражанія, искусственно воспроизвести творенія гениа.

Одно еще только надо было выразить въ этихъ формахъ. Если Моцартъ съ невозмутимой наивностью развилъ до высшаго расцвѣта ихъ чисто музыкально художественное содержаніе, то предстояло еще съ самой неприкрытой, голой откровенностью, выразить въ тѣхъ же формахъ собственную основу опернаго дѣла, сообразно съ источникомъ его возникновенія. Надо было ясно и откровенно показать свѣту, какимъ потребностямъ и какимъ требованіямъ отъ искусства обязана собственно опера своимъ возникновеніемъ и существованіемъ; показать, что эти стремленія никоимъ образомъ не имѣли въ виду настоящей драмы, а исходили изъ потребности наслажденія, изощреннаго аппаратомъ сены, отнюдь не захватывающаго, не оживляющаго внутренне, а только опьяняющаго, прельщающаго внѣшне. Въ Италіи, гдѣ опера возникла изъ этой, еще не сознанный потребности, ей предстояло наконецъ получить вполне сознательное удовлетвореніе.

Здѣсь мы должны вернуться къ болѣе подробному разсмотрѣнію сущности аріи.

Доколѣ пишутся аріи, основной характеръ этой художественной формы будетъ всегда абсолютно музыкальный. Народная пѣсня возникла изъ непосредственнаго, тѣсно между собой связаннаго, совмѣстнаго дѣйствія поэзіи и музыки, — искусства, которое мы едва-ли бы даже могли назвать искусствомъ; въ противоположность изобразительному искусству, почти единственно намъ понятному, мы назвали бы музыку непосредственнымъ проявленіемъ художественныхъ силъ народнаго духа.

Здѣсь поэзія и музыка слились воедино.

Народу никогда не приходило на умъ пѣть свои пѣсни безъ словъ, — безъ стиховъ для него не существовало-бы и мелодіи. Если съ теченіемъ времени и на различныхъ ступеняхъ развитія народа измѣняется напѣвъ, то мѣняются также и стихи; какое либо подраздѣленіе ему непонятно, — и то и другое составляютъ для него нераздѣльное цѣлое, являются сузрукской чегой.

Культурный человѣкъ слышалъ эту народную пѣсню только издали. Изъ великолѣпнаго дворца онъ внималъ проходящимъ жнецамъ, и съ луговъ донесся до высоты его блистающихъ чертоговъ только напѣвъ, — слова остались тамъ, внизу. Если этотъ напѣвъ былъ восхитительнымъ запахомъ цвѣтка, а слова его тѣломъ, съ его нѣжными половыми органами, — то культурный человѣкъ, хотѣвшій насладиться только односторонне, только нервами обонянія, а не и взоромъ тоже, извлекъ этотъ запахъ цвѣтка и искусственно дестилировалъ духи; онъ разлилъ ихъ по флаконамъ, чтобы носить съ собой и когда вздумается,

спрыскивать себя и свою роскошную утварь. Чтобы насладиться также и видомъ цвѣтка, ему пришлось бы подойти къ нему поближе, спуститься изъ своего дворца на лѣсную поляну, пробившись сквозь сучья, вѣтви и листья, а для этого у него—важнаго и лѣниваго барина—не было рѣшительно никакого желанія. И вотъ, благовоннымъ снадобьемъ онъ окроплялъ безодержательную скуку своей жизни, пустоту и ничтожество своихъ чувствъ. Искусственное растеніе, выросшее отъ такого неестественнаго оплодотворенія, было ничѣмъ инымъ, какъ оперной аріей. Если бы она даже была вынуждена вступить въ какую нибудь насильственную связь, она осталась-бы навѣки бесплодной,—осталась бы тѣмъ, чѣмъ она и была—исключительно музыкальнымъ снадобьемъ. Все воздушное тѣло аріи улетучилось въ мелодіи, и эту мелодію пѣли—въ концѣ концовъ даже играли на скрипкѣ и насвистывали—не замѣчая, что ей долженъ сопутствовать текстъ и смыслъ, выражаемый этимъ текстомъ. Чѣмъ больше этотъ ароматъ подвергался всякимъ экспериментамъ, чтобы пріобрѣсти какую нибудь матеріальную оболочку, — а среди нихъ самымъ претенціознымъ нужно считать экспериментъ серьезной драмы, — тѣмъ больше онъ страдалъ отъ всей этой примѣси несвойственнаго ему, чуждаго элемента, утрачивалъ сладострастную силу и прелесть. Кто-же снова придалъ этому благоуханію, какъ неестественно оно ни было, тѣло, до обманчивости, не смотря на свою искусственность, похожее на то настоящее тѣло, которое нѣкогда изъ своей естественной полноты наполняло воздухъ благоуханіемъ, какъ духомъ своей сущности? Этотъ необыкновенно ловкій изготовитель искусственныхъ цвѣтовъ, дѣлавшій ихъ изъ бархата и шелка, окрашивавшій обманчивыми красками и орошавшій ихъ сухія чашечки благовоннымъ составомъ такъ, что они благоухали почти какъ настоящіе цвѣты,—этотъ великій художникъ былъ Джаіакомо Россини.

У Моцарта эта благоухающая мелодія нашла для себя такую питательную почву въ чудной, здоровой и гармоничной человѣческой природѣ, что на ней снова выросъ прекрасный цвѣтокъ настоящаго искусства, наполняющій душу самымъ искреннимъ восторгомъ. Однако, и у Моцарта онъ находилъ пищу лишь тогда, когда поэзіей, которой предстояло слиться съ его музыкальной натурой, являлось нѣчто родственное ему, здоровое, чисто человѣческое; только благодаря счастливой случайности ему попадалась такая поэзія. Тамъ, гдѣ Моцарта покидалъ этотъ оплодотворяющій Богъ, тамъ съ трудомъ сохранялось искусственное благоуханіе, чтобы существовать, опять таки, искусственной жизнью.

Съ такимъ трудомъ взлелѣянная мелодія впала въ безжизненный, холодный формализмъ—единственное наслѣдіе, оставленное рано скончавшимся композиторомъ своимъ преемникамъ; со своей смертью онъ унесъ и жизнь мелодіи.

Россини, въ первомъ расцвѣтѣ своей роскошной молодости, увидѣлъ вокругъ себя только жатву смерти. Взглянувъ на серьезную французскую, такъ называемую драматическую оперу, онъ проникательнымъ, жизнерадостнымъ взоромъ своей молодости узрѣлъ лишь великолѣпный трупъ, оживить который не могъ даже гордо-одинокій Спонтини,—словно для торжественнаго самопрославленія—заживо себя набальзамировавшей.

Увлекаемый смѣлымъ инстинктомъ жизни, Россини сорвалъ съ этого трупа его великолѣпную маску, чтобы увидѣть основу того, что было его прежней жизнью, и, сквозь роскошь гордо окутывающихъ одеждъ, ему предстала настоящая основа этой гордой властительницы—мелодія. Глядя на родную итальянскую оперу и на дѣло преемниковъ Моцарта, онъ и здѣсь видѣлъ только смерть,—смерть въ бессодержательныхъ формахъ, жизнью которыхъ являлась простая мелодія, безъ всякихъ претензій на характеристику; послѣднее показалось бы ему даже чистымъ лицемѣремъ, послѣ того какъ онъ увидѣлъ все, что вышло отсюда неестественнаго, насильственнаго и половинчатаго.

Россини хотѣлъ жить и понять, что, надо жить съ тѣми, кто имѣетъ уши, чтобы слышать. Онъ понялъ, что абсолютная мелодія есть единственный жизненный элементъ оперы, и что нужно обратить вниманіе только на выборъ мелодій,—взять такія, которыя публика стала бы слушать. Оставивъ въ сторонѣ педантической партитурный хламъ, онъ пошелъ слушать туда, гдѣ люди поютъ безъ нотъ. Тамъ онъ услышалъ то, что изъ всего аппарата оперы скорѣе всего и невольно удерживается слухомъ,—чистую, приятную уху, абсолютную мелодію, не претендующую на нѣчто большее. Такая мелодія проскальзываетъ въ слухъ неизвѣстно почему, ее напѣваютъ—неизвѣстно почему, сегодня замѣняютъ вчерашней, а завтра снова забываютъ—неизвѣстно почему; такая мелодія звучитъ уныло, когда мы веселы, и весело, когда мы грустны, и мы всетаки напѣваемъ ее—не зная почему.

Такую то мелодію взялъ Россини и—о, чудо!—тайна оперы раскрылась. Все, что было воздвигнуто размышленіями и эстетическими мудрствованіями, разрушили въ конецъ оперныя мелодіи Россини, развѣяли, какъ пустую мечту.

На долю драматической оперы выпала судьба тѣхъ научныхъ проблемъ, основой которыхъ являлся ложный взглядъ; при болѣе глубокомъ изслѣдованіи онѣ становились все болѣе ошибочными и неразрѣшимыми, пока, наконецъ, мечъ Александра не исполнялъ своего назначенія и не разрубалъ ихъ ременнаго узла такъ, что тысячи концовъ распадались въ разныя стороны. Такимъ мечемъ Александра можетъ быть только опредѣленный поступокъ; и его совершилъ Россини, представивъ оперную публику всего свѣта доказательствомъ вполне опредѣленной истины, что тамъ, гдѣ заблуждающіеся худож-

ники намѣреваются при посредствѣ музыки осуществить замыселъ драмы и выразить ея содержаніе, публика желаетъ слушать только „хорошенькія мелодіи“. Весь свѣтъ привѣтствовалъ Россини за его мелодіи,—его, который такъ удачно создалъ изъ нихъ особое искусство. Всякія заботы о формѣ онъ оставилъ въ сторонѣ. Найдя форму самую простую, сухую и незатѣйливую, онъ наполнилъ ее за то вполне послѣдовательнымъ содержаніемъ, котораго-то ей единственно и не хватало—наркотически опьяняющей мелодіей. Оставивъ форму ненарушенной потому, что онъ совершенно о нея не заботился, Россини направилъ весь свой гений исключительно на забавное фиглярство, и продѣлывалъ это въ предѣлахъ тѣхъ же формъ. Пѣвцамъ, которые раньше должны были заботиться о драматическомъ выраженіи скучнаго и ничего не выражающаго текста, онъ сказалъ: „дѣлайте со словами что хотите, не забудьте только что раньше всего необходимо сорвать амплодисменты за веселья рулады и мелодическія антраша!“ Кому-же было слушать охотнѣе такіе совѣты, какъ не пѣвцамъ?

Музыкантамъ, которыхъ раньше дрессировали, уча сопровождать патетическія фразы пѣнія возможно разумной, стройно звучащей игрой, онъ говорилъ: „не мудрствуйте много. Не забывайте главнымъ образомъ, чтобы вамъ похлопали за ваше личное умѣнье тамъ, гдѣ я каждому изъ васъ, предоставляю къ тому возможность!“ Кому же было усерднѣе благодарить его, какъ не музыкантамъ?—Сочинителю опернаго текста, который раньше задыхался отъ капризныхъ, стѣснительныхъ требованій композитора, онъ сказалъ: „Дружище, дѣлай все, что тебѣ вздумается, мнѣ ты больше совѣмъ не нуженъ!“ Кто-же, какъ не сочинитель текста былъ ему больше обязанъ за такое освобожденіе отъ неблагодарнаго, горькаго труда? Кто больше всего боготворилъ Россини за его благодѣянія, какъ не весь цивилизованный міръ, наводнявшій оперные театры? И кто имѣлъ для того большее основаніе? Кто-же, какъ не Россини, при всемъ своемъ талантѣ, былъ такъ любезенъ и услужливъ по отношенію къ нимъ?—Если онъ узнавалъ, что публика одного города особенно охотно слушаетъ рулады пѣвицы, а публика другого города, напротивъ, предпочитаетъ томные напѣвы, то для пѣвицы перваго города онъ писалъ однѣ рулады, для втораго—только томные напѣвы. Достаточно ему было узнать, что гдѣ нибудь охотно слушаютъ барабанъ въ оркестрѣ,—и увертюра къ сельской оперѣ начиналась барабанной дробью. Говорили ему, что въ другомъ мѣстѣ очень любятъ *crescendo* въ ансамбляхъ,—онъ вводилъ въ свою оперу постоянно повторяющееся *crescendo*.

Одинъ только разъ пришлось ему раскаться въ своей услужливости. Посовѣтовали ему для Неаполя тщательнѣе отдѣлывать фразы и, вдругъ, его тщательно сработанная опера тамъ не понравилась; Россини рѣшилъ никогда больше въ

жизни не заботиться о тщательности, хотя бы ему даже это и совѣтовали.

Нельзя видѣть со стороны Россини ни малѣйшаго тщеславія и высококомѣрной гордости въ томъ, что, глядя на огромный успѣхъ своего опернаго стиля, онъ смѣясь говорилъ людямъ прямо въ глаза, что открылъ настоящую тайну оперы, около которой всѣ его предшественники только блуждали, толкаясь. Не высококомѣрие говорило въ немъ и тогда, когда онъ утверждалъ, что ему ничего не стоитъ заставить забыть оперы величайшихъ своихъ предшественниковъ, даже и Моцартовскаго „Донъ Жуана“, если только онъ напишетъ музыку на тотъ же сюжетъ;—это былъ только вѣрный инстинктъ по отношенію къ тому, чего собственно требуетъ публика отъ оперы. И дѣйствительно, тѣмъ, кто видитъ въ музыкѣ религію, пришлось-бы, пожалуй, къ полнѣйшему своему позору, сложить оружіе передъ появленіемъ „Донъ Жуана“ Россини, ибо можно съ увѣренностью предположить, что для настоящей, рѣшающей успѣхъ театральной публики Моцартовскій „Донъ Жуанъ“ уступилъ бы мѣсто „Донъ Жуану“ Россини, если не навсегда, то надолго. Это собственно, и есть разрѣшеніе опернаго вопроса, какъ его сдѣлалъ Россини: онъ цѣликомъ представилъ оперу на судъ публики, сдѣлавъ эту публику съ ея вкусами и наклонностями дѣйствительнымъ факторомъ оперы. Если бы театральная публика по своему характеру и значенію была народомъ въ настоящемъ смыслѣ этого слова, мы должны были-бы тогда считать Россини самымъ серьезнымъ революціонеромъ въ области искусства. Но по отношенію къ части нашего общества, на которую мы должны смотрѣть лишь, какъ на неестественный отростокъ народа, представляющійся намъ въ своей соціальной бесполезности, даже вредности, гнѣздомъ гусеницъ, которыя подтачиваютъ здоровые питательные листья естественнаго народнаго дерева, чтобы—въ лучшемъ случаѣ—получить изъ него способность кружиться въ кратковременномъ и роскошномъ существованіи, подобно рою порхающихъ бабочекъ; по отношенію къ такимъ подонкамъ народа, которые, погрязши въ грубомъ невѣжествѣ, могли подняться только до развратнаго изыщества, а не до настоящей, прекрасной просвѣщенности человѣка,—однимъ словомъ, по отношенію къ нашей оперной публикѣ Россини все таки былъ только реакціонеромъ, въ то время какъ Глюка и его послѣдователей мы должны признать методичными, принципиальными и въ сущности бессильными революціонерами. Во имя блестящаго и, въ дѣйствительности единственно правдиваго, содержанія оперы и ея послѣдовательнаго развитія, Джіакомо Россини также успѣшно противодѣйствовалъ одностороннимъ революціоннымъ принципамъ Глюка, какъ его высокій покровитель—князь Меттернихъ, во имя безчеловѣчнаго, и опять таки единственнаго смысла европейскаго государственнаго строя и послѣдовательнаго его

проведенія въ жизнь, дѣйствовалъ противъ одностороннихъ правилъ либеральныхъ революціонеровъ, которые хотѣли въ предѣлахъ этого строя,—не только не уничтожая его неестественнаго содержанія, но и въ тѣхъ самыхъ формахъ, которыя выражали это содержаніе,—возстановить человѣческое и разумное.

Какъ Меттернихъ, съ полнымъ на то правомъ, понималъ государство не иначе, какъ въ видѣ абсолютной монархіи, такъ и Россини, съ меньшей послѣдовательностью, понималъ оперу только въ абсолютной мелодіи.

Они говорили: „Вы хотите государство и оперу. Вотъ вамъ государство и опера,—другихъ не бываетъ!“

Исторія оперы собственно заканчивается Россини. Она окончилась, когда безсознательный зародышъ ея существованія развился до самой явной, сознательной полноты; когда музыкантъ былъ признанъ единственнымъ факторомъ этого художественнаго произведенія,—факторомъ съ неограниченной властью, и вкусъ театральной публики сдѣлался единственной его руководящей нитью.

Она окончилась, когда фактически, и даже принципиально, былъ устраненъ всякій поводъ къ драмѣ; когда единственной задачей оперныхъ артистовъ стали считать усовершенствованіе въ ласкающей слухъ виртуозности пѣнія, и признали неотъемлемымъ ихъ правомъ—предъявлять къ композитору соответственныя требованія. Она окончилась, когда огромное большинство музыкальной публики увидѣло въ совершенно безхарактерной мелодіи единственное содержаніе музыки; въ чисто внѣшней связи отдѣльныхъ музыкальныхъ нумеровъ—единственный строй музыкальной фразы, и, руководясь исключительно своими впечатлѣніями, считало наркотически опьяняющее дѣйствіе опернаго представленія единственною сущностью музыки. Она окончилась въ тотъ день, когда, боготворимый Европой, веселый баловень роскоши, Россини счелъ умѣстнымъ засвидѣтельствовать свое почтеніе нелюдимому, ушедшему въ себя, угрюмому, прослывшему полусумасшедшимъ Бетховену, который не отдалъ ему визита. Что могъ подмѣтить похотливый, блуждающій взоръ сладострастнаго сына Италіи, когда онъ невольно остановился передъ страшнымъ блескомъ трагическаго, тоскующаго, и все таки мужественнаго взгляда своего загадочнаго противника? Предстала-ли ему тогда страшная, дикая медуза, потрясающая волосами—это зрѣлище, которое было смертью для всякаго, кто его видѣлъ?—Несомнѣнно одно—съ Россини умерла опера.

Въ Парижѣ, этомъ великолѣпномъ городѣ, гдѣ образованнѣйшіе цѣнители искусства до сихъ поръ не могутъ понять, какая разница между двумя знаменитыми композиторами—Россини и Бетховеномъ, какъ развѣ только та, что первый направилъ силу своего небеснаго генія на сочиненіе оперъ, а второй на симфоніи,—въ этомъ блестящемъ центрѣ современной

музыкальной мудрости, оперѣ суждено было получить странное продолженіе своего существованія. Тяготѣніе къ жизни могуче во всемъ, что живетъ. Опера находилась въ положеніи Византійской Имперіи, и, какъ послѣдняя поддерживала свое существованіе, такъ будетъ существовать и опера, пока въ наличности окажутся хоть какія нибудь неестественныя условія, которыя придаютъ ей—внутренно мертвой—видъ жизни; пока не придутъ невоспитанные турки, что положили конецъ Византійской Имперіи и были такъ грубы, что устроили стойла для своихъ лошадей въ великолѣпномъ храмѣ Св. Софій.

Когда Спонтини считалъ, что съ нимъ умерла опера,—онъ ошибался потому, что видѣлъ въ „драматическомъ направленіи“ сущности. Оперы онъ не предполагалъ возможности какого нибудь Россини, который докажетъ совершенно противоположное. Когда Россини, съ гораздо большимъ на то правомъ, считалъ, что закончилъ развитіе оперы, онъ ошибался меньше, потому, что онъ позналъ сущность оперы, ясно доказавъ ее и добился общаго признанія, — слѣдовательно, имѣлъ право думать, что можно только подражать ему, и ни въ какомъ случаѣ не превзойти. А все таки онъ ошибался, если думалъ, что изъ всѣхъ дотолѣ существовавшихъ направленій оперы нельзя сдѣлать каррикатуры на нее, которую не только публика, но и мудрые критики примутъ за новый и существенный видъ оперы; вѣдь во время своей славы онъ еще не зналъ, что банкирамъ, для которыхъ до сихъ поръ онъ изготовлялъ музыку, когда нибудь придетъ фантазія композиторствовать самимъ. О, какъ злился этотъ, легкомысленный обыкновенно маэстро, какъ онъ былъ недоволенъ и раздраженъ, когда увидѣлъ, что его перещеголяли, если не въ геніальности, то хоть въ ловкой эксплуатаціи ничтожной въ искусствѣ публики! О, какимъ былъ онъ „dissoluto punito“, какой выброшенной вонъ куртизанкой, какъ былъ полонъ злобной досады передъ своимъ позоромъ, когда на приглашеніе директора парижской оперы, обратившагося къ нему въ моментъ затишья съ просьбой снова подарить чѣмъ нибудь парижанъ,—отвѣтилъ, что не возвратится туда раньше, чѣмъ „жиды окончатъ тамъ свой шабашъ!“ Ему пришлось убѣдиться въ томъ, что доколѣ вселенной управляетъ мудрость Божія, все находитъ себѣ наказаніе,—что нашла его себѣ и та чистосердечность, съ которой онъ объяснялъ людямъ, что есть опера. И вотъ, чтобы принять заслуженное покаяніе, онъ сдѣлался рыбопромышленникомъ и церковнымъ композиторомъ.

Только путемъ дальнѣйшаго изученія, однако, мы можемъ дойти до яснаго представленія о сущности новѣйшей оперы.

III.

Со времени Россини исторія оперы становится ничѣмъ инымъ, какъ исторіей оперной мелодіи: исторіей ея внутренняго

значенія съ художественной точки зрѣнія и внѣшней формы,— съ точки зрѣнія стремленія къ эффекту.

Образъ дѣйствій Россини, увѣнчавшійся огромнымъ успѣхомъ, отвлекъ композиторовъ отъ прискаканія для арии драматическаго содержанія и отъ попытокъ придать ей соотвѣтственное драматическое значеніе. То, что теперь захватило чувство и мысли композиторовъ, была сущность самой мелодіи, въ которую обратились весь строй арии. Пришлось понять, что даже аріями Глюка и его послѣдователей публика наслаждалась лишь въ той степени, въ какой общій характеръ чувства, обусловливаемый текстомъ, получалъ выраженія въ чисто мелодической части этой оперы; что выраженіе это, опредѣлявшее только общій характеръ чувства, проявлялось все таки только, какъ абсолютный, пріятный напѣвъ.

Если намъ это становится яснымъ уже у Глюка, то у его послѣдователя, Спонтини, доходить до полной очевидности. Всѣ они, эти серьезные музыкальные драматурги, болѣе, или менѣе, обманывали самихъ себя, когда приписывали дѣйствіе своей музыки не столько чистой музыкальной эссенціи своихъ арій, сколько яркому выраженію, приданнаго ими ей драматическаго смысла. Оперный театръ въ это время, особенно въ Парижѣ, былъ сборнымъ мѣстомъ всякаго рода эстетовъ и знатныхъ людей, утверждавшихъ, что они такіе-же эстеты. Всякое серьезное эстетическое намѣреніе авторовъ принималось этой публикой съ почтеніемъ; музыканта окружалъ ореолъ художественнаго законодателя и онъ рѣшилъ написать драму въ звукахъ, а его публика, увлекаясь мелодической прелестью арии, воображала, что ее плѣняетъ драматическая декламация. Когда же, эмансипированная Россини, она могла наконецъ искренне и откровенно сознаться въ этомъ, она тѣмъ самымъ подтвердила непреложную истину и, такимъ образомъ, установила вполнѣ послѣдовательное и естественное явленіе, а именно: что тамъ, гдѣ не только въ видѣ внѣшняго предлога, но и соотвѣтственно всему художественному строю произведенія, музыка составляетъ главное, гдѣ она является намѣреніемъ и цѣлью,—тамъ, играющая только вспомогательную роль, поэзія должна явиться безсиьной и ничтожной, и музыка будетъ производить впечатлѣніе только своими средствами. Всякое стремленіе музыки быть драматичной и характерной могло только искажать ея сущность. Если музыка хочетъ не только помогать и содѣйствовать для достиженія высшей цѣли, а и дѣйствовать вполнѣ самостоятельно—тогда эта сущность называется только въ мелодіи, какъ въ выраженіи общаго характера чувства; благодаря неоспоримому успѣху Россини, это должно было стать очевиднымъ для всѣхъ оперныхъ композиторовъ. Если у болѣе глубоко чувствующихъ музыкантовъ являлось противъ этого возраженіе, то оно могло заключаться лишь въ томъ, что по характеру своему мелодіи Россини

мелки и не искренни, что они не исчерпываютъ сущности мелодіи. Такимъ музыкантамъ представлялась художественная задача,—придать безспорно всемогущей мелодіи всю ту полноту выраженія прекраснаго человѣческаго чувства, на которую она способна; и въ стремленіи разрѣшить эту задачу они продолжали реакцію Россини за предѣлы сущности и принципа оперы, вплоть до источника, изъ котораго арія нѣкогда черпнула свою искусственную жизнь, вплоть до возстановленія первоначальнаго напѣва народной пѣсни.

Эту преобразованную мелодію впервые и съ выдающимся успѣхомъ призвалъ къ жизни нѣмецкій музыкантъ. Карлъ Марія фонъ-Веберъ достигъ полной художественной зрѣлости въ такую эпоху историческаго развитія, когда пробудившееся стремленіе къ свободѣ проявлялось не столько въ людяхъ, какъ отдѣльныхъ индивидахъ, сколько въ народахъ,—въ національныхъ массахъ. Чувство независимости въ политикѣ еще не относилось къ понятію о чисто человѣческомъ и, дѣйствительно, не понималось, какъ абсолютно и безусловно человѣческое чувство; оно, какъ бы само себя не понимая и пробудившись скорѣе случайно, чѣмъ вслѣдствіе внутренней потребности, искало для себя оправдывающихъ основаній и думало найти ихъ въ національномъ корнѣ народовъ. Возникнувшее, благодаря этому, движеніе въ дѣйствительности походило гораздо больше на реставрацію, чѣмъ на революцію; въ своемъ жестокомъ заблужденіи, оно выражалось стремленіемъ къ возстановленію стараго и утраченнаго, и только впоследствии мы могли убѣдиться въ томъ, что заблужденіе явилось новымъ препятствіемъ къ развитію истинной человѣческой свободы; тѣмъ, что намъ пришлось узнать,—какъ цѣлебной, хоть и мучительной силой,—мы сознательно были выведены на вѣрный путь.

Я не имѣю въ виду представлять здѣсь сущность оперы въ связи съ нашимъ политическимъ развитіемъ. Произвольному дѣйствію фантазіи былъ-бы слишкомъ большой просторъ, чтобы при такой задачѣ не выдумать самыхъ странныхъ нелѣпостей; такъ уже и было разъ относительно этого предмета, да еще и въ самыхъ широкихъ размѣрахъ. Мнѣ гораздо важнѣе установить все неестественное и противорѣчивое въ этомъ художественномъ жанрѣ,—единственно его сущностью объяснить, почему онъ неспособенъ разрѣшить взятую на себя задачу.

Но національное направленіе, оказавшее свое вліяніе на обработку мелодіи, по своему значенію и заблужденіямъ, по своему, все болѣе выясняющемуся и объясняющему ошибку раздробленію, и по своей бесплодности,—имѣетъ слишкомъ много общаго съ заблужденіями нашего политическаго развитія послѣднихъ сорока лѣтъ, чтобы можно было не упомянуть объ этомъ соотношеніи. Въ искусствѣ, какъ и въ политикѣ, это направленіе заключаетъ въ себѣ ту отличительную черту, что

лежащее въ его основѣ заблужденіе въ первоначальной своей безсознательности показалось соблазнительно красивымъ, въ послѣдствіи же, въ своемъ эгоистическомъ, ограниченномъ упрямствѣ проявилось съ отвратительнымъ безобразіемъ. Оно было хорошо до тѣхъ поръ, пока въ немъ, хотя робко, пробивался духъ свободы; теперь оно отвратительно, ибо духъ свободы въ дѣйствительности разбилъ его и оно искусственно поддерживается только подлымъ эгоизмомъ.

Въ музыкѣ національное направленіе въ началѣ выражалось тѣмъ съ большей красотой, что вообще музыка лучше выражаетъ чувства общаго, чѣмъ личнаго характера. То, что въ романтической поэзіи проявилось какъ римско-католическое, мистическое ханжество и феодально-рыцарское лакейство, въ музыкѣ выразилось въ видѣ сердечной, глубокой и свободной пѣсни, — напѣва, словно подслушавшаго послѣднее дыханіе умирающаго наивнаго народнаго духа.

Сладострастные мелодіи Россини, восторгавшія цѣлый міръ, пронзили ужасной болью благородное сердце симпатичаго творца „Фрейшютца“; онъ не могъ допустить мысли, что въ нихъ источникъ настоящей мелодіи; онъ долженъ былъ доказать міру, что такія мелодіи — только загрязненный рукавъ источника, самый же источникъ, — если бы только люди знали, гдѣ его найти, — течетъ въ невозмутимой чистотѣ.

Въ то время какъ знаменитые основатели оперы только мелькомъ слышали народную пѣсню, Веберъ прислушивался къ ней съ самымъ напряженнымъ вниманіемъ. Если аромать прекраснаго народнаго цвѣтка проникалъ съ лѣсной поляны въ блистающіе чертоги знатныхъ представителей музыки и они дистиллировали его въ изящные духи, то страстное желаніе Вебера посмотреть на цвѣтокъ, повлекло его изъ роскошныхъ чертоговъ на самую лѣсную поляну; тамъ онъ увидѣлъ его растущимъ близъ бодро струящагося ручья, на чудесно завитомъ мху, скрытымъ въ ароматной лѣсной травѣ, подъ задумчиво шумящей листвою старыхъ, стволистыхъ деревьевъ. Какъ затрепетало сердце очарованнаго художника при этомъ зрѣлищѣ, когда онъ вдохнулъ всю полноту аромата! Онъ не могъ противустоять охватившему его альтруистическому чувству, — доставить обезсиленному человѣчеству такое цѣлительное зрѣлищѣ, дать ему это живительное благоуханіе, которое бы освободило его отъ безумія, — онъ не могъ не вырвать самый цвѣтокъ изъ его божественной творческой почвы, что-бы, какъ святыню, показать жаждущему благословенія культурному міру — и онъ сорвалъ его. Несчастный! Онъ понесъ цвѣтокъ наверхъ, въ блистающіе чертоги, помѣстивъ это мило застыдившееся растеніе въ драгоценной вазѣ и каждый день поливалъ свѣжей водой лѣснаго ручья. И что-же случилось? Такъ цѣломудренно замкнутые свѣжіе листья развернулись, какъ бы отдаваясь сладострастной истомѣ; доголѣ стыдливая дѣвственница без-

стыдно обнажила свои половые органы и съ отвратительнымъ равнодушіемъ предлагала наглицу-сладострастнику смотрѣть на нихъ. „Что съ тобой, цвѣтокъ“—воскликнулъ художникъ въ сердечномъ смущеніи—„развѣ ты забылъ прекрасную лѣсную поляну, гдѣ ты росъ такъ цѣломудренно?“ Тогда одинъ за другимъ распались всѣ листки цвѣтка; вялые и блѣдные рассыпались они по коврику, и послѣднее дыханіе сладкаго аромата донесло до художника слова: „я умираю, ты вѣдь сорвалъ меня!“ Вмѣстѣ съ нимъ умеръ и художникъ. Этотъ цвѣтокъ былъ душою его искусства, а искусство было загадочнымъ якоремъ его жизни. На лѣсной полянѣ не росло больше цвѣтка.

Тирольскіе пѣвцы приходили со своихъ Альповъ и пѣли передъ княземъ Меттернихомъ. Онъ ихъ снабжалъ письмами ко всѣмъ дворамъ, и всѣ лорды и банкиры въ своихъ пышныхъ салонахъ развлекались веселыми звуками дѣтей Альповъ, когда тѣ пѣли имъ про своихъ красавицъ. Теперь эти парни идутъ на убіеніе своихъ братьевъ подъ звуки арій Беллини и танцуютъ со своими красавицами подъ Доницеттievскія оперныя мелодіи,—вѣдь цвѣтокъ не возродился болѣе!

Характерной чертой нѣмецкой народной мелодіи является то, что она рѣдко выражается въ короткихъ, смѣлыхъ, особенно-же въ оживленныхъ ритмическихъ фигурахъ,—она широка, весела и все таки тосклива.

Исполненіе нѣмецкой пѣсни безъ всякаго участія гармоніи—для насъ не мыслимо: ее поютъ всегда по меньшей мѣрѣ на два голоса; искусство находитъ въ самомъ себѣ потребность добавить къ мелодіи басъ и, легко входящійся, средній голосъ, чтобы имѣть полное строеніе гармонической мелодіи.

Такая мелодія есть основа Веберовской народной оперы; она свободна отъ всякихъ мѣстно-національныхъ особенностей и по существу есть выраженіе широкаго, общечеловѣческаго чувства. Единственнымъ ея украшеніемъ является улыбка милой и естественнѣйшей искренности, а языкомъ—незамѣнимая пріятность, говорящая сердцамъ всѣхъ людей, независимо отъ того, къ какой они принадлежатъ національности, ибо чисто человѣческое въ ней столь неприкосновенно. По распространенному всюду вліянію Веберовской мелодіи мы можемъ лучше понять сущность нѣмецкаго духа и его мнимаго назначенія, чѣмъ если бы въ опредѣленіи этого духа исходили изъ лжи о его какихъ то особенныхъ свойствахъ.

На этой мелодіи Веберъ построилъ все. Что онъ, окрыленный этой мелодіей, увидѣлъ и хотѣлъ повѣдать міру; что онъ, такимъ образомъ, изъ всей оперы призналъ способнымъ, или чему самъ сумѣлъ придать способность выразиться въ этой мелодіи—хотя бы въ силу того, что самъ дышалъ ея дыханіемъ и поливалъ ее каплями росы изъ чашечекъ цвѣтовъ,—все это

онъ во всякомъ случаѣ долженъ былъ довести до увлекательно правдиваго и безусловнаго выраженія.

И такую мелодію Веберъ сдѣлалъ истиннымъ факторомъ своей оперы. Задача драмы нашла благодаря ей свое осуществленіе въ томъ смыслѣ, что вся драма прямо мѣла въ страстномъ желаніи излиться въ этой мелодіи, раствориться въ ней, найти въ ней свое искупленіе и оправданіе. Такимъ образомъ, если мы будемъ разсматривать „Фрейшютца“, какъ драму, мы должны его поэзію поставить въ такое-же отношеніе къ Веберовской музыкѣ, въ какомъ находится поэзія „Танкреда“ къ музыкѣ Россини. Мелодія Россини обуславливала характеръ поэзіи Танкреда въ той самой мѣрѣ, въ какой Веберовская мелодія—поэзію Киндовскаго „Фрейшютца“, и Веберъ былъ здѣсь тѣмъ-же, чѣмъ былъ тамъ Россини; но Веберъ былъ благороденъ и вздумчивъ, Россини-же легкомысленъ и чувствененъ.*) Веберъ только раскрылъ объятія къ воспринятію драмы настолько шире, насколько его мелодія была правдивымъ и неподдѣльнымъ языкомъ сердца: то, что въ нее входило, было прочно, гарантировано отъ всякаго искаженія. Но напрасно и Веберъ старался выразить то, что не могло быть выражено этимъ ограниченнымъ языкомъ, при всей его правдивости. И его лепетъ является здѣсь честнымъ признаніемъ неспособности музыки самой сдѣлаться настоящей драмой, т. е. растворить въ себѣ настоящую драму, а не специально выкроенную для нея; признаніемъ, что, напротивъ, сама она изъ благораумія должна раствориться въ настоящей драмѣ.

Намъ предстоитъ продолжать исторію мелодіи.

Если Веберъ, въ поискахъ за мелодіей, снова возвратился къ народу и нашелъ въ нѣмецкомъ народѣ счастливое свойство наивной задушевности, безъ узко національных особенностей,—то въ общемъ онъ направилъ оперныхъ композиторовъ на источникъ, который они теперь, какъ обильный родникъ, стали искать всюду, куда только могъ проникать ихъ взоръ. Раньше всего французскіе композиторы занялись культивированіемъ этого растенія, которое было у нихъ домашнимъ. Уже издавна у нихъ на народной сценѣ, въ драматическихъ представленіяхъ, имѣлъ мѣсто остроумный, или сентиментальный куплетъ. Подходящій, соотвѣтственно своей природѣ, скорѣе для выраженія веселаго, или, если и грустнаго, то, во всякомъ случаѣ не страстнаго, или трагическаго чувства,—онъ самъ по себѣ уже опредѣлилъ и характеръ драматическаго жанра, въ которомъ употреблялся по преимуществу. Французъ не созданъ для того, чтобы выражать свои чувства всецѣло му-

*) То, что я здѣсь подразумѣваю подъ словомъ „чувственный“, въ противоположность чувственности, которую я считаю осуществляющимъ моментомъ художественнаго произведенія, можетъ быть иллюстрировано возгласомъ итальянской публики, которая, въ восторгѣ отъ пѣнія кастрата, восклицаетъ: „да благословенъ будетъ ножикъ“!

зыкальными звуками. Если его возбужденность и доходить до потребности выразиться въ музыкѣ, то онъ не можетъ ограничиться одной ею; онъ долженъ при этомъ и говорить, или, по меньшей мѣрѣ, приплясывать. Тамъ, гдѣ у него прекращается куплетъ, начинается контрадансъ; безъ этого для него не существуетъ музыки. Для него въ куплетѣ слова въ такой степени составляютъ главное, что онъ допускаетъ исполненіе его лишь однимъ лицомъ, ибо иначе не исполнѣть отчетливо будутъ слышны слова. И въ контрадансѣ танцующіе стоятъ большею частью отдѣльно другъ противъ друга; каждый дѣлаетъ то, что ему полагается и соединеніе въ пары бываетъ только въ такихъ случаяхъ, когда характеръ танца не допускаетъ возможности поступить иначе.

Такъ все относящееся къ музыкѣ во французскомъ водевилѣ стоитъ особнякомъ, и если уже куплетъ исполняется одновременно нѣсколькими лицами, то является несноснѣйшимъ однозвучіемъ. Французская опера есть дальнѣйшее развитіе водевиля; болѣе широкій музыкальный аппаратъ въ ней, въ отношеніи формы, заимствованъ изъ такъ называемой драматической оперы, содержаніе же взято изъ того виртуознаго элемента, который получили свое блестящее значеніе благодаря Россини. Характерной чертой этой оперы всегда является куплетъ, который скорѣе произносятъ, чѣмъ поютъ; музыкальной же эссенціей куплета является ритмическая мелодія танца.

Къ этому національному продукту, который всегда былъ только спутникомъ драматическаго намѣренія и никогда не служилъ его настоящимъ выраженіемъ, снова и съ обдуманной преднамѣренностью обратились французскіе оперные композиторы, когда они замѣтили съ одной стороны смерть Спонтиневской оперы, съ другой—всесвѣтное вліяніе Россини и, въ особенности трогательное дѣйствіе мелодіи Вебера.

Но живое содержаніе этого французскаго національнаго продукта уже исчезло: водевилъ и комическая опера такъ долго имъ питались, что его источникъ совершенно изсякъ.

Прислушиваясь къ вожделѣнному шуму ручья, эти ученые музыканты, стремившіеся къ природѣ, не могли услышать его за прозаическимъ стукомъ мельницы, колесо которой они сами приводили въ движеніе водой, направленной ими изъ естественнаго русла по досчатому каналу. Всюду, гдѣ они хотѣли услышать пѣніе народа, до нихъ доносился только отвратительный, хорошо имъ знакомый, машинный фабрикатъ водевиля.

И вотъ наступила великая охота на народныя мелодіи въ чужихъ земляхъ. Уже самъ Веберъ, у котораго увялъ народный цвѣтокъ, прилежно занялся изученіемъ форкеліевскаго описанія арабской музыки и заимствовалъ оттуда маршъ гаремныхъ сторожей.

Наши французы оказались еще расторопнѣй: они почерпали всѣ свѣдѣнія изъ путевой книжки для туристовъ и устремляли

зрѣніе и слухъ всюду, гдѣ еще находилась хоть капелька народной наивности, чтобы узнать, какъ она выглядить, или какъ звучить. Наша сѣдая цивилизація сдѣлалась снова дѣтской, а старцы-дѣти быстро умирають.

Тамъ, въ прекрасной, но столь загрязненной странѣ,—Италіи, которой музыкальный жиръ съ такой важностью и самодовольствомъ снялъ Россини и предоставилъ исхудавшему музыкальному міру,—возсѣдалъ теперь безпечный, изнѣженный маэстро и съ улыбкой изумленія созерцалъ, какъ вокругъ копошились галантные парижскіе охотники за народными мелодіями. Одинъ изъ нихъ былъ хорошей наѣздникъ, и когда, послѣ быстрой скачки, онъ слѣзалъ съ лошади,—все уже знали, что онъ отыскалъ хорошую мелодію, которая принесетъ ему много денегъ. Этотъ господинъ скакалъ—какъ бѣшеный, черезъ все рыбные и овощные лотки неаполитанскихъ базаровъ, спшибая все вокругъ; хохоть и проклятія слѣдовали за нимъ, а на встрѣчу поднимались угрожающіе кулаки, такъ что у него съ быстротой молніи явилось предчувствіе великолѣпной революціи рѣбо-и овощеторговцевъ.

Но вѣдь можно было извлечь и еще больше! Туда, въ Портичи помчался парижскій наѣздникъ, къ баркамъ и сѣтямъ наивныхъ рыбаковъ, которые поють и ловятъ рыбу, спнят и бѣснуются, играютъ и бросаютъ ножи въ обществовъ женъ и дѣтей, дерутся на смерть,—и все при этомъ поють. Маэстро Оберъ! Признайтесь, что это была великолѣпная скачка, лучшая, чѣмъ на Иппогриффъ, который вѣчно носится въ воздухѣ и можетъ принести только простуду да насморкъ!

Всадникъ пріѣхалъ домой, слѣзъ съ коня, сказалъ Россини любезный комплиментъ (онъ зналъ хорошо, почему!), взялъ почтовыхъ лошадей до Парижа, и то, что онъ тамъ въ одинъ мигъ изготовилъ, оказалось ничѣмъ инымъ, какъ „Нѣмой изъ Портичи“.

Эта нѣмая была онѣмѣвшая нынѣ муза драмы, которая бродила одинокая и печальная съ разбитымъ сердцемъ, межъ поющихъ и шумящихъ массъ, чтобы свою непрекращающуюся скорбь и отвращеніе къ жизни заглушить въ художественномъ бѣснованіи театральнаго вулкана.

Россини издали смотрѣлъ на этотъ прекрасный спектакль, и когда ѣхалъ въ Парижъ, то счелъ нужнымъ немножко отдохнуть подъ снѣжными Альпами Швейцаріи и послушать, какъ здоровые, смѣлые горцы ведутъ музыкальные разговоры со своими горами и коровами.

Прибывши въ Парижъ, онъ въ свою очередь сдѣлалъ Оберу любезнѣйшій комплиментъ (онъ хорошо зналъ, почему!) и съ отеческой радостью представилъ міру свое младшее дитя, окрещенное имъ по счастливому вдохновенію „Вильгельмомъ Теллемъ“.

„Нѣмая изъ Портичи“ и „Вильгельмъ Телль“ сдѣлались

отнынѣ двумя осями, вокругъ которыхъ сталъ вращаться весь спекулятивный оперно-музыкальный міръ. Новый секретъ нагальванизованія полудиавольскаго музыкальнаго тѣла былъ найденъ, и опера снова могла жить до тѣхъ поръ, покуда хоть откуда нибудь еще можно было раздобывать національныя особенности. Всѣ страны континента были обысканы, ограблена каждая провинція, до послѣдней капли высосана была музыкальная кровь каждаго племени, и добытый спиртъ, къ утѣхѣ баръ и грабителей большого музыкальнаго міра, расточился въ ослѣпительномъ фейерверкѣ! А нѣмецкая музыкальная критика признала въ этомъ многозначительное приближеніе оперы къ цѣли, ибо теперь - то она пошла по „національному“ или, если хотите, даже по „историческому“ направленію. Если сойдеть съ ума весь міръ, нѣмцы прямо будутъ блаженствовать, ибо тѣмъ больше имъ придется толковать, угадывать, размышлять и наконецъ — чтобы они ужъ совсѣмъ хорошо себя чувствовали—классифицировать.

Разсмотримъ же, въ чемъ состояло вліяніе національнаго элемента на мелодію, а такимъ образомъ и на оперу.

Народное всегда было оплодотворяющимъ источникомъ всякаго искусства, до тѣхъ поръ, пока, свободное отъ всякой теоретичности, естественно развиваясь, оно не выросло въ художественное произведепіе. И въ обществѣ, и въ искусствѣ мы жили только на счетъ народа, сами того не сознавая. Въ своей далекой отчужденности отъ него, мы считали тотъ плодъ, которымъ питались, манной, по волѣ неба падавшей намъ—привилегированнымъ господамъ и избранникамъ Божиимъ, богачамъ и геніямъ—прямо въ ротъ. Расточивъ же манну, голодные, мы обратили взоръ къ плодовымъ деревьямъ земли и, грабители, по Божьей милости, начали рвать плоды съ дерзкимъ чувствомъ разбойниковъ, не хлопоча о томъ, что не мы ихъ сажали и ухаживали за ними. Мы выворотили даже самыя корни деревьевъ, чтобы посмотреть, нельзя-ли сдѣлать и ихъ, путемъ искусственнаго приготовленія, вкусными, или, по крайней мѣрѣ, — съѣдобными. Такъ вырыли мы съ корнями весь прекрасный лѣсъ народа и вмѣстѣ съ нимъ же стоимъ теперь, какъ голые, голодные нищіе. Такъ и оперная музыка, увидѣвъ свою производительную неспособность и изсякновеіе всѣхъ своихъ соковъ, набросилась на народную мелодію, высосала ее до корня, и теперь въ отвратительныхъ оперныхъ мелодіяхъ бросаетъ ограбленному народу оставшіяся волокна,—жалкую и вредную пищу. Но и она, эта оперная мелодія, осталась теперь безъ всякихъ надеждъ на новую пищу: она проглотила все, что могла. Безъ возможности новаго оплодотворенія, безплодная, она гибнетъ. Со смертельнымъ страхомъ умирающаго обжоры, жреть она самое себя, и этому отвратительному самообглаживанію нѣмецкіе художественные критики даютъ названіе „стремленія къ болѣе высокой характеристикѣ“, точно также,

какъ раньше они окрестили „эмансипаціей массъ“ срубку ограбленныхъ плодовыхъ деревьевъ. Истинно народнаго опернаго композиторъ не могъ постигнуть; чтобы понять его, онъ долженъ былъ самъ творить, исходя изъ дѣла и воззрѣнія народа, долженъ былъ, иными словами, самъ быть частью этого народа. Онъ-же могъ понять только народныя особенности; а это есть только національное.

Національная окраска, почти совершенно ступшевавшаяся въ высшихъ сословіяхъ, жила только въ тѣхъ слояхъ народа, которые, будучи прикрѣплены къ полямъ, берегамъ и горнымъ долинамъ, лишились такъ образомъ всякаго плодотворнаго обмѣна своими свойствами. Поэтому только все застывшее и ставшее стереотипнымъ, попало въ руки — эксплуататоровъ, и могло обратиться только въ модный куръезъ—въ этихъ рукахъ, которыя, должны были изъ застывшаго и стереотипнаго вытянуть послѣднія жилы его производительныхъ органовъ, чтобы наладить его по своему произволу. Какъ въ модахъ на платье любая особенность чужого, до сихъ поръ не обращавшаго на себя вниманія, народнаго одѣянія, дѣлается неестественнымъ нарядомъ,—такъ въ оперѣ отдѣльныя черты мелодіи и ритма, заимствованныя изъ жизни какой нибудь мало извѣстной національности, были помѣщены на крикливые подмостки отжившихъ, безсодержательныхъ формъ.

Этотъ образъ дѣйствія оказалъ, однако, на характеръ оперы не маловажное вліяніе, которое намъ теперь предстоитъ разсмотрѣть болѣе подробно; онъ произвелъ перемѣну въ отношеніи изобразительныхъ факторовъ оперы другъ къ другу, которая, какъ мы уже упоминали, была названа „эмансипаціей массъ“.

IV.

Всякое направленіе въ искусствѣ приближается къ своему расцвѣту постольку, поскольку оно пріобрѣтаетъ способность выразиться въ сжатой, ясной и опредѣленной формѣ. Народъ сначала лирическими возгласами проявляетъ свое изумленіе передъ широкимъ развитіемъ чудесъ природы; затѣмъ, чтобы осилить это понятіе, вызывающее въ немъ изумленіе, воплощаетъ разнородныя явленія природы въ Богѣ, и Бога низводитъ, наконецъ, до героя. Въ этомъ героѣ, какъ въ сжатомъ изображеніи своего собственнаго существа, онъ познаетъ самого себя и прославляетъ дѣянія героя въ эпосѣ, въ драмѣ-же изображаетъ ихъ самъ.

Трагическій герой грековъ выходилъ изъ хора и говорилъ, обернувшись къ нему: „Смотрите, такъ поступаетъ человѣкъ! То, что вы прославляете своими взглядами и изреченіями — я представляю предъ вами, какъ непреложно истинное и необходимое“.

Греческая трагедія въ хорѣ и героѣ смѣшивала понятія о публикѣ и о художественномъ произведеніи: послѣднее представлялось народу, содержащее уже сужденіе о себѣ, какъ о поэтическомъ отраженіи реальности. Драма, какъ художественное произведеніе, созрѣвала какъ разъ въ той мѣрѣ, въ какой высказываемое вслухъ, вполне непреложное сужденіе хора о поступкахъ героевъ, отражалось въ самыхъ этихъ поступкахъ; хоръ могъ совершенно уйти со сцены въ народъ и сдѣлаться оживляющимъ и осуществляющимъ участникомъ дѣйствія.

Трагедія Шекспира стоитъ выше греческой въ томъ отношеніи, что въ смыслѣ техники она совершенно устранила необходимость хора.

У Шекспира хоръ преобразился въ отдѣльныхъ индивидуумовъ, которые дѣйствуютъ совершенно въ силу той же индивидуальной необходимости своихъ мнѣній и положеній, какъ и главный герой; даже ихъ художественная подчиненность по отношенію къ нему вытекаетъ только изъ тѣхъ отдаленныхъ точекъ, въ которыхъ они соприкасаются съ этимъ главнымъ героемъ, а отнюдь не изъ какого-либо принципіальнаго игнорированія второстепенныхъ лицъ. Въдь всюду, гдѣ второстепеннымъ персонажамъ приходится принимать участіе въ главномъ дѣйствіи, они поступаютъ по свободному, характерно индивидуальному побужденію. То, что вѣрныя и ясно очерченныя личности Шекспира въ дальнѣйшемъ ходѣ современнаго драматическаго искусства все болѣе теряли свою пластическую индивидуальность и низвелись до застывшихъ характерныхъ масокъ, лишенныхъ всякой индивидуальности, — должно быть приписано вліянію государства, которое формировало людей по сословіямъ, и давило право свободной личности со все болѣе и болѣе смертоносной силой. Тѣневая игра такихъ внутренно пустыхъ, лишенныхъ всякой индивидуальности характерныхъ масокъ, сдѣлалась драматической основой оперы. Чѣмъ безсодержательнѣе была личность подъ такой маской, тѣмъ ее считали болѣе подходящей для распѣванія оперныхъ арій. „Принцъ и принцесса“ — вотъ та драматическая ось, вокругъ которой вертѣлась опера и, правду говоря, еще и сейчасъ вертится. Все индивидуальное у этихъ оперныхъ масокъ сводилось лишь къ внѣшней окраскѣ, и характерныя особенности мѣста дѣйствія должны были замѣнить имъ то, чего они разъ навсегда были лишены внутренно. Когда композиторы исчерпали всю мелодическую продуктивность своего искусства и должны были заимствовать у народа мѣстные мелодіи, они наконецъ ухватились и за все мѣстное; декорации, костюмы и оживляющая свита сцены — оперный хоръ — сдѣлались главнымъ предметомъ, — самой оперой, которая должна была со всѣхъ сторонъ освѣщать своимъ блистающимъ свѣтомъ „Принца и Принцессу“, что-бы сохранить этимъ бѣднымъ несчастливцамъ раскрашенную пѣвческую жизнь.

Такимъ образомъ драма, къ своему смертельному позору, совершила свое кругообращеніе: индивидуальныя личности, въ которыя нѣкогда обратился хоръ народа, расплылись въ пеструю, массовую толпу, безъ центра.

Такой свитой является въ оперѣ весь огромный сценическій аппаратъ, который, посредствомъ машинъ, намалеванныхъ полотень и пестрыхъ платевъ, кричитъ намъ, голосомъ хора: „я—это я, и нѣтъ оперы безъ меня!“

Правда, уже и раньше благородные художники пользовались національными украшеніями, но это могло оказывать настоящее волшебство только тамъ, гдѣ они являлись именно только украшеніями драматическаго матеріала, оживленнаго характернымъ дѣйствіемъ, вводились, т. е. безъ всякой претенціозности. Какъ удачно Моцартъ придалъ національный колоритъ своему Осмину, или Фигаро, не искавъ для этого красокъ въ Турціи и въ Испаніи, а тѣмъ паче въ книгахъ! Эти Осминъ и Фигаро были настоящіе, счастливо начертанные по-этомъ, щедро надѣленные отъ музыканта правдивымъ выраженіемъ, индивидуальныя характеры, при изображеніи которыхъ хорошій актеръ не могъ впасть въ фальшь. Національная приправа нашихъ современныхъ оперныхъ композиторовъ не чревата такой индивидуальностью; имъ приходится только придавать какую нибудь характерную подкладку элементу, лишенному всякой характерности, чтобы оживить и оправдать его неинтересное и безцвѣтное само по себѣ существованіе. Та цѣль, къ которой стремится все истинно народное, обще человѣчески характерное—въ нашихъ операхъ съ самаго начала сдѣлалась ничего незначащей, безцвѣтной маской пѣвца арій; эту маску теперь приходится оживлять отраженіемъ окружающаго колорита, почему онъ и долженъ носить такой яркій, кричащій характеръ. Чтобы оживить пустую вокругъ пѣвца сцену, вывели туда наконецъ и самый народъ, у котораго похитили его мелодіи. Но, понятно, это не былъ тотъ самый народъ, который создалъ мелодіи, это была просто дрессированная масса, которая подъ тактъ оперной аріи маршировала взадъ и впередъ. Нуженъ былъ не народъ, а масса, т. е. матеріальные останки народа, жизненный духъ котораго былъ высосанъ. Хоровая масса нашей современной оперы есть ничто иное, какъ получившее способность ходить и пѣть машинное отдѣленіе декораций,—нѣмой блескъ кулисъ, превращенный въ оживленную шумиху. „Принцу и Принцессѣ“ при всемъ желаніи ничего не оставалось больше, какъ пѣть съ завитушками свои, тысячу разъ слышанныя, аріи; наконецъ пришлось варіировать арію такимъ образомъ, что весь театръ, начиная отъ кулисъ и до сотенъ хористовъ принималъ участіе въ ея исполненіи и, чтобы еще сильнѣе было воздѣйствіе на слушателей, эту арію исполняли даже уже не полифонично, а въ дикомъ однозвучіи.

Въ столь популярномъ теперь „унисонѣ“ обнаруживается вполнѣ ясно смыслъ пользования массы, и съ точки зрѣнія оперы мы получаемъ совершенно ясное представленіе объ „эмансипированной“ массѣ, когда въ наиболѣе популярныхъ мѣстахъ наиболѣе популярныхъ современныхъ оперъ слышимъ старую, избитую арію, распѣваемую сотней голосовъ.

Такъ и современное государство эмансипируетъ массы, когда заставляетъ ихъ въ солдатской формѣ маршировать баталіонами, дѣлать повороты на право и на лѣво, брать на плечо и на карауль, и отдавать честь. Когда Мейерберовскіе „Гугеноты“ поднимаются до своей высшей точки, мы слышимъ въ нихъ то, что видимъ въ прусскомъ гвардейскомъ баталіонѣ. Нѣмецкіе критики называютъ это, какъ уже было сказано, эмансипаціей массъ.

„Эмансипированныя“ такимъ образомъ, окружающія героя лица, въ сущности, были опять таки только масками. Если истинно характерная жизнь отсутствовала у главныхъ дѣйствующихъ лицъ оперы, то еще меньше она могла быть сообщена массовому аппарату. Свѣтъ, который долженъ былъ изъ этого аппарата падать на главные персонажи для ихъ оживленія, могъ только тогда имѣть какое нибудь плодотворное вліяніе, когда и маски окружающихъ лицъ получили-бы откуда нибудь извнѣ окраску, способную ввести въ заблужденіе на счетъ ихъ внутренней пустоты. И вотъ, этой окраски достигли посредствомъ историческаго костюма, который долженъ былъ еще ярче подчеркнуть національный колоритъ. Казалось-бы, что ужъ здѣсь, при введеніи историческихъ мотивовъ, поэтъ долженъ оказать свое вліяніе на форму оперы! Мы однако легко замѣтимъ ошибку такого предположенія, если вспомнимъ, по какому пути до сихъ поръ шло развитіе оперы; какъ всѣми фазами своего развитія она обязана была лишь указанному выше стремленію музыканта поддержать искусственное существованіе своего творенія; какъ даже къ пользованію историческими мотивами была приведена не вслѣдствіе необходимости потребности подчиниться поэту, а подъ давленіемъ обстоятельствъ чисто музыкальнаго характера, — давленіемъ, которое, въ свою очередь исходило изъ совершенно неестественной задачи музыканта, — придать въ драмѣ одинаковое значеніе смыслу и выраженію. Позже мы еще возвратимся къ вопросу объ отношеніи поэта къ нашей современной оперѣ, теперь-же рассмотримъ спокойно, съ точки зрѣнія настоящаго фактора оперы — музыканта, куда его должно было завести его ложное стремленіе.

Музыкантъ, въ средствахъ котораго — какъ-бы онъ ни старался — имѣлось только выраженіе и ничего больше, долженъ былъ терять способность къ выраженію здоровому и правдивому по мѣрѣ того, какъ въ своемъ неразумномъ усердіи — въ желаніи самому рисовать предметъ, самому его создать, — низвелъ его до блѣдной и бессодержательной схемы. Если онъ

требовалъ не человѣка, воспроизведеннаго поэтомъ, а механической манекенъ, который можно прихотливо драпировать, чтобы приводить зрителей въ восторгъ единственно прелестью красокъ и драпировки,—то теперь, не будучи въ состояніи представить теплое пульсированіе человѣческаго тѣла въ манекенѣ, онъ, при все возрастающемъ обѣдненіи своихъ средствъ выраженія, долженъ былъ, наконецъ, сосредоточить свои силы исключительно на неслыханномъ разнообразіи красокъ и складокъ этой драпировки. Историческое одѣяніе оперы—наиболѣе благодарное, такъ какъ оно, сообразно эпохѣ и климату, было въ состояніи мѣняться до пестроты,—все же таки есть только дѣло декораторовъ и театральныхъ портныхъ, и эти два фактора поистинѣ сдѣлались важнѣйшими союзниками современнаго опернаго композитора. Однако и самъ музыкантъ не замедлилъ приспособить свою звуковую палитру къ историческимъ костюмамъ. Какъ могъ онъ, творецъ оперы, обратившій уже въ своего слугу поэта, не перечеголять еще декоратора и портного? Если онъ уже распустилъ въ музыкѣ всю драму съ ея дѣйствіемъ и характерами, то какъ было ему не рѣшиться разбавить музыкальной водицей еще рисунки и краски декоратора и портного?

Онъ сумѣлъ скрыть всѣ дамбы, открыть шлюзы, отдѣляющіе море отъ земли, и въ разливѣ своей музыки потопить драму со всѣми ея принадлежностями, съ малярной кистью и ножницами.

Музыкантъ, однако, долженъ былъ выполнить предопредѣленную ему задачу,—сдѣлать нѣмецкой критикѣ, для которой, какъ извѣстно, Божіимъ попеченіемъ и создано искусство, подарокъ подъ названіемъ „исторической музыки“. Его высокое призваніе вдохновило его немедленно отыскать то, что требуется.

Какой должна быть „историческая“ музыка, разъ она обязана производить дѣйствіе таковой? Во всякомъ случаѣ иною, чѣмъ не историческая музыка. Въ чемъ-же однако разница? Очевидно, что „историческая музыка“ такъ должна отличаться отъ современной, какъ отличается отъ современнаго старинный костюмъ. Не самое-ли разумное въ такомъ случаѣ слѣдовать тому, какъ поступали съ костюмомъ относящимся къ какому нибудь вѣку,—перенять и музыку того вѣка? Жаль только, что это было не такъ легко, ибо въ тѣ времена—времена пикантныхъ костюмовъ—не существовало еще—какое варварство!—оперы; общаго опернаго языка, слѣдовательно, перенять нельзя было. Но за то тогда пѣли въ церквахъ, и это церковное пѣніе, если его исполнить теперь, покажется по отношенію къ нашей музыкѣ чѣмъ-то удивительно чуждымъ. Отлично! Подайте намъ церковное пѣніе! Пусть религія перекоцуетъ въ театрѣ!

Такъ музыкальная нужда въ историческихъ костюмахъ обратилась въ христіански религіозную оперную добродѣтель.

Послѣ преступныхъ кражъ народныхъ мелодій музыканты раздобыли себѣ римско-католическое и евангелическо-протестант-

ское отпущеніе грѣховъ, получили его за благодѣяніе, оказанное церкви тѣмъ, что теперь и религія, какъ прежде массы, была—чтобы слѣдовать выраженію нѣмецкой критики—„эмансипирована“ оперой.

Такимъ образомъ оперный композиторъ, выполнѣ сдѣлался испителемъ міра и въ глубокооудушевленномъ, впавшемъ въ самораздирательный экстазъ, Мейерберъ мы во всякомъ случаѣ должны признать современнаго спасителя, агнца Божія, несущаго грѣхи міра.

Однако эта очистительная „эмансипація церкви“ могла быть совершена музыкантомъ только условно. Если религія хотѣла быть освящена оперой, то ей приходилось удовольствоваться тѣмъ, чтобы благоразумно занять только нѣкоторое, ей принадлежащее мѣсто среди остальныхъ эмансипированныхъ. Опера, какъ освободительница міра, должна была править религіей, а не наоборотъ! Если бы опера сдѣлалась религіей, то вѣдь тогда не опера эмансипировала бы церковь, а церковь оперу.

Ради чистоты музыкально-историческаго костюма, къ оперѣ было желательно приобщить еще и религію, ибо единственно годная историческая музыка оставалась только въ церкви. Однако имѣть дѣло только съ монахами и попами, — это чувствительно должно было вредить оперной веселости! То, что прославлялось эмансипаціей религіи, было вѣдь, собственно, только оперной аріей, — этимъ пышно распустившимся росткомъ оперы, корнемъ котораго являлась вовсе не потребность благоговѣйнаго самоуглубленія, а погоня за забавнымъ развлеченіемъ. Религіей можно было пользоваться только, какъ приправой, — совсѣмъ такъ, какъ бываетъ въ благоустроенной жизни государства: главнымъ элементомъ остаются „принцъ и принцесса“, съ соотвѣтственнымъ добавленіемъ проидохъ, съ придворнымъ и народнымъ хоромъ, кулисами и костюмами.

Но какъ-же, однако, можно было всю эту высокопреподобную оперную коллегію обратить въ историческую музыку? Здѣсь развернулось предъ музыкантомъ необозримо сѣрое, туманное поле абсолютнѣйшей выдумки: требованіе творить изъ ничего. И посмотрите, какъ скоро онъ наладилъ дѣло! Ему нужно было заботиться только о томъ, чтобы музыка звучала всегда нѣсколько иначе, чѣмъ ее привыкли слышать. Такимъ образомъ она являлась во всякомъ случаѣ своеобразной, и хорошаго удара ножницъ театральнаго портного было достаточно, чтобы сдѣлать ее совсѣмъ уже „исторической“.

Музыка, какъ богатѣйшее средство выраженія, взяла на себя теперь совершенно новую, необыкновенно пикантную задачу, — отрицать собой это выраженіе, которое до того она уже сдѣлала выражаемымъ предметомъ. Средство, которое само по себѣ, безъ выражаемаго предмета, въ своемъ стремленіи сдѣлаться самимъ этимъ предметомъ, было ничтожно, пришло къ самоотрицанію, такъ что результатъ нашихъ теорій сотворенія

міра, по которымъ изъ двухъ отрицаній получается утверженіе, вполне долженъ былъ быть достигнуть опернымъ композиторомъ *).

Разсмотримъ нѣсколько ближе этотъ приемъ. Если композиторъ хотѣлъ давать непосредственное, чистое выраженіе, то, при всемъ добромъ желаніи, онъ могъ это сдѣлать не иначе, какъ въ музыкально разговорной формѣ, которая и является для насъ понятнымъ музыкальнымъ выраженіемъ. Если онъ имѣлъ въ виду придать такому выраженію историческій колоритъ и хотѣлъ достигнуть этого, сообщивъ ему непривычный, своеобразный призывъ, то конечно къ его услугамъ находился способъ выраженія болѣе ранней музыкальной эпохи, изъ которой онъ могъ по личному усмотрѣнію заимствовать и которой могъ произвольно подражать. Такимъ образомъ, изъ различныхъ своеобразностей стиля разныхъ временъ композиторъ и составилъ пестрый жаргонъ, которымъ недурно можно было пользоваться въ стремленіи къ чуждому и необычному. Музыкальный языкъ, разъ онъ отдѣляется отъ выражаемаго предмета и хочетъ говорить самъ, безъ содержанія, по волѣ оперной аріи, т. е. быть звуковымъ пустословіемъ, — становится въ такой степени зависимымъ отъ моды, что, или совершенно подчиняется ей, или, въ болѣе счастливомъ случаѣ, — управляетъ ею, т. е. вноситъ новыя моды.

Такимъ образомъ жаргонъ, отысканный композиторомъ, чтобы во имя историческихъ намѣреній говорить необычно, обращается, — если ему повезетъ, опять таки въ моду, которая, будучи разъ принята, уже перестаетъ казаться необычной и становится платьемъ, которое мы всѣ носимъ, языкомъ, на которомъ мы всѣ говоримъ.

Въ стараніи композитора казаться всегда необычнымъ, ему приходится отчаяться при видѣ несостоятельности всѣхъ этихъ своихъ выдумокъ и, въ силу необходимости, надо найти средство, — разъ навсегда казаться необычнымъ, если онъ хочетъ слѣдовать своему призванію къ „исторической“ музыкѣ. Ему нужно, значить, разъ навсегда исказать даже уже самое искаженное выраженіе, если оно только сдѣлалось благодаря ему привычно моднымъ: ему нужно говорить „нѣтъ“ тамъ, гдѣ ему хочется сказать „да“, радостно кривляться тамъ, гдѣ у него есть потребность выразить страданіе, жалобно стонать тамъ, гдѣ-бы онъ далъ волю проявиться хорошему расположенію духа.

Понстинѣ, только такимъ путемъ возможно ему во всѣхъ случаяхъ казаться необычнымъ, особеннымъ, пришедшимъ Богъ вѣсть откуда. Ему нужно разыгрывать прямо полуумнаго, чтобы казаться „исторически-характеристичнымъ“.

*) Мы рекомендуемъ нѣмецкой критикѣ назвать происшедшій отсюда оперный стиль „амансипированной метафизикой“.

Этимъ въ самомъ дѣлѣ и было достигнуто нѣчто совершенно новое. Стремленіе къ „историческому“ повело къ историческому помѣшательству, а это помѣшательство, если разсмотрѣть его, окажется къ нашей радости ничѣмъ инымъ, какъ, — чѣмъ-бы это вѣрнѣе назвать? — неоромантизмомъ.

V.

Искаженіе природы и всякой истины, которое мы видимъ въ музыкальномъ выраженіи французскихъ, такъ называемыхъ неоромантиковъ, находило себѣ кажущееся оправданіе и, раньше всего, питательный матеріалъ въ области музыкальнаго искусства, лежавшей совершенно въ сторонѣ отъ оперы; мы легко можемъ опредѣлить это явленіе, назвавъ его „ложнымъ пониманіемъ Бетховена“.

Очень важно обратить вниманіе на то, что все, что до нынѣшняго времени оказывало истинное и положительное вліяніе на образованіе оперы, исходило единственно изъ области абсолютной музыки, а никоимъ образомъ не изъ поэзіи, и не изъ здоровой совмѣстной дѣятельности обоихъ искусствъ. Точно такъ-же, какъ намъ пришлось убѣдиться, что со времени Россини исторія оперы обратилась въ исторію оперной мелодіи, такъ въ послѣднее время мы видимъ, что вліяніе на характеръ оперы, становящійся все болѣе историческо-драматическимъ, исходитъ исключительно отъ композитора, который въ стремленіи варіировать оперную мелодію, послѣдовательно дошелъ до того, что захотѣлъ ввести въ мелодію самый предметъ исторической характеристики и такимъ образомъ указать поэту, что онъ долженъ поставлять музыканту, чтобы соотвѣтствовать его намѣреніямъ. Если эта мелодія до сихъ поръ искусственно насаждалась какъ напѣвъ, — какъ мелодія, которая, будучи свободной отъ обуславливающей ее поэтической подкладки, все таки получала новую возможность культурнаго развитія, отъ самого пѣвца; и если эта возможность сводилась къ подражанію первобытной, естественной мелодіи народа, — то теперь жадные поиски направились наконецъ туда, гдѣ мелодія, освободившаяся отъ пѣвца, получила дальнѣйшія условія жизни изъ механизма инструмента. Инструментальная мелодія, передѣланная въ оперную мелодію, *) сдѣлалась такимъ образомъ факторомъ мнимой драмы. Только до этого, конечно, и могъ дойти неестественный жанръ оперы. Въ то время, какъ оперная мелодія, безъ настоящаго оплодотворенія ея поэзіей, переходя отъ насилія къ насилію, влачила трудное, без-

*) Нужно обратить вниманіе на то, что мелодія, которая получила жизнь не отъ стиха, а была пригнана къ нему, является уже только инструментальной мелодіей; при болѣе удобномъ случаѣ мы поговоримъ подробнѣе объ этомъ и объ отношеніи такой мелодіи къ оркестру.

плодное существованіе, — инструментальная музыка, посредствомъ раздѣленія гармоническаго танца и пѣсни на самыя маленькія части, посредствомъ новыхъ, разнообразныхъ соединеній, удлиненій и укорачиваній этихъ частей, сѣумѣла выработаться въ особый языкъ, который былъ произвольнымъ въ высшемъ художественномъ смыслѣ и неспособнымъ выражать чисто человѣческое до тѣхъ поръ, пока потребность въ чистомъ и понятномъ выраженіи опредѣленнаго, индивидуальнаго, человѣческаго чувства не явилась въ немъ единственной потребностью для образованія этихъ мелодическихъ частей языка. Что этотъ языкъ, способный выражать только общія стороны чувства, въ дѣйствительности совершенно былъ неспособенъ къ выраженію опредѣленнаго, понятнаго индивидуальнаго содержанія, — это сѣумѣлъ открыть инструментальный композиторъ, въ которомъ желаніе выразить такое содержаніе сдѣлалось жгучей потребностью художественнаго творчества. Исторія инструментальной музыки съ того времени, какъ проявилась въ ней эта потребность, становится исторіей художественнаго заблужденія, которое однако окончилось не доказательствомъ безсилія музыки, какъ это было съ оперой, а наоборотъ, проявленіемъ ея безграничной внутренней силы. Ошибка Бетховена была ошибкой Колумба,*) который хотѣлъ отыскать новый путь въ старую, уже извѣстную Индію, а вмѣсто того, открылъ новую страну. Колумбъ унесъ свою ошибку съ собою въ могилу: онъ заставилъ своихъ товарищей подтвердить клятвой, что они считаютъ новую страну старой Индіей. Но если дѣяніе Колумба было слѣдствіемъ ошибки, оно тѣмъ не менѣе сняло повязку съ глазъ міра и самымъ непреложнымъ образомъ представило людямъ настоящую форму земли и такое ея богатство, о которомъ даже не помышляли. Благодаря гениальной ошибкѣ Бетховена, намъ открылась неисчерпаемая сила музыки. Его безстрашное, героическое стараніе сдѣлать художественно невозможное художественно необходимымъ, показало намъ безграничную способность музыки къ разрѣшенію всякой задачи, если только она желаетъ быть тѣмъ, что она есть на самомъ дѣлѣ — искусствомъ выраженія.

Въ ошибкѣ Бетховена и пользѣ его художественнаго подвига мы могли убѣдиться только тогда, когда разсмотрѣли его произведенія въ полномъ ихъ объемѣ; когда, вмѣстѣ со своими произведеніями, онъ сталъ для насъ законченнымъ явленіемъ и когда по художественному успѣху его послѣдователей, которые переняли ошибку учителя, какъ не свойственную имъ и, къ тому же, безъ исполинской силы его стремленій, намъ стала ясной сама ошибка. Но современники и непосредственные послѣдователи Бетховена замѣтили въ его отдѣльныхъ произве-

*) Уже въ моемъ „Художествен. произведен. будущаго“ я сравниваю Бетховена съ Колумбомъ; я долженъ еще разъ напомнить объ этомъ сравненіи, такъ какъ въ немъ есть еще одно важное сходство, котораго я раньше не коснулся.

деніяхъ только то, что явилось имъ по силѣ ихъ воспріимчивости понятнымъ, частью какъ увлекательное впечатлѣніе цѣлаго, частью какъ особенности детальнаго строенія. До тѣхъ поръ, пока Бетховенъ, въ согласіи съ музыкальнымъ духомъ своего времени выражалъ въ своихъ произведеніяхъ только высшій моментъ развитія этого духа, вліяніе его творчества могло быть лишь благодѣтельнымъ для окружающихъ.

Однако, начиная съ того времени, когда, въ тѣсной связи съ болѣзненно охватывающими впечатлѣніями жизни, въ художникѣ все съ большей силой выростала, какъ понятное проявленіе сочувствія къ человѣку, потребность въ ясномъ выраженіи особыхъ, характерно индивидуальныхъ чувствъ, — стало быть, съ того времени, когда ему все меньше приходилось писать музыку вообще, выражаться въ ней пріятно, увлекательно и возбуждающе; когда его внутреннее существо побуждало его выразить своимъ правильно понятымъ искусствомъ опредѣленное содержаніе, представляющее собой результатъ его чувствъ и воззрѣній, — съ того времени начинается большой болѣзненный періодъ страданія глубоко возбужденнаго человѣка и, заблуждающагося въ силу необходимости, художника, который въ страшныхъ судорогахъ болѣзненно-блаженнаго лепета, въ пнейскомъ воодушевленіи долженъ былъ производить впечатлѣніе гениальнаго помѣшаннаго на любопытнаго слушателя, не понимавшаго его, потому что онъ не могъ выразить своихъ чувствъ.

Въ произведеніяхъ второй половины своей художнической жизни Бетховенъ большею частью непонятенъ — скорѣе даже ложно понимаемъ, — тамъ, гдѣ онъ наипонятнѣйше хочетъ выразить особое, индивидуальное содержаніе. Онъ выходитъ за предѣлы абсолютно музыкальнаго, признаннаго непосредственно понятнымъ, т. е. за предѣлы всего, сходнаго по формѣ и выраженію съ танцемъ и пѣней, чтобы заговорить языкомъ, который часто кажется прихотью и который, не будучи чисто музыкальнымъ, связанъ поэтическимъ намѣреніемъ, не могущимъ, однако, выразиться въ музыкѣ съ такой ясностью, какъ въ поэзіи. Мы должны разсматривать большую часть произведеній Бетховена этой эпохи, какъ бессознательные опыты образовать языкъ для выраженія своихъ потребностей; они часто являються какъ бы эскизами для картины, сюжетъ которой художникъ представлялъ себѣ ясно, но не отдавалъ себѣ яснаго отчета въ распредѣленіи подробностей. Однако онъ не могъ создать картины раньше, чѣмъ не согласовалъ ея сюжетъ со средствами выраженія; раньше чѣмъ не понялъ его въ болѣе широкомъ смыслѣ и все индивидуальное въ немъ не обратилъ въ музыкальныя краски, слѣдовательно, до нѣкоторой степени обратилъ въ музыку самый предметъ. Если бы міру достались только эти, готовые уже, картины, въ которыхъ Бетховенъ говорилъ съ приводящей въ восторгъ, благодѣтельной ясностью и понятностью, то во всякомъ случаѣ меньше запу-

тывающаго и обманчиваго вліянія оказали бы тѣ ложныя взгляды, которые распространились благодаря ему. Но музыкальное выраженіе, въ своей обособленности отъ условій выраженія, неумолимо и непреложно уже подчинилось моднымъ прихотямъ а, слѣдовательно, и всѣмъ условіямъ самой моды; мелодическія, гармоническія, или ритмическія черты такъ обольстительно ласкали слухъ, что ими стали злоупотреблять не въ мѣру. Износившись, однако, скоро они вызвали такое отвращеніе, что сдѣлались невыносимымъ, даже смѣшнымъ.

Кто старался сдѣлать музыку общедоступно-привлекательной, тому важнѣе всего была забота, казаться возможно новымъ въ этихъ характерныхъ чертахъ чисто музыкальнаго выраженія, а такъ какъ пища для этой новизны добывалась всегда только изъ области музыкальнаго искусства и никогда не могла быть заимствована изъ смѣняющихся явленій жизни, то такой музыкантъ естественно долженъ былъ узрѣть пользу именно въ тѣхъ сочиненіяхъ Бетховена, которыя мы назвали эскизами къ его большимъ картинамъ, и въ которыхъ его отчаянное исканіе по всѣмъ направленіямъ новыхъ музыкальныхъ средствъ выраженія часто проявлялось въ судорожныхъ чертахъ, которыя должны были непонятливому слушателю представляться очень странными, оригинальными, рѣдкими и, во всякомъ случаѣ, совершенно новыми. Внезапно прерывающіеся, быстро переkreщивающіеся, часто заучающіе почти одновременно, тѣсно между собой переплетающіеся возгласы боли и радости, восторга и ужаса,—въ томъ видѣ какъ ихъ перемѣшала музыкантъ, бессознательно ищущій звуковъ выраженія въ рѣдкостныхъ гармоническихъ мелизмахъ и ритмахъ, чтобы такимъ путемъ достигнуть выраженія опредѣленнаго, индивидуальнаго чувства,—все это, понятое только со стороны формальной внѣшности, привело къ развитію чистой техники у тѣхъ композиторовъ, которые въ принятіи этихъ Бетховенскихъ странностей и пользованіи ими нашли питательный элементъ для своего общедоступнаго музицированія. Въ то время какъ большая часть старыхъ композиторовъ могла понять и допустить въ Бетховенскихъ сочиненіяхъ только то, что находилось въ сторонѣ отъ особенностей его художественнаго существа и являлось расцвѣтомъ прежняго беззаботнаго періода искусства, молодые композиторы переняли главнымъ образомъ внѣшнее и странное изъ позднѣйшей манеры Бетховена.

Такъ какъ перенять тутъ можно было только внѣшность ибо содержаніе этихъ рѣдкостныхъ чертъ въ дѣйствительности оставалось невыразимой тайной композитора—то вслѣдъ затѣмъ явилась необходимость прискаты еще и какое нибудь содержаніе, которое, не смотря на свою общедоступность, дало бы возможность примѣнить и эти черты, указывающія на особенное и индивидуальное.

Такой предметъ можно было, конечно, найти только внѣ

музыки, а для чистой инструментальной музыки его могла дать опять таки лишь фантазія. Намекъ на музыкальное изображение предмета, взятаго изъ природы, или человѣческой жизни, былъ данъ слушателямъ, какъ программа, и фантазіи предоставлялось, согласно съ этимъ, объяснять всё тѣ музыкальныя странности, которыя теперь въ необузданномъ произволѣ могли дойти до пестрой, хаотической путаницы. Нѣмецкіе музыканты были по духу достаточно близки къ Бетховену, чтобы остаться въ сторонѣ отъ этого страннаго направленія, которое вытекло изъ ложнаго пониманія композитора. Они старались спастись отъ результатовъ этой манеры выраженія тѣмъ, что смягчали ея крайнія стороны и, переплетя старую манеру выраженія съ новой, выработали себѣ изъ этой художественной смѣси, общій, такъ сказать, абстрактный стиль, который долго давалъ возможность прилично и благопристойно музицировать, безъ опасенія серьезной помѣхи со стороны сильныхъ индивидуальностей. Если Бетховенъ въ большинствѣ случаевъ производитъ на насъ впечатлѣніе человѣка, который хочетъ намъ что-то сказать, чего онъ однако не можетъ ясно выразить, то, наоборотъ, его современные послѣдователи кажутся людьми, которые удивительно обстоятельнымъ образомъ сообщаютъ намъ, о томъ, что сказать имъ рѣшительно нечего.

Въ пожирающемъ всякія направленія искусства Парижѣ жилъ нѣкій французъ необычайнаго музыкальнаго ума, доведшій до высшей точки развитія то направленіе, о которомъ говорится выше. Гекторъ Берлиозъ является непосредственнымъ и наиболѣе энергичнымъ отросткомъ Бетховена въ ту сторону, отъ которой Бетховенъ уклонялся каждый разъ, когда—какъ я раньше опредѣлялъ—онъ отъ эскизовъ переходилъ къ настоящимъ картинамъ. Часто поверхностно брошенные, смѣлые и яркіе росчерки пера, въ которыхъ выражались попытки Бетховена отыскать новыя средства выраженія, попали въ руки его жаднаго ученика, какъ единственное наслѣдіе великаго художника. Быть можетъ, то было догадкой, что наиболѣе законченная картина Бетховена—его послѣдняя симфонія—есть вообще послѣднее произведеніе въ этомъ родѣ,—догадкой, которую Берлиозу, тоже захотѣвшему создавать великія произведенія, могло внушить его эгоистическое желаніе отыскать въ этихъ картинахъ сущность бетховенскаго стремленія, хотя стремленіе это, право-же, имѣло цѣлью вовсе не удовлетвореніе фантастическихъ прихотей. Ясно одно, что художественное воодушевленіе Берлиоза вызвано было той влюбленностью, съ которой онъ разсматривалъ эти причудливо завитые росчерки. Ужасъ и восторгъ охватывали его при взглядѣ на загадочныя, волшебныя письма, въ которыя композиторъ облекъ восторгъ и ужасъ, чтобы выразить тайну, которую онъ никогда не могъ выразить въ музыкѣ и которую тщетно пытался выразить одною

ею. При этомъ зрѣлищѣ у наблюдателя кружилась голова; предъ его глазами несся пестрый хаотическій танецъ вѣдмъ, мутившій его зрѣніе; ослѣпленный, онъ думалъ, что видитъ живые, тѣлесные образы тамъ, гдѣ въ дѣйствительности только призраки играли его фантазіей. Это, вызванное призраками, головокруженіе и было вдохновеніемъ Берліоза. Когда онъ приходилъ въ себя, то со слабостью человѣка отравленнаго опиумомъ замѣчалъ вокругъ лишь холодную пустоту, которую старался оживить, вновь вызывая въ себѣ лихорадочныя сновидѣнія; это ему удавалось только путемъ трудной, мучительной дрессировки и столь же труднаго и мучительнаго использованія всей своей музыкальной утвари.

Въ стремленіи воспроизвести рѣдкія картины возбужденной фантазій, чтобы ясно и осязательно представить ихъ своей невѣрующей парижской свитѣ, Берліозъ довелъ свой огромный музыкальный умъ до невиданной доселѣ технической способности.

То, что онъ хотѣлъ сказать людямъ, было такъ странно, такъ необычно и неестественно, что нельзя было этого выразить простыми, ясными словами; нуженъ былъ огромный аппаратъ самыхъ сложныхъ машинъ, чтобы, при помощи необыкновенно тонко расположеннаго и разнообразнѣйшаго механизма, сказать то, что было невозможно выразить простымъ человѣческимъ органомъ,—вѣдь все это было совершенно нечеловѣческимъ.

Мы знаемъ теперь тѣ сверхъестественныя чудеса, при помощи которыхъ нѣкогда священники вводили въ обманъ до вѣрчивыхъ людей, чтобы заставить ихъ увѣровать, что имъ является Богъ. Всегда эти чудеса устраивала одна только механика. Такъ и тутъ, все неестественное, при помощи чудесъ механики, преподносилось смущенной публикѣ, какъ сверхъестественное, и оркестръ Берліоза есть поистинѣ такое чудо.

Берліозъ довелъ развитіе этого механизма до прямо изумительной высоты и глубины и, если мы изобрѣтателей современной индустриальной механики признаемъ благодѣтелями государства, то Берліоза должно прославлять, какъ истиннаго спасителя нашего музыкальнаго міра, ибо онъ далъ музыкантамъ возможность, путемъ употребленія неслыханно разнообразныхъ, чисто механическихъ средствъ, производить сильнѣйшее впечатлѣніе, хотя бы самымъ нехудожественнымъ и ничтожнымъ содержаніемъ.

Слава мастера механики навѣрное не прельщала Берліоза въ началѣ его художественнаго пути,—въ немъ жилъ истинно художественный порывъ; и этотъ порывъ былъ жгучій, всепоглащающій. То, что въ стремленіи дать удовлетвореніе этому порыву, онъ достигъ высшей точки упомянутаго выше направленія, при посредствѣ нездороваго, нечеловѣческаго элемента, благодаря чему, какъ художникъ, онъ долженъ былъ погрязнуть

въ механикѣ, а какъ сверхъестественный, фантастическій мечтатель потонуть во всепоглащающемъ материализмѣ,—это служить предостерегающимъ примѣромъ,—явленіемъ, тѣмъ болѣе заслуживающимъ глубокаго сочувствія, что Берлиозъ и въ настоящую минуту снѣдаемъ истинно художественными стремленіями, хоть погребенъ уже на вѣкъ подъ грудой своихъ машинъ. Онъ является трагической жертвой направленія, успѣхи котораго другими эксплуатировались безчувственно, съ безстыдствомъ и равнодушной развязностью. Опера, къ которой мы теперь возвращаемся, проглотила и неоромантику Берлиоза, какъ жирную, вкусную устрицу, и это удовольствіе снова придало ей ея упитанный, самодовольный видъ.

Благодаря современному оркестру, опера получила изъ области абсолютной музыки огромный приростъ средствъ разнообразнѣйшаго выраженія, которыя теперь въ воображеніи опернаго композитора, должны были стать „драматическими“. Раньше оркестръ былъ ничѣмъ инымъ, какъ гармоническимъ и ритмическимъ дополненіемъ оперной мелодіи. Какъ бы въ этомъ отношеніи онъ ни былъ богато и даже роскошно надѣленъ, онъ все таки оставался подчиненнымъ мелодіи, и тамъ, гдѣ оркестръ принималъ непосредственное участіе въ ея исполненіи, это дѣлалось только для того, чтобы заставить безусловную владычицу—мелодію, посредствомъ разукрашенія ея свиты, казаться еще болѣе блестящей и гордой. Все относящееся къ необходимому сопровожденію драматическаго дѣйствія было заимствовано для оркестра изъ области балета и пантомимы, въ которыхъ мелодическое выраженіе развилось изъ народнаго танца, совершенно по тѣмъ же законамъ, какъ оперная арія развилась изъ народнаго пѣвца. Этотъ пѣвць былъ обязанъ своимъ украшеніемъ и развитіемъ произвольнымъ симпатіямъ пѣвца, а впоследствии изобрѣтательскимъ попыткамъ композитора; тѣмъ-же самымъ балетная мелодія обязана танцору и пантомимисту. Въ обоихъ, однако невозможно было подрубить корень ихъ сущности, ибо, находясь внѣ оперной почвы, онъ оставался неизвѣстнымъ и недоступнымъ для факторовъ оперы. Эта сущность выражалась въ рѣзко очерченной мелизматической и ритмической формѣ, внѣшность которой композиторы нарочно видоизмѣняли; они не могли, однако, никакъ сгладить ея линіи, безъ того чтобы неудержимо не расплыться въ неопредѣленнѣйшемъ хаосѣ выраженія. Такимъ образомъ танцевальная мелодія овладѣла самой пантомимой; пантомимисты не могъ выразить жеста ни чего, кромѣ того, что въ состояніи была сопровождать соответствующая танцевальная мелодія, связанная строгими ритмическими и мелизматическими условностями. Онъ обязанъ былъ строго соразмѣрять со способностью музыки свои движенія и жесты, а слѣдовательно, и то, что ими выражалось; долженъ былъ шаблонно и стереотипно самъ приспособлять свои средства, такъ точно, какъ въ оперѣ пѣвцу при-

ходилось умѣрять свои драматическія силы, сообразно со средствами стереотипнаго драматическаго выраженія ариі; онъ не могъ проявлять своей собственной драматической силы, которой, въ дѣйствительности принадлежитъ сила закона. Въ естественномъ отношеніи другъ къ другу художественныхъ факторовъ въ оперѣ, какъ и въ пантомимѣ, музыкальное выраженіе застыло въ формализмъ. Въ особенности оркестръ, какъ сопроводитель танца и пантомимы, не могъ достигъ той способности выраженія, которую онъ долженъ былъ бы приобрести, если-бы предметъ оркестроваго сопровожденія—драматическая пантомима развилась согласно своей собственной неисчерпаемой внутренней силѣ и, такимъ образомъ, сама по себѣ дала бы оркестру матеріалъ для истиннаго творчества. Въ оперѣ до сихъ поръ оркестру, въ сопровожденіи пантомимическаго дѣйствія также доступно было только банальное ритмическо-мелодическое выраженіе: его разнообразили единственно пышностью и блескомъ вышшняго колорита.

Въ самостоятельной инструментальной музыкѣ это застывшее выраженіе было нарушено тѣмъ, что ея мелодическая и ритмическая форма дѣйствительно распалась на отдѣльныя части, которыя теперь, по чисто музыкальнымъ соображеніямъ, плавилась въ новыя, безконечно разнообразныя формы. Моцартъ въ своихъ симфоническихъ произведеніяхъ началъ еще съ цѣльной мелодіи, которую, какъ бы шутя, разлагалъ контрапунктически на все меньшія части. Характерное творчество Бетховена началось уже съ этихъ раздробленныхъ частей, изъ которыхъ на нашихъ глазахъ онъ воздвигалъ все болѣе богатыя и величественныя зданія. Берліозъ-же обрадовался пестрой путаницѣ и все причудливѣе сочеталъ кусочки. Непомѣрно большую машину-калейдоскопъ, куда, по своему вкусу онъ сыпалъ эти цвѣтныя камешки, онъ преподнесъ, въ видѣ оркестра, современному оперному композитору. И вотъ, эту изрѣзанную, изрубленную, разбитую на атомы мелодію, части которой онъ, по своему усмотрѣнію сочеталъ возможно противорѣчивѣе, безсвязнѣе, крикливѣе и причудливѣе,—взялъ теперь оперный композиторъ изъ оркестра и перенесъ въ само пѣніе. Если такого рода мелодія въ оркестрѣ звучала фантастически, то это было все таки извинительно: трудность, прямо невозможность высказаться опредѣленно одною музыкой, привела уже къ этой фантастической причудливости даже серьезнѣйшихъ музыкантовъ. Въ оперѣ же, гдѣ поэзія яснымъ словомъ даетъ музыканту совершенно естественную точку опоры для того, чтобы выразить увѣренно, безошибочно,—такое безстыдное запугиваніе всякаго выраженія, это намѣренно утонченное искалѣчиваніе каждаго еще здороваго органа, какъ оно, въ видѣ карикатурнаго нанизыванія чуждыхъ другъ другу и различныхъ въ основѣ мелодическихъ элементовъ, проявляется въ новѣйшей оперѣ,—все это должно приписать только полнѣйшему безумію

композитора, который въ высокоумномъ стремленіи, сотворить драму для себя самого, изъ чисто музыкальныхъ средствъ, при только служебной роли поэзіи,—неизбѣжно долженъ былъ придти къ тому, чтобы сдѣлаться для всякаго благо-разумнаго человѣка, посмѣшищемъ. Композиторъ, который со времени Россини развивался только въ направленіи легкомыслія и жилъ только абсолютной оперной мелодіей, теперь, вслѣдствіе непомѣрно разросшагося музыкальнаго аппарата, исходя изъ мелодической фривольности, считалъ себя призваннымъ смѣло и бодро приступить къ драматической „характеристикѣ“. Какъ автора такихъ „характеристикъ“, нѣкоего, весьма извѣстнаго опернаго композитора прославляла не только публика, которая уже давно сдѣлалась соучастницей его преступленія противъ музыкальной правды, но и художественная критика. При взглядѣ на большую мелодическую чистоту прежнихъ эпохъ и по сравненію съ ними, критика, правда осуждаетъ мейерберовскую мелодію, какъ легкомысленную и безсодержательную, но изъ уваженія къ совершенно новымъ чудесамъ въ области „характеристики“, которыя расцвѣли изъ его музыки, этому композитору было присуждено отпущеніе грѣховъ, сопровождавшееся признаніемъ, что музыкально-драматическая характеристика въ концѣ концовъ возможна только при легкомысленной, безсодержательной мелодикѣ; это вызвало наконецъ у эстетики недоувѣріе къ оперному жанру вообще.

Представимъ себѣ вкратцѣ сущность этой „характеристики“ въ оперѣ.

VI.

Современная „характеристика“ въ оперѣ существенно разнится отъ того, что являлось характеристикой до Россини,—въ направленіи напр. Глюка, или Моцарта. Глюкъ сознательно старался въ декламационномъ речитативѣ, или пѣвучей аріи,—при полномъ сохраненіи ихъ формы и при инстинктивномъ стремленіи соответствовать обычнымъ требованіямъ, обуславливающимся ихъ чисто музыкальнымъ содержаніемъ,—по возможности вѣрно выразить музыкой то чувство, о которомъ говорить текстъ; раньше-же всего онъ старался неискать чисто декламационной стороны стиха въ угоду музыкѣ. Онъ хотѣлъ говорить въ музыкѣ вѣрно и понятно.

Моцартъ, въ силу своей здоровой природы, могъ говорить только вѣрно. Съ одинаковой ясностью выражалъ онъ и риторическую напыщенность и истинно драматическую рѣчь: сѣрое у него было сѣрымъ, а красное краснымъ. Но только это сѣрое и это красное, окропленное освѣжающей росой его музыки, распускалось во всѣхъ нюансахъ первоначальной краски и являлось разнообразно сѣрымъ, или разнообразно краснымъ.

Его музыка невольно облагораживала всё полагающиеся ей по театральной конвенции характеры тѣмъ, что шлифовала ихъ, какъ шлифуютъ дикій камень, обращала со всѣхъ сторонъ къ свѣту и держала въ томъ направленіи, въ которомъ отражались наиболѣе блестящіе лучи свѣта. Такимъ образомъ онъ сгумѣлъ при воспроизведеніи характеровъ, напр. въ „Донъ-Жуанѣ“, достигнуть такой полноты выраженія, что Гофману пришла мысль установить между ними самыя глубокая и таинственныя отношенія, о которыхъ не подозрѣвали ни поэтъ, ни композиторъ. Несомнѣнно однако, что Моцартъ не могъ бы до такой степени быть характеристичнымъ, благодаря одной только музыкѣ, т. е. въ томъ случаѣ, если бы характеры не находились уже на лицо въ произведеніи поэта. Чѣмъ больше мы будемъ въ состояніи, сквозь блескъ красокъ Моцартовской музыки, разсматривать ея сущность,—съ тѣмъ большей ясностью увидимъ мы яркое и опредѣленное предназначеніе поэта, которое своими штрихами и линиями обусловливало краски музыканта; безъ нихъ эта чудесная музыка была бы прямо невозможной. Эта счастливая связь между поэтомъ и композиторомъ, подмѣченная нами въ главномъ произведеніи Моцарта, при дальнѣйшемъ развитіи оперы снова исчезаетъ, до тѣхъ поръ, пока, какъ мы видѣли, Россини совершенно ее не уничтожилъ и не сдѣлалъ абсолютную мелодію единственнымъ факторомъ оперы,—факторомъ, которому должны подчиниться всѣ остальные, раньше же всего должны подчиниться интересы поэта. Кромѣ того мы видѣли, что протестъ Вебера противъ Россини былъ направленъ только противъ поверхностности и безхарактерности этой мелодіи, а вовсе не противъ неестественнаго отношенія музыканта къ самой драмѣ. Наоборотъ, Веберъ даже усилилъ неестественность этого положенія тѣмъ, что, облагородивъ характеръ мелодіи, создалъ тѣмъ себѣ еще болѣе высокое положеніе въ отношеніи къ поэту,—болѣе высокое въ той именно степени, въ какой его мелодія по благородству характеристики превосходила мелодію Россини. Къ Россини поэтъ присоединился, какъ веселый лизоблюдь, котораго композиторъ,—важный, но снисходительный баринъ,—такъ сытно угощалъ устрицами и шампанскимъ, что послушный поэтъ ни у кого изъ господъ не чувствовалъ себя столь хорошо, какъ у этого великолѣпнаго маэстро. Наоборотъ, Веберъ, исполненный твердой вѣры въ чистоту характера своей единой и нераздѣльной мелодіи, поработилъ поэта съ драматической жестокостью и заставилъ для самого себя приготовить костеръ, на которомъ несчастный долженъ былъ обратиться въ пепель, служа пищей огню веберовской мелодіи. Либреттистъ „Фрейшютца“, совершенно того не подозрѣвая, дошелъ до этого самоубійства; онъ протестовалъ изъ своего пепла, когда еще воздухъ былъ наполненъ теплотой веберовскаго огня, и утверждалъ, что теплота исходила отъ него. Онъ конечно, ошибался: его

дрова дали теплоту лишь тогда, когда были уничтожены, сожжены; онъ могъ только, послѣ сожженія, выдавать за собственность ихъ пепелъ—прозаическій діалогъ.

Послѣ „Фрейшютца“ Веберъ сталъ искать себѣ поэта—раба и для новой оперы взялъ въ услуженіе женщину, отъ которой потребоваль безусловнаго повиновенія,—такого, чтобы послѣ костра не осталось даже и пепла прозы; она должна была безъ остатка сгорѣть въ огнѣ его мелодіи. Изъ переписки Вебера съ г-жей фонъ-Хези, во время изготовленія либретто Эврианты, мы видимъ, какую онъ испытываль потребность мучить своего прислужника—поэта; какъ онъ отвергалъ, предписываль, и снова предписываль, и снова отвергалъ; одно вычеркиваль, другое прибавляль, требоваль чтобы одно мѣсто было удлинено, другое укорочено,—его распоряженія простирались до опредѣленія самыхъ характеровъ, ихъ мотивовъ, и поступковъ. Что-же, онъ былъ болѣзненнымъ упрямымъ, или заносчивымъ парвеню, который, возгордившись успѣхомъ своего „Фрейшютца“, хотѣль теперь деспотически предписывать тамъ, гдѣ, естественно, долженъ повиноваться? О, нѣтъ! Въ немъ съ болѣзненной возбужденностью говорила только честная забота музыканта, который подъ давленіемъ обстоятельствъ дошелъ до намѣренія построить самую драму изъ абсолютной мелодіи. Веберъ здѣсь глубоко заблуждался, но это заблужденіе должно было явиться неминуемо. Онъ возвысилъ мелодію до прекраснѣйшаго, чистѣйшаго благородства; и теперь хотѣль короновать ее самой музой драмы и ея сильной рукой прогнать со сцены тѣ безпутныя порожденія, которыя ее оскверняли. Если въ „Фрейшютцѣ“ онъ придаль этой мелодіи всѣ лирическія черты оперной поэзіи, то теперь ему хотѣлось саму драму излить изъ свѣтовыхъ лучей своей мелодической звѣзды. Можно сказать, что его мелодіи для „Эврианты“ были готовы раньше текста. Чтобы сочинить послѣдній, ему нуженъ былъ кто нибудь, кто-бы вполне восприняль его мелодіи слухомъ и сердцемъ, и ясно переложилъ ихъ на поэтическій языкъ. А такъ какъ это практически было невозможно, то онъ вступилъ съ своей поэтессой въ мудрыя теоретическія пререканія, въ которыхъ, ни съ той, ни съ другой стороны, невысказанно было ясное пониманіе. Такимъ образомъ, при спокойномъ наблюденіи, именно изъ даннаго случая мы должны увидѣть, до какой мучительной неувѣренности могутъ дойти люди Веберовскаго духа и его художественной любви къ правдѣ, если въ основѣ ихъ воззрѣнія лежитъ художественная ошибка.

Невозможное должно было въ концѣ концовъ остаться невозможнымъ и для Вебера. Не смотря на всѣ указанія и инструкціи даваемыя имъ поэту, онъ не могъ найти такой драматической подкладки, при которой бы вполне растворилась его мелодія,—не могъ хотя бы уже потому, что хотѣль создать истинную драму, а не представленіе, полное лирическихъ мо-

ментовъ, какъ „Фрейшютцъ“, гдѣ онъ для своей музыки пользовался одними только такими моментами. Въ текстѣ „Эврианты“, кромѣ драматическо-лирическаго элемента, для котораго, какъ я выразился, мелодіи были заготовлены впередъ, оставалось столько придатка, несвойственнаго абсолютной музыкѣ, что Веберъ не могъ осилить его, пользуясь только своими мелодіями. Если бы этотъ текстъ былъ произведеніемъ истиннаго поэта, который бы призвалъ музыканта себѣ исключительно въ помощники, какъ теперь музыкантъ поступаетъ по отношенію къ поэту, то этотъ музыкантъ, изъ любви къ лежащей передъ нимъ драмѣ, ни минуты не находился бы въ затрудненіи: тамъ, гдѣ онъ не нашелъ бы матеріала, подходящаго для широкаго музыкальнаго выраженія, онъ, по своимъ скромнымъ средствамъ, кое чему бы подчинился, будучи все таки постояннымъ пособникомъ цѣлому, и развернулъ бы свои силы только тамъ, гдѣ широкое музыкальное выраженіе естественно вызывается драматическимъ матеріаломъ. Текстъ „Эврианты“ однако явился результатомъ ненормальныхъ отношеній поэта и музыканта, и, причастный къ поэзии, композиторъ всюду, гдѣ естественно ему надо было бы отступить на задній планъ, встрѣчалъ теперь для себя вдвойнѣ трудную задачу — придать музыкальный отпечатокъ матеріалу совершенно чуждому музыкѣ. Веберъ могъ достигнуть этого только въ томъ случаѣ, если бы обратился къ фривольному музыкальному направленію; если-бы, не обращая никакого вниманія на правду, онъ далъ полную свободу эпикурейскому элементу въ музыкѣ и, à la Россини, воспроизвелъ бы въ забавныхъ мелодіяхъ всякую несладкую. Но противъ этого-то онъ и заявилъ свой сильнѣйшій протестъ художника: его мелодія всегда должна была быть характерной, т. е. правдивой и отвѣчающей опредѣленному чувству. Слѣдовательно, ему надо было дѣйствовать иначе. Всюду, гдѣ, нарисованная крупными чертами, въ большинствѣ случаевъ впередъ заготовленная, его мелодія, будучи надѣта, подобно блестящему одѣянію, на текстъ, насилывала этотъ текстъ, онъ разбивалъ ее на куски, и отдѣльныя части своей мелодической постройки, согласно декламационному требованію текста, соединялъ въ искусственную мозаику, которую снова покрывалъ тонкимъ мелодическимъ лакомъ, чтобы сохранить всему строенію съ внѣшней стороны видъ абсолютной мелодіи, т. е. такой мелодіи которую можно отдѣлить отъ текста. Но этотъ сознательный обманъ ему не удавался. Не только Россини, но и самъ Веберъ столь рѣшительно сдѣлалъ абсолютную мелодію главнымъ содержаніемъ оперы, что, оторванная отъ драматической связи и даже отдѣленная отъ текста, она въ чистомъ видѣ сдѣлалась собственностью публики. Мелодія должна быть такою, чтобы сыгранная на скрипкѣ, на духовомъ инструментѣ, или фортепіано, она не потеряла ни капли своей собственной

эссенціи, разъ ужъ она хочеть быть настоящей мелодіей для публики.

Публика шла, чтобы тоже и въ веберовскихъ операхъ услышать возможно больше такихъ мелодій, и композиторъ очень ошибался, когда льстилъ себя надеждою, что его лакированная декламационная мозаика будетъ принята публикой за мелодію. А это имѣло для него принципиальную важность. Если въ глазахъ Вебера эта мозаика могла получать смыслъ только благодаря тексту, то публика съ полнымъ на то правомъ, относи-лась къ тексту совершенно равнодушно. Съ другой стороны оказывалось, что и текстъ не вполне выраженъ музыкой. Именно эта-то незрѣлая, половинчатая мелодія и отвращала внима-ніе слушателя отъ текста, направляя его на мысленное обра-зование полной мелодіи, не осуществленной въ дѣйствитель-ности. Такимъ образомъ, желаніе видѣть воплощеніе поэтиче-ской мысли заранѣе подавлялось въ слушатель, наслажденіе же мелодіей, суживалось настолько, насколько было неудов-летворенно пробужденное желаніе услышать ее. Кромѣ тѣхъ мѣсть въ „Эвриантѣ“, гдѣ композиторъ, по художественнымъ соображеніямъ, считалъ умѣстнымъ примѣнить свою полную, естественную мелодію, мы видимъ, что его высшія художествен-ныя стремленія въ этомъ произведеніи увѣнчались истиннымъ успѣхомъ только тамъ, гдѣ изъ любви къ правдѣ онъ вовсе отказался отъ абсолютной мелодіи и—какъ въ начальной сценѣ перваго акта— посредствомъ благороднѣйшаго и вѣрнѣйшаго музыкальнаго выраженія воспроизводитъ драматическую рѣчь, какъ таковую,—гдѣ онъ, слѣдовательно, выразительницей сво-ихъ художественныхъ намѣреній дѣлаетъ не музыку, а поэзію, музыкой-же пользуется только для служенія этимъ намѣре-ніямъ, могущимъ осуществиться съ такой полнотою и убѣди-тельнѣйшей правдивостью опять таки лишь при помощи музыки.

Критика не обратила на „Эврианту“ того вниманія, какого она заслуживаетъ по своему необыкновенно поучительному со-держанію. Публика высказывалась нерѣшительно, полу-заинте-ресовавшись, полу-недовольно. Критика,—которая въ сущности всегда только прислушивается къ голосу публики, чтобы быть или отголоскомъ ея мнѣнія и внѣшняго успѣха, или слѣпо осуждать это мнѣніе,—не сумѣла ясно опредѣлить различные по существу элементы, которые соприкасаются въ этомъ произ-веденіи самымъ противорѣчивымъ образомъ; не сумѣла объ-яснить безуспѣшность произведенія стремленіемъ композитора объединить эти различные элементы въ гармоническое цѣлое. Однако, сколько существуетъ опера, не было произведенія, въ которомъ внутреннія противорѣчія всего жанра, въ благород-номъ стремленіи достигнуть совершенства, были бы болѣе по-слѣдовательно и откровенно выражены композиторомъ, въ равной мѣрѣ одареннымъ, глубоко чувствующимъ и любящимъ правду. Эти противорѣчія суть: абсолютная, существующая ради

себя самой, мелодія и истинное драматическое выражение на всемъ протяженіи оперы. Здѣсь необходимо должно было быть принесено въ жертву что нибудь одно — мелодія, или драма.

Россини принесъ въ жертву драму; благородный Веберъ хотѣлъ ее возстановить силой своей задумчивой мелодіи. Ему пришлось убѣдиться въ томъ, что это невозможно. Уставшій, истомленный мучительнымъ трудомъ надъ „Эвриантой“, онъ погрузился въ мягкіе пуховики восточныхъ мечтаній; волшебный рогъ Оберона донесъ до насъ его послѣднее дыханіе.

То, чего безуспѣшно стремился достигнуть благородный, милый Веберъ, воспламененный святой вѣрой во всеиліе своей чистой мелодіи, добытой изъ прекраснаго духа народа, — рѣшилъ теперь осуществить другъ его юности, Яковъ Мейерберъ, съ точки зрѣнія мелодіи Россини.

Мейерберъ пережилъ всѣ фазы развитія этой мелодіи, къ тому же не абстрактно, издали, а въ самой реальной близости, находясь всегда на мѣстѣ этого развитія. Какъ еврей, онъ не имѣлъ роднаго языка, который-бы неразрывно сросся съ нервами его внутренняго существа; онъ говорилъ съ одинаковымъ интересомъ на всякомъ современномъ языкѣ и перелагалъ его на музыку, руководясь симпатіями не къ свойствамъ этого языка, а къ его способности подчиниться абсолютной музыкѣ. Это свойство Мейербера дѣлаетъ его похожимъ на Глюка; послѣдній также, будучи нѣмцемъ, сочинялъ итальянскіе и французскіе оперные тексты.

Дѣйствительно, Глюкъ сочинялъ свою музыку, не исходя изъ инстинкта языка, который въ этомъ случаѣ можетъ быть только роднымъ языкомъ; то, что для него, какъ музыканта, было важно, въ его отношеніи къ языку, — это рѣчь, въ томъ видѣ, какъ она, являясь внѣшнимъ выраженіемъ органа звука, носится на поверхности тысячи этихъ органовъ; его творческая способность вышла не изъ производительной силы этого органа, не отъ рѣчи дошла до музыкальнаго выраженія, а отъ музыкальнаго выраженія шла къ рѣчи, чтобы только какъ нибудь сдѣлать понятнымъ это лишенное основы выраженіе.

Такимъ образомъ Глюкъ могъ быть равнодушнымъ ко всякому языку, ибо ему важны были только слова. Если бы музыка въ этомъ трансцендентномъ направленіи отъ словъ могла проникнуть до организма языка, то ей пришлось бы вполне видоизмѣниться.

Чтобы не прерывать хода моего изложенія, я долженъ отложить подробный разборъ этого особенно важнаго предмета до болѣе подходящаго момента въ моемъ сочиненіи; здѣсь достаточно обратить вниманіе читателя на то обстоятельство, что Глюку важна была живая рѣчь вообще (все равно на какомъ языкѣ), такъ какъ въ ней одной онъ находилъ оправданіе для мелодій. Со времени Россини эта рѣчь совершенно была вытѣснена абсолютной мелодіей; только ея матеріальныя подмостки

въ видѣ гласныхъ и согласныхъ служили въ пѣннѣ связующимъ матеріаломъ музыкальныхъ звуковъ. Мейерберъ по своему равнодушію къ духу всякаго языка и своей, вытекающей отсюда, способности легко осваиваться съ его внѣшностью, (способности, которая, благодаря современному образованію, вообще сильно развилась) пришелъ къ тому, что сталъ интересоваться только абсолютной, свободной отъ всякой связи съ языкомъ, мелодіей; сверхъ того, благодаря этому, онъ имѣлъ возможность правильно подмѣчать явленія въ ходѣ развитія оперной музыки,—всегда и вездѣ онъ слѣдовалъ за ними по пятамъ. Достоинъ вниманія, что онъ именно слѣдовалъ за этимъ ходомъ, а не двигался съ нимъ вмѣстѣ, и еще меньше того шелъ впереди. Подобно скворцу, онъ слѣдуетъ за плугомъ въ полѣ и изъ только что вспаханной борозды весело выклевываетъ червей. Ни одно направленіе не принадлежитъ ему, но все онъ перенялъ у предшественниковъ и разрабатываетъ чрезвычайно эффектно; къ тому же онъ дѣлаетъ это съ такою поспѣшностью, что предшественникъ, къ словамъ котораго онъ прислушивается, не успѣетъ еще выговорить слова, какъ онъ уже кричитъ цѣлую фразу, не заботясь о томъ, правильно-ли онъ понялъ смыслъ слова. Отсюда и происходило, что онъ всегда говорилъ нѣчто нѣсколько иное, а не вполне то, что хотѣлъ сказать его предшественникъ. Однако шумъ, производимый фразой, сказанной Мейерберомъ, бывалъ такъ оглушительнъ, что предшественнику уже самому не удавалось выразить настоящаго смысла своихъ словъ: волей-неволей, чтобы также имѣть возможность говорить, онъ долженъ былъ присоединить свой голосъ къ этой фразѣ.

Единственно въ Германіи Мейерберу не удалось отыскать такую юношескую фразу, которая бы хоть какъ нибудь походила на Веберовское слово; то, что Веберъ воспроизвелъ въ мелодической жизненной полнотѣ, не могло быть повторено въ Мейерберовскомъ сухомъ, кропотливо усвоенномъ формализмѣ. Предавая своего друга, утомленный непроизводительнымъ трудомъ, онъ прислушивался еще только къ Россиніевскимъ сладкимъ звукамъ и направился въ страну, гдѣ растутъ такія ягоды *). Такимъ образомъ онъ слѣлался флюгеромъ европейской оперно-музыкальной погоды,—флюгеромъ, который нерѣшительно вертится по вѣтру, пока наконецъ не установится погода,—тогда и онъ самъ установится. Такъ и Мейерберъ въ Италіи сочинялъ оперы à la Rossini до тѣхъ поръ, пока въ Парижѣ не поднялся сильный вѣтеръ и Оберъ съ Россини своими „Нѣмой“ и „Теллемъ“ не раздули этотъ вѣтеръ въ цѣлую бурю. Какъ быстро явился Мейерберъ въ Парижъ!

Тамъ, однако, онъ нашелъ въ этотъ моментъ увлеченіе пе-

*) Въ подлинникѣ непереводаемая игра словъ: Rossini и Rosine—изюмъ. *Примѣч.*
переводчиковъ.

рекроеннымъ на французскій ладъ Веберомъ (вспомнимъ „Robin des bois“) и оберліюженнымъ Бетховеномъ, на которое ни Оберъ, ни Россини, какъ до нихъ не касающееся, не обратили вниманія, но которое Меерберъ, по своему умѣнью ко всему приспособляясь, отлично понялъ. Онъ соединилъ все, что ему попало подъ руку въ одну фразу невозможно пестрой смѣси, рѣзкій крикъ которой внезапно заглушилъ Россини и Обера: страшный дьяволъ „Робертъ“ унесъ ихъ обоихъ.

Есть нѣчто глубоко печальное въ томъ, что при обзорѣ нашей исторіи оперы приходится говорить хорошее только о покойникахъ, а живыхъ преслѣдовать безпощаднымъ упрекомъ! Если мы хотимъ быть безпристрастными,—а мы обязаны быть таковыми,—то признаемъ, что только умершіе служители нашего искусства заслужили славу мученичества, потому, что если они и находились въ заблужденіи, то это заблужденіе проявлялось въ нихъ такъ благородно и прекрасно, а они сами такъ серьезно и свято вѣрили въ его правдивость, что, глубоко страдая, они въ то же время съ радостью приносили ему въ жертву свою художническую жизнь.

Ни одинъ изъ нынѣ живущихъ и творящихъ композиторовъ не пойдетъ по внутреннему побужденію на такое мученичество; заблужденіе такъ очевидно, что никто въ него больше искренно не вѣритъ. Безъ вѣры въ него, безъ радости, оперное искусство для современныхъ композиторовъ низвелось просто до предмета спекуляціи. Не видно больше даже Россиніевскихъ сладострастныхъ улыбокъ,—всюду лишь зѣвота скуки, или хохотъ безумія! Видъ этого безумія почти привлекаетъ насъ; въ немъ мы видимъ послѣднее дыханіе тѣхъ иллюзій, которымъ нѣкогда приносились такія благородныя жертвы. Мы имѣемъ здѣсь въ виду не тѣ мошеническія стороны противной эксплуатаціи нашихъ оперно театральныхъ условій, героемъ которыхъ является послѣдній изъ живущихъ и еще творящихъ композиторовъ; это могло-бы только исполнить насъ негодованіемъ, въ которомъ мы, пожалуй, дошли-бы до нечеловѣческой жестокости по отношенію къ этой личности, если бы захотѣли приписать ей одной всю противную испорченность положенія, хотя, несомнѣнно, она причастна этому въ той степени, въ какой мы видимъ ее на головокружительной высотѣ, въ коронѣ и со скипетромъ въ рукахъ. Но развѣ мы не знаемъ, что короли и князья въ ихъ произвольныхъ дѣянiяхъ оказываются въ настоящее время самыми несвободными людьми? Нѣтъ, обратимъ вниманіе въ этомъ королѣ оперной музыки на черты безумія, и онъ станетъ намъ лишь жалкимъ и страшнымъ, а вовсе не заслуживающимъ презрѣнія! Но во имя вѣчнаго искусства, мы должны точно опредѣлить природу этого безумія, ибо изъ его искаженія мы ясно можемъ понять, въ чемъ состоитъ само заблужденіе, которое создало этотъ родъ искусства, и

намъ будетъ ясно его ошибочное основаніе тогда, когда съ бодримъ молодымъ духомъ мы захотимъ обновить искусство.

Къ этому изученію мы можемъ быстрыми и вѣрными шагами направиться уже и теперь, ибо по существу мы уже объяснили это безуміе; намъ нужно еще только обратить вниманіе на его характерныя черты, чтобы опредѣлить его уже вполне ясно.

Мы видѣли пустую, т. е. лишенную всякой связи съ поэтическимъ текстомъ, оперную мелодію, напитанную національными пѣснями и вдавшуюся въ историческія характеристики. Мы видѣли дальше, какъ, при постепенномъ исчезновеніи характерной индивидуальности въ дѣяніяхъ главныхъ дѣйствующихъ лицъ драмы, характерность дѣйствія переходила ко вторымъ персонажамъ — „эмансипированной“ массѣ, и только въ видѣ рефлекса должна была отражаться въ дѣяніяхъ героевъ. Мы замѣтили, что окружающей массѣ, лишь при помощи историческаго костюма, могъ быть приданъ сколько нибудь опредѣленный характеръ, и видѣли композитора, которому—что-бы упрочить за собой верховенство—приходилось посредствомъ необычнаго пользованія своими чисто музыкальными, вспомогательными средствами, устранять декоратора и театральнаго портного, которымъ собственно и принадлежала заслуга исторической характеристики. Мы видѣли, наконецъ, какъ композиторъ изъ ужаснаго направленія инструментальной музыки создалъ особый родъ мозаичной мелодіи, которая своими произвольнѣйшими соединеніями давала ему возможность во всякую минуту, когда-бы ему это ни понадобилось, казаться особеннымъ, необычнымъ; благодаря этому онъ считалъ возможнымъ создать впечатокъ какой-то специальной характеристики, при помощи оркестра, пользованіе которымъ было построено на чисто математическихъ расчетахъ.

Мы не должны упускать изъ виду, что все это въ концѣ концовъ становилось невозможнымъ безъ содѣйствія поэта, и потому остановимся на минуту на современныхъ отношеніяхъ музыканта къ поэту.

Новое направленіе оперы пришло черезъ Россини изъ Италіи; тамъ поэтъ былъ низведенъ до нуля. Съ перенесеніемъ Россиніевскаго направленія въ Парижъ, измѣнилось также положеніе поэта. Мы опредѣлили уже свойства французской оперы и поняли, что ея сущностью были занимательныя слова куплета. Въ прежнее время, во французской комической оперѣ композитору былъ отведенъ поэтомъ только опредѣленный участокъ, который онъ самъ долженъ былъ обработать для себя, въ то время какъ поэту оставалось владѣніе всѣмъ полемъ. Если же этотъ музыкальный участокъ, въ силу обстоятельствъ, такъ разросся, что съ теченіемъ времени наполнилъ собой все поле, — поэту все таки еще оставалось званіе владѣльца; музыкантъ считался ленникомъ, который смотрѣлъ на ленъ, какъ на наслѣдственную собственность, и какъ

въ старинной римско-нѣмецкой имперіи, — присягалъ королю, своему сюзерену. Поэтъ трудился, музыкантъ извлекалъ выгоды. И при всемъ томъ, въ этомъ положеніи еще создано было то наиболѣе здоровое, что могло быть создано изъ оперы, какъ изъ драматическаго жанра. Поэтъ дѣйствительно старался находить положенія и характеры, — создавать занимательную, захватывающую пьесу, которую онъ приспособлялъ для музыканта и музыкальных формъ только въ концѣ работы. Такимъ образомъ слабая сторона французскихъ оперныхъ либретто заключалась скорѣе въ томъ, что въ большинствѣ случаевъ онѣ по своему содержанію вовсе не обусловливали необходимости музыки, чѣмъ въ томъ, что съ самаго начала поглощались ею. Въ театрѣ „Oréga comique“ популяризировался забавный, милый и веселый жанръ, который представлялъ наиболѣе положительные результаты тогда, когда музыка непринужденно и естественно могла слиться съ текстомъ. Скрибъ и Оберъ обратили затѣмъ этотъ жанръ въ помпезный языкъ такъ называемой „большой оперы“. Въ „Нѣмой изъ Портичи“ мы можемъ еще ясно распознать хорошо задуманную театральную пьесу, гдѣ драматическій интересъ никогда преднамѣренно не подчиняется чисто музыкальному.

Однако драматическое дѣйствіе по существу здѣсь уже передано окружающей массѣ; главныя личности являются скорѣе говорящими представителями толпы, чѣмъ личностями, дѣйствующими въ силу индивидуальной потребности. Такъ слабый поэтъ, смущенный тѣмъ импонирующимъ хаосомъ, который произвела на него большая опера, опустилъ поводья лошадей, а затѣмъ и вовсе выронилъ ихъ изъ рукъ. Если въ „Нѣмой“ и „Теллѣ“ этотъ авторъ текста держалъ еще поводья въ рукахъ, — ибо Россини и Оберъ заботились лишь о томъ, что-бы въ прекрасной оперной каретѣ устроиться въ одинаковой степени музыкально удобно и мелодически пріятно, не думая, какъ и куда опытный кучеръ направить экипажъ, — то Мейерберъ, которому такія мелодическія пріятности были не особенно свойственны, рѣшилъ отнять и возжи у кучера, чтобы вычурами самой ѣзды привлечь нужное вниманіе; этого ему не удавалось сдѣлать, покуда въ каретѣ находилась только его музыкальная особа. Лишь изъ нѣкоторыхъ анекдотовъ мы узнаемъ, какъ мучилъ Мейерберъ, при проэктированіи оперныхъ сюжетовъ, своего поэта — Скриба. Если-бы, однако, мы даже оставили эти анекдоты безъ вниманія и ничего не знали о тайнѣ оперныхъ совѣщаній между Скрибомъ и Мейерберомъ, то и по самимъ либретто, въ ихъ окончательномъ видѣ, можно ясно видѣть, какое сильное давленіе было оказано на Скриба, работавшаго обыкновенно быстро, легко, ловко и толково, когда онъ сочинялъ для Мейербера напыщенные и странные тексты. Въ то время какъ Скрибъ для другихъ композиторовъ продолжалъ сочинять легкіе, часто интересныя либретто, сдѣланныя

во всякомъ случаѣ съ большимъ природнымъ талантомъ, — либретто, въ основаніи которыхъ, по меньшей мѣрѣ, были опредѣленные дѣйствія и, соотвѣтствующія этимъ дѣйствіямъ, вполне понятныя положенія, — этотъ необыкновенный рутинеръ-поэтъ въ то же время изготовлялъ для Мейербера нездоровую претенціозность, уродливую галиматью, дѣйствія безъ поступковъ, бессмысленно запутанныя положенія, смѣшныя до карикатурности характеры. Тутъ что-то не просто, такой разсудительный человѣкъ, какъ Скрибъ, не могъ такъ легко пойти на сумасшедшіе эксперименты! Онъ долженъ былъ самъ быть замороженъ раньше, чѣмъ произвелъ „Роберта Дьявола“; у него должно было быть отнято всякое здоровое пониманіе драматическаго дѣйствія, раньше чѣмъ въ „Гугенотахъ“ онъ обратился въ простого компилятора декоративныхъ нюансовъ и контрастовъ; онъ долженъ былъ насильно быть посвященъ въ тайны историческаго мошенничества раньше, чѣмъ рѣшился создать „Пророка“ мошенниковъ. Мы видимъ здѣсь такое же рѣшительное вліяніе композитора на поэта, какое оказывалъ на свою поэтессу при сочиненіи „Эврипиды“ Веберъ, — но какіе различные мотивы! Веберъ хотѣлъ создать драму, которая бы на всемъ своемъ протяженіи, до малѣйшихъ сценическихъ нюансовъ растворилась въ его благородной, полной чувства мелодіи; Мейерберъ, напротивъ, хотѣлъ имѣть непомято пеструю, историко-романтическую, чертовско-религіозную, набожно-сладоострастную, фривольно-святую, таинственно-наглую, сентиментально-мошенническую драматическую смѣсь, чтобы изъ нея раздобыть матеріалъ для весьма любопытной музыки, что ему по свойствамъ его сухой музыкальной натуры опять таки никогда не удавалось. Онъ чувствовалъ, что весь этотъ накопленный запасъ музыкальныхъ эффектовъ можетъ произвести необыкновенное дѣйствіе, если его собрать со всѣхъ угловъ, набросать въ одну кучу, подбавить сюда театральнаго пороха съ канифолью и съ небывалымъ трескомъ взорвать на воздухъ.

То, что онъ для этого потребовалъ отъ своего поэта, было извѣстнаго рода условіе перенесенія на сцену берлиозовскаго оркестра, но — замѣчательно! — съ унижительнымъ низведеніемъ послѣдняго до базиса Россиніевскихъ пѣвческихъ трелей и ферматъ, — ради „драматической“ оперы! Привести всѣ имѣвшіеся на лицо музыкальные эффекты въ гармоническое сочетаніе при помощи драмы, ему по его намѣреніямъ, показалось-бы совершенно ошибочнымъ, ибо Мейерберъ вовсе не былъ мечтателемъ-идеалистомъ. Глядя на современную оперную публику умнымъ, практическимъ взглядомъ, онъ видѣлъ, что никого онъ этимъ гармоническимъ сочетаніемъ не привлечетъ на свою сторону, но что такимъ винегретомъ, на оборотъ, всѣхъ удовлетворить, каждаго по своему.

Важнѣе всего была ему запутанная пестрота и кутерьма, и веселый Скрибъ въ потѣ лица своего долженъ былъ сочинять для него величайшія драматическія путаницы.

А музыкантъ съ хладнокровной дѣловитостью смотрѣлъ на это изготовленіе и спокойно обсуждалъ, на какую составную часть такой неестественной путаницы наложить тотъ или другой лоскутокъ изъ своего музыкальнаго склада запасовъ, какъ бы сдѣлать это на столько кричаще, эффе́ктно, чтобы показаться необыкновенно страннымъ, а такимъ образомъ и „характеристичнымъ“.

Такъ развивалъ онъ въ глазахъ художественной критики способность музыки къ исторической характеристикѣ и довелъ ее до того, что ему, въ видѣ тончайшей лести было сказано, что тексты его оперъ очень плохи и мизерны, но до чего-же онъ съумѣлъ ихъ украсить своей музыкой!

Такимъ образомъ, музыка достигла полнаго триумфа: композиторъ совершенно уничтожилъ поэта, и на развалинахъ оперной поэзіи музыкантъ былъ коронованъ вѣнцомъ истиннаго поэта!

Тайна мейерберовской оперной музыки—„эффе́ктъ“. Чтобы объяснить, что должно понимать подъ словомъ „эффе́ктъ“, намъ важно замѣтить, что мы употребляемъ это слово тогда, когда не хотимъ воспользоваться другимъ близко подходящимъ къ нему, словомъ „воздѣйствіе“ (Wirkung). Наше естественное чувство представляетъ себѣ понятие „воздѣйствіе“ только въ связи съ предшествующей причиной; тамъ гдѣ мы, какъ въ данномъ случаѣ, невольно должны усумниться въ существованіи такой связи, или можетъ быть даже знаемъ, что этой связи нѣтъ на лицо, мы въ затрудненіи ищемъ слова, которое бы хоть какъ нибудь объяснило намъ впечатлѣніе, получаемое нами напр. отъ мейерберовскихъ произведеній, и въ такомъ случаѣ мы употребляемъ иностранное слово, не вытекающее непосредственно изъ нашего естественнаго чувства, какъ напр. это „эффе́ктъ“. Чтобы точнѣе опредѣлить, что понимается подъ этимъ словомъ, мы должны назвать эффе́ктъ „впечатлѣніемъ безъ причины“.

Въ самомъ дѣлѣ, мейерберовская музыка производитъ на того, кто ее воспринимаетъ, впечатлѣніе безъ причины. Такое чудо возможно только для внѣшней музыки, т. е. для средства выраженія, которое издавна (въ оперѣ) старалось сдѣлаться независимымъ отъ предмета выраженія и проявляло эту независимость, которой оно вполне достигло, тѣмъ, что предметъ выраженія,—единственно только и способный давать этому выраженію жизнь, мѣру и оправданіе, оно низводило до нравственной и художественной ничтожности; низводило въ такой степени, что онъ долженъ былъ теперь получать жизнь, мѣру и оправданіе изъ акта музыкальнаго произвола, т. е. лишился всякаго истиннаго выраженія.

Однако, самый этотъ актъ могъ быть осуществленъ только въ связи съ другими моментами абсолютнаго дѣйствія. Въ чистой инструментальной музыкѣ апеллировали къ объясняющей

силѣ фантазіи, которой въ видѣ программы, или названія давалась точка опоры. Въ оперѣ такая опора должна была уже сдѣлаться вполне реальной,—предполагалось освободить фантазію отъ всякой мучительной работы. Тѣ моменты жизни чело­вѣка, или природы, которые тамъ служили программой, здѣсь воспроизводились въ самой матеріальной реальности для того, чтобы изобразить фантастическое дѣйствіе, безъ содѣйствія самой фантазіи. Эту матеріальную опору композиторъ получилъ изъ сценической механики, ввявъ воспроизводимыя ею дѣйствія сами по себѣ, т. е. онъ отдѣлилъ ихъ отъ предмета, который, стоя внѣ области механики, на почвѣ поэзіи, изображающей жизнь, могъ бы ихъ обусловить и оправдать.

Постараемся уяснить себѣ это на примѣрѣ, который наиболѣе исчерпывающе характеризуетъ мейерберовское искусство.

Возьмемъ мы поэта, вдохновеннаго героемъ,—борцомъ за правду и свободу, въ груди котораго горитъ великая любовь къ обиженнымъ и попранымъ въ своихъ святыхъ правахъ, братьямъ. Онъ хочетъ представить этого героя въ зенитѣ его жизненнаго пути, освѣтить его славную дѣятельность, и выбираетъ для этого слѣдующій рѣшительный моментъ: герой этотъ съ народомъ, который, слѣдуя его вдохновенному призыву, оставилъ дома дѣтей и женъ, чтобы въ борьбѣ съ сильнымъ непріателемъ побѣдить, или умереть,—подступаетъ къ сильно укрѣпленному городу. Эта, неопытная въ военномъ дѣлѣ, толпа должна взять городъ кровопролитнымъ штурмомъ, дабы дѣло освобожденія подвинулось впередъ.

Рядомъ несчастныхъ случайностей поколеблена бодрость; въ войскѣ волненія, раздоры и смуты,—все потеряно, если еще сегодня все не будетъ выиграно вновь. Вотъ положеніе, въ которомъ герои вырастаютъ до наибольшей высоты. Поэтъ изображаетъ героя, который только что, въ ночной тишинѣ, бесѣдовалъ съ Богомъ въ себѣ,—съ духомъ чистѣйшей чело­вѣческой любви, и освятивъ себя его дыханіемъ, рѣшается на разсвѣтъ выйти къ войску. А войско уже колеблется,—они не знаютъ, стать-ли имъ жалкими трусами, или божественными героями. На его властный голось собирается народъ и этотъ голось проникаетъ въ глубь души людей, которые теперь также познали Бога въ себѣ! Они чувствуютъ себя возвышенными и облагороженными, ихъ воодушевленіе подымаетъ все больше героя, и его вдохновеніе переходитъ въ дѣйствіе. Онъ схватываетъ знамя и высоко машетъ имъ по направленію къ страшнымъ стѣнамъ города, къ крѣпкому валу враговъ, ибо доколѣ они въ безопасности сидятъ за валомъ, нельзя ждать лучшаго будущаго. „Впередъ! Умремъ, или побѣдимъ! Этотъ городъ долженъ быть нашимъ!“—Поэтъ здѣсь исчерпался: онъ хочетъ теперь на сценѣ увидѣть тотъ моментъ, когда внезапно, съ убѣдительною реальной жизни проявляется глубоко возбужденное настроеніе; сцена должна сдѣлаться міровымъ те-

атромъ, природа должна говорить согласно съ нашими высшими чувствами, она не должна быть болѣе для насъ холодной, случайной обстановкой. Смотрите! Святая необходимость побуждаетъ поэта: онъ расѣбываетъ утренній туманъ и по его волѣ надъ городомъ восходитъ солнцѣ, освѣщая побѣду вдохновенныхъ борцовъ.

Это расцвѣтъ всесильнаго искусства, и такіа чудеса творить только драма. Чудеса, которыя расцвѣтаютъ только изъ вдохновения драматурга и которыя возможны только тогда, когда онъ съ любовью воспроизводитъ явленія самой жизни, не нужны, оказывается, оперному композитору: онъ хочетъ впечатлѣній, а не причинъ, послѣднія не лежатъ въ его области. Въ главной сценѣ „Пророка“ Мейербера, которая по внѣшности походить на только что описанную, мы получаемъ для слуха чувственное впечатлѣніе гимно-образной мелодіи, взятой изъ народной пѣсни и шумно разработанной, а для глазъ—такое-же впечатлѣніе солнца, и въ этомъ не можемъ видѣть ничего, кромѣ мастерства механики. Дѣйствующее лицо, которое должно быть только согрѣто этой мелодіей, только освѣщено этимъ солнцемъ, вдохновенный герой, внутренній восторгъ котораго долженъ разлиться въ этой мелодіи, силой непреложной необходимости его положенія вызвать сіяніе этого солнца,—главное зерно, изъ котораго вырастаетъ весь пышный драматическій плодъ,—совсѣмъ отсутствуетъ; *) вмѣсто него дѣйствуетъ, одѣтый въ характерный костюмъ, теноръ, которому Мейерберъ черезъ своего личнаго поэтического секретаря Скриба предписалъ пѣть какъ можно красивѣе и при этомъ держаться нѣсколько коммунистически, чтобы слушатели увидѣли тутъ нѣчто пикантное. Герой, о которомъ мы раньше говорили, оказался просто несчастнымъ господиномъ, который по слабости характера взялъ на себя роль обманщика и въ концѣ концовъ самымъ жалкимъ образомъ покаялся,—не въ заблужденіяхъ, даже не въ фанатическомъ ослѣпленіи, что съ натяжкой могло бы еще вызвать сіяніе солнца—а въ своей слабости и лживости! Какія соображенія повліяли на то, что такой недостойный предметъ явился міру подъ названіемъ „Пророка“—мы оставимъ здѣсь неизслѣдованнымъ; намъ достаточно обратить вни-

*) Мнѣ могутъ возразить: „мы совсѣмъ не желали твоего доблестнаго народнаго героя,—онъ вообще есть только порожденіе твоей революціонной фантазіи. Наоборотъ, мы хотѣли изобразить несчастнаго молодого человѣка, который, будучи сведенъ съ пути истиннаго смутителями народа, доходитъ до преступленія и искупаетъ его потомъ чистосердечнымъ раскаяніемъ“. Наконецъ я спрашиваю только относительно значенія солнечнаго эффекта и мнѣ могутъ снова отвѣтить: „Это совершенно естественно, почему-же бы утромъ и не восходить солнцу?“ Это было-бы даже очень удачнымъ объясненіемъ для невольнаго восхожденія солнца. И все таки я долженъ настаивать на томъ, что не пришло-бы вамъ такъ неожиданно на умъ солнца, если-бы передъ вами не проносилось положеніе подобное тому, которое я передъ этимъ указалъ; само положеніе вамъ, конечно, не нравится, но вамъ нужно впечатлѣніе, производимое имъ.

маніе на результатъ, который, право-же, довольно поучителенъ. Раньше всего въ этомъ примѣрѣ мы видимъ полное нравственное и художественное обезпеченіе поэта, въ которомъ тѣ, кто высоко ставятъ композитора, не могутъ признать ровно ничего хорошаго. Вѣдь, оказывается, что намѣреніе поэта ничуть не должно вызывать нашего сочувствія, а, напротивъ, пробудить отвращеніе къ себѣ. Исполнитель долженъ интересоваться насъ только, какъ костюмированный пѣвецъ, и въ названной сценѣ онъ можетъ достигнуть этого единственно исполненіемъ указанной мелодіи, которая, такъ, образомъ производитъ впечатлѣніе сама по себѣ,—какъ мелодія.

Тоже и солнце можетъ и должно дѣйствовать само по себѣ,—какъ возможное въ театрѣ подраженіе настоящему солнцу; причина его появленія относится не къ драмѣ, а къ чистой механикѣ, о которой и надлежитъ вспомнить въ этотъ моментъ. И какъ перепугался бы композиторъ, если бы захотѣли понять это появленіе солнца, какъ преднамѣренное прославленіе героя—борца за человѣчество! Наоборотъ, онъ и его публика должны всячески отрешиваться отъ такихъ мыслей и направить все свое вниманіе на мастерство механики. Такъ, въ этой единственной, столь прославленной публикой, сценѣ, всѣ искусства разложены на свои механическія части: искусство сдѣлано по существу внѣшнимъ и, какъ его сущность, мы познаемъ эффектъ, абсолютный эффектъ, т. е. удовольствіе уродливаго полового наслажденія, взамѣнъ истинной любви.

Я не брался писать критику мейерберовской оперы, а хотѣлъ изобразить въ ней сущность современной оперы, въ связи со всѣмъ жанромъ вообще. Если въ силу природы предмета мнѣ часто и приходилось придавать ему характеръ историческаго, я все таки не долженъ былъ сблизяться желаніемъ входить въ историческія детали. Если бы я хотѣлъ подробно охарактеризовать способность и призваніе Мейербера къ драматической музыкѣ, то ради торжества истины, которую я вообще стараюсь вполне выяснить, я долженъ былъ бы въ высшей степени подчеркнуть одно замѣчательное явленіе въ его произведеніяхъ. Въ Мейерберовской музыкѣ сказывается такая ужасная пустота, поверхностность и художественное ничтожество, что мы и его чисто музыкальныя способности—особенно по сравненію съ огромнымъ большинствомъ его современниковъ—композиторовъ—свели къ нулю. Насъ не должно удивлять, что онъ все таки достигъ такого успѣха у оперной публики Европы; это чудо легко объяснится, если мы посмотримъ, какова эта публика. Насъ интересуетъ только и представляется намъ поучительнымъ одно чисто художественное наблюденіе. Дѣло въ томъ, что мы видимъ, какъ при явной неспособности этого знаменитаго композитора изъ собственныхъ музыкальныхъ средствъ создать извѣстную художественную жизнь, онъ тѣмъ не менѣе въ нѣкоторыхъ мѣстахъ своей оперной музыки возвышается до

неоспоримѣйшей, величайшей художественной силы. Эти мѣста— плодъ истинаго вдохновенія и, если мы посмотримъ ближе, то увидимъ, чѣмъ вызвано это вдохновение. Оно вызвано истинно поэтическими положеніями драмы. Да, тамъ, гдѣ поэтъ забылъ о своихъ подданныхъ отношеніяхъ къ музыканту, гдѣ онъ при своей драматическо-компилаторской работѣ невольно нашель моментъ, когда началъ дышать свободнымъ, освѣжающимъ воздухомъ человѣческой жизни,—онъ принесъ внезапно это одухотворяющее дыханіе и музыканту. Исчерпавъ всѣ средства своихъ музыкальныхъ предшественниковъ, музыкантъ все таки не могъ создать ни одной дѣйствительно новой черты, а тутъ сразу онъ нашель богатѣйшее, благороднѣйшее и трогающее душу музыкальное выраженіе. Я вспоминаю здѣсь объ отдѣльныхъ чертахъ извѣстной любовной сцены четвертаго акта „Гугенотъ“ и особенно о чудной мелодіи въ *ges dur*, вырастающей какъ благоухающій расцвѣтъ ситуаци, захватывающей блаженной болью человѣческое сердце и принадлежащей къ очень немногимъ и несомнѣнно законченнѣйшимъ произведеніямъ этого рода. Съ искреннѣйшей радостью и неподдѣльнымъ восторгомъ я ставлю это на видъ, ибо здѣсь то именно сказывается такъ ясно и непреложно сущность искусства; мы съ восторгомъ видимъ, какъ даже и у извращеннѣйшаго музыкальныхъ дѣлъ мастера должна явиться способность къ правдивому творчеству, разъ онъ вступитъ въ область необходимости, которая сильнѣе его эгоистическаго произвола, разъ его ложныя стремленія, нечаянно направляются на путь настоящаго искусства, къ его собственному спасенію. Но то обстоятельство, что здѣсь нужно упомянуть только объ отдѣльныхъ черточкахъ, а не о цѣльной, большой чертѣ, не о цѣлой любовной сценѣ, а только объ одномъ ея моментѣ—побуждаетъ насъ вспомнить о суровой природѣ этого безумія, истребляющаго въ зародышѣ развитіе благороднѣйшей способности музыканта; навязывающей его музѣ пошлую улыбку отвратительнаго кокетства, или уродливый смѣхъ безумнаго властолюбія. Это безуміе есть рвеніе музыканта сдѣлать для себя и изъ своихъ средствъ все то, что вовсе недоступно ему и его средствамъ, въ общемъ построеніи чего онъ можетъ только принять участіе, если ему на это дадутъ возможность средства другого. При этомъ неестественномъ усердіи, въ которомъ музыкантъ, чтобы удовлетворить свое тщеславіе, хотѣлъ представить въ блестящемъ свѣтѣ свои непомерныя силы, его средства, въ дѣйствительности чрезвычайно богатая, доведены были до нищенской бѣдности, въ которой теперь и является намъ мейерберовская оперная музыка. Въ эгоистическомъ стремленіи навязать драмѣ свои узкія формы, какъ единственно законныя, оперная музыка довела бѣдную, надѣдливую натянутость и бесплодность этихъ формъ до не-сносности. Въ поискахъ за богатымъ и разнообразнымъ проявленіемъ, она, какъ музыкальное искусство, опустилась до

полной духовной бѣдности и была вынуждена прибѣгнуть къ займу у матеріальной мѣханики. Въ эгоистическомъ намѣреніи достигнуть исчерпывающей драматической характеристики чисто музыкальными средствами, она совершенно утратила свои естественныя средства выраженія и унизилась до каррикатурнаго паясничества. Если я сказалъ въ началѣ, что ошибка въ художественномъ жанрѣ оперы состояла въ томъ, что „средство выраженія (музыка) была сдѣлана пѣлью, а предметъ выраженія (драма) средствомъ“, то теперь нужно указать самое зерно заблужденія, а наконецъ и безумія, доведшаго художественный жанръ оперы до его полной неестественности, до смѣшного, а именно:

что это средство выраженія хотѣло обусловить собою намѣреніе драмы.

VII.

Мы кончили, такъ какъ прослѣдили дѣятельность музыки въ оперѣ до проявленія ея полного безсилія. Такимъ образомъ, если съ нашей точки зрѣнія мы будемъ теперь говорить объ оперной музыкѣ, то намъ придется говорить уже не объ искусствѣ, а просто объ одномъ изъ проявленій моды. Только критикъ, не понимающій требованій художественной необходимости, можетъ еще высказывать надежды и сомнѣнія на счетъ будущности оперы, художникъ-же, если только онъ не унижится до спекуляціи надъ публикой, скажетъ, что ища выхода для оперы, онъ остановился на энергичномъ участіи въ ней поэта, что оперу самъ по себѣ онъ считаетъ уже мертвой.

Но здѣсь, въ этомъ вопросѣ о желательномъ участіи поэта, есть сторона при обсужденіи которой мы должны добиться полной, сознательной ясности, если хотимъ понять и разъ навсегда установить истинныя, здоровыя и естественныя отношенія поэта и музыканта. Эти отношенія должны стать прямо противоположными существовавшимъ донинѣ; должны быть измѣнены настолько, что музыкантъ только тогда сможетъ оказать на высотѣ ихъ, когда, къ собственному своему благополучію, оставитъ всякія воспоминанія о старой, неестественной связи, самое маленькое звено которой будетъ постоянно приводить его къ старому, неплодотворному безумію.

Что бы ясно установить эти будущія здоровыя и единственно возможные отношенія, мы должны лишній разъ опредѣлить сущность нашей современной музыки, хотя сжато, но опредѣленно.

Мы достигнемъ ясности обзора скорѣе всего въ томъ случаѣ, если сущность музыки сжато и опредѣленно выразимъ въ понятіи мелодіи.

Основой формы является содержаніе, которое и обусловливаетъ ее собою, но всякое содержаніе можетъ стать яснымъ и

опредѣленнымъ, только пріобрѣтя внѣшнюю форму. Такими внутренними органами музыки являются гармонія и ритмъ, воплощается-же она въ мелодіи. Гармонія и ритмъ—это кровь, тѣло, нервы, кости и всё внутренности, которыя, при взглядѣ на окончательно сформированнаго живого человѣка, остаются незамѣченными для глаза, —мелодія-же, наоборотъ, есть живой человѣкъ въ томъ видѣ, какъ онъ представляется нашему взору. Глядя на такого человѣка, мы видимъ лишь стройный образъ, какъ онъ выражается въ формирующихъ разграниченіяхъ внѣшняго покрова; мы погружаемся въ созерцаніе выразительной внѣшности этого образа, его чертъ лица, видимъ глазъ, полный жизни и способный выразить всего человѣка. Посредствомъ этого органа, получающаго силу выраженія изъ самой широкой способности воспринимать внѣшнія впечатлѣнія окружающаго міра, человѣкъ представляетъ намъ опредѣленнѣйшимъ образомъ и свой внутренній міръ.

Такъ и мелодія является полнымъ выраженіемъ внутренней сущности музыки. Всякая правдивая, обусловленная этой внутренней сущностью, мелодія говоритъ намъ также, какъ говоритъ человѣческой глазъ, т. е. представляетъ намъ самымъ выразительнымъ образомъ внутренній міръ, при чемъ мы видимъ лишь лучъ глаза, а не внутренній, безформенный еще, органъ. Тамъ, гдѣ народъ создавалъ мелодіи, онъ поступалъ такъ, какъ поступаетъ живой, естественный человѣкъ, произвольнымъ актомъ полового соединенія производящій и рождающій другого человѣка. Мы видимъ, что, родившись на свѣтъ Божій, человѣкъ представляетъ законченный образъ своей внѣшней формой, а не видомъ внутреннихъ органовъ.

Греческое искусство изображало этого человѣка только въ отношеніи его внѣшняго вида и старалось воплотить его наиболѣе вѣрно и жизненно въ камнѣ, или металлѣ. Христіанство наоборотъ, начало анатомическую работу, — оно хотѣло отыскать душу человѣка. Оно вскрыло тѣло и обнаружило всё безформенные внутренніе органы, которые вызвали въ насъ отвращеніе потому, что не предназначены для глаза. Но, отыскивая душу, мы убили тѣло; желая найти источникъ жизни, мы уничтожили внѣшнее проявленіе этой жизни, и такимъ образомъ нашли одиѣ мертвыя внутренности, которыя могли поддерживать жизнь лишь до тѣхъ поръ, пока не была разрушена внѣшность. А такъ какъ эта отыскиваемая душа въ дѣйствительности и есть жизнь, то христіанской анатоміи оставалось разсматривать только смерть. Христіанство заглушило органическую художественную жизнь народа, его естественную производительную силу; оно разрѣзало его тѣло и своимъ дуалистическимъ скальпелемъ разрушило и его художественный жизненный организмъ. Тѣ условія, при которыхъ художественная производительная сила народа могла возвыситься до способности совершеннаго художественнаго творчества, создалъ ка-

толицизмъ. Только въ изолированности, тамъ, гдѣ народъ, отдѣленный отъ широкой полосы общей жизни, жилъ среди природы, сохранилась въ дѣтской простотѣ и бѣдной ограниченности, неразрывно сросшаяся съ поэзіей народная пѣсня.

Оставляя пока въ сторонѣ народное творчество, мы видимъ, наоборотъ, въ области культурной музыки, огромный шагъ впередъ,—видимъ новое пробужденіе къ жизни анатомически разложеннаго, внутренне убитаго организма, посредствомъ соединенія и новаго сросшенія отдѣльныхъ органовъ.

Въ христіанскомъ церковномъ пѣніи гармонія выработалась самостоятельно. Естественная потребность къ жизни побуждала ее выразиться въ мелодіи. Но для этого выраженія ей нужна была еще поддержка органа, дающаго форму и движеніе — ритма, который она заимствовала изъ танца, какъ произвольную, скорѣе мнимую, чѣмъ истинную, мѣру. Это новое соединеніе могло быть только искусственнымъ. Какъ поэзія была построена по правиламъ, которыя Аристотель вывелъ изъ трагедіи, такъ и музыку должно было построить по научнымъ теоріямъ и нормамъ. Это было въ то время, когда даже человѣка хотѣли сотворить по научнымъ рецептамъ и химическимъ соединеніямъ. Вотъ такого-то человѣка хотѣла изобрѣсти и музыка: организмъ долженъ былъ быть сотворенъ механизмомъ, или хотя-бы замѣненъ имъ. Неустанныя усилія этой механической изобрѣтательности въ дѣйствительности постоянно стремились къ человѣку, который вновь возродившись изъ отвлеченнаго понятія, долженъ былъ, слѣдовательно, въ концѣ концовъ получить вновь и органическую жизнь. — Мы касаемся здѣсь всего длиннаго пути развитія современнаго человѣчества.

Человѣкъ, котораго хотѣла возстановить музыка, въ дѣйствительности былъ ни чѣмъ инымъ, какъ мелодіей, то есть опредѣленнѣйшимъ, убѣдительнѣйшимъ моментомъ жизненнаго проявленія внутренняго организма музыки. Чѣмъ больше въ музыкѣ развивалась эта потребность дѣлаться человѣчной, тѣмъ съ большей ясностью видимъ мы, что стремленіе къ проявленію мелодіи доходить до болѣзненнаго желанія, и ни въ одномъ музыкальномъ произведеніи мы не видимъ этого желанія выросшимъ до такой силы и мощи, какъ въ большихъ инструментальныхъ произведеніяхъ Бетховена. Въ нихъ насъ изумляютъ страшныя усилія механизма, старающагося сдѣлаться человѣкомъ; это усилія, цѣль которыхъ — растворить всѣ составныя части механизма въ крови и нервахъ настоящаго живого организма, чтобы такимъ образомъ достигнуть безошибочной мелодической внѣшности. Въ этомъ у Бетховена гораздо правдивѣе, чѣмъ у нашихъ оперныхъ композиторовъ, сказывается характерный и рѣшительный ходъ всего развитія нашего искусства. Тѣ брали мелодію, какъ нѣчто лежащее внѣ ихъ художественнаго творчества, готовое. Эту мелодію, въ созданіи которой они не принимали никакого участія, они вы-

рывали изъ усть народа, — слѣдовательно отрывали ее отъ ея организма и пользовались по своему произволу, не заботясь о томъ, есть-ли у нихъ для этого какое-нибудь основаніе, кромѣ ихъ разнузданной прихоти. Если такая народная мелодія была виѣшнимъ образомъ человѣка, то оперные композиторы, можно сказать, сдирали съ него кожу и покрывали ею маненъ, чтобы придать ему человѣческій видъ; конечно, обмануть этимъ можно было развѣ только цивилизованныхъ дикарей изъ нашей подслѣповатой оперной публики. У Бетховена, наоборотъ, мы видимъ естественное жизненное стремленіе создать мелодію изъ внутренняго организма музыки. Въ его наиболѣе значительныхъ произведеніяхъ эта мелодія не является чѣмъ-то уже готовымъ; наоборотъ, онъ заставляетъ ее, такъ сказать, родиться на нашихъ глазахъ, посвящаетъ насъ въ этотъ актъ рожденія, представляетъ его намъ въ его органической необходимости. Самое-же интересное, что мы наблюдаемъ въ главномъ произведеніи Бетховена, — это почувствованную имъ, какъ музыкантомъ, необходимость броситься въ объятія поэта, чтобы вполнѣ свершился актъ творчества безошибочно-правдивой, истинной и искупляющей мелодіи. Чтобы стать человѣкомъ, Бетховенъ долженъ былъ стать имъ вполнѣ, т. е. подчиниться родовымъ условіямъ мужского и женскаго начала. Какая серьезная, глубокая и страстная мысль открыла безконечно богатому музыканту эту простую мелодію, съ которой онъ произноситъ слова поэта: „радость, искра божества!“ Съ этой мелодіей намъ ясна тайна музыки; мы знаемъ ее теперь, мы получили способность сознательно быть органически творящими художниками!

Остановимся теперь на важнѣйшемъ пунктѣ нашего изслѣдованія и будемъ руководиться при этомъ бетховенской „мелодіей-радостью“.

Народная мелодія, когда ее вновь нашли культурные музыканты, представила для насъ двоякій интересъ: она принесла намъ радость, испытываемую при находженіи естественной красоты, какъ мы ее видимъ непосредственно въ народѣ, и радость, вызываемую при изслѣдованіи внутренняго организма этой красоты. Радость, порожденная ею, строго говоря, должна была остаться непроизводительной для нашего художественнаго творчества: чтобы съ нѣкоторымъ успѣхомъ подражать этой мелодіи, мы, соотвѣтственно ея содержанію и формѣ, должны были-бы держаться лишь той области искусства, которая близка къ народной пѣснѣ. Да, мы должны были-бы въ точнѣйшемъ смыслѣ стать народными художниками, чтобы подражать ей и такимъ образомъ, уже, значить, не подражать, а творить, какъ творить самъ народъ! Намъ же оставалось лишь пользоваться этой мелодіей въ самомъ грубомъ смыслѣ, въ совершенно другомъ, очень далеко отъ народнаго, художественномъ творествѣ,

въ такой обстановкѣ и при такихъ условіяхъ, которыя неизбежно должны были ее исказить. Исторія оперной музыки въ концѣ концовъ сводится къ исторіи этой мелодіи, въ которой, по нѣкоторымъ законамъ, сходнымъ закону прилива и отлива, большее, или меньшее пользованіе въ оперѣ народными мелодіями сопровождалось большимъ, или меньшимъ ихъ искаженіемъ. Тѣ музыканты, которые съ грустью увидѣли это плохое свойство народной мелодіи, сдѣлавшейся оперной аріей, ясно почувствовали теперь необходимость подумать объ органическомъ рожденіи самой мелодіи. Оперный композиторъ стоялъ наиболѣе близко къ тому, чтобы отыскать соотвѣтствующій къ тому способъ, но онъ то менѣе всѣхъ способенъ былъ это сдѣлать, потому, что находился въ фальшивомъ по существу отношеніи къ единственно плодотворному элементу поэзіи; потому, что въ своемъ неестественномъ, узурпаторскомъ положеніи онъ, такъ сказать, лишилъ этотъ элементъ его производительныхъ органовъ. Какъ бы ни поступалъ композиторъ, при его уродливомъ отношеніи къ поэту,—все было равно. Всюду, гдѣ чувство подымалось до высоты мелодическаго изліянія, онъ долженъ былъ поставлять свои готовые мелодіи, такъ какъ поэтъ напередъ подчинялся формѣ, въ которой проявлялась эта мелодія; форма-же столь деспотически вліяла на образованіе оперной мелодіи, что въ концѣ концовъ опредѣляла и само ея содержаніе.

Форма эта была заимствована изъ народной пѣсни; ея внѣшній видъ—перемѣна и возвращеніе движенія въ ритмическомъ размѣрѣ—были даже заимствованы изъ танца, имѣющаго, правда, съ пѣсней одинаковое происхожденіе. Эта форма лишь варіировалась, оставаясь неприкосновенной основой оперной аріи до новѣйшихъ временъ. Только при ней возможно было построить мелодію, и, конечно, это построеніе заранѣе обуславливалось такой основой. Музыкантъ, который со времени принятія этой формы уже не могъ ничего изобрѣтать, а долженъ былъ только варіировать, лишился, слѣдовательно, напередъ способности органическаго созданія мелодіи, ибо настоящая мелодія, какъ мы видѣли, сама является проявленіемъ внутренняго организма. слѣдовательно, для того, чтобы она родилась органически, она и должна сама создать свою форму,—такую, которая-бы вполнѣ вызывалась ея внутренней сущностью и соотвѣтствовала послѣдней. Мелодія, которая, наоборотъ, сочинялась по данной уже формѣ, могла быть лишь подражаніемъ мелодіи, первоначально выразившейся въ этой формѣ *).

*) Оперный композиторъ, который въ арійной формѣ увидѣлъ себя осужденнымъ на вѣчное безплодіе, искалъ простора для музыкальнаго выраженія въ речитативѣ. Но и это также было опредѣленной формой. Если музыкантъ оставлялъ чисто реторическое выраженіе, свойственное речитативу, чтобы дать расцвѣсти цвѣтамъ возбужденнаго чувства, то при появленіи мелодіи онъ снова впадалъ въ арійную форму; если же принципиально онъ уходилъ отъ формы аріи, то опять-таки застывалъ въ пустой

Поэтому то мы и видимъ у многихъ оперныхъ композиторовъ стремленіе развить эту форму. Они могли-бы, однако, достигнуть результатовъ лишь тогда, если-бы добились соответствующихъ новыхъ формъ, а новая форма только тогда сдѣлалась бы истинно художественной, когда бы явилась опредѣленнѣйшимъ выраженіемъ особаго музыкальнаго организма. Всякій же музыкальный организмъ по натурѣ своей—женскій, онъ организмъ рождающій, а не производящій; производительная сила лежитъ внѣ его, и безъ оплодотворенія этой силой онъ не можетъ родиться. Въ этомъ вся тайна безплодія современной музыки.

Мы назвали художественную дѣятельность Бетховена въ его важнѣйшихъ инструментальныхъ сочиненіяхъ „нагляднымъ изображеніемъ акта рожденія мелодіи“.

Обратимъ при этомъ вниманіе на нѣчто характерное. Если художникъ на протяженіи пьесы даетъ намъ готовую, законченную мелодію, то эту мелодію онъ съ самаго начала представлялъ себѣ готовой. Онъ разрушилъ только узкую форму,—ту форму, противъ которой тщетно боролся оперный композиторъ; онъ разбилъ ее на составныя части, что-бы соединить ихъ посредствомъ органическаго творчества въ новое цѣлое, и достигнуть этого тѣмъ, что ввелъ въ соприкосновеніе составныя части различныхъ мелодій, какъ-бы желая показать органическое родство этихъ, представляющихся различными, мелодій,—установить ихъ первоначальное родство. Бетховенъ открылъ намъ при этомъ только внутренній организмъ абсолютной музыки; онъ хотѣлъ, такъ сказать, возстановить этотъ организмъ изъ механики, вдохнуть въ него внутреннюю жизнь и показать его намъ наиболѣе ярко, при актѣ рожденія. Но то, чѣмъ онъ оплодотворялъ этотъ организмъ, была все еще только абсолютная мелодія. Онъ, значить, оживлялъ этотъ организмъ лишь приучая его къ рожденію, заставляя снова рожать готовую уже мелодію. И вотъ, потому-то именно, у него явилась потребность дать, окрѣпшему теперь до рождающей силы, организму музыки и производительное сѣмя; онъ взялъ это сѣмя изъ производительной силы поэта. Далекій отъ всякихъ эстетическихъ экспериментовъ, безсознательно воспринявшій духъ нашего художественнаго развитія, Бетховенъ здѣсь могъ дѣйствовать лишь все таки, нѣкоторымъ образомъ, спекулятивно. Никомъ образомъ нельзя сказать, что производительныя мысли поэта побудили его къ невольному творчеству,—нѣтъ, въ своей музыкальной потребности творить онъ искалъ поэта! Такъ кажется, что самую эту „мелодію-радость“ онъ сочинилъ не на стихи поэта, или благодаря имъ; онъ создалъ ее при взглядѣ на Шиллеровское стихотвореніе, общее

реторикѣ речитатива, не имѣя возможности подняться до мелодіи, кромѣ — замѣчательно! — тѣхъ моментовъ, когда въ прекрасномъ самоотреченіи онъ претворялъ въ себѣ производительное зерно поэта.

содержаніе котораго заинтересовало его. Только тамъ, гдѣ Бетховенъ, вдохновенный содержаніемъ этого стихотворенія, вышашается до драматической непосредственности, *) мы видимъ его мелодическія комбинаціи вырастающими все опредѣленнѣе пзъ строкъ стихотворенія. Неслыханно разнообразное выраженіе его музыки соотвѣтствуетъ здѣсь высшему смыслу стихотворенія съ такой непосредственностью, что музыка, если бы ее отдѣлить отъ текста, показалась бы намъ вдругъ невысказанной и непонятной. Вотъ та точка, гдѣ мы съ очевидной ясностью видимъ результаты эстетическаго изслѣдованія организма народной мелодіи, видимъ его засвидѣтельствованнымъ самимъ художественнымъ актомъ. Какъ живая народная мелодія неотдѣлима отъ живой народной пѣсни, а отдѣленная отъ нея, является уже органически мертвой, такъ и музыкальный организмъ создаетъ живую, правдивую мелодію только тогда, когда оплодотворился идеей поэта. Музыка родитъ, поэтъ оплодотворяетъ. А вершины безумія музыка достигла тогда, когда захотѣла не только рождать, но и оплодотворять.

Музыка — женщина.

Природа женщины—любовь, но любовь эта пассивная, отдающаяся всецѣло въ зачатіи. Женщина достигаетъ полной индивидуальности только въ тотъ моментъ, когда отдается. Это русалка, бездушно скользящая по волнамъ своей стихіи, до тѣхъ поръ, пока любовь мужчины не пробудитъ въ ней душу. Видъ невинности во взорѣ женщины—есть безконечно ясное зеркало, въ которомъ мужчина видитъ только способность къ любви вообще, до тѣхъ поръ, пока не замѣтитъ въ немъ своего собственнаго отраженія. Когда же онъ его замѣтитъ, тогда и абстрактное чувство женщины концентрируется въ настоящую необходимость полюбить его и отдаться всецѣло. Настоящая женщина любитъ безусловно, потому что она должна любить. Для нея здѣсь нѣтъ выбора; онъ можетъ быть только тогда, когда женщина не любитъ. Но когда она должна любить, она чувствуетъ надъ собой власть внѣшней силы, которая въ первый разъ заставляетъ проявиться и ея волю.

Это воля, возстающая противъ внѣшней силы, есть первое и сильнѣйшее отраженіе индивидуальности любимаго предмета,— индивидуальности, воспринятой женщиной и въ свою очередь снабдившей ее самое индивидуальностью и волей. Это гордость женщины, которая вырастаетъ у нея изъ силы индивидуальности, воспринятой ею и покоренной необходимости любви. Такъ, въ желаніи отдаться, борется она противъ необходимости самой любви до тѣхъ поръ, пока неизбежно для

*) Чтобы быть вполне яснымъ, я скажу, что имѣю здѣсь въ виду фразу „обнимаетесь милліоны“ и связь этой темы съ „радостью, искрой божества“.

нея не станеть яснымъ что она, какъ и ея гордость, являются только произведеніемъ силы воспринятой индивидуальности, что любовь и любимый предметъ—одно и то же, что внѣ ихъ у нея нѣтъ силы, ни воли и что съ того момента, когда она почувствуетъ гордость, она уже уничтожена. Открытое признаніе этого уничтоженія есть активная и послѣдняя жертва женщины; ея гордость такимъ образомъ сознательно переходитъ въ то единственное, что она можетъ чувствовать и понимать, что составляетъ ее самое—въ любовь къ данному мужчѣ. Женщина, которая любить безъ этой гордости, въ дѣйствительности, вовсе не любить, а женщина, которая не любитъ, недостойнѣйшее и отвратительнѣйшее явленіе въ мірѣ. Представимъ характернѣйшіе типы такихъ женщинъ. Итальянская оперная музыка очень удачно названа проституткой. Блудница можетъ хвалится тѣмъ, что всегда остается самой собою. Она интересуется только собой, никогда не приноситъ себя въ жертву, кромѣ тѣхъ случаевъ, когда сама хочетъ получить наслажденіе, или доходъ; и въ такомъ случаѣ она предлагаетъ чужому пользованію только часть своего существа, которой распоряжается легко, ибо эта часть стала предметомъ ея произвола. Въ любовномъ объятіи проститутки отсутствуетъ женщина, здѣсь только часть ея чувственнаго организма. Она не воспринимаетъ въ любви индивидуальности, а вполне безразлично отдается всякому. Такимъ образомъ, хоть проститутка и неразвившаяся, запущенная женщина, но она все таки исполняетъ чувственныя функціи женскаго пола, въ которыхъ мы—хотя-бы и съ грустью—можемъ еще видѣть женщину.

Французская музыка справедливо называется кокеткой. Кокетку плѣняетъ то, что передъ ней преклоняются и даже любятъ ее. Свойственнымъ ей, удовольствіемъ — удивлять, влюблять въ себя, она можетъ наслаждаться только тогда, когда сама не чувствуетъ любви и поклоненія къ предмету, въ которомъ вызываетъ эти чувства. Успѣхъ, котораго она ищетъ, есть самодовольство, удовлетвореніе тщеславія. Заставить поклоняться, влюбить въ себя—это ея наслажденіе жизнью, которое моментально исчезло-бы, если бы она сама почувствовала поклоненіе, или любовь. Полюбивъ сама, она лишила бы себя эгоистическаго наслажденія, ибо въ любви человѣкъ непремѣнно долженъ забыть себя и отдаться болѣзненному, часто самоубійственному наслажденію другимъ. Ничего такъ не остерегается кокетка, какъ любви, чтобы сохранить неприкосновеннымъ то единственное, что она любитъ—себя самое, свое существо, получившее соблазнительную силу, свою искусственную индивидуальность изъ любовнаго приближенія къ ней мужчины, которому она, кокетка, такимъ образомъ, не возвращаетъ взятаго. Кокетка живетъ, поэтому, воровскимъ эгоизмомъ и ея любовная сила—морозный холодъ. Въ ней натура женщины обратилась въ свою отвратительную противоположность и, въ

отчаяніи отъ ея холоднаго смѣха, отражающаго нашъ искаженный видъ, мы готовы обратиться къ проституткѣ—итальянкѣ.

Но есть еще одинъ типъ извращенныхъ женщинъ, который наполняетъ насъ уже совсѣмъ отвратительнымъ страхомъ: это ханжа, образчикомъ которой можетъ служить такъ называемая нѣмецкая*) оперная музыка. Съ проституткой можетъ случиться, что внезапно у нее прорвется любовное чувство къ юношѣ, котораго она обнимаетъ,—вспомнимъ бога и баядерку. Можетъ случиться и съ кокеткой, что, играя постоянно любовью, она запутается въ этой игрѣ, не смотря на все противодѣйствіе собственной пустоты, попадется въ сѣти и будетъ оплакивать утрату своей воли. Никогда, однако, это прекрасное проявленіе человѣческаго чувства не можетъ прійти женщинѣ, охраняющей свою дѣвственность ортодоксальнымъ фанатизмомъ вѣры,—женщинѣ, добродѣтель которой по существу заключается въ отсутствіи любви. Ханжа воспитана въ правилахъ приличія и съ юности слышала слово „любовь“, произносимое только робко и смущенно. Съ сердцемъ, переполненнымъ догматами, она вступила въ жизнь, робко осмотрѣлась кругомъ, замѣтила проститутку и кокетку, ударила себя въ добродѣтельную грудь и воскликнула: „благодарю тебя, Господи, что я не похожа на нихъ!“—Ея жизненная сила въ приличіи, вся ея воля—отрицаніе любви, которую она понимаетъ только какъ любовь проститутки, или кокетки.

Ея добродѣтель—уклоненіе отъ порока, ея дѣятельность—безплодіе, ея душа—наглое высокомѣріе. И какъ близка именно такая женщина къ самому отвратительному паденію! Въ ея лицемѣрномъ сердцѣ нѣтъ любви, но въ ея заботливо охраняемомъ тѣлѣ живётъ низкая чувственность. Мы знаемъ собранія праведниковъ и высокопочитаемые города, гдѣ процвѣтало лицемѣріе. Мы видимъ эту неприступницу въ развратѣ французскихъ и итальянскихъ сестеръ, но оскверненную еще лицемѣріемъ и, къ сожалѣнію, безъ всякой оригинальности.

Отвернемся-же отъ этого отвратительнаго зрѣлища и спросимъ, какаго рода женщиной должна быть настоящая музыка?

Женщиной, которая дѣйствительно любитъ; которая свою добродѣтель видитъ въ гордости, а гордость въ жертвѣ, въ той жертвѣ, съ которой она и отдаетъ не часть своего су-

*) Подъ нѣмецкой оперой я имѣю здѣсь въ виду, понятно, не оперу Вебера, а то современное явленіе, о которомъ тѣмъ больше говорятъ, чѣмъ меньше оно въ дѣйствительности имѣется на лицо, какъ о „Германской имперіи“. Особенность этой оперы заключается въ томъ, что она является выдуманнмъ и искусственнымъ продуктомъ тѣхъ современныхъ нѣмецкихъ композиторовъ, которымъ не удается сочинять музыку на французскій и итальянскій оперные тексты. Единственно это мѣшаетъ имъ писать французскія и итальянскія оперы, и, чтобы утѣшиться, они важно вообразили себѣ, что могутъ создать нѣчто совсѣмъ особое и выдающееся, такъ какъ они вѣдь гораздо больше понимаютъ въ музыкѣ, чѣмъ итальянцы и французы.

щества, а все существо. Она отдаетъ его все, съ богатѣйшей полнотой своихъ силъ, тогда, когда приняла чье нибудь чувство. А, принявши чувство, весело и радостно рождать,— вотъ подвигъ женщины! И чтобы совершить такой подвигъ, женщина должна сдѣлаться безусловно тѣмъ, что она есть, и рѣшительно ничего не желать; она можетъ желать только одного—быть женщиной! Такимъ образомъ женщина является для мужчины вѣчно яснымъ мѣриломъ естественной вѣрности, ибо въ ней наиболѣе совершеннымъ и является то, что она никогда не выходитъ изъ круга прекрасно безсознательнаго, къ которому прикована потребностью, единственно освѣщающей ея существованіе,— потребностью любви. И здѣсь я указываю вамъ еще разъ на дивнаго музыканта, у котораго музыка была именно тѣмъ, чѣмъ она можетъ быть у человѣка, когда въ полнотѣ своего существа хочетъ быть музыкой и только музыкой.

Взгляните на Моцарта!

Развѣ онъ былъ не вполне музыкантомъ потому, что былъ исключительно музыкантомъ, что не хотѣлъ и не могъ быть чѣмъ нибудь другимъ? Посмотрите на его „Донъ-Жуана“! Гдѣ же музыка достигла такой безконечно богатой индивидуальности, гдѣ сумѣла характеризовать такъ вѣрно и опредѣленно, съ такой роскошной полнотой, какъ здѣсь, когда музыкантъ, согласно природѣ своего искусства, былъ ничѣмъ инымъ, какъ безусловно любящей женщиной!

Но остановимся-же здѣсь, что-бы спросить: кто будетъ тѣмъ мужчиной, котораго такъ безусловно должна полюбить эта женщина?

Раньше, чѣмъ мы примемъ въ жертву любовь женщины, взвѣсимъ хорошенько, что это за любовь мужчины? Надо-ли умолять о ней, или она является и для него необходимой и искупительной?

Установимъ точно роль поэта!

II-ая часть.

Театральное представлѣніе и сущность драматической поэзіи.

Когда Лессингъ въ своемъ „Лаокоонѣ“ старался отыскать и опредѣлить границы поэзіи и живописи,—онъ имѣлъ въ виду ту поэзію, которая сама является лишь описаніемъ. Онъ исходилъ изъ сопоставленія граничныхъ линій такого, съ одной стороны, пластическаго произведенія, какое представляетъ собой сцена предсмертной борьбы Лаокоона, съ другой—отъ изображенія этой сцены въ томъ видѣ, какъ ее начерталъ Виргилій въ своей „Энеидѣ“—эпосѣ предназначенномъ для чтенія.

Если въ дальнѣйшемъ своемъ изысканіи Лессингъ касался и Софокла, то онъ имѣлъ въ виду опять таки только литературнаго Софокла, т. е. такого, какимъ онъ представляется намъ.

Когда же онъ доходилъ до жизненно воспроизведенной драмы поэта, онъ невольно оставлялъ ее внѣ всякихъ сравненій съ произведеніемъ живописи, или ваанія, ибо не жизненное драматическое произведеніе обусловливается этими изобразительными искусствами а, наоборотъ, эти искусства, соотвѣтственно своей бѣдной природѣ, пріобрѣтаютъ свои рамки изъ ихъ сопоставленія съ драмой.

Всюду, гдѣ Лессингъ устанавливаетъ границы и опредѣляетъ область поэзіи, онъ имѣетъ въ виду не предназначенное непосредственно къ представленію, чувственно изображенное драматическое произведеніе, которое объединяетъ собой всѣ моменты изобразительныхъ искусствъ въ наивысшей, ему лишь доступной полнотѣ и даетъ этимъ искусствамъ высшую художественную жизнь;—онъ предполагаетъ лишь жалкій скелетъ этого художественнаго произведенія, т. е. повѣствовательное, изображающее поэтическое произведеніе, говорящее не непосредственно чувству, а воображенію.

Это соображеніе сдѣлано здѣсь изобразительнымъ факторомъ, возбуждающимъ же элементомъ для такого фактора являются стихи.

Такое искусственное искусство достигаетъ какого—либо воздѣйствія на самомъ дѣлѣ только при безусловномъ сохраненіи своихъ границъ и рамокъ, ибо оно должно стараться своимъ благоразумнымъ образомъ дѣйствія заботливо предостеречь отъ путаницы безграничную фантазію, взявшую на себя

его роль изобразительницы. Наоборотъ, оно должно пытаться направить фантазію на тотъ пунктъ, гдѣ она сможетъ представить себѣ изображенный предметъ, какъ можно яснѣе и опредѣленнѣе.

Единственно на воображеніе разсчитаны всѣ эгонстически раздѣленные искусства, особенно пластика, которая можетъ осуществить важнѣйшій моментъ искусства—движеніе только обращеніемъ къ фантазіи.

Всѣ эти искусства только намекаютъ. Настоящее изображеніе было-бы имъ доступно лишь при обращеніи къ универсальной художественной воспримчивости человѣка, при обращеніи не къ воображенію, а къ чувственному организму, во всей его полнотѣ, ибо настоящее художественное произведеніе рождается лишь при переходѣ изъ области воображенія въ дѣйствительность, т. е. въ чувственное.

Честное стараніе Лессинга установить границы этихъ отдѣльных видовъ искусства, которые не могутъ непосредственно представлять, а только изображаютъ, самымъ глупѣйшимъ образомъ извращается нынѣ тѣмъ, кому остается непонятной огромная разница между отдѣльными видами искусства и истиннымъ искусствомъ.

Такъ какъ они всегда имѣютъ въ виду только эти отдѣльные, безсилные для непосредственнаго представленія виды искусства, то они и думаютъ, что задача каждаго изъ этихъ видовъ—а вмѣстѣ съ тѣмъ (какъ они ложно понимаютъ) и задача искусства вообще—сводится лишь къ тому, чтобы возможно искуснѣе преодолѣть трудность—дать фантазіи точку опоры при помощи изображенія.

Нагроможденіе средствъ для этого можетъ только запутать само изображеніе, и фантазія, смущенная и разстроенная избыткомъ разнородныхъ изобразительныхъ средствъ, скорѣе должна уклониться отъ правильнаго пониманія предмета.

Отсюда первымъ требованіемъ для удобопонятности какого-нибудь рода искусства является чистота его вида, а всякое смѣшеніе искусствъ можетъ только затуманивать.

Дѣйствительно, для насъ не можетъ быть ничего запутаннѣе, какъ если напримѣръ живописецъ захочетъ представить свою картину въ движеніи, — сдѣлать то, что доступно только поэту. Но ужъ совершенно неестественной покажется намъ картина, въ которой стихи поэта вписаны въ ротъ фигурѣ.

Если музыкантъ, т. е. абсолютный музыкантъ, пытается рисовать, то онъ не создаетъ ни картины, ни музыки. Если бы онъ захотѣлъ сопровождать своей музыкой созерцаніе настоящей картины, то онъ можетъ быть увѣренъ, что не моймутъ ни музыки, ни картины.

Кто можетъ себѣ представить соединеніе всѣхъ искусствъ такимъ образомъ, что напр. въ картинной галлерей, или между выставленныхъ статуй, должно читать романъ Гёте, и чтобы

при этомъ еще играли бетховенскую симфонію *) — тотъ разумѣется правъ, настаивая на разграниченіи искусствъ и желая указать каждому изъ нихъ, какимъ путемъ оно можетъ создать дальнѣйшее изображеніе своего предмета. Но то, что наши современные эстетика поставили также и драму въ категорію „видовъ искусства“ и въ качествѣ такового сдѣлали ее собственностью поэта, такимъ образомъ, что вмѣшательство въ нее другого искусства, какъ напр. музыки, нуждается въ извиненіи, и никоимъ образомъ не можетъ быть законнымъ, — это значитъ, что они выводятъ такія слѣдствія изъ лессингова опредѣленія, на какія у нихъ нѣтъ и тѣни права.

Эти господа видятъ въ драмѣ ничто иное, какъ вѣтвь литературы, — видъ поэзіи, нѣчто вродѣ романа, или дидактическаго стихотворенія, съ тою только разницей, что драму не просто читаютъ: что нѣсколько человѣкъ должны выучить ее наизусть, что ее должно декламировать, сопровождать жестами и освѣтить свѣтомъ театральныхъ лампъ; къ представляемой на сценѣ литературной драмѣ музыка можетъ примѣняться почти постольку, поскольку ее можно было-бы исполнять при выставленной картинѣ. Поэтому они вполнѣ послѣдовательно забраковали такъ называемую мелодраму, видя въ ней нездоровую смѣсь. Но эта драма, которую единственно имѣютъ въ виду наши литераторы, такъ-же мало можетъ быть настоящей драмой, какъ мало фортепіано **) можетъ быть названо оркестромъ, или даже хоромъ.

Начало литературной драмы обязано тому самому эгоистическому духу нашего художественнаго развитія, что и фортепіано, и на его примѣрѣ я хочу вкратцѣ объяснить этотъ ходъ.

Старѣйшій, естественный и наиболѣе красивый органъ музыки, органъ которому сама музыка обязана своимъ существованіемъ, есть человѣческій голосъ. Наиболѣе естественно ему подражалъ духовой инструментъ, духовому въ свою очередь струнный, а симфоническое сочетаніе духовыхъ и струнныхъ инструментовъ встрѣтило опять таки подраженіе въ органѣ; тяжеловѣсный органъ наконецъ смѣнился легко управляемымъ фортепіано.

Замѣтимъ раньше всего, что первоначальный органъ музыки, человѣческій голосъ, переходя къ фортепіано, опускался постепенно до все большей невыразительности.

Инструменты оркестра, потерявшіе всякій звукъ голоса,

*) Такъ дѣйствительно представляютъ себѣ дѣтски умные литераторы мое „соединеніе искусствъ“, когда они хотя въ видѣтъ въ немъ „дикую, безпорядочную смѣсь“ всякихъ видовъ искусства. Одинъ саксонскій критикъ находитъ также возможнымъ пріять мое обращеніе къ чувственности за грубой „сепсуализмъ“, вѣроятно подразумѣвая тутъ желудочныя потребности. Тупость этихъ эстетиковъ можно объяснить только лживостью ихъ памфлетной.

**) Музыка, присоединенная къ литературной драмѣ, могла бы также мало съ ней слиться, какъ присоединенная къ фортепіано, скрипка сливается съ послѣднимъ.

могли все же въ достаточной степени воспроизводить его безконечно разнообразныя и живосмѣняющіеся оттѣнки выраженія. Трубы органа могли сохранить этотъ звукъ только въ отношеніи его продолжительности, но уже не въ отношеніи его разнообразнаго выраженія, пока наконецъ фортепіано стало лишь намекать на этотъ звукъ, предоставляя фантазіи слушателя воспроизводить его во всей полнотѣ. Такимъ образомъ въ фортепіано мы имѣемъ инструментъ, который только изображаетъ музыку.

Какимъ же образомъ случилось, что музыкантъ въ концѣ концовъ удовольствовался беззвучнымъ инструментомъ?

Случилось это ни почему иному, какъ по желанію музыканта имѣеть возможность одному, только для себя, безъ совмѣстной работы съ другими воспроизводить музыку.

Человѣческій голосъ, который можетъ мелодически проявляться только въ связи съ рѣчью, есть индивидуумъ; только совмѣстная дѣятельность многихъ индивидуумовъ создаетъ симфоническую гармонию. Духовые и струнные инструменты близко стояли къ человѣческому голосу еще и въ томъ отношеніи, что имъ также присущъ индивидуальный характеръ, благодаря которому каждый изъ нихъ обладаетъ опредѣленной, богато разнообразною звуковой окраской, и для впечатлѣнія гармоніи они должны были звучать вмѣстѣ. Въ христіанскомъ органѣ эти всѣ живыя индивидуальности были уже нанізаны въ видѣ мертвыхъ трубныхъ регистровъ, которые, по волѣ единственнаго и нераздѣльнаго виртуоза, возвышали свои механическіе голоса во славу Божію.

Наконецъ, на фортепіано виртуозъ могъ безъ всякой посторонней помощи (органистъ нуждался все-таки, въ раздувальщикѣ мѣховъ), во славу самого себя, приводить въ движеніе множество стучащихъ молотковъ, ибо слушателю, потерявшему возможность наслаждаться красивымъ звукомъ, оставалось только изумляться ловкости виртуоза.

Дѣйствительно все наше современное искусство походить на фортепіано: въ немъ каждая частность исполняетъ задачи цѣлаго, но къ сожалѣнію лишь in abstracto, съ полнымъ отсутствіемъ красокъ! Молотки, а не люди!

Прослѣдимъ теперь за литературной драмой, куда съ такой пурптанской суровостью наши эстетики заградили доступъ прелестному дыханію музыки. Прослѣдимъ за ней съ той же точки зрѣнія, какъ мы слѣдили за фортепіано, *) но только идя обратно, до происхожденія этой драмы. Что же мы увидимъ?

Мы приходимъ къ живому человѣческому разговорному звуку, являющемуся въ концѣ концовъ тѣмъ же самымъ,

*) Мнѣ кажется вовсе не незначительнымъ, что тотъ самый фортепіанный виртуозъ, который въ наше время достигъ на этомъ инструментѣ высшей точки всесторонняго совершенства, чародѣй фортепіано, Листъ, теперь такъ энергично обратился къ оркестру, и при помощи оркестра, къ живому человѣческому голосу.

что и звукъ пѣнія, безъ котораго мы не знали бы ни форте-пиано, ни литературной драмы.

I.

Современная драма имѣетъ двойное происхожденіе: одно естественное, свойственное нашему историческому развитію — романъ, и другое искусственное, привитое этому развитію путемъ размышлений, построенныхъ на ложно понятыхъ правилахъ Аристотеля, — греческую драму.

Настоящее зерно нашей поэзіи лежитъ въ романѣ; въ стремленіи сдѣлать это зерно особенно вкуснымъ, наши поэты впадали въ большее или меньшее подражаніе греческой драмѣ.

Высшій расцвѣтъ драмы, непосредственно выросшей изъ романа, мы видимъ въ произведеніяхъ Шекспира; въ самомъ далекомъ отступленіи отъ этой драмы мы приходимъ къ ея полнѣйшей противоположности въ „трагедіи“ Расина.

Между этими двумя пунктами витаетъ вся остальная драматическая литература, неопредѣленная и колеблющаяся то въ ту, то въ другую сторону.

Чтобы ясно понять характеръ этого неопредѣленнаго шатанія, мы должны ближе подойти къ естественному происхожденію нашей драмы.

Когда со времени упадка греческаго искусства, мы въ ходѣ всеобщей исторіи хотимъ отмѣтить періодъ, которымъ можно гордиться, мы находимъ такой періодъ въ такъ называемомъ „Ренессансѣ“, которымъ опредѣляется конецъ среднихъ вѣковъ и начало новыхъ. Здѣсь съ исполинской силой стремится выразиться внутренняя сторона человѣка. Вся закваска чудеснаго смѣшенія германскаго индивидуальнаго героизма съ духомъ римско-католицизирующаго христіанства стремилась наружу, какъ бы для того, чтобы выраженіемъ своей сущности освободиться отъ мукъ неразрѣшимыхъ сомнѣній. Всюду это стремленіе проявлялось въ желаніи изображать, которое можетъ сказаться лишь у человѣка вполне удовлетвореннаго внутренно. Таковыми, однако, не были художники ренессанса; они занимались внѣшнимъ только изъ желанія уйти отъ внутренняго разлада.

Если это настроеніе ясно выразилось въ направленіи изобразительныхъ искусствъ, то не менѣе замѣтно оно и въ поэзіи.

Нужно только принять во вниманіе, что въ то время, какъ живопись стремилась къ вѣрнѣйшему изображенію человѣка, поэзія уже перешла отъ изображенія къ наглядному представленію—отъ романа къ драмѣ.

Средневѣковая поэзія уже создала повѣствовательныя стихотворенія и развила ихъ до высшаго расцвѣта. Такое стихотвореніе изображало человѣческія дѣянія въ связи съ ихъ при-

чиной, изображало похоже на то, какъ старается воспроизвести характерные моменты такихъ дѣяній живописецъ.

Сила поэта, который отказался отъ непосредственного, живого изображенія дѣяній, при участіи настоящихъ людей, была также безгранична, какъ и фантазія читателей, или слушателей, къ которой онъ единственно и обращался. Эта сила тяготѣла къ утрированнымъ комбинаціямъ случайностей и условій мѣста, тѣмъ болѣе, что кругозоръ поэта сосредоточивался на волнуемомъ морѣ дѣяній того времени,—времени погони за приключеніями. Человѣкъ, страдавшій отъ внутренняго разлада и хотѣвшій освободиться отъ него путемъ художественнаго творчества,—какъ раньше тщетно пытался при помощи искусства одолѣть этотъ разладъ, *)—не испытывалъ потребности высказать нѣчто опредѣленное изъ своего собственнаго внутренняго міра; напротивъ того, онъ хотѣлъ отыскать это нѣчто во внѣшнемъ мірѣ: онъ нѣкоторымъ образомъ успокаивался внутренне, стараясь понять явленія внѣшняго міра, и чѣмъ разнообразнѣе и пестрѣе онъ смѣшивалъ эти явленія, тѣмъ вѣрнѣе долженъ былъ надѣяться достигнуть своей невольной цѣли,—внутренняго успокоенія. Мастеромъ въ этомъ миломъ, но лишенномъ всякаго духовнаго элемента, искусствѣ, былъ Аріосто.

Однако, чѣмъ менѣе эти, блестящія по своей непомѣрной экстравагантности, картины фантазіи могли развлечь внутренняго человѣка; чѣмъ больше этотъ человѣкъ, подъ гнетомъ политическаго и религіознаго насилія, чувствовалъ потребность противодѣйствовать ему изъ своей внутренней сущности,—тѣмъ яснѣе видимъ мы въ вышеупомянутомъ видѣ поэзіи выраженное стремленіе—внутренне объединить эту массу разнороднаго матеріала, создать какую—нибудь точку опоры для его формы и воспользоваться этой точкой, какъ осью художественнаго произведенія, развившагося изъ собственнаго міросозерцанія, изъ твердаго стремленія къ тому нѣчто, въ которомъ выражается внутреннее существо человѣка. Это нѣчто есть закваска новаго времени, сгущеніе индивидуальнаго существа въ опредѣленное художественное намѣреніе.

Изъ непомѣрной массы внѣшнихъ явленій, которая передъ тѣмъ не могла представляться поэту достаточно разнообразной и пестрой, теперь отдѣлились родственныя составныя части, а многочисленные моменты объединились въ опредѣленную обрисовку характера дѣйствующихъ лицъ.

Какъ безконечно важно для изслѣдованія сущности искусства имѣть въ виду, что это внутреннее тяготѣніе поэта, какъ мы ясно видимъ, могло удовлетвориться только благодаря тому, что силой непосредственного, чувственнаго представленія онъ достигъ опредѣленнѣйшаго внѣшняго выраженія, однимъ словомъ, что романъ сдѣлался драмой! Добиться проявленія

*) Вспомнимъ собственно христіанскую поэзію!

внутренней сущности матеріала можно было только въ томъ случаѣ, когда самъ предметъ представлялся чувству въ убѣдительноѣйшей реальности, и это возможно было осуществить только въ драмѣ.

Драма Шекспира безусловно выросла изъ жизни и изъ нашего историческаго развитія. Его творчество столь же естественно обуславливалось природой нашей поэзіи, какъ естественно родится драма будущаго изъ необходимости удовлетворить тѣ запросы, которые вызвала драма Шекспира, и которые пока еще не удовлетворены.

Шекспиръ, котораго мы должны здѣсь разсматривать въ въ сообществѣ его предшественниковъ и только, какъ ихъ главу, спустилъ повѣствовательный романъ въ драму, такъ сказать сдѣлалъ изъ романа сценическое представленіе. Въмѣсто того, что до сихъ поръ человѣческія дѣянія только описывались повѣствовательной поэзіей, онъ ввелъ настоящихъ, говорящихъ людей, которые, на протяженіи представленія, взглядами и жестами отождествлялись съ представляемыми лицами романа. Онъ нашелъ для этого сцену и актера. До того они были словно похоронены, и только скрытый отъ глазъ поэта существовалъ еще живо струящійся источникъ настоящаго народнаго творчества, который и былъ открытъ жадно ищущимъ взоромъ поэта, когда нужда толкнула его къ тому.

Характернымъ для этой народной сцены было, что актеры, которые потому главнымъ образомъ такъ себя и называли, *) представлялись здѣсь глазу, даже преднамѣренно являлись почти исключительно ему. Въ этихъ представленіяхъ, на открытомъ мѣстѣ, передъ далеко растянувшейся толпой, можно было воздѣйствовать единственно путемъ жестовъ; въ жестахъ же ясно выражались только дѣйствія, а не внутренніе мотивы этихъ дѣйствій, которые нельзя выразить безъ словъ.

Такимъ образомъ по своему характеру игра этихъ артистовъ столь же изобиловала фантастическими, нагроможденными дѣйствіями, какъ и романъ, разбросанный матеріаль котораго объединялся по мѣрѣ возможности авторомъ. Поэтъ, созерцавшій эти народныя представленія, долженъ былъ увидѣть, что отсутствіе понятнаго языка здѣсь невольно приводитъ къ тому же непомѣрному количеству дѣяній, до котораго дошелъ романтизмъ вслѣдствіе своей неспособности живо представить изображаемыхъ лицъ. Ему оставалось воззвать къ актерѣ: „Дайте мнѣ вашу сцену, я вамъ дамъ слова, и оба мы спасены!“

Мы видимъ дальше, что ради удобствъ драмы народная сцена была сужена поэтомъ въ театръ. Такъ точно какъ сами дѣянія, при ясномъ изложеніи побудительныхъ причинъ, которыми онѣ вызывались, должны были свестись только къ

*) По нѣмецки актеръ—Schauspieler, слово произведенное отъ spielen—играть и schauen—смотрѣть. *Прим. переводчиковъ.*

опредѣленнымъ, важнѣйшимъ моментамъ, такъ теперь выступала наружу необходимость ограничить и размѣръ сцены, ради интересовъ публики, которая должна была не только видѣть, но и слышать. Это ограниченіе должно было распространиться какъ на мѣсто, такъ и на продолжительность драматическаго представленія.

Средневѣковая сцена мистерій раскидывалась на большихъ лугахъ или на открытыхъ площадяхъ и улицахъ городовъ. Стекавшіяся толпы народа смотрѣли на спектакль, который длился день и даже—какъ мы это видимъ еще теперь—нѣсколько дней; воспроизводились цѣлыя исторіи, полныя біографіи, изъ которыхъ вся отливающая и приливающая масса зрителей могла выбирать для себя то, что казалось ей наиболѣе интереснымъ. Такое представленіе вполнѣ соотвѣтствовало самимъ средневѣковымъ повѣстямъ, непомѣрно пестрымъ, изобиловавшимъ событіями. Многодѣйствующія лица такихъ повѣстей для чтенія были такими-же безхарактерными масками, также были лишены всякой индивидуальности, топорно и грубо сдѣланы, какъ изображенія ихъ на сценѣ.

Въ силу тѣхъ самыхъ основаній, которыя уже заставили поэта ограничить дѣйствіе и сцену, ему должно было уменьшить и продолжительность представленій, такъ какъ онъ желалъ представить своимъ зрителямъ уже не отрывки, а законченное цѣлое. Такимъ образомъ масштабомъ для продолжительности представленія явилась способность зрителя затрачивать непрерывно силу на воспріятіе впечатлѣній отъ интереснаго представленія.

Художественное произведеніе, обращающееся только къ фантазіи, какъ напр. романъ, можетъ легко прерываться въ своемъ изложеніи, ибо фантазія столь произвольна, что не покоряется никакимъ законамъ, а только случайному капризу. Но то, что хотятъ представить чувствомъ, что должно имъ сообщиться съ безошибочной опредѣленностью, не только необходимо приспособить къ свойству, способности и естественно ограниченной силѣ этихъ чувствъ,—а должно представить передъ ними во всей полнотѣ, отъ головы до ногъ, отъ начала до конца, если не желаютъ, чтобы вслѣдствіе внезапнаго перерыва и неполноты воспроизведенія снова пришлось возвратиться къ необходимымъ дополненіямъ фантазіи, отъ которой и обратились къ чувству.

На этой сѣуженой сценѣ одно только еще оставалось вполнѣ предоставленнымъ фантазіи — изображеніе самой сцены, на которой по требованіямъ мѣста дѣйствія, выступали актеры. Сцена была обвѣшена коврами. Надпись на легко смѣняющейся доскѣ объясняла зрителю мѣсто: дворецъ-ли, улица, лѣсъ, или поле должно было предположить на сценѣ. Благодаря этому единственному обращенію къ фантазіи, неизбѣжному благодаря тогдашней техникѣ сценическаго искусства,

въ драмѣ еще оставалась открытой дверь пестрому роману и повѣсти съ ихъ обиліемъ дѣйствій.

Если поэтъ, которому до сихъ поръ приходилось имѣть дѣло только съ представленіемъ романа въ видѣ разговора, еще не чувствовалъ необходимости изобразить такъ же вѣрно природу и самую сцену, то онъ не могъ почувствовать и необходимости представлять дѣянія, ограничиваясь важнѣйшими ихъ моментами.

Мы видимъ отсюда вполне ясно, какъ на полное образованіе художественнаго произведенія толкаетъ только необходимость, заставившая художника ради сущности искусства обратиться отъ фантазіи къ чувству и обратитъ фантазію отъ ея неопредѣленной дѣятельности къ дѣятельности ясной и понятной. Эта необходимость, образующая всѣ искусства, единственно удовлетворяющая стремленія художника, вырастаетъ изъ требованія обще-чувственнаго созерцанія. Если мы удовлетворяемъ всѣмъ ея требованіямъ вполне, то она ведетъ насъ и къ законченнѣйшему художественному творчеству.

Шекспиръ, который еще не чувствовалъ необходимости въ вѣрномъ природѣ изображеніи окружающей сцены и который поэтому могъ сгустить и представить сжато свой драматически обработанный романъ лишь постольку, по скольку это вытекало изъ требованій сознанный имъ необходимости ограничить мѣсто и продолжительность сценическихъ дѣяній настоящаго чело-вѣка, — Шекспиръ, представившій эти границы исторіи, и романа въ такой убѣдительной характеристической правдивости, что въ первый разъ показалъ людей со столь разнообразной и яркой индивидуальностью, какъ до него не могъ это сдѣлать ни одинъ поэтъ, — этотъ Шекспиръ, тѣмъ не менѣе, въ своихъ драмахъ, не образовавшихся еще при выше указанной необходимости, сдѣлался основой и исходной точкой для страшной путаницы въ драматическомъ искусствѣ на протяженіи двухъ столѣтій и до нашихъ дней.

Роману и свободному строенію повѣсти въ шекспировской драмѣ, какъ я выразился, оставалась отворенной дверь, черезъ которую они по желанію могли входить и выходить. Эта дверь была — предоставленное фантазіи изображеніе сцены. Мы увидимъ, что явившаяся отсюда запутанность развивалась какъ разъ въ той степени, въ какой эта дверь съ другой стороны самымъ безцеремоннымъ образомъ захлопывалась и ощущавшейся недостатокъ сцены снова приводилъ къ произвольнѣйшимъ наспліямъ надъ живой драмой.

У такъ называемыхъ романскихъ національностей Европы, у которыхъ безграничная экстравагантность романа, беспорядочно и пестро совмѣстившаго въ себѣ всѣ германскіе и романскіе элементы, дошла до высшей степени уродства, романъ сталъ наименѣе способнымъ обратиться въ драму. Потребность

обращать пестрыя картины прежней необузданной фантазіи въ ясныя, опредѣленные явленія, исходя изъ сгущеннаго духовнаго міра человѣческаго существа, проявилась преимущественно у германскихъ націй, у которыхъ внутренняя война совѣсти противъ мучительныхъ внѣшнихъ постановленій, повела къ протестантскому движенію. Романскія націи, которыя внѣшне оставались подъ игомъ католицизма, постоянно держались того направленія по которому онѣ отъ внутренняго, не прекращающагося разлада уходили въ внѣшній міръ, чтобы при созерцаніи его, какъ я раньше выразился, успокоиться внутренно. Изобразительныя искусства и поэзія, которая, въ качествѣ описательной, по существу, если не по внѣшности, относится къ изобразительнымъ,—вотъ искусства этихъ націй, искусства, развлекающія своей формой, плѣняющія и увеселяющія!

Культурные итальянецъ и французъ *) отвернулись отъ своихъ народныхъ представленій. Въ своей грубой простотѣ и безыскусственности онѣ напоминаютъ ему о цѣлой грудѣ средне-вѣковаго мусора, который онѣ хотѣлъ стряхнуть съ себя, какъ тяжелый, страшный сонъ. Онѣ обратились къ историческому корню своего языка и выбрали себѣ раньше всего у римскихъ поэтовъ — литературныхъ подражателей грековъ — образчикъ тоже и для драмы. Онѣ воспроизвели ее для развлечения тонко воспитанныхъ, знатныхъ господъ, какъ вознагражденіе за прежнія народныя представленія, приводившія въ восторгъ только чернь. Живопись и архитектура, главныя искусства романскаго возрожденія, такъ изошрили глазъ этихъ знатныхъ господъ, пріучили ихъ къ такимъ требованіямъ, что примитивныя, украшенныя коврами, досчатыя подмостки британской сцены не могли имъ прійтись по вкусу. Здѣсь для сцены предлагались актерамъ великолѣпныя залы въ дворцахъ князей, нѣсколько передѣлывая которыя, они устраивали себѣ сцену. Неподвижность ея стала мѣриломъ требованій для всей драмы. Излюбленное направленіе знатныхъ господъ сошло въ этомъ съ современнымъ началомъ драмы, — съ правилами Аристотеля. Сіятельный зритель, глазъ котораго сдѣлался благодаря изобразительнымъ искусствамъ главнымъ органомъ наслажденія, не любилъ связывать себя въ этомъ наслажденіи, подчинять его чему-то слѣпому. Онѣ нарочно уклонялся отъ возбужденія неопредѣленной, формирующей образы, средне-вѣковой фантазіи. Чтобы допустить измѣненіе сцены, онѣ долженъ былъ имѣть возможность,— при всякомъ вызванномъ драмой требо-

*) Такъ какъ я не пишу исторіи современной драмы, а долженъ только соотвѣтственно своей цѣли, указать два главныхъ направленія въ развитіи ея, въ которыхъ наиболѣе ясно выразилось различіе основаній и путей этого развитія, я не касался испанскаго театра, ибо только въ немъ эти два пути характерно скрещиваются, благодаря чему онѣ самъ по себѣ дѣлается необычайно значительнымъ. Для насъ, однако, онѣ не представляетъ образца такихъ двухъ противоположностей, какъ Шекспиръ и французская „Tragédie“, являющіеся образцами всего новаго развитія драмы.

ваніи измѣненія сцены,—видѣть ее представленной съ живописной и пластической точностью, соотвѣтственно изображаемому предмету. Того, что было осуществлено позже, при смѣшеніи драматическихъ направленій, здѣсь вовсе не нужно было желать, ибо съ другой стороны аристотелевы правила, по которымъ была построена эта выдуманная драма, ставили, какъ важное условіе, единство мѣста. Значить именно то, на что британецъ, при своемъ органическомъ творествѣ драмы не обратилъ вниманія, какъ на внѣшній моментъ, стало внѣшне опредѣляющей нормой для французской драмы, которая, такимъ образомъ хотѣла войти въ жизнь механически.

Теперь важно точно опредѣлить, какъ это внѣшнее единство сцены обусловило собой все направленіе французской драмы въ томъ отношеніи, что изображеніе дѣяній почти вполнѣ отсутствовало на сценѣ, а допускалась только декламация. Поэтому и романъ, изобиловавшій дѣяніями, поэтическая основа средневѣковой и новой жизни, долженъ былъ отсутствовать на этой сценѣ; воспроизведеніе его разнообразнаго матеріала было невозможно безъ постоянного измѣненія сцены. Такимъ образомъ не только внѣшняя форма, но и весь характеръ дѣйствій, а съ нимъ вмѣстѣ и самый предметъ ихъ,—все это должно было заимствовать изъ образцовъ, которые опредѣлили формы французской драмы. Французскому драматургу приходилось выбирать не тѣ дѣянія, которыя ему самому пришлось-бы приспособлять для драматическаго представленія, а тѣ, которыя уже соотвѣтствовали извѣстному шаблону.

Изъ своихъ родныхъ сказаній греческіе трагики заимствовали сюжеты, являвшіеся высшимъ художественнымъ расцвѣтомъ этихъ сказаній. Современный же драматургъ, руководившійся внѣшними правилами, извлеченными изъ этихъ поэтическихъ произведеній не могъ создать поэтическое твореніе изъ жизненнаго элемента своего времени (какъ этого совершенно противоположнымъ путемъ достигъ Шекспиръ)—создать такъ, чтобы оно внѣшне соотвѣтствовало извѣстному шаблону. Ему оставалось только повтореніе, подражаніе тѣмъ, естественно родившимся, уже готовымъ драмамъ.

Въ Рассиновской трагедіи мы встрѣчаемъ разговоры на сценѣ и дѣйствія за сценой; видимъ побудительныя причины и вполнѣ отъ нихъ независимыя дѣйствія; находимъ желанія, безъ возможности осуществить что-нибудь. Все искусство сосредоточилось, такимъ образомъ, на формѣ рѣчи, которая въ Италіи (откуда явился новый художественный жанръ) тотчасъ же и совершенно послѣдовательно ступевалась той музыкальной формой, которую мы уже подробно разбирали, какъ характерное содержаніе оперы. И французская трагедія по необходимости перешла въ оперу: Глюкъ выразилъ истинное содержаніе этой трагедіи. Опера явилась такимъ образомъ преждевременнымъ расцвѣтомъ незрѣлаго плода, выросшаго на нездоровой, искусственной почвѣ.

То, съ чего начали французская и итальянская драма—съ вѣншей формы должна еще только достигнуть новая драма, ступивъ на путь Шекспировской. Тогда только созрѣетъ естественный плодъ музыкальной драмы.

И вотъ, среди этихъ двухъ противоположностей—драмы шекспировской и расиновской, выросла современная драма въ своей неестественной, разнovidной формѣ. Германія была почвой, питавшей этотъ плодъ.

Здѣсь, на ряду съ германскимъ протестантизмомъ существовалъ и одинаково сильный католицизмъ; между ними происходилъ такой горячій конфликтъ, что до разрѣшенія его не могло быть естественнаго расцвѣта искусства. Внутренніе запросы, выразившіеся у британцевъ, въ драматическомъ представленіи повѣсти и романа, у нѣмецкихъ протестантовъ сдѣлались упорнымъ стремленіемъ внутренне сгладить самый разладъ. У насъ есть Лютеръ, который въ искусствѣ поднялся до религіозной лирики, но нѣтъ Шекспира. Римско-католическій югъ не могъ, однако, никогда возвыситься до гениально-легкомысленнаго забвенія внутреннего разлада, при которомъ романскія націи обратились къ изобразительнымъ искусствамъ. Съ мрачной серьезностью охранялъ онъ свои религіозныя иллюзіи. Въ то время, какъ вся Европа устремилась на искусство, Германія оставалась мечтательнымъ дикаремъ. Только то, что уже въ другихъ мѣстахъ отжило свое время направлялось въ Германію, отцвѣсти на ея почвѣ бабьимъ лѣтомъ. Англійскіе комедіанты, у которыхъ артисты шекспировской драмы отбили дома хлѣбъ, пришли въ Германію, чтобы явить народу свое фантастическое пантомимное фокусничество. Спустя долгое время послѣ этого, когда шекспировская драма отцвѣла въ Англии, она перешла въ Германію. Нѣмецкіе актеры, спасавшіеся отъ ферулы своихъ скучныхъ драматическихъ наставниковъ, приняли ее для пользованія. Опера—этотъ ростокъ романской драмы, явилась, наоборотъ, съ юга. Ея знатное происхожденіе изъ княжескихъ дворцовъ дало ей доступъ опять таки къ нѣмецкимъ князьямъ. Эти князья ввели въ Германію оперу въ то время, когда—замѣтите!—народъ насаждалъ шекспировскую драму. Бѣднотѣ шекспировской сцены противопоставлялась въ оперѣ пышность и изысканнѣйшія украшенія. Музыкальная драма сдѣлалась настоящимъ зрительнымъ представленіемъ (Schauspiel) въ то время, какъ драма (Schauspiel) явилась представленіемъ для слуха (Hörspiel).

Намъ нѣтъ надобности здѣсь отыскивать причины сценическо-декоративной распущенности въ оперѣ: эта патка драмы была основана на чисто вѣншнихъ началахъ, и лишь также вѣншне, блескомъ и пышностью, могла поддерживать свою жизнь. Важно только замѣтить, что это сценическое великолѣпіе, съ чрезвычайно пестрой, изысканно-разнообразной смѣной происходящаго

на сценѣ, вышло изъ того драматическаго направленія, которое вначалѣ установило, какъ норму, единство сцены. Не поэтъ, который, превращая романъ въ драму, не ограничивалъ избылія матеріала, и пользовался имъ въ той мѣрѣ, въ какой, обращаясь къ фантазіи, онъ могъ быстро и часто мѣнять сцену ради ея выгоды,—не поэтъ отыскалъ этотъ рафинированный механизмъ для представленія живыхъ сценъ, что-бы отъ фантазіи обратиться къ подтвержденію чувства. Его родила потребность во вѣшнемъ развлеченіи и въ разнообразіи, его родила прихоть глаза.

Если бы такой аппаратъ былъ найденъ поэтомъ, то пришлось бы предположить, что необходимость частыхъ переменъ сцены онъ вывелъ изъ необходимыхъ же требованій самой драмы—требованій, обусловливающихъ разнообразіемъ матеріала. Поэтъ, какъ мы видѣли, въ своихъ построеніяхъ исходилъ изъ внутренняго побужденія, а въ такомъ случаѣ этимъ предположеніемъ было-бы доказано, что избыліе матерьяла въ повѣстяхъ и романахъ составляетъ необходимое условіе драмы; ибо только необходимость этого условія могла повести его къ отысканію сценическаго аппарата, соотвѣтствующаго требованіямъ обильнаго матеріала,—аппарата, благодаря которому избыліе матеріала должно было на сценѣ представиться избыліемъ пестрыхъ, разсыпанныхъ дѣйствій.

Но вышло какъ разъ наоборотъ!

Шекспира къ драматическому изображенію повѣсти и романа побуждала необходимость. При его горячемъ рвеніи удовлетворить это побужденіе, у него не было, однако, чувства, необходимости также вѣрно изобразить и самую сцену. Если-бы онъ понялъ необходимость еще и этого, для вполне убѣдительнаго представленія драматическаго дѣйствія, то онъ искалъ бы удовлетворенія и для этой необходимости въ дальнѣйшемъ очищеніи и сгущеніи того матеріала, который представляетъ романъ,—совершенно такимъ же образомъ, какъ раньше сократилъ мѣсто и продолжительность представленія, а благодаря имъ устранилъ и самое избыліе матеріала. Тогда невозможность еще больше сгустить романъ, на которую онъ несомнѣнно бы натолкнулся, создала бы болѣе правильное отношеніе его къ характеру романа; она показала бы, что въ дѣйствительности онъ не соотвѣтствуетъ характеру драмы. Это открытіе мы можемъ сдѣлать только теперь, когда, при реальной обстановкѣ сцены, мы почувствовали недраматичность обильнаго матеріала повѣсти. На Шекспировской сценѣ, которая должна была только намекать, единственно и могло быть осуществлено представленіе его драматическихъ романовъ. Необходимость изображенія сцены, соотвѣтствующей мѣсту дѣйствія, нельзя было не почувствовать съ теченіемъ времени; средневѣковой сценѣ приходилось исчезнуть и уступить мѣсто современной.

Въ Германіи она опредѣлилась характеромъ народныхъ

сценическихъ представлений, которыя со времени прекращенія мистерій заимствовали свое драматическое начало изъ повѣстей и романовъ. Во время подъема нѣмецкаго драматическаго искусства—въ срединѣ прошлаго столѣтїя—это основаніе выработалось изъ соответствующаго тогдашнему духу, бюргерскаго романа. Онъ былъ безконечно удобнѣе, въ особенности быть гораздо менѣе богатъ матеріаломъ, чѣмъ историческій, или сказочный романъ, который обрабатывалъ Шекспиръ; соответствующее ему изображеніе мѣстной сцены могло, слѣдовательно, быть представлено съ гораздо меньшими расходами, чѣмъ это требовалось для шекспировскаго драматизированнаго романа. Принятая актерами шекспировскія пьесы, чтобы сдѣлаться удобными къ представленію, должны были подвергнуться все-стороннимъ ограниченіямъ. Я обойду здѣсь молчаніемъ всѣ основы, служившія мѣриломъ для такихъ ограниченій и оставлюсь только на одной—на чисто сценическихъ требованїяхъ, ибо для дѣли моего изслѣдованія это въ данный моментъ является важнѣйшимъ. Тѣ артисты, которые явились первыми насадителями Шекспира въ нѣмецкомъ театрѣ, дѣйствовали такъ честно, настолько согласно съ духомъ своего искусства, что имъ и въ голову не приходило сдѣлать его пьесы удобными для исполненія, путемъ того, чтобы уничтожить въ нихъ частую перемѣну сценъ, или вовсе уничтожить настоящее изображеніе сцены, возвратившись къ средневѣковому театру,—нѣтъ, они сохранили разъ принятую для ихъ искусства точку зрѣнія и подчинили ей шекспировскую многосценичность только въ томъ отношеніи, что сцены, которыя казались имъ мало-значительными они выпускали, сцены-же важныя соединяли. Только съ точки зрѣнія литературы стало замѣтно, чего при такомъ отношеніи лишились шекспировскія художественныя произведенія и явилось требованіе возстановить первоначальный видъ пьесъ для театральнаго представленія. Относительно этого сдѣланы были два діаметрально противоположныхъ предложенія.

Одно, неосуществившееся, было предложеніемъ Тика. Тикъ, воплнѣ появъ сущность Шекспировской драмы, требовалъ и возстановленія Шекспировской сцены, съ ея обращеніемъ къ фантазїи. Это требованіе было воплнѣ послѣдовательно и исходило изъ духа Шекспировской драмы.

Если попытки частичной реставраціи въ исторїи постоянно оставались безплодными, то радикальныя въ свою очередь, оказывались невозможными. Тикъ былъ реставраторомъ радикальнымъ и какъ таковой достоинъ уваженія, но влїянїя онъ не имѣлъ.—Второе предложеніе заключалось въ томъ, чтобы весь огромный аппаратъ оперной сцены приспособить къ представленію Шекспировской драмы, путемъ вѣрнаго возстановленія лишь намѣченныхъ имъ первоначально, часто смѣняющихся сценъ.

Въ новыхъ англійскихъ театрахъ Шекспировскія пьесы воспроизводились въ реальной дѣйствительности; механика доходила до чудесъ въ быстрой смѣнѣ декораций соотвѣтственно обстоятельствамъ; марширующія войска и битвы изображались съ поразительной точностью. Большіе нѣмецкіе театры усвоили эти приемы.

Нашъ поэтъ стоялъ передъ такимъ представленіемъ созерцающей и смущенной. Шекспировская драма, какъ литературное произведеніе, производила на него возвышающее впечатлѣніе полнѣйшаго поэтического единства. До тѣхъ поръ, пока эта драма обращалась только къ его фантазіи, послѣдняя была въ состояніи представить себѣ гармонически законченную картину; теперь же, когда осуществилось желаніе видѣть эту картину, обращенную непосредственно къ чувству, путемъ ея сценическаго воспроизведенія, она внезапно исчезла изъ глазъ поэта. Воспроизведенная картина фантазіи представляла ему теперь лишь необозримую массу реальности и дѣйствій, и смущенный взоръ рѣшительно не могъ возстановить прежней картины, созданной воображеніемъ.

Это явленіе произвело на него двойное впечатлѣніе, выразившееся разочарованіемъ въ Шекспировской трагедіи. Съ этого времени поэтъ, или вовсе отказывался отъ желанія видѣть свои драмы, представленными на сценѣ, чтобы согласно своей духовной потребности, имѣть возможность возстановить въ своей фантазіи картину, созданную подъ впечатлѣніемъ драмы Шекспира,—иными словами онъ писалъ литературныя драмы для чтенія,—или же, чтобы практически осуществить появленіе на сценѣ такой картины своей фантазіи, онъ, болѣе, или менѣе неволью обращался къ теоретической обработкѣ драмы, современное происхожденіе которой мы можемъ найти въ драмѣ, построенной по Аристотелевымъ требованіямъ единства.

Оба вліянія и направленія явились мотивами въ произведеніяхъ двухъ значительнѣйшихъ драматурговъ новаго времени, Гете и Шиллера, на которыхъ я, поскольку это необходимо для цѣли моего изслѣдованія, остановлюсь нѣсколько подробнѣе.

Дѣятельность Гете, какъ драматурга, началась съ того, что онъ превратилъ въ драму типичный германскій рыцарскій романъ „Гецц фонъ Берлихингенъ“. Здѣсь онъ вполне слѣдуетъ манерѣ Шекспира, и романъ со всеми его деталями въ такой мѣрѣ приспособленъ для сцены, въ какой ограниченность времени сценическаго представленія позволяла изобразить его въ сжатой формѣ. Но Гете уже имѣлъ въ своемъ распоряженіи сцену, на которой мѣсто дѣйствія изображалось сообразно требованіямъ дѣйствія, правда, еще бѣдно и примитивно, но уже съ опредѣленнымъ намѣреніемъ представить его. Такое обстоятельство побудило поэта переработать для реальнаго представ-

ленія на сценѣ свое скорѣе литературное, чѣмъ сценическо-драматическое произведеніе. Въ томъ послѣднемъ видѣ, который былъ ему приданъ изъ соображеній о сценическихъ требованіяхъ, это произведеніе потеряло свѣжесть романа, не приобрѣтя, однако, полной силы драмы.

Гете сталъ теперь брать матеріаль для своихъ драмъ изъ бюргерскихъ романовъ. Характерно въ этомъ бюргерскомъ романѣ то, что его основное дѣяніе лежитъ совершенно въ сторонѣ отъ общей связи историческихъ событій и отношеній и сохраняетъ только ихъ социальный осадокъ, какъ обуславливающую и окружающую среду. Въ такой средѣ, которая въ основѣ своей является только безцвѣтнымъ отраженіемъ этихъ историческихъ событій, онъ развивается, исходя не изъ внутреннихъ, способныхъ къ законченному внѣшнему выраженію причинъ, а изъ настроеній повелительно внушенныхъ средой. Это дѣйствіе такъ же ограничено и бѣдно, какъ настроенія, вызывающія его лишены свободы и внутренней привлекательности, однако ихъ драматическая обработка такъ же хорошо соотвѣтствовала духовной точкѣ зрѣнія публики, какъ и внѣшней возможности сценическаго представленія; соотвѣтствовала какъ разъ въ томъ отношеніи, что эта бѣдная дѣйствіемъ драма вовсе не вызывала необходимости въ такомъ практическомъ сценированіи, которое было-бы неосуществимо.

Что могло создать вдохновеніе Гете, даже и при такихъ ограниченіяхъ, мы видимъ изъ того, что онъ чувствовалъ необходимость подчиниться извѣстнымъ ограничительнымъ правиламъ для осуществленія драмы вообще,—но гораздо менѣе подчинялся ограниченному духу дѣйствія бюргерскаго романа и настроенія публики, которая ему покровительствовала. Отъ этого ограниченія Гете обратился къ полной свободѣ, оставляя совершенно въ сторонѣ сценическія требованія драмы. Въ своемъ планѣ „Фауста“ онъ сохраняетъ драматическую форму изложенія исключительно для выгодъ литературнаго произведенія, сознательно упуская изъ виду сценическое исполненіе. Въ этомъ своемъ произведеніи Гете въ первый разъ, вполне сознательно затронулъ основной мотивъ современнаго поэтическаго элемента, тяготѣнія мысли къ области дѣятельнаго; этого элемента онъ, однако, не могъ еще художественно претворить въ настоящую драму. Здѣсь то и лежитъ та точка, гдѣ расходятся средневѣковый, до пошлости измельчавшій, бюргерскій романъ и истинный драматическій матеріаль будущаго.

Мы должны нѣсколько подробнѣе заняться характеристикой этого момента. Пока же удовольствуемся, констатируя фактъ, что Гете, дойдя до этой точки не могъ создать ни настоящаго романа, ни настоящей драмы; онъ создалъ лишь поэтическое произведеніе, которое сохранило выгоды обоихъ видовъ по абстрактно художественной мѣркѣ.

Оставимъ теперь въ сторонѣ это поэтическое произведеніе, которое, какъ вѣчно струящійся источникъ, проходитъ черезъ всю жизнь поэта, и прослѣдимъ за творчествомъ Гете тамъ, гдѣ онъ вновь обратился къ сценической драмѣ.

При предназначеніи „Фауста“ Гете рѣшительно отступилъ отъ драматизированнаго гражданскаго романа, который въ „Эгмонтѣ“, путемъ расширенія среды до связи ея съ широко развѣтвленными историческими событіями, онъ пытался поднять до наибольшей высоты. Если его теперь еще плѣняла драма, какъ законченнѣйшій видъ поэзіи, то это происходило вслѣдствіе того, что онъ разсматривалъ ее въ ея совершеннѣйшей художественной формѣ. Форма эта, представлявшаяся итальянцамъ и французамъ, по степени ихъ пониманія древняго, лишь внѣшней, необходимой нормой, предстала прояснившемуся взору нѣмецкихъ изслѣдованій, какъ существенный моментъ внѣшняго проявленія греческой жизни. Теплота этихъ формъ могла одушевить ихъ, когда они почувствовали теплоту самой жизни въ ея монументахъ. Нѣмецкій поэтъ понималъ, что форма единства греческой трагедіи не можетъ быть внѣшне приложена къ драмѣ, что она должна быть заново оживлена внутреннимъ единствомъ содержанія. Не было возможности содержаніе современной жизни, которое могло быть понятно выражено только въ романѣ, сжать до такого пластическаго единства, чтобы, при понятной драматической обработкѣ, его представить въ формѣ греческой трагедіи, оправдавъ такимъ образомъ эту форму, или даже возродивъ ее, какъ нѣчто необходимое. Поэтъ, которому здѣсь важно было абсолютное художественное творчество, могъ только, меньшей мѣрѣ, возвратиться къ приему французовъ; чтобы оправдать въ своемъ произведеніи форму греческой драмы, онъ долженъ былъ взять еще и готовый матеріалъ греческаго міа. Когда Гете взялъ готовый матеріалъ „Ифигеніи въ Тавридѣ“, онъ поступилъ также, какъ Бетховенъ въ своихъ важнѣйшихъ симфоническихъ сочиненіяхъ.

Бетховенъ взялъ готовую абсолютную мелодію, нѣкоторымъ образомъ раздѣлилъ ее, раздробилъ и путемъ органическаго оживленія вновь соединилъ ея члены, чтобы сдѣлать самый организмъ музыки способнымъ къ рожденію мелодіи. Такъ и Гете взялъ готовый матеріалъ „Ифигеніи“, разложилъ его на составныя части и, посредствомъ органически оживляющаго поэтическаго творчества, соединилъ ихъ вновь, чтобы такимъ образомъ сдѣлать самый организмъ драмы способнымъ къ созданію законченной драматической формы.

Однако лишь при такомъ заранѣе готовомъ матеріалѣ могъ оказаться удачнымъ этотъ приемъ Гете. Ни при какомъ другомъ взятомъ изъ современной жизни, или изъ романа, поэтъ не могъ бы добиться такого успѣха. Мы возвратимся еще къ основѣ этого явленія. Сейчасъ же, при обзорѣ художественнаго

творчества Гете, достаточно установить, что поэт оставил попытки такой драмы, когда ему показалось возможным не абсолютное художественное творчество, а изображение самой жизни. Представить понятной эту жизнь в ее многочисленных разветвлениях и в разнообразных проявлениях, вызванных, как близкими, так и отдаленными мотивами,—это и Гете могъ сдѣлать только въ романѣ! Настоящій расцвѣтъ своего міросозерцанія поэтъ могъ намъ представить только въ изображеніяхъ, при обращеніи къ фантазіи, а не въ непосредственномъ драматическомъ представленіи. Такимъ образомъ, наиболѣе богатое своимъ вліяніемъ творчество Гете должно было снова уйти въ романъ, откуда онъ въ началѣ своей поэтической дѣятельности съ Шекспировскою рѣшительностью обратился къ драмѣ.

Шпиллеръ, какъ и Гете, подъ вліяніемъ Шекспировской драмы началъ съ драматизированнаго романа. Бюргерскій и политическій романъ занимали его творчество до тѣхъ поръ, пока онъ не дошелъ до современнаго источника этого романа—самой исторіи и не постарался построить драму непосредственно изъ нея. Здѣсь сказалось неудобство историческаго матеріала и его неспособность выразиться въ драматической формѣ. Шекспиръ перекладывалъ на полный жизни языкъ драмы сухія, но правдивыя историческія хроники. Эти хроники съ самой добросовѣстной точностью шагъ за шагомъ отмѣчали ходъ историческихъ событій и поступки дѣйствующихъ лицъ; онъ повѣствовало безъ критики и индивидуальнаго отношенія, давая такимъ образомъ дагерротипъ историческихъ фактовъ. Шекспиру нужно было только оживить этотъ дагерротипъ, обративъ его въ яркую картину; ему нужно было отгадать мотивы въ связи этихъ фактовъ и воплотить ихъ въ тѣло и кровь дѣйствующихъ лицъ. Все остальное въ хроникѣ онъ оставлялъ безъ измѣненія, и, какъ мы видѣли, его сцена дѣлала это возможнымъ. Что же касается современной сцены,—поэтъ сразу понялъ невозможность приспособить для нея исторію, придерживаясь съ шекспировскою вѣрностью хроники. Онъ понялъ, что только въ романѣ, для котораго размеры не имѣютъ значенія, можно было украшать хронику живымъ изображеніемъ характеровъ и что, опять таки, только сцена Шекспира позволяла обращать романъ въ драму. Если же затѣмъ онъ искалъ матеріала въ самой исторіи, то дѣлалъ это, желая и стремясь, путемъ непосредственнаго поэтическаго пониманія, такъ овладѣть историческимъ предметомъ, чтобы можно было выразить его въ новѣйшемъ единствѣ и въ наиболѣе понятной формѣ, т. е. въ драмѣ.

Но въ этомъ то желаніи и стремленіи лежитъ причина ничтожества нашей исторической драмы. Исторія потому и является исторіей, что она съ безусловной правдивостью представляетъ намъ одни только дѣянія человѣка: она не ри-

суеть внутреннихъ его побужденій, а представляетъ намъ дѣлать выводъ относительно нихъ, исходя изъ оцѣнки поступковъ. Если же мы думаемъ, что вѣрно поняли эти побужденія и хотимъ изобразить исторію, объяснивъ ее такими побужденіями, мы можемъ сдѣлать это развѣ только въ чисто историческомъ сочиненіи, или, съ невозможнѣйшей художественной теплотой, въ историческомъ романѣ, т. е. въ художественной формѣ, которая совершенно не понуждаетъ насъ искажать фактической матеріалъ исторіи произвольными перестановками и соединеніями. Намѣренія историческихъ лицъ, познанныя нами изъ ихъ дѣяній, мы не можемъ объяснить никакимъ другимъ путемъ, какъ только вѣрно представляя сами эти дѣянія. Если же мы хотимъ ихъ нѣсколько измѣнить, или замѣнить другими для того чтобы яснѣе представить себѣ внутреннія побѣдительныя причины дѣяній, то это уже неизбежно поведетъ за собой искаженіе и внутреннихъ побужденій, т. е. приведетъ къ полному отрицанію самой исторіи. Поэтъ, который, нарушая точность хроники, желаетъ обработать историческій матеріалъ для драматической сцены, и ради этой цѣли хочетъ распоряжаться историческимъ матеріаломъ по произвольной, художественно формальной мѣркѣ, не представитъ ни исторіи, ни драмы.

Если для объясненія вышеуказаннаго, мы сравнимъ Шекспировскія историческія драмы съ Шиллеровскимъ „Валленштейномъ“, то съ перваго же взгляда увидимъ, какъ здѣсь, при желаніи обойти внѣшнюю историческую вѣрность, измѣняется и содержаніе исторіи, въ то время какъ у Шекспира, при всей вѣрности хроникѣ, характерное содержаніе исторіи выступаетъ удивительно ясно. Безъ сомнѣнія, однако, Шиллеръ былъ лучшимъ историкомъ, чѣмъ Шекспиръ, и его чисто научныя работы вполнѣ извиняютъ его за то отношеніе къ исторіи, которое онъ проявилъ въ качествѣ драматурга. Отсюда мы можемъ получить фактическое подтвержденіе того, что брать матеріалъ для драмы изъ исторіи было хорошо для Шекспира, на сценѣ котораго обращались къ фантазіи зрителя, но это не годится для насъ, ибо мы должны эту сцену убѣдительнѣйше представить чувству. Самъ Шиллеръ не могъ даже такой, специально имъ приспособленный, историческій матеріалъ привести къ драматическому единству. Все, что даетъ исторіи ея характерную жизнь,—всю широко раскинутую и снова неизбежно приводящую къ центру окружающую среду,—онъ чувствуя необходимость ея изображенія, долженъ былъ переложить въ опредѣленное произведеніе, лежащее внѣ его драмы. Онъ долженъ былъ обратить свою драму въ двѣ, что въ историческихъ произведеніяхъ Шекспира, состоявшихъ изъ нѣсколькихъ частей, имѣло совсѣмъ иное значеніе. Въ нихъ цѣлая жизнь лицъ, которыя являлись извѣстнымъ историческимъ средоточіемъ, раздѣлялась по ихъ важнѣйшимъ періодамъ, въ то время, какъ въ „Валленштейнѣ“ только одинъ такой пе-

рiодъ и вовсе не избилующiй чрезмѣрно матеріаломъ, раздѣленъ на нѣсколько частей, просто ради обстоятельности мотивировки неясныхъ историческихъ моментовъ. Шекспиръ на своей сценѣ могъ бы въ трехъ пьесахъ изобразить всю тридцатилѣтнюю войну.

Эта „драматическая поэма“, кака Шиллеръ ее самъ назвалъ, была тѣмъ не менѣ честнѣйшей попыткой извлечь изъ исторiи матеріалъ для драмы.

Въ дальнѣйшемъ развитiи драмы мы видимъ у Шиллера все большее желанiе пренебречь исторической точностью, чтобы съ одной стороны, исторiей лишь маскировать особенные, свойственные общему ходу развитiя, поэтическіе мотивы—съ другой, чтобы опредѣленнѣе выражать эти мотивы въ формѣ драмы, которая по своей природѣ, а также со времени многостороннихъ опытовъ Гете, сдѣлалась предметомъ художественныхъ экспериментовъ. При этомъ намѣренномъ подчиненiи и произвольномъ опредѣленiи матеріала, Шиллеръ все глубже впадалъ въ неизбѣжную ошибку чисто разсудочнаго и риторическаго представленiя предмета, до тѣхъ поръ, пока наконецъ уже сталъ опредѣлять этотъ предметъ одной формой произведенiя, заимствованной имъ изъ греческой трагедiи и наиболѣе отвѣчающей его художественнымъ намѣренiямъ. Въ своей „Мессинской невѣстѣ“ онъ заимствуетъ греческую форму еще опредѣленнѣе, чѣмъ Гете въ „Ифигенiи“. Гете пользовался этой формой лишь постольку, поскольку въ ней должно было выразиться пластическое единство дѣйствiя, Шиллеръ же хочетъ образовать изъ нея самый матеріалъ драмы. Въ этомъ его приемы приближаются къ приемамъ французскихъ драматурговъ. Онъ только существенно разнится отъ нихъ въ томъ, что представилъ греческую форму полнѣе, чѣмъ они, и что старался оживить духъ этой формы, который они игнорировали, что самому матеріалу хотѣлъ придать отпечатокъ этого духа. Онъ заимствовалъ изъ греческой трагедiи „фатумъ“,—конечно лишь настолько, насколько могъ его понять—и построилъ на этомъ фатумѣ дѣйствiе, которое по своей средневѣковой внѣшности должно было явиться живой связью между древнимъ и современнымъ пониманiемъ. Никто не творилъ такъ намѣренно съ чисто художественно исторической точки зрѣнiя, какъ Шиллеръ въ „Мессинской невѣстѣ“. То, на что Гете въ бракѣ Фауста съ Еленой только намекнулъ, здѣсь должно было быть осуществлено путемъ художественной спекуляци. Этому осуществленiю, однако, рѣшительно не посчастливилось: одинаково пострадали и матеріалъ и форма. Такъ, что ни средневѣковый, съ трудомъ усвоенный романъ не производилъ впечатлѣнiя, ни античная форма не была доведена до возможности ея пониманiя. Не глубоко-ли поучителенъ этотъ безплодный опытъ Шиллера?—

Отчаявшись, Шиллеръ снова отвернулся отъ этой формы, и въ своемъ послѣднемъ драматическомъ произведенiи „Виль-

гельмъ Теллѣ“, возвратившись къ формѣ романа, старается хотя-бы спасти свою поэтическую свѣжесть, которая отъ его эстетическихъ экспериментовъ замѣтно уменьшилась. Такимъ образомъ и Шиллеровское драматическое творчество мы видимъ колеблющимся между исторіей и романомъ, между единственнымъ поэтическимъ элементомъ нашего времени съ одной стороны и законченной формою греческой драмы, съ другой.

Особенно характерно для Шиллера то, что у него стремленіе къ античной, чистой, художественной формѣ преобразовалось въ стремленіе къ идеалу вообще. Его такъ огорчала невозможность художественно выразить въ этой формѣ содержаніе нашей жизни, что онъ почувствовалъ наконецъ, прямо отвращеніе къ эксплуатаціи этого элемента художественнымъ творчествомъ. Практическій умъ Гете примирился съ нашимъ жизненнымъ элементомъ, отказавшись отъ этой законченной, художественной формы и выработавъ затѣмъ единственную форму, въ которой эта жизнь могла быть понятно представлена. Шиллеръ никогда уже не возвращался къ роману; идеаль своего высшаго художественнаго созерцанія, въ томъ видѣ, какъ онъ ему представлялся въ античной художественной формѣ, онъ сдѣлалъ самой сущностью правдиваго искусства.

Идеаль этотъ онъ видѣлъ, однако, лишь съ точки зрѣнія поэтическаго несовершенства нашей жизни, и, смѣшивая жизненные условія съ жизнью человѣческой вообще, могъ себѣ представить въ концѣ концовъ искусство лишь отдѣленнымъ отъ жизни, а высшую художественную полноту допустить лишь какъ нѣчто воображаемое, къ чему можно развѣ только до нѣкоторой степени приблизиться.

Такъ Шиллеръ и остался парящимъ въ высотѣ, между небомъ и землей и въ этомъ за нимъ послѣдовала вся наша драматическая поэзія. Въ дѣйствительности это небо есть ничто иное, какъ античная художественная форма, а эта земля—практическій романъ нашего времени. Новѣйшая драматическая поэзія, которая, какъ искусство, живетъ лишь опытами Шиллера и Гете, сдѣлавшимися литературными памятниками, довела до головокруженія это колебаніе между двумя противоположными направленіями. Тамъ, гдѣ отъ чисто литературнаго драматизированія надо было переходить къ изображенію жизни, она, чтобы быть сценичною и понятною, впадала въ пошлость бюргерскаго драматизированнаго романа; если же хотѣла выразить высшее содержаніе жизни, то была вынуждена каждый разъ окончательно срывать съ себя фальшивое драматическое одѣяніе и являться въ видѣ чистѣйшаго шести, или девяти-томнаго романа для чтенія.

Чтобы объединить въ бѣгломъ обзорѣ все наше художественно-литературное творчество, приведемъ исходящія изъ него идеи въ слѣдующемъ порядкѣ.

Наиболѣе понятно и художественно представить нашу жизнь

можетъ только романъ. Въ стремленіи къ тому чтобы изобразить ее болѣе активно, непосредственно, романъ драматизируется.

При дальнѣйшемъ убѣжденіи въ невозможности такого начала,—убѣжденіи, къ которому приходитъ всякій поэтъ, этотъ неудобный, въ виду избытка дѣйствія, матеріаль, становится сначала лживой, а затѣмъ вполнѣ безсодержательной подкладкой современной пьесы, т. е. драматическаго произведенія, которое опять-таки служить лишь фономъ для современнаго театральнаго виртуоза.

Замѣтивъ, что онъ погружается въ кулисную рутину, поэтъ отъ этого драматическаго произведенія возвращается къ свободному изображенію матеріала въ романѣ, а законченную драматическую форму, къ которой онъ напрасно стремился, хочетъ теперь, какъ нѣчто ему совершенно чуждое, воспроизвести путемъ дѣйствительнаго представленія настоящей греческой драмы.

Въ литературной лирикѣ онъ сражается, осмѣиваетъ и оплакиваетъ противорѣчія нашихъ жизненныхъ условій, представляющихъ ему противорѣчіемъ между матеріаломъ и формой въ искусствѣ, противорѣчіемъ между человѣкомъ и природой въ жизни. Замѣчательно то, что въ новѣйшее время, въ исторіи искусствъ, это глубокое и непримиримое противорѣчіе установлено съ такой очевидностью, что сохраненіе ошибки по отношенію къ нему должно показаться невозможнымъ даже и полуслѣпому. Въ то время, какъ романъ, всюду, особенно у французовъ, послѣ послѣднихъ фантастическихъ росчерковъ исторіи, сдѣлался сухимъ изображеніемъ современной жизни, понялъ эту жизнь съ ея безнравственными социальными основаніями, при полной своей некрасивости въ качествѣ художественнаго произведенія, какъ литературно-художественное произведеніе онъ обратился въ революціонное оружіе противъ этихъ социальныхъ основаній,—въ то время какъ романъ, говорю я, сдѣлался призывомъ къ революціонной силѣ народа, которая должна была разрушить эти жизненные основанія,—одинъ остроумный поэтъ, который никогда не находилъ въ себѣ достаточно творческой способности сдѣлать какой-нибудь матеріаль настоящей драмой, сумѣлъ побудить неограниченнаго государя къ тому, чтобы тотъ приказалъ своимъ театральнымъ интендантамъ представить ему настоящую греческую трагедію съ антикварной вѣрностью, для чего знаменитый композиторъ долженъ былъ изготавить соотвѣтствующую музыку. Эта Софокловская драма оказалась по отношенію къ нашей жизни грубой художественной ложью: ложью, вызванной художественной необходимостью прикрыть фальшь всего нашего искусства; ложью, которая подъ всяческими художественными предлогами старалась отрицать дѣйствительныя нужды нашего времени. Однако эта трагедія должна была открыть намъ одну истину, а именно, — что у

насъ нѣтъ драмы и ея не можетъ быть, что наша литературная драма такъ-же далека отъ настоящей, какъ фортепiano отъ симфоническаго пѣнія человѣческихъ голосовъ: что въ современной драмѣ мы можемъ воспроизводить поэзію только при посредствѣ литературной механики, такъ-же какъ на фортепiano производимъ музыку при посредствѣ механики. Это поэзія безъ души и музыка безъ звука. Въ такой драмѣ настоящей музыкѣ, — любящей женщины, конечно, нѣтъ никакого мѣста. Кокетка можетъ приблизиться къ недоступному мужчине, чтобы запутать его въ сѣтяхъ своего кокетства; ханжа можетъ приобщиться къ импотенту, чтобы вмѣстѣ съ нимъ дойти до святыни; проститутка получаетъ съ него деньги и смѣется надъ нимъ. Истинно способная любить женщина холодно отъ него отвернется!

Если теперь мы захотимъ глубже изслѣдовать, что именно сдѣлало эту драму неспособною къ совокупленію, намъ нужно точно опредѣлить матеріаль, которымъ она питалась. Этими матеріаломъ, какъ мы видѣли, былъ романъ, и мы должны теперь ближе подойти къ его сущности.

II.

Поэтомъ можно быть двояко: по міросозерцанію, или по умѣнью говорить другимъ.

Естественный поэтический даръ заключается въ способности сгущать въ картину внѣшнія явленія, представляющія вашему чувству; художественный — въ умѣнью дать другимъ представленіе объ этой картинѣ. Какъ отдаленно лежащіе предметы представляются глазу въ уменьшенномъ видѣ, такъ и мозгъ человѣка — этотъ его проводникъ отъ внѣшняго впечатлѣнія внутрь, дѣятельности котораго, обусловленной всѣмъ жизненнымъ организмомъ, глазъ сообщаетъ воспринятая имъ внѣшнія явленія, — можетъ сначала понять ихъ только въ уменьшенномъ размѣрѣ человѣческой индивидуальности. Въ этой мѣрѣ, однако, дѣятельность мозга можетъ, встрѣчающіяся ей явленія, отдѣленные отъ реальной природы, преобразовать въ новыя обширнѣйшія картины, какъ онѣ образуются отъ двойной работы: отъ необходимости ихъ распредѣлить, или представить себѣ въ связи съ другими. Эту дѣятельность мозга мы называемъ фантазіей. Безконечное стремленіе фантазіи направлено на то, чтобы познать истинный размѣръ явленія и это заставляетъ ее представлять свою картину, сравнивая ее съ дѣйствительностью, такъ сказать приспособляя къ ней. Внѣшнее ея выраженіе можетъ осуществиться путемъ искусства. Чувства, непосредственно воспринимающія внѣшнія явленія, требуютъ

для выраженія картинъ фантазіи дрессировки, примѣненія органической выразительной способности человѣка, которая хочетъ быть понятой этимъ чувствамъ. Картина фантазіи въ ея вѣдѣннѣмъ проявленіи можетъ стать вполне понятой лишь тогда, если она сообщается чувствамъ въ той самой мѣрѣ, въ какой имъ искони представляли явленія. Человѣкъ, по силѣ своего воспріятія, въ концѣ концовъ соотвѣтствующей его требованіямъ, можетъ опредѣлить истинный размѣръ явленія въ такой степени, въ какой онъ подходитъ къ нему съ этой мѣрой, въ которой ему представляются явленія вообще.

Всякаго человѣка поймутъ только тѣ, кто смотритъ на явленія подъ тѣмъ же угломъ зрѣнія, что и онъ; мѣрой для этого будетъ сгущенная картина самого явленія, въ которой оно становится понятой людямъ. Эта мѣра, слѣдовательно, должна быть основана на общемъ воззрѣніи людей, такъ какъ единственно то, что понято съ точки зрѣнія такого общаго взгляда, можетъ быть художественно выражено; человѣкъ, воззрѣніе котораго не сходится съ общимъ, не можетъ и предстать художникомъ. Художественная потребность выражать свои мысли, вырабатываясь до способности представлять ихъ самымъ убѣдительнымъ образомъ, путемъ обращенія къ непосредственному чувству, съ незапамятныхъ временъ и по сейчасъ развивалась въ ограниченныхъ рамкахъ внутренняго созерцанія сущности явленій; только изъ греческаго міровоззрѣнія могло вырасти такое истинно художественное произведеніе, какъ драма. Но матеріаломъ для этой драмы былъ мѣѣ и, лишь познавъ его сущность, мы можемъ понять и высшее греческое художественное произведеніе и его плѣняющую насъ форму.

Въ мѣѣ поэтическая сила народа представляетъ явленія такимъ, какими ихъ видитъ человѣческой глазъ, но не такимъ, каковы они въ дѣйствительности. Многочисленные явленія, дѣйствительной связи которыхъ человѣкъ еще не можетъ понять, на первыхъ порахъ приводятъ его въ безпокойство. Чтобы превозмочь его, онъ ищетъ связи явленій, которую могъ бы принять за ихъ причину. Но настоящую связь находитъ только разсудокъ, постигающій явленія въ ихъ дѣйствительномъ видѣ; та-же связь, которую находитъ человѣкъ, имѣющій возможность понимать явленія только по непосредственному впечатлѣнію, которое они на него производятъ, есть произведеніе фантазіи, а ихъ предполагаемая причина—плодъ поэтическаго воображенія. Богъ и боги—первыя творенія поэтическаго дара человѣка: въ нихъ онъ представляетъ себѣ сущность явленій, какъ бы исходящей отъ первопричины. Невольно онъ принимаетъ за эту первопричину свое собственное человѣческое существо, которымъ она единственно обосновывается. Если же потребность человѣка побѣдить внутреннее безпокойство, вызванное разнообразіемъ явленій, толкаетъ его на то, что онъ пытается эту первопричину представить самому себѣ, какъ мож-

но яснѣе,—такъ какъ достигнуть успокоенія онъ можетъ только при помощи тѣхъ самыхъ чувствъ, которыя вызвали въ немъ это внутреннее безпокойство,—тогда ему приходится и Бога представить себѣ въ томъ самомъ образѣ, который не только соотвѣтствуетъ вполнѣ опредѣленно сущности его чисто человѣческаго созерцанія, но и въ томъ видѣ, въ какомъ онъ, какъ внѣшній образъ, является наиболѣе понятнымъ. Всякое пониманіе приносится намъ любовью, и человѣкъ невольнo тяготеетъ къ существу своего вида. Такъ какъ человѣчскій образъ ему наиболѣе понятенъ, то и сущность естественныхъ явленій, которую онъ еще не позналъ такой, какова она есть въ дѣйствительности, становится понятной ему только тогда, когда представлена въ образѣ человѣка. Творческая потребность народа въ мнѣѣ направляется, слѣдовательно, на то, чтобы представить цѣлую связь явленій въ сжатой формѣ, сдѣлать ее доступной чувству. Этотъ образъ, созданный раньше всего фантазіей, надѣляется, чтобы быть болѣе понятнымъ, человѣческими свойствами, несмотря на то, что его содержаніе на самомъ дѣлѣ сверхчеловѣческое и сверхчувственное. Совмѣстно дѣйствующія силы и способности многихъ людей и всей природы, которыя въ общемъ поняты, какъ связь человѣческихъ и природныхъ силъ, являются, конечно, свойственными человѣку и естественными, но кажутся сверхчеловѣческими и сверхчувственными именно потому, что воплощаются въ мысленномъ образѣ, въ одной человѣческой особи. Благодаря способности представлять себѣ въ ясной пластической формѣ всевозможныя положенія во всемъ ихъ объемѣ, народъ въ мнѣѣ становится творцомъ искусства. Образы могутъ получить художественное содержаніе и форму только тогда, когда,—это является опять таки ихъ особенностью,—они родились изъ потребности понятно представить явленія, слѣдовательно, имѣютъ въ виду познать въ изображаемомъ предметѣ себя и свое собственное, творщее Бога существо. Искусство, по своему значенію, есть ничто иное, какъ удовлетвореніе желанія—въ изображенномъ предметѣ, плѣняющемъ насъ, или излюбленномъ нами, познать самого себя, вновь найти себя въ явленіи внѣшняго міра, представленномъ этимъ предметомъ. Художникъ этимъ изображеніемъ говоритъ себѣ: „таковъ ты есть, такъ ты чувствуешь и думаешь, и такъ бы ты поступалъ, если бы могъ поступать по своему желанію, свободному отъ понудительнаго произвола внѣшнихъ впечатлѣній!“ Такъ представлялъ себѣ народъ въ мнѣѣ Бога, такъ представлялъ онъ героевъ и, наконецъ, человѣка.

Греческая трагедія есть художественное воспроизведеніе духа и содержанія греческаго мѣа. Какъ широкое поле явленій укладывается въ такомъ мнѣѣ во все болѣе и болѣе цѣльный образъ, такъ, въ свою очередь, драма представляетъ этотъ образъ въ наиболѣе сжатой, экспрессивной формѣ. Общее отношеніе къ

сущности явленія, которое въ миѣѣ изъ созерцанія природы обращается въ нравственное наблюденіе надъ человѣкомъ, представляется здѣсь ему въ опредѣленнѣйшей, яснѣйшей формѣ, становится художественнымъ произведеніемъ и переходитъ изъ области фантазіи въ жизнь. Какъ драма воплощала воображаемые образы миѣа въ живомъ тѣлесномъ обликѣ человѣка, такъ и истинное воспроизведеніе человѣческаго дѣянія въ полномъ соотвѣтствіи сущности миѣа, стремилось къ пластической опредѣленности. Если образъ мыслей становится намъ вполне яснымъ лишь изъ его поступковъ, и если характеръ человѣка заключается въ безусловномъ соотвѣтствіи его убѣжденій и поступковъ, то и это дѣяніе, а слѣдовательно и лежащій въ его основѣ образъ мыслей — опять таки вполне сообразно съ характеромъ миѣа — становится значительнымъ и соотвѣтствующимъ обширному содержанію только въ томъ случаѣ, если выражается очень сжато. Дѣйствіе, состоящее изъ нѣсколькихъ частей, — въ томъ случаѣ, если эти части содержательны и важны — будетъ чрезмѣрнымъ, экстравагантнымъ и непонятнымъ; если-жъ эти части содержатъ только начало и конецъ дѣянія — мелкимъ, произвольнымъ и безсодержательнымъ. Содержаніе какого-нибудь дѣйствія есть лежащій въ основѣ его образъ мыслей. Если эти мысли обширны, широки и исчерпываютъ существо человѣка въ какомъ-нибудь опредѣленномъ направленіи, то и дѣйствіе должно быть рѣшительнымъ, единымъ и нераздѣльнымъ, ибо только въ такомъ дѣйствіи намъ становится ясна большая мысль. Содержаніе греческаго миѣа по природѣ своей обладало именно этимъ свойствомъ, — свойствомъ быть выраженнымъ сжато, несмотря на всю свою обширность. Въ трагедіи онъ и представлялъ съ полнѣйшей опредѣленностью, т. е. именно какъ единственно необходимое и рѣшающее дѣяніе. Задачей драматурга являлось представить это одно дѣйствіе въ его важнѣйшемъ значеніи, естественно вытекающимъ изъ образа мыслей дѣйствующаго лица; сдѣлать необходимость дѣйствія вытекающей изъ правдиво выраженного образа мыслей, составляя разрѣшеніе этой задачи. Но цѣльная форма для художественнаго произведенія была уже напередъ указана драматургу строемъ миѣа. Въ этихъ только рамкахъ ему надлежало создать жизненное строеніе. Онъ не могъ раздроблять ихъ, чтобы снова соединить въ произвольно выдуманную художественную форму. Драматургъ только передавалъ наиболѣе понятнымъ и убѣдительнымъ образомъ содержаніе и сущность миѣа. Такимъ образомъ трагедія является ничѣмъ инымъ, какъ художественнымъ завершеніемъ самаго миѣа; миѣѣ-же есть поэма общаго міровоззрѣнія.

Постараемся же теперь выяснитъ, каково то современное міровоззрѣніе, которое нашло свое художественное выраженіе въ романѣ.

Когда разсудокъ, не обращая вниманія на созданный воображеніемъ образъ, изслѣдуетъ соединенныя въ этомъ образѣ явленія, чтобы оцѣнить ихъ дѣйствительность, онъ раньше всего обращаетъ вниманіе на все возрастающее множество частныхъ тамъ, гдѣ поэтическому представленію являлось нѣчто цѣлое. Анатомическая наука начала свое дѣло и пошла по пути противоположному народной поэзіи: тамъ гдѣ послѣдняя объясняла, первая намѣренно разъединяла; гдѣ одна хотѣла представить себѣ извѣстную связь, другая стремилась къ точнѣйшему познанію частей. Такъ, шагъ за шагомъ, всякое народное возрѣніе должно было быть уничтожено, побѣждено, какъ суевѣріе, показаться смѣшнымъ, какъ дѣтскій лепетъ. Народное пониманіе природы обратилось въ физику и химію, религія народа—въ теологію и философію, его община—въ политику и дипломатію, его искусство—въ науку и эстетику! Мнѣ его обратился въ историческую хронику! И новый міръ приобрѣлъ свою творческую силу изъ мѣна. Средневѣковый романъ вышелъ изъ сцѣпленія и смѣшенія главныхъ круговъ мѣна, которые никогда не могли вполне слиться и возвыситься до пластическаго единства. Тотъ, къ кому грекъ прилаживалъ всѣ внѣшнія явленія и кого поэтому сдѣлалъ объединяющимъ пунктомъ явленій природныхъ и міровыхъ, человѣкъ—сталъ въ христіанскомъ мѣнѣ сразу непонятнымъ, чуждымъ самому себѣ. Грекъ подходилъ къ человѣку извнѣ, изъ сравненія съ нимъ внѣшнихъ явленій. Въ своемъ собственномъ образѣ, въ своихъ непосредственно выработавшихся нравственныхъ понятіяхъ онъ нашелъ опору и успокоеніе отъ своихъ скитаній въ безбрежности природы. Но эта опора была лишь воображаемой, она была осуществлена лишь художественно. При опытѣ намѣренно ее реализовать въ государствѣ, открылось противорѣчіе этой воображаемой мѣры съ дѣйствительностью реальнаго человѣческаго произвола; оно обнаружилось въ такой степени, что государство и индивидъ могли существовать только при явномъ нарушеніи ея, этой воображаемой мѣры. Когда естественная нравственность сдѣлалась условнымъ закономъ, а родовая община—произвольно устроеннымъ государствомъ, тогда непосредственная жизненная потребность человѣка обратилась противъ закона и государства во всемъ блескѣ эгоистическаго произвола. Въ этомъ разладѣ между тѣмъ, что считалось добрымъ и правымъ, какъ напр. законъ и государство, и тѣмъ, къ чему толкала человѣка потребность счастья,—личной свободой, человѣкъ долженъ былъ стать непонятнымъ себѣ, и такое самонепониманіе явилось исходной точкой христіанскаго мѣна. Тотъ, кто нуждался въ примиреніи съ собою—индивидуальный человѣкъ, стремился въ этомъ мѣнѣ къ страстно желанному искупленію, осуществлявшемуся при вѣрѣ въ сверхміровое существо, въ которомъ законъ и государство уничтожались въ томъ смыслѣ, что были предоставлены его неисповѣдимой волѣ.

Природу, изъ которой грекъ дошелъ до яснаго пониманія челоуѣка, христіанинъ долженъ былъ оставить безъ всякаго вниманія. Если вышей ея точкой представлялся неумиротворенный, нуждающійся въ искупленіи челоуѣкъ, то она могла казаться ему развѣ еще болѣе нестройной, еще болѣе заслуживающей осужденія. Наука, разлагавшая природу на части, не умѣя найти ихъ истиной связи, могла только подкрѣпить христіанскій взглядъ на природу.

Но христіанскій миѣъ получилъ свое воплощеніе въ челоуѣкѣ, который, изъ-за преступленія противъ закона и государства, погибъ мученической смертью. Подчиненіемъ этому наказанію онъ оправдалъ законъ и государство, какъ внѣшнюю необходимость, но своей добровольной смертью уничтожилъ законъ и государство ради внутренней необходимости—освобожденія индивида путемъ искупленія въ Богѣ. Плѣнительная сила христіанскаго миѣа въ его воздѣйствіи на душу заключается въ представляемомъ имъ просвѣтленіи путемъ смерти. Слабый, окутанный облакомъ смерти взоръ милаго умирающаго, неспособный уже къ познанію дѣйствительности, трогающій насъ послѣднимъ своимъ блескомъ, производитъ впечатлѣніе глубокаго унынія! Но этотъ взоръ сопровождается улыбкой блѣдныхъ щекъ и губъ. Какъ успокоеніе отъ побѣжденныхъ, наконецъ, мученій смерти въ моментъ наступающей развязки, она производитъ на насъ впечатлѣніе предчувствуемаго, неземнаго блаженства, которое можетъ быть достигнуто только уничтоженіемъ живого челоуѣка. Таковымъ, какъ мы видѣли его въ моментъ смерти, остается умершій въ нашей памяти; вся произвольность и неопредѣленность его внѣшней чувственной жизни исчезаетъ; наше духовное око видитъ только его идеальный образъ, въ нѣжно брежжущемъ сіяніи умиротвореннаго блаженства. Моментъ смерти является для насъ потому и моментомъ настоящаго искупленія въ Богѣ, ибо въ своей смерти любимый нами челоуѣкъ, какимъ онъ остался въ нашей памяти, разстался съ чувствомъ жизни, о блаженствѣ которой, мы, въ своемъ стремленіи къ воображаемому большому блаженству, не помнимъ, и страданіе которой, въ тоскѣ по умершемъ считаемъ единственной сущностью жизненнаго чувства.

Эта смерть и тоска по ней являются истиннымъ и единственнымъ содержаніемъ искусства, вытекающаго изъ христіанскаго миѣа: оно выражается страхомъ, отвращеніемъ, уклоненіемъ отъ дѣйствительной жизни и желаніемъ смерти. Для грека смерть являлась не только естественной, а и нравственной необходимостью, но только въ смыслѣ противоположности жизни, которая была дѣйствительнымъ предметомъ всякаго художественнаго созерцанія. Жизнь обусловливала собой, своей дѣйствительностью и невольными необходимостями, трагическую смерть, которая являлась ничѣмъ инымъ, какъ завершеніемъ жизни, посвященной развитію полной индивидуальности, и вы-

раженію этой индивидуальности. Для христіанина-же главнымъ являлась смерть сама по себѣ. Въ его глазахъ жизнь получала освященіе и оправданіе, лишь какъ приготовленіе къ смерти, какъ желаніе умереть. Сознательное, производимое всей силой воли, умерщвленіе плоти, намѣренное отрицаніе дѣйствительной жизни, было предметомъ христіанскаго искусства, которое, слѣдовательно, могло только изображать, описывать, но никоимъ образомъ не представлять, особенно въ драмѣ. Рѣшающій элементъ драмы есть осуществившаяся жизнь ярко опредѣленнаго содержанія. Но движеніе этой жизни можетъ поддерживать нашъ интересъ лишь въ томъ случаѣ, когда оно усиливается; ослабѣвающее движеніе ослабляетъ и разсѣиваетъ этотъ интересъ,—кромѣ тѣхъ случаевъ, когда оно представляетъ собой необходимое, временное успокоеніе. Въ греческой драмѣ движеніе растетъ съ самаго начала во все ускоряющемся ходѣ, до кульминаціонной точки катастрофы. Цѣльной, правдивой христіанской драмѣ пришлось-бы начать дѣйствіе наибольшимъ расцвѣтомъ жизни, чтобы постепенно уменьшать движеніе вплоть до задумчивой смерти. Средневѣковыя мистеріи представляли исторію страданій Иисуса въ формѣ смѣняющихся, изображавшихся людьми, картинъ. Важнѣйшая и наиболѣе захватывающая изъ этихъ картинъ изображала Иисуса висящимъ на крестѣ, и въ то время, какъ она показывалась, пѣлись гимны и псалмы.

Только легенда,—этотъ христіанскій романъ, могла привести христіанскіе сюжеты къ интересному представленію, ибо она,—какъ это при такихъ сюжетахъ было единственно возможно,—обращалась не къ чувственному созерцанію, а къ фантази. Только музыка могла выразить эти сюжеты внѣшнимъ, доступнымъ чувству движеніемъ, благодаря тому, что всецѣло свела его къ чувству, къ колориту безъ рисунка, который такъ исчезаетъ въ распущенныхъ краскахъ гармоніи, какъ умирающій уходитъ, отъ дѣйствительной жизни.

Второй разрядъ мифовъ, — противоположный христіанскому, — имѣвшій положительное вліяніе на возрѣніе и образованіе искусства,—это родныя сказанія новыхъ европейскихъ и раньше всего германскихъ народовъ.

У этихъ народовъ, какъ и у эллиновъ, мифъ выросталъ изъ созерцанія природы до созданія боговъ и героевъ. Въ одномъ сказаніи — сказаніи о Зигфридѣ — мы можемъ теперь вполне отчетливо рассмотреть самый зародышъ его. Это намъ объяснить сущность мифа вообще. Мы видимъ здѣсь естественныя явленія,—явленія дня и ночи, восхода и захода солнца, воплощаемыя въ дѣйствующихъ лицъ, которыхъ по ихъ дѣяніямъ люди почитаютъ, или боятся. Они произошли отъ боговъ, представляемыхъ въ видѣ людей; когда-то, по сказаніямъ, они дѣйствительно жили на землѣ, и живущіе роды и племена славились своимъ происхожденіемъ отъ нихъ.

Такимъ образомъ, служа мѣриломъ, образуя, „оправдывая требованія, и вдохновляя на дѣянія, мнѣ проникъ въ дѣйствительную жизнь, гдѣ не только о немъ заботились, какъ о религиозной вѣрѣ, но гдѣ онъ проявлялся, какъ сама дѣйствующая религія. Непомѣрное богатство славныхъ событий и дѣйствій наполняло этотъ, ставшій героическимъ сказаніемъ, религиозный мнѣ. Чѣмъ многочисленнѣе, однако, проявлялись эти, воспѣваемые въ стихахъ и пѣсняхъ, дѣянія, тѣмъ больше казались они всѣ лишь варіаціями одного, очень опредѣленнаго типа событій, который мы при основательномъ изслѣдованіи можемъ отнести къ простому религиозному представленію. Въ этомъ религиозномъ, заимствованномъ изъ созерцанія природы, представленіи, при безпрепятственномъ развитіи мнѣа, всѣ пестрыя, внѣшнія проявленія безконечно развѣтвленной саги находили свой источникъ питанія: если эти формы саги могли у многочисленныхъ родовъ и племенъ постоянно обогащаться новыми событіями дѣйствительной жизни, то поэтическая обработка этихъ новыхъ событій являлась въ той формѣ, которая уже раньше была свойственна поэтическому созерцанію; послѣднее глубоко коренилось въ томъ религиозномъ созерцаніи природы, которое нѣкогда породило первоначальный мнѣа.

Такимъ образомъ поэтическая творческая сила этихъ народовъ также была религиозной силой, безсознательно общей, корнемъ которой являлся первоначальный взглядъ на сущность вещей. На этотъ корень наложило свою руку христіанство. Благочестивый прозелитизмъ оказался безсильнымъ въ борьбѣ съ непомѣрнымъ богатствомъ вѣтвей и листьевъ германскаго народнаго древа. Но христіанство хотѣло вырыть самый корень, которымъ дерево вросло въ почву бытія.

Христіанство уничтожило прежнюю религиозную вѣру—основное воззрѣніе на сущность природы, вытѣснило ее новой вѣрой, новымъ міросозерцаніемъ, прямо противоположнымъ старому. Если оно и не могло съ корнемъ вырыть эту старую вѣру, то во всякомъ случаѣ отняло ея блестяще производительную, художественную силу. То, что произвела эта сила до сихъ поръ,—богатыя сказанія,—теперь остались въ видѣ отдѣлившихся отъ ствола и корня сучьевъ, которые впредь не должны уже были питаться отъ ростка, да и народъ питали плохо. Тамъ, гдѣ раньше, въ религиозномъ созерцаніи народа была единая связь для всѣхъ многообильныхъ образовъ саги, теперь, когда эта связь была разрушена, могла остаться только смѣсь пестрыхъ образовъ, безсвязно и неопредѣленно порхавшихъ въ фантазіи, еще ищущей развлеченій, но уже не творящей болѣе. Сдѣлавшись непроизводительнымъ, мнѣа самъ разбился на свои составныя части, его единство—на тысячи кусковъ, а зерно дѣянія—на множество дѣйствій. Эти дѣйствія, которыя сами по себѣ суть лишь индивидуализаціи одного большого первоначальнаго дѣянія—являются личными варіаціями

этого самаго дѣянiя, необходимаго народу, какъ вѣднѣе выраженiе его сущности. Эти дѣйствiя снова раздробляются и искажаются такимъ образомъ, чтобы по произвольному желанiю ихъ можно было снова соединить, дать пищу ненасытной жаждѣ фантази, которая, будучи внутренне парализована и лишена творческой способности, можетъ развѣ только еще поглощать вѣднѣе, но уже не производить ничего сама. Раздробленiе и смерть нѣмецкаго эпоса, какъ онъ предстаеь намъ въ запутанныхъ образахъ „Книги героев“, выражается въ непомѣрной массѣ дѣйствiй, которая тѣмъ больше возрастаетъ, чѣмъ больше лишается истиннаго содержанiя.

Этотъ мнѣ, относительно первоначальнаго смысла, котораго народъ, принявшiй христіанство, утратилъ всякое правдивое пониманiе, перенесли на почву христіанскаго религіознаго міросозерцанiя: надо было оживить его, когда жизнь пѣльнаго его тѣла была разложена смертью на жизни пѣлыхъ мириадовъ сказочныхъ червей. Такое міросозерцанiе соотвѣтственно своимъ внутреннимъ свойствамъ могло освѣтить лишь эту смерть мнѣ и украсить ее мистическимъ ореоломъ. Оно, такъ сказать оправдало его смерть, все же многочисленныя и пестро-скрещивающiяся дѣйствiя, которыя нельзя было объяснить и оправдать съ точки зрѣнiя доступныхъ народу идей, представило себѣ по своему прихотливому произволу, и такъ какъ не могло понять побудительныхъ причинъ этихъ дѣйствiй, то направило ихъ къ христіанской смерти, какъ къ искупительной исходной точкѣ.

Христіанскiй рыцарскiй романъ, который въ этомъ отношенiи даетъ вѣрное представленiе о средневѣковой жизни, начинается свое существованiе съ живучихъ остатковъ трупъ стараго греческаго мнѣа. Онъ предстаеь со множествомъ дѣйствiй, идея которыхъ намъ кажется непонятной и произвольной потому, что ея мотивы, исходившіе изъ міросозерцанiя всеѣмъ иного, чѣмъ христіанское, совершенно упущены поэтомъ изъ виду. Изобразить безпѣльность и произвольность этихъ дѣйствiй и такимъ образомъ представить непосредственному чувству неизбѣжность гибели дѣйствующихъ лицъ—путемъ чисто-сердечнаго принятiя христіанскихъ жизненныхъ правилъ, предписывающихъ созерцанiе и бездѣтельность, или, стоя на крайней точкѣ христіанскаго міросозерцанiя, оправдать саму мученическую смерть,—вотъ что было единственнымъ направленiемъ и единственной задачей духовной рыцарской поэмы!

Однако первоначальный матеріалъ языческаго мнѣа уже обогатился смѣсью всякихъ національныхъ сказанiй, отдѣлившихся, подобно германскимъ, отъ своего корня, и дошелъ до экстравагантности разнообразiя. Христіанство оторвало все народы, познавшiе его, отъ ихъ естественнаго строя мыслей, а ихъ поэтическія сказанiя обратило въ призраки несдержанной фантази. Во время крестовыхъ походовъ востокъ и западъ, при мас-

совомъ соприкосновеніи, обмѣнялись этимъ матеріаломъ, и его разнообразіе возросло до чрезвычайности. Если прежде народъ въ миѣ понималъ только свое родное, то теперь, утративъ пониманіе родного, онъ старался замѣстить это пониманіемъ вѣчно новаго, чужого. Съ жадностью проглатывалъ онъ все иностранное и необычное; его ненасытная фантазія исчерпала все возможное для человѣческаго воображенія, чтобы расточить это въ неслыханно эффектныхъ авантюрахъ. Христіанское міросозерцаніе не могло уже, наконецъ, управлять этимъ стремленіемъ, хотя въ сущности оно само и породило его, потому что стремленіе это первоначально было ничѣмъ инымъ, какъ потребностью уйти отъ непонятной дѣйствительности, чтобы найти успокоеніе въ воображаемомъ мірѣ. Но этотъ воображаемый міръ, какъ бы ни была велика распущенность фантазіи, могъ заимствовать свой первоначальный образъ все-таки лишь изъ явленій дѣйствительнаго міра; воображеніе могло въ концѣ концовъ поступать только такъ, какъ въ миѣ: оно соединяло всѣ понятныя ему явленія дѣйствительнаго міра въ поэтическіе образы; въ нихъ оно индивидуализировало сущность цѣлаго и, такимъ образомъ, дѣлало фантастически чудесными. И этотъ напоръ фантазіи въ дѣйствительности направлялся, какъ и въ миѣ, опять таки лишь на отысканіе дѣйствительности широко развернушагося внѣшняго міра; ея дѣятельность и сказалась въ этомъ направленіи. Стремленіе къ похождениямъ, въ которыхъ хотѣлось осуществить картины фантазіи, обратилось наконецъ въ страсть къ препятствіямъ, въ которыхъ, послѣ тысячу разъ испытанной бесплодности походовъ, желанная цѣль познанія внѣшняго міра, въ чаяніи обрѣсти плодъ дѣйствительнаго опыта, отыскивалась съ неослабѣвающимъ усердіемъ, направленнымъ на опредѣленную цѣль. Смѣлая, предпринятая съ сознательнымъ намѣреніемъ, путешествія для открытій, глубокія, основанныя на этихъ данныхъ, изслѣдованія науки,—все это представило намъ, наконецъ, міръ такимъ, каковъ онъ есть въ дѣйствительности. Эти познанія уничтожили средневѣковый романъ, и за изображеніемъ воображаемыхъ явленій послѣдовало изображеніе дѣйствительныхъ. Однако нетронутой и неискаженной ошибками эта дѣйствительность осталась лишь въ недоступныхъ нашей дѣятельности явленіяхъ природы. На дѣйствительность же человѣческой жизни наши заблужденія вліяли съ самымъ извращающимъ насиліемъ. Овладѣть и этимъ, познать жизнь человѣка въ потребностяхъ его индивидуальной и соціальной природы и, наконецъ, изобразить ее, что лежитъ въ предѣлахъ нашихъ силъ—вотъ что является стремленіемъ человѣчества со времени достигнутой имъ съ такимъ трудомъ способности познавать явленія природы въ ихъ сущности, ибо изъ этихъ познаній мы приобрѣли также и мѣрило для познанія сущности человѣка.

Христіанское міросозерпаніе, которое невольню породило въ людяхъ тяготѣніе къ внѣшнему, не будучи въ состояніи ни питать, ни направлять его, само—въ противоположность этому явленію—воплотилось въ неподвижную догму, какъ-бы въ желаніи спастись отъ такого, непонятнаго ему положенія. Здѣсь сказалась слабость и противорѣчивость этого міросозерпанія. Дѣйствительная жизнь и основа ея явленій были для него издавна чѣмъ-то непонятнымъ. Разлада между государственными законами и волей индивидуальнаго человѣка побѣдить оно не могло, тѣмъ болѣе, что единственно въ этомъ разладѣ лежалъ корень и начало его собственнаго существованія. Если-бы индивидуальный человѣкъ вполне примирился съ обществомъ, т. е. получилъ отъ него полное удовлетвореніе той жажды счастья, которую онъ испытывалъ,—тогда уничтожилась-бы необходимость христіанскаго созерпанія, практически уничтожилось само христіанство. А такъ какъ это созерпаніе возникло первоначально въ человѣческой душѣ изъ того-же разлада, то христіанство, какъ міровое явленіе единственно имъ и питалось; задачей церкви явилась необходимость поддерживать его намѣренно, разъ она поняла, что этотъ разладъ служить ей источникомъ жизни.

Христіанская церковь также домогалась единства: всѣ проявленія жизни должны были сходиться въ ней, какъ въ центрѣ этой жизни. Она же не была центромъ, а конечной точкой жизни, ибо тайная сущность настоящаго христіанства есть смерть. Въ противоположномъ концѣ лежитъ источникъ самой жизни, овладѣть которымъ смерть могла бы только, уничтоживъ его. Сила, которая всегда доставляла жизнь христіанской смерти—есть государство. Государство было настоящимъ источникомъ жизни церкви; если церковь боролась съ нимъ, она возставала противъ самой себя. То, что церковь оспаривала во властолюбивомъ, но честномъ, средневѣковомъ религіозномъ рвеніи, былъ остатокъ языческой идеи, выражавшейся въ индивидуальномъ правѣ свѣтскихъ властителей, правѣ быть самостоятельными. Заставляя этихъ властителей искать божественной санкціи для ихъ правъ, церковь насильно толкала ихъ на консолидацію абсолютнаго, непоколебимаго государства, словно-бы чувствуя, что такое государство необходимо нужно ей для ея собственнаго существованія. Такимъ образомъ христіанская церковь должна была наконецъ сама содѣйствовать укрѣпленію собственной своей противоположности—государства, чтобы въ этомъ дуализмѣ получить возможность существовать; она сама сдѣлалась политической силой, ибо чувствовала, что можетъ существовать только въ политическомъ мірѣ. Христіанское міросозерпаніе, которое по своей внутренней идеѣ собственно отвергало государство, обратившись въ церковь, не только стало оправданіемъ государства, но довело его существованіе, стѣсняющее свободную индивидуальность, до столь ощутительной тягости,

что стремление людей къ освобожденію отъ внѣшняго давленія направилось одновременно на освобожденіе отъ церкви и государства, какъ бы для того, чтобы окончательно осуществить и въ человѣческой жизни познанную сущность природы вещей.

Дѣйствительность жизни и ея явленій надо было, однако, сначала опредѣлить аналогично тому, какъ дѣйствительность естественныхъ явленій была установлена путемъ путешествій и научныхъ изысканій. Стремление человѣка, направлявшееся до сихъ поръ лишь къ внѣшнему, возвращалось затѣмъ къ дѣйствительности соціальной жизни съ тѣмъ большимъ рвеніемъ, что и спасаясь отъ соціальныхъ условій на край свѣта, человѣкъ не могъ уйти отъ ихъ гнета, онъ всюду оставался подъ ихъ вліяніемъ. Пришлось убѣдиться, что то, отъ чего человѣкъ невольно бѣжалъ, и отъ чего въ дѣйствительности убѣжать нельзя было, имѣетъ въ нашемъ собственномъ сердцѣ и непосредственномъ созерцаніи сущности человѣческихъ дѣлъ, такія глубокія основанія, что чисто внѣшнее отъ него освобожденіе было невозможно. Возвратившись изъ необъятныхъ пространствъ природы, гдѣ мы нашли полное опроверженіе картинъ нашей фантазіи, мы вполнѣ естественно стали въ ясномъ и понятномъ созерцаніи человѣческой жизни искать такого же опроверженія и для тѣхъ воображаемыхъ, ложныхъ взглядовъ на человѣческія отношенія, исходя изъ которыхъ мы изображали эти отношенія такъ-же фальшиво, какъ раньше по заблужденіямъ нашимъ ложно представляли себѣ явленія природы.

Первый и важнѣйшій шагъ къ познанію заключается, такимъ образомъ, въ томъ, чтобы понять явленія жизни таковыми, каковы они въ дѣйствительности, сдѣлать это сначала безъ всякой оцѣнки, стараясь какъ можно нагляднѣе и правдивѣе опредѣлить ихъ связь и значеніе. До тѣхъ поръ пока мореплаватели подходили къ предметамъ своихъ открытій съ предвзятымъ мнѣніемъ, имъ приходилось видѣть себя обманутыми, когда приходила дѣйствительность. Такимъ же образомъ изслѣдователю нашихъ жизненныхъ положеній приходится насколько возможно уклоняться отъ всякой предвзятости, чтобы тѣмъ вѣрнѣе установить основанія ихъ сущности. Безпристрастнѣйшее отношеніе къ голой, неискаженной дѣйствительности дѣлается отнынѣ руководящей нитью поэтовъ: понять и представить людей и ихъ положенія не такъ, какъ ихъ раньше воображали, а каковы они дѣйствительно, составляетъ отнынѣ задачу уже не только историка, но и поэта, желающаго воплотить дѣйствительную жизнь въ сжатомъ образѣ. Несравненнымъ мастеромъ въ этомъ искусствѣ былъ Шекспиръ, благодаря чему онъ и создалъ свою драму.

Но, какъ мы видѣли, эту дѣйствительность жизни нельзя было художественно представить въ драмѣ. Это можно было сдѣлать лишь въ изображающемъ, описывающемъ романѣ; для

того имѣлись основанія, которыя объяснить намъ можетъ только сама же дѣйствительность.

Человѣкъ можетъ быть понятъ только въ связи съ людьми вообще, съ окружающею его средой; отдѣлившись отъ нея, современный человѣкъ долженъ казаться вполне непонятнымъ. Непрекращающійся внутренній разладъ этого человѣка, который, колеблясь между желаніемъ и возможностью, создавалъ себѣ цѣлый хаосъ мучительныхъ представленій, приводившихъ его къ борьбѣ съ самимъ собой, къ самотерзанію и къ безцѣльному погруженію въ христіанскую смерть,—все это объяснялось не только природою индивидуальнаго человѣка, какъ то хотѣло доказать христіанство, сколько извращеніями этой природы, которыя явились результатомъ невѣрнаго пониманія сущности общества. Мучительныя представленія, омрачавшія такой взглядъ, должно было вывести изъ лежащей въ ихъ основѣ дѣйствительности, и, какъ таковую дѣйствительность, изслѣдователь обязанъ былъ познать истинное состояніе человѣческаго общества. Но это состояніе, въ которомъ тысячи правъ питались милліонами безправій, въ которомъ человѣкъ сначала изъ-за воображаемыхъ, а за тѣмъ и ставшихъ дѣйствительностью, непреоборимыхъ ограниченій, былъ отдѣленъ отъ людей,—само по себѣ могло-ли быть понято? Его приходилось объяснять историческими преданіями, которыя сдѣлались правами, фактическимъ содержаніемъ и, наконецъ, духомъ историческихъ событій, идеями, породившими эти событія.

Въ видѣ этихъ историческихъ фактовъ ищущему взору изслѣдователя предстала такая масса дѣяній, что и чрезмѣрное изобиліе матеріала въ средневѣковомъ историческомъ романѣ показалось ему бѣднымъ. И, однако, изслѣдователю дѣйствительныхъ человѣческихъ положеній нужно было проникнуть въ отдаленнѣйшіе уголки всей этой, представлявшей собой при ближайшемъ разсмотрѣніи многочисленныя развѣтвленія, массы, чтобы изъ этого хаоса извлечь одно только,—истиннаго человѣка, въ правдивости его природы, чтобы этимъ окупить весь трудъ. При необозримой массѣ историческихъ реальностей, изслѣдователь долженъ былъ ставить границы своему рвенію: изъ общей широкой связи, на которую можно было только намекнуть, ему приходилось вырывать моменты, чтобы съ большою точностью установить въ нихъ тѣсную связь, безъ чего всякая историческая картина остается непонятной. Но и въ тѣсныхъ границахъ эту связь, которая единственно можетъ способствовать тому, чтобы историческое дѣяніе было понято, можно установить лишь при обстоятельномъ изображеніи среды, къ которой мы можемъ отнести съ нѣкоторымъ участіемъ лишь въ томъ случаѣ, если живо изображенная, она стала намъ понятной. Изслѣдователь, почувствовавъ необходимость такого изображенія, снова долженъ былъ сдѣлаться поэтомъ, но его

приемы становились здѣсь уже прямо противоположными приемамъ драматурга. Драматургъ воспроизводитъ обстановку дѣйствующихъ лицъ въ сжатой формѣ, чтобы дѣйствія этихъ лицъ, которыя, онъ согласно ихъ содержанію и формѣ концентрируетъ въ главномъ дѣяніи, представить вытекающими изъ существенной идеи индивидуума, довести эту индивидуальность до законченности и въ ней самымъ опредѣленнымъ образомъ воспроизвести существо человѣка вообще.

Романистъ, наоборотъ долженъ сдѣлать понятными дѣйствія историческихъ героевъ, представивъ ихъ вытекающими изъ внѣшнихъ необходимостей среды. Чтобы произвести на насъ впечатлѣніе исторической правдивости, онъ раньше всего долженъ добиться того, чтобы намъ сталъ понятенъ характеръ этой среды, ибо въ ней лежитъ основа всѣхъ требованій, заставляющихъ индивидуума поступать именно такъ, а не иначе. Мы хотимъ понять въ историческомъ романѣ человѣка, который непонятенъ намъ съ общечеловѣческой точки зрѣнія. Если мы возьмемъ и представимъ себѣ дѣяніе историческаго лица, какъ голое дѣяніе т. е. отдѣльный поступокъ человѣка, то оно должно намъ показаться въ высшей степени произвольнымъ, нелѣпымъ и во всякомъ случаѣ неестественнымъ. Это случится потому, что, стоя на общей точкѣ зрѣнія, мы не поймемъ смысла этого дѣянія. Образъ мыслей историческаго лица является образомъ мыслей индивидуума лишь постольку, поскольку онъ воспринять имъ изъ существующаго мнѣнія о сущности вещей. Это существующее мнѣніе не есть общечеловѣческое, являющееся во всякое время и повсюду законнымъ; оно находитъ свое объясненіе опять-таки въ чисто историческихъ отношеніяхъ, которыя съ теченіемъ времени мѣняются. Такія отношенія и ихъ смѣну мы можемъ понять тогда, когда прослѣдимъ всю цѣпь историческихъ событій, которыя въ своей многочисленной связи такъ воздѣйствуютъ на простое историческое явленіе, что оно принимаетъ именно данный образъ и что именно данная идея проявляется въ немъ общепринятымъ мнѣніемъ. Индивидууму, въ дѣяніи котораго должна проявиться эта идея, чтобы сдѣлать намъ понятными свои дѣйствія и образъ мыслей, приходится носить въ самой малой мѣрѣ отпечатокъ индивидуальной свободы: его образъ мыслей долженъ объясняться образомъ мыслей среды, а ея образъ мыслей опять-таки можетъ стать намъ яснымъ, будучи выраженъ въ поступкахъ. Послѣдніе тѣмъ болѣе должны занимать мѣсто въ художественномъ произведеніи, что и среду можно понять только въ ея многочисленныхъ развѣтвленіяхъ и на большомъ протяженіи.

Такимъ образомъ романисту приходится заниматься почти единственно изображеніемъ среды, и, чтобы быть понятнымъ, онъ долженъ изображать ее обстоятельно. То, что для драматурга есть уже нѣчто предполагающееся, для романиста является трудностью, на преодоленіе которой ему надо затратить всю свою

изобразительную способность. То общепринятое воззрѣніе, на которое драматургъ опирается, какъ на нѣчто, что, само собой разумѣется, романистъ на всемъ протяженіи своего сочиненія долженъ еще только искусственно развить и установить. Драма поѣтому идетъ отъ внутренняго къ внѣшнему, романъ—отъ внѣшняго къ внутреннему. Отъ простой, понятной окружающей обстановки драматургъ поднимается до все болѣе богатаго развитія индивидуальности; наоборотъ, романистъ отъ пестрой, съ трудомъ понимаемой окружающей обстановки опускается до изображенія индивидуума, который будучи малоинтереснымъ самъ по себѣ, становится индивидуальнымъ благодаря этой обстановкѣ. Въ драмѣ полная, развившаяся сама по себѣ индивидуальность обогащаетъ среду, въ романѣ среда питаетъ жадность пустой индивидуальности. Такимъ образомъ, драма открываетъ намъ организмъ челоѣчества, въ которомъ индивидуальность является сущностью вида; романъ же представляетъ механизмъ исторіи, гдѣ видъ становится сущностью индивидуальности. Потому-то творчество драмы есть—органическое, а творчество романа—механическое. Драма даетъ намъ челоѣка, а романъ поясняетъ гражданина государства; первая представляетъ намъ полную челоѣческую натуру, второй извиняетъ ея бѣдность существованіемъ государства. Образы драмы слѣдовательно создаются по внутренней необходимости, романа—по внѣшнему понужденію.

Но романъ былъ не выдумкой, а необходимымъ порожденіемъ нашего современнаго развитія: онъ давалъ правдивое и художественное выраженіе жизненныхъ положеній, которыя могли быть представлены только имъ, а не драмой. Романъ исходилъ изъ изображенія дѣйствительности, и его стараніе здѣсь было такимъ искреннимъ, что по отношенію къ этой дѣйствительности онъ, наконецъ, совершенно уничтожился, какъ художественное произведеніе.

Своего высшаго расцвѣта, какъ художественной формы, романъ достигъ тогда, когда съ точки зрѣнія чисто художественной необходимости онъ усвоилъ себѣ приемы мѣла въ изображеніи типовъ. Какъ средневѣковый романъ, сгущая многочисленныя явленія чужихъ народовъ, странъ и климата, воплощалъ ихъ въ чудесные образы, такъ новый историческій романъ старался многочисленныя проявленія духа цѣлаго историческаго періода представить въ видѣ сущности отдѣльнаго историческаго лица. Въ этомъ романиста могъ поддерживать существующій взглядъ на исторію. Чтобы наглядно представить себѣ массу историческихъ фактовъ, мы обыкновенно стараемся обратить вниманіе на выдающіяся личности, въ нихъ какъ-бы видѣть воплотившихся духъ цѣлаго періода. Въ качествѣ такихъ личностей историческая хроника большею частью указываетъ намъ на правителей, отъ воли и приказаній которыхъ зависѣли историческія предпріятія и государственныя учрежденія. Неяс-

ный образъ мыслей и противорѣчивость въ поступкахъ этихъ государей, а еще болѣе то обстоятельство, что они никогда не достигали намѣченной цѣли,—заставляли насъ неправильно понимать духъ исторіи въ томъ отношеніи, что произволъ въ дѣянiяхъ этихъ властителей мы хотѣли объяснить высшими, недоступными изслѣдованію, влiянiями, направляющими и предопредѣляющими ходъ и цѣль исторіи. Эти историческіе факты казались намъ безвольными, или, противорѣчащими самимъ себѣ, орудіями сверхчеловѣческой, божественной силы. Конечные результаты исторіи мы приняли за основу историческаго движенiя, или за цѣль, которой сознательно съ самаго начала былъ приданъ глубокой смыслъ. Исходя изъ такого положенiя, историки считали себя правыми, изображая эти съ виду произвольныя дѣянiя правящихъ лицъ такъ, чтобы въ нихъ отражалась сознательность направляющаго міроваго духа. Такимъ образомъ они разрушали безсознательную необходимость мотивовъ въ поступкахъ и, желая оправдать ихъ вполне, тѣмъ самымъ представляли ихъ совершенно произвольными.

Благодаря такому отношенію, которое измѣняло и искажало историческія событія произвольными комбинаціями, роману удавалось создавать типы и, въ качествѣ художественнаго произведенiя, подняться на извѣстную высоту, съ которой онъ снова могъ предстать годнымъ для драматической обработки. Новѣйшее время породило много такихъ драмъ. Удовольствіе отъ такой исторической стряпни ради драматической формы въ наше время такъ велико, что историческо драматическихъ дѣлъ мастера тайну самой исторіи разрѣшаютъ въ томъ смыслѣ, что она удобна для изготовленiя театральныхъ пьесъ. Они считаютъ себя тѣмъ болѣе правыми въ такой манерѣ дѣйствiя, что нашли возможность навязать исторіи единство времени и мѣста драматическаго представлениа: они проникли въ глубь всего историческаго механизма и приняли за его сердце переднюю князя, гдѣ между „lever et souper“ человекъ и государство приводили себя въ порядокъ. Но что это художественное единство, какъ и эта исторiя, были вымыслены, и что ложное можетъ производить такое же ложное влiянiе, это ясно выразилось въ современной исторической драмѣ. Мы знаемъ теперь также, что правдивая исторiя не можетъ служить матеріаломъ для драмы; эта историческая драма показала намъ ясно, что даже самый романъ, какъ художественная форма могъ подняться до такой высоты лишь погрѣшивъ противъ исторической правды.

И вотъ романъ спустился опять съ этой высоты, чтобы, отказавшись отъ достигнутой имъ чистоты художественнаго произведенiя стремиться къ правдивому изображенію исторической жизни.

Кажущійся произволъ въ дѣянiяхъ историческихъ лицъ могъ, къ чести человѣчества, быть объясненъ, благодаря тому,

что нашлась почва, на которой они казались необходимыми и естественными. Сначала хотѣли представить себѣ эту необходимость, какъ нѣчто высокое, витающее надъ храмами исторіи, въ самихъ-же герояхъ трансцендентная мудрость видѣла только орудія судьбы. Убѣдившись наконецъ въ художественной и научной бесплодности такого воззрѣнія, мыслители и поэты рѣшили теперь найти эту объясняющую необходимость въ глубинѣ, въ основѣ всякой исторіи. Почва исторіи есть социальная натура человѣка. Изъ потребности индивидуума приходиться въ соприкосновеніе съ существами своего вида, чтобы въ обществѣ наиболѣе успѣшно использовать свои способности. вырастаетъ все движеніе исторіи. Историческія явленія суть внѣшнія проявленія внутренняго движенія, зерномъ котораго является социальная натура человѣка. Питающей силой этой природы является индивидуумъ, который въ удовлетвореніи своего естественнаго любовнаго желанія, можетъ удовлетворить и свою потребность счастья. Изъ проявленій этой природы дѣлать заключенія на счетъ ея самой,—отъ законченнаго факта возвращаться къ внутренней жизни социальныхъ запросовъ человѣка, изъ которыхъ и выростъ этотъ готовый, спѣлый и умирающій плодъ—вотъ въ чемъ проявился ходъ историческаго развитія нашего времени. То, что мыслитель понимаетъ, какъ сущность, художникъ изображаетъ какъ явленіе, и общественныя явленія, которыя поэтъ принялъ за почву исторіи, хотѣлъ представить въ ихъ связи, которой и можно было бы объяснить ихъ. Какъ наиболѣе понятную связь общественныхъ явленій, онъ бралъ обычную обстановку гражданской жизни, чтобы, рисуя ея картины, объяснить человѣка, который, будучи удаленъ отъ участія во внѣшнихъ проявленіяхъ исторіи, казалось все-таки обуславливалъ эти явленія. Но это гражданское общество было, какъ я уже раньше выразился, осадкомъ давившей на него сверху исторіи; оно являлось таковымъ по меньшей мѣрѣ въ своей внѣшней формѣ.

Со времени утвержденія теперешняго государства начинается новое движеніе въ гражданскомъ обществѣ: жизненная энергія историческихъ явленій притупляется какъ разъ въ той мѣрѣ, въ какой гражданское общество старается осуществить свои требованія въ государствѣ, Благодаря именно своему внутреннему безучастію къ историческимъ явленіямъ, своей вялой, безжизненной созерцательности, оно сдѣлало намъ явнымъ то давленіе, подъ которымъ находилось и къ которому относилось съ вялой антипатіей. Но гражданское общество является безжизненнымъ организмомъ въ томъ отношеніи, что въ своей формѣ оно есть отраженіе историческихъ явленій. Физиономія гражданскаго общества это—притушенная, искаженная, доведенная до отсутствія всякаго выраженія, физиономія исторіи: то, что послѣдняя живымъ движеніемъ выражаетъ во времени, первая изображаетъ вялымъ расширеніемъ въ пространствѣ. Однако, эта физиономія—только маска гражданскаго общества,

подъ которой скрыть отъ ищущаго взора человѣкъ. Художникъ, изображающій это общество, могъ описывать лишь черты этой маски, а не правдиваго человѣка. Чѣмъ вѣрнѣе было это описаніе, тѣмъ больше должно было терять художественное произведеніе въ живой силѣ выраженія.

Когда-же подняли маску, чтобы подъ ней рассмотреть настоящія черты человѣческаго общества, то взору раньше всего предстала хаосъ безобразія и безформенности. Воспитанный исторіей человѣкъ, изуродовавшій и извратившій свою здоровую природу, могъ представлять для художника сносное зрѣлище только въ исторической одеждѣ. Снявъ это одѣяніе, мы, къ нашему ужасу, увидѣли сморщенный, вызывающій отвращеніе образъ, въ которомъ ничего не было похожего на настоящаго человѣка, какимъ мы представляли его себѣ мысленно, исходя изъ полноты его естественнаго существа. О человѣкѣ напоминалъ только боѣзненный взоръ умирающаго,—этотъ взоръ изъ котораго христіанство высосало свое фанатическое одушевленіе. Человѣкъ, искавшій искусства, отшатнулся отъ такого зрѣлища, чтобы, какъ Шиллеръ, вообразить себѣ красоту въ области мечтаній, или, какъ Гете, прикрыть этого человѣка одеждой художественной красоты, насколько она могла подойти къ нему. Его романъ „Вильгельмъ Мейстеръ“ былъ такой одеждой, при помощи которой Гете хотѣлъ сдѣлать себѣ сноснымъ видъ дѣйствительности: онъ соотвѣтствовалъ дѣйствительности настоящаго современнаго человѣка въ такой мѣрѣ, въ какой можно было представить себѣ этого человѣка, стремящимся къ художественно-красивой формѣ.

До сихъ поръ для глазъ художника, не меньше, чѣмъ и для историка, человѣческой образъ являлся непременно прикрытымъ одеждой исторіи или облаченнымъ въ форму государства; насчетъ этой одежды можно было фантазировать, насчетъ этой формы можно было спорить. Поэтъ и мыслитель имѣли предъ собой большой выборъ какихъ угодно образовъ, подъ которыми они въ силу художественной потребности, или произвольно могли себѣ представлять человѣка; они понимали его не иначе, какъ въ этой формѣ, одѣтой на него извнѣ. Еще только, философію можно было вводить въ заблужденіе относительно настоящей природы человѣка, историческій же романтистъ былъ лишь, собственно, рисовальщикомъ костюма. При обнаруженіи дѣйствительнаго образа современнаго общества романъ занялъ болѣе практическую позицію. Поэтъ не могъ уже фантазировать тамъ, гдѣ передъ нимъ была голая дѣйствительность, исполнявшая зрителя гнѣвомъ, состраданіемъ и ужасомъ. Ему стоило представить эту дѣйствительность, не обманываясь на ея счетъ, стоило почувствовать состраданіе, какъ его негодующая сила вступила въ жизнь. Онъ могъ сочинять еще только тогда, когда старался изобразить ужасную безнравственность нашего общества; глубокое негодованіе, которое вызвало въ немъ его

собственное изображеніе, толкало его изъ созерцательнаго поэтическаго самоуслажденія, на счетъ котораго уже нельзя было обманываться, къ самой дѣйствительности, чтобы бороться за понятія имъ требованія челоуѣческаго общества. На своемъ пути къ практической дѣйствительности, романъ все болѣе срывалъ свое поэтическое одѣяніе; возможное для него, какъ для художественной формы, единство, чтобы оставлять понятное впечатлѣніе, должно было разбиться на множество практическихъ, повседневныхъ явленій. Художественная связь была невозможна тамъ, гдѣ всѣ стремились къ свободѣ, гдѣ должны были быть разорваны стѣснительныя узы историческаго государства. Писанье романовъ сдѣлалось журналистикою, его содержаніе разбилось на политическія статьи, его художество сдѣлалось риторикою трибуны, его рѣчь—призывомъ къ народу.

Такимъ образомъ творчество поэта сдѣлалось политикою. Никто не могъ больше писать, не вдаваясь въ политику.

Никогда, все-таки, политикъ не сдѣлается поэтомъ, даже если и перестанетъ быть политикомъ, а не быть политикомъ въ чисто политическомъ мірѣ, значитъ вовсе не существовать. Тотъ, кто еще уклоняется въ настоящее время отъ политики, обманываетъ себя, думая, что въ самомъ дѣлѣ существуетъ. Поэтъ можетъ явиться снова тогда, когда у насъ не будетъ политики. Однако, политика является тайной нашей исторіи и созданныхъ ею условій. Эту мысль выразилъ Наполеонъ. Онъ сказалъ Гете: „мѣсто фатума въ древнемъ мірѣ со времени владычества римлянъ заняла политика“. Постараемся понять эту фразу покаянника св. Елены! Въ ней вкратцѣ выражена вся правда того, что намъ должно понять, чтобы окончательно выяснить вопросъ о содержаніи и формѣ драмы.

III

Фатумъ грековъ это—естественная внутренняя необходимость, отъ которой грекъ въ произвольномъ политическомъ государствѣ хотѣлъ освободиться, потому что не понималъ ея. Нашъ фатумъ—произвольное политическое государство, которое представляется намъ внѣшней необходимостью для существованія общества и отъ котораго мы хотимъ освободиться, уйдя къ естественному порядку, ибо мы познали его и признали условіемъ нашего существованія и его формы. Естественный порядокъ выражается наиболѣе сильно и необходимо въ жизненной потребности индивида, непонятнѣе и произвольнѣе—въ нравственномъ возрѣннн общества, изъ котораго въ концѣ концовъ пронтекають, или которымъ опредѣляются

потребности индивидуума въ государствѣ. Воля къ жизни индивидуума выражается всегда ново и непосредственно. сущность же общества—привычка, а взгляды его—относительные. Если общество еще не вполне поняло сущность индивида и свое происхожденіе изъ этой сущности,—тогда его возрѣніе будетъ ограниченнымъ, тормозящимъ. Оно становится все болѣе тиранническимъ по мѣрѣ того, какъ оживляющая и обновляющая сущность индивидуума, въ силу непосредственныхъ запросовъ, борется противъ привычки. Грекъ ложно понималъ эти непосредственные запросы. Разматривая ихъ съ точки зрѣнія обычной нравственности, онъ не придавалъ имъ значенія, потому, что выводилъ изъ извѣстной связи, въ которой по его мнѣнію дѣйствующая личность какъ бы находилась подъ извѣстнымъ вліяніемъ, лишившимъ ее той свободы дѣйствій, при которой она сдѣлала бы то, къ чему обязывала привычная нравственность. Такъ какъ индивидъ своимъ дѣяніемъ направленнымъ противъ привычной нравственности, совершалъ въ глазахъ общества проступокъ, только сознавъ который и самъ осудивъ себя, онъ могъ снова вступить въ общество,—то такое невольное прегрѣшеніе, казалось, можно было объяснить лишь проклятіемъ, лежавшемъ на человѣкѣ безъ его личной вины. Это проклятіе, представлявшееся въ мнѣіи Божьимъ наказаніемъ за какой-нибудь старинный грѣхъ и тяготѣвшее надъ цѣлымъ родомъ до его полной гибели, въ дѣйствительности есть ничто иное, какъ столь очевидная непосредственная сила въ бессознательномъ и естественномъ поступкѣ индивида, въ то время, какъ общество, наоборотъ, является чѣмъ то сознательнымъ, произвольнымъ, нуждающимся въ объясненіи и оправданіи. Но его можно извинить и оправдать тогда, когда его возрѣніе въ свою очередь будетъ признано непосредственнымъ, а его сознание построеннымъ хотя-бы на ложномъ взглядѣ на сущность индивида.

Уяснимъ себѣ это изъ столь характернаго мнѣя Эдипа.

Эдипъ убилъ человѣка, который раздражилъ его обидой и вызвалъ на самооборону. Въ этомъ общественное мнѣніе не находило ничего предосудительнаго, ибо такихъ случаевъ много и они объясняются всею понятной необходимостью защищаться при нападеніи. Еще меньшее, конечно, пресупленіе можно видѣть въ томъ, что ради благодѣянія страны Эдипъ взялъ въ жены овдсѣвшую королеву этой страны. Но открылось, что убитый былъ не только мужемъ королевы, но и отцомъ Эдипа, и что слѣдовательно вдова была его матерью.

Дѣтское почтеніе къ отцу, любовь къ нему и вызываемая любовью потребность—заботиться о немъ и защищать его въ старости, были для человѣка такими непосредственными чувствами; изъ нихъ въ такой мѣрѣ исходила сущность людей, объединившихся въ общество, благодаря этимъ именно чувствамъ,—что дѣяніе,

такъ дерзко оскорблявшее эти чувства, должно было показаться имъ непонятнымъ и достойнымъ кары. Чувства эти были такъ сильны и непреоборимы;—даже сознание, что отецъ первый посягнулъ на жизнь сына, не могло ихъ уничтожить. Смерть Лая явилась какъ бы наказаніемъ за старое преступленіе и такимъ образомъ мы къ этой смерти въ дѣйствительности равнодушны. Однако эта связь событій не была въ состояніи успокоить насъ относительно поступка Эдипа, который все-таки являлся отцеубійствомъ.

Еще сильнѣе было общественное отвращеніе къ тому, что Эдипъ женился на своей матери и имѣлъ отъ нея дѣтей.

Въ семейной жизни—естественномъ, но ограниченномъ основаніи общества, само собою установилось, что чувство родителей къ дѣтямъ, также какъ чувство братьевъ и сестеръ, должно быть совершенно инымъ, чѣмъ то, которое проявляется въ сильныхъ и внезапныхъ возбужденіяхъ половой любви. Въ семьѣ естественныя узы между родителями и дѣтьми становятся привычкой и изъ нея развивается естественная склонность другъ къ другу братьевъ и сестеръ. Первую прелесть чувственной любви юность познаетъ въ необычномъ явленіи жизни. Сила обаянія такъ велика, что выводитъ члена семьи изъ привычной обстановки, гдѣ онъ не находитъ его и направляетъ на знакомство съ необычнымъ. Чувственная любовь—бунтовщица, разбивающая узкія рамки семьи, чтобы расширить ее въ большое человѣческое общество. Отсюда взглядъ на сущность семейной любви и противоположной ей половой есть взглядъ непосредственный, заимствованный изъ самой природы вещей; онъ покоится на опытѣ и привычкѣ, и потому такъ силенъ и прочно поддерживается чувствомъ.

Эдипъ, женившійся на своей матери и имѣвшій съ нею дѣтей—явленіе, внушающее намъ ужасъ и отвращеніе потому, что оно непримиримо оскорбляетъ наше привычное отношеніе къ матери и тотъ взглядъ, который выработался изъ такого отношенія.

Если эти взгляды, выросшіе въ нравственные понятія, такъ сильны потому, что исходятъ непосредственно изъ чувства человѣческой природы, то мы спросимъ теперь, поступилъ-ли Эдипъ противъ человѣческой природы, женившись на своей матери?—Ну, конечно, нѣтъ! Оскорбленная природа проявилась бы тогда въ томъ, что отъ этого брака не было бы дѣтей. Но природа-то именно отнеслась къ этому снисходительно: Иокаста и Эдипъ, встрѣтившись, какъ двое неизвѣстныхъ, любили другъ друга и любовь ихъ разрушилась съ того момента, когда имъ извѣтъ стало извѣстно, что они мать и сынъ. Иокаста и Эдипъ не знали въ какихъ социальныхъ отношеніяхъ они находятся другъ къ другу: они поступали безсознательно, въ силу естественнаго человѣческаго чувства; ихъ связь обогатила общество двумя здоровыми сыновьями и двумя благородными до-

черьми, надъ которыми, какъ и надъ ихъ родителями, повисла тяжесть неотвратимаго проклятія общества. Несчастная чета, которая по своимъ нравственнымъ возрѣніямъ вполне принадлежала обществу, осудила себя сама, когда узнала о своемъ невольномъ преступленіи: ихъ самоуничтоженіе во имя покаянія явилось санкціей общественнаго отвращенія противъ ихъ проступка,—отвращенія, которое и они раньше знали въ силу привычки. И все-таки фактъ этого поступка, идущаго въ разрѣзъ съ общественнымъ сознаніемъ, доказываетъ большую и непреоборимую силу бессознательной индивидуальной человѣческой природы.

Сколь знаменательно, что именно Эдипъ долженъ былъ разрѣшить загадку сфинкса! Онъ напередъ произнесъ свое оправданіе и вмѣстѣ съ тѣмъ свое обвиненіе, такъ какъ зерномъ этой загадки назвалъ человѣка. Изъ полузвѣрскаго тѣла сфинкса ему прежде всего предсталъ человѣкъ—индивидуумъ въ своей подчиненности природѣ. Когда этотъ звѣрь со своей одинокой скалы свергнулся въ пучину, тогда мудрый отгадыватель загадокъ отправился въ города къ людямъ, чтобы своей гибелью представить загадку цѣлаго,—соціальнаго человѣка. Когда онъ выкололъ себѣ глаза, свѣтившіеся гнѣвомъ противъ обидчика деспота и любовью къ благородной женщинѣ и не видѣвшіе того, что первый былъ его отцомъ, а вторая — матерью, тогда онъ самъ палъ внизъ къ разбившемуся сфинску, загадку котораго приходилось признать все еще неразрѣшенной. Только мы должны отгадать ее, оправдавъ саму непосредственность индивидуума по отношенію къ обществу,—непосредственность, являющуюся высшимъ, обновляющимъ и оживляющимъ богатствомъ этого общества.

Но коснемся сначала дальнѣйшей судьбы Эдипа, чтобы посмотреть, какъ вело себя относительно него общество, и до и до какой степени заблужденія дошло его нравственное сознание!

Вслѣдствіе разлада между сыновьями Эдипа, Креону, брату Иокасты, досталась власть надъ Фивами. Какъ властитель, онъ приказалъ, чтобы трупъ Полинейка, который вмѣстѣ съ Этеокломъ палъ въ этомъ единоборствѣ, не былъ погребенъ, чтобы его отдали на добычу вѣтру и птицамъ, трупъ же Этеокла предать землѣ; кто не будетъ повиноваться этому приказу, будетъ самъ похороненъ заживо. Антигона, сестра этихъ братьевъ,—сопровождавшая слѣпота отца въ изгнаніи, вполне сознательно нарушила запрещеніе, похоронила тѣло брата и понесла предопредѣленную кару. Здѣсь мы видимъ государство, незамѣтно выросшее изъ общества, воспитавшееся на его обычныхъ взглядахъ и сдѣлавшееся защитникомъ этихъ взглядовъ въ томъ отношеніи, что оно защищаетъ абстрактный обычай, основой котораго является страхъ и отвращеніе къ необычному. Вооружившись силой этихъ взглядовъ,

государство обращается противъ самого общества, запрещая ему то, что составляетъ естественную пищу его существованія— непосредственнѣйшія и святѣйшія социальныя чувства. Вышеприведенный мнѣ совершенно точно говорить намъ, какъ это случилось; остановимся на немъ подробнѣе.

Какая выгода могла быть Креону отъ его грознаго запрещенія? И какъ могъ онъ думать, что такое запрещеніе не будетъ отвергнуто съ единодушнымъ негодованіемъ? Этеокль и Полинейкъ рѣшили послѣ смерти отца раздѣлить свое наслѣдство—власть надъ Фивами такъ, чтобы править ими попеременно. Когда Полинейкъ къ опредѣленному времени возвратился изъ своего добровольнаго изгнанія, чтобы въ свою очередь воспользоваться этимъ правомъ, Этеокль, которому оно досталось первому, отказался передать его брату. Такимъ образомъ онъ явился клятвонарушителемъ. Что-же, общество, чтившее клятвы, наказало его за это? Нѣтъ, оно поддержало его въ этомъ предпріятіи, основанномъ на клятвонарушеніи. Что-же, страхъ передъ святостью клятвы былъ утраченъ? Наоборотъ,—къ богамъ обращались жалобы, чтобы они наказали зло клятвонарушенія, котораго такъ боялись. Граждане Фивъ наперекоръ своей совѣсти согласились съ поступкомъ Этеокла потому, что предметъ клятвы, договоръ двухъ братьевъ, казался имъ въ будущемъ болѣе тягостнымъ, чѣмъ послѣдствія клятвонарушенія, которыя путемъ жертвоприношеній богамъ могли быть предотвращены. Имъ непріятна была смѣна власти, постоянныя новшества, потому, что привычка сдѣлалась дѣйствительною законодательницей. Въ этомъ участіи гражданъ къ Этеоклу сказался также практическій инстинктъ собственности: каждый охотно владѣетъ вещью самъ и не хочетъ дѣлиться ею съ другимъ. Каждый гражданинъ, видѣвшій въ собственности гарантію привычнаго покоя, былъ самъ по себѣ соучастникомъ небратскаго дѣянія главнаго собственника, Этеокла. Сила эгоистической привычки поддерживала такимъ образомъ Этеокла, и противъ нея съ юношескимъ жаромъ боролся Полинейкъ. Въ немъ жило только чувство мести. Онъ собралъ войско изъ сочувствующихъ ему товарищей—героевъ, пошелъ на защищавшій клятвopеcтупленіе городъ и осадилъ его чтобы изгнать оттуда укравшаго наслѣдство брата. Этотъ, внушенный справедливымъ негодованіемъ, образъ дѣйствій опять таки показался страшнымъ преступленіемъ гражданамъ Фивъ, ибо Полинейкъ, который шелъ войной на свой родной городъ, безусловно былъ очень плохой патріотъ. Друзья Полинейка пришли изъ разныхъ племенъ. Они близко приняли къ сердцу чисто человѣческую сторону дѣла Полинейка и, слѣдовательно, защищали чисто человѣческое общество, въ его болѣе ширококомъ и естественномъ смыслѣ, противъ того ограниченнаго, бездушнаго и корыстлюбиваго общества, которое незамѣтно обратилось въ черствое государство.

Чтобы покончить съ долгой войной, братья рѣшились на поединокъ, въ которомъ оба и пали. Мудрый Креонъ, обозрѣвая всю связь событій, понялъ изъ нея сущность общественнаго мнѣнія, зерномъ котораго является привычка, заботы и нелюбовь ко всякимъ новшествамъ. Нравственное возрѣніе на сущность общества, бывшее въ великодушномъ Эдипѣ еще столь сильнымъ, что онъ, совершивъ невольное преступленіе противъ этихъ нравственныхъ взглядовъ, самъ уничтожилъ себя,—потеряло свою силу въ той степени, въ какой обуславливающееся имъ чисто человѣческое чувство пришло въ столкновение съ наиболѣе сильными интересами общественной абсолютной привычки, т. е. съ общимъ эгоизмомъ. Приходя постоянно въ столкновение съ практикой общества, это нравственное сознание отпало отъ него и нашло себѣ мѣсто въ религіи, между тѣмъ, какъ практическое общество образовалось въ государство. Нравственность, которая раньше была въ обществѣ чѣмъ то живымъ и понятнымъ, въ религіи сдѣлалась только понятіемъ, чѣмъ то желательнымъ, но неисполнимымъ. Въ государствѣ, наоборотъ, поступали практически, взвѣсивая полезное, и если при этомъ оскорблялось нравственное чувство, то его успокаивали безвредными для государства религіозными обрядами. Большое удобство здѣсь было въ томъ, что какъ въ государствѣ, такъ и въ религіи найдены были нѣкто, на кого можно было сваливать грѣхи: проступки государства долженъ былъ искупать князь *), а за погрѣшности противъ религіозной нравственности отвѣтствовать боги. Этеоклъ былъ практическимъ козломъ отпущенія новаго государства: добрые боги направили на него послѣдствія его клятвопреступленія. Достойные граждане Фивъ должны были наслаждаться (такъ по крайней мѣрѣ они надѣялись, хоть этого и не случилось!) устойчивостью государства. Поэтому тотъ, кто желалъ служить такимъ козломъ отпущенія, былъ имъ пріятенъ. То былъ не пылкій Полинейкъ, который изъ-за простого клятвонарушенія такъ неистово стучалъ въ ворота добраго города, а мудрый Креонъ, что умѣлъ такъ искусно обращаться, съ богами. Благодаря трагической судьбѣ Лаидовъ, Креонъ понялъ сколь снисходительно относятся Фивяне къ дѣйствительному преступленію, если оно не нарушаетъ ихъ привычнаго покоя. Отцу Лаю предсказала Пиеия, что онъ будетъ убитъ своимъ сыномъ. Чтобы не возбуждать общественнаго гнѣва, почтенный отецъ отдалъ тайный приказъ умертвить новорожденного младенца гдѣ-нибудь въ лѣсу, и

*) Позднѣйшая демократія была открытымъ принятіемъ всѣми гражданами отвѣтственности за грѣхи; они при этомъ поняли и прямо сознались, что сами были раньше основой княжескаго произвола. Здѣсь религія открыто сдѣлалась искусствомъ, а государство ареной эгоистовъ. Въ отвѣствѣ отъ индивидуальной непосредственности, государство пришло къ владычеству индивидуальнаго произвола властной личности. И послѣ того, какъ Аены восторгались Алквіадомъ и обоготворяли Деметрію, она теперь съ милой улыбкой низкопоклонничала передъ Нерономъ.

проявилъ въ этомъ высокое пониманіе нравственнаго чувства Оивскихъ гражданъ. Если бы этотъ варварскій приказъ былъ исполненъ открыто, они почувствовали бы только неприятность скандала, необходимость больше молиться богамъ, но, конечно, не ужасъ, который заставилъ бы ихъ практически помѣшать такому поступку и наказать сыноубійцу. Сила негодованія была бы у нихъ заглушена соображеніемъ, что такимъ поступкомъ гарантировано спокойствіе странѣ, которое развратный сынъ долженъ былъ бы обязательно нарушить въ будущемъ. Креонъ замѣтилъ, что обнаруженіе безчеловѣчнаго поступка Лая не вызвало дѣйствительнаго негодованія; что въ концѣ концовъ все было бы пріятнѣе, если бы это убійство случилось, потому что тогда все шло бы прекрасно и Оивы избѣжали бы того ужаснаго скандала, который на долгіе годы повергъ въ безпокойство гражданъ. Спокойствіе и порядокъ, купленные хотя бы цѣною подлаго преступленія противъ чело-вѣческой природы и даже противъ привычной нравственности, цѣною сознательнаго, намѣреннаго, внушеннаго эгоизмомъ убійства ребенка отцомъ — были во всякомъ случаѣ удобнѣе, чѣмъ естественное чело-вѣческое чувство, говорящее, что онъ долженъ принести себя въ жертву дѣтямъ, а не наоборотъ. Во что обратилось это общество основаніемъ котораго было естественное нравственное чувство? Въ прямую противоположность этой основѣ, въ защиту безнравственности и лицемѣрія! Ядъ, отравившій его — была привычка. Тяготѣніе къ привычкѣ, къ безусловному покою заставило его уничтожить источникъ, который могъ служить вѣчно родникомъ свѣжести и здоровья, — этотъ источникъ былъ свободный обуславливающийся своею сущностью индивидуумъ. Въ высшей извращенности общества, его нравственность, т. е. истинно чело-вѣческое являлось все таки лишь отъ индивидуума, который дѣйствовалъ по отношенію къ нему подъ непосредственнымъ натискомъ естественныхъ требованій и морально отрицалъ его. Это прекрасное оправданіе истинной чело-вѣческой природы содержитъ въ себѣ въ яснѣйшихъ чертахъ находящійся предъ нами историческій мифъ.

Креонъ сдѣлался владыкой; въ немъ народъ призналъ достойнаго послѣдователя Лая и Этеокла, и онъ подтвердилъ это признаніе въ глазахъ народа, когда присудилъ прахъ непатріотичнаго Полинейка къ ужасному и позорному непогребенію, лишивъ такимъ образомъ его душу вѣчнаго покоя. Это было приказаніе высшей политической мудрости. Этимъ Креонъ укрѣпилъ свою власть, въ то-же время оправдавъ Этеокла, купившаго своимъ клятвопреступленіемъ спокойствіе гражданъ. Онъ показалъ, такимъ образомъ, что и самъ онъ намѣренъ взять на себя любое преступленіе противъ истинной чело-вѣческой нравственности, чтобы гарантировать порядокъ и спокойствіе въ государствѣ.

Этимъ приказомъ онъ далъ убѣдительнѣйшее доказательство своего, дружественнаго государству, образа мыслей. Онъ ударилъ по лицу человѣчество и воскликнулъ: „да здравствуетъ государство!“ Нашлось въ этомъ государствѣ одно лишь одиноко грустящее сердце, въ которомъ еще осталась человѣчность,—сердце милой дѣвушки, изъ глубины котораго выросъ въ роскошной красотѣ цвѣтокъ любви. Антигона ничего не понимала въ политикѣ, она любила. Развѣ она хотѣла защитить Полинейка? Отыскивала соображенія, отношенія, юридическія точки зрѣнія, которыя могли бы объяснить, извинить, или оправдать его образъ дѣйствія? Нѣтъ, она любила его! Что же, она любила его потому, что онъ ей братъ? Развѣ и Этеоклъ не былъ ея братомъ, развѣ Эдипъ и Иокаста не были ея родителями? Могла-ли она, послѣ всего пережитого, иначе, какъ съ ужасомъ, относиться къ своему семейному союзу? Могла-ли она приобрѣсти силу любви изъ этихъ отвратительно нарушенныхъ родственныхъ узъ? Нѣтъ, она любила Полинейка потому, что онъ былъ несчастенъ и что только высшая сила любви могла освободить его отъ проклятія. Чѣмъ была эта любовь, ни половая, ни родительская, ни сыновняя, ни братская? Она была высшимъ распвѣтомъ всего. На развалинахъ половой, родительской и братской любви, отъ которыхъ отрекалось общество и отрицало государство, питаясь неуничтожимымъ зерномъ всей этой любви, выросъ роскошнѣйшій цвѣтокъ любви чисто-человѣческой.

Любовь Антигоны была вполне сознательной. Она знала, что дѣлаетъ, но знала также и то что ей должно сдѣлать, что у нея нѣтъ выбора, что она должна такъ поступать въ силу требованій любви. Она знала, что должна повиноваться этой безсознательно понуждающей необходимости самоуничтоженія изъ сочувствія, и въ этомъ познаніи бессознательнаго она была вполне человѣкомъ, самой любовью, въ ея высшей полнотѣ и силѣ.

Антигона сказала благочестивымъ гражданамъ Фивъ: „вы проклинали моихъ отца и мать, потому что они любили, не зная другъ друга; вы не проклинали однако сыноубійцу Лая и защищали врага брата, Этеокла. Теперь прокляните меня, дѣйствующую изъ чистой человѣческой любви, — и мѣра вашихъ преступленій будетъ полной!“ И что-жъ, любовное проклятiе Антигоны уничтожило государство! Ни одна рука не поднялась за нее, когда ее повели на казнь. Граждане плакали и взывали къ богамъ, чтобы они сняли съ нихъ муки страданія къ несчастной; они провожали ее и утѣшались тѣмъ, что иначе быть не могло: покой и порядокъ государства къ сожалѣнію требовали человѣческой жертвы!

Но тамъ, гдѣ рождается любовь, является и ея мститель. Нѣкій юноша воспылалъ любовью къ Антигонѣ. Онъ открылся своему отцу и требовалъ отъ его отцовской любви снисхожде-

ня къ осужденной. Но тотъ остался твердъ. Тогда юноша разрылъ могилу возлюбленной, гдѣ она была погребена заживо. Онъ нашелъ ее тамъ мертвой, и мечемъ пронзилъ свое любящее сердце. Это былъ сынъ Креона, владыки государства! При видѣ мертваго сына, который изъ любви долженъ былъ проклинать своего отца, владыка сдѣлался снова отцомъ. Любовный мечъ сына со страшной силой проникъ въ его сердце: глубоко пронзенное государство рушилось, чтобы въ своей смерти сдѣлаться человѣкомъ.

Святая Антигона! Къ тебѣ зываю я! Пусть развѣвается твое знамя, чтобы подъ нимъ мы уничтожали и искоупали!

Удивительно! что, когда современный романъ сдѣлался политикой, а политика кровавымъ полемъ сраженія, и что, когда поэтъ, въ страстномъ желаніи видѣть законченную художественную форму, побудилъ государя приказать поставить греческую трагедію,—эта трагедія оказалась нашей „Антигоной“. Искали произведенія, въ которомъ художественная форма выразилась въ чистомъ видѣ, и вотъ!—и это оказалось то самое произведеніе, содержаніемъ котораго явилась чистая человѣчность — уничтоженіе государства. Какъ радовались ученые старыя дѣти, смотря эту „Антигону“ въ потсдамскомъ королевскомъ театрѣ! На нихъ сверху посыпались тѣ розы, которыя фаустовскій искушительный сомнѣнъ ангеловъ, въ видѣ любовнаго пламени сыплетъ хвостатымъ „толстымъ и тонкимъ чертямъ съ короткими прямыми и длинными кривыми рогами“. Къ сожалѣнію онѣ вызвали въ нихъ только отвратительную похоть, которую испыталъ Мефистофель подъ жгучестью ихъ, но не любовь! „Вѣчно женственное“ не возвысило ихъ, но вѣчно бабье окончательно сбросило ихъ внизъ.

Несравненно въ мнѣ то, что онъ во всякое время остается правдивымъ, а его содержаніе, при наибольшей краткости, неисчерпаемымъ. Задача поэта заключается въ томъ, чтобы выразить его. Не всегда греческій драматургъ проявлялъ полную наивность относительно мнѣя, который ему надлежало выразить; самъ мнѣя, большею частью, правдивѣе выражалъ сущность индивидуальности, чѣмъ это дѣлалъ поэтъ. Драматургъ вполне воспринялъ духъ этого мнѣя въ томъ отношеніи, что сдѣлалъ сущность индивидуальности неизмѣннымъ центромъ художественнаго произведенія, которымъ оно во всѣхъ направленіяхъ питалось и освѣжалось. Эта творческая сущность являлась поэту столь неизмѣнною, что изъ нея выросли Софокловскіе Аяксъ и Филоклетъ,—герои, которыхъ никакія соображенія мудраго общественнаго мнѣнія не могли отклонить отъ самоуничтожающей правды естественныхъ запросовъ ихъ при-

роды,—отвести къ плаванію въ мелкихъ водахъ политики, гдѣ такъ искусно лавировалъ хитроумный Одиссей.

Намъ должно только вѣрно понять мнѣ Эдипа въ отношеніи его внутренней сущности, и мы получимъ въ немъ понятную картину всей исторіи человѣчества отъ начала общества до неизбежнаго паденія государства. Необходимость этого паденія въ мнѣ предчувствуется, а исторія должна ее воспроизвести.

Со времени существованія политическаго государства въ исторіи нѣтъ ни одного шага, который бы, хоть и направляясь рѣшительно къ тому, чтобы укрѣпить государство, не велъ къ его паденію. Государство, какъ абстракція, всегда представлялось направляющимся къ упадку, или, вѣрнѣе, оно никогда не становилось дѣйствительностью. Только конкретныя государства въ своей постоянной смѣнѣ, какъ вариации неисполнимой темы, вели свое властное, хоть прерываемое и оспариваемое существованіе. Государство, какъ абстракція, это — *idée fixe* благожелательнаго, но заблуждающагося мыслителя; какъ понятіе конкретное—добыча произвола властныхъ, или хитрыхъ личностей, заполнявшихъ своими дѣяніями страницы исторіи. Мы не станемъ больше заниматься этимъ конкретнымъ государствомъ, содержаніемъ котораго Людовикъ XIV по праву называлъ себя. Зерно его исходитъ изъ сказанія объ Эдипѣ. Какъ начало всякихъ преступленій мы познаемъ владычество Лая, который, желая ненарушимой власти, сдѣлался неестественнымъ отцомъ. Изъ этой, сдѣлавшейся собственностью власти, на которую почему-то смотрять, какъ на основаніе всякаго добраго порядка, исходятъ всѣ преступленія мнѣа и исторіи.

Коснемся только абстрактнаго государства. Мыслители этого государства хотѣли абстрактной формой сравнять и сгладить несовершенства общества. То, что сами они считали эти несовершенства чѣмъ-то явившимся извнѣ, единственно соотвѣствующимъ „неустойчивости“ человѣческой природы, и никогда не возвращались къ самому человѣку,—человѣку, который сначала непосредственно, а потомъ и вслѣдствіе ошибочнаго взгляда вызывалъ эти неровности, такъ точно, какъ и путемъ опыта и исправленія ошибокъ долженъ былъ создать совершенное, т. е. соотвѣствующее дѣйствительнымъ потребностямъ людей, общество,—это было большой ошибкой, доведшей государство до неестественной высоты, откуда оно хотѣло направлять человѣческую натуру, которой совсѣмъ не понимало и могло понять тѣмъ меньше, чѣмъ больше хотѣло управлять ею.

Политическое государство живетъ исключительно пороками общества, добродѣтели, котораго заключаются въ человѣческой индивидуальности. За пороками общества, которые единственно ему видны, оно не можетъ узнать добродѣтелей, которыя приносятъ индивидуальность. Въ такомъ положеніи оно давить на общество до такой степени, что обращаетъ его

порочныя стороны и на индивидуальность. Оно должно было бы такимъ образомъ уничтожить наконецъ и самый источникъ питанія, если бы требованія индивидуальности не оказались болѣе сильной природы, чѣмъ искусственныя соображенія политики.

Греки ложно понимали въ фатумѣ природу индивидуальности потому, что она нарушала нравственные обычаи общества; чтобы побороть этотъ фатумъ, они вооружились политическимъ государствомъ. Нашъ фатумъ — это политическое государство, въ которомъ свободная индивидуальность познаетъ свою отрицающую судьбу. Но сущность политическаго государства — произволъ, а сущность свободной индивидуальности — необходимость. Организовать общество индивидуалистовъ, которыхъ мы должны признать правыми въ тысячелѣтней борьбѣ противъ политическаго государства, — вотъ задача будущаго, ставшая намъ ясной. Организовать общество въ этомъ смыслѣ, это значитъ основать его на свободномъ самоопредѣленіи индивидуума, этомъ вѣчномъ неисчерпаемомъ источникѣ. Но сдѣлать бессознательное человѣческой природы сознательнымъ въ обществѣ и въ этомъ сознаніи имѣть въ виду только общую необходимость свободнаго самоопредѣленія личности для всѣхъ членовъ общества — это значитъ уничтожить государство, ибо государство при помощи общества идетъ къ отрицанію свободнаго самоопредѣленія личности; оно живетъ ея смертию.

IV.

Для искусства, которое занимаетъ главное мѣсто въ этомъ изслѣдованіи, уничтоженіе государства представляетъ слѣдующій, чрезвычайно важный моментъ.

Изображеніе борьбы, въ которой индивидуумъ хотѣлъ освободиться отъ политическаго государства, или отъ религіозной догмы, тѣмъ непреложнѣе должно было сдѣлаться задачей поэта, что политическая жизнь, — удалившись отъ которой, поэтъ могъ вести только жизнь воображаемую, — все болѣе сознательно проникалась превратностями этой борьбы, что, какъ бы и составляло ея содержаніе.

Если мы оставимъ въ сторонѣ религіозно-государственнаго поэта, который, точно также, какъ и художникъ, съ жестокимъ удовольствіемъ принесъ челоуѣка въ жертву своему идолу, тогда мы увидимъ передъ собой только поэта, который будучи дѣйствительно исполненъ состраданія къ скорбямъ людей и какъ личность, и какъ изобразитель своей борьбы, возсталъ противъ государства, противъ политики. Но индивидуальность, которую поэтъ призывалъ къ борьбѣ съ государствомъ, въ силу при-

роды вещей не была чисто человѣческой, а обуславливалась самимъ государствомъ. Она была реакціей его крайняго развитія, существовала, такъ сказать, внутри самого государства. Сознательной индивидуальности, т. е. такой, которая заставляетъ насъ поступать въ данномъ случаѣ такъ, а не иначе, мы достигаемъ только въ обществѣ; оно одно произраждаетъ самый моментъ, по отношенію къ которому мы должны принять то, или другое рѣшеніе. Индивидуумъ безъ общества совершенно невысказанъ, ибо только въ отношеніи съ другими индивидуальностями обнаруживается, чѣмъ мы отъ нихъ отличаемся и что въ насъ особеннаго. Разъ же общество сдѣлалось политическимъ государствомъ, это послѣднее и обусловило своею сущностью особенности индивидуальности, и разъ уже оно было государствомъ, оно—въ противоположность свободному обществу—сдѣлало это гораздо строже и категоричнѣе, чѣмъ общество. Никто не можетъ изобразить индивидуальность безъ обуславливающей среды. Если эта среда естественна, даетъ просторъ и свободу развитію индивидуальности и, свободная въ своей внутренней непосредственности, при столкновеніи съ индивидуальностью, эластично принимаетъ соотвѣтствующую форму, то такая среда можетъ быть вѣрно и правдиво обрисована простѣйшими чертами, такъ какъ лишь при отраженіи индивидуальности среда пріобрѣтаетъ характерныя свойства. Государство не является такой эластичной и гибкой средой, оно—догматически - неподвижная, сковывающая сила, которая напередъ заставляетъ индивидуума поступать такъ, а не иначе. Государство сдѣлалось воспитателемъ индивидуумовъ. Оно овладѣваетъ ими еще въ утробѣ матери, предопредѣляя имъ неравныя доли въ средствахъ къ соціальной самостоятельности. Навязывая имъ свою мораль, оно лишаетъ ихъ непосредственности возрѣнія и, какъ своей собственности, указываетъ мѣсто, которое они должны занять по отношенію къ окружающимъ. Гражданинъ обязанъ своей индивидуальностью государству; это напередъ предназначенное ему мѣсто, гдѣ его чисто человѣческая индивидуальность уничтожается въ смыслѣ возможности дѣйствій и сводится къ тому, что—самое большее—онъ можетъ думать про себя.

При помощи религіозной догмы государство хотѣло очистить и тѣ опасныя уголки человѣческаго ума, куда спасалась индивидуальность. Но въ этомъ оно должно было оказаться безсильнымъ: оно воспитывало себѣ лицемѣровъ, гражданъ, которые поступаютъ не такъ, какъ думаютъ. Изъ разсужденій однако родилась сила противорѣчія государству. Первое свободное человѣческое правленіе сказалося въ отклоненіи религіозной догмы; свобода мыслить была наконецъ въ силу необходимости допущена государствомъ.

Какъ же проявляется въ поступкахъ эта чисто умственная индивидуальность? Съ тѣхъ поръ, какъ государство существуетъ,

индивидъ можетъ дѣйствовать какъ гражданинъ государства, т. е. какъ человѣкъ, поступки котораго не соотвѣтствуютъ образу мыслей. Гражданинъ не можетъ сдѣлать шага, который бы напередъ не былъ оцѣненъ, какъ долгъ, или какъ проступокъ. Характеръ такого долга, или такого проступка, не есть нѣчто свойственное данной индивидуальности. Гражданинъ можетъ предпринимать все, что ему угодно, чтобы дѣйствовать согласно своему, настолько еще свободному образу мыслей, но онъ не имѣетъ права переступить предѣлы государства, которому принадлежитъ и его преступленіе. Только путемъ смерти онъ можетъ перестать быть гражданиномъ, тогда, когда перестанетъ быть уже и человѣкомъ.

Поэтъ, которому нужно было представить борьбу индивидуальности противъ государства, могъ поэтомъ представить государство, а на свободную индивидуальность лишь намекнуть. Государство, это было нѣчто дѣйствительное, ясный и осязательный фактъ; индивидуальность же, наоборотъ, нѣчто мысленное, лишенное формы и красокъ. Всѣ эти черты, линіи и краски, которыя даютъ индивидуальности ея ясный, опредѣленный и замѣтный художественный образъ, должны были быть заимствованы поэтомъ изъ политически обособленнаго и придавленнаго государствомъ общества, а не отъ самой индивидуальности, которая опредѣляется и пріобрѣтаетъ яркость въ соприкосновеніи съ другими. Эта, значить, только воображаемая, а не воплощенная, индивидуальность могла, конечно, восприниматься лишь мыслью, а не непосредственнымъ чувствомъ. Вотъ почему и драма наша являлась обращеніемъ къ разсудку, а не къ чувству. Она заняла, такимъ образомъ, мѣсто дидактическаго стихотворенія, представляющаго заимствованный изъ жизни матеріалъ въ той мѣрѣ, въ какой это соотвѣтствуетъ намѣренію объяснить извѣстную мысль. Но, чтобы сдѣлать мысль понятной разсудку, поэту приходилось разрабатывать ее настолько же обстоятельно, насколько онъ могъ бы просто и прямо браться за дѣло, если бы обращался къ непосредственно воспринимающему чувству. Чувство понимаетъ лишь дѣйствительное, чувственно осуществившееся и очевидное; чувству сообщается совершенное, законченное, все, что является самимъ собой; ему понятно то, что не заключаетъ въ себѣ внутреннихъ противорѣчій. Все-же, что не согласно съ собой, что проявляется фальшиво, или неопредѣленно, смущаетъ чувство и обращаетъ его въ мысль, т. е. въ сложный актъ, устраниющій чувство.

Чтобы быть убѣдительнымъ, поэтъ, обращающійся къ чувству, долженъ представлять себѣ предметъ настолько безошибочно, чтобы отказаться отъ всякой помощи логическаго механизма и имѣть возможность вполне сознательно сообщить въ вѣрной воспримчивости бессознательнаго человѣческаго чувства. Поэтому, при своемъ обращеніи къ чувству, онъ долженъ

поступать такъ же непосредственно и безусловно, какъ непосредственно предстають ему: воздухъ, теплота, цвѣтокъ, звѣрь, человѣкъ. Чтобы показать своимъ изображеніемъ то высшее, что поддается изображенію и вмѣстѣ съ тѣмъ наиболѣе понятно—человѣческую индивидуальность, современный поэтъ, какъ я уже сказалъ, долженъ поступать прямо противоположно. Съ безконечнымъ трудомъ ему приходится сначала создать эту индивидуальность изъ непомѣрно громадной среды, изъ государства, дающаго ей форму и краски, изъ обратившейся въ государство и окаменѣвшей исторіи. Онъ долженъ сдѣлать это для того, чтобы, какъ мы видѣли, представить индивидуальность разсудку *). То, что наше чувство непосредственно воспринимаетъ—это единственно форма и краски государства. Отъ нашихъ дѣтскихъ впечатлѣній мы видимъ человѣка въ томъ образѣ, съ тѣмъ характеромъ, которые ему даетъ государство. Навязанная ему государствомъ индивидуальность представляется нашему непосредственному чувству его дѣйствительной сущностью. Мы можемъ понять его по тѣмъ отличительнымъ качествамъ, которыя въ дѣйствительности являются не его собственными, а навязанными ему государствомъ. Народъ не можетъ теперь понять человѣка иначе, какъ въ сословномъ мундирѣ. Съ самой юности онъ видитъ и чувство и тѣло облаченными въ этотъ мундиръ, и „народный драматургъ“ становится понятнымъ народу въ томъ случаѣ, если онъ ни на минуту не освобождается отъ этой гражданско-государственной иллюзіи. Она настолько проникла въ его безсознательное чувство, что онъ былъ бы въ величайшемъ смущеніи, если бы подъ этимъ чувственнымъ явленіемъ вздумали показать настоящаго человѣка **). Вотъ почему современный поэтъ, чтобы представить человѣческую индивидуальность, долженъ обратиться не къ чувству, а къ разсудку; вѣдь и для него самого она существуетъ только, какъ понятіе. И писать ему приходится чрезвычайно обстоятельно: все, что понятно современному чувству, онъ долженъ въ высшей степени медленно и осторожно, такъ сказать передъ глазами этого чувства, освободить отъ его одежды, формы и красокъ, чтобы по точному расчету обратить втеченіе этого раздѣванія чувство въ

*) Гёте старался въ „Эгмонтѣ“ эту, тщательнѣйшимъ образомъ отдѣленную на всемъ протяженіи пьесы отъ государственно-историческихъ условностей, томящуюся въ одиночествѣ тюрьмы, и передъ смертью внутренне примиряющуюся человѣческую индивидуальность, представить чувству и поэтому ему пришлось обратиться къ чуду и къ музыкѣ. Какъ характерно, что идеализирующій Шиллеръ не могъ понять этой безконечно знаменательной черты высшей художественной правдивости Гёте! Какъ ошибочно и то, что Ветховенъ написалъ музыку не на это появленіе чуда, а совершенно неумѣстно на политически-прозаическую часть драмы.

***) Народъ очутился здѣсь въ положеніи тѣхъ двухъ дѣтей, которые, стоя передъ картиной, изображавшей Адама и Еву, не могли отличить мужчину отъ женщины, потому что они не одѣты. Какъ характерно для нашего возрѣнія, что, при видѣ непокрытаго человѣческаго образа, мы приходимъ въ величайшее смущеніе и даже находимъ это отвратительнымъ. Наше собственное тѣло мы можемъ представить себѣ только мысленно.

мысль, такъ какъ эта индивидуальность въ концѣ концовъ можетъ быть только мысленной. Такимъ образомъ поэтъ долженъ обратиться отъ чувства къ разсудку; чувство ему мѣшаетъ. Только если онъ съ большою осторожностью преодолѣетъ его, онъ можетъ приступить къ своей задачѣ—къ изложенію мысли разсудку.

Разсудокъ, слѣдовательно, является той человѣческой способностью, къ которой хочетъ обратиться современный поэтъ. Говорить же ему онъ можетъ единственно при помощи органа комбинирующаго, разлагающаго, дѣлящаго и разграничивающаго разсудка,—при помощи языка, отвлеченнаго отъ чувства, изображающаго впечатлѣнія и воспріятія чувства, языка посредственнаго и условнаго. Если бы само наше государство было предметомъ достойнымъ чувства, то, чтобы осуществить свое предпріятіе, поэтъ долженъ былъ бы въ драмѣ, такъ сказать, перейти отъ музыки къ слову. Въ греческой трагедіи было такое же положеніе, но изъ противоположныхъ соображеній. Ея основаніемъ была лирика, отъ которой она перешла къ слову, также какъ государство отъ естественнаго религіознаго союза перешло въ политическое государство. Возвращеніе отъ пониманія къ чувству будетъ ходомъ драмы будущаго постольку, поскольку мы перейдемъ отъ воображаемой индивидуальности къ дѣйствительной. Современный же поэтъ долженъ сначала изобразить среду, государство, которое лишено человѣческаго чувства, и не поддается высшему выраженію. Все свое предпріятіе, поэтому, онъ можетъ осуществить при помощи органа комбинирующаго разсудка, при помощи безчувственнаго языка. Вполнѣ понятно, что современному драматургу кажется не-своиственнымъ, сбивающимъ и неумѣстнымъ пользоваться для своей цѣли также и музыкой, ибо цѣль эта заключается въ томъ, чтобы сдѣлать мысль понятной разсудку, а вовсе не изобразить проявленіе чувства.

Какую же форму драмы въ указанномъ смыслѣ создало бы, при паденіи государства, здоровое органическое общество?

Паденіе государства по справедливости не можетъ быть названо иначе, какъ осуществившемся религіознымъ сознаниемъ общества въ его чисто человѣческой сущности. Это сознание по своей природѣ не можетъ быть извнѣ навязанной догмой, т. е. не можетъ покоиться на историческихъ традиціяхъ и быть установлено государствомъ. Доколѣ какое-нибудь жизненное дѣяніе является для насъ внѣшнимъ предметомъ, до тѣхъ поръ предметъ этого дѣянія не будетъ предметомъ религіознаго сознанія, потому что при религіозномъ сознаніи мы дѣйствуемъ по собственному побужденію, непремѣнно такъ, а не иначе. Но религіозное сознаніе называется общимъ сознаниемъ, а общимъ оно можетъ быть только тогда, когда безсознательное, невольное, чисто человѣческое, оно познается какъ единственно правдивое и необходимое, и этимъ позна-

ніемъ его оправдываетъ. Пока чисто человѣческое предстаетъ намъ хоть сколько нибудь туманно,—а, при современномъ состояніи общества, оно и не можетъ предстать иначе,—до тѣхъ поръ мы также должны имѣть миллионы различныхъ мнѣній насчетъ того, какимъ долженъ быть человѣкъ. До тѣхъ поръ, пока въ заблужденіи относительно его настоящаго существа мы дѣлаемъ предположенія насчетъ того, какъ это существо могло-бы выразиться, мы будемъ стремиться также и къ отысканію произвольныхъ формъ, въ которыхъ это воображаемое общество должно проявиться. До тѣхъ поръ будутъ у насъ государства и религіи, пока мы не соединимъ себѣ одной религіи и пока совершенно не упразднится государство. Если же эта религія обязательно должна быть общей, то она не можетъ быть ничѣмъ инымъ, какъ истинной натурой человѣка, узаконенной его сознаниемъ, и каждый человѣкъ долженъ быть способенъ безсознательно ее чувствовать и непосредственно осуществлять. Эта общая человѣческая натура наиболѣе сильно выразится, какъ субъективное чувство индивида, въ потребности жизни и любви. Удовлетвореніе этой потребности есть то, что толкаетъ отдѣльную личность въ общество, въ которомъ она,—именно потому, что можетъ успокоиться лишь въ этомъ обществѣ,—сама по себѣ достигаетъ сознания, которое, какъ религіозное, т. е. общее, оправдываетъ природу личности. Въ свободномъ опредѣленіи индивидуальности лежитъ, поэтому, основаніе общественной религіи будущаго, которое проникаетъ въ жизнь не ранѣе, чѣмъ эта индивидуальность получить свое полное признаніе отъ общества. Неисчерпаемое количество отношеній живыхъ индивидуальностей другъ къ другу, безконечную полноту вѣчно новыхъ и въ своей переменѣ всегда соответствующей свойству этихъ живыхъ отношеній, формъ, мы не въ состояніи представить даже приблизительно, потому что до сихъ поръ мы могли видѣть всѣ человѣческія отношенія лишь въ образѣ исторически переданныхъ правъ, къ тому же еще и обусловленными государственно сословной нормой. Мы поймемъ необозримое богатство живыхъ индивидуальных отношеній тогда, когда мы отнесемъ къ нимъ, какъ къ чисто человѣческимъ, во всей ихъ полнотѣ и современности, т. е. когда все нечеловѣческое, или несовременное, что устанавливалось среди этихъ отношеній въ государствѣ, какъ собственность и историческое право, все что разрывало ихъ союзъ любви, лишило ихъ индивидуальности, одѣло въ сословную форму и придало имъ государственную неподвижность—когда все это будетъ отъ нихъ далеко.

Мы можемъ однако представить себѣ въ величайшей простотѣ эти отношенія опять таки только тогда, когда различные главные моменты индивидуальной человѣческой жизни, обуславливающіе собой и общую жизнь, мы поймемъ, какъ характерныя различія самого общества, какъ юность и старость,

рость и зрѣлость, усердіе и покой, дѣятельность и созерцаніе, непосредственность и сознаніе.

Привычка, которой мы придерживаемся въ своемъ настоящемъ тяготѣнии къ общественно нравственнымъ понятіямъ, которую мы, однако, признали затвердѣвшей въ государственнополитическую мораль, вполнѣ неблагоприятной для развитія индивидуальности и наконецъ развращающей и отрицающей чисто человѣческое—все-же, какъ непосредственно человѣческое, имѣетъ свое основаніе. Если мы ислѣдуемъ это ближе, то увидимъ здѣсь моментъ многосторонности человѣческой природы, которая опредѣляется въ индивидуумѣ его возрастомъ. Чѣловѣкъ въ юности является не тѣмъ, чѣмъ въ старости. Въ молодости мы стремимся къ дѣяніямъ, въ старости къ покою. Нарушеніе нашего покоя въ старости кажется намъ столь-же чувствительнымъ, какъ помѣха дѣятельности въ молодости. Это требованіе старости оправдывается постепеннымъ подтачиваньемъ дѣятельной энергіи, что представляетъ собой въ результатѣ пользу,—опытъ. Послѣдній бываетъ приятнымъ и поучительнымъ для того, кто его самъ пріобрѣтъ. Для чѣловѣка, не достигшаго его лично, онъ представить смыслъ тогда, когда у чѣловѣка этого, или потребность дѣятельности очень слабая, легко побѣдимая, или же, если его понудятъ воспользоваться этимъ опытомъ, какъ необходимой путеводной нитью для его дѣйствій. Вообще естественную потребность дѣятельности въ чѣловѣкѣ можно ослабить только силой принужденія. Это ослабленіе, которое при поверхностномъ взглядѣ кажется намъ абсолютнымъ, вытекающимъ изъ чѣловѣческой природы, которымъ мы поэтому и хотимъ оправдать законы, принуждающіе насъ къ дѣятельности, -- является, такимъ образомъ, только условностью.

Человѣческое общество получило свои первыя нравственныя понятія отъ семьи, которая привила ему также и почтеніе къ старости. Въ семьѣ однако это вызывалось любовью и было условно мотивировано; отецъ раньше всего любилъ своего сына, совѣтывалъ ему, давалъ ему свободу. Въ обществѣ же эта мотивированная любовь исчезала по мѣрѣ того, какъ почитаніе личности переходило въ почитаніе понятій и нечеловѣческихъ дѣлъ, которыя, —недѣйствительныя сами по себѣ,—не находились относительно насъ въ живомъ взаимодѣйствіи, при которомъ любовь могла бы породить почтеніе, т. е. стать любовью не изъ страха. Отецъ, сдѣлавшійся Богомъ, уже не могъ насъ больше любить; совѣтъ родителей, сдѣлавшійся закономъ, не могъ уже оставлять насъ свободными; семейство, сдѣлавшееся государствомъ, не могло судить насъ по любви, а дѣлало это въ силу холодныхъ нравственныхъ постановленій. Государство по своему разумѣнію дало намъ въ видѣ путеводной нити исторической опытъ. Но мы поступаемъ правильно лишь тогда, когда отъ непосредственныхъ дѣйствій сами при-

ходимъ къ опыту. Приобрѣтенный отъ словъ и поученій другихъ, онъ будетъ для насъ полезенъ, въ томъ случаѣ если найдемъ подтвержденіе въ нашихъ собственныхъ дѣйствіяхъ. Истинная, разумная любовь старости къ юности заключается не въ томъ, что дѣлаетъ свой опытъ мѣрой для поступковъ юности, а въ томъ, что наталкиваетъ ее самое на опытъ и тѣмъ обогащаетъ свой собственный. Характерно и убѣдительно въ каждомъ опытѣ то, что индивидуально; то особенное отличительное, что встрѣчается въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ каждаго самостоятельнаго, непосредственно дѣйствующаго индивида.

Паденіе государства равняется поэтому устраненію загоронокъ, которыя образовались благодаря эгоистической пустотѣ опыта, и стали предубѣжденіемъ противъ непосредственности индивидуальнаго поступка.

Эти рамки хотятъ теперь занять мѣсто, естественно предназначенное любви, въ то время, какъ по существу своему онъ является отсутствіемъ любви, самодовольствомъ опыта, выражающимся въ нежеланіи дальнѣйшихъ познаній, себялюбивой тупостью привычки, жестокой лѣнностью покоя.

Любовь говоритъ отцу, что онъ еще не все знаетъ и что, пользуясь опытомъ своего ребенка, ради любви къ нему, онъ можетъ обогащаться безконечно. Въ способности наслаждаться дѣлами другихъ,—изъ любви къ этимъ ближнимъ относиться къ ихъ поступкамъ, какъ къ собственнымъ, приносящимъ наслажденіе,—въ этомъ заключается красота старости. Покой старика тамъ, гдѣ онъ вызывается любовью, никоимъ образомъ не является помѣхой пылу молодости, а наоборотъ, идетъ ему навстрѣчу. Онъ даетъ просторъ юной дѣятельности въ своей любви, которая въ созерцаніи этой дѣятельности, въ высшемъ художественномъ участіи къ ней самой, дѣлается вообще художественнымъ жизненнымъ элементомъ.

Въ дѣлахъ юности, въ которыхъ она сказывается со всѣмъ своимъ невольнымъ натискомъ и безсознательностью, умудренная опытомъ старость можетъ понять ихъ характерное содержаніе, обзрѣть ихъ въ ихъ связи.

Она можетъ оправдать эти поступки полнѣе, нежели сама дѣйствующая юность, потому что можетъ ихъ объяснить себѣ и сознательно представить. Слѣдовательно, въ покой старости мы и достигаемъ высшей поэтической способности; присвоить ее себѣ можетъ только тотъ изъ молодыхъ людей, который достигъ этого покоя, т. е. этой справедливости въ отношеніи къ жизненнымъ явленіямъ.

Любовное наставленіе опытнымъ неопытнаго, созерцающимъ дѣйствующаго, бываетъ наиболѣе убѣдительнымъ и успѣшнымъ тогда, когда умѣютъ вѣрно представить лицу дѣйствующему его собственное существо.

Человѣкъ, охваченный бессознательнымъ рвеніемъ къ жизни, отнесется къ себѣ критически не тогда, когда услышитъ нрав-

ственные поучения общаго характера, а тогда, когда узнаеть себя въ вѣрно воспроизведенной картинѣ. Вѣрное опредѣленіе ведетъ къ самопознанію, а вѣрное познаніе къ пониманію бессознательнаго въ насъ. Поучающій олицетворяетъ собою пониманіе, сознательную способность созерцанія у человѣка, умудреннаго опытомъ. То, что нуждается въ поученіи, есть чувство,—бессознательная энергія поучаемаго. Умъ не можетъ не оправдывать чувства, ибо самъ онъ есть тотъ покой, который слѣдуетъ за возбужденіемъ чувства. Онъ и себя оправдываетъ тогда, когда можетъ обусловиться непосредственнымъ чувствомъ, и умъ, оправданный чувствомъ, — не отдѣльнаго лица, а справедливый къ чувству вообще, — есть разумъ.

Умъ, являясь разумомъ, становится выше чувства въ томъ отношеніи, что можетъ опредѣлить дѣятельность индивидуальнаго чувства въ соприкосновеніи съ его, также дѣятельнымъ, предметомъ и его противоположностью. Онъ есть высшая, обусловленная обществомъ, социальная сила, которая можетъ опредѣлить чувство по его виду и оправдать его. Онъ, значить, способенъ и выразиться внѣшне, если хочетъ быть понятнымъ тому, кто воспринимаетъ чувствомъ; любовь даетъ ему къ этому средства. Чувство любви, побуждающее его къ внѣшнему выраженію, говоритъ ему, что страстному, охваченному горячимъ порывомъ, человѣку понятно лишь то, что обращается къ его чувству. Если хотятъ обратиться къ его пониманію, значить предполагаютъ у него въ наличности то, что еще только должно быть достигнуто въ будущемъ, и такое обращеніе останется непонятнымъ.

Чувство понимаетъ то, что близко ему; въ свою очередь и чистый умъ—какъ таковой—можетъ говорить лишь только уму. Чувство остается холоднымъ при работѣ ума; только наглядность свойственнаго ему явленія можетъ привлечь къ себѣ его участіе. Такое явленіе должно быть картиной собственной души того лица, которому оно предстаетъ, картиной, воздѣйствующей на него симпатически, и это симпатическое воздѣйствіе достигаетъ цѣли тогда, когда выразится въ дѣяніи, оправданномъ чувствомъ, такъ что и самое дѣяніе и оправданіе его явятся отзвукомъ того, что испытываетъ самъ человѣкъ. Отъ этого сочувствія онъ столь же естественно приходитъ къ пониманію своего собственнаго индивидуальнаго существа, какъ изъ своихъ чувствъ и дѣйствій и противоположностей ихъ, отражаясь въ которыхъ развивалось его собственное чувство и дѣятельность, научался понимать сущность этихъ противоположностей. Развившись, благодаря живой симпатіи къ своему собственному отраженію, онъ доходитъ до невольнаго участія къ противоположнымъ чувствамъ и дѣламъ, признанію ихъ и справедливному къ нимъ отношенію. Вотъ почему только въ художественномъ произведеніи, въ драмѣ, можно вполне успѣшно предста-

вить точку зрѣнія отца. Въ ней, благодаря силѣ художественныхъ средствъ выраженія, намѣреніе поэта вполне идетъ отъ разсудка къ чувству, передается непосредственнѣйшему органу воспріимчивости—чувствамъ.

Драма, какъ совершенное художественное произведеніе, разнится отъ всѣхъ остальныхъ видовъ поэзіи тѣмъ именно, что, благодаря полнѣйшему олицетворенію дѣйствительности, въ ней совершенно не видна тенденція. Тамъ, гдѣ въ драмѣ еще видно намѣреніе автора, т. е. воля мысли, тамъ впечатлѣніе слабѣе, потому что всюду, гдѣ мы видимъ преднамѣренность поэта въ творествѣ, мы чувствуемъ и его несостоятельность. Сила поэта—это полное устраненіе тенденціи въ художественномъ произведеніи,—это разсудокъ, сдѣлавшійся чувствомъ. Онъ можетъ достигнуть осуществленія своего намѣренія тогда, когда ясно представить явленія жизни въ ихъ полнѣйшей непосредственности и, такимъ образомъ, оправдываетъ жизнь съ ея необходимыми условіями, ибо чувство, къ которому онъ обращается, можетъ понимать только необходимое. Драматическое художественное произведеніе не должно оставлять никакихъ пробѣловъ, которые бы нуждались въ пополненіи ихъ разсудкомъ; каждое явленіе въ немъ должно достигнуть законченности, успокаивающей наше чувство, такъ какъ въ успокоеніи этого чувства и въ наступившемъ послѣ сильнѣйшаго его возбужденія, сочувствіи, лежитъ покой, дающій намъ непосредственное пониманіе жизни. Въ драмѣ мы становимся знающими, благодаря чувству. Разсудокъ тогда говоритъ намъ: „это такъ“, когда чувство уже сказало: „это должно такъ быть!“ Но чувство можетъ понимать только непосредственно; оно не понимаетъ другого языка, кромѣ своего собственнаго. Явленія, которыя могутъ быть намъ объяснены при посредствѣ разсудка, остаются непонятными чувству и нарушаютъ его. Поэтому всякое дѣйствіе въ драмѣ можетъ быть ясно тогда, когда оно вполне оправдано чувствомъ, и слѣдовательно, задача драматическаго писателя заключается не въ томъ, чтобы отыскивать дѣянія, а въ томъ, чтобы сдѣлать ихъ вытекающими изъ запросовъ чувства; для ихъ оправданія мы совершенно не должны нуждаться въ помощи разсудка. Поэтъ долженъ обратить свое главное вниманіе на выборъ дѣянія; онъ долженъ выбрать такое, которое и по характеру своему и по объему находило бы себѣ полное оправданіе въ чувствѣ потому, что единственно этимъ путемъ достигнута будетъ его цѣль.

Дѣяніе, которое по своему основанію объясняется историческими, несовременными отношеніями, которое можетъ быть оправдано съ точки зрѣнія государственной, или быть понято при религіозныхъ, внѣшнихъ соображеніяхъ, а не всеобщихъ, внутреннихъ догматахъ,—такое дѣяніе, какъ мы видѣли, можетъ быть представлено разсудку, а не чувству. Наиболѣе удовлетворительно этого можно достигнуть при посредствѣ раз-

сказа и изображенія, при обращеніи къ воображенію, а не при непосредственномъ воспроизведеніи, обращенномъ къ чувству и къ его неопредѣленно воспринимающему органу—чувствамъ, потому что для чувства такое дѣяніе является необозримымъ; вся масса отношеній при невозможности сдѣлать ихъ очевидными для непосредственнаго созерцанія, останется недоступной чувству и нуждающейся въ содѣйствіи органа мысли. Поэтому въ историко-политической драмѣ поэту въ концѣ концовъ приходится выражать одно только намѣреніе, какъ таковое. Вся драма предстала бы здѣсь непонятной и лишенной выраженія, если-бы не выступала наружу эта тенденція въ формѣ человѣческой морали, выведенной изъ цѣлой массы прагматическихъ мотивовъ, направленныхъ на одно изображеніе. На прозаженіи такой пьесы невольно спрашиваешь себя „что хотѣлъ сказать этимъ авторъ?“

Дѣяніе, которое можетъ быть оправдано исключительно чувствомъ, не исходитъ ни изъ какой морали. Наоборотъ, мораль вытекаетъ изъ оправданія даннаго дѣянія непосредственнымъ человѣческимъ чувствомъ. Оно само—цѣль, потому что его оправдало чувство, изъ котораго и произрастаетъ это дѣяніе. Поэтому оно можетъ быть только такимъ, которое исходитъ изъ правдивѣйшихъ, т. е. наиболѣе понятныхъ чувству, наиболѣе близкихъ человѣческому пониманію и, слѣдовательно, наипростѣйшихъ отношеній; изъ отношеній, возможныхъ только въ такомъ человѣческомъ обществѣ, въ которомъ по существу нѣтъ внутренняго разлада и которое находится подъ вліяніемъ нереальныхъ представленій и основаній, давно утратившихъ свою силу, которое принадлежитъ только себѣ, а не прошедшему.

Ни одинъ поступокъ, однако, не стоитъ особнякомъ; онъ находится въ связи съ дѣяніями другихъ людей, которыми обусловливается такъ-же, какъ и индивидуальнымъ чувствомъ самого дѣйствующаго лица. Незначительную связь имѣютъ только маленькіе, незначительные поступки, которые можно объяснить скорѣе капризнымъ произволомъ, чѣмъ потребностями истиннаго чувства. Чѣмъ серьезнѣе и рѣшительнѣе поступокъ, чѣмъ больше онъ объясняется силой необходимаго чувства, въ тѣмъ болѣе обширной связи онъ находится съ дѣйствіями другихъ. Большое дѣяніе, которое наиболѣе очевидно представляетъ и исчерпываетъ сущность человѣка, является результатомъ столкновенія разнообразныхъ и сильныхъ противоположностей. Чтобы можно было составить правильное сужденіе о самихъ этихъ противоположностяхъ и понять проявляющіяся въ нихъ дѣянія, какъ исходящія изъ индивидуальнаго чувства дѣйствующаго лица, должно такое крупное дѣяніе представить въ широкомъ кругу другихъ явленій, ибо его можно понять только исходящимъ изъ такого круга. Такимъ образомъ, первая, важнѣйшая задача поэта состоитъ въ

томъ, чтобы ясно представить такой кругъ, вполне опредѣлить его размѣры, изслѣдовать каждую частную лежащихъ въ немъ отношеній по ея значенію, въ связи съ главнымъ поступкомъ, и мѣру своего пониманія этихъ отношеній сдѣлать мѣрой пониманія даннаго художественнаго явленія. Онъ достигнетъ этого, стягивая весь этотъ кругъ къ центру, и такимъ образомъ, сдѣлавъ его объясняющей периферіей героя. Такое сгущеніе есть дѣло поэтическаго пониманія, а это пониманіе—центръ и высшая точка всего человѣка, который, благодаря ему, становится воспринимающимъ и сообщающимъ.

Какъ явленіе воспринимается раньше всего непосредственнымъ чувствомъ и передается воображенію — первой функціи мозга, такъ и разумокъ, который есть ничто иное, какъ воображеніе, умѣренное дѣйствительнымъ размѣромъ явленія, долженъ стремиться къ тому, чтобы воспринятое имъ путемъ воображенія снова сообщить непосредственному чувству. Явленія представляются разумку такими, каковы они въ дѣйствительности, но эта отраженная дѣйствительность—только воображаемая: чтобы сообщить ее чувству, разумокъ долженъ представить ее въ томъ видѣ, въ какомъ она первоначально была воспринята чувствомъ, и такая картина есть дѣло фантазіи. При помощи фантазіи разумокъ можетъ входить въ общеніе съ чувствомъ. Разумокъ можетъ понять явленіе въ его полной дѣйствительности тогда, когда онъ разбиваетъ образъ, данный ему фантазіей, разлагаетъ его на отдѣльныя части; если же онъ хочетъ воспроизвести эти части снова въ связи, тогда получается картина, отвѣчающая дѣйствительности явленія уже не вполне, а въ той мѣрѣ, въ какой человѣкъ могъ его понять. Такимъ образомъ самый простой поступокъ своей многосторонней связью съ другими, приводитъ въ смущеніе разумокъ, желающій разсмотрѣть его подъ аналитическимъ микроскопомъ. Понять этотъ поступокъ онъ можетъ, отдаливъ микроскопъ и воспроизведя картину, что единственно доступно его глазу, и это пониманіе осуществляется единственно непосредственнымъ чувствомъ, оправданнымъ разумкомъ. Такая картина явленій, благодаря которой чувство можетъ ихъ понять и которую разумокъ, воспринявшій первоначально отъ чувства при помощи фантазіи, долженъ снова нарисовать чувству, чтобы сдѣлать ему ее понятной,—такая картина для намѣреній поэта, который тоже долженъ сгустить явленія жизни изъ ихъ необозримой массы въ ясный, легко созерцаемый образъ, является ничѣмъ инымъ, какъ чудомъ.

V.

Чудо поэтическаго произведенія отличается отъ религіозно-догматическаго чуда тѣмъ, что не является, подобно этому по-

слѣдному, нарушеніемъ природы вещей, а наоборотъ, дѣлаетъ ее понятной чувству.

Еврейско-христіанское чудо порвало связь естественныхъ явленій, чтобы представить божественную волю стоящей выше природы. Оно не воплощало въ образѣ широкую связь явленій, чтобы сдѣлаться понятнымъ непосредственному чувству, а проявлялось само по себѣ. Его требовали, какъ доказательства сверхчеловѣческой силы того, кто выдавалъ себя за Бога, и въ котораго не хотѣли вѣрить до тѣхъ поръ, пока онъ не предсталъ глазамъ людей хозяиномъ природы, т. е. произвольнымъ нарушителемъ естественнаго порядка вещей. Чуда требовали отъ того, кого не хотѣли признать самого по себѣ, по его естественнымъ поступкамъ, кому хотѣли повѣрить только тогда, когда онъ сдѣлаетъ что-нибудь невѣроятное, непонятное.

Такимъ образомъ принципиальное отрицаніе разсудка необходимо предполагалось здѣсь и лицомъ творившимъ чудо и тѣми, кто его требовалъ. Чудодѣлатель требовалъ абсолютной вѣры, и получалъ ее отъ зрителей.

Что касается поэтической мысли, то для того, чтобы произвести впечатлѣніе на другихъ, она должна обращаться вовсе не къ вѣрѣ, а къ воспримчивости чувства. Она хочетъ представить большую связь естественныхъ явленій въ легко воспринимающейся картинѣ, и эта картина, значить, должна настолько соответствовать явленіямъ, чтобы непосредственное чувство восприняло ее безъ всякаго противодѣйствія, а не послѣ предварительныхъ объясненій. Наоборотъ, характерность догматическаго чуда состоитъ въ томъ, что, въ виду невозможности сдѣлать его понятнымъ пытливо ищущему разсудку, оно деспотически поработачаетъ послѣдній, и такимъ поработаніемъ хочетъ на него воздѣйствовать. Догматическое чудо поэтому настолько-же несвойственно искусству, насколько поэтическое чудо есть высшее и необходимое произрожденіе созерцательной и изобразительной художественной способности.

Если мы яснѣе представимъ себѣ поэта въ моментъ зарожденія въ немъ чуда, то увидимъ, что онъ, дабы имѣть возможность сдѣлать понятной и ясно обозримой большую связь взаимно-обусловливающихъ дѣйствій, долженъ сначала самому себѣ представить эти дѣйствія въ такомъ видѣ, чтобы они, при легчайшей ихъ обозримости, въ тоже время не потеряли ничего въ полнотѣ своего содержанія. Простое сокращеніе, или исключеніе мелкихъ моментовъ дѣйствія исказило бы смыслъ укльтившихъ моментовъ потому, что эти, наиболѣе важные моменты дѣйствія могутъ быть оправданы чувствомъ лишь какъ дальнѣйшее развитіе болѣе мелкихъ. Поэтому, ради поэтической понятности картины, выброшенные моменты должны быть включены въ наиболѣе главные, т. е. должны совмѣститься въ нихъ какъ-нибудь такъ, чтобы быть понятными чувству. Лишиться ихъ совсѣмъ чувство не можетъ, потому что для по-

ниманія и сочувствія главному дѣйствию, оно требуетъ побудительныхъ причинъ, изъ которыхъ исходитъ дѣйствіе, и которыя выражены какъ разъ въ этихъ мелкихъ моментахъ его. Послѣдній моментъ дѣйствія самъ по себѣ есть нѣчто бѣгло проходящее, что, какъ чистый фактъ, покажется вполне незначительнымъ, если нашего сочувствія не вызоветъ его мотивировка. Изобиліе такихъ моментовъ дѣйствія должно лишить поэта всякой способности оправдать ихъ предъ чувствомъ, потому что это оправданіе, воспроизведеніе мотивовъ, какъ разъ и есть то, что должно составить художественное произведеніе. Оно совершенно исчезло бы, если бы представляло собой массу необъяснимыхъ главныхъ моментовъ.

Поэтому въ интересахъ понятности поэтъ долженъ до такой степени упростить моментъ дѣйствія, чтобы явилась возможность полной ихъ мотивировки. Всѣ мотивы, заключавшіеся въ тѣхъ моментахъ, которые затѣмъ были исключены, онъ долженъ ввести въ мотивы главнаго дѣйствія, такимъ образомъ, чтобы они не казались разъединенными, потому что тогда они вызывали бы собой рядъ обусловленныхъ именно ими, особенныхъ, и такъ-же устранившихся дѣйствій. Они должны такъ сплотиться въ главномъ мотивѣ, чтобы не раздроблять его, а наоборотъ усилить, какъ цѣлое. Но усиленіе мотивовъ необходимо обусловливаетъ и усиленіе самого момента дѣйствія, которое является лишь соответствующимъ внѣшнимъ выраженіемъ мотива. Сильный мотивъ не можетъ выразиться слабымъ дѣйствіемъ; въ такомъ случаѣ и дѣйствіе и мотивъ стали бы непонятными. Такимъ образомъ, для того, чтобы при исключеніи всѣхъ мотивовъ, проявляющихся въ обычной жизни въ цѣломъ рядѣ моментовъ, остался понятнымъ усиленный главный мотивъ, — нужно, чтобы само обусловливаемое имъ дѣйствіе явилось усиленнымъ, болѣе значительнымъ и въ своемъ единствѣ болѣе обширнымъ, чѣмъ то, какимъ его представляетъ обычная жизнь; въ жизни, вѣдь, это дѣйствіе является въ связи съ многими побочными дѣйствіями и на большомъ протяженіи времени. Поэтъ, представляющій, ради большей обзорности и понятности, эти дѣйствія, какъ и мѣсто и время, въ сжатомъ видѣ, долженъ все это не урѣзывать, но долженъ сгустить существенное содержаніе предмета; сгущенный же образъ дѣйствительной жизни можно понять тогда, когда онъ является увеличеннымъ, усиленнымъ и необычнымъ. Человѣкъ не можетъ понять свою собственную жизненную дѣятельность при ея обширности мѣста и времени. Сжатая, чтобы быть понятной, картина этой дѣятельности дѣйствительно является понятной созерцанію въ той созданной поэтомъ формѣ, гдѣ эта дѣятельность сгущена въ усиленный моментъ, представляющійся, конечно, необычнымъ и чудеснымъ, но замыкающій эту необычность и чудесность въ самомъ себѣ и понятный созерцателю

вовсе не какъ чудо, а какъ яснѣйшее представленіе дѣйствительности.

Но если поэтъ оказался способнымъ осуществить это чудо, онъ способенъ представить неизмѣримѣйшую связь въ самомъ понятномъ единствѣ. Чѣмъ больше, чѣмъ обширнѣе связь, которую онъ хочетъ сдѣлать понятной, тѣмъ больше долженъ онъ усиливать свойства своихъ образовъ. Чтобы сдѣлать время и мѣсто соотвѣтствующими этимъ образамъ, онъ и ихъ обширность сузить въ чудесную форму; свойства разбросанныхъ моментовъ времени и мѣста сдѣлаетъ принадлежностью своихъ яркихъ образовъ, такъ точно, какъ раньше онъ соединилъ отдѣльные мотивы въ одинъ главный; выраженіе этихъ свойствъ усилить настолько, насколько усилилъ раньше мотивами дѣйствіе.

Даже самые необычайные образы, которые нарисуетъ поэтъ при такой манерѣ творчества, въ дѣйствительности никогда не будутъ неестественными, потому что въ нихъ измѣнена во все не природная сущность; только проявленія ея соединены въ ясную, понятную художнику картину. Поэтическая смѣлость, которая соединяетъ въ такую картину проявленія природы, можетъ быть близка только намъ, потому что благодаря опыту мы познали сущность природы.

Доколѣ явленія природы были для людей объектомъ фантазіи, имъ должно было подчиняться и человѣческое воображеніе. Ихъ кажущееся существованіе, при созерцаніи міра человѣческихъ явленій, управляло міромъ такъ, что необъяснимое въ немъ, или лучше сказать необъясненное, они принимали за результатъ произвольнаго вліянія сверхъестественной, сверхчеловѣческой силы, которая въ концѣ концовъ отрипала въ чудѣ, какъ природу, такъ и человѣка. Какъ реакція противъ такой вѣры въ чудеса, явились у самого поэта раціонально прозаическія требованія, желаніе отказаться отъ чуда даже и въ поэзіи, и случилось это въ тѣ времена, когда естественныя явленія, до сихъ поръ обозрѣвавшіяся только взоромъ фантазіи, сдѣлались предметомъ научныхъ выкладокъ. Но и научное пониманіе въ опредѣленіи сущности этихъ явленій было неустойчиво до тѣхъ поръ, пока хотѣло объяснить ихъ при помощи анатомическаго раскрытія всѣхъ ихъ внутреннихъ подробностей. Они стали намъ ясны тогда, когда мы начали относиться къ природѣ, какъ къ живому организму, а не искусственно созданному механизму; когда поняли, что она не сотворена, а сама постепенно развивается, что она соединяетъ въ себѣ элементы производящій и рождающій—мужчину и женщину; что въ общемъ мы можемъ удовольствоваться этими знаніями. Для подтвержденія ихъ намъ не нужно путемъ математическихъ вычисленій убѣждаться въ дальнѣйшихъ положеніяхъ, такъ какъ на каждомъ шагу, въ малѣйшихъ явленіяхъ природы, мы находимъ доказательство того, что при дальнѣйшихъ изученіяхъ могло бы явиться лишь подтвержденіемъ нашихъ знаній. Сверхъ

того мы знаемъ также, что находимся здѣсь для наслажденія природой, такъ какъ мы можемъ ею наслаждаться, способны къ этому. Но наиболѣе разумнымъ наслажденіемъ природой является то, которое удовлетворяетъ нашу общую потребность въ наслажденіи. Единственно въ общности органовъ чувствъ и наибольшемъ развитіи способности наслаждаться лежитъ мѣра для наслажденій человѣка. Художникъ отдающійся этой способности, долженъ, поэтому, взять такую мѣру, какъ мѣру явленій, которую онъ хочетъ представить себѣ въ ихъ связи. Мѣрой этой для изображенія природы въ ея проявленіяхъ можно пользоваться настолько, насколько это соотвѣтствуетъ ихъ соотвѣтственному содержанію, которое поэтъ своимъ сгущеніемъ и усиленіемъ не искажаетъ, а дѣлаетъ болѣе яркой въ такой мѣрѣ, которая соотвѣтствуетъ мѣрѣ возбужденнаго человѣческаго желанія понять наибольшую связь явленій. Наиболѣе полное знаніе природы даетъ поэту возможность представить намъ ея явленія въ чудесномъ образѣ, потому что только въ этомъ образѣ они, какъ условія возвышенныхъ человѣческихъ дѣяній, могутъ стать намъ понятны.

Природу, въ ея реальной дѣйствительности, видитъ только разумъ, разлагающій ее на ея отдѣльныя части. Если онъ захочетъ представить себѣ эти части въ ихъ жизненной органической связи, то спокойная дѣятельность разсудка невольно будетъ вытѣсняться все болѣе и болѣе возбуждающимся чувствомъ, которое обратится въ концѣ концовъ въ настроеніе. Это настроеніе и будетъ бессознательно для человѣка обуславливать его опредѣленіе природы, потому что подъ впечатлѣніемъ своего индивидуальнаго человѣческаго чувства и создаваемого имъ настроенія онъ и будетъ воспринимать природу такъ, а не иначе. Въ высшемъ возбужденіи своего чувства человѣкъ видитъ въ природѣ живое существо, какимъ она является, обуславливая характеромъ своихъ явленій характеръ настроенія человѣка. Только при полной холодности разсудка человѣкъ можетъ отдѣлиться отъ ея непосредственнаго воздѣйствія, но и тогда онъ долженъ сказать, что вліяніе ея, хотя посредствующее, всегда сказывается.

Но въ большой возбужденности человѣкъ не видитъ даже случайности въ соприкосновеніи съ явленіями природы. Внѣшнія ея проявленія, которыя исходя изъ основной органической связи явленій, затрогиваютъ нашу жизнь съ кажущимся произволомъ, представляются для насъ, въ нашемъ равнодушномъ эгоистическомъ настроеніи,—въ которомъ у насъ нѣтъ ни времени, ни охоты подумать объ ея основаніяхъ и ея естественной связи,—случаемъ, которымъ мы, согласно своимъ человѣческимъ намѣреніямъ, стараемся воспользоваться, какъ удобнымъ, или хотимъ отклонить, какъ неудобный. Глубоко возбужденный человѣкъ, когда отъ своего внутренняго настроенія онъ внезапно обращается къ окружающей природѣ, нахо-

дить, смотря по ея проявленіямъ, или возвышающую пищу для себя, или успокоеніе. Ей, которой онъ подчиняется, въ которой находитъ поддержку, онъ приписываетъ великую силу въ той же мѣрѣ, въ какой онъ самъ охватенъ высокимъ настроеніемъ. Свою собственную связь съ природой онъ невольно чувствуетъ выраженной въ большой связи въ данный моментъ явленій природы съ нимъ, съ его настроеніемъ. Это настроеніе, возбуждаемое, или успокаиваемое ими, онъ познаетъ снова въ природѣ и сопоставляетъ ея могучія проявленія съ собственнымъ внутреннимъ міромъ такъ же, какъ ея обусловлены всѣ его чувства. Въ этой великой связи, которую онъ почувствовалъ, явленія природы соединяются въ опредѣленный образъ; его онъ снабжаетъ индивидуальнымъ чувствомъ, соотвѣтствующимъ произведенному на него впечатлѣнію и его собственному настроенію, и наконецъ понятнымъ ему органомъ для выраженія этого чувства. Тогда онъ говоритъ съ природой и она ему отвѣчаетъ.

И развѣ въ этомъ разговорѣ онъ не понимаетъ природу лучше, чѣмъ тотъ, кто разсматриваетъ ее подъ микроскопомъ? Что понимаетъ такой господинъ, кромѣ того, что не нужно понимать? А здѣсь человѣкъ познаетъ все, что онъ хочетъ познать въ наивысшей возбужденности его существа! Онъ понимаетъ природу въ безконечно великомъ объемѣ, понимаетъ ее такъ, какъ не могъ бы себѣ представить самый обширный умъ. Здѣсь человѣкъ любитъ природу. Онъ облагораживаетъ ее и возводитъ до роли сочувствующей участницы въ наиболѣе высокихъ настроеніяхъ человѣка, физическое бытіе котораго она безсознательно обуславливаетъ собою *).

Если мы теперь захотимъ опредѣлить произведеніе поэта въ его высшей возможной силѣ, то должны назвать его оправданнымъ чистѣйшимъ человѣческимъ сознаниемъ, отвѣчающимъ возрѣнію современной ему жизни, вновь созданнымъ и понятно представленнымъ въ драмѣ миеомъ!

Намъ остается еще только спросить, при помощи какихъ средствъ выраженія этотъ миеъ можетъ быть наиболѣе понятно представленъ въ драмѣ, и для этого приходится возвратиться къ тому моменту всего художественнаго произведенія, который обуславливаетъ его сущность. Этотъ моментъ есть необходимое оправданіе дѣянія его мотивами,—моментъ, для котораго поэтической разумъ обращается къ непосредственному чувству, чтобы невольное его сочувствіе явилось гарантіей

*) Что значить тысяча красивѣйшихъ арабскихъ жеребцовъ для ихъ покушниковъ, оцѣнивающихъ ихъ на англійскихъ конныхъ ярмаркахъ по росту и пользѣ, которую они могутъ принести, въ сравненіи съ тѣмъ, чѣмъ былъ для Ахиллеса конь Ксантосъ, оберегавшій его отъ смерти. По истиннѣ я не промѣняю этого пророчествующаго коня божественнаго героя на ученаго Буцефала Александра, который, какъ извѣстно, польстилъ изображенію лошади Апеллеса, заржавъ при видѣ его.

пониманія. Мы видѣли, что, необходимое для практическаго пониманія, сгущеніе разнообразныхъ, чрезвычайно развѣтвленныхъ въ реальной дѣйствительности моментовъ дѣйствія, было обусловлено желаніемъ поэта представить великую связь явленій человѣческой жизни, благодаря которой единственно могла бы быть понятна необходимость этихъ явленій. Чтобы поступать въ соотвѣтствіи съ этой главной цѣлью, онъ долженъ сдѣлать это сгущеніе такъ, чтобы въ мотивы опредѣленныхъ моментовъ дѣянія, предназначенныхъ для дѣйствительнаго представленія, включить и всѣ тѣ мотивы, которые лежатъ въ основѣ изъятыхъ моментовъ, найдя для этого оправданіе въ томъ, что эти мотивы являются усиленіемъ главнаго, который такимъ образомъ въ свою очередь обусловитъ усиленіе соотвѣтствующаго момента дѣйствія. Мы видѣли, наконецъ, что этого усиленія главнаго момента можно достигнуть лишь при возвышеніи его надъ моментомъ, измѣряемымъ обычной человѣческой мѣрой, иначе говоря, что надо представить чудо, вполнѣ отвѣчающее человѣческой натурѣ, но возвышающее ея силы до недостижимой въ настоящей жизни потенціи,—чудо, которое должно, однако, стоять не внѣ жизни, а выдаваться изъ нея, возвышаться надъ нею на столько, чтобы быть все-таки понятнымъ. Теперь надо отдать себѣ ясный отчетъ, въ чемъ состоитъ это усиленіе мотивовъ, обуславливающее собой усиленіе главнаго момента дѣйствія.

Что называется въ этомъ смыслѣ „усиленіемъ мотивовъ“?

Какъ мы уже видѣли, подъ этимъ нельзя подразумѣвать нагроможденія мотивовъ, потому что такое, не имѣя возможности выразиться внѣшними дѣйствіями, останется непонятнымъ чувству, и если даже его пойметъ разсудокъ, оно предстанетъ ему не оправданнымъ. При избыткѣ мотивовъ въ сжатомъ выраженномъ дѣяніи, они могутъ показаться мелкими, произвольными и недостойными, могутъ окаррикатурить великое дѣяніе. Поэтому усиленіе мотива не можетъ состоять въ простомъ прибавленіи къ нему другихъ, болѣе мелкихъ, а должно заключаться въ полномъ сліяніи многихъ мотивовъ въ одинъ. Различные люди, въ различные времена, при различныхъ обстоятельствахъ, и измѣняющіеся подъ вліяніемъ этихъ различій интересы, должны быть сведены—если у этихъ людей, временъ и обстоятельствъ по существу есть типичное сходство и они могутъ ясно представить сознательному наблюдателю сущность человѣческой природы—къ интересамъ одного человѣка, дѣйствующаго въ опредѣленное время при опредѣленныхъ обстоятельствахъ. Все внѣшне различное въ такомъ интересѣ одного человѣка возводится въ нѣчто опредѣленное, причемъ, однако, этотъ интересъ долженъ выразиться въ томъ наибольшемъ и наиболѣе исчерпывающемъ объемѣ, который для него возможенъ. Но это именно значитъ выдѣлить все частное, случайное, представить необходимое, чисто человѣческое выраженіе

чувства въ его полной правдивости. Къ такому выраженію чувства неспособенъ человѣкъ, еще не отдавшій себѣ яснаго отчета въ томъ, что является для него необходимымъ; чувство котораго не находитъ предмета, побуждающаго его къ опредѣленному, необходимому выраженію, а еще въ себѣ самомъ раздробляется предъ безсильными, случайными внѣшними явленіями, не вызывающими его участія. Если онъ встрѣтитъ могучее явленіе внѣшняго міра, которое, или коснется его такъ враждебно и чуждо, что онъ долженъ вооружиться силой своей индивидуальности, чтобы оттолкнуть его, или, наоборотъ, такъ непреодолимо привлечетъ къ себѣ, что онъ захочетъ всецѣло слиться съ нимъ, — тогда и его интересъ, при полной своей опредѣленности становится такимъ обширнымъ, что принимаетъ въ себя и поглощаетъ всѣ его раздробленные и безсильные маленькіе интересы.

Этотъ моментъ поглощенія и есть тотъ актъ, который поэтъ долженъ подготовить. Ему надо усилить мотивъ дѣянія такимъ образомъ, чтобы изъ него произошло сильное дѣйствіе; и это подготовленіе есть послѣдняя работа въ его повышенной дѣятельности. До сихъ поръ ему достаточно было органа поэтического разума—языка словъ, потому что до сихъ поръ онъ долженъ былъ лишь излагать интересы, въ пониманіи и образованіи которыхъ чувство не принимало участія,—интересы, вытекающіе изъ данныхъ обстоятельствъ, чисто внѣшніе, безъ опредѣленной внутренней оцѣнки, которая неизбѣжно заставила бы внутреннее чувство выразиться опять таки во внѣшней опредѣленной дѣятельности. До сихъ поръ управлялъ разумъ, соединяющій, разлагающій на части, или связующій ихъ то тѣмъ, то другимъ способомъ. Онъ не долженъ былъ непосредственно представлять, а лишь изображать, находить сравненія, дѣлать понятнымъ, благодаря аналогіи.

Вотъ почему здѣсь не только достаточно было его органа—языка словъ, но онъ являлся единственнымъ средствомъ, при помощи котораго поэтъ могъ становиться понятнымъ. Теперь, когда задуманное имъ должно осуществиться, онъ хочетъ уже не отдѣлять и сравнивать. Онъ хочетъ представить уничтожающій всякій выборъ, проявляющійся безусловно и усиленный до рѣшающаго значенія мотивъ, который выразило необходимое, повелительное чувство. Теперь онъ не можетъ уже оперировать одной изображающей, объясняющей рѣчью, не усиливъ языкъ такъ же, какъ онъ усилилъ мотивъ, и этого онъ достигнетъ лишь обративъ этотъ языкъ въ языкъ музыкальныхъ звуковъ.

VI.

Языкъ звуковъ есть начало и конецъ языка словъ, какъ чувство—начало и конецъ разсудка, мнѣе—начало и конецъ

исторіи, лирика—начало и конецъ поэзіи. Посредницей между началомъ и центромъ, какъ между центромъ и конечной точкой, является фантазія.

Но ходъ этого развитія таковъ, что оно не можетъ идти назадъ, оно должно быть вѣчнымъ движеніемъ впередъ, до достиженія высшей человѣческой способности; и путь этотъ долженъ быть пройденъ не только человѣчествомъ вообще, но и каждымъ социальнымъ индивидомъ отдѣльно!

Какъ въ бессознательномъ чувствѣ лежитъ зародышъ для развитія разсудка, а въ этомъ послѣднемъ необходимость оправданія бессознательнаго чувства, при чемъ только человѣкъ, объясняющій разсудкомъ чувство, можетъ быть названъ разумнымъ; какъ изъ миеа, оправданнаго исторіей, которая изъ него же и вышла, можетъ быть нарисована дѣйствительно понятная картина жизни,—такъ и лирика содержитъ въ себѣ всѣ зародыши поэзіи, которая въ концѣ концовъ можетъ явиться оправданіемъ лирики, и это оправданіе есть высшее художественное произведеніе—совершенная драма.

Органъ, первоначально выражавшій духовный міръ человѣка, есть языкъ звуковъ, какъ наиболѣе непосредственное проявленіе внѣшне возбужденнаго внутренняго чувства. Способъ выраженія, сходный тому, который сейчасъ свойствененъ единственно звѣрямъ, во всякомъ случаѣ былъ первоначально и у человѣка. По существу мы можемъ представить себѣ это каждую минуту, если исключимъ изъ нашего разговорнаго языка нѣмныя согласныя и оставимъ только гласныя. Если мы эти согласныя выдѣлимъ изъ гласныхъ и представимъ себѣ такъ, какъ бы въ нихъ однихъ могла выразиться разносторонняя и возрастающая смѣна внутреннихъ чувствъ съ ихъ различнымъ, то грустнымъ, то радостнымъ содержаніемъ, то мы получимъ картину первоначальнаго языка человѣка, языка чувства. Возбужденное и повышенное чувство выражалось тогда, конечно, лишь однимъ соединеніемъ звучащихъ гласныхъ, что само по себѣ представляло подобіе мелодіи. Эта, мелодія, которая сопровождалась соответственными тѣлодвиженіями, такъ что сама она являлась, какъ бы лишь внутреннимъ выраженіемъ такихъ внѣшнихъ жестовъ, почему и размѣръ, въ видѣ ритма, принимала, соответствующій этимъ мѣняющимся движеніямъ,—эта ритмическая мелодія, которую мы, имѣя въ виду безконечную многосторонность человѣческой, противоположно звѣрю, способности чувствовать, потому что она въ недоступномъ такому звѣрю взаимодействіи между внутреннимъ выраженіемъ—голосомъ и внѣшними движеніями *), можетъ безконечно вызываться,—мелодія, которую мы при ея вліяніи и красотѣ несправедливо мало цѣнили,—эта мелодія по происхожденію своему и при-

*) Животное, выражающее наиболѣе мелодично свое чувство—лѣсная птица, не имѣетъ просто никакой возможности сопровождать свое пѣнье жестами.

родѣ въ свою очередь такъ обусловливала стихи, что послѣдніе являлись ей подчиненными. Это мы и теперь можемъ видѣть при внимательномъ изученіи настоящей народной мелодіи, въ которой вполнѣ очевидно стихи подчинены мелодіи, что отражается даже на смыслѣ словъ. Это явленіе дѣлаетъ намъ вполнѣ понятнымъ происхожденіе языка *).

Гласная, какъ звукъ чистаго языка чувства хочетъ также характерно выразиться въ словѣ, какъ хочетъ внутреннее чувство опредѣлить воздѣйствующіе на него внѣшніе предметы, объяснить ихъ, и такимъ образомъ сдѣлать понятной самую необходимость ихъ выраженія. Въ чистомъ языкѣ звуковъ, при отраженіи воспринятыхъ впечатлѣній, понятнымъ являлось только само чувство. Оно достигало этого при помощи жестовъ, многочисленныхъ повышеній и пониженій звучащихъ гласныхъ, ихъ увеличенія и сокращенія, усиленія и ослабленія. Для того же, чтобы ясно и разнообразно опредѣлять внѣшніе предметы, чувство должно было одѣть эти звучащія гласныя въ одежду, соотвѣтствующую впечатлѣнію, произведенному предметомъ, такъ, чтобы онѣ выражали это впечатлѣніе, а слѣдовательно и соотвѣтствовали самому предмету.

Такой одеждой явились нѣмыя согласныя буквы, которыя такъ дополняли звучащія гласныя, что эти послѣднія должны были обусловливаться ими.

Такъ опредѣляемый предметъ своей внѣшностью—звѣрь своей шерстью, дерево своей корой и т. д.—опредѣляетъ свою особенность и проявляетъ законченность. Одѣтыя такимъ образомъ и различающіяся по такому одѣянію гласныя образуютъ корни языка, на соединеніи и сопоставленіи которыхъ воздвигнуто все чувственное строеніе нашего безконечно развѣтвленнаго языка.

Посмотримъ сначала съ какой большой инстинктивной осторожностью этотъ языкъ отдѣлялся постепенно отъ кормящей его материнской груди—мелодіи и ея молока—гласныхъ звуковъ.

Соотвѣтственно сущности безыскусственнаго созерцанія природы и желанію выразить производимое имъ впечатлѣніе, языкъ сопоставлялъ всегда сходное и родственное, чтобы въ такомъ сопоставленіи, путемъ аналогіи, не только сдѣлать понятнымъ родственное, а сходное объяснить родствомъ, но и для того, чтобы путемъ выраженія, которое опирается на родство и сходство своихъ моментовъ, произвести болѣе опредѣленное и понятное впечатлѣніе на чувство. Въ этомъ выразилась сила чувственно говорящаго языка. Ему удалось достигнуть воспроизведенія различныхъ моментовъ выраженія корнями языка, благодаря тому что звукъ, являющійся лишь субъективнымъ выраженіемъ впечатлѣнія произведеннаго предметомъ, облакался

*) Я имѣю въ виду происхожденіе языка изъ мелодіи не въ хронологическомъ послѣдованіи, а въ смыслѣ архитектурнаго подчиненія.

по мѣрѣ этого впечатлѣнія въ одежду нѣмыхъ согласныхъ. Послѣднее являлось уже объективнымъ выраженіемъ предмета, по принадлежащимъ ему свойствамъ. Когда затѣмъ языкъ сталъ сопоставлять такіе корни по ихъ родству и сходству, то онъ въ такой же степени объяснялъ чувству впечатлѣніе предмета, какъ и опредѣлялъ соответствующее ему выраженіе повышеніемъ и усиленіемъ этого выраженія. Такимъ образомъ самый предметъ являлся усиленнымъ, многостороннимъ, но по существу своему, благодаря родству и сходству, цѣльнымъ.

Этотъ творческій моментъ языка есть аллитерація, въ которой мы познаемъ старѣйшее свойство всякаго поэтическаго языка.

Въ аллитераціи родственные корни языка соединяются другъ съ другомъ такъ, что, какъ сами представляются чувственному слуху сходными, такъ и сходные предметы связываютъ въ общую картину, въ которой чувство можетъ выразиться въ извѣстной законченности. Своего чувственно познаваемого сходства они достигаютъ или родствомъ звуковъ, особенно, когда ихъ первая буква не будетъ согласной, *) или благодаря тому, что у нихъ одинакова сама эта начальная буква, которая характеризуетъ особенность предмета, **) или по сходству послѣднихъ буквъ (какъ ассонансъ), если въ этихъ буквахъ скъзывается индивидуализирующая сила. ***).

Подраздѣленіе и подчиненіе этихъ риемованныхъ корней происходитъ по законамъ сходнымъ тѣмъ, которые во всякомъ художественномъ жанрѣ заставляютъ насъ, ради необходимаго пониманія, повторять мотивы, имѣющіе главное значеніе, и представлять ихъ, среди другихъ болѣе мелкихъ мотивовъ, такъ, чтобы они являлись обусловленными и существенными. Въ виду того, что, говоря о вліяніи аллитераціи на нашу музыку я, долженъ буду ближе подойти къ этому предмету, я удовольствуюсь сейчасъ лишь тѣмъ, что поставлю на видъ, въ какомъ отношеніи находилась аллитерація и обусловливаемые ею стихи къ той мелодіи, которую мы должны считать первоначальнымъ проявленіемъ разнообразнаго, но, при своей разнообразности, одинаго человѣческаго чувства.

Не только продолжительность стиховъ, но и аллитерацію, опредѣляющую эту продолжительность, по ея положенію и общимъ свойствамъ, мы должны объяснить мелодіей, которая въ свою очередь была обусловлена естественной силой человѣческаго дыханія и возможностью производить болѣе сильныя ударенія. Продолжительность дыханія пѣвца обусловливала продолжительность отдѣльныхъ частей мелодіи, которыя могли принять нѣкоторую форму законченности. Степень продолжительности обусловливала также количество удареній въ мелодическомъ

*) „Erb“ и „eigen“. „Immer“ и „ewig“.

***) „Ross“ и „Reiter“. „Froh“ и „Frei“.

****) „Hand“ и „Mund“. „Recht“ и „Pflicht“.

отрывкѣ, которыя, если были сильны и требовали большой затраты дыханія, уменьшались въ количествѣ, если же были слабы и могли быть воспроизведены дыханьемъ короткимъ, увеличивались. Эти ударенія совпадавшія съ жестами и благодаря имъ получавшія ритмическую мѣру, образовались въ аллитерацію коренныхъ словъ языка, количество и положеніе которыхъ они обусловили такъ, какъ обусловленный дыханіемъ мелодическій отрывокъ опредѣлилъ длину и протяженіе стиховъ.

Какъ просто станетъ объясненіе и пониманіе всякой метрики, если мы благоразумно постараемся обратиться къ естественнымъ условіямъ художественной силы человѣка, исходя изъ которыхъ и достигнемъ истинной художественной продуктивности.

Прослѣдимъ теперь за ходомъ развитія языка словъ и предоставимъ себѣ право возвратиться позже къ оставленной имъ мелодіи.

По мѣрѣ того, какъ поэзія изъ проявленій чувства становилась дѣломъ разсудка, первоначальный творческій союзъ мимики, звуковъ и разговорной рѣчи въ лирикѣ распался. Рѣчь явилась ребенкомъ, который оставилъ отца и мать, чтобы самому себѣ прокладывать дорогу.

Какъ предъ глазами выросавшаго человѣка увеличивалось число предметовъ и отношеній, доступныхъ его чувству, такъ накоплялись слова и обороты рѣчи, которые должны были выражать эти все умножившіеся предметы и отношенія. При этомъ надо замѣтить, что до тѣхъ поръ, пока человѣкъ находился близокъ природѣ и могъ понять ее чувствомъ, онъ находилъ еще корни языка, которые могли выражать предметы и отношенія. Когда же наконецъ въ погонѣ за жизнью, онъ отвернулся отъ этого плодотворнаго источника своего языка, тогда уничтожилась и его изобрѣтательность. Онъ долженъ былъ теперь довольствоваться тѣмъ запасомъ, который ему остался въ наслѣдство, но который вовсе не являлся все увеличивающимся капиталомъ,—довольствоваться такимъ образомъ, что для опредѣленія предметовъ, стоящихъ внѣ природы, удаивалъ эти наслѣдованные имъ корни, связывалъ ихъ, снова укорачивалъ и искажалъ до неузнаваемости. Это происходило особенно потому, что красоту музыкальныхъ гласныхъ онъ замѣнилъ бѣглымъ звукомъ разговорной рѣчи, и, нагромождая нѣмыя согласныя ради связи не родственныхъ между собою корней, изсушилъ живое тѣло языка.

Когда, такимъ образомъ, языкъ потерялъ непосредственную понятность своихъ корней, которую создаетъ только чувство, онъ естественно не могъ уже соответствовать и удареніямъ мелодіи, этой питавшей его матери. Онъ довольствовался тѣмъ, что тамъ, гдѣ, какъ у древнихъ грековъ, танецъ оставался незамѣлимой частью лирики,—подчинялся ритмикѣ мелодіи,

тамъ, гдѣ, какъ у современныхъ національностей, танецъ все болѣе отдѣляется отъ лирики, онъ старался достигнуть какой-нибудь связи съ мелодическо-вокальными строфами и достигъ этого въ конечной рѣчѣ.

Риѣма, къ которой мы по поводу ея отношеній къ нашей музыкѣ также должны будемъ еще возвратиться,—помѣщалось въ концѣ мелодическаго отрывка, не будучи уже въ состоянн отвѣчать удареніямъ самой мелодіи. Оно не являлась уже естественной связью музыкальныхъ звуковъ съ звуками рѣчи, при которой аллитерація дѣлала понятнымъ внѣшнему и внутреннему чувству родство между корнями языка и мелодическими удареніями. Риѣма лишь приставлялась къ концу стихотворной мелодіи, въ которой слова располагались самымъ произвольнымъ и безсвязнымъ образомъ.

Но чѣмъ болѣе запутанной и менѣе непосредственной должна была становиться разговорная рѣчь, чтобы опредѣлять предметы и отношенія, которые являлись уже теперь чисто условными понятіями, а не исходили изъ опредѣляющей самое себя природы вещей,—чѣмъ болѣе языкъ долженъ былъ стараться искать опредѣленія для понятій, которыя будучи отвлечены отъ естественныхъ явленій, сами по себѣ становились лишь комбинаціями этихъ абстракцій,—чѣмъ больше онъ долженъ былъ для этого прибѣгать къ двойнымъ и тройнымъ соединеніямъ первоначальныхъ корней, придавая имъ такимъ образомъ значеніе чего-то мысленнаго, а не чувствуемаго,—чѣмъ обстоятельнѣе онъ хотѣлъ приспособить такой механической аппаратъ, который долженъ былъ подпирать и приводить въ движеніе эти рычаги и винты,—тѣмъ больше уходилъ онъ отъ первоначальной мелодіи, о которой наконецъ потерялъ самыя отдаленныя воспоминанія, когда, беззвучный и бездыханный, онъ низвелся до сѣрыхъ будней прозы.

Разсудокъ, развившійся изъ чувства при помощи фантазіи, приобрѣлъ въ прозаической разговорной рѣчи такой органъ, благодаря которому онъ могъ въ той самой мѣрѣ становиться понятнымъ чувству, въ какой послѣднему была непонятна прозаическая рѣчь. Въ современной прозѣ мы говоримъ на языкѣ, котораго не понимаемъ чувствомъ. Связь этого языка съ предметами, которые своимъ впечатлѣніемъ на насъ вызвали образованіе корней языка, сдѣлалась для насъ неузнаваемой. Мы говоримъ такъ, какъ насъ учили съ дѣтства, а не такъ, какъ еслибы при развивающейся самостоятельности нашего чувства, мы, исходя изъ нашей индивидуальности и окружающаго, сами создали бы этотъ языкъ, поняли его и развили. Законамъ и требованіямъ нашего языка, основаннымъ на логикѣ разсудка, мы обязательно должны подчиняться, если хотимъ быть понятными. Слѣдовательно этотъ языкъ по отношенію къ нашему чувству основанъ на конвенціи, имѣющей опредѣленную цѣль: мы должны думать и управлять нашимъ

чувствомъ, становиться понятными по опредѣленной нормѣ, т. е. такъ, чтобы намѣренія разсудка мы излагали опять-таки разсудку. Чувство, которое въ первоначальномъ языкѣ выражалось бессознательно, само собой, въ нашемъ теперешнемъ языкѣ мы должны лишь описывать, описывать еще болѣе обстоятельнымъ образомъ, чѣмъ объектъ разсудка, потому что, исходя изъ этого языка разсудка, мы должны будемъ дойти до его корня тѣмъ же сложнымъ путемъ, какимъ отъ корня поднялись до языка разсудка. Нашъ языкъ представляетъ собой такимъ образомъ религіозно-государственно-историческую конвенцію, которая подъ владычествомъ олицетворенной конвенціи Людовика XIV во Франціи вполнѣ послѣдовательно была принята академіей, какъ норма. Во всякомъ случаѣ онъ основанъ не на живомъ современномъ, дѣйствительно испытываемомъ убѣжденіи, а есть втолкованная намъ противоположность такого убѣжденія. Этимъ языкомъ мы не можемъ выражать своихъ чувствъ, наиболѣе глубокихъ внутреннихъ чувствъ, потому что не можемъ изобрѣтать въ немъ соотвѣтствующихъ такимъ чувствамъ словъ. Мы можемъ наши ощущенія передать развѣ только разсудку, а не вѣрно понимающему чувству. Вотъ почему въ нашемъ современномъ развитіи чувство совершенно послѣдовательно старалось уйти отъ абсолютнаго языка разсудка въ абсолютный языкъ звуковъ, въ нашу современную музыку.

Современный языкъ не пригоденъ для поэтическаго творчества; въ немъ поэтическая идея не можетъ осуществиться, ее можно только сказать, какъ таковую.

Поэтическая идея осуществляется не раньше, чѣмъ тогда, когда разсудкомъ она сообщается чувству. Разсудокъ, опредѣляющій намѣреніе, которое можетъ быть вполнѣ выражено языкомъ разсудка, не подходитъ для поэтическаго, т. е. объединяющаго намѣренія; его намѣреніе — всегда частное, разлагающее. Разсудокъ творить поэтически только тогда, когда весь разбросанный матеріалъ обнимаетъ въ его связи и хочетъ передать впечатлѣніе такой связи. Связь можетъ сдѣлаться очевидной только съ отдаленной, соотвѣтствующей предмету и намѣренію, точки зрѣнія. Картина, которая такъ образомъ представляется взору, не есть реальная дѣйствительность предмета, она понятна лишь какъ связь. Расчленяющій разсудокъ можетъ понять реальную дѣйствительность только въ ея частностяхъ и выразить ее своимъ органомъ—современнымъ языкомъ разсудка; идеальную же, единственно понятную дѣйствительность можетъ воспринять только поэтическій разсудокъ и можетъ ее понятно выразить лишь при помощи органа, который соотвѣтствуетъ предмету въ томъ отношеніи, что дѣлаетъ ее понятнымъ чувству. Большая связь этихъ явленій, какъ частности которой они единственно и

должны быть объяснены, можетъ быть представлена, какъ мы видѣли, только при сгущеніи этихъ явленій. Такое сгущеніе, въ примѣненіи къ явленіямъ человѣческой жизни, называется упрощеніемъ и является усиленіемъ мотивовъ дѣйствія, которое въ свою очередь должно явиться результатомъ усиленныхъ мотивовъ. Однако, мотивъ усиливается лишь тогда, когда содержащійся въ немъ различные моменты пониманія сливаются въ одинъ рѣшительный моментъ чувства. Убѣдительно можно выразить его лишь при помощи первоначальнаго органа внутренняго чувства человѣка, — при помощи языка звуковъ.

Поэту однако пришлось бы отказаться отъ осуществленія своихъ намѣреній, если-бы онъ только въ моментъ крайней необходимости прибѣгнулъ къ разрѣшающему выраженію языка звуковъ.

Если бы онъ хотѣлъ сухой языкъ словъ превратить въ живой языкъ звуковъ тамъ, гдѣ должна появиться мелодія, какъ совершеннѣйшее выраженіе усиленнаго чувства, — онъ повергъ бы разсудокъ и чувство въ величайшее смущеніе, въ запутанность, изъ которой могъ-бы вывести лишь при полнѣйшемъ обнаруженіи своихъ намѣреній, т. е. открыто отказавшись отъ задачи художественнаго произведенія; открывъ разсудку свое намѣреніе, какъ таковое, а чувству предоставивъ неосмысленное никакой идеей, расплывчатое и утрированное выраженіе нашей современной оперы.

Готовая мелодія непонятна разсудку, дѣятельность котораго возможна лишь до ея появленія, хотя бы для поясненія вырастающаго чувства. Разумъ можетъ принять здѣсь участіе постольку, поскольку онъ самъ переходитъ въ чувство, которое въ своемъ вырастающемъ возбужденіи достигаетъ исчерпывающей законченности выраженія. Разсудокъ можетъ принять участіе въ развитіи этого выраженія до его высшей полноты только съ того момента, когда самъ онъ вступилъ на почву чувства. Такую почву поэтъ ощущаетъ вполне опредѣленно, когда отъ намѣреній драмы онъ переходитъ къ ея осуществленію, такъ какъ желаніе этого осуществленія является необходимымъ и вдохновляющимъ возбужденіемъ того самаго чувства, которому онъ хочетъ свой мысленный предметъ воспроизвести вѣрно и безусловно понятно. Поэтъ можетъ надѣяться осуществить свое намѣреніе тогда, когда онъ молчитъ о немъ, сохраняетъ его, какъ тайну для себя, т. е. когда оно вовсе и не выражено тѣмъ разговорнымъ языкомъ, въ которомъ оказалось-бы именно голымъ разсудочнымъ намѣреніемъ. Его освободительное, истинно творческое дѣло начинается съ того момента, когда онъ можетъ говорить свободнымъ и творческимъ новымъ языкомъ, можетъ самымъ убѣдительнымъ образомъ представить глубочайшее содержаніе своего намѣренія, Оно начинается оттуда, откуда начинается художественное произведеніе вообще, т. е. отъ перваго появленія драмы.

Такимъ образомъ языкъ звуковъ, къ которому надо прибѣгнуть съ самаго начала, является тѣмъ органомъ выраженія, при посредствѣ котораго сдѣлается понятнымъ поэтъ, обращающійся отъ разсудка къ чувству. Поэтому то онъ и долженъ стать на такую почву, гдѣ ему единственно приходится имѣть дѣло съ чувствомъ. Намѣченные поэтическимъ разумомъ, усиленные моменты дѣйствія, при необходимомъ усиленіи и ихъ мотивовъ, могутъ сдѣлаться понятными явленіями, лишь ставъ на такую почву, которая сама по себѣ лежитъ выше обычной жизни и обычныхъ ея проявленій; которая такимъ образомъ, выходитъ за предѣлы обычныхъ явленій точно также, какъ и эти усиленные образы и мотивы должны быть выше образовъ обыденной жизни. Но какъ эти средства выраженія, такъ и такіе мотивы ни въ какомъ случаѣ не должны являться неестественными, а поступки — несвойственными человѣку. Образы поэта должны настолько полно соответствовать дѣйствительной жизни, насколько они представляютъ ее въ ея наиболѣе тѣсной связи, по силѣ ея наибольшаго возбужденія. Поэтому и выраженіе ея можетъ быть лишь соответствующимъ возбужденному человѣческому чувству, въ его способности наиболѣе сильно проявляться. Образы поэта казались бы неестественными тогда, когда при высшей придонности представляемыхъ ими дѣяній и мотивовъ, эти послѣдніе воспроизводились бы органомъ обычной жизни; они были-бы непонятны и даже смѣшны, если-бы выражались попеременно то этимъ органомъ, то другимъ, необыкновенно возвышеннымъ; они были-бы таковыми, если-бы представлялись намъ то на почвѣ обыденной жизни, то на почвѣ возвышеннаго художественнаго произведенія *).

Если теперь мы ближе рассмотримъ дѣятельность поэта, то увидимъ, что осуществленіе его намѣренія состоитъ единственно въ томъ, чтобы изображеніе усиленныхъ дѣяній его поэтическихъ образовъ, путемъ изложенія ихъ мотивовъ, сдѣлать доступнымъ чувству; самые же образы осуществить при помощи выраженія, которое настолько относится къ его дѣятельности, насколько изобрѣтеніе и созданіе этого выраженія дѣлаетъ возможнымъ воспроизведеніе такихъ мотивовъ и дѣяній.

Такое выраженіе является слѣдовательно условіемъ осуществленія его намѣренія, которое безъ этого условія никогда не могло-бы изъ области мысли перейти въ дѣйствительность.

Но это единственно возможное здѣсь выраженіе есть нѣчто совсѣмъ иное, чѣмъ выраженіе органа рѣчи разсудка.

Вотъ почему разсудокъ въ силу необходимости долженъ соединиться съ элементомъ, который его поэтическое намѣреніе

* ВЪ этомъ, собственно, заключается чрезвычайно важный моментъ нашей современной комки.

могъ бы принять въ себя, какъ оплодотворяющее сѣмя, питать и развивать это сѣмя своимъ собственнымъ существомъ, чтобы создать такимъ образомъ осуществляющее и разрѣшающее выраженіе чувства.

Этотъ элементъ есть тотъ самый материнскій элементъ, изъ рукъ котораго, изъ первоначальнаго мелодическаго средства выраженія, — когда оно оплодотворилось лежащимъ внѣ его дѣйствительнымъ предметомъ, — явилось слово и языкъ словъ точно также, какъ разумокъ выросъ изъ чувства и является такимъ образомъ сгущеніемъ женскаго элемента въ мужской, способный проявить себя. Какъ разумокъ долженъ снова оплодотворить чувство, какъ онъ испытываетъ потребность быть понятнымъ чувствомъ, найти въ немъ оправданіе, отразиться въ немъ и въ этомъ отраженіи узнать себя, увидѣть себя понятнымъ, — такъ и слово разсудка стремится познать себя въ звукѣ, найти для разговорной рѣчи оправданіе въ языкѣ звуковъ *).

Прелесть, вызывающая такое тяготѣніе и вырастающая до высшей возбужденности, лежитъ внѣ побуждаемаго, въ предметѣ его вождельній, который при помощи фантазій, этой все-сильной посредницы между чувствомъ и разсудкомъ, предстаетъ ему во всей своей красотѣ. Онъ находитъ, однако, удовлетвореніе только тогда, когда видитъ полную дѣйствительность. Эта прелесть есть сила „вѣчно женственнаго“, которая вдохновляетъ эгоистическій мужской разумокъ и которая сама возможна лишь потому, что возбуждаетъ все родственное себѣ. Но то, чѣмъ родствененъ разумокъ чувству, есть нѣчто чисто человѣческое, что создаетъ существо человѣческаго рода, какъ таковое. Этимъ человѣческимъ элементомъ питаются и мужское и женское начала, которыя только въ любви вышшаются до человѣка.

Необходимымъ импульсомъ поэтически творящаго разума является поэтому любовь, любовь мужчины къ женщинѣ. Но, конечно, не та фривольная, нечистая любовь, въ которой мужчина ищетъ только наслажденія, — а глубокое и страстное желаніе, въ блаженствѣ сочувствія любящей женщины, найти освобожденіе отъ своего эгоизма. Это желаніе и есть творящій моментъ разсудка.

Сѣмя, которое необходимо одать, которое сгущается только въ сильнѣйшемъ любовномъ возбужденіи изъ благороднѣйшихъ силъ, вырастаетъ лишь изъ потребности одать его, затратить на оплодотвореніе, — такое оплодотворяющее сѣмя есть поэтическая идея, доставляющая любящей женщинѣ-музыкѣ матеріалъ для рожденія.

Посмотримъ теперь на актъ этого рожденія!

*) Пусть не покажется тривиальнымъ, если я здѣсь вспомню о моей ссылкѣ на относящейся къ данному случаю мифъ Эдипа, который былъ рожденъ Юкастой и съ Юкастой родилъ освободительницу Антигону.

III-ья часть.

Поэзія и музыка въ драмѣ будущаго.

I.

Чтобы имѣть возможность говорить чувству при посредствѣ органа разсудка—абсолютнаго языка словъ, поэтъ до сихъ поръ требовалъ дѣлать его выраженіемъ чувства двояко: при посредствѣ размѣра стиховъ, т. е. со стороны ритмики и при помощи риемы, т. е. со стороны мелодики.

При установленіи размѣра стиховъ поэты среднихъ вѣковъ еще опредѣленно имѣли въ виду мелодію, какъ по отношенію къ количеству слоговъ, такъ и, особенно, по отношенію къ удареніямъ. Послѣ того какъ зависимость стиха отъ стереотипной мелодіи, съ которой онъ былъ связанъ только чисто внѣшне, выродилась въ рабскій педантизмъ, какъ въ школахъ мастерзингеровъ, въ новѣйшія времена стихъ, независимый отъ какой бы то ни было мелодіи, сформировался по образцу ритмическаго строя римлянъ и грековъ, какимъ мы и видимъ его теперь въ литературѣ. Опыты усвоенія и подражанія, такимъ образомъ, брали начало изъ родственныхъ чертъ и развились столь постепенно, что лежащую въ основѣ ихъ ошибку, мы могли увидѣть ясно лишь тогда, когда съ одной стороны пришли къ болѣе ясному пониманію древней ритмики, а съ другой—изъ опытовъ подражать ей, увидѣли невозможность и бесплодность такихъ подражаній. Мы знаемъ теперь, что безконечное разнообразіе греческой метрики было порождено нераздѣльнымъ, живымъ взаимодействіемъ движеній танца съ музыкой и словами; всѣ произошедшія отсюда формы стиха обуславливались языкомъ, образовавшимся настолько подъ влияніемъ этого взаимодействія, что мы, съ точки зрѣнія нашего языка, у котораго былъ совершенно другой образовательный мотивъ, почти не можемъ понять его, въ его ритмическихъ особенностяхъ.

Особенность греческаго образованія состояла въ томъ, что оно удѣляло такое предпочтительное вниманіе чисто тѣлесному образу человѣка, что мы должны разсматривать это, какъ базисъ всего греческаго искусства.

Лирическое и драматическое художественное произведение было, осуществленнымъ при помощи языка, одухотвореніемъ движеній этого тѣлеснаго явленія, а монументальное искусство его явнымъ обоготвореніемъ.

Къ развитію музыки у грековъ была потребность лишь въ такой мѣрѣ, въ какой музыка могла служить усиленіемъ жестовъ, содержаніе которыхъ уже языкъ самъ по себѣ выражалъ мелодически. Сопровождая движенія танца этотъ музыкально-разговорный языкъ достигъ такой опредѣленной просодической мѣры, т. е. такой чисто-чувственной ясности въ отношеніи длины и короткости слоговъ,—мѣры, которой подчинялось ихъ отношеніе другъ къ другу въ смыслѣ длительности,—что передъ этой наглядной опредѣленностью (которая не была произвольной, а выводилась изъ естественныхъ свойствъ гласныхъ въ корняхъ слоговъ, или изъ отношенія этихъ гласныхъ къ усиливающимъ ихъ согласнымъ) даже естественный разговорный акцентъ, усиливавшій и такіе слоги, которымъ эта чувственная мѣра не придавала вовсе силы, долженъ былъ отступить на задній планъ въ смыслѣ ритма, что однако мелодія опять-таки уравнивала усиленіемъ разговорнаго акцента.

Метры греческаго стихосложенія дошли до насъ, однако, безъ этой примиряющей мелодіи (также какъ архитектура дошла безъ свойственныхъ ей красокъ). Безконечно разнообразную смѣну этихъ метровъ мы никакъ не можемъ объяснить себѣ смѣною движеній танца, потому что у насъ нѣтъ его больше предъ глазами, какъ и его мелодія не слышится намъ болѣе.

При такихъ обстоятельствахъ размѣръ, отдѣленный отъ греческой метрики, долженъ былъ соединить въ себѣ всевозможныя противорѣчія. Для подражанія ему требовалось раньше всего подраздѣленіе слоговъ нашего языка на короткіе и длинные, что совершенно противоположно его естественнымъ свойствамъ. Въ языкѣ, который уже низвелся до полнѣйшей прозы, повышенія и пониженія разговорнаго звука создаетъ только акцентъ, который мы дѣлаемъ на словахъ, или слогахъ—ради понятности. Этотъ акцентъ, однако, вовсе не можетъ быть одинаковымъ разъ навсегда, какъ была для всѣхъ случаевъ одинакова мѣра греческой просодіи; онъ измѣняется какъ разъ въ той мѣрѣ, въ какой слово, или слогъ въ фразѣ,—для понятности этой фразы—будутъ болѣе сильнаго, или болѣе слабаго значенія. Мы могли-бы подражать въ нашемъ языкѣ греческому метру только тогда, если-бы мы произвольно передѣляли акцентъ въ просодическую мѣру, или принесли его въ жертву воображаемой просодической мѣрѣ. Въ тѣхъ опытахъ, которые производились до сихъ поръ, дѣлалось попеременно то и другое, такъ что та запутанность, которую представляли для чувства такіа, долженствовавшія быть ритмическими, стихи, могла сглаживаться только путемъ произвольныхъ указаній

разсудка, который для понятности ставилъ надъ стихомъ греческую схему и этой схемой говорилъ приблизительно то, что сказала художникъ человѣку, смотрѣвшему на его картину, написавъ подъ картиной: „это—корова“.

Насколько неспособенъ нашъ языкъ выражаться въ точно опредѣленныхъ ритмическихъ стихахъ, наглядно сказывается въ простѣйшемъ стихотворномъ размѣрѣ, въ который онъ привыкъ облекаться, чтобы столь скромно, какъ только возможно, явиться хоть въ какомъ-нибудь ритмическомъ одѣяніи. Мы имѣемъ въ виду такъ называемый ямбъ, въ которомъ онъ (нашъ языкъ), въ видѣ какого-то чудовища съ пятью лапами, старается предстать нашему взору и, къ сожалѣнію, слуху. Некрасивость этого метра, разъ онъ—какъ при нашихъ сценическихъ представленіяхъ—читается непрерывно, уже сама по себѣ оскорбительна для чувства; если же—такъ какъ иначе и невозможно сдѣлать—ради его однотоннаго ритма приходится еще чувствительно насиловать живой акцентъ рѣчи, тогда уже слушаніе такихъ стиховъ становится полнѣйшей пыткой, ибо слушателя отвлеченнаго уродливымъ акцентомъ отъ правильнаго и скорого пониманія того, что должно быть выражено, силою заставляють отдавать свое чувство лишь болѣзненно утомительной скачкѣ на хромомъ ямбѣ, оглушающая рысь котораго убиваетъ наконецъ и чувство и разсудокъ.

Одна умная актриса была такъ перепугана ямбами, когда наши поэты ввели ихъ на сцену, что для своихъ ролей переписывала эти стихи въ строчку, чтобы видѣ ихъ не вводилъ ее въ заблужденіе и не заставилъ замѣнить естественный акцентъ вреднымъ для пониманія скандированнымъ стихомъ. При такомъ трезвомъ отношеніи артистка навѣрное тотчасъ же открыла, что этотъ мнимый ямбъ былъ лишь иллюзіей поэта, которая тотчасъ же исчезла, какъ только стихи были написаны въ строчку и прочитаны съ осмысленнымъ выраженіемъ. Она нашла навѣрное, что всякая стихотворная строчка,—когда произносилась по непосредственному чувству, съ удареніями, дававшими ясное и понятное представленіе о смыслѣ словъ,—имѣетъ одинъ, или, самое большое, два слога, для которыхъ и нужны были предпочтительныя остановки съ подчеркнутымъ удареніемъ; что остальные слоги лишь по отношенію къ этому одному, или двумъ, акцентируются равномерными, прерывающимися промежуточными остановками, усиленіями и ослабленіями, повышеніями и пониженіями, а просодическія удлинненія и укороченія между ними являются лишь благодаря тому, что кореннымъ слогамъ нашего современнаго языка придали акцентъ совершенно чуждый его духу, совершенно нарушающій понятность фразы и даже уничтожающій ее,—акцентъ, который ради стиха долженъ проявляться, какъ ритмическая остановка.

Я допускаю, что хорошіе стихотворцы тѣмъ именно и от-

личались отъ плохихъ, что длинныя части ямба они переносили на коренные слоги, а короткія, наоборотъ, на начальныя и конечныя слоги. Но такъ какъ опредѣленныя такимъ образомъ длинноты, какъ это и свойственно ямбу, должны были бы произноситься съ ритмической точностью—приблизительно стоймостью отъ одной цѣлой тактовой ноты до полноты—то здѣсь-то и явилась ошибка противъ требованій нашего языка, которая въ конецъ мѣшала правдивому и понятному выраженію, соотвѣтствующему нашему чувству. Еслибы этому чувству было понятно просодическое свойство коренныхъ слоговъ, то для музыканта оказалось бы совершенно невозможнымъ выражать эти ямбы въ какомъ угодно ритмѣ, невозможно было бы лишить ихъ отличительнаго свойства, передавая одними и тѣми же музыкальными размѣрами длинныя и короткія слоги. Но музыкантъ былъ связанъ однимъ лишь акцентомъ, и только въ музыкѣ этотъ акцентъ слоговъ,—которые въ обычной рѣчи, какъ цѣпь ритмически совершенно одинаковыхъ моментовъ, являются предудареніемъ главнаго акцента,—достигъ значенія. Здѣсь онъ долженъ соотвѣтствовать ритмической мѣрѣ сильныхъ и слабыхъ частей такта и достигать характернаго различія повышеніемъ, или пониженіемъ тона. Обыкновенно въ ямбахъ поэтъ вынужденъ былъ не обращать вниманія на то, что длинными должны выходить коренные слоги, и изъ ряда акцентированныхъ ровно слоговъ по желанію, или случайно, выбирать тѣ или другіе, которымъ онъ и предоставлялъ честь просодической длины, между тѣмъ, какъ, заботясь о необходимой для понятности разстановкѣ словъ, онъ низводилъ коренной звукъ до просодической краткости.

Тайна этого ямба открылась въ нашихъ драматическихъ театрахъ. Умные актеры, которые заботились о томъ, чтобы стать понятными разсудку слушателя, читали его какъ чистую прозу, беатолковые же, которые изъ за такта стиховъ не могли понять ихъ содержанія, декламировали его, какъ бессмысленную и беззвучную, столь же непонятную, какъ и немелодичную мелодію.

Тамъ, гдѣ, какъ у романскихъ народовъ, никогда не примѣнялась ритмика, основанная на просодическихъ длиннотахъ и укороченіяхъ, и гдѣ, поэтому, стихъ обуславливался лишь количествомъ слоговъ, тамъ установилась рима, какъ неизбѣжное условіе стиха вообще.

Ею характеризуется сущность христіанской мелодіи, какъ остатокъ которой ее и должно разсматривать. Мы поймемъ ея значеніе тотчасъ, когда представимъ себѣ церковное пѣніе хораловъ.

Такая мелодія остается ритмически совершенно неопредѣленной; она движется шагъ за шагомъ въ равномѣрныхъ длительностяхъ и замедляется только мѣстами для того, чтобы пѣвцу можно было перемѣнить дыханіе. Подраздѣленіе на

сильныя и слабыя части такта, есть уже развитіе позднѣйшаго времени; въ первоначальной церковной мелодіи не было такихъ подраздѣленій: для нея были одинаковы коренной и связующій слоги. Слова здѣсь не имѣли никакого значенія; они только представляли возможность растворяться въ выраженіи чувства, содержаніемъ котораго былъ страхъ передъ Богомъ и страстное желаніе смерти. Только въ концѣ мелодическаго періода, гдѣ кончалось дыханіе, слово принимало участіе въ мелодіи, образуя риему конечнаго слога.

Эта риема служила столь опредѣленно послѣднему выдержанному тону мелодіи, что при такъ называемыхъ женскихъ окончаніяхъ словъ достаточнo было, чтобы риемовался только послѣдній короткій слогъ, и риема такого слога соотвѣтствовала предыдущей, или послѣдующей мужской риемѣ, — ясное доказательство отсутствія всякой ритмики въ этой мелодіи и этихъ стихахъ.

Стихи, отдѣленные въ концѣ концовъ свѣтскимъ поэтомъ отъ этой мелодіи, безъ конечной риемы, совершенно не походили бы на стихи; количество слоговъ, на которыхъ останавливались одинаково долго, безъ всякаго различія, и которыми единственно обуславливался стихъ, не могло — ибо дыханіе въ пѣніи не различало ихъ такъ опредѣленно, какъ въ мелодіи — замѣтно отдѣлять стихотворныя строки одну отъ другой, если конечная риема не обозначала слышащійся моментъ этого раздѣленія, замѣняя собой отсутствующій моментъ мелодіи, перемѣну дыханія. Риема, въ виду того, что на ней, какъ на послѣднемъ словѣ стиха, останавливались, получила столь важное значеніе для стиха, что всѣ слоги стихотворной строчки должны были служить только подготовленіемъ къ такому нападению на конечный слогъ, должны были являться лишь удлиненнымъ вступленіемъ къ риемѣ. Это движеніе къ конечному слогу вполне соотвѣтствовало характеру языка романскихъ народовъ, который, послѣ разнообразнаго смѣшенія чуждыхъ и отжившихъ составныхъ частей языка, развился такимъ образомъ, что пониманіе въ немъ первоначальныхъ корней оставалось вполне недоступнымъ непосредственному чувству. Наиболѣе ясно мы видимъ это во французскомъ языкѣ, въ которомъ акцентъ сдѣлался полной противоположностью ударенія коренного слога, каковымъ это удареніе должно естественно представляться чувству, при наличности хоть какой-нибудь связи съ корнемъ языка. Французъ дѣлаетъ удареніе обязательно на послѣднемъ слогѣ, хотя-бы въ сложномъ, или удлиненномъ словѣ корень лежалъ впереди, и хотя бы конечный слогъ былъ несущественнымъ прибавочнымъ слогомъ. Въ фразѣ онъ соединяетъ всѣ слова въ однозвучное, систематически ускоряющееся вступленіе къ конечному слову, или вѣрнѣе къ конечному слогу, на которомъ останавливается съ сильно повышеннымъ акцентомъ, даже и тогда, когда это послѣднее слово, какъ часто бываетъ, вовсе не является болѣе важнымъ въ фразѣ.

Наперекоръ этому акценту, французъ строить фразу, помѣщая обуславливающіе ее моменты въ началѣ, въ то время какъ, напримѣръ, нѣмецъ относитъ ихъ на конецъ фразы. Это противорѣчіе, между содержаніемъ фразы и ея выраженіемъ—акцентомъ, мы можемъ легко понять имѣя въ виду то вліяніе, которое имѣли на обычную рѣчь риемованные стихи. Когда въ особенной возбужденности французъ ищетъ соответствующаго выраженія, онъ невольно подчиняется характеру этихъ стиховъ, представляющихъ собой остатокъ старинной мелодіи; наоборотъ, нѣмецъ въ такомъ случаѣ говорить аллитераціей, напримѣръ: „Zittern und Zagen“, „Schimpf und Schande“.

Характерное для риемы заключается слѣдовательно въ томъ, что она, не имѣя органической связи съ фразой, можетъ въ крайнемъ случаѣ являться средствомъ для составленія стиха, которымъ хочетъ воспользоваться обычный языкъ, чтобы выразить высшую возбужденность. Риемованные стихи являются—наперекоръ обычной выразительности рѣчи—попыткой передать возвышенный предметъ такимъ образомъ, чтобы онъ произвелъ соответствующее впечатлѣніе на чувство, и чтобы это выраженіе отличалось отъ того обычнаго выраженія, которымъ мы пользуемся въ повседневной рѣчи.

Но это обычное выраженіе именно и служило разсудку средствомъ обращаться къ разсудку-же. Пользуясь выраженіемъ, отличнымъ отъ этого и болѣе возвышеннымъ, человѣкъ какъ бы уклонялся отъ разсудка, и обращался къ тому, что столь не похоже на него,—къ чувству. Онъ старался достигнуть этого, пробуждая въ чувственномъ органѣ, воспринимающемъ звукъ языка и принимающемъ сообщенія разсудка совершенно безразлично и безсознательно, сознаніе своей дѣятельности, т. е. надѣлая чисто чувственной прелестью само выраженіе.

Правда, конечная риема стиха можетъ привлечь вниманіе чувственнаго органа слуха настолько, что онъ, останавливаясь на постоянномъ повтореніи риемованнаго конца фразы, почувствуетъ въ этомъ извѣстную прелесть, но это только вызоветъ у него вниманіе, т. е. то напряженное ожиданіе, которое должно вознаградиться въ достаточной для органа слуха мѣрѣ, для того, чтобы онъ выказалъ живой интересъ и получилъ то полное удовлетвореніе, при которомъ могъ бы сообщить всѣмъ чувствамъ человѣка восторгъ этого зачатія. Только въ такомъ случаѣ, когда всѣ силы чувствъ человѣка направлены на участіе къ предмету сообщенному имъ чувствамъ, первоначально его воспринявшимъ,—они приобрѣтутъ способность, изъ своей внутренней замкнутости снова получить просторъ, и тогда доставятъ разсудку обильную пищу. Такъ какъ всякое сообщеніе дѣлается ради того, чтобы быть понятнымъ, то и намѣреніе поэта направляется въ концѣ концовъ только на сообщеніе разсудку. Но чтобы быть понятнымъ вполне, поэтическое

намѣреніе хотеть создать само это пониманіе, дать ему возможность, такъ сказать, родиться, и органомъ этого рожденія является сила чувствъ человѣка. Такую способность чувства получаютъ лишь послѣ того, какъ зачатіе приведетъ ихъ въ наивысшую возбужденность, которая и дастъ имъ способность родить. Эту силу имъ даетъ необходимость, необходимость же вытекаетъ изъ полноты накопившихся впечатлѣній: только то, что съ непреодолимой силой наполняетъ рождающій организмъ, принуждаетъ его къ акту рожденія, а актъ рожденія въ воспріятіи поэтическаго намѣренія есть сообщеніе этого намѣренія воспринимающимъ его чувствомъ разсудку, въ которомъ мы и должны увидѣть конецъ мукамъ рождающаго чувства.

Поэтъ не имѣющій возможности сообщить свое намѣреніе органу слуха съ такой полнотой, которая бы привела его къ той высшей возбужденности, при которой слухъ почувствуетъ потребность сообщить полученныя впечатлѣнія всѣмъ другимъ чувствамъ,—если онъ хотеть заинтересовать этотъ органъ надолго, долженъ ослабить и притупить его, заставивъ нѣкоторымъ образомъ забыть свою безконечную способность воспринимать. Иначе поэту приходится совершенно отказаться отъ безконечно могучаго содѣйствія слуха, порвать нити его чувственнаго участія и пользоваться имъ опять лишь какъ рабски не самостоятельнымъ посредникомъ при сообщеніи одной мысли другой, при обращеніи разсудка къ разсудку. Но это равносильно тому, что поэтъ отказывается отъ своего намѣренія, перестаетъ творить,—что въ воспринимающемъ умѣ онъ вызываетъ только новыя комбинаціи прежнихъ, уже извѣстныхъ ему впечатлѣній, полученныхъ изъ чувственныхъ воспріятій, но самъ онъ уже не сообщаетъ ему никакого новаго предмета. Развѣтіемъ прозы до рѣмованнаго стиха поэтъ достигаетъ только того, что принуждаетъ воспринимающій ее слухъ къ безучастному, ребячески-поверхностному вниманію, которое не можетъ проникнуть во внутренній смыслъ предмета. Такимъ образомъ поэтъ, намѣреніе котораго заключалось вовсе не въ томъ, чтобы вызвать одно лишь безучастное вниманіе, въ концѣ концовъ вынужденъ совершенно отказаться отъ участія чувства и успокоить его вполнѣ бесплодное возбужденіе, чтобы снова быть въ состояніи, обращаться безпрепятственно къ одному только разсудку.

Познакомимся теперь ближе съ условіями, которыя могутъ вызвать такое творческое возбужденіе чувствъ; рассмотримъ предварительно, въ какомъ отношеніи наша современная музыка стоитъ къ этому ритмическому или рѣмованному стиху современной поэзіи и какое вліяніе онъ оказалъ на нее.

Отдѣлившись отъ образовавшагося изъ нея стиха, мелодія направилась по самостоятельному пути развитія. Уже раньше мы прослѣдили весь этотъ путь и пришли къ тому выводу,

что мелодія, какъ поверхность безконечно развитой гармоніи, на крыльяхъ разнообразнѣйшей, заимствованной изъ танца и развившейся до роскошной полноты, ритмики, стала самостоятельнымъ художественнымъ явленіемъ, возмѣвшимъ намѣреніе своею сущностью обусловливать поэзію и образовать драму; стихъ же, въ свою очередь ставшій самостоятельнымъ, по своему безсилію и своей неспособности выражать чувство, не могъ оказывать формирующаго вліянія на мелодію въ тѣхъ случаяхъ, когда приходилъ съ ней въ соприкосновеніе, — наоборотъ, при такомъ соприкосновеніи съ мелодіей, должна была обнаружиться вся его неестественность и пустота. Ритмическій стихъ разлагался мелодіей на свои, въ дѣйствительности, совершенно неритмическія, составныя части, и снова слагался по абсолютному произволу ритмической мелодіи, а рѣча беззвучно и безслѣдно тонула въ ея могучихъ звуковыхъ волнахъ. Мелодія, если она точно придерживалась стиха и своими украшениями дѣлала замѣтной его конструкцію, рассчитанную на чувственное воспріятіе, подчеркивала этимъ въ стихѣ то, что считала нужнымъ скрывать разумный декламаторъ, заблудившійся о понятности содержанія. Она подчеркивала убогую внѣшнюю форму этого стиха, нарушающую правильность языка и искажающую смыслъ его содержанія, — форму, которая вредила еще сравнительно мало, покуда была только понятіемъ, не навязаннымъ во всей полнотѣ чувствомъ, но которая отнимала всякую возможность понимать содержаніе, какъ только начинала воздѣйствовать на слухъ ярко и опредѣленно, побуждая его этимъ стать неприступной стѣной между выраженіемъ и внутреннимъ воспріятіемъ его. Если, такимъ образомъ, мелодія подчинялась стиху, если она довольствовалась только тѣмъ, что придавала его ритмамъ и рѣчамъ звуковую полноту пѣнія, она не только обнаруживала этимъ лживость и некрасивость чувственной формы стиха и непонятность его содержанія, но и лишала самое себя всякой способности проявляться съ чувственной красотой и возвышать содержаніе стиха съ захватывающей чувство силой.

Вотъ почему мелодія, сознавшая приобрѣтенную ею способность безконечно разнообразно выражать чувство въ области чистой музыки, совершенно не обращала вниманія на чувственную форму стиха, которая могла только мѣшать ей развиваться по ея собственнымъ законамъ. Она видѣла свое назначеніе въ возможности проявляться самостоятельно, въ качествѣ напѣва, который-бы лишь самыми общими чертами намѣчалъ чувства, содержащіяся въ стихахъ, причемъ дѣлалъ бы это въ самостоятельной, чисто музыкальной формѣ, къ которой стихъ относится настолько, насколько относится пояснительная подпись къ картинѣ. Тамъ, гдѣ мелодія не игнорировала содержанія стиха, и пользовалась гласными и согласными въ слогахъ его словъ не только какъ жвачкой для пѣвца, —

тамъ связью между нею и стихомъ служилъ акцентъ языка. Стремленіе Глюка, какъ уже раньше упоминалось, направлено было на то, чтобы акцентомъ языка оправдать мелодическій акцентъ, бывшій до него большей частью произвольнымъ.

Если музыкантъ, которому нужно было мелодически усиленное, но само по себѣ вѣрное воспроизведеніе естественнаго выраженія языка, придерживался акцента рѣчи, какъ единственной точки опоры, при которой можно было установить естественную и понятную связь между мелодіей и рѣчью, то онъ долженъ былъ этимъ совершенно упразднить стихъ, потому что тогда ему приходилось выдвигать въ стихѣ акцентъ, какъ единственное, что слѣдовало подчеркнуть; слѣдовало также отказаться отъ всѣхъ другихъ удареній, обусловливались-ли они мнимой просодической мѣрой, или риемой. Онъ оставилъ въ сторонѣ стихъ по той же причинѣ, которая заставила разумнаго актера произносить стихи, какъ естественно акцентированную прозу. Но этимъ музыкантъ обратилъ въ прозу не только стихъ, но и мелодію, потому что отъ нея не осталось ничего, кромѣ музыкальной прозы, которая выразительностью тона только усиливала риторическій акцентъ, превращеннаго въ прозу, стиха. Въ самомъ дѣлѣ весь споръ о пониманіи мелодіи сводился къ вопросу о томъ, долженъ ли стихъ вліять на мелодію и какими именно образомъ.

Однако же мелодія, по существу своему вышедшая изъ танца и вылившаяся уже въ опредѣленную форму, ни за что не хочетъ подчиниться акценту языка въ стихѣ. Этотъ акцентъ является то въ одной, то въ другой части стиха и никогда не ставится неизмѣнно на одномъ и томъ же мѣстѣ стихотворной строчки, потому что наши поэты увлеклись призракомъ просодически ритмическаго, или мелодическаго, благодаря риемѣ, стиха, и изъ за этого призрака совершенно забыли дѣйствительный, живой акцентъ языка, который для ритма стиха является единственнымъ опредѣляющимъ моментомъ. Да, эти поэты не сочли нужнымъ, въ непросодическомъ стихѣ, опредѣленно ставить акцентъ на конечную риему—единственную отличительную черту этого стиха. Наоборотъ, они готовы были для конечной риемы употреблять любое незначительное, второстепенное слово, даже любой конечный слогъ, совершенно не имѣющій ударенія. Это было тѣмъ удобнѣе, что такимъ слогамъ свойственна способность риемоваться.

Однако же мелодія легко воспринимается слухомъ только благодаря тому, что содержитъ въ себѣ повтореніе опредѣленныхъ мелодическихъ моментовъ въ опредѣленномъ ритмѣ. Если такіе моменты или совѣзмъ не повторяются, или становятся неузнаваемыми благодаря тому, что повторяются въ такихъ частяхъ такта, которыя не соотвѣтствуютъ другъ другу ритмически,—тогда мелодія лишается той связи, которая только и дѣлаетъ ее мелодіей, равно какъ и стихъ лишь благодаря

такой связи становится настоящим стихомъ. Связанная такимъ образомъ мелодія не можетъ приспособиться къ стиху, у котораго эта связь есть лишь нѣчто воображаемое, а не реальное: акцентъ языка, который долженъ подчеркивать единственно смыслъ стиха, не соотвѣтствуетъ повторяющимся мелодическимъ и ритмическимъ акцентамъ мелодіи, и музыкантъ, не желающій жертвовать мелодіей, желающій, наоборотъ, дать ее раньше всего—потому что въ ней то онъ и можетъ понятно выразиться чувству—видитъ себя вынужденнымъ обращать вниманіе на акцентъ языка только тамъ, гдѣ онъ случайно примыкаетъ къ мелодіи. Но это-то и значить отказаться отъ всякой связи мелодіи со стихомъ, потому что, разъ музыкантъ оказался уже вынужденнымъ не обращать вниманія на акцентъ языка, то еще меньше онъ будетъ заботиться о мнимой просодической ритмикѣ стиха. Въ концѣ концовъ съ этимъ стихомъ—какъ съ первоначальнымъ и побудительнымъ моментомъ языка—онъ поступаетъ по абсолютно-мелодическому произволу, который можетъ считать вполне законнымъ до тѣхъ поръ, пока видитъ свою задачу въ томъ, чтобы по возможности ярко выражать въ мелодіи общія чувства, составляющія содержание стиха.

Если-бы когда нибудь у поэта явилось сильное желаніе, возвысить находящіяся въ его распоряженіи средства выраженія до убѣдительной полноты мелодіи, онъ прежде всего постарался бы воспользоваться акцентомъ языка, какъ единственнымъ для стиха рѣшающимъ моментомъ. Онъ использовалъ бы его такимъ образомъ, чтобы этотъ акцентъ, своимъ соотвѣтственнымъ повтореніемъ, точно опредѣлялъ здоровый ритмъ, одинаково необходимый и стиху и мелодіи. Но и слѣда этого мы нигдѣ не находимъ, развѣ только нѣкоторый намекъ тамъ, гдѣ стихотворныхъ дѣлъ мастеръ съ самаго начала отказался отъ поэтическихъ намѣреній, гдѣ онъ не творитъ, а какъ покорный слуга и прикащикъ музыканта, соединяетъ сосчитанные и риемованные слоги, которыми, глубоко презирающій слова, музыкантъ распоряжается по своему усмотрѣнію.

Какъ характерно съ другой стороны, что нѣкоторые красивые стихи Гете, въ которыхъ поэтъ по мѣрѣ возможности старался достигнуть извѣстнаго мелодическаго подъема, обыкновенно считаются музыкантами слишкомъ красивыми, слишкомъ совершенными, для переложенія ихъ на музыку! Эти музыканты правы въ томъ отношеніи, что положить на музыку такіе стихи, значило бы обратить ихъ сначала въ прозу и уже изъ этой прозы возродить въ качествѣ самостоятельной мелодіи. Наше музыкальное чувство непосредственнымъ чутьемъ угадываетъ, что такая мелодія стиха есть лишь нѣчто мысленное, что ея явленія—призракъ фантазіи, что она слѣдовательно есть нѣчто совсѣмъ иное, чѣмъ музыкальная ме-

лодія, которая проявляется во исполнѣ опредѣленной чувственной реальности. Если мы считаемъ эти стихи слишкомъ красивыми для композиціи, мы слѣдовательно признаемъ, что намъ жаль уничтожить ихъ, какъ стихи. Мы позволяемъ это себѣ съ меньшимъ сердечнымъ смущеніемъ тогда, когда имѣемъ дѣло съ менѣе талантливымъ произведеніемъ поэта. Но такимъ образомъ мы должны признаться, что не можемъ представить себѣ правильныхъ отношеній между стихомъ и мелодіей.

Мелодистъ нашего времени, обозрѣвая всѣ бесплодные попытки, надлежащимъ образомъ привести стихи и мелодію во взаимно-искупляющую и творчески-опредѣляющую связь, и замѣчая въ особенности то дурное вліяніе, которое оказывало на мелодію вѣрное воспроизведеніе акцента языка, искажавшее ее до музыкальной прозы, чувствовалъ себя вынужденнымъ, — разъ онъ не допускалъ, что фривольная мелодія имѣеть право исказять стихъ, или совершенно не считаться съ нимъ, — сочинять мелодіи, въ которыхъ совершенно избѣгалъ всякихъ неприятныхъ соприкосновеній со стихомъ. Онъ уважалъ этотъ стихъ, какъ таковой, но считалъ его стѣсняющимъ мелодію. Онъ сочинялъ: „пѣсни безъ словъ“. И совершенно логично, что именно пѣсни безъ словъ оказались результатомъ разногласій, при которыхъ къ какому-нибудь результату могли притти только тогда, когда оставили ихъ нерѣшенными. Столь популярная теперь „пѣсня безъ словъ“ есть ничто иное, какъ приспособленіе всей нашей музыки къ роялю, ради того, чтобы нашимъ музыкальнымъ коммивояжерамъ было удобно имъ пользоваться. Этимъ музыкантъ говоритъ поэту: „дѣлай, что пожелаешь, я тоже дѣлаю, что хочу! Мы съ тобой лучше всего уживемся тогда, когда у насъ ничего общаго не будетъ“.

Посмотримъ теперь нельзя-ли намъ на этого „музыканта безъ словъ“ повліять творческой силой поэтическаго намѣренія такимъ образомъ, чтобы снять его со спокойнаго стула передъ роялемъ и перенести въ міръ высшей художественной силы, гдѣ бы ему раскрылась творческая сила слова, — слова, отъ котораго онъ съ такимъ женскимъ малодушіемъ отрекся, — слова, которое родилъ Ветховенъ въ страшныхъ мукахъ музыкальныхъ родовъ!

II.

Если мы не хотимъ выходить за предѣлы понятныхъ жизненныхъ отношеній, намъ придется изъ прозы нашего обычнаго языка добывать ту возвышенную выразительность, при которой поэтическое намѣреніе сообщалось бы чувству съ неотразимой силой. Выразительность языка, порывающая связь съ его обыденной формой благодаря тому, что силу своего

воздѣйствія черпаетъ изъ чуждыхъ ему моментовъ, несвойственныхъ характеру нашего будничнаго языка,—какъ напримѣръ вышеуказанные просодически ритмическіе моменты,—такая выразительность можетъ производить на чувство впечатлѣніе лишь чего-то страннаго.

Въ новыхъ языкахъ нѣтъ никакихъ другихъ удареній, кромѣ прозаическаго акцента языка, который однако-же вовсе не ставится на наиболѣе значительныхъ по природѣ своей коренныхъ слогахъ, а въ каждой фразѣ переносится туда, гдѣ онъ необходимъ для уясненія какого нибудь опредѣленнаго намѣренія. Языкъ современной обыденной жизни отличается отъ болѣе древняго поэтическаго языка главнымъ образомъ тѣмъ, что, ради большей понятности, онъ гораздо чаще прибѣгаетъ къ употребленію составныхъ словъ и сложныхъ періодовъ. Нашъ языкъ, которымъ въ повседневной жизни мы выражаемъ понятія, не имѣющія, вслѣдствіе своей отдаленности отъ природы, никакой связи съ истиннымъ значеніемъ корней языка, долженъ пользоваться самыми разнообразными и задутанными отклоненіями и изгибами, чтобы выражать значеніе первоначальныхъ, или заимствованныхъ откуда-либо корней языка, измѣненныхъ, или вновь составленныхъ, сообразно съ духомъ нашихъ общественныхъ отношеній и возрѣній и, такимъ образомъ, отчужденныхъ отъ нашего чувства. Наши фразы, бесконечно длинныя и расплывчатыя, вслѣдствіе принятія этого посредничающаго аппарата, стали бы совершенно непонятными, если бы въ нихъ, при помощи усиленнаго ударенія на коренныхъ слогахъ, часто повторялся акцентъ языка. Облегчить пониманіе этихъ фразъ можно только тѣмъ, что акцентъ языка ставится съ большою осторожностью въ наиболѣе важныхъ моментахъ, между тѣмъ какъ всѣ остальные слова, какъ бы важны они ни были по значенію своихъ корней, не играютъ, вслѣдствіе своей скученности, совершенно никакой роли въ смыслѣ ударенія.

Если мы отдадимъ себѣ отчетъ въ томъ, что надо подразумѣвать подъ необходимымъ, для осуществленія поэтическаго намѣренія, сгущеніемъ моментовъ дѣйствія и ихъ мотивовъ, и поймемъ что такое сгущеніе, въ свою очередь, можетъ осуществиться лишь при соотвѣтственно сгущенныхъ и усиленныхъ выразительныхъ средствахъ, то въ силу этого мы уже само собой установимъ и правильное отношеніе къ нашему языку. Какъ мы отдѣляли отъ этихъ моментовъ дѣйствія и отъ обуславливающихъ ихъ мотивовъ все случайное, мелкое и неопредѣленное, какъ исключали изъ ихъ содержанія все внѣшне-извращающее, прагматически-историческое, государственное и догматически-религіозное, чтобы представить это содержаніе чисто человѣческимъ, естественно вытекающимъ изъ запросовъ чувства,—такъ и изъ выраженія языка намъ должно выдѣлить все происшедшее отъ такихъ искаженій чисто человѣческаго,

естественнаго для чувства; нужно добиться того, чтобы ото всего этого осталось только одно ядро выраженія.—Вѣдь то, что исказило чисто человѣческое содержаніе словеснаго выраженія, вмѣстѣ съ тѣмъ явилось и причиною удлиненія фразы до такой степени, что съ одной стороны пришлось только скудно снабдить ее акцентами языка, а съ другой—отказаться отъ необычайно большого количества такихъ словъ, которыя не могутъ имѣть ударенія. Поэтъ, желавшій придать такимъ словамъ просодическую мѣру, предавался такимъ образомъ полнѣйшей иллюзіи, которую однако-жъ должно было разсѣять добросовѣстное скандированье его стиховъ: при такомъ скандированьи искажался смыслъ фразы и она становилась непонятной. Правда, красота стиха до сихъ поръ заключалась въ томъ, что поэтъ по возможности устранялъ тѣ посредствующія слова, которыя слишкомъ густой массой окружали главный акцентъ; онъ искалъ наиболѣе простыхъ выраженій, меньше всего нуждающихся въ посредничествѣ, чтобы приблизить къ себѣ акценты. Для этой цѣли, по мѣрѣ возможности, онъ освобождалъ свой сюжетъ отъ душевной среды исторически-соціальныхъ и государственно-религіозныхъ условій и отношеній. Но до сихъ поръ поэту ни разу не удалось выполнить это въ такой полнотѣ, чтобы онъ могъ сообщить свой предметъ безусловно одному только чувству, равно какъ не удалось ему и выраженіе довести до такой высоты. Достичь такой высшей выразительности можно было только путемъ растворенія стиха въ мелодіи,—растворенія, которое, какъ мы видѣли, когда должны были это видѣть,—оказалось недостижимымъ. А тамъ, гдѣ поэтъ, не растворивъ своего стиха въ настоящей мелодіи, думалъ самый стихъ сдѣлать говорящимъ чувству, тамъ онъ самъ, какъ и изображаемый имъ предметъ, становился одинаково непонятнымъ и чувству и разсудку. Въ стихахъ подобнаго рода мы видимъ попытки-нашихъ величайшихъ поэтовъ, безъ музыки превратить слова въ звуки.

Только то поэтическое намѣреніе, сущность котораго мы уже выяснили въ предыдущемъ, при своемъ непреодолимомъ стремленіи къ осуществленію, можетъ оказаться способнымъ освободить прозаическую фразу современнаго языка отъ механически-посредничающаго аппарата словъ, — сдѣлать это такъ, что всѣ заключающіеся въ фразѣ акценты получаютъ ясное и удобопонятное выраженіе. Удачное улавліваніе тѣхъ оттънковъ выразительности, которыми мы пользуемся въ обыденной жизни при сильномъ возбужденіи чувствъ, дастъ поэту безошибочную мѣрку для количества акцентовъ въ естественной фразѣ. Въ искреннемъ аффектѣ, гдѣ мы забываемъ всѣ условныя соображенія, вызывающія современную длинную фразу, мы стараемся высказаться, не переводя дыханія, по возможности короче и точнѣе. Въ такомъ сжатомъ выраженіи—въ силу аффекта—мы и ударенія дѣлаемъ гораздо сильнѣе, чѣмъ обык-

новенно; въ особенности сближаемъ другъ съ другомъ тѣ акценты, на которыхъ мы останавливаемся, повышая голосъ, чтобы указать чувству на ихъ важность съ такой же настойчивостью, съ какой мы желаемъ выразить въ нихъ наше чувство. Число этихъ акцентовъ, которые, будучи произнесены однимъ дыханіемъ, невольно замыкаются въ одну фразу, или въ главную часть фразы, всегда будетъ въ точномъ отношеніи къ характеру возбужденія. Такимъ образомъ негодующій, активный аффектъ дастъ, на протяженіи одного дыханія, большее количество акцентовъ, въ то время какъ аффектъ скорбный, страдательный, исчерпаетъ силу дыханія въ немногихъ, болѣе продолжительныхъ акцентахъ.

И такъ, смотря по характеру аффекта, которому симпатически подчиняется поэтъ, этотъ аффектъ опредѣлитъ число акцентовъ въ рядѣ словъ, обусловливаемомъ дыханіемъ, и, смотря по содержанію, развивающемся до полной фразы, или до существенной ея части. Въ такомъ рядѣ словъ чрезмѣрное количество посредствующихъ и объясняющихъ второстепенныхъ словъ, свойственныхъ сложной литературной фразѣ, уменьшается до такой степени, что они, хотя и нагромождены въ большомъ числѣ, но не исчерпываютъ бесполезнымъ образомъ дыханія, нужнаго акценту. То, что въ современной сложной фразѣ такъ вредило выраженію чувства, заключалось въ слишкомъ большомъ количествѣ второстепенныхъ словъ, неимѣющихъ ударенія; они до такой степени поглощали дыханіе говорящаго, что онъ, вслѣдствіе утомленія, или изъ благоразумной экономіи, могъ останавливаться только очень не долго на главномъ акцентѣ, и такимъ образомъ пониманіе небрежно акцентированнаго главнаго слова становилось доступнымъ разсудку, а не чувству, которое отзывается лишь на полноту чувственного выраженія. Удержанныя поэтомъ въ сжатой рѣчи второстепенныя слова, при томъ меньшемъ количествѣ, въ которомъ они безусловно необходимы, будутъ относиться къ слову подчеркнутому акцентомъ языка такъ, какъ нѣмыя гласныя относятся къ гласному звуку, окруженному ими. Разграничивая, они индивидуализируютъ его, и изъ выраженія общаго чувства сгущаютъ до яснаго выраженія чувства частнаго.

Слишкомъ большое, неоправданное чувствомъ, скопленіе согласныхъ вокругъ гласной лишаетъ эту гласную ея чувственного благозвучія, такимъ же образомъ, какъ вызванное посредствующимъ разсудкомъ нагроможденіе второстепенныхъ словъ вокругъ главнаго, дѣлаетъ его недоступнымъ чувству. Усиленіе согласной, при помощи удвоенія ея, или утروенія, является для чувства необходимымъ только тогда, когда гласная, благодаря этому, получаетъ ту яркую окраску, которая соотвѣтствуетъ яркости предмета, выражаемаго корнемъ. Такимъ образомъ чувство оправдываетъ увеличеніе количества второ-

степенныхъ словъ только въ томъ случаѣ, когда они особенно усиливаютъ выразительность акцентированнаго главнаго слова, а отнюдь не тогда, когда, какъ въ современной фразѣ, ослабляютъ эту выразительность.—Этимъ мы коснулись естественной основы ритма въ словесномъ стихѣ, какимъ онъ представляется въ повышеніяхъ и пониженіяхъ акцента,—ритма, который лишь возвысившись до музыкальнаго ритма, можетъ достигнуть высшей опредѣленности и безконечнаго разнообразія.

Какое бы ни было число повышеній тона, которыя мы, согласно выражаемому настроенію, произносимъ однимъ дыханіемъ, т. е. въ одной фразѣ, или ея части, никогда эти повышенія не будутъ одинаковой силы. Совершенно одинаковой силы акцентовъ не допускаетъ прежде всего смыслъ рѣчи, которая всегда заключаетъ въ себѣ обусловливающіе и обусловливаемые моменты и, смотря по своему характеру, выдвигаетъ на первый планъ то обусловливающий моментъ, то обусловленный. Одинаковой силы акцентовъ не допускаетъ и чувство, потому что только легко замѣтное, рѣзко опредѣленное разграниченіе моментовъ выраженій возбуждаетъ участіе чувства. Если мы убѣдимся, что вызывать это участіе чувства можно скорѣе всего при помощи модуляцій музыкальнаго тона, то оставимъ пока это въ сторонѣ и раньше всего постараемся представить себѣ то вліяніе, которое неравная сила акцентовъ должна оказать на ритмъ фразы. Если мы захотимъ акценты сплоченные и акценты освобожденные отъ давящей среды второстепенныхъ словъ представить себѣ, какъ болѣе сильные и болѣе слабые, мы сможемъ сдѣлать это, только уподобивъ ихъ сильнымъ и слабымъ временамъ музыкальнаго такта, или—что въ сущности тоже самое—сильнымъ и слабымъ тактамъ музыкальнаго періода. А такіе сильные и слабые такты, или половины такта, становятся понятными чувству благодаря тому, что находятся между собой въ отношеніи, которое въ свою очередь устанавливается и поясняется мелкими промежуточными частями такта. Если сильные части такта находятся въ непосредственномъ чередованіи со слабыми—какъ напримѣръ въ мелодіи церковнаго хора—то онѣ могутъ стать понятными для чувства лишь благодаря тому, что представляются ему повышеніями и пониженіями акцента. Благодаря этому, впрочемъ, слабая половина такта въ періодѣ совершенно лишилась-бы акцента, и только при томъ условіи, что лежащіе между сильной и слабой половинами такта, его фрагменты пробуждаются ритмически къ жизни и къ участію въ акцентѣ частей такта, можно представить менѣе ясный акцентъ слабой половины такта. Акцентированная словесная фраза обусловливаетъ собой характеръ отношенія этихъ фрагментовъ такта къ частямъ такта, главнымъ образомъ пониженіями акцента и отношеніемъ этихъ пониженій къ повышеніямъ. Лишенные сами по себѣ удареній,

слова, или слоги, употребляемые нами при пониженіи, въ обыкновенномъ выраженіи языка, благодаря усиливающимся удареніямъ такта, возвышаются до главнаго акцента и путемъ ослаблѣванія удареній, опять спускаются съ него. Тотъ-же пунктъ, до котораго они опускаются и откуда снова поднимаются до главнаго акцента, есть слабый сравнительно, второстепенный акцентъ, который обусловливается,—какъ по смыслу рѣчи, такъ и по ея выраженію—главнымъ акцентомъ, какъ планета неподвижной звѣздой. Число подготовительныхъ, или послѣдующихъ слоговъ зависитъ исключительно отъ смысла поэтической рѣчи, предполагая, конечно, что она выражена возможно сжато. И тѣмъ большею кажется поэту необходимость увеличить число подготовительныхъ, или послѣдующихъ слоговъ, тѣмъ характернѣе онъ можетъ этимъ оживить ритмъ и сообщить самому акценту особенное значеніе — также, какъ съ другой стороны онъ можетъ опредѣлить характеръ акцента и тѣмъ, что ставитъ его безъ всякихъ подготовительныхъ, или послѣдующихъ слоговъ, въ тѣсномъ соприкосновеніи со слѣдующимъ акцентомъ.

Его силы въ этомъ отношеніи разнообразны и безграничны. Но достигнуть здѣсь совершенства онъ можетъ только тогда, когда акцентированный ритмъ языка возвысится до музыкальнаго ритма, безконечно разнообразно оживленнаго движениями танца. Чисто музыкальный тактъ даетъ поэту такія средства для выраженія языка, отъ которыхъ ему въ самомъ началѣ пришлось отказаться, если онъ хотѣлъ пользоваться только словеснымъ стихомъ. Въ такомъ стихѣ поэтъ долженъ былъ остерегаться того, чтобы число понижающихся слоговъ не было больше двухъ, потому что при трехъ неизбѣжно пришлось бы поставить одинъ изъ нихъ съ удареніемъ въ повышеніе, что конечно сразу нарушило бы весь стихъ. Ему не пришлось-бы бояться такого невѣрнаго ударенія, если бы въ его распоряженіи дѣйствительно имѣлись просодически долгіе и короткіе слоги, но такъ какъ онъ могъ ставить ударенія только на акцентъ языка, а послѣдній ставился, въ угоду стиху, на всякомъ коренномъ слогѣ, то у него не было естественной мѣрки, которая бы могла опредѣлить истинный акцентъ языка такъ безошибочно, чтобы акцентъ не пришелся на тѣ коренные слоги, которые поэтъ не хотѣлъ снабжать удареніемъ. Мы говоримъ здѣсь, конечно, о писанномъ стихѣ, представленномъ письмомъ и произносимомъ по письму: живого стиха, не относящагося къ литературѣ, мы и представить себѣ не можемъ безъ ритмически-музыкальной мелодіи. Если обратиться къ дошедшимъ до насъ памятникамъ греческой лирики, то по нимъ именно мы и убѣдимся, что тотъ греческій стихъ, который мы только читаемъ, если его произнести соотвѣтственно естественному акценту языка, поставить насъ въ затруднительное положеніе въ виду необходимости подчеркивать акцентомъ такіе слоги, которые въ дѣйствительно

ритмической мелодіи оставались безъ акцента, какъ часть предударенія. Въ читающемся стихѣ мы не можемъ употребить больше двухъ слоговъ на одно пониженіе, такъ какъ большее количество слоговъ тотчасъ передвинуло-бы вѣрный акцентъ, и при слѣдующемъ отсюда разложеніи стиха мы увидѣли бы себя вынужденными произносить его, какъ бѣглую прозу.

Дѣло въ томъ, что при чтеніи стиха у насъ нѣтъ момента, который бы настолько опредѣлилъ продолжительность повышения, чтобы мы, пользуясь этой мѣрой, могли точно установить и пониженіе. Мы не можемъ продлить продолжительность акцентированнаго слога сверхъ двойной продолжительности не акцентированнаго слога, не впадая по отношенію къ языку въ ошибку растягиванья или—какъ это иногда называютъ—пѣнія. Эта „пѣвучесть“ по справедливости считается недостаткомъ въ томъ случаѣ, если, отступивъ отъ обычной рѣчи, она въ то же время и не становится дѣйствительнымъ, звучнымъ пѣніемъ; являясь лишь беззвучнымъ расширеніемъ гласной, или тѣмъ болѣе согласной, она безусловно не красива. Тѣмъ не менѣе въ основѣ такого стремленія къ растягиванью словъ, тамъ, гдѣ оно является не только чисто диалектической привычкой, а неволью прорывается, какъ результатъ сильнаго возбужденія, лежитъ нѣчто такое, на что наши знатоки просодіи и метрики должны обратить вниманіе, если хотять объяснить себѣ греческіе метры. Когда они изобрѣли законъ, по которому на одинъ долгій слогъ всегда приходится два короткихъ, они имѣли въ виду только нашъ бѣглый, отдѣлившійся отъ чувственной мелодіи акцентъ языка. А между прочимъ объясненіе греческихъ метровъ, въ которыхъ часто пять, или шесть краткихъ слоговъ, приходятся на два, или даже на одинъ долгій, оказалось бы для нихъ легкимъ, еслибы въ, такъ называемомъ, долгомъ слогѣ имъ слышенъ былъ протяжный звукъ музыкальнаго такта, какъ несомнѣнно онъ слышался лирикамъ, когда они подыскивали слова для знакомыхъ народныхъ мелодій. Этого то именно протяжнаго, ритмически опредѣленнаго тона и не слышалъ стихотворецъ, ибо зналъ только бѣглый акцентъ языка. Но если мы удержимъ этотъ тонъ, продолжительность котораго въ музыкальномъ тактѣ мы можемъ не только точно опредѣлить, но можемъ и самымъ разнообразнымъ образомъ разложить его на его составныя части—мы получимъ въ этихъ фрагментахъ ритмически понятныя и распредѣленные, соотвѣтственно своему значенію, мелодическіе моменты выраженія для количества слоговъ въ пониженіи, которое должно сообразоваться исключительно со смысломъ фразы и съ желаемымъ дѣйствиємъ выраженія, такъ какъ въ музыкальномъ тактѣ мы нашли вѣрное средство довести ихъ до безспорной понятности.

Однакоже только поэтъ можетъ опредѣлить этотъ тактъ

согласно съ нужнымъ ему выраженіемъ. Онъ самъ долженъ сдѣлать изъ него понятную мѣру и не допустить, чтобы ему навязали ее, какъ таковую. А понятнымъ онъ дѣлаетъ тактъ, распредѣляя повышенные акценты такта такимъ образомъ, чтобы они составляли часть фразы или дыханія, которой могла бы соответствовать слѣдующая, и чтобы эта слѣдующая часть была обусловлена первой; потому что только въ такомъ необходимо усиливающемъ, или успокаивающемъ повтореніи сильный моментъ выраженія является понятнымъ чувству. Слѣдовательно распредѣленіе сильныхъ и слабыхъ акцентовъ является рѣшающимъ для того, или другого рода такта и для ритмическаго строя періода. Постараемся въ дальнѣшемъ представить себѣ такой рѣшающій порядокъ, вытекающій изъ намѣреній поэта.

Представимъ себѣ выраженіе такого рода, которое позволяло бы однимъ дыханіемъ ставить три акцента, изъ которыхъ первый является наиболѣе сильнымъ (какъ обыкновенно и бываетъ въ такихъ случаяхъ), второй слабымъ, а третій опять таки приподнятымъ. Поэтъ невольно построилъ бы фразу изъ двухъ равныхъ тактовъ, изъ которыхъ первый имѣлъ бы на сильномъ времени—сильный, а на слабомъ—слабый акцентъ, между тѣмъ какъ въ началѣ (на нидершлагѣ) такта находился бы третій, снова повышенный акцентъ. Слабая половина второго такта приходилась бы на дыханіе и на затактъ второй ритмической фразы, въ которой заключалось бы соответственное повтореніе первой. Отношеніе слабыхъ нотъ въ этой фразѣ было бы таково, что онѣ направлялись-бы какъ нота затакта къ начальной нотѣ перваго такта, отсюда спускались бы къ слабой половинѣ такта и съ послѣдней поднимались бы опять въ видѣ затакта къ сильной половинѣ второго такта. Если смыслъ фразы потребуетъ усиленія и второго акцента, то ритмически достигнуть этого можно—помимо мелодическаго усиленія тона—и тѣмъ, что совсемъ опущена будетъ слабая нога между вторымъ и первымъ акцентами, или нота затакта ко второму акценту,—это привлекло бы особое вниманіе именно на этотъ промежуточный акцентъ.

Достаточно даже этихъ приблизительныхъ соображеній, къ которымъ можно легко прибавить безчисленное множество подобныхъ-же, чтобы указать на то безконечное разнообразіе, къ которому способенъ, для осмысленныхъ ритмическихъ проявленій, словесный стихъ, если въ немъ выраженіе языка, въ строгомъ согласіи съ своимъ содержаніемъ, стремится къ неизбѣжному растворенію въ музыкальную мелодію, обуславливая собой послѣднюю, какъ свое осуществленное намѣреніе. Числомъ, мѣстоааженіемъ и значеніемъ акцентовъ, какъ и большею, или меньшею подвижною слабыхъ нотъ между сильными и неисчерпаемо богатыми отношеніями первыхъ къ послѣднимъ, обуславливается такая полнота и разнообразіе ритмическихъ проявленій чистой силы языка, что ея богатство и плодотворность для чисто музыкальной способности человѣка

представляются неизмѣримыми при появленіи каждаго новаго художественнаго произведенія, явившагося плодомъ внутренняго творческаго порыва.

Благодаря ритмически акцентированному стиху мы такъ близко подошли къ вокальному звуку, что намъ приходится теперь коснуться предмета, лежащаго въ основѣ его. Если неизмѣнно имѣть въ виду, что поэтическое намѣреніе осуществляется только при полномъ воспріятіи его отъ разсудка чувствомъ, то здѣсь, гдѣ насъ занимаетъ осуществляющійся актъ этого воспріятія, мы должны точно изслѣдовать всѣ моменты выраженія въ смыслѣ ихъ способности, непосредственно обращаться къ органамъ чувства, потому что чувство можетъ воспринимать только непосредственно. Съ этой цѣлью мы должны были выдѣлить изъ словесной фразы все, что дѣлало ее исключительно органомъ разсудка, непонятнымъ для чувства. Мы сдѣлали ея содержаніе вполне человѣчнымъ, доступнымъ чувству, облекли это содержаніе въ сжатую форму путемъ того, что естественные въ страстной рѣчи акценты, тѣсно сблизивъ ихъ между собой, возвысили до невольнаго плѣняющаго слухъ (особенно повторяющимися группами акцентовъ) ритма.

Акценты въ разграниченной такимъ образомъ фразѣ по необходимости должны падать на составныя части языка, въ которыхъ наиболѣе ярко выражается ея человѣчное, доступное чувству содержаніе. Слѣдовательно они будутъ находиться на тѣхъ наиболѣе значительныхъ коренныхъ слогахъ языка, въ которыхъ мы нѣкогда выражали не только опредѣленный, доступный чувству предметъ, но и чувство, соответствующее впечатлѣнію, произведенному на насъ этимъ методомъ.

До тѣхъ поръ, пока мы не будемъ въ состояніи наши государственно-политическія, или религіозно догматическія чувства, дошедшія въ своемъ развитіи до полной непонятности, воспроизвести въ ихъ первоначальной правдивости,—до тѣхъ поръ мы не будемъ въ состояніи понять и чувственное содержаніе корней нашего языка. То, что относительно нихъ открыло научное изслѣдованіе, можетъ быть поучительнымъ для ума, но не можетъ объяснить ихъ смысла чувству, и никакое научное преподаваніе, даже если оно будетъ такъ популярно, что дойдетъ до нашихъ народныхъ школъ, не будетъ въ состояніи вызвать въ насъ то пониманіе, котораго мы можемъ достигнуть только путемъ мирнаго любовнаго общенія съ природой, при непреодолимой потребности чисто человѣческаго пониманія этого языка,—однимъ словомъ благодаря той необходимости, которая представляется поэту, когда чувство съ убѣдительною увѣренностью заставляетъ его говорить.

Наука раскрыла намъ организмъ языка, но то, что она намъ

показала, былъ мертвый организмъ, оживить который можетъ только высшая творческая потребность поэта; она опять залѣчить раны, которыя нанесъ тѣлу языка анатомическій скальпель, дать ему дыханіе и одухотворить до самостоятельной жизни. Дыханіе это ничто иное, какъ музыка.

Жажущій освобожденія поэтъ теперь стоитъ на жестокомъ морозѣ языка и съ тоской глядитъ на прагматически-прозаическіе снѣжные сугробы, покрывшіе столь роскошную нѣкогда поляну,—милый ликъ любящей матери земли. То тутъ, то тамъ, отъ его болѣзненно горячаго дыханія таетъ суровый снѣгъ и—о, чудо!—изъ нѣдръ земли пробиваются свѣжіе зеленые ростки, прелестно вырастая изъ засохшихъ было старыхъ корней, — пока наконецъ не взойдетъ согрѣвающее солнце вѣчно молодой весны человѣчества и растопитъ снѣгъ: тогда распустятся нѣжные цвѣты и будутъ привѣтствовать съ радостной улыбкой солнце.

Въ этихъ старыхъ первоначальныхъ корняхъ, какъ и въ корняхъ растений и деревьевъ, пока у нихъ еще дѣйствительно есть почва, пока они еще также не вырваны изъ почвы народной, живетъ вѣчно новая творческая сила. Подъ холоднымъ снѣжнымъ покровомъ своей цивилизаціи народъ, въ непосредственномъ выраженіи своего естественнаго языка, сохраняетъ тѣ корни, благодаря которымъ онъ самъ находится въ связи съ почвой природы, и къ ихъ произвольному пониманію приводитъ всякій, кто отъ условностей нашего государственно-дѣлового языка, обращается къ любовному созерцанію природы; безсознательнымъ употребленіемъ родственныхъ свойствъ этихъ корней,—онъ раскрываетъ ихъ смыслъ чувству. И вотъ, поэтъ является человѣкомъ, познающимъ безсознательное, преднамѣреннымъ выразителемъ произвольнаго. Чувство, для котораго онъ ищетъ участія, научаетъ его тому выраженію, которое ему нужно, а разумокъ указываетъ на необходимость этого выраженія. Если поэтъ, говорящій такимъ образомъ о сознательномъ безсознательному, пожелаетъ отдать себѣ отчетъ въ той естественной потребности, въ силу которой онъ долженъ употребить именно это выраженіе, а не какое либо другое, то онъ пойметъ природу этого выраженія. Въ своей потребности выказаться онъ приобрѣтаетъ такимъ образомъ способность пользоваться этимъ выраженіемъ, какъ необходимымъ.

Если поэтъ изслѣдуетъ природу подсказываемаго ему чувствомъ слова, единственно характернаго для предмета, или вызваннаго имъ впечатлѣнія, то онъ откроетъ эту властную силу въ корнѣ слова, который былъ изобрѣтенъ, или найденъ человѣкомъ въ силу первоначальныхъ запросовъ чувства. Если онъ проникнетъ глубже въ организмъ этого корня, чтобы понять ту властвующую надъ чувствомъ силу, которая должна быть ему свойственна, ибо благодаря ей онъ такъ могуче воздѣйствуетъ на чувство,—то онъ наконецъ откроетъ источникъ этой

силы въ чисто чувственномъ тѣлѣ корня, основнымъ матерьяломъ котораго является гласный звукъ.

Этотъ гласный звукъ является воплощенное внутреннее чувство, которое приобретаетъ тѣлесный обликъ въ моментъ своего внѣшняго проявленія, и приобретаетъ его именно такъ, какъ оно—смотря по характеру чувства—проявляется въ гласномъ звукѣ корня. Выраженіе внутренняго чувства и является тѣмъ основаніемъ, которое даетъ силу вліять на внутреннее чувство другого человѣка, къ которому обращено такое выраженіе. Эта непреложность чувства, если поэтъ хочетъ представить ее другимъ такъ, какъ онъ самъ ее испыталъ, является только благодаря величайшей полнотѣ въ выраженіи гласнаго звука, въ которомъ оттѣномъ внутренняго чувства можетъ выразиться наиболѣе исчерпывающимъ и убѣдительнымъ образомъ.

Однако, гласный звукъ, который при полномъ выраженіи своего содержанія, самъ по себѣ становится музыкальнымъ звукомъ, въ отношеніи индивидуальныхъ свойствъ своихъ въ корнѣ слова, обуславливается согласными, которыя, изъ момента общаго выраженія, обращаютъ его въ выраженіе одного опредѣленнаго предмета, или чувства. У согласной слѣдовательно есть два назначенія, которыя вслѣдствіе ихъ рѣшающаго характера слѣдуетъ рассмотретьъ подробнѣе.

Первое назначеніе согласной заключается въ томъ, что она возвышаетъ гласный звукъ корня до опредѣленной характерности, ограничивая его безконечно расплывчатый элементъ; линіями этихъ границъ она придаетъ ему, нѣкоторымъ образомъ, ту окраску и рисунокъ, который дѣлаетъ изъ него опредѣленный, ясный образъ. Это дѣйствіе согласной направляется, такимъ образомъ, отъ сущности гласной къ ея внѣшности. Оно направлено на то, чтобы выдѣлить изъ гласной характерныя особенности, стать какъ бы пограничнымъ столбомъ между послѣдними и гласной. Это важное положеніе согласная занимаетъ передъ гласной, какъ начальная буква (Anlaut). Въ качествѣ *) конечной буквы (Ablaut) она, для отдѣленія гласной отъ всего внѣшняго, имѣетъ меньшее значеніе потому, что гласная уже проявилась въ характерной своей особенности, прежде чѣмъ зазвучитъ эта конечная буква; такъ, что скорѣе эта послѣдняя обуславливается гласной, какъ ея необходимое дополненіе. И наоборотъ, она дѣйствительно имѣетъ рѣшающую важность тогда, когда, усиливая согласную, обуславливаетъ этимъ и гласный звукъ такимъ образомъ, что сама эта конечная буква возвышается до характернаго момента корня.

Мы вернемся еще къ опредѣленію гласнаго звука согласнымъ. Теперь намъ надо познакомимся съ внѣшнимъ дѣйствіемъ согласной, которое проявляется наиболѣе значительно въ ея

*) Очевидно рѣчь идетъ о префиксахъ и суффиксахъ. *Примѣч. переводч.*

положеніи передъ гласной корня, въ начальной буквѣ. Въ этомъ положеніи она показываетъ намъ, такъ сказать, лицо корня, тѣло котораго гласная наполняетъ живительной кровью, и оборотной стороною котораго, недоступной глазу, является конечный звукъ. Если подразумѣвать подъ лицомъ корня всю физиономическую внѣшность, которую обращаетъ къ намъ человѣкъ при встрѣчѣ, то мы получимъ опредѣленіе, вполне соответствующее рѣшающей важности согласной начальной буквы. Въ немъ намъ предстаетъ индивидуальность новаго корня, также какъ индивидуальность человѣка представляется намъ прежде всего въ его физиономической внѣшности, и мы руководствуемся этой внѣшностью до тѣхъ поръ, пока не познакомились ближе съ его внутреннимъ міромъ. Эта физиономическая внѣшность воспринимается, такъ сказать, глазомъ языкопониманія, и такому глазу долженъ ее рекомендовать съ наибольшимъ успѣхомъ поэтъ, который представляетъ свои образы, какъ глазу, такъ и слуху, чтобы исполнѣ быть понятнымъ чувствомъ. Но какъ слухъ, среди множества явленій, можетъ уловить какое-нибудь одно характерное и интересное для него благодаря тому, что онъ представляетъ его себѣ повторяющимся, чего не дѣлаетъ относительно другихъ явленій, и благодаря тому, что этимъ повтореніемъ онъ создаетъ изъ него нѣчто особенное, важное, заслуживающее живѣйшаго вниманія,—точно также и „глазу“ слуха потребуется повтореніе явленія, которое должно предстать ему какъ нѣчто особенное и вмѣстѣ съ тѣмъ опредѣленно понятное. Внутренній смыслъ связанной необходимостью дыханія словесной фразы выражался лишь потому, что въ ней представлялась связь по меньшей мѣрѣ двухъ, соответствующихъ другъ другу, акцентовъ, которая обнимала собой какъ обусловливающіе, такъ и обусловленные ея моменты. Стремясь раскрыть чувству пониманіе фразы, какъ выраженія чувства и сознавая, что удовлетворить такое стремленіе можетъ только ближайшее участіе непосредственно воспринимающаго чувственного органа, поэтъ, чтобы привлечь вниманіе слуха, долженъ представить необходимые акценты ритмическаго стиха въ такомъ одѣяннн, благодаря которому они не только ясно отличались-бы отъ неимѣющихъ ударенія коренныхъ словъ фразы, но которое и сдѣлало-бы это отличіе понятнымъ „глазу“ слуха, явившись одѣянннмъ равнымъ для обоихъ акцентовъ. Тождество физиономій акцентированныхъ по смыслу языка коренныхъ словъ дѣлаетъ ихъ легко понятными такому глазу и представляетъ ему ихъ въ такомъ отношеніи родства, которое не только исполнѣ доступно чувственному органу, но и на самомъ дѣлѣ свойственно смыслу корня.

Смыслъ корня—это воплощенное въ немъ впечатлѣніе предмета. Только воплощенное впечатлѣніе понятно, и это воплощеніе не только само является чувственнымъ, но и

доступно только соответствующему чувству, т. е. слуху. Следовательно выражение поэта станет легко понимаемымъ, если онъ сгуститъ выражаемое чувство до его внутренней сущности, и если эта внутренняя сущность въ своихъ обусловливающихъ и обусловленныхъ моментахъ окажется родственно-цѣльной. Цѣльное же чувство естественно вызываетъ и цѣльное выражение, а такое цѣльное выражение приобретаетъ возможность наиболѣе полного осуществленія въ единствѣ корня языка, которое сказывается въ родствѣ обусловливающего момента фразы съ обусловленнымъ. Чувство, которое можетъ оправдать себя, выражаясь аллитераціей невольнo подчеркиваемыхъ коренныхъ словъ, намъ несомнѣнно понятно, если только родство корней сознательно не нарушено—какъ въ новыхъ языкахъ—смыслomъ рѣчи; и только послѣ того, какъ такое цѣльное чувство, будучи такъ-же цѣльно и выражено, невольнo воздѣйствуетъ на наше чувство, для насъ становится возможнымъ соединеніе этого чувства съ другимъ. Если нужно быстро сдѣлать понятнымъ смѣшанное впечатлѣніе уже опредѣлившемуся чувству, то поэтический языкъ для этой цѣли имѣетъ безконечно могучее средство въ аллитераціи, которую мы можемъ назвать осмысленной въ томъ отношеніи, что въ основѣ ея, въ корнѣ языка, заключается широкой и все-таки опредѣленный смыслъ. Чувственно-осмысленная аллитерація можетъ соединить выраженіе одного чувства съ выраженіемъ другого, прежде всего благодаря своему чисто чувственному характеру, такимъ образомъ, что это соединеніе становится замѣтнымъ слуху и привлекаетъ его, какъ естественное. Смыслъ аллитерирующаго коренного слова, въ которомъ уже сказывается вновь привлеченное чувство, благодаря невольному вліянію на чувство слуха тождественнаго звука, представляется уже самъ по себѣ чѣмъ то родственнымъ, противоположною, входящей въ понятіе главнаго чувства; какъ таковая, по своему видовому родству съ прежде выраженнымъ ощущеніемъ, онъ сообщается чувству, а послѣднимъ, наконецъ, разсудку *).

Силы непосредственно-воспринимающаго слуха въ этомъ отношеніи такъ безграничны, что онъ соединяетъ отдаленнѣйшія впечатлѣнія, если они представляютъ извѣстное сходство въ фізіономіи, и передаетъ ихъ для широкаго воспріятія чувству, какъ впечатлѣнія чисто человѣческія, родственныя между собой. Что значить въ сравненіи съ этой всеобъемлющей, всеобъединяющей чудодѣйственной силой чувственного органа сухой разсудокъ, который отказывается отъ такой чудесной помощи и дѣлаетъ слухъ рабомъ-носильщикомъ фабричныхъ издѣлій своего языка! Этотъ чувственный органъ выказываетъ тому, кто къ нему относится съ любовью, такую преданность, такое богатство любви, что можетъ все разложенное аналити-

*) „Die Liebe bringt Lust und—Leid“.

ческимъ разсудкомъ на миллионы частицъ, слить въ нѣчто чисто человѣческое, искони, всегда и вѣчно единое, и отдать его чувству, чтобы оно восторгалось и наслаждалось. Подойдите къ этому царственному чувству, вы, поэты! Но подойдите какъ истинные мужи, и съ полнымъ довѣріемъ! Дайте ему то самое большее, что вы можете понять, и чего не можетъ объединить вашу разсудокъ! Чувство вамъ объединить его и представить вамъ, какъ нѣчто безконечное и цѣльное. Такъ смѣло-же идите ему навстрѣчу, взгляните ему прямо въ глаза! Обратите къ нему лицо слова, а не его спину, которая единственно видна въ рѣчѣ вашей прозаической рѣчи, и которую вы предоставляете въ распоряженіе слуха,—словно слухъ, въ награду за эти звуки дѣтскихъ бубенчиковъ, которыми забавляютъ дикарей и дураковъ, беспрепятственно пропуститъ ваши слова черезъ свои ворота къ разсудку, который ихъ снова будетъ разлагать. Слухъ не ребенокъ. Это сильная, любящая женщина, которая своей любовью наибольшее счастье дастъ тому, кто въ самомъ себѣ принесетъ ей наибольшую возможность счастья!

И какъ мало мы дали до сихъ поръ этому слуху! Мы предоставили ему только аллитерацію согласныхъ,—и уже при помощи одной ея онъ создалъ пониманіе всего языка! Будемъ продолжать наше изслѣдованіе, чтобы видѣть, какъ это пониманіе языка, благодаря высшему возбужденію слуха, можетъ доходить до столь глубокаго пониманія человѣка.

Намъ должно еще разъ вернуться къ согласной, чтобы представить себѣ ее въ другой ея роли. Свою способность, посредствомъ рѣмы префикса, воспроизводить передъ чувствомъ самыя по видимому разнородныя впечатлѣнія и предметы, какъ родственныя,—эту способность согласная, проявляющая здѣсь свое вѣдннее дѣйствіе, приобретаетъ исключительно благодаря своему отношенію къ гласному звуку корня, въ чемъ сказывается ея внутреннее вліяніе, т. е. опредѣленіе характера самой этой гласной. Согласная опредѣляетъ не только вѣдннія границы гласной, но и внутреннія: особенности ея проявленія она обуславливаетъ той рѣзкостью, или мягкостью, съ какой внутренне она ея касается *).

Но это чрезвычайно важное вліяніе согласной ставить насъ въ такое непосредственное соприкосновеніе съ гласной, что

*) Пѣвецъ, извлекающій изъ гласной ея полный звукъ, прекрасно чувствуетъ то разграничительное вліяніе, которое оказываютъ на гласную энергичныя согласныя, какъ к, п, р, т—или усиленныя, какъ тр, сп, ст, пр, и слабыя, мягкія какъ, г, л, б, д, в. Усиленный суффиксъ nd, rt, st, ft тамъ, гдѣ онъ является кореннымъ, какъ напримѣръ въ: „Hand, hart, Hast, Kraft“, указываетъ гласной съ такой опредѣленностью характеръ и продолжительность ея проявленія, что прямо обуславливаетъ послѣднее, дѣлая его въ силу необходимости короткимъ, сжатымъ и, такимъ образомъ, будучи характернымъ признакомъ корня,—обращается, какъ ассонансъ въ рѣму (напр. „Hand“ и „Mund“).

пониманію его въ значительной степени способствуетъ опять таки сама гласная, къ которой мы приходимъ съ непреодолимой необходимостью, какъ къ единственно оправдывающей содержаніе корня.

Мы назвали окружающія согласныя одѣяніемъ гласной, или, еще опредѣленнѣе, ея фізіономической внѣшностью. Если назвать ихъ, особенно вслѣдствіе ихъ внутренняго дѣйствія, еще точнѣе, кожей человѣческаго тѣла, органически сросшейся съ его внутренностями, то мы получимъ вѣрное представленіе о природѣ гласныхъ и согласныхъ и объ ихъ органическихъ отношеніяхъ другъ къ другу.

Если мы представимъ себѣ гласную въ видѣ внутренняго организма живого человѣческаго тѣла, обуславливающаго собой его внѣшность такую, какая она является глазу созерцающаго, то за согласными, которыя представляются глазу именно этой внѣшностью, мы должны признать еще одно важное свойство, заключающееся въ томъ, что, посредствомъ развѣтвленнаго взаимодействія органовъ чувствъ, онѣ доставляютъ внутреннему организму тѣ внѣшнія впечатлѣнія, которыя въ свою очередь обуславливаютъ собой разныя особенности выразительной силы этого организма. Какъ человѣческое тѣло снабжено кожей, скрывающей его внѣшне отъ нашего глаза, такъ есть у него и кожа, обращенная внутрь, къ внутреннимъ жизненнымъ органамъ. Но эта внутренняя кожа, вовсе не отдѣляетъ его окончательно отъ жизненныхъ органовъ, а напротивъ, соединяетъ ихъ такимъ образомъ, что тѣло получаетъ отъ нихъ свою пищу и свою творческую силу для образованія внѣшняго. Кровь—этотъ живительный, при условіи непрерывнаго обращенія сокъ тѣла, благодаря такой связи съ внутренними органами, проникаетъ изъ сердца до внѣшней кожи тѣла. Давши послѣдней необходимую пищу, она снова возвращается къ сердцу, которое, какъ-бы отъ избытка внутренняго богатства и дыханіемъ легкихъ, доставляющихъ внѣшній воздухъ для оживленія крови, вновь изливаетъ наружу эту, оплодотворенную своимъ собственнымъ содержаніемъ, струю воздуха, какъ истинное проявленіе своей живой теплоты. Это сердце—гласный звукъ, въ его наиболѣе богатой и самостоятельной дѣятельности. Его живительная кровь, въ своемъ движеніи наружу сгущенная въ согласную, не будучи исчерпана вслѣдствіе своего избытка, возвращается назадъ, чтобы тогда уже самой при помощи струи воздуха, оживившей ее, проявиться съ высшей полнотой.

Внутренній человѣкъ звукомъ обращается къ слуху точно такъ, какъ его внѣшній образъ представляется зрѣнію. За этотъ внѣшній образъ коренной гласной мы признаемъ согласную, и, такъ какъ не только гласная, но и согласная воспринимаются слухомъ, мы должны представить себѣ его въ качествѣ

слышащаго и видящаго, дабы такой своей способностью онъ воспринялъ согласную—этого человѣка языка.

Если эта согласная, высшая и важнѣйшая дѣятельность которой, чувственная и осмысленная, предстаетъ намъ въ аллитераціи, обращается къ „глазу“ слуха, то гласная, которую мы познали въ ея существенной, животворной силѣ, наоборотъ сообщаетъ самому „уху“ слуха.

Но только въ томъ случаѣ, если она можетъ проявиться во всей своей особенноти, съ такой же самостоятельной полнотой, какъ согласная въ аллитераціи, т. е. не только какъ звучащая гласная, но и какъ звукъ,—только въ такомъ случаѣ гласная въ состояніи будетъ безконечной полнотой своихъ звуковыхъ средствъ наполнить „ухо“ слуха („зрѣніе“ котораго мы всецѣло обратили на согласную) въ такой мѣрѣ, что чрезмѣрный восторгъ его заставитъ передать полученныя впечатлѣнія общему чувству человѣка, которое предстоитъ довести до высшей возбужденности. Какъ наше представленіе о человѣкѣ получаетъ полную и ясную опредѣленность только тогда, когда мы познали его и зрѣніемъ и слухомъ, такъ и органъ сообщенія внутренняго человѣка убѣдитъ нашъ слухъ съ полной несомнѣнностью только въ томъ случаѣ, когда удовлетворить одинаково и „глазъ и ухо“ этого слуха. А это достигается только словесно-звуковымъ языкомъ. И поэтъ, какъ и музыкантъ, выражали до сихъ поръ только половину человѣка: поэтъ обращался только къ глазу, музыкантъ же только къ уху слуха. А внутренняго человѣка воспринимаетъ съ безусловной увѣренностью только видящій и слышащій, т. е.—всепонимающій слухъ.

Ту непреодолимую силу, которая заключается въ корнѣ слова и которая заставляетъ поэта, ищущаго наиболѣе вѣрнаго выраженія своего чувства, воспользоваться именно этимъ кореннымъ словомъ, единственно соотвѣтствующимъ его намѣренію, поэтъ съ убѣдительнѣйшей увѣренностью найдетъ въ гласномъ звукѣ, какъ только онъ его представитъ себѣ въ его высшей полнотѣ, какъ настоящій, одушевленный дыханіемъ, звукъ.

Въ этомъ звукѣ наиболѣе ярко сказывается чувственное содержаніе гласной, которое въ силу внутренней необходимости можетъ выразиться только въ этой, а не другой гласной, какъ и данная гласная, по отношенію къ внѣшнему предмету, обуславливаетъ собой именно ту согласную, а не какую-нибудь другую. Возвести эту гласную въ высшее выраженіе чувства, дать ему съ наибольшей полнотой излиться и исчерпаться въ задуманномъ вокальномъ звукѣ, это значило-бы для поэта—произвольныя и неумиротворяющія особенноти поэтическаго выраженія сдѣлать естественными, съ одинаковой вѣрностью воспринимающими и выражающими чувство. Вотъ почему полного удовлетворенія онъ достигнетъ только при полной воз-

бужденности выраженія. Только пользуясь всёми высшими способностями своей силы выраженія, онъ дѣлаетъ его органомъ чувства, который снова непосредственно и обращается къ чувству; и этотъ органъ является изъ самихъ средствъ языка, если только понять всю его силу и воспользоваться ею.

Поэтъ, который съ цѣлью по возможности точнаго выраженія чувства, старался посредствомъ аллитераціи согласныхъ довести рядъ словъ, расположенный по акцентамъ и проявляющийся въ музыкальномъ тактѣ, до болѣе доступной чувству понятности, облегчить эту чувственную понятность еще больше, если соединить гласныя акцентированныхъ коренныхъ словъ—какъ онъ сдѣлалъ уже съ ихъ согласными—въ риѐму, которая самымъ непреложнымъ образомъ раскроетъ чувство ихъ смыслъ. Пониманіе гласной основывается не на ея поверхностномъ родствѣ съ другою риѐмованной коренной гласной. Напротивъ, такъ какъ всѣ гласныя состоятъ въ первоначальномъ родствѣ, то пониманіе лежитъ въ раскрытіи этого первоначальнаго родства, путемъ полнаго выраженія ея чувственного содержанія, при помощи музыкальнаго звука. Гласная сама по себѣ есть ни что иное, какъ сгущенный звукъ; особенность ея проявленія зависитъ отъ его обращенія къ высшей формѣ чувства, которая представляетъ—какъ мы выразились—глазу слуха отраженія внѣшняго предмета, обусловливающего эту форму чувства. Вліяніе предмета на самую форму чувства создаетъ гласная непосредственнымъ проявленіемъ его, наиболѣе свойственнымъ ему способомъ; она дѣлаетъ это, расширяя свою, приобрѣтенную извнѣ, индивидуальность до универсальности чувства, а осуществляется это музыкальнымъ звукомъ. Гласная возвращается къ тому, что ее родило и побудило къ особенному внѣшнему сгущенію согласной. Обогащенная извнѣ и приобрѣвшая характерность, она возвращается, чтобы, обогативъ и его, раствориться въ немъ. А этотъ обогащенный, индивидуально укрѣпившійся, расширившійся до универсальности чувства звукъ, есть освободительный моментъ поэтической мысли, которая въ такомъ освобожденіи становится непосредственнымъ изліяніемъ чувства.

Растворяя гласную акцентированнаго и аллитерирующаго кореннаго слова въ ея элементъ, въ музыкальномъ звукѣ, поэтъ вступаетъ въ область языка звуковъ. Съ этого момента ему приходится опредѣлять родство акцентовъ уже не по мѣркѣ, доступной глазу слуха; необходимое для быстраго воспріятія чувствомъ родство гласныхъ, ставшихъ музыкальными звуками, опредѣляется теперь мѣркой, которая, будучи доступна только уху слуха, имѣетъ прочную основу въ особенностяхъ воспримчивости послѣдняго. Первоначальное родство гласныхъ въ языкѣ словъ сказывается такъ несомнѣнно, что мы считаемъ аллитерирующими коренные слоги безъ префикса, только потому, что они начинаются съ гласной, причемъ насъ отнюдь не смущаетъ

внѣшнее несходство въ гласныхъ; аллитераціею для насъ является напр.: „Aug'und Ohr“ *).

Это первоначальное родство, которое сохранилось въ языкѣ словъ какъ бессознательный моментъ чувства, даетъ чувству безошибочное познаніе полнаго языка звуковъ. Расширяя характерную гласную до музыкальнаго тона, оно представляетъ эту характерность нашему чувству, какъ содержащуюся въ первоначальныхъ родственныхъ отношеніяхъ и родившуюся изъ нихъ; помогаетъ намъ, такимъ образомъ, понять, что матерью этой богатой семьи гласныхъ является само человѣческое чувство, обращенное непосредственно къ внѣшнему міру, чтобы, возвратившись оттуда, снова проявиться человѣческому чувству.

Поэтому представить нашему чувству родство гласныхъ, ставшихъ звуками, — задача уже не по силамъ поэту словъ, — сдѣлать это можетъ только поэтъ звуковъ.

III.

Характерное различіе между поэтомъ и музыкантомъ заключается въ томъ, что поэтъ соединяетъ разрозненные, замѣтные лишь разсудку моменты дѣйствій, ощущеній и выраженія въ нѣчто цѣлое, по возможности доступное чувству, въ то время какъ композиторъ долженъ этотъ сгущенный моментъ развить до высшей полноты его чувственного содержанія. Пріемы поэтического ума, въ потребности его проявиться чувству, заключаются въ томъ, что изъ отдаленнѣйшихъ областей собирается матеріалъ и упрощается, чтобы стать легко доступнымъ чувственному воспріятію. Отсюда, изъ точки непосредственнаго соприкосновенія со способностью чувственного воспріятія, стихотвореніе должно развиться совершенно такимъ же образомъ, какъ воспринимающій чувственный органъ, сосредоточившійся для пониманія стиховъ также на одномъ, сжатомъ и обращенномъ на внѣшнее пунктѣ, непосредственно послѣ воспріятія расходится все болѣе и болѣе широкими кругами до возбужденія всей внутренней силы воспріятій.

Ненормальность пріемовъ, вызванныхъ неблагоприятными условіями одиноко стоявшаго поэта и столь-же одинокаго композитора, заключалась до сихъ поръ въ томъ, что поэтъ, для того чтобы стать понятнымъ чувству, пустился въ рискованную ширь, гдѣ онъ сдѣлался изобразителемъ цѣлыхъ тысячъ подробностей,

*) Какъ вѣрно языкъ такой аллитераціею опредѣляетъ оба эти органа воспріятія, обращающіеся къ внѣшнему міру, посредствомъ гласныхъ, тоже открытыхъ и обращенныхъ къ внѣшнему! Получается такое впечатлѣніе, будто эти органы проявляются здѣсь, обратившись всей силой своей универсальной способности воспріятія изъ внутреннего міра къ внѣшнему.

долженствовавшихъ по возможности понятно представить фантазіи какой-нибудь образъ. Фантазія, ошеломленная такимъ разнообразіемъ пестрыхъ мелочей, могла овладѣть изображаемымъ предметомъ опять таки только путемъ того, что старалась ясно понять эти запутанныя подробности и, такимъ образомъ, впадала въ дѣятельность чистаго разсудка, къ которому только единственно и могъ обратиться поэтъ, когда, смущенный массой своихъ описаній, онъ въ концѣ концовъ сталъ искать надежной точки опоры.

Абсолютный музыкантъ, напротивъ, чувствовалъ при творчествѣ потребность сконцентрировать свой безконечно обширный чувственный элементъ въ опредѣленные, по возможности доступные уму, пункты. Ради этого ему все больше приходилось отказываться отъ полноты своего элемента и съ величайшими усиліями сгущать чувства въ невозможную, по существу, мысль, чтобы наконецъ представить это сгущеніе произвольной фантазіи, въ видѣ воображаемаго, скопированнаго съ какого-нибудь внѣшняго предмета, явленія, лишеннаго всякаго чувственнаго выраженія.

Въ этомъ отношеніи музыка походила на Бога нашихъ легендъ, который, спустившись съ неба на землю, долженъ былъ принять образъ и одѣяніе обыкновеннаго смертнаго, чтобы стать здѣсь видимымъ: никто не узнавалъ Бога въ оборванномъ ничемъ. Но прійдетъ истинный поэтъ, который ясновидящимъ окомъ высихъ творческихъ мукъ узнаетъ въ оборванномъ ничемъ Бога-Искупителя, освободитъ его отъ костыля и ломотьевъ и на крыльяхъ своего страстнаго чувства вознесетъ съ Нимъ въ заоблачную высь, гдѣ дыханье освобожденнаго Бога разольетъ невообразимыя наслажденія блаженнѣйшихъ чувствъ! Такъ бросимъ же жалкій языкъ будней, въ которомъ мы еще не являемся тѣмъ, чѣмъ мы можемъ быть и въ которомъ поэтому не выражаемъ того, что можемъ выразить,—бросимъ, чтобы заговорить языкомъ искусства, въ которомъ единственно можно высказать то, что мы должны сказать, если мы уже стали тѣмъ, чѣмъ можемъ быть!

Музыкантъ долженъ распредѣлить звуки стиха по родству ихъ выразительной способности такимъ образомъ, чтобы они выражали не только чувственное содержаніе той или другой гласной, какъ отдѣльной буквы, но содержаніе родственное всѣмъ звукамъ стиха, и чтобы такое содержаніе предстало чувству, какъ звено первоначальнаго родства всѣхъ звуковъ.

Поэтъ могъ раскрыть понятное чувству, а при помощи него и разсудку, родство подчеркиваемыхъ имъ акцентовъ только посредствомъ аллитераціи согласныхъ корней языка. Но то, чѣмъ обуславливалось это родство, была именно особенность данной согласной; ни одна другая не могла риемоваться съ ней, и родство поэтому ограничивалось одной опредѣленной семьей,

которая становилась понятна чувству именно потому, что являлась совершенно самостоятельной. Композиторъ-же располагает такой родственной связью, которая не знает предѣловъ. И если поэтъ долженъ былъ ограничиваться тѣмъ, что посредствомъ полной тождественности начальныхъ согласныхъ, представляялъ чувству только особенно подчеркнутыя коренныя слова своей фразы, какъ родственныя по смыслу и по ощущенію, то музыкантъ, напр., долженъ изобразить родство своихъ звуковъ въ такомъ масштабѣ, который бы, исходя изъ акцентовъ, обнималъ всѣ гласныя въ фразѣ, даже и не имѣющія ударенія; такъ чтобы не только гласная съ удареніемъ, но и гласныя вообще представлялись чувству родственными между собой.

Какъ акценты въ фразѣ получаютъ свое особенное освѣщеніе не только соотвѣтственно ихъ смыслу, но и благодаря чувственному проявленію находящихся въ пониженіи слабо акцентированныхъ словъ и слоговъ, такъ и гласные звуки должны получить окраску отъ второстепенныхъ, которые относятся къ нимъ совершенно такъ, какъ сильныя и слабыя времена такта относятся къ повышеніямъ.

Выборъ и значеніе этихъ второстепенныхъ словъ и слоговъ опредѣляется прежде всего логическимъ содержаніемъ фразы. Только по мѣрѣ того, какъ это содержаніе, благодаря сгущенію общихъ моментовъ, возвышалось до сильного выраженія, легко понятнаго чувству, логическое содержаніе становилось чувственнымъ.

Выборъ и значеніе второстепенныхъ тоновъ, какъ и ихъ отношеніе къ главнымъ, перестаетъ уже быть зависимымъ отъ разсудочнаго содержанія фразы, потому, что въ ритмическомъ стихѣ и въ аллитераціи оно перешло въ чувственное содержаніе. Полное осуществленіе этого чувственного содержанія, путемъ его непосредственнаго обращенія къ чувству, наступитъ тогда, когда гласная, растворившись въ звукѣ гнѣнія, создастъ языкъ чистаго чувства, при которомъ единственно это возможно.

Съ того момента, какъ впервые въ языкѣ словъ музыкально прозвучала гласная, чувство стало властнымъ распорядителемъ всѣхъ дальнѣйшихъ обращеній къ чувствамъ. Музыкальное чувство само опредѣляетъ выборъ и значеніе главныхъ и второстепенныхъ звуковъ, руководясь ихъ природою и родствомъ; каждый отдѣльный членъ выбирается, смотря по чувственному выраженію, необходимому фразѣ. Но родство тоновъ есть музыкальная гармонія, которую мы должны представлять себѣ пока раскинутой въ пространствѣ, въ которомъ члены семействъ широко - развѣтвленнаго рода являются въ видѣ тональностей. Если мы здѣсь займемся горизонтальнымъ объемомъ гармоніи, то намъ придется оговориться, что въ рѣшительный моментъ нашего изложенія, мы коснемся свойствъ гармоніи въ ея вертикальномъ видѣ, до ея основанія. Это горизонтальное расширеніе, какъ поверхность гармоніи, является такой ея фи-

зіоміей, которая еще доступна глазу поэта: это зеркальная поверхность воды, которая отражает собственный образ поэта, представляя его въ то-же время и созерцающему глазу того, кому самъ поэтъ хотѣлъ стать видимымъ. А картина эта есть осуществленное намѣреніе поэта, возможное для музыканта только въ томъ случаѣ, если изъ глубины моря гармоніи онъ выплыветъ на его поверхность, гдѣ торжественно отпразднуется прекрасная свадьба творческой поэтической мысли съ безконечно рождающей силой музыки.

Это волнующееся отраженіе зеркала—есть мелодія. Въ ней поэтическая мысль невольно становится захватывающимъ моментомъ чувства, а наша музыкальная чувственная сила получаетъ способность опредѣленно и выразительно сказываться, какъ рѣзко очерченный, приобрѣвшій пластическую индивидуальность—человѣческой образъ. Мелодія—это освобожденіе безконечно обусловленной поэтической мысли, дошедшее до глубокаго сознанія высшей свободы чувства: она есть желанное и высказанное невольное, сознательное и ясно возвѣщенное безсознательное, оправданная необходимостью безконечно широкаго содержанія, развившагося изъ отдаленнѣйшихъ развѣтлений, до опредѣленнаго выраженія чувства.

Если мы эту мелодію, являющуюся на поверхности гармоніи, какъ отраженіе поэтической мысли и подчиненную первоначальному родству звуковъ, благодаря своему принятію въ одну изъ семей этого родства—тональность,—если мы такую мелодію сопоставимъ съ той матерью-мелодіей, отъ которой нѣкогда родился языкъ словъ, то мы замѣтимъ слѣдующую весьма важную разницу, на которую здѣсь слѣдуетъ обратить вниманіе.

Изъ безконечно разнообразной способности воспріятія, человѣческія ощущенія переходили во все болѣе и болѣе опредѣленное содержаніе и воплощались въ первоначальной мелодіи, такимъ образомъ, что путемъ естественнаго своего развитія дошли, наконецъ, до образованія чистаго языка словъ. Самой характерной чертой древнѣйшей лирики является то, что въ ней слова и стихъ исходили изъ звука и мелодіи, точно также какъ тѣлесныя движенія, изъ общихъ, понятныхъ только при многократныхъ повтореніяхъ, движеній танца свелись до болѣе размѣренныхъ и опредѣленныхъ мимическихъ жестовъ. Чѣмъ больше съ развитіемъ человѣческаго рода непосредственная сила чувства сгущалась въ сознательную силу разсудка, и чѣмъ больше, слѣдовательно, содержаніе лирики изъ чувственнаго становилось разсудочнымъ,—тѣмъ замѣтнѣе и стихотвореніе отдалялось отъ своей былой связи съ той первоначальной мелодіей, которой оно пользовалось только до нѣкоторой степени, для того, чтобы сдѣлать холодное дидактическое содержаніе по возможности болѣе пріятнымъ тому, кто привыкъ къ старому

чувству. Саму эту мелодію, которая распѣла, какъ необходимое выраженіе чувства, изъ естественной способности человѣка чувствовать, и въ соотвѣтственной связи со словомъ и жестомъ развила до той полноты, которую мы и теперь еще видимъ въ настоящей народной мелодіи,—ее эти мудрствующіе, разсудочные поэты уже не могли формировать и варьировать согласно характеру своей манеры выраженія. Но исходя изъ самаго этого способа выраженія, еще менѣе было возможно перейти къ созданію новыхъ мелодій, потому что прогрессъ общаго развитія этой великой эпохи просвѣщенія заключался именно въ направленіи отъ чувства къ разсудку, а также и потому, что все возраставшій разсудокъ въ своихъ экспериментированьяхъ почувствовалъ-бы себя только стѣсненнымъ, если бы его стали принуждать искать новаго выраженія чувствъ, весьма далекихъ отъ него.

Пока лирическую форму признавала и требовала публика, поэты, для которыхъ содержаніе ихъ произведеній сдѣлало невозможнымъ созданіе новыхъ мелодій, варьировали еще стихъ, но не мелодію, которой они уже совершенно не касались. Въ угоду ей они только придали выраженію своей поэтической мысли такую внѣшнюю форму, которую можно было въ видѣ варьяціи текста подгонять подъ неизмѣняющуюся мелодію. Богатѣйшую форму греческой лирики и особенно хоровъ трагедіи нѣтъ возможности понять иначе, какъ необходимо обусловленную содержаніемъ этихъ произведеній. Большею частью дидактическое и философское содержаніе этихъ пѣсень представляетъ такой очевидный контрастъ съ чувственнымъ выраженіемъ богато разнообразной ритмики стиха, что невозможно допустить предположеніе, будто это столь разнообразное чувственное проявленіе вытекло изъ содержанія поэтическаго замысла; оно обусловливалось мелодіей, покорно было подчинено ей неизмѣннымъ требованіямъ. — Еще и теперь самыя настоящія народныя мелодіи извѣстны намъ въ связи съ позднѣйшимъ текстомъ, приложеннымъ къ уже существующимъ и популярнымъ мелодіямъ по какому-нибудь внѣшнему поводу. Такимъ образомъ поступаютъ и понынѣ еще—хотя уже на гораздо болѣе низкой ступени—сочинители водевилей, особенно французы, сочиняя стихи на готовые мелодіи и лишь указывая эти мелодіи исполнителю. Въ этомъ у нихъ есть нѣкоторое сходство съ греческими лирическими и драматическими поэтами, которые писали стихи на уже готовые, свойственныя древнѣйшей лирикѣ мелодіи; такими мелодіями пользовался народъ, особенно при священныхъ обрядахъ. Удивительно богатая ритмика этихъ стиховъ приводитъ насъ теперь въ изумленіе, такъ какъ ихъ мелодіи намъ уже неизвѣстны.

Настоящее воспроизведеніе идеи греческаго драматурга раскрывается по смыслу и по формѣ всеѣмъ ходомъ драмы, который неоспоримо изъ нѣдръ лирики направляется къ отвле-

ченными разсужденіямъ разсудка, какъ и пѣніе хора превращается въ только читаемую рѣчь дѣйствующихъ лицъ. Но то, что въ дѣйствіи этихъ драмъ еще производитъ на насъ такое захватывающее впечатлѣніе, есть именно удержавшійся въ нихъ, сказывающійся съ большой силой въ главныхъ моментахъ дѣйствія, лирической элементъ. Пользуясь имъ, поэтъ поступалъ совершенно сознательно, подобно дидактику, который при помощи лирическаго пѣнія, вліяющаго на чувство, знакомилъ школьную молодежь съ своими поучительными поэмами.

Однако-же болѣе глубокое ознакомленіе показываетъ намъ, что драматическій поэтъ дѣйствовалъ менѣе откровенно и честно тамъ, гдѣ онъ облакалъ свой замыселъ въ лирическое одѣяніе, чѣмъ тогда, когда откровенно выражалъ его прозой; и въ этой дидактической честности, но художественной безчестности, кроется причина быстрого упадка греческой трагедіи, ибо народъ не преминулъ замѣтить, что она пытается вліять не непосредственно на чувство, а говорить при посредствѣ разсудка. Эврипиду подъ бичемъ аристофановской сатиры пришлось жестоко расплатиться за эту ложь, столь грубо раскрытую. Что все болѣе и болѣе дидактически-тенденціозная поэзія должна была сдѣлаться государственно-практической риторикой, а въ концѣ-концовъ и литературной прозой, — это было крайнимъ, но совершенно естественнымъ результатомъ развитія ума изъ чувства, а въ отношеніи художественнаго выраженія — языка словъ изъ мелодіи.

И мелодія, рожденіе которой насъ теперь занимаетъ, относится къ упомянутой нами матери-мелодіи, какъ совершенная ея противоположность, которую мы, согласно вышеизложенному подробному изслѣдованію, должны кратко назвать переходомъ отъ разсудка къ чувству, отъ языка словъ къ мелодіи, въ противоположность переходу отъ чувства къ разсудку, отъ мелодіи къ словесной фразѣ. На пути развитія отъ языка словъ къ языку звуковъ мы дошли до горизонтальной поверхности мелодіи, на которой словесная фраза поэта отражалась, какъ мелодія. Исходя изъ этой поверхности, мы овладѣваемъ всѣмъ содержаніемъ неизмѣримой глубины гармоніи, — этихъ нѣдръ первоначальнаго родства всѣхъ тоновъ, и, ради возможно болѣе широкаго осуществленія поэтическаго намѣренія, желаемъ это поэтическое намѣреніе, какъ творческой моментъ, погрузить въ глубину первоначальнаго материнскаго элемента, побуждая каждый атомъ этого огромнаго хаоса чувствъ къ сознательному, индивидуальному проявленію въ такомъ объемѣ, который никоимъ образомъ не суживаетъ его, а, напротивъ того, все болѣе расширяетъ. Такимъ-же образомъ художественный прогрессъ, который заключается въ расширеніи определеннаго, сознательнаго намѣренія въ безконечную силу чувствовать, при всей своей неизмѣримости всетаки проявляющуюся

точно и опредѣленно—будетъ предметомъ нашихъ дальнѣйшихъ и заключительныхъ изслѣдованій.

Но опредѣлимъ предварительно еще нѣчто, чтобы стать понятными въ смыслѣ нашего теперешняго опыта. Если мы въ мелодіи, какъ до сихъ поръ мы ее называли, видѣли высшую точку выраженія чувства—языкомъ словъ, которой достигнуть необходимо поэту, и если мы съ этой высоты уже замѣтили отраженіе словеснаго стиха на поверхности музыкальной мелодіи, то при ближайшемъ разсмотрѣніи мы съ удивленіемъ увидимъ, что эта мелодія по своему явленію совершенно идентична съ той, которая изъ неизмѣримой глубины Бетховенской музыки выбивается на поверхность, чтобы въ „девятой симфоніи“ привѣтствовать солнечный свѣтъ дня. Появленіе этой мелодіи на поверхности гармоническаго моря стало возможнымъ, какъ мы уже видѣли, только благодаря стремленію музыканта стать лицомъ къ лицу съ поэтомъ. Только стихъ поэта могъ удержать ее на этой поверхности, на которой она безъ него незамѣтно промелькнула бы, чтобы снова погрузиться въ морскую глубину. Эта мелодія была любовнымъ привѣтомъ женщины мужчинѣ. Всеобъемлющее „вѣчно женственное“ проявилось здѣсь богаче любовью, чѣмъ эгоистическое мужское начало, потому что оно—сама любовь; потому что оно есть высшая потребность въ любви, свойственная одинаково и мужчинѣ и женщинѣ. Любимый мужчина послѣ этой чудесной встрѣчи старался однако, избѣгать женщины; то, что для нея явилось высшей упительной жертвой всей ея жизни, для мужчины было только мимолетнымъ любовнымъ опьяненіемъ. Только поэтъ, намѣренія котораго мы здѣсь изображали, чувствуетъ такую непреодолимую потребность въ трогательнѣйшемъ брачномъ союзѣ съ „вѣчно женственнымъ“ элементомъ музыки, что празднуетъ этотъ бракъ, какъ свое искупленіе.

Искупительнымъ любовнымъ поцѣлуемъ мелодіи поэтъ посвящается въ глубокія, безконечныя тайны женской природы; онъ смотритъ уже другими глазами, воспринимаетъ другими чувствами. Бездонное море гармоніи, откуда выплыло это обольстительное созданіе, уже не страшитъ его, не вселяетъ ужаса, потому что не является для него больше неизвѣстнымъ, чуждымъ элементомъ. Онъ не только въ состояніи плавать въ волнахъ этого моря, но, одаренный новыми чувствами, можетъ опускаться на глубину дна. Женщина ушла изъ своего родного дома страшно далеко, чтобы ждать приближенія любимаго человѣка; онъ опускается теперь со своей ново-брачной на глубину и дружески знакомится со всѣми ея чудесами. Его разумная мысль ясно и опредѣленно проникаетъ до первоисточника, откуда она творитъ теперь водныя колонны, которыя поднимаются до солнечнаго свѣта, чтобы въ

его сіяніи переливаться блаженными волнами, мирно плескаться при дуновеніи западнаго вѣтра, или мужественно вздыматься при бурныхъ порывахъ сѣвернаго. Поэтъ повелѣваетъ теперь и дыханію вѣтра, потому что это дыханіе есть ничто иное, какъ дуновеніе безконечной любви, той любви, въ блаженствѣ которой поэтъ нашелъ искупленіе и сила которой дѣлаетъ его властителемъ природы.

Взглянемъ теперь трезвымъ окомъ на дѣятельность поэта, обвѣнчаннаго со звукомъ.

Родственная связь звуковъ, рядъ которыхъ ритмически оживленный и расчлененный сильными и слабыми временами, составляетъ мелодію стиха,—такая связь становится ясной для чувства главнымъ образомъ благодаря тональности, которая обуславливаетъ собой различныя послѣдованія, въ которыхъ отдѣльные звуки мелодическаго ряда являются различными степенями. Мы видѣли, что поэтъ до сихъ поръ старался достигнуть понятности своего стихотворенія чувству, путемъ того, что изъ широкаго круга собранныхъ отовсюду и усиленныхъ оттѣнковъ выраженія, присущихъ органу языка, онъ выдѣлялъ все необычное, дѣлая его возможно болѣе доступнымъ и родственнымъ чувству при помощи рѣимы. Въ основѣ такого стремленія лежало невольное познаніе природы чувства, которое постигаетъ только цѣльное, содержащее въ себѣ одновременно и обуславливающей и обуславливаемый элементы, постигаетъ, слѣдовательно, сообщенное ему по существу, такимъ образомъ, что чувство обуславливается не содержащимися въ немъ противоположностями, а сущностью самаго вида, въ которомъ эти противоположности примирены между собою. Разсудокъ разлагаетъ, чувство объединяетъ; разсудокъ разлагаетъ видъ на тѣ противоположности, которыя въ немъ заключаются, чувство-же вновь соединяетъ противоположности въ цѣльный видъ. Такого цѣльнаго выраженія во всей полнотѣ его поэтъ достигъ наконецъ поднятіемъ словеснаго стиха, стремящагося только къ единству, до вокальной мелодіи, которая приобрѣла свое цѣльное, безошибочно воздѣйствующее на чувство, выраженіе изъ непосредственно познаваемаго чувствами родства всѣхъ тоновъ.

Тональность есть самая законченная, связанная тѣснѣйшими родственными узами, семья изъ всего рода, звуковъ. Но ея истинное родство съ цѣлымъ родомъ звуковъ мы видимъ тамъ, гдѣ отъ симпатіи къ членамъ собственной семьи, она переходитъ къ невольному соединенію съ тонами другого рода. Очень умѣстно здѣсь сравнить роды тоновъ съ патріархальными родами человѣческаго общества. Въ такихъ родахъ члены ихъ по естественному заблужденію своему, считали себя стоящими обособленно, а не въ видѣ членовъ всего человѣчества. То, что раздвинуло рамки патріархальной семьи и заставило

ее вступить въ связь съ другими, — была половая любовь индивиду, воспламеняющаяся при видѣ явленія не обычнаго, но чего-то новаго.

Христіанство возвѣстило единство человѣческаго рода въ пророческомъ экстазѣ. То искусство, которое всѣмъ наиболѣе характернымъ въ своемъ развитіи обязано христіанству, — музыка — восприняло это евангеліе и развило его до того роскошно-плѣнительнаго проявленія, каковымъ является современный языкъ звуковъ. Если мы сравнимъ тѣ древне-патріархальныя національныя мелодіи — настоящія фамиліи традиціи отдѣльныхъ племенъ, — съ этой мелодіей, которая явилась результатомъ развитія музыки подъ вліяніемъ христіанства, то въ первомъ случаѣ мы увидимъ, какъ характерный признакъ, что мелодія никогда не выходитъ изъ опредѣленной тональности, что она срослась съ ней до неподвижности; между тѣмъ какъ мелодія, возможная намъ, обладаетъ неслыханно-разнообразною способностью, при помощи гармонической модуляціи, приводить въ связь основную тональность съ отдаленнѣйшими семьями тоновъ, такъ что въ большой пьесѣ первоначальное родство тоновъ является намъ какъ бы въ свѣтѣ основной тональности.

Эта способность къ безконечному расширенію и соединенію до того опьянила современнаго музыканта, что, отрезвившись, онъ уже нарочно сталъ искать прежней болѣе ограниченной семьи мелодій, чтобы подражаніемъ ея простотѣ сдѣлаться понятнымъ. Это исканіе былой патріархальной ограниченности обнаруживаетъ намъ слабую сторону всей нашей музыки, въ которой мы до сихъ поръ, такъ сказать, жили безъ разсчета. Изъ основного тона музыка развилась до огромнаго широкаго разнообразія, въ которомъ, наконецъ, абсолютному музыканту, вращавшемуся безъ усталости, но и безъ пѣли, стало страшно; впереди онъ не видѣлъ ничего, кромѣ безконечной волнуемой массы возможностей, а въ себѣ самомъ не чувствовалъ обуславливающей это возможное пѣли. Такъ и христіанская всечеловѣчность является только расплывчатостью, лишенной той опоры, которая бы могла оправдать ее, какъ ясное чувство, — опоры, которая есть истинный человѣкъ. Такимъ образомъ, музыканту пришлось почти раскаиваться въ своей огромной плавательной способности; онъ тосковалъ по роднымъ мирнымъ заливамъ, гдѣ въ узкихъ берегахъ вода спокойно текла по опредѣленному руслу. То, что его побудило возвратиться туда, было ничѣмъ инымъ, какъ сознаниемъ безцѣльности его скитаній по открытому морю. Строго говоря, это было признаніе, что онъ обладаетъ такой способностью, пользоваться которой онъ не можетъ, — это была тоска по поэту.

Бетховенъ, самый смѣлый изъ пловцовъ, открыто высказалъ эту тоску; но онъ не просто запѣлъ вновь прежнюю патріархальную мелодію, — онъ къ ней прибавилъ и поэтическій

стихъ. Уже въ другомъ мѣстѣ я указалъ на чрезвычайно важный въ этомъ отношеніи моментъ, къ которому я здѣсь долженъ вернуться, потому что онъ намъ послужитъ новой отправной точкой изъ области опыта. Та патриархальная мелодія,—такъ я ее продолжаю называть ради характерности ее историческаго положенія—которую Бетховенъ употребляетъ въ „девятой симфоніи“, какъ найденную наконецъ для опредѣленія чувства,—мелодія, о которой я раньше говорилъ, что она не вытекла изъ стихотворенія Шиллера, а напротивъ, будучи создана независимо отъ словеснаго стиха, была только приложена къ нему,—эта мелодія представляется намъ совершенно ограниченной тѣми семейными отношеніями тона, въ которыхъ живетъ старинная народная пѣсня. Она почти совсѣмъ не имѣетъ модуляцій и является въ такой тонально обособленной простотѣ, что въ ней ясно сказывается намѣреніе музыканта — вернуться къ историческому источнику музыки. Это намѣреніе было необходимо для абсолютной музыки, не покоящейся на базисѣ поэзіи: музыкантъ, желающій говорить чувству только звуками, можетъ достигнуть этого лишь низведеніемъ огромной своей способности до очень скромнаго уровня. Записывая эту мелодію, Бетховенъ говорилъ: мы, абсолютные музыканты, можемъ выразить наше чувство только такимъ путемъ.

Но развитіе всего человѣчества не есть возвращеніе къ старому, а наоборотъ, движеніе впередъ; всякое обратное движеніе представляется намъ неестественнымъ, искусственнымъ. Такъ и возвращеніе Бетховена къ патриархальной мелодіи—какъ, впрочемъ, и сама эта мелодія—было искусственнымъ. Однако-же, художественное намѣреніе Бетховена вовсе не сводилось къ одному только конструированью этой мелодіи. Напротивъ, мы видимъ, что онъ умышленно понижаетъ свою мелодическую способность воспринимать только на одинъ моментъ, настолько, чтобы дойти до естественнаго основанія музыки, гдѣ онъ могъ бы протянуть руку поэту, а послѣдній—взять ее. Почувствовавъ въ этой простой мелодіи руку поэта въ своей рукѣ, онъ на основаніи этого стихотворенія, творя по духу и формѣ его, переходитъ ко все болѣе смѣлому и разнообразному строю звуковъ, чтобы явить намъ наконецъ чудеса, о которыхъ мы и не догадывались, такія чудеса, какъ „Обнимитесь всѣ народы“, „Міръ, ты чувствуешь Творца?“ и наконецъ опредѣленное и понятное соединеніе: „Обнимитесь всѣ народы“ и „Радость—искра божества“,—которое исходитъ изъ силы поэтическаго языка звуковъ. Если мы широко, мелодическое строеніе въ исполненіи всего стиха „Обнимитесь всѣ народы“ сравнимъ съ той мелодіей, которую композиторъ изъ своихъ абсолютно музыкальныхъ средствъ какъ бы только приложилъ къ стиху „Радость—искра божества“, то у насъ явится точное пониманіе разницы, между патриархальной ме-

лодій—какъ я ее называю—и той мелодіи, которая изъ поэтическаго намѣренія вырастаетъ въ словесномъ стихѣ. Какъ первая ясно проявлялась только въ тѣснѣйшихъ условіяхъ семьи тоновъ, такъ послѣдняя можетъ—не только не дѣлаясь непонятной чувству, но приобретаая благодаря тому именно наибольшую понятность—расширить рамки звукового рода, до первоначальнаго родства звуковъ вообще, достигая этого тѣмъ, что расширяетъ точно направляемое чувство до чувства безконечности, чисто человѣческаго.

Тональность мелодіи есть то, что содержащіяся въ ней различные звуки представляютъ чувству въ ихъ родственной связи. Импульсомъ къ расширенію этой тѣсной связи въ болѣе обширную и богатую, является поэтическое намѣреніе, если оно въ словесномъ стихѣ уже сгустилось въ моментъ чувства; этотъ импульсъ вытекаетъ изъ характера выраженія отдѣльныхъ главныхъ тоновъ, которые опредѣляются стихомъ. Эти главные тоны являются какъ бы молодыми, подроставшими членами семьи, которые изъ привычной среды семьи стремятся къ полной самостоятельности, но достигаютъ этой самостоятельности не эгоистично, а завязывая сношенія съ другими, не принадлежащими къ ихъ семьѣ. Дѣвушка становится независимой отъ своей семьи только благодаря любви юноши, который, будучи отпрыскомъ другой семьи, зоветъ ее къ себѣ. Точно также и звукъ, выходящій за предѣлы данной тональности, уже стоитъ подъ вліяніемъ притягательной силы новой, и, по неизбежному закону любви, долженъ излиться въ эту новую тональность. Вводный тонъ, направляющійся изъ одной тональности въ другую, уже однимъ такимъ стремленіемъ доказывающій свое родство съ этой тональностью, можетъ исходить только изъ мотивовъ любви. А мотивъ любви есть нѣчто, заставляющее индивида соединиться съ другимъ. Для отдѣльнаго звука этотъ мотивъ можетъ явиться только изъ той связи, которая дѣлаетъ его чѣмъ-то особеннымъ; опредѣляющая же связь мелодіи заключается въ чувственномъ выраженіи фразы словъ, которое въ свою очередь опредѣляется смысломъ фразы. Если мы всмотримся ближе, то увидимъ, что здѣсь дѣйствуетъ тотъ же законъ, который въ аллитераціи объединяетъ очень далеко отстоящія другъ отъ друга чувства.

Аллитерація, какъ мы уже видѣли, для чувственнаго слуха соединяла корни словъ, выражающіе противоположныя чувства (напр.: „Lust и Leid“, „Wohl и Weh“) и представляла ихъ чувству какъ родственныя по виду. Музыкальная модуляція можетъ иллюстрировать чувству такую связь съ гораздо большей выразительностью. Въ аллитерирующемъ стихѣ съ совершенно одинаковымъ содержаніемъ чувствъ, какъ напр.: „Liebe giebt Lust zum Leben“, музыкантъ не найдетъ повода выйти изъ разъ принятой имъ тональности—(такое-же настроеніе обнаруживается и въ аллитерирующихъ корняхъ акцентовъ),

а при помощи сильныхъ и слабыхъ временъ вполне удовлетворить чувство. Если-же мы возьмемъ стихъ, содержащій въ себѣ разнообразныя чувства какъ напр.: „Liebe bringt Lust und Leid“, то—какъ аллитерація здѣсь соединяетъ два противоположныхъ чувства—такъ и музыкантъ оказался-бы вынужденнымъ, отъ первой тональности, соотвѣтствующей первому чувству, перейти къ другой, наиболѣе соотвѣтствующей другому чувству и его связи съ первымъ. Слово „Lust“ которое, какъ высшій подъемъ перваго чувства, по видимому стремится къ другому, должно было-бы получить совершенно другое значеніе въ этой фразѣ чѣмъ въ „Liebe giebt Lust zum Leben“. Музыкальный звукъ, на который придется это слово, невольно сдѣлается опредѣляющимъ вводнымъ тономъ, въ силу необходимости стремящимся къ той, другой тональности, въ которой надлежитъ выразить „Leid“. Въ такомъ взаимоотношеніи „Lust и Leid“ сдѣлались-бы проявленіемъ особаго чувства, характеръ котораго выразился бы именно въ той точкѣ, въ которой сходятся два противоположныхъ чувства, обуславливая и дополняя другъ друга, какъ истинно родственныя; и такое проявленіе возможно только въ музыкѣ, благодаря ея способности къ гармонической модуляціи, которая оказываетъ на чувственное воспріятіе такое давленіе, на какое неспособно ни одно другое искусство.—Но посмотримъ сначала, какъ музыкальная модуляція, вмѣстѣ съ содержаніемъ стиха, можетъ возвратиться къ первому чувству. Если мы послѣ стиха „Liebe bringt Lust und Leid“ непосредственно поставимъ „doch in ihr Weh auch webt sie Wonnen“, то „webt“ опять сдѣлается лейт-тономъ первой тональности и 2-е чувство опять возвращается къ нынѣ обогащенному первому,—возвращеніе, которое поэтъ при помощи аллитераціи могъ представить чувственному воспріятію лишь какъ переходъ чувства „Weh“ въ чувство „Wonnen“, а не какъ завершеніе вида чувства „Liebe“. Между тѣмъ въ аналогичномъ случаѣ музыкантъ становится вполне понятнымъ благодаря тому, что явно возвращается въ первую тональность и такимъ образомъ съ опредѣленностью характеризуетъ видовое ощущеніе, какъ цѣльное; это рѣшительно невозможно поэту, который долженъ былъ-бы мѣнять коренной префиксъ аллитераціи. Однако-же поэтъ смысломъ обоихъ стиховъ намекалъ на видъ чувства, слѣдовательно, онъ требовалъ его осуществленія и вліялъ на приемы осуществляющаго музыканта. Вотъ почему оправданіе для своихъ приемовъ, которые, будучи не обусловлены, могли намъ показаться произвольными и непонятными, музыкантъ находитъ въ намѣреніи поэта,—намѣреніи, которое послѣдній способенъ только указывать, или въ лучшемъ случаѣ осуществлять приблизительно въ фрагментахъ его проявленія (именно въ аллитераціи). Но полное его осуществленіе возможно лишь для музыканта, потому, что онъ въ состояніи воспользоваться первоначальнымъ

родствомъ всѣхъ тоновъ для вполне цѣльнаго проявленія нѣкогда цѣльныхъ ощущеній.

Какъ неизмѣримо велика эта сила, объ этомъ легче всего получить представленіе, если имѣть въ виду, что смыслъ двухъ вышеприведенныхъ стиховъ выражается еще опредѣленнѣе, когда—между переходомъ отъ одного чувства къ другому и возвращеніемъ къ первому, завершающемуся во второмъ стихѣ, рядъ другихъ стиховъ выражаетъ самыя разнообразныя развитія и сопоставленія различныхъ промежуточныхъ ощущеній, то усиливающихъ, то примиряющихъ,—вплоть до окончательнаго возвращенія къ главному чувству. Въ такомъ случаѣ музыкальная модуляція, чтобы осуществить поэтическую мысль, должна была бы переходить съ величайшимъ разнообразіемъ отъ одной тональности къ другой, а всѣ онѣ являлись бы въ тѣснѣйшемъ родствѣ съ первоначальной, которая не только обуславливаетъ ту окраску, которую онѣ придаютъ выраженію, но нѣкоторымъ образомъ надѣляетъ ихъ самой способностью придавать ту, или иную окраску. Главная тональность, какъ основной тонъ даннаго чувства, представляя собой первоначальное родство всѣхъ тональностей, выражала бы, слѣдовательно, опредѣленное чувство во время его проявленія съ такой силой и обширностью, что только родственное ему могло бы вліять на наше чувство. Наша общая способность воспринимать наполнялась бы всецѣло этимъ чувствомъ, благодаря его силѣ и объему, и такое чувство возвысилось бы до всеобъемлющаго, всечеловѣческаго, безошибочно понятнаго чувства.

Если этимъ обозначенъ поэтическо-музыкальный періодъ, какъ онъ опредѣляется одной главной тональностью, то самымъ законченнымъ по выраженію мы можемъ назвать такое художественное произведеніе, въ которомъ рядъ періодовъ, въ ихъ высшей полнотѣ, представленъ такъ, что для осуществленія высшей поэтической идеи, они обуславливаютъ другъ друга и развиваются до того богатства, которое можетъ дать ихъ совмѣстное проявленіе и въ которомъ сущность человѣка представлена въ направленіи ея главныхъ, рѣшающихъ сторонъ, т. е. въ такомъ направленіи, которое вполне обнимаетъ эту сущность (какъ главная тональность включаетъ въ себя всѣ случайныя) и наиболѣе опредѣленно и понятно представляетъ чувству. Такимъ художественнымъ произведеніемъ является драма, въ которой это всеобъемлющее направленіе сущности человѣка, въ послѣдовательномъ рядѣ обуславливающихъ другъ друга чувственныхъ моментовъ, проявляется съ такой силой и убѣдительностью, что, какъ необходимое и опредѣленное выраженіе чувственнаго содержанія отдѣльныхъ моментовъ, усиленныхъ до одного широкаго, общаго, вытекаетъ изъ этого богатства условій дѣйствіе,—заключительный, неизбѣжный и потому вполне понятный моментъ.

Прежде чѣмъ вывести изъ поэтически-музыкальнаго мело-

дическаго періода дальнѣйшія заключенія насчетъ драмы, опредѣлить какъ она вырастаетъ изъ развитія цѣлага ряда такихъ необходимыхъ, обусловливающихъ другъ друга періодовъ, намъ надо точно установить тотъ моментъ, который обусловливаетъ силой чистой музыки отдѣльный мелодическій періодъ въ его выраженіи чувства и который долженъ предоставить въ наше распоряженіе тотъ неизмѣримо связующій органъ, при своеобразной помощи котораго мы только и можемъ создать совершенную драму. Этотъ органъ явится намъ, какъ я уже сказалъ, изъ вертикальнаго развитія гармоніи, тамъ, гдѣ послѣдняя выходитъ изъ своей глубины, если мы только самой гармоніи дадимъ возможность, принять близкое участіе въ цѣльномъ художественномъ произведеніи.

IV.

Мы выяснили, что условія мелодическаго движенія изъ одной тональности въ другую заключаются въ поэтическомъ намѣреніи, поскольку послѣднее уже проявило свое чувственное содержаніе. При этомъ мы доказывали, что побудительная причина мелодическаго движенія, какъ оправданная и чувствомъ, можетъ вытекать только изъ этого намѣренія. Но то, что единственно даетъ поэту возможность такого необходимаго перехода, не лежитъ, конечно, въ предѣлахъ языка словъ, а исключительно въ музыкѣ. Самый существенный элементъ музыки, гармонія обусловливается поэтическимъ намѣреніемъ лишь настолько, насколько она является тѣмъ другимъ, женскимъ элементомъ, въ который изливается поэтическое намѣреніе для своего осуществленія и искупленія. Она есть рождающій элементъ, который принимаетъ въ себя поэтическое намѣреніе, какъ производительное сѣмя, чтобы преобразовать его согласно условіямъ своего женскаго организма въ готовое явленіе. Это особый индивидуальный организмъ, не производящій, а рождающій: отъ поэта онъ воспринялъ оплодотворяющее сѣмя, и плодъ зрѣеть и формируется по его собственнымъ индивидуальнымъ силамъ. Мелодія, въ такомъ видѣ, въ какомъ она является на поверхности гармоніи, обусловливается въ своемъ рѣшающемъ, чисто музыкальномъ выраженіи, влияющимъ на нее снизу вверхъ, основаніемъ гармоніи; какъ сама она проявляется въ видѣ горизонтальной поверхности, такъ съ этимъ основаніемъ она связана вертикальной цѣпью. Эта цѣпь—гармоническій аккордъ, который въ видѣ вертикальнаго ряда родственныхъ звуковъ поднимается отъ ея основнаго тона на поверхность. Созвучіе этого аккорда даетъ нотѣ мелодіи то особенное значеніе, по которому она, какъ единственно характерная, употребляется для даннаго момента вы-

раженія. Какъ аккордъ, обусловливающійся основнымъ тономъ, придаетъ отдѣльной нотѣ мелодіи особенное выраженіе благодаря тому, что одинъ и тотъ же звукъ получаетъ при новомъ (родственномъ ему) главномъ тонѣ совершенно новое значеніе въ смыслѣ выраженія,—точно также всякій переходъ мелодіи изъ одной тональности въ другую опредѣляется измѣняющимся главнымъ тономъ, который обусловливаетъ собой вводный тонъ гармоніи, какъ таковой. Присутствіе этого главнаго тона и обусловленнаго имъ гармоническаго аккорда необходимо чувству, которое должно воспринять мелодію по ея характерному выраженію,—необходимо созвучіе. Только созвучіе гармоніи съ мелодіей окончательно убѣждаетъ чувство въ чувственномъ содержаніи мелодіи, которая безъ этого явилась-бы до нѣкоторой степени неопредѣленной. Только при полнѣйшей опредѣленности всѣхъ моментовъ выраженія чувство принимаетъ въ нихъ близкое и непосредственное участіе, и полнѣйшая опредѣленность выраженія есть такимъ образомъ полнѣйшая передача всѣхъ его необходимыхъ моментовъ чувству. И такъ, слухъ повелительно требуетъ созвучія гармоніи съ мелодіей, потому что только такимъ созвучіемъ вполне удовлетворяется его чувственная способность воспринимать; послѣ этого онъ съ нужнымъ спокойствіемъ можетъ обратиться къ вѣрно обусловленному чувственному выраженію мелодіи. Поэтому созвучіе гармоніи съ мелодіей является не затрудненіемъ, а облегченіемъ, содѣйствующимъ пониманію слуха. Только въ томъ случаѣ, еслибъ гармонія явилась безъ участія мелодіи—если бы, слѣдовательно, мелодія не оправдывалась ни ритмомъ танца, ни словеснымъ стихомъ; еслибы она безъ такого оправданія, которое одно только можетъ сдѣлать ее доступной чувству, предстала, какъ случайное явленіе на поверхности аккордовъ, при произвольно мѣняющихся ихъ главныхъ тонахъ,—только въ такомъ случаѣ чувство, не имѣя опредѣляющей опоры, было бы смущено гармоніей, потому что послѣдняя вызывала бы въ немъ только возбужденіе, и не дала бы удовлетворенія.

Наша современная музыка развилась въ значительной степени изъ чистой гармоніи. Она произвольно опредѣлилась той безконечной полнотой возможностей, которыя представила ей смѣна главныхъ тоновъ и исходящихъ изъ нихъ аккордовъ. До тѣхъ поръ пока она оставалась вѣрной этой основѣ, она только оглушала и смущала чувство, и самыя яркія ея проявленія въ этомъ родѣ приходились по вкусу лишь нѣкоторымъ сибаритамъ, а не большой публикѣ, неискусившейся въ тонкостяхъ. Обыкновенный слушатель, если только онъ былъ искрененъ въ своемъ отношеніи къ музыкѣ, интересовался только до нѣкоторой степени внѣшностью мелодіи, какъ она представлялась ему во всей чувственной *) прелести воспро-

*) Напоминаю о „ножикѣ гастрата“.

изведеніи ея органомъ пѣнія; вотъ почему онъ говорилъ абсолютному музыканту: „Я твоей музыки не понимаю—она слишкомъ мудра для меня“. Между тѣмъ при опредѣленіи гармоніи, какъ она должна проявляться въ качествѣ обуславливающаго поэтическую мелодію музыкальнаго основанія, рѣчь идетъ о пониманіи вовсе не въ томъ смыслѣ, что это доступно лишь специалисту-музыканту, а дилеттанту не доступно. Гармонія никакъ не можетъ отвлекать вниманіе чувства при воспроизведеніи мелодіи. Наоборотъ, и беззвучная она обуславливала бы характерное выраженіе мелодіи, но только затрудняла бы своимъ безконечнымъ молчаніемъ пониманіе его и и сдѣлала бы это въ концѣ-концовъ доступнымъ только специалисту-музыканту, который-бы мысленно добавилъ здѣсь гармонію. Наличие ея должна сдѣлать эту абстрактную и постороннюю работу художественнаго пониманія музыки совершенно ненужной; она должна легко и быстро представить чувству музыкально чувственное содержаніе мелодіи, какъ нѣчто естественно понятное, доступное безъ всякаго труда.

Если до сихъ поръ музыкантъ, такъ сказать, конструировалъ свою музыку изъ гармоніи, то теперь онъ, какъ-бы для большей понятности, прибавляетъ къ мелодіи, обусловленной словеснымъ стихомъ, второе необходимое, впрочемъ уже содержащееся въ ней, чисто музыкальное условіе,—гармонію. Въ мелодіи поэта гармонія содержится, но еще не выражена: она совершенно незамѣтно обуславливаетъ выразительное значеніе звуковъ, которые поэтъ предназначилъ для мелодіи.

Это полное значительности выраженіе, невольно слышавшееся поэту, явилось уже исполненіемъ условія, понятнымъ выраженіемъ гармоніи. Но это было выраженіе идейное, а не чувственно-осознательное. Для своего искупленія, поэтъ обращается къ чувствамъ, къ этимъ непосредственно воспринимающимъ органамъ чувства. Имъ онъ долженъ представить мелодическое выраженіе гармоніи, при соответствующихъ условіяхъ этого выраженія, потому что только такое художественное произведеніе является органическимъ, которое обнимаетъ обуславливающее и обуславливаемое и дѣлаетъ ихъ доступнымъ воспріятію. Абсолютная музыка создавала только условія; поэтъ выражалъ бы въ своей мелодіи лишь обуславливаемое и оставался бы, такимъ образомъ, столь-же непонятнымъ, какъ и музыкантъ, если-бы онъ не долженъ былъ вполне выразить слуху гармоническія условія оправданной словеснымъ стихомъ мелодіи.

Но гармонію могъ создать только музыкантъ, а не поэтъ. Мелодія, которую, какъ мы видѣли, поэтъ вывелъ изъ словеснаго стиха, являясь гармонически обусловленной, была скорѣе найдена имъ, чѣмъ изобрѣтена. Раньше чѣмъ поэтъ могъ найти ее, какъ естественно обусловленную, нужно было, чтобы су-

ществовали извѣстные условія. Прежде чѣмъ поэтъ могъ ее найти для своего искупленія, эта мелодія была уже обусловлена собственной силой музыки; музыкантъ далъ ее поэту, какъ гармонически оправданную, и только мелодія, исходящая изъ сущности современной музыки, является искупленіемъ поэта, вызываетъ его вдохновеніе и удовлетворяетъ.

Поэтъ и музыкантъ въ этомъ отношеніи походятъ на двухъ странниковъ, которые, разоидясь на распутьи, безъ усталости идутъ впередъ, каждый по своему направленію. На противоположномъ пунктѣ земного шара они снова встрѣчаются; каждый изъ нихъ прошелъ половину планеты. Они спрашиваютъ другъ друга и рассказываютъ другъ другу, что видѣли и слышали. Поэтъ повѣствуетъ о равнинахъ, горахъ, долинахъ, нивахъ, людяхъ и звѣряхъ, видѣнныхъ имъ въ его долгомъ странствованіи по материку. Музыкантъ проѣхалъ моря и рассказываетъ о чудесахъ океана, бездонная глубина и безпредѣльность котораго наполняли его сладострастнымъ трепетомъ. Каждый изъ нихъ, увлеченный рассказами другого, чувствуетъ непреодолимую потребность, самому познакомиться съ тѣмъ, о чемъ говоритъ товарищъ, чтобы впечатлѣнія разсказа обратить въ личный опытъ. Они еще разъ расстаются, чтобы каждому отдѣльно совершить кругосвѣтное путешествіе, и у первой исходной точки сходятся вновь. Теперь поэтъ проплылъ моря, а музыкантъ прошелъ землю. Теперь уже они не расстаются больше, потому что оба знаютъ земной шаръ; то, что раньше чудилось имъ, какъ вѣщій сонъ, представляясь въ той или другой формѣ, они познали теперь реально. Они составляютъ одно цѣлое, ибо каждый изъ нихъ знаетъ и чувствуетъ то-же, что знаетъ и чувствуетъ другой. Поэтъ сталъ музыкантомъ, а музыкантъ поэтомъ, теперь они вмѣстѣ составляютъ цѣльнаго человѣка—художника.

На мѣстѣ ихъ первой встрѣчи, послѣ того, какъ каждый изъ нихъ прошелъ первую половину пути, предметомъ для разговора между поэтомъ и музыкантомъ являлась та мелодія, которую мы теперь имѣемъ въ виду,—мелодія, выраженіе которой поэтъ формировалъ по своему внутреннему побужденію, и проявленіе которой музыкантъ обусловливалъ своимъ опытомъ. Когда при прощаніи они пожимали другъ другу руку, каждый стремился познать то, чего онъ самъ еще не испыталъ, и ради этого убѣдительнаго опыта имъ надлежало снова разстаться.

Обратимся сначала къ поэту, посмотримъ, какъ онъ воспользовался опытомъ музыканта, который онъ теперь приобрѣлъ самъ, но приобрѣлъ направляемый совѣтами музыканта, который раньше его смѣло проѣхалъ моря, нашелъ путь къ твердой землѣ и точно указалъ ему безопасныя дороги. Мы увидимъ, что въ этомъ новомъ странствованіи поэтъ становится совер-

шенно тѣмъ же, чѣмъ дѣлается музыкантъ на предначертанномъ ему поэтѣмъ пути другой половины земного шара, такъ что эти два путешественника въ сущности являются однимъ.

Если поэтъ пустится въ безпредѣльную ширь гармоніи, чтобы тамъ найти какъ бы подтвержденіе истины о „разсказанной“ ему музыкантомъ мелодіи, онъ не встрѣтитъ тамъ той непроходимой пустыни звуковъ, которая представлялась музыканту въ его первомъ путешествіи, а найдетъ къ своему удовольствію удивительно-смѣлый, до крайности новый, необыкновенно изящный и въ то-же время богатырски-прочный морской корабль, построенный этимъ мореплавателемъ; на этотъ корабль садится теперь поэтъ, чтобы на немъ смѣло ѣхать въ море. Музыкантъ научилъ его управлять рулемъ, познакомилъ его съ системой парусовъ и со всеми своеобразными, но полными смысла приспособленіями необходимыми для безопаснаго плаванія въ непогоду и бурю. Стоя у руля корабля, величественно несущагося по волнамъ, поэтъ, который раньше шагъ за шагомъ, въ потѣ лица своего проходилъ горы и долины, съ восторгомъ сознаетъ всемогущую силу человѣка; съ высокой палубы бурныхъ волны кажутся ему покорными и вѣрными носителями его благородной судьбы, судьбы поэтической мысли. Этотъ корабль могучее орудіе его властной и непреклонной воли. Съ благодарностью и любовью онъ вспоминаетъ о музыкантѣ, который, имѣя въ виду опасное морское путешествіе, построилъ этотъ корабль и предоставилъ ему. Этотъ корабль есть вѣрный укротитель безконечныхъ волнъ гармоніи—оркестръ.

Гармонія сама по себѣ есть нѣчто лишь воображаемое; дѣйствительно доступной чувствамъ она становится только какъ полифонія, или, еще вѣрнѣе, какъ полифоническая симфонія.

Первую и естественную симфонію представляетъ собой созвучіе полифонической массы однородныхъ звуковъ. Естественная совокупность звуковъ,—это человѣческій голосъ, который, смотря по полу, возрасту и индивидуальнымъ особенностямъ обладающаго голосомъ человѣка, проявляется въ разномъ объемѣ, при разномъ тембрѣ. Гармоническое сочетаніе такихъ индивидуальностей является естественнымъ провозвѣстникомъ полифонической симфоніи. Христіанско-религіозная лирика создала эту симфонію: въ ней многочеловѣчность объединилась въ одномъ выраженіи чувства, предметомъ котораго были не индивидуальныя желанія какъ проявленіе отдѣльной личности, а индивидуальное желаніе личности, безконечно усиленное проявленіемъ того же чувства въ окружающемъ мірѣ. Такимъ желаніемъ являлось стремленіе быть поглощеннымъ въ Богѣ, этой высшей, мысленно олицетворенной потенціи стремящейся индивидуальной личности. Личность, сама по себѣ ничтожная, черпала смѣлость къ такому повышенію потенціи, исходя изъ

одинаковаго съ ней желанія окружающихъ и изъ тѣснѣйшаго гармоническаго сліянія съ этимъ окружающимъ міромъ, какъ бы желая изъ одинаково настроенной общей воли получить ту силу, которой не имѣла она сама по себѣ, эта ничтожная личность. Но тайна такого стремленія съ теченіемъ развитія христіанскаго человѣчества раскрылась и оказалась чистой индивидуальностью. Въ качествѣ чисто индивидуальной личности, человѣкъ обращаетъ къ Богу свои желанія уже не какъ нѣчто воображаемое, а воплощаетъ предметъ своего желанія въ нѣчто реальное, чувственно существующее, приобрѣтеніе и употребленіе котораго практически для него возможно. Съ ослабленіемъ чисто религіознаго духа христіанства исчезло и необходимое значеніе полифоническаго церковнаго пѣнія, а съ нимъ и своеобразная форма его выраженія. Контрапунктъ, какъ первое пробужденіе все болѣе и болѣе ясно сказывающагося индивидуализма, началъ раздѣлать острыми, ѣдкими зубами простую симфоническую ткань голосовъ и дѣлалъ это все болѣе явно, создавая съ трудомъ удерживающіяся искусственныя созвучія внутренне несогласныхъ индивидуальных проявленій. Наконецъ, въ оперѣ индивидуумъ совершенно освободился отъ звуковой связи, чтобы безпрепятственно проявляться одному, самостоятельно, какъ проявляется чистая личность.

Тамъ, гдѣ лица драмы соединялись для многоголоснаго пѣнія, это дѣлалось—въ чисто оперномъ стилѣ—для чувственнаго усиленія индивидуальнаго выраженія, или—въ истинно-драматическомъ стилѣ—какъ одновременное, благодаря высшему искусству, проявленіе все еще характерныхъ индивидуальностей.

Если теперь мы обратимся къ драмѣ будущаго, какъ къ осуществленію опредѣленнаго нами поэтическаго намѣренія, то въ ней мы не встрѣтимъ мѣста индивидуальностямъ, по значенію своему столь подчиненнымъ, что ихъ можно было бы ввести ради полифонической ясности гармоніи, путемъ музыкально-симфонирующаго участія въ мелодіи главнаго дѣйствующаго лица. При сжатости и усиленіи какъ мотивовъ, такъ и дѣйствій, допустимы лишь такія дѣйствующія лица, которыя естественнымъ проявленіемъ своей индивидуальности оказываютъ постоянное и рѣшающее вліяніе на ходъ дѣйствія, т. е. такія лица, которыя для музыкальнаго проявленія своей индивидуальности въ свою очередь нуждаются въ многочисленной симфонической опорѣ, поясняющей ихъ мелодіи, и которыя отнюдь не служатъ—кромѣ крайне рѣдкихъ, вполнѣ законныхъ и необходимыхъ для полнаго пониманія случаевъ—гармоническимъ оправданіемъ мелодіи другого лица.

Даже хоръ въ томъ смыслѣ, какъ онъ до сихъ поръ примѣнялся въ оперѣ, хотя-бы въ наиболѣе удачныхъ случаяхъ, долженъ будетъ исчезнуть изъ нашей драмы; ему свойственно будетъ живое и убѣдительное дѣйствіе въ драмѣ лишь тогда,

когда безусловно будет уничтоженъ характеръ его чисто масоваго проявленія. Масса никогда не можетъ заинтересовать, а только смущаетъ: лишь ясно выраженный индивидуальности вызываютъ наше участіе. Придать и многочисленной свитѣ, тамъ гдѣ она нужна, характеръ индивидуальнаго участія въ мотивахъ и дѣйствіяхъ драмы—явится естественной заботой поэта, который стремится къ наибольшей понятности всѣхъ своихъ намѣреній; онъ ничего не прячетъ, онъ раскрываетъ все.

Чувству, къ которому онъ обращается, онъ хочетъ сдѣлать видимымъ весь живой организмъ человѣческаго дѣянія и достигнетъ этого только въ томъ случаѣ, если представитъ такой организмъ въ живой самостоятельной дѣятельности составныхъ его частей.

Вторыя лица драмы должны быть таковыми, что если главные дѣянія и главное дѣйствующее лицо и сосредоточиваютъ на себѣ вниманіе публики, то исключительно потому, что, будучи приведены въ связь съ этой средой, они представлены зрителю именно съ данной, обращенной къ нему стороны, въ яркомъ освѣщеніи даннаго случая. Но наше чувство по отношенію къ этой средѣ должно быть настолько опредѣленно, что насъ ничуть не удивила бы мысль, что такую же силу и такую же способность вызывать сочувствіе представили бы вторыя лица, если бы мы взглянули на дѣйствіе съ другой стороны и при другомъ освѣщеніи. Среда должна представляться нашему чувству такою, чтобы мы каждому ея члену въ отдѣльности при извѣстныхъ обстоятельствахъ могли приписывать способность къ дѣйствіямъ и мотивамъ, которые привлекали бы наше сочувствіе въ той же мѣрѣ, какъ и то дѣйствіе, которымъ въ данный моментъ занято наше вниманіе. То, что отодвигается поэтомъ на задній планъ, только удаляется отъ угла зрѣнія зрителя, который не могъ бы обозрѣть слишкомъ богато расчлененныя дѣйствія, и которому въ виду этого поэтъ показываетъ только то, что легко замѣтить въ фізіономіи изображаемаго предмета. Если сдѣлать среду исключительно лирическимъ моментомъ, то это несомнѣнно унизитъ драму потому, что такой приѣмъ самой лирикѣ отведетъ совершенно несоотвѣтственное мѣсто въ драмѣ. Лирическое изліяніе въ драмѣ будущаго, въ произведеніи поэта, обращающагося отъ разсудка къ чувству, должно обуславливаться и выростать изъ накопленныхъ передъ нашими глазами мотивовъ, а не являться безо всякой предварительной мотивировки. Поэтъ этой драмы не хочетъ отъ чувства перейти къ его оправданію, онъ хочетъ дать само чувство, оправданное разсудкомъ. Это оправданіе совершается передъ нашимъ чувствомъ и волей дѣйствующихъ лицъ, становится невольной, неизбѣжной необходимостью, а слѣдовательно и возможностью. Моментомъ осуществленія этой воли, посредствомъ естественнаго перехода необходимости въ возможность, является лирическое изліяніе, въ высшемъ его напряженіи,

переходящее въ дѣйствіе. Лирической моментъ поэтому долженъ вырастать изъ драмы и обуславливаться ею, какъ нѣчто необходимое. Драматическая среда не можетъ являться только въ одѣяніи лирики—какъ это было въ нашей оперѣ—но и она должна сначала возвыситься до лирики, достигнуть этого своимъ участіемъ въ дѣйствіи, въ которомъ она должна убѣдительно вліять на насъ не какъ лирическая масса, а какъ расчлененіе самостоятельныхъ индивидуальностей.

Слѣдовательно, поэтъ не можетъ пользоваться хоромъ, а тѣмъ менѣе главными дѣйствующими лицами, какъ музыкально симфонирующей совокупностью звуковъ для того, чтобы сдѣлать гармоническія условія мелодіи болѣе ясными. Только въ кульминаціонномъ пунктѣ лирическаго изліянія, при строго обусловленномъ участіи всѣхъ дѣйствующихъ лицъ и ихъ среды, въ общемъ выраженіи чувства, композиторъ найдетъ ту полифоническую совокупность, которая въ состояніи сдѣлать гармонию понятной. Но и здѣсь необходимой задачей композитора будетъ заботиться о томъ, чтобы участіе драматическихъ индивидуальностей въ изліяніи чувствъ не являлось одной лишь гармонической поддержкой мелодіи, но—именно въ гармоническомъ созвучіи—оно должно характеризовать индивидуальность дѣйствующихъ лицъ опредѣленнымъ мелодическимъ ихъ проявленіемъ. Въ этомъ-то именно и должна сказаться величайшая сила композитора, данная ему точкой зрѣнія нашего музыкальнаго искусства.

Но точка зрѣнія нашего самостоятельно развившагося музыкальнаго искусства даетъ ему и безконечно богатый органъ для уясненія гармоніи. На ряду съ удовлетвореніемъ этой потребности, органъ этотъ обладаетъ такой способностью характеризовать мелодію, которая совершенно недоступна была симфонирующей вокальной массѣ. Этотъ органъ есть ничто иное, какъ оркестръ.

Намъ предстоитъ теперь разсматривать оркестръ не только въ качествѣ укротителя волнъ гармоніи, но и какъ сами эти улегшіяся волны. Въ немъ обуславливающей мелодію моментъ гармоніи изъ простаго обнаруженія этого условія сдѣлался характернымъ и въ высшей степени дѣятельнымъ органомъ осуществленнаго поэтическаго намѣренія.

Изъ момента, только выдуманнаго поэтомъ въ угоду гармоніи, и неосуществимаго въ драмѣ вслѣдствіе той ровной массы вокальныхъ звуковъ, въ которой проявляется мелодія,—голая гармонія становится въ оркестрѣ чѣмъ-то совершенно реальнымъ и особенно сильнымъ, при помощи чего поэтъ только и можетъ осуществить совершенную драму.

Оркестръ—это осуществленная идея гармоніи въ ея высшемъ, наиболѣе живомъ движеніи. Это объединеніе членовъ вертикальнаго аккорда для самостоятельнаго проявленія ихъ род-

ственных частей въ горизонтальномъ направленіи, въ которомъ они расширяются съ величайшей способностью къ движенію, полученной оркестромъ отъ его творца — ритма танца.

Раньше всего надо обратить вниманіе на главное, — что инструментальный оркестръ не только въ своей выразительной способности, но и по своей, вполне опредѣленной, звуковой окраскѣ является чѣмъ то инымъ, совершенно отличнымъ отъ массы вокальнаго звука. Музыкальный инструментъ—есть какъ-бы эхо человѣческаго голоса, къ тому-же такого свойства, что мы въ немъ слышимъ лишь растворенную въ музыкальномъ звукѣ гласную, а не согласную, опредѣляющую слово. Въ этой отдѣленности отъ слова, звукъ инструмента походить на тотъ первоначальный звукъ человѣческаго языка, который только при согласной сгустился въ настоящую гласную, и который въ своихъ соединеніяхъ становится—въ противоположность нашему языку словъ—особымъ языкомъ, который истинному человѣческому языку родствененъ только по чувству, а не по разсудку.

Этотъ чистый языкъ звуковъ, вполне отдѣлившійся отъ слова, или остававшійся вдали отъ его развитія при участіи согласныхъ, въ свою очередь получаетъ отъ индивидуальности инструмента, которымъ онъ выражается, особыя индивидуальныя свойства, которыя опредѣляются какъ бы консонирующимъ характеромъ инструмента, точно также, какъ языкъ словъ опредѣляется консонирующими согласными. Можно было бы музыкальный инструментъ, въ его рѣшающемъ вліяніи на выражаемый имъ звукъ, назвать консонирующимъ кореннымъ префиксомъ, который, по отношенію ко всѣмъ доступнымъ ему тонамъ, является объединяющей аллитераціей.

Тогда легко было бы опредѣлить родство инструментовъ между собой по родству префиксовъ, т. е. смотря потому, сохранилось въ послѣднихъ мягкое или твердое произношеніе первоначально общей имъ всѣмъ согласной. И въ самомъ дѣлѣ, у насъ есть такія семьи инструментовъ. Имъ свойствененъ первоначально общій префиксъ, который смотря по разному характеру отдѣльныхъ членовъ семьи разствууетъ такимъ же образомъ, какъ напримѣръ въ языкѣ словъ согласныя Р. В. и W.; и какъ мы въ W. находимъ сходство съ F., такъ можно опредѣлить и родство семействъ инструментовъ въ очень обширныхъ развѣтвленіяхъ, точное расчлененіе которыхъ, какъ характерное сопоставленіе членовъ по сходству и несходству, представило бы намъ оркестръ съ гораздо болѣе индивидуальной выразительной силой, чѣмъ теперь, когда еще далеко не поняты его полныя смысла свойства. Правда это пониманіе можетъ явиться у насъ только тогда, когда мы предоставимъ оркестру болѣе непосредственное участіе въ драмѣ, чѣмъ это было до сихъ поръ, потому что до сихъ поръ имъ пользовались преимущественно, какъ блестящимъ предметомъ роскоши.

Установленіе особенностей выразительной силы оркестра, вытекающей изъ его чувственныхъ свойствъ, мы отложимъ до заключительнаго разбора роли оркестра. Что-бы получить необходимую подготовку для такого разбора, надо прежде всего выяснитъ вотъ что: полнѣйшее отличіе оркестра въ его чувственномъ проявленіи отъ такого же чисто-чувственнаго проявленія массы вокальнаго звука. Оркестръ настолько же отличается отъ этой вокально-звуковой массы, насколько только что названная инструментальная согласная отличается отъ согласной языка, и насколько, слѣдовательно, отличается обусловленный обоими гласный звукъ. Согласная инструмента разъ навсегда опредѣляетъ каждый, извлекаемый изъ инструмента звукъ, между тѣмъ, какъ гласный звукъ языка уже отъ одной перемѣны префикса получаетъ все новую, безконечно-разнообразную окраску, благодаря чему звуковой органъ языка является самымъ богатымъ и совершеннымъ органомъ, обусловленнымъ чисто органически, по сравненію съ которымъ самое разнообразное смѣшеніе оркестровыхъ звуковъ должно казаться бѣднымъ. Въ этомъ не могутъ конечно убѣдиться тѣ, которые слышатъ, какъ наши современные пѣвцы, оставшая всѣ согласныя и по собственному разумѣнію сохраняя только какую-нибудь гласную, пользуются человѣческимъ голосомъ для подражанія оркестровому инструменту и вообще смотрятъ на голосъ, какъ на инструментъ, устраивая напримѣръ дуэты сопрано съ кларнетомъ, тенора съ валторной.

Если бы мы даже совершенно не считались съ тѣмъ, что пѣвецъ, котораго мы имѣемъ въ виду, есть художникъ, изображающій людей, и что художественное выраженіе чувства у него, находится въ связи съ высшей необходимостью очеловѣченія идеи, то уже одно чисто-чувственное проявленіе звука голоса, при его безконечномъ индивидуальномъ разнообразіи, получающемся, отъ характерной смѣны гласныхъ и согласныхъ.—оказалось бы не только гораздо болѣе богатымъ органомъ звука, чѣмъ оркестровый инструментъ, но и совершенно отличнымъ отъ послѣдняго. Эта особенность чувственнаго органа звука опредѣляетъ разъ навсегда то положеніе, которое оркестръ долженъ занять по отношенію къ пѣвцу.

Оркестръ долженъ убѣдить чувство въ томъ, что звукъ, мелодія и характерное исполненіе пѣвца обусловливаются и оправдываются внутренней сущностью гармоніи. Таковую способность оркестръ приобрѣтаетъ, какъ гармоническій организмъ звуковъ, независимый отъ звука голоса и мелодіи пѣвца, добровольно подчиняющійся послѣднему ради своего собственнаго, самостоятельнаго проявленія, не пытаясь смѣшаться со звукомъ голоса. Если мы мелодіи, исполняемой человѣческимъ голосомъ, будемъ аккомпанировать на инструментѣ такъ, что существенная составная часть гармоніи, лежащая въ интервалахъ мелодіи, будетъ пропущена въ гармоніи инструментальнаго акком-

панимента и какъ бы дополнится мелодіей пѣвца, то мы тотчасъ-же замѣтимъ, что гармонія не полна, и что мелодія не оправдана вполне гармонически, потому что, вслѣдствіе большаго отличія человѣческаго голоса отъ чувственнаго тембра инструментовъ, нашъ слухъ невольно воспринимаетъ его особнякомъ и слышитъ такимъ образомъ только два различныя момента: не вполне оправданную гармонически мелодію и гармоническій аккомпаниментъ съ упущеніями. Это въ высшей степени важное, недостаточно еще оцѣненное наблюдение, можетъ намъ въ значительной степени объяснить слабое впечатлѣніе нашей оперной мелодики и раскрываетъ тѣ разнообразныя заблужденія, въ которыя мы впали относительно образованія мелодій пѣнія по отношенію къ оркестру; и здѣсь-то именно умѣстнымъ будетъ рассмотретьъ этотъ вопросъ подробно.

Та абсолютная мелодія, которая до сихъ поръ являлась въ оперѣ и которую въ виду того, что она не была обусловлена превращающимся въ мелодію стихомъ, мы вполне произвольно конструировали по стариннымъ мелодіямъ народной пѣсни и танца, при помощи варіацій, была собственно говоря инструментальной мелодіей, арранжированной для пѣнія. Въ своемъ невольномъ заблужденіи, мы принимали человѣческой голосъ лишь за особо почитаемый оркестровый инструментъ, и, въ качествѣ такового, сплетали его съ оркестровымъ аккомпаниментомъ. Это сплетеніе происходило такъ, какъ я уже указывалъ, т. е. что человѣческой голосъ являлся существенной составной частью инструментальной гармоніи—или же такъ, что вмѣстѣ съ инструментальнымъ аккомпаниментомъ исполнялась и мелодія, благодаря чему, правда, оркестръ приобрѣталъ понятность и цѣльность, но въ то же время становилось яснымъ, что характеръ такой мелодіи—исключительно инструментальной.

Введя мелодію въ оркестръ вполне, музыкантъ понималъ, что мелодія эта, такова, что ее оправдываетъ гармонически только совершенно одинаковая звуковая масса, а потому и воспроизводится понятно она можетъ только этой массой. Голосъ пѣвца, при исполненіи мелодіи въ этомъ гармонически и мелодически вполне законченномъ звуковомъ строеніи, являлся въ сущности совершенно лишнимъ; онъ являлся словно бы второй, безобразной головой этого тѣла. Слушатель невольно чувствовалъ это несоотвѣтствіе; онъ понималъ мелодію пѣвца не раньше, чѣмъ слышалъ ее въ исполненіи инструментовъ, свободную отъ лишнихъ для такой мелодіи мѣняющихся гласныхъ и согласныхъ языка, которыя мѣшали ему слушать абсолютную мелодію. То обстоятельство, что популярнѣйшія изъ нашихъ оперныхъ мелодій, только тогда становились понятными публикѣ, когда она слышала ихъ въ исполненіи оркестра—въ концертахъ, на вахтъ-парадахъ, — или на гармоническомъ инструментѣ, и хорошо усваивались только тогда, когда она могла

повторять ихъ безъ словъ,—это всёми извѣстное обстоятельство давно уже должно было бы раскрыть намъ наше совершенно ложное пониманіе вокальной мелодіи въ оперѣ. Она была вокальной мелодіей лишь постольку, поскольку была предназначена для исполненія человѣческимъ голосомъ въ его чисто инструментальныхъ свойствахъ, — свойствахъ, развитію которыхъ чувствительно мѣшали гласная и согласная, и ради которыхъ искусство пѣнія послѣдовательно шло по тому пути развитія, высшей точки котораго достигли современные оперные пѣвцы въ своемъ безцеремонномъ пѣніи безъ словъ.

Но наиболѣе ярко сказалось это несоотвѣтствіе между звуковой окраской оркестра и звукомъ человѣческаго голоса тамъ, гдѣ серьезные композиторы стремились къ характерному воспроизведенію драматической мелодіи. Въ то время, какъ этимъ композиторамъ, въ качествѣ единственной связи для чисто музыкальной понятности ихъ мотивовъ, все еще слышалась вышеуказанная инструментальная мелодія, они искали для нея особенно осмысленнаго выраженія въ чрезвычайно искусственномъ, идущемъ отъ одной ноты къ другой, отъ одного слова къ другому, гармонически и ритмически акцентированномъ аккомпаниментѣ инструментовъ, и дошли такимъ образомъ до фабрикаціи музыкальныхъ періодовъ, въ которыхъ, чѣмъ тщательнѣе инструментальный аккомпаниментъ переплетался съ мотивомъ человѣческаго голоса, тѣмъ послѣдній выражалъ мелодію непонятнѣе для слуха, невольно отдѣлявшаго отъ оркестра эту мелодію; объясняющія условія ея заключались въ аккомпаниментѣ, который, невольно отдѣлившись отъ голоса, представлялся слуху непонятнымъ хаосомъ. Лежащее въ основѣ этого заблужденіе было двоякое: во первыхъ это было непониманіе рѣшающаго характера поэтической мелодіи пѣнія, которая обратившись въ инструментальную музыку, становилась абсолютной мелодіей, а во вторыхъ, непониманіе совершеннаго отличія звуковой окраски *) человѣческаго голоса отъ тембра оркестровыхъ инструментовъ, съ которыми смѣшивали человѣческой голосъ ради чисто музыкальныхъ требованій.

Если надо точнѣе опредѣлить особый характеръ вокальной мелодіи, мы достигнемъ этого, представивъ себѣ ясно, что она не только по своему смыслу, но и въ силу чувства вышла изъ стиха и обусловливается имъ. По смыслу ея происхождение ко-

*) Абсолютный музыкантъ не замѣчалъ полной неспособности къ сліянію звуковыхъ окрасокъ, напр. фортепіано и скрипки. Существенной частью его художественныхъ жизненныхъ наслажденій было исполненіе сонатъ для фортепіано со скрипкой и т. п., причемъ онъ не замѣчалъ, что создаетъ только воображаемую музыку, а не дѣйствительно доступную слуху. Такъ, изъ желанія видѣть, онъ пересталъ слушать, потому что то, что онъ слышалъ, была лишь гармоническая абстрактность, которую одну только могъ воспринимать его слухъ, въ то время какъ живое тѣло музыкальнаго выраженія совершенно ускользало отъ него.

решится въ сущности поэтическаго намѣренія, стремящагося къ выраженію посредствомъ чувства, — а по чувственному явленію — въ органѣ разсудка — въ языкѣ словъ. Изъ этого обусловливающаго ее происхожденія, она, въ своемъ развитіи, доходитъ до проявленія чисто чувственнаго содержанія стиха, посредствомъ растворенія гласныхъ въ музыкальномъ звукѣ, пока не обратитъ свою чисто музыкальную сторону къ тому характерному элементу музыки, откуда возникаютъ условія, вызывающія ея появленіе, между тѣмъ, какъ другая сторона ея обращается неизмѣнно къ осмысленному элементу языка словъ, которымъ она первоначально обусловливалась. Въ этомъ положеніи, мелодія стиха становится связующимъ и объединяющимъ звеномъ между языкомъ словъ и языкомъ звуковъ, потому что она произошла отъ брака поэзіи съ музыкой и является какъ бы олицетвореніемъ любви этихъ двухъ искусствъ. вмѣстѣ съ тѣмъ она пріобрѣтаетъ большее значеніе, чѣмъ стихъ въ поэзіи, или абсолютная мелодія въ музыкѣ. Ея явленіе, освободительное для обѣихъ сторонъ, какъ и обусловленное ими, осуществляется на благо обоимъ искусствамъ только благодаря тому, что оба они поддерживаютъ и всегда оправдываютъ ея пластическое, индивидуально-самостоятельное проявленіе. Поддерживаемое этими обусловливающими элементами, оно въ то же время отлично отъ нихъ. Они никогда не стираютъ ея пластической индивидуальности смѣшеніемъ съ ней.

Если мы хотимъ иллюстрировать правильное отношеніе мелодіи къ оркестру, мы можемъ нарисовать это такъ.

Выше мы сравнили оркестръ, этого укротителя волнъ гармоніи, съ морскимъ кораблемъ. Сдѣлано это было потому-же, почему „Морское плаваніе“ или „Плаваніе на кораблѣ“ представляются намъ равнозначущими словами. Оркестръ, эту укрощенную гармонію, какъ намъ потомъ опять пришлось его называть, мы теперь можемъ, для новаго самостоятельнаго сравненія, *) въ противоположность океану назвать свѣтлымъ, глубокимъ, но все-таки освѣщеннымъ до дна солнечными лучами, горнымъ озеромъ, берега котораго ясно видны отъ всякой точки озера. Изъ древесныхъ стволовъ, выросшихъ на каменистой, наносной почвѣ холмовъ, соорудили челнокъ. Соединенный желѣзными скрѣпками, снабженный рулемъ и веслами, онъ по формѣ и по своимъ свойствамъ устроенъ былъ такъ, чтобы смѣло плыть по озеру и свободно пересѣкать его. Этотъ челнокъ, спущенный въ воду, движимый ударами веселъ и управляемый рулемъ, есть мелодія стиха драматическаго пѣвца, несомая звучными волнами оркестра. Челнокъ не имѣетъ никакого сходства съ зеркальной поверхностью озера, но построенъ въ единственномъ размышленіи о водной поверхности, съ точ-

*) Никогда сравниваемый предметъ не соответствуетъ вполне другому, и сходство можно проводить только въ одномъ направленіи, а не во всѣхъ; вполне совпадаютъ предметы не органическаго, а механическаго происхожденія.

нымъ расчетомъ на свойства послѣдней; на сушѣ онъ совершенно бесполезенъ и—самое большее—если разобрать его на доски, пригодится для топки кухонной печи. Только на озерѣ онъ становится живымъ существомъ, носимымъ и въ тоже время идущимъ, движимымъ и въ то же время покоряющимся,—существомъ, которое привлекаетъ нашъ взоръ, какъ человѣчески выраженная идея существованія волнующагося озера, казавшагося намъ раньше безцѣльнымъ.

Однако, челнокъ плыветъ не по зеркальной поверхности; озеро можетъ двигать его по опредѣленному направленію лишь тогда, если челнокъ погружается въ воду. Тонкую доску, которая только касается поверхности озера, волны стали бы бросать безо всякаго направленія взадъ и впередъ, а неуклюжій камень сразу пошелъ-бы ко дну. Челнокъ-же погружается въ озеро, не только обращенной къ нему стороной; и руль, направляющій его, и весла приводящія его въ движеніе, получаютъ эту направляющую и двигательную силу только отъ соприкосновенія съ водой, которая дѣлаетъ возможнымъ и успѣшнымъ движеніе управляющей руки. Съ каждымъ движеніемъ впередъ—весла разбѣгаютъ звучную поверхность воды; когда они поднимаются, влага спадаетъ внизъ мелодическими каплями.

Мнѣ не надо еще больше пояснять это сравненіе, чтобы быть понятнымъ въ вопросѣ о соприкосновеніи словесной мелодіи человѣческаго голоса съ оркестромъ.

Мое сравненіе вполне ясно представляетъ это отношеніе, и оно станетъ еще болѣе яснымъ, если мы извѣстную намъ характерную оперную мелодію назовемъ бесплодной попыткой музыканта самыя волны озера обратить въ челнокъ.

Теперь намъ предстоитъ оцѣнить оркестръ, какъ самостоятельный, отдѣленный отъ мелодіи стиха, элементъ, и вполне удостовѣриться въ его способности носить эту мелодію не только при выраженіи обуславливающей ее—съ чисто музыкальной точки зрѣнія—гармоніи, но и своей собственной, безконечной, выразительной силой,—какъ озеро носить челнокъ.

V.

Оркестръ несомнѣнно обладаетъ способностью говорить; это открыли намъ произведенія нашей современной инструментальной музыки. Въ симфоніяхъ Бетховена эта способность достигла такого высокаго развитія, что у оркестра явилась потребность—самому сказать то, чего по природѣ своей онъ сказать не можетъ. И теперь, когда въ мелодіи словеснаго стиха мы дали ему именно то, чего онъ сказать не можетъ и указали ему, какъ носителю этой родственной мелодіи, ту роль, при которой онъ—вполнѣ успокоившись—будетъ воспроизводить

только то, что по его природѣ ему доступно, мы должны ясно опредѣлить эту способность оркестра, какъ способность проявленія невыразимаго.

Такое опредѣленіе должно выражать не абстрактное понятіе, а, наоборотъ, нѣчто вполне реальное и чувственное.

Мы видѣли, что оркестръ не является совокупностью однородныхъ, расплывчатыхъ звучностей, но что онъ состоитъ изъ бесконечно разнообразныхъ инструментовъ, изъ которыхъ каждый, обладая совершенно опредѣленной индивидуальностью, придаетъ, такую же индивидуальную окраску производимому имъ звуку. Звуковой массы, безъ такой опредѣленной индивидуальности отдѣльныхъ ея членовъ, совсѣмъ нѣтъ; самое большее она возможна лишь какъ абстрація, а не нѣчто реальное. Но то, чѣмъ опредѣляется эта индивидуальность, есть — какъ уже мы видѣли — особый характеръ каждаго инструмента, который обуславливаетъ гласную производимаго имъ звука, ея согласнымъ префиксомъ и создаетъ особый самостоятельный звукъ. Какъ въ языкѣ словъ этотъ согласный префиксъ никогда не возвышается до осмысленнаго, обусловленнаго содержаніемъ чувства значенія согласной, какъ онъ неизмѣняемъ, а слѣдовательно и не въ состояніи оказать соотвѣтственнаго вліянія на гласную, — точно также и языкъ звуковъ не можетъ сгуститься въ такое выраженіе, которое доступно только органу разсудка — языку словъ. Но будучи чистымъ органомъ чувства, онъ выражаетъ только то, чего не можетъ выразить языкъ словъ, т. е. то, что съ точки зрѣнія нашего разсудка представляется просто невыразимымъ. Что это невыразимое не является такимъ по существу, что оно невыразимо лишь для органа нашего разсудка, и что, слѣдовательно, оно вовсе не абстрація, а реальность, это ясно показываютъ инструменты оркестра, изъ которыхъ каждый самъ по себѣ ясно говорить объ этомъ. Но еще яснѣе и понятнѣе это выражается въ разнообразной смѣнѣ и соединеніи съ другими инструментами *).

Обратимся сначала къ тому невыразимому, что оркестръ можетъ сказать съ величайшей опредѣленностью, въ связи съ другимъ невыразимымъ — съ жестомъ. Жестъ тѣла, какъ онъ, обусловленный внутреннимъ чувствомъ, проявляется въ полномъ смысла движеніи выразительнѣйшихъ членовъ тѣла, а наконецъ и чертъ лица, является совершенно невыразимымъ для языка, потому что языкъ можетъ его описывать и толковать, въ то время, какъ члены тѣла, или мускулы лица реально выражали его. То, что вполне можетъ передать языкъ словъ, т. е. предметъ сообщаемый разсудкомъ разсудку, совсѣмъ не нуждается въ сопровожденіи, или усиленіи передачи жестомъ; —

*.) Это простое объясненіе „невыразимаго“, по справедливости можно было бы распространить на все религіозно-философское, что обыкновенно выдается за нѣчто абсолютно невыразимое, что, однако, само по себѣ прекрасно можетъ быть выражено, если только воспользоваться для этого соотвѣтствующимъ органомъ.

ненужный жестъ только помѣшалъ бы понятности рѣчи. Но при такомъ выраженіи, какъ мы уже раньше видѣли, чувственный органъ слуха не приходитъ въ возбужденіе, а является лишь безучастнымъ посредникомъ. Если же рѣчь идетъ о предметѣ, который языкъ словъ не можетъ съ спокойной убѣдительною передать чувству такъ, чтобы непременно вызвать его участіе, т. е. если требуется то выраженіе, которое проявляется въ аффектѣ, то здѣсь непременно нужно усиленіе сопровождающимъ жестомъ. Мы видимъ слѣдовательно, что всюду, гдѣ надо возбудить большее чувственное участіе слуха, говорящій непременно долженъ обратиться и къ зрѣнію: слухъ и зрѣніе должны вмѣстѣ создать болѣе высокое выраженіе, чтобы убѣдительно передать его чувству.

Итакъ жестъ, обращаясь къ зрѣнію, выражалъ лишь то, чего нельзя было выразить словомъ. Въ тѣхъ случаяхъ, когда можно было это сдѣлать, жестъ былъ совершенно излишенъ и только мѣшалъ слову: зрѣніе было въ такой мѣрѣ сосредоточено на жестѣ, что не было соответствія, между нимъ и тѣмъ участіемъ, которое принималъ здѣсь слухъ, а такое соответствіе являлось необходимымъ для законченнаго выраженія, которое было бы вполне понятно чувству. Конечно, словесный стихъ, возвысившійся до мелодіи, въ концѣ концовъ растворяетъ разсудочность первоначальнаго словеснаго выраженія въ чувствѣ, но въ этой мелодіи нѣтъ еще момента безусловнаго обращенія къ слуху, момента, который бы вполне соответствовалъ жесту. Въ мелодіи—этомъ высшемъ выраженіи заключался главный поводъ къ подчеркиванью жеста, какъ усиливающего момента, въ которомъ мелодія еще нуждалась, потому что то, что вполне соответствовало этому усиленному моменту жеста, не могло содержаться въ ней самой.

Мелодія стиха такимъ образомъ заключала въ себѣ лишь тѣ условія, при которыхъ жестъ выражаетъ. То, что должно было оправдать жестъ передъ чувствомъ, — какъ на примѣръ словесный стихъ оправдывался, или вѣрнѣе объяснялся мелодіей, а мелодія гармоніей, — лежатъ внѣ средствъ мелодіи, которая вышедши изъ языка, въ существенной, естественно обусловленной своей части, обращена къ этому языку. Последній не могъ самъ выразить то характерное, что заключается въ жестѣ, къ помощи котораго онъ поэтому и обратился, жестъ же въ свою очередь не могъ удовлетворить слухъ, требующій для себя чего-то соответствующаго жесту. Однако, это характерное въ жестѣ, чего не можетъ выразить словесно-звуковой языкъ, вполне доступно языку оркестра, который совершенно отдѣлившись отъ слова, можетъ говорить слуху, такъ же понятно, какъ говоритъ жестъ зрѣнію.

Эта способность приобрѣтена оркестромъ во время его аккомпанимента самому чувственному изъ жестовъ—танцевальному, для понятнаго выраженія котораго такой аккомпаниментъ яв-

лялся необходимостью, обусловленной его сущностью, потому, что жестъ танца, какъ всѣ жесты вообще, относится къ оркестровой мелодіи, приблизительно такъ, какъ словесный стихъ относится къ обусловленной имъ вокальной мелодіи. Такимъ образомъ жестъ вмѣстѣ съ оркестровой мелодіей составляютъ такое-же понятное цѣлое, какимъ является словесно-звуковая мелодія сама по себѣ.

Точка наиболѣе чувственного соприкосновенія, т. е. та точка, гдѣ оба они—жестъ и оркестровая мелодія—одинъ въ пространствѣ, другая во времени, одинъ для зрѣнія, другая для слуха—являлись совершенно одинаковыми и взаимо-обусловленными, эта точка соприкосновенія заключалась въ ритмѣ. Въ этой точкѣ, послѣ каждаго отклоненія отъ нея, имъ приходилось снова совпадать, чтобы въ ритмѣ, который обнаруживаетъ ихъ первоначальное родство, быть или стать понятными. Исходя изъ этой точки, жестъ и оркестръ въ равной мѣрѣ развиваютъ свои индивидуальныя выразительныя способности. Какъ жестъ при помощи этой способности говорить зрѣнію о томъ, что только онъ одинъ можетъ выразить, такъ оркестръ въ свою очередь говоритъ нѣчто соотвѣтственное слуху; совершенно такимъ же образомъ музыкальный ритмъ въ исходной точкѣ родства объясняетъ слуху то, что сообщалось глазу самыми яркими чувственными моментами танца. Процессъ опусканія поднятой ноги для зрѣнія является тѣмъ же самымъ, чѣмъ для слуха является акцентированная сильная часть такта; полная движенія, звуковая фигура, исполняемая инструментами, представляетъ для слуха то же самое, чѣмъ является для глаза движеніе ноги или руки, соотвѣтствующія сильнымъ временамъ такта.

Чѣмъ дальше такимъ образомъ жестъ отклонялся отъ своего опредѣленнѣйшаго и вмѣстѣ съ тѣмъ ограниченнѣйшаго основанія—танца; чѣмъ экономнѣе распредѣлялись его акценты, чтобы разнообразнѣйшими и тончайшими оттѣнками выраженія пріобрѣсти безконечно богатую выразительную способность,—тѣмъ разнообразнѣе и тоньше слагались звуковыя фигуры инструментальнаго языка. Чтобы сдѣлать понятнымъ невыразимое въ жестахъ, эти фигуры пріобрѣтаютъ своеобразнѣйшее мелодическое выраженіе, неизмѣримое богатство котораго ни по содержанію своему, ни по формѣ, не можетъ быть выражено языкомъ словъ, хотя бы потому, что эти содержаніе и форма уже вполне выражены оркестровой мелодіей, и зрѣнію должны стать понятными, какъ содержаніе и форма соотвѣтствующаго такой мелодіи жеста.

Что это характерная выразительная способность оркестра въ оперѣ до сихъ поръ далеко еще не достигла той полноты, какой она способна достигнуть, объясняется тѣмъ, что—какъ я своевременно уже указывалъ—при совершенномъ отсутствіи истинной драматической основы въ оперѣ, мимика въ ней

была заимствована непосредственно изъ пантомимы. Эта балетная пантомима выражается только въ весьма ограниченныхъ движеніяхъ и жестахъ, ставшихъ наконецъ вполне стереотипными въ виду того, что совершенно не существовало условій, при которыхъ большее разнообразіе движеній было бы естественно и понятно.

Эти условія содержатся въ языкѣ словъ, и не онъ долженъ дополнять жесты, а жесты должны приходить къ нему на помощь. Поэтому оркестръ старался приобрести усиленную выразительную способность, которой онъ не могъ приобрести ни въ пантомимѣ, ни въ оперѣ, которая, какъ бы инстинктивно сознавая свою силу, искала себѣ выхода въ абсолютной инструментальной музыкѣ, отдѣленной отъ пантомимы. Мы видѣли, что это стремленіе во всей его силѣ и искренности должно было окончиться другимъ стремленіемъ,—къ тому, чтобы найти оправданіе въ словѣ и въ обусловленномъ имъ жестѣ. Теперь намъ приходится еще только выяснитъ, какъ съ другой стороны полное осуществленіе поэтическаго намѣренія можетъ быть достигнуто лишь при условіи высшаго объясненія и оправданія мелодіи стиха совершеннѣйшей выразительной силой оркестра, въ союзѣ съ жестомъ.

Поэтическое намѣреніе въ чистомъ видѣ, какъ оно хочетъ осуществиться въ драмѣ, обуславливаетъ собой высшее и разнообразнѣйшее выраженіе жеста. Здѣсь требуются отъ него: разнообразіе, сила, тонкость и подвижность—въ такой степени, въ какой онѣ могутъ проявиться единственно въ драмѣ. Поэтому, въ виду ихъ особенной характерности для драмы, ихъ надо прямо изобрѣсти, ибо драматическое дѣйствіе, какъ и всѣ его мотивы сравнительно съ жизнью чрезвычайно повышено и усилено. Сжатость моментовъ драматическаго дѣйствія и ихъ мотивовъ—могла стать понятной чувству лишь при такихъ же выразительныхъ средствахъ, которыя отъ стиха словъ развились до мелодіи, непосредственно воздѣйствующей на чувство. Какъ само это выраженіе возвышается до мелодіи, такъ оно нуждается и въ усиленіи обусловленнаго имъ жеста, который не можетъ здѣсь оставаться жестомъ обыкновенной рѣчи. А жестъ этотъ, согласно характеру драмы,—не только монологическій жестъ отдѣльнаго индивида; это жестъ, такъ сказать, „многоголосный“, отъ характернаго отношенія многихъ индивидовъ доходящій до высшаго разнообразія. Драматическое намѣреніе обнимаетъ ради своего осуществленія не только внутреннее чувство само по себѣ, но въ особенности, проявленія этого чувства въ физическомъ обликѣ изображающаго лица. Пантомима довольствовалась характерными масками для изображенія фигуры, манеры держаться и костюма дѣйствующихъ лицъ. Всемогущая драма, своей оправдывающей выразительной силой срываетъ эти маски и представляетъ намъ ихъ, какъ самостоятельныя индивидуальности, которыя естественно дѣйствуютъ такъ, а не

иначе. Драматическое намѣреніе опредѣляетъ до мельчайшихъ чертъ внѣшній видъ: выраженіе лица, манеры, движенія и костюмъ актера; такимъ образомъ, онъ всегда является именно данной, быстро и легко узнаваемой личностью, отличной отъ всѣхъ другихъ. Но эта яркая характерность данной индивидуальности можетъ проявиться лишь тогда, если и всѣ другія, съ которыми она сталкивается и вступаетъ въ сношенія, обладаютъ такой же опредѣленной и яркой характерностью. Если мы представимъ себѣ эти рѣзко очерченныя индивидуальности въ ихъ безконечно разнообразныхъ взаимныхъ отношеніяхъ, изъ которыхъ развиваются разнообразнѣйшіе моменты и мотивы дѣйствія; если мы представимъ себѣ также то неизмѣримо сильное впечатлѣніе, которое видъ ихъ долженъ производить на наше властно прикованное зрѣніе, то намъ станетъ понятно и желаніе слуха, получить впечатлѣніе вполне соответствующей силы,—слуховое впечатлѣніе, которымъ бы дополнялось, оправдывалось и объяснялось первое, зрительное;— „Durch zweier Zeugen Mund wird die Wahrheit kund“.

Но то, что желаетъ воспринять слухъ, есть именно невыразимое въ полученномъ зрительномъ впечатлѣніи,—есть то, что по своей сущности и, благодаря произведенному впечатлѣнію, лишь вызвало поэтическое намѣреніе, заставивъ его говорить ближайшимъ ему органомъ—языкомъ словъ, но чего оно не въ состояніи, однако, убѣдительно представить слуху. Еслибъ совершенно не существовало зрительныхъ впечатлѣній, то для поэтического языка могло бы найтись оправданіе въ попыткѣ представить фантазіи описаніе и изображеніе чего-то воображаемаго; но разъ есть возможность явить это непосредственно зрѣнію—какъ того требуетъ высшее поэтическое намѣреніе—здѣсь уже описанія поэтического языка были бы не только совершенно излишними, но и не произвели бы никакого впечатлѣнія на слухъ. Однако то, чего не можетъ выразить этотъ языкъ, выражаетъ языкъ оркестра. Въ виду требованій слуха, вдохновеннаго родственнымъ ему зрѣніемъ, этотъ языкъ пріобрѣтаетъ новую неисчерпаемую силу, которая однако безъ такого импульса дремала бы, или—случайно проснувшись, проявлялась непонятно.

Выразительная сила оркестра и здѣсь, въ этой серьезной задачѣ, опирается покуда на свое родство съ жестомъ, каковымъ мы видѣли его въ танцѣ. Звуковыми фигурами, собственными индивидуальному характеру инструмента, которыя, при соответственномъ смѣшеніи характерныхъ индивидуальностей оркестра, становятся своеобразной оркестровой мелодіей, оркестръ говоритъ то, что своимъ чувственнымъ явленіемъ и при помощи жеста предстаетъ глазу столь очевидно, что для поясненія этого явленія, какъ и для пониманія его непосредственно воспринимающимъ слухомъ, не нужно участіе языка словъ. Постараемся выразиться точнѣе. Мы говоримъ

обыкновенно: „я читаю въ твоихъ глазахъ“; это значитъ—„мой глазъ замѣчаетъ, при помощи только ему одному понятнаго способа, во взорѣ твоего глаза, живущее въ тебѣ невольное чувство, которое я также невольно воспринимаю“. Если мы распространимъ воспримчивость глаза на весь внѣшній образъ реальнаго человѣка,—на его фигуру, осанку и жесты, то мы убѣдимся, что глазъ воспринимаетъ и улавливаетъ внѣшнее выраженіе этого человѣка безошибочно, въ томъ случаѣ, если онъ держится вполне непосредственно, если въ немъ нѣтъ внутреннихъ противорѣчій и если онъ совершенно искренно выражаетъ свое внутреннее настроеніе. Но моменты, когда человѣкъ проявляется столь правдиво, бываютъ лишь моментами полнаго покоя, или, наоборотъ, высшей возбужденности. Между этими двумя крайними точками лежатъ переходы, которые обуславливаются искреннимъ чувствомъ лишь постольку, поскольку они приближаются къ его высшей точкѣ, или отъ этой точки снова обращаются къ гармонически умиротворенному покою. Эти переходы состоятъ изъ смѣси произвольныхъ, разсудочныхъ дѣйствій и непроизвольнаго, естественнаго чувства. Направленіе такихъ переходовъ къ непроизвольному выраженію, при неуклонномъ движеніи до истиннаго чувства, необусловленнаго и несвязаннаго аналитическимъ умомъ, является сущностью поэтическаго намѣренія въ драмѣ, и для этой сущности единственное выраженіе поэтъ находитъ въ мелодіи словеснаго стиха, которая является расцвѣтомъ словесно-звукового языка; одна сторона ея обращена къ аналитическому разсудку, а другая служитъ органомъ непосредственнаго чувства. Жестъ,—если подъ этимъ подразумѣвать всѣ внѣшнія проявленія человѣческаго образа—принимаетъ въ этомъ развитіи только условное участіе, ибо ему принадлежитъ только одна сторона,—сторона чувственная, которую онъ обращаетъ къ зрѣнію; сторона, остающаяся скрытой для глаза, есть именно та, которой словесно-звуковой языкъ обращается къ разсудку и которая, слѣдовательно, осталась бы совершенно недоступной, если бы слухъ, вслѣдствіе того, что словесно-звуковой языкъ обращается къ нему обѣими сторонами, хоть и не въ одинаковой степени его интересующими, не приобрѣлъ особой способности дѣлать понятной чувству и эту сторону, недоступную глазу.

Языкъ оркестра, при посредствѣ слуха, достигаетъ этого благодаря тому, что тѣсно примыкая теперь къ мелодіи стиха, какъ раньше примыкала къ жесту, онъ возвышается до способности выразить чувству самую мысль,—мысль, которую мелодія стиха, какъ проявленіе еще смѣшаннаго, не вполне однороднаго чувства—не хочетъ и не можетъ выразить, но которая еще того меньше можетъ быть представлена глазу жестомъ, потому что жестъ относится только къ данному моменту и, слѣдовательно, обуславливается выражаемымъ мелодіей

стиха неопредѣленнымъ чувствомъ; такимъ образомъ, онъ самъ является чѣмъ-то неопредѣленнымъ, или выражающимъ неопредѣленное, и потому не можетъ сдѣлать понятнымъ зрѣнію дѣйствительное чувство.

Въ мелодіи стиха соединяется не только языкъ словъ съ языкомъ звуковъ, но и то, что выражается этими двумя органами, т. е. дѣйствительное съ отвлеченнымъ, мысль съ чувствомъ. Дѣйствительное въ ней—это произвольное чувство, изливающееся въ выраженіи музыкальной мелодіи; отвлеченное—это абстрактная мысль, запечатлѣвшаяся въ словесной фразѣ, какъ отвлеченный, произвольный моментъ.

Разсмотримъ теперь подробнѣе, что надо подразумѣвать подѣ словомъ „мысль“.

И здѣсь мы скоро достигнемъ яснаго представленія, если взглянемъ на предметъ съ художественной точки зрѣнія и дойдемъ до основанія его чувственного первоисточника. Если чего-нибудь, при всемъ нашемъ желаніи, мы не въ состояніи выразить ни однимъ изъ нашихъ органовъ и даже всѣми ими вмѣстѣ, тогда это есть нѣчто несуществующее, — ничто. И, наоборотъ, все что мы выражаемъ, есть нѣчто дѣйствительное, и это дѣйствительное мы поймемъ, если намъ станетъ яснымъ то выраженіе, которое мы невольно употребляемъ для даннаго понятія. Слово „мысль“ очень легко объясняется чувственнымъ его корнемъ. Мысль есть представляющаяся намъ картина чего-то дѣйствительнаго, но не существующаго въ данный моментъ *).

Это несуществующее по происхожденію своему есть реальный, чувственно воспринятый предметъ, который произвелъ на насъ въ другомъ мѣстѣ, или въ другое время опредѣленное впечатлѣніе. Впечатлѣніе это овладѣло нашимъ чувствомъ, и для проявленія его мы должны были изобрѣсти выраженіе, соответственное впечатлѣнію предмета. Слѣдовательно, самый предметъ мы могли понять только по тому впечатлѣнію, которое онъ произвелъ на наше чувство, и это впечатлѣніе, опредѣляемое нашей воспримчивостью, есть та картина, которая памяти представляется самимъ предметомъ. Память и воспоминаніе, значитъ, не одно и тоже. И въ самомъ дѣлѣ, мысль является представляющейся воспоминанію картиной, которая, — какъ впечатлѣніе предмета на наше чувство—создана самимъ этимъ чувствомъ и снова воспроизведена воспоминаніемъ, этимъ соединителемъ дѣющейся силы чувства и произведеннаго на него впечатлѣнія. Она представлена, такъ сказать, самому чувству для его живой дѣятельности, для новаго впечатлѣнія. Мы не касаемся здѣсь развитія мысли до способности связывать и комбинировать картины сохранныхъ памятью впечатлѣній,

*) Примѣчаніе переводчика: въ подлинникѣ непереводимое сопоставленіе корней языка: Ein „Gedanke“ ist das im „Gedenken“ uns „dünkende“ Bild eines Wirklichen, aber Ungegenwärtigen.

вызванныхъ уже исчезнувшими объектами,—этого мышленія, которое мы находимъ, въ философскихъ наукахъ, потому что путь поэта идетъ отъ философіи къ художественному произведенію, къ чувственному осуществленію мысли. Надо точнѣе опредѣлить только одно. О томъ, что не произвело предварительнаго впечатлѣнія на наше чувство, мы не можемъ мыслить, ибо ощущение есть обязательное условіе для образованія выражаемой мысли. Слѣдовательно, мысль выражается чувствомъ и выражается опять-таки чувствомъ потому, что она есть связь между прошлымъ чувствомъ и настоящимъ, стремящимся проявиться.

Мелодія стиха поэта на нашихъ глазахъ превращаетъ мысль, т. е. сохраненное памятью прежнее чувство, въ настоящее, дѣйствительно испытываемое. Въ чистомъ стихѣ словъ она содержитъ начертанное памятью прошлое, абстрактное, но направляющее чувство; въ музыкальной же мелодіи — обусловленное, новое, настоящее чувство, въ которомъ, какъ въ родственномъ, вновь осуществленномъ, растворяется прежнее, абстрактное, обуславливающее чувство. Выраженное этой мелодіей, развитое на нашихъ глазахъ и оправданное воспоминаніемъ о прежнемъ, дѣйствующее непосредственно, чувственно и вѣрно обуславливающее ощущеніе, есть явленіе, которое столько же принадлежитъ намъ, т. е. тому, къ кому оно воспринято, какъ и тому, кто его сообщилъ; мы сохраняемъ его—какъ мысль, точно также, какъ и къ сообщавшему его оно возвращается въ видѣ мысли, т. е. воспоминанія.

Сообщающій, когда онъ вспоминаетъ объ этомъ ощущеніи и испытываетъ потребность перейти отъ воспоминаній къ проявленію новыхъ, свѣжихъ ощущеній, представляетъ себѣ это воспоминаніе, какъ изображенный, рассказанный разсудкомъ моментъ прошлаго, точно также, какъ въ мелодіи стиха гдѣ оно было мелодическимъ явленіемъ, переданнымъ теперь памяти, онъ представлялъ воспоминаніе о прежнемъ, уже далекомъ отъ насъ ощущеніи,—мысль, вызывающую ощущенія.

Мы, воспринимающіе такое новое ощущеніе, можемъ уловить слухомъ это ощущеніе, теперь уже только воображаемое, въ его чисто мелодическомъ проявленіи: оно стало собственностью чистой музыки и, воспроизводимое чувственно оркестромъ, при соотвѣтственной его выразительности, оно намъ кажется осуществленіемъ мысли говорящаго. Если такую мелодію, являющуюся изліяніемъ чувства изображающаго ея лица, оркестръ будетъ выразительно исполнять тамъ, гдѣ это чувство изображающаго лица сохранилось лишь въ его памяти, то для насъ явится осуществленной лишь мысль изобразителя. И даже тамъ, гдѣ говорящій въ данный моментъ совсѣмъ, кажется, и не сознаетъ этого чувства, характерные звуки оркестра способны вызвать въ насъ ощущеніе, которое, для дополненія связи, для наибольшей понятности положенія, путемъ поясненія мотивовъ,

закрывающихся въ немъ, но не могущихъ ярко проявиться, становится для насъ мыслью; по существу же своему оно есть нѣчто большее, чѣмъ мысль—оно есть осуществленное чувственное содержаніе мысли.

Въ этомъ отношеніи способность музыканта, если она служить высшему осуществленію поэтическаго намѣренія, стала, благодаря оркестру неизмѣримой.—Не исходя изъ поэтическаго намѣренія, абсолютный музыкантъ въ то же время воображалъ, что имѣетъ дѣло съ мыслями и съ комбинаціями мыслей. Если музыкальные темы неудачно и назывались „мыслями“, то это было или неумѣстнымъ примѣненіемъ слова, или обнаруживало заблужденіе музыканта, который называлъ мыслью такую тему, при созданіи которой онъ, въ самомъ дѣлѣ, что-нибудь имѣлъ въ виду. Такая мысль могла быть понятна развѣ только тому, кому музыкантъ ясными словами рассказывалъ о томъ, что именно онъ при этомъ думалъ, какъ бы приглашая мыслить точно также и слушающаго его тему. Музыка не можетъ мыслить; но она можетъ осуществлять мысль, т. е. выражать ея чувственное содержаніе не какъ нѣчто прошлое, а какъ настоящее. Она въ состояніи, однако, сдѣлать это только тогда, когда сама она обуславливается поэтическимъ намѣреніемъ и когда послѣднее въ свою очередь является не воображаемымъ, но ясно выраженнымъ органомъ разсудка, языкомъ словъ. Музыкальный мотивъ можетъ произвести на чувство определенное впечатлѣніе, превращающееся въ дѣятельность мысли только тогда, когда выражаемое этимъ мотивомъ чувство проявляется передъ нашими глазами определеннымъ индивидомъ на определенномъ предметѣ, какъ нѣчто вполне определенное, естественно обусловленное. Отсутствіе этихъ условій представить музыкальный мотивъ чувству, какъ нѣчто неопределенное, а какъ бы часто неопределенное ни повторялось въ томъ же явленіи, оно все-таки останется для насъ только повтореніемъ неопределеннаго, развѣ мы не можемъ оправдать сознанной нами необходимостью его, и слѣдовательно не можемъ поставить въ связь съ чѣмъ-нибудь другимъ, — а музыкальный мотивъ, въ который излился передъ нашими глазами разсудочный, словесный стихъ драматическаго актера, является необходимо обусловленнымъ. При его повтореніи намъ сообщается определенное чувство,—чувство того, кто въ данный моментъ испытываетъ потребность выразить новое чувство, вытекающее изъ прежняго, о которомъ онъ сейчасъ не говоритъ, но которое чувственно проявляется оркестромъ. Наличие этого мотива соединяетъ, слѣдовательно, прежнее обуславливающее чувство съ обусловленнымъ, стремящимся въ данный моментъ выразиться.

И благодаря тому, что мы наше чувство дѣлаемъ просвѣщеннымъ наблюдателемъ органическаго роста одного настроенія изъ другого, мы даемъ ему способность мыслить; ему ста-

новится доступнымъ возвысившееся надъ мышленіемъ, невольное познаніе мысли, осуществленной чувствомъ.

Прежде чѣмъ обратиться къ изложенію тѣхъ выводовъ, которые мы должны сдѣлать относительно образованія драмы изъ указанной способности оркестроваго языка, мы должны, чтобы вполне установить объемъ этихъ средствъ, вполне опредѣленно высказаться относительно еще одной высшей способности оркестра. Эту способность оркестръ приобретаетъ отъ соединенія своихъ средствъ, которыя являются съ одной стороны слѣдствіемъ его связи съ жестомъ, а съ другой—отъ мысленнаго воспріятія мелодіи стиха. Какъ жестъ отъ своего происхожденія—чувственного жеста танца развился до одухотворенной мимики; какъ мелодія стиха отъ простого воспоминанія о чувствѣ дошла до его реального проявленія,—такъ и выразительность оркестра, получившаго свою творческую силу изъ этихъ двухъ моментовъ и развившагося, благодаря ихъ росту, до высшей силы, вырастаетъ при этомъ двойномъ источникѣ питанія въ особую высшую силу.

Два рукава оркестроваго потока, обогатившись впадающими въ нихъ ручьями и рѣчками, соединяются затѣмъ вмѣстѣ и текутъ въ одномъ направленіи. Тамъ, гдѣ мирно покоится мимика, гдѣ молчитъ мелодическая рѣчь пѣвца, тамъ, т. е., гдѣ драма вырабатывается изъ еще не высказанныхъ внутреннихъ настроеній, эти настроенія могутъ быть выражены оркестромъ, и ихъ проявленіе носить на себѣ въ такомъ случаѣ характеръ предчувствія поэтическаго намѣренія.

Предчувствіе—есть проявленіе чувства невысказаннаго, потому что для языка словъ оно невыразимо. Нельзя выразить чувство неопредѣленное, а таковымъ оно бываетъ, если не опредѣляется соотвѣтствующимъ предметомъ. Проблескъ этого чувства—предчувствіе есть, слѣдовательно, невольное стремленіе чувства къ его точному опредѣленію предметомъ, который, силой потребности чувства, предопредѣляется имъ самимъ, какъ наиболѣе соотвѣтствующій,—почему оно и стремится къ нему.

Мнѣ бы хотѣлось сравнить чувство, въ этомъ его проявленіи, съ хорошо настроенной арфой, струны которой звучатъ отъ дуновенія вѣтра, пока не придетъ артистъ и извлечетъ изъ нихъ ясныя аккорды.

Поэтъ долженъ вызвать въ насъ такое настроеніе предчувствія, чтобы сдѣлать насъ невольными участниками въ созданіи художественнаго произведенія. Вызывая въ насъ эту потребность настроенія, онъ изъ нашей повышенной воспримчивости приобретаетъ ту обусловливающую силу, которая даетъ ему возможность облечь задуманныя имъ явленія въ форму, соотвѣтствующую его намѣреніямъ.

Абсолютная инструментальная музыка оказалась вполне способной вызывать въ насъ такія настроенія, которыя нужны по-

эту, какъ необходимое содѣйствіе съ нашей стороны, потому что вызываніе неопредѣленныхъ, полныхъ предчувствія, ощущеній составляетъ характернѣйшее свойство абсолютной музыки, которая оказывалась безспильной всюду тамъ, гдѣ она хотѣла сдѣлать ясными эти неопредѣленные чувства. Чтобы такую необыкновенную, исключительную способность инструментальнаго языка примѣнять къ моментамъ драмы по опредѣленному плану, начертанному поэтомъ, надо выяснитъ предварительно, откуда этотъ языкъ долженъ взять тѣ чувственные моменты выраженія, въ которыхъ онъ можетъ проявиться, соотвѣтственно поэтическому намѣренію.

Мы уже видѣли, что абсолютная инструментальная музыка должна была заимствовать чувственные моменты выраженія изъ привычной нашему слуху ритмики танца и его музыки, или изъ мелоса народной пѣсни, усвоеннаго слухомъ въ силу привычки. Но абсолютный музыкантъ старался неопредѣленному характеру этихъ моментовъ придать опредѣленное выраженіе. Разнообразя силу звуковъ, ускоряя и замедляя темпъ, и наконецъ особой ихъ характеристикой при помощи разнообразной индивидуальности оркестровыхъ инструментовъ, онъ сгруппировалъ эти моменты, родственные и разнохарактерные, въ одну картину, представшую фантазіи. Въ концѣ концовъ онъ все-таки почувствовалъ необходимость объяснить эту картину точнымъ—немузыкальнымъ—описаніемъ изображаемаго предмета.

Такъ называемая „звуковая живопись“ очевидно была конечнымъ пунктомъ развитія нашей абсолютной инструментальной музыки: въ ней это искусство чувствительно охладило свое выраженіе, которое говорило уже не чувству, а фантазіи; такое впечатлѣніе вынесетъ несомнѣнно всякій, кто послѣ произведеній Бетховена услышитъ оркестровую композицію Мендельсона, или тѣмъ паче Берліоза. Нельзя тѣмъ не менѣе отрицать, что это былъ естественный ходъ развитія и, что открытое обращеніе къ звуковой живописи вытекло изъ болѣе искреннихъ мотивовъ, чѣмъ напримѣръ возвращеніе къ фигурированному стилю Баха. Въ особенности нельзя не обратить вниманіе на то, что чувственная сила инструментальнаго языка чрезвычайно увеличилась и обогатилась, благодаря звуковой живописи. Мы должны теперь понять, что эта сила не только сильно увеличится, но что само выраженіе перестанетъ быть холоднымъ, если звуковой живописецъ обратится не къ фантазіи, а все-таки къ чувству; это становится для него возможнымъ потому, что предметъ его изображенія, сообщенный только разсудку, представляется чувствамъ какъ нѣчто реальное, дѣйствительное. Онъ является здѣсь не только пособіемъ къ пониманію звуковой картины, но обуславливается высшимъ поэтическимъ намѣреніемъ, осуществленію котораго звуковая картина должна только способствовать. Предметомъ звуковой картины могъ быть только моментъ изъ жизни природы, или изъ жизни самого

человѣка. Но именно такіе моменты изъ жизни природы и человѣка, изображеніе которыхъ до сихъ поръ привлекало музыканта, необходимы поэтому для подготовленія главныхъ драматическихъ дѣйствій; отъ ихъ могущественной помощи абсолютный драматургъ съ самаго начала долженъ былъ отказаться—къ величайшему ущербу задуманнаго имъ художественнаго произведенія—потому что, чѣмъ выразительнѣе эти моменты представлялись глазу со сцены, тѣмъ болѣе они должны были казаться незаконными, лишними, неумѣстными, а вовсе не помогающими, содѣйствующими. Они должны были быть такими безъ участія дополняющей ихъ и опредѣляющей чувство музыки.

Тѣ неопредѣленные пророческія чувства, которыя поэтъ по необходимости долженъ вызывать въ насъ, всегда будутъ стоять въ связи съ явленіемъ, доступнымъ глазу; такое явленіе будетъ или моментомъ изъ жизни окружающей природы, или участіемъ въ ней человѣка. Во всякомъ случаѣ это такой моментъ, движеніе котораго еще не обуславливается опредѣленно выраженнымъ чувствомъ, потому что его можетъ выразить только языкъ словъ въ вышеуказанной связи съ жестомъ и съ музыкой,—языкъ словъ, появленіе котораго мы собираемся здѣсь вызвать силой нашего желанія. Ни одинъ языкъ не способенъ выразить подготовительное спокойствіе такъ жизненно, какъ это можетъ сдѣлать языкъ инструментовъ; поднять это спокойствіе до страстнаго желанія—въ этомъ его характернѣйшая сила. Какая-нибудь сцена природы, или молчаливое, лишенное жизни появленіе человѣка предстанетъ глазу и не вызоветъ въ насъ ничего, кромѣ спокойнаго созерцанія; музыка-же можетъ то самое явленіе передать нашему чувству такъ, что исходя изъ моментовъ спокойствія, оно доведетъ чувство до высшаго напряженія и вызоветъ тотъ интересъ слушателя, въ содѣйствіи котораго нуждается поэтъ для выраженія своей идеи. Такое возбужденіе чувства по отношенію къ опредѣленному предмету даже нужно для поэта, чтобы подготовить нашъ глазъ къ опредѣленному явленію,—къ тому, что онъ представитъ намъ само явленіе природы, или человѣческой жизни не раньше, чѣмъ наше напряженное состояніе обусловитъ его необходимость и оно предстанетъ въ томъ видѣ, который соотвѣтствуетъ ожиданію.

Выраженіе музыки при пользованіи этой высшей способностью останется совершенно неопредѣленнымъ и не характернымъ пока она не восприметъ поэтической идеи. Послѣдняя, относясь къ опредѣленному явленію, можетъ воспринять чувственные моменты звуковой пьесы такимъ образомъ, что они будутъ соотвѣтствовать ему совершенно въ той мѣрѣ, въ какой представленное наконецъ явленіе должно соотвѣтствовать ожиданіямъ, возбужденнымъ въ насъ пророческой звуковой пьесой. Стало быть реальное явленіе предстанетъ намъ, какъ

наше исполнившееся желаніе, какъ оправдавшееся предчувствіе. И если мы вспомнимъ теперь, что поэтъ долженъ явленія драмы изображать чувству, какъ явленія чудесныя, возвышающіяся надъ обыденной жизнью, мы поймемъ что эти явленія не были бы для насъ такъ доступны, что они показались бы намъ странными и непонятными, если бы ихъ сухое представленіе не обуславливалось нашимъ чувствомъ, подготовленнымъ, предвосхищающимъ событія. Оно говоритъ въ насъ съ такою силой, что мы прямо требуемъ этого явленія, какъ осуществленія нашего предчувствія. Но только языкъ оркестра, дополненный языкомъ поэта способенъ вызывать въ насъ это настойчивое ожиданіе, и безъ его художественной помощи драма не можетъ быть ни намѣчена, ни осуществлена.

VI.

Мы собрали теперь всѣ связующія нити цѣльнаго драматическаго выраженія и намъ остается только условиться, какъ ихъ соединить, чтобы будучи цѣльной формой, онѣ соотвѣтствовали единому содержанію, которое, впрочемъ, можетъ стать таковымъ только благодаря формѣ.

Жизненнымъ центромъ драматическаго выраженія является мелодія стиха актера; какъ предчувствіе, къ ней относится настраивающая, абсолютная оркестровая мелодія; изъ послѣдняго вытекаетъ, какъ воспоминаніе, „мысль“ инструментальнаго мотива. Предчувствіе — это лучъ свѣта, который, озаряя предметъ, дѣлаетъ, свойственную ему самому и обусловленную имъ самимъ окраску очевидной истиной; воспоминаніе же — есть сама окраска, которую заимствуетъ живописецъ, чтобы воспользоваться ею и для другихъ родственныхъ предметовъ. Какъ наглядное, всегда реальное явленіе, предстаетъ драматическій жестъ актера, исполнителя мелодіи стиха. Онъ поясняется слуху оркестромъ, который этимъ завершаетъ свою основную и естественную дѣятельность, въ качествѣ гармоническаго носителя самой мелодіи стиха. — Такимъ образомъ, оркестръ играетъ непрерывную, многостороннюю, поясняющую роль въ томъ соединеніи выразительныхъ средствъ, при помощи котораго актеръ обращается одинаково къ зрѣнію и къ слуху; онъ является жизненнымъ лономъ музыки, откуда вырастаетъ объединяющая связь выразительныхъ средствъ. — Хоръ греческой трагедіи свою роль въ драмѣ передаетъ современному оркестру, чтобы, свободно развиваясь въ этой драмѣ, дойти до безконечно разнообразныхъ проявленій; реальная же его индивидуальнo-человѣческая роль перенесена изъ „оркестры“ на сцену для того, чтобы заключающійся въ греческомъ хорѣ зародышъ этой

человѣческой индивидуальности могъ развиваться до высшей полноты, до роли непосредственно дѣйствующаго и страдающаго участника самой драмы.

Посмотримъ теперь, какъ поэтъ отъ оркестра, сдѣлавшаго его вполне музыкантомъ, снова возвратится къ той идеѣ, которая привела его сюда, чтобы теперь уже осуществить ее вполне при помощи безконечнаго богатства своихъ средствъ выраженія.

Поэтическое намѣреніе осуществлялось прежде всего въ мелодіи стиха. Носителя и толкователя чистой мелодіи мы видимъ въ гармоническомъ оркестрѣ. Остается теперь точно опредѣлить отношеніе мелодіи стиха къ самой драмѣ, а также и то, какую дѣятельную помощь можетъ оказать здѣсь оркестръ.

Мы уже признали за оркестромъ способность вызывать предчувствія и воспоминанія. Предчувствіе мы понимали какъ подготовленіе явленія, которое наконецъ проявляется въ жестѣ и мелодіи стиха; воспоминаніе—какъ отвлеченный образъ явленія. Теперь мы должны выяснитъ, что—согласно драматической необходимости—вмѣстѣ съ предчувствіемъ и воспоминаніемъ заполняетъ рамки драмы, и благодаря чему предчувствіе и воспоминанія стали необходимы для полнаго ея пониманія.

Тѣ моменты, когда оркестръ можетъ говорить вполне самостоятельно, должны быть во всякомъ случаѣ моментами такого характера, что они не дадутъ еще возможности дѣйствующему лицу драмы вполне растворить въ музыкальномъ чувствѣ мысль, выраженную словомъ.

Какъ мы наблюдали развитіе музыкальной мелодіи изъ словеснаго стиха и убѣдились, что это развитіе обуславливается природой стиха; какъ мы должны были понять, что оправданіе, т. е. пониманіе мелодіи въ связи со стихомъ есть не только нѣчто художественно возможное и исполнимое, что необходимо это органически осуществить передъ нашимъ чувствомъ и представить ему въ процессѣ рожденія,—точно также должны мы представить себѣ, что драматическое положеніе вырастаетъ изъ условій, которыя на нашихъ глазахъ повышаются до такой степени, что мелодія стиха кажется намъ уже необходимой, какъ единственное выраженіе, соответствующее опредѣленно проявившемуся моменту чувства.

Самостоятельно созданная мелодія—какъ мы видѣли—была намъ непонятна, потому что ее можно было толковать произвольно. Созданное драматическое положеніе должно быть столь же непонятно, какъ непонятна была намъ природа, пока мы смотрѣли на нее, какъ на нѣчто созданное. Мы понимаемъ ее однако теперь, когда она стала для насъ бытіемъ, вѣчнымъ развитіемъ; она есть—бытіе, развитіе котораго мы постоянно видимъ въ близкихъ и въ болѣе отдаленныхъ кругахъ. Тѣмъ, что поэтъ представляетъ намъ свое художественное произведе-

ніе въ непрекращающемся органическомъ развитіи и дѣлаетъ насъ самихъ органически участвующими свидѣтелями этого развитія, онъ освобождаетъ свое произведеніе отъ всѣхъ слѣдовъ своей творческой работы, безъ чего оно способно было бы только вызывать въ насъ то безчувственно холодное удивленіе, которое мы испытываемъ при видѣ какого-нибудь шедевра механики. Изобразительное искусство можетъ воспроизводить только все готовое, т. е. неподвижное, и, слѣдовательно, никогда не можетъ сдѣлать зрителя убѣжденнымъ свидѣтелемъ происшедшаго явленія. Абсолютный музыкантъ впалъ въ страшную ошибку, — начавъ подражать искусству изобразительному, воспроизводя готовое, вмѣсто развивающагося.

Одна только драма является тѣмъ художественнымъ произведеніемъ, которое и во времени и въ пространствѣ, т. е. нашему слуху и нашему зрѣнію предстаетъ такимъ, что мы принимаемъ живое участіе въ его развитіи и чувствомъ понимаемъ это развитіе, какъ нѣчто необходимое, ясное и понятное.

Поэтъ, желающій сдѣлать насъ своими помощниками, свидѣтелями созданія его художественнаго произведенія, санкціонирующими его, долженъ остерегаться малѣйшаго движенія, которое могло бы порвать связь органическаго развитія и какимъ-нибудь произвольнымъ требованіемъ охладить наше непосредственное чувство; онъ тотчасъ же лишился бы своего вѣрнѣйшаго союзника. А органическимъ развитіемъ является только развитіе снизу вверхъ, переходъ отъ низшихъ организмовъ къ высшимъ, соединеніе мелкихъ моментовъ въ одинъ умиротворяющій. Какъ поэтическое намѣреніе собирало моменты дѣйствій и ихъ мотивы изъ такихъ моментовъ и мотивовъ, которые дѣйствительно существуютъ въ обыденной жизни, только въ безконечно обширной и необозримо развѣтвленной связи; какъ оно, ради большей понятности представленія, сгущало эти моменты и, такимъ образомъ, усиливало ихъ, — такъ и для осуществленія поэтическаго намѣренія должны быть примѣнены совершенно тѣже приемы, какія примѣнялись для мысленнаго созданія этихъ моментовъ, потому что намѣреніе поэта осуществляется только тогда, когда наше чувство становится участникомъ его отвлеченнаго творчества. — Самымъ доступнымъ для нашего чувства является созерцаніе обыденной жизни, въ которой мы въ силу необходимости и наклонностей поступаемъ именно такъ, какъ привыкли поступать. Поэтому, если поэтъ заимствовалъ мотивы изъ жизни и изъ привычныхъ воззрѣній, онъ долженъ представить намъ свои поэтическіе образы въ такомъ проявленіи, которое бы не было раньше чуждо этой жизни, которое было бы понятно тѣмъ, кто живетъ этой жизнью. Онъ долженъ слѣдовательно показать ихъ намъ сначала въ такихъ жизненныхъ положеніяхъ, которыя имѣютъ очевидное сходство съ тѣми положеніями, въ которыхъ находились, или могли бы находиться мы сами. Только на такой основѣ постепенно онъ

можетъ подняться до созданія положеній, сила и чудесность которыхъ возвышаютъ насъ надъ обыденной жизнью и показываютъ намъ человѣка въ высшей полнотѣ его силъ. Какъ эти положенія, вслѣдствіи удаленія изъ нихъ всего случайнаго и столкновенія въ нихъ сильно выраженныхъ индивидуальностей, вырастаютъ до той высоты, на которой они представляются намъ стоящими выше обыкновеннаго человѣческаго уровня,—такъ и выраженіе дѣйствующихъ и страдающихъ лицъ, при понятномъ усиленіи мотивовъ, отъ обыденнаго выраженія естественно должно возвыситься до такого, какое въ музыкальной мелодіи стиха мы назвали выраженіемъ превышающимъ обычное.

Однако теперь надлежитъ опредѣлить тотъ пунктъ, который мы считаемъ самымъ низкимъ по отношенію къ драматической ситуации и выраженію, и отъ котораго должно начаться ихъ развитіе. Если взглянуть внимательнѣе, то этотъ пунктъ окажется, какъ разъ той точкой, на которую мы должны стать, чтобы вообще получить возможность осуществить поэтическую идею путемъ выраженія ея.

И лежитъ эта точка тамъ, гдѣ поэтическое намѣреніе отдѣляется отъ обыденной жизни, изъ которой оно вышло, чтобы создать ея яркую картину. Здѣсь поэтъ, громко провозглашая свое намѣреніе, обращается къ тѣмъ, кто живетъ обыденной жизнью, взываетъ къ нимъ, но услышать его нельзя, прежде чѣмъ наше вниманіе не будетъ дано ему добровольно—пока наши, разсѣянные обыденной жизнью, чувства не сконцентрируются въ одно сжатое, полное ожиданія, чувство, точно такимъ же образомъ, какъ въ поэтической идеѣ сконцентрировались взятые изъ этой же жизни моменты и мотивы драматическаго дѣйствія. Добровольное ожиданіе, или полная ожиданія воля слушателя, есть первый моментъ осуществляющагося художественнаго произведенія; онъ обуславливаетъ то выраженіе, которое долженъ дать ему поэтъ, — не только для того, чтобы быть понятнымъ, но чтобы выразиться именно такъ, какъ того требуетъ напряженное чувство, ждущее чего-то необыкновеннаго.

Этимъ ожиданіемъ поэтъ для осуществленія своихъ намѣреній долженъ воспользоваться съ самаго начала, обративъ неопредѣленное чувство на воспринятіе своей идеи, и, какъ мы видѣли, ни одинъ языкъ не способенъ сдѣлать это такъ совершенно, какъ непосредственно опредѣляющій языкъ чистой музыки—языкъ оркестра. Оркестръ выражаетъ само это полное ожиданія чувство, которое овладѣваетъ нами въ предвосхищеніи художественнаго ожиданія; смотря по направленію, созданному поэтической идеей, онъ возбуждаетъ поэтическое чувство и доводитъ его до предугадыванія, которое наконецъ должно получить удовлетвореніе въ явленіи, вызываемомъ необходимостью *).

*) Что я здѣсь не имѣю въ виду нашей оперной увертюры, достаточно пояснить въ двухъ словахъ. Каждый разумный человѣкъ понимаетъ, что эти музыкальныя пьесы—

Если ожидаемое явление предстанетъ на сценѣ въ видѣ драматическаго лица, и если лицо это не начнетъ говорить языкомъ, умѣстнымъ при выраженіи самыхъ обыкновенныхъ явленій нашей жизни, надъ которой мы только что возвысились,— въ такомъ случаѣ поэтъ только охладить и разочаруетъ чувство *). Это лицо должно говорить тѣмъ же языкомъ, которымъ возбудили наше чувство, оно должно предстать такимъ, какимъ его хотѣло увидѣть наше чувство. Драматическое лицо должно говорить языкомъ звуковъ для того, чтобы быть понятнымъ возбужденному чувству; но оно должно въ тоже время говорить такъ, чтобы быть въ состояніи направлять вызванное въ насъ чувство, чувство же это, возбужденное вообще, опредѣляется только тогда, когда ему указывается опредѣленный пунктъ, гдѣ оно должно стать сочувствіемъ человѣка и гдѣ оно можетъ кристаллизироваться въ сочувствіе именно къ данному лицу, находящемуся въ данномъ положеніи, стоящему подъ вліяніемъ этой, а не другой среды, одушевленному этимъ, а не другимъ желаніемъ, предпринимающему тѣ, а не другія дѣйствія. Эти необходимыя для чувства условія проявленія индивидуальности могутъ быть убѣдительно выражены только языкомъ словъ, тѣмъ языкомъ, который непосредственно понятенъ обыденной жизни и которымъ мы сообщаемъ другъ другу мысли и чувства сходныя съ тѣми, какія выражаетъ намъ драматическое лицо. Но какъ наше возбужденное чувство требовало, чтобы этотъ языкъ словъ не отличался отъ языка звуковъ, только что возбудившаго наше чувство, чтобы онъ слился съ нимъ, являясь какъ бы пояснителемъ, а въ то же время и участникомъ вызваннаго чувства, — такимъ же образомъ и содержаніе того, что излагаетъ намъ драматическое лицо, въ свою очередь должно быть возвышающимся надъ содержаніемъ обыденной жизни настолько, насколько его выраженіе возвышается надъ выраженіемъ обыденной жизни. И поэту достаточно держаться только характернаго въ этомъ, необходимо явившемся выраженіи,—ему достаточно заботиться о томъ, чтобы оно оправдывалось содержаніемъ,—для того, чтобы ясно сознать ту возвышенную точку, которой онъ, благодаря однимъ только средствамъ выраженія, достигъ для осуществленія своего намѣренія.

Эта точка уже такъ возвышена, что поэтъ непосредственно отсюда можетъ дать полный ходъ развитію того необычнаго и чудеснаго, что ему необходимо для осуществленія его намѣ-

если въ нихъ вообще что-нибудь можно понять—должны для этого исполняться не передъ драмой, а послѣ нея. Тщеславіе доводитъ музыканта до желанія уже въ увертюрѣ удовлетворить предчувствіе абсолютно-музыкальной увѣренности въ дальѣйшемъ ходѣ драмы. И это въ лучшемъ случаѣ.

*) Все еще сохранившаяся музыка въ антрактахъ драмы служитъ краснорѣчивымъ доказательствомъ отсутствія художественнаго чутія у авторовъ драмъ, и театральныхъ заправилъ.

реній; онъ даже долженъ это сдѣлать. Чудесный элементъ драматическихъ индивидуальностей и положеній онъ будетъ развивать въ той степени, въ какой располагаетъ для этого выразительными средствами, т. е. настолько, насколько языкъ дѣйствующихъ лицъ, послѣ точнаго установленія базиса понятной драматической ситуаціи, взятой изъ человѣческой жизни, можетъ отъ выразительнаго уже языка словъ возвыситься до истиннаго языка звуковъ, расцвѣтомъ котораго является мелодія. Ея требуетъ опредѣленное, ясное чувство для выраженія чисто человѣческаго чувственного содержанія опредѣленной яркой индивидуальности и такого же драматическаго положенія.

Ситуація, построенная на такомъ базисѣ и поднимающаяся до такой высоты, составляетъ опредѣленное звено драмы, по содержанію своему и по формѣ состоящей изъ цѣпи такихъ органическихъ звеньевъ, которыя должны взаимно обуславливать, дополнять и поддерживать другъ друга, какъ органическіе члены человѣческаго тѣла. Послѣднее является совершеннымъ и законченнымъ лишь тогда, если въ немъ на лицо имѣются всѣ обуславливающіе и дополняющіе другъ друга члены, нѣтъ среди нихъ ничего лишняго, но нѣтъ и никакихъ дефектовъ.

А драма есть вѣчно новое и вновь формирующееся тѣло, которое имѣетъ съ человѣческимъ то общее, что оно живетъ, и жизнь его обуславливается внутренней потребностью жить.

Эта внутренняя потребность драмы бываетъ различна, ибо она образуется не изъ неизмѣнно однороднаго матеріала, а черпаетъ матеріалъ изъ безконечно разнообразныхъ явленій чрезвычайно сложной жизни различныхъ людей при различныхъ обстоятельствахъ, у которыхъ только одна общая черта, — а именно то, что они — люди и обстоятельства людскія. Постоянно измѣняющаяся индивидуальность людей и обстоятельствъ получаетъ отъ взаимныхъ ихъ столкновеній вѣчно новый обликъ, который доставляетъ поэтической идеѣ все новые сюжеты для осуществленія. Поэтому и драма всегда принимаетъ новыя формы, сообразно съ этой мѣняющейся индивидуальностью и ничто не свидѣтельствууетъ такъ ярко о бесиліи прошедшихъ періодовъ искусства и нашего современнаго создать настоящую драму, какъ то обстоятельство, что поэты и музыканты искали апріорныхъ формъ и выдумывали ихъ, считая возможнымъ создать драму, если наполнить форму какимъ-нибудь драматическимъ матеріаломъ. Но ни одна форма не была такъ неудачна и стѣснительна для созданія настоящей драмы, какъ форма оперы, съ ея шаблоннымъ покровомъ вокальныхъ пьесъ, ничего общаго съ драмой ни имѣющихъ. Сколько бы наши оперные композиторы не старались расширить и разнообразить еѣ, эта бесплодная и безсвязная фабрикація могла только окончательно

разсыпаться и стать мусоромъ составныхъ частей, какъ мы это уже видѣли.

Представимъ себѣ теперь наглядно форму предлагаемой нами драмы, чтобы убѣдиться, что несмотря на свои безконечныя, обусловленныя и необходимыя видоизмѣненія, она представляетъ собой законченное и единое цѣлое. Обратимъ вниманіе и на то, что именно ей даетъ такое единство.

Цѣльная художественная форма мыслима только при цѣльномъ содержаніи, а цѣльное содержаніе мы узнаемъ потому, что оно проявляется въ художественномъ выраженіи, которое дѣлаетъ его понятнымъ чувству вполне. Содержаніе, которое требовало бы двойного выраженія, т. е. такого, когда говорящій обращается попеременно то къ разуму, то къ чувству, — такое содержаніе было бы также двойственно, противорѣчиво. — Художественная идея по существу своему стремится выразиться въ цѣльной формѣ, потому что ея выраженіе становится художественнымъ лишь тогда, когда оно приближается къ такой формѣ; неизбежный расколъ наступаетъ тамъ, гдѣ выраженіе уже не въ состояніи представить идею полностью. Такъ какъ невольное стремленіе всякаго художественнаго стремленія идетъ къ тому, чтобы быть воспринятымъ чувствомъ, то двойственнымъ выраженіемъ и будетъ то, которое не въ состояніи возбудить всецѣло чувство; послѣднее доступно лишь тому выраженію, которое стремится къ полному осуществленію идеи. Для поэта словъ, при помощи его органа выраженія вполне овладѣть чувствомъ было невозможно, и то, чего онъ не могъ сказать чувству, онъ говорилъ разуму, чтобы вполне выразить свою мысль. Разуму предоставлялось обсуждать то, чего не могло воспринять чувство, и поэту въ рѣшительную минуту оставалось высказать свою тенденцію въ видѣ сентенціи. Она являлась такимъ образомъ неосуществленнымъ, голымъ намѣреніемъ, и поэтъ по необходимости низводилъ содержаніе своей идеи до нехудожественнаго.

Если произведеніе поэта словъ является неосуществленнымъ поэтическимъ намѣреніемъ, то произведеніе абсолютнаго музыканта лишено всякаго поэтическаго намѣренія, такъ какъ чисто музыкальное выраженіе, хоть и можетъ, правда, сильно возбудить чувство, но не можетъ направлять его. Поэтъ, вслѣдствіе безсилія своего выраженія, долженъ былъ раздѣлить содержаніе на чувственное и разумное; долженъ былъ, такимъ образомъ, оставить вызванное чувство безпокойно неудовлетвореннымъ и повергнуть разумъ въ бесплодное раздумье относительно неудовлетворенности чувства.

Не меньше и музыкантъ понуждалъ разумъ отыскивать сущность выраженія, которое возбуждало чувство, не давая ему однако жъ удовлетворенія. Поэтъ выражалъ это содержаніе въ видѣ сентенціи, а музыкантъ, — чтобы указать хоть какое-ни-

будь, въ дѣйствительности даже не существующее, намѣреніе— давалъ названіе своей композиціи. Имъ обоимъ пришлось въ концѣ концовъ обратиться отъ чувства къ разсудку: поэту—чтобы дать направленіе не вполне возбужденному чувству, музыканту—чтобы извиниться передъ безцѣльно возбужденнымъ чувствомъ.

И такъ, если мы желаемъ точно опредѣлить цѣльное выраженіе, которое могло бы осуществить цѣльное содержаніе, мы назовемъ его выраженіемъ, которое дѣлаетъ понятнымъ чувству обширѣйшее намѣреніе поэтическаго ума, наиболѣе соответственнымъ образомъ. Этимъ выраженіемъ является такое, которое въ каждомъ изъ своихъ моментовъ заключаетъ въ себѣ поэтическое намѣреніе, но и въ каждомъ изъ нихъ скрываетъ его отъ чувства, т. е. осуществляетъ его.

Даже для словесно-звукового языка такое сокрытіе было бы невозможно, если бы къ нему нельзя было прибавить второй, дополняющій органъ языка звуковъ, который способенъ возстановить равновѣсіе цѣльнаго выраженія всюду, гдѣ словесно-звуковой языкъ, какъ явный укрыватель поэтическаго намѣренія, по необходимости, долженъ опуститься такъ низко, что можетъ только, ради неразрывной связи этого намѣренія съ настроеніемъ обыденной жизни, покрывать его слишкомъ прозрачнымъ покрываломъ.

Такимъ, вездѣ дополняющимъ единство выраженія, органомъ языка, является, какъ мы знаемъ, оркестръ. Тамъ, гдѣ выраженіе словесно-звукового языка дѣйствующихъ лицъ, для болѣе яснаго опредѣленія драматическаго положенія, низводится до доказательства своего родства съ выраженіемъ обыденной жизни, — тамъ оркестръ, благодаря своей способности вызывать воспоминанія, или предчувствія, уравниваетъ пониженное положеніе дѣйствующаго лица; возбужденное чувство остается въ приподнятомъ настроеніи и не принуждено также понижаться и превращаться въ дѣятельность чистаго разсудка. Минимальный уровень чувства, съ котораго оно не должно опускаться, а можетъ только подниматься вверхъ, обусловливается уровнемъ выраженія, а отъ послѣдняго зависитъ цѣльность содержанія.

Но обратимъ вниманіе на то, что уравнивающіе моменты оркестра никогда не должны опредѣляться произволомъ музыканта. Оркестръ не долженъ быть звуковой приправой и дѣятельность его опредѣляется исключительно намѣреніемъ поэта. Если эти моменты выражаютъ нѣчто такое, что не имѣетъ связи съ ситуаціей драматическихъ лицъ, нѣчто ненужное для нихъ,—то такимъ отклоненіемъ отъ содержанія драмы нарушена и цѣльность выраженія.

Музыкальное разукрашиванье мало возвышенныхъ, или подготовительныхъ ситуацій, эти излюбленныя „ритурнели“, интермедіи, служащая для самопрославленія музыки, и даже самый аккомпаниментъ—вполнѣ упраздняютъ цѣльность выраже-

нія и обращаютъ вниманіе на музыку, уже не какъ на выраженіе, а предметъ выраженія. А между прочимъ эти моменты должны обусловливаться исключительно поэтическимъ намѣреніемъ. Они, какъ предчувствія, или воспоминанія, направляютъ наше чувство исключительно на драматическое лицо и на все, что находится въ связи съ нимъ, или исходить изъ него. Мы должны воспринимать эти полные предчувствій или воспоминаній моменты мелодіи такъ, чтобы они явились для насъ необходимымъ дополненіемъ для характеристики того лица, которое въ данный моментъ еще не можетъ, или не хочетъ выразить своего чувства вполне.

Эти мелодическіе моменты, будучи сами по себѣ способны удерживать чувство всегда на одинаковой высотѣ, становятся, благодаря оркестру, какъ бы путеводами чувства на протяженіи всего сложнаго зданія драмы. Они посвящаютъ насъ въ сокровеннѣйшія тайны поэтическаго намѣренія и дѣлаютъ насъ непосредственными участниками его осуществленія. Между ними, какъ предчувствіе и воспоминаніе, находится мелодія стиха, эта поддерживаемая и въ тоже время поддерживающая, индивидуальность, обусловленная своей чувственной средой, которая состоитъ изъ моментовъ выраженія чувствъ, какъ собственныхъ, такъ и чужихъ, уже испытанныхъ, или еще испытываемыхъ.

Эти моменты осмысленнаго дополненія отступаютъ на задній планъ, какъ только внутренно цѣльный индивидуумъ приступаетъ къ выраженію самой мелодіи стиха: тогда уже несетъ ее одинъ только оркестръ своей поясняющей силой, чтобы, въ тѣхъ случаяхъ, когда красочное выраженіе мелодіи стиха снова опускается до звучащей словесной фразы, дополнить полными предчувствіями воспоминаніями общее выраженіе чувства и обусловить его необходимые переходы своимъ собственнымъ живымъ участіемъ.

Эти мелодическіе моменты, которые напоминаютъ намъ предчувствіе, и которые обращаютъ воспоминаніе въ предчувствіе, являются расцвѣтомъ самыхъ важныхъ мотивовъ драмы, и самые важные изъ нихъ по количеству опять таки будутъ соответствовать тѣмъ мотивамъ, которые поэтъ, какъ сжатые и усиленные основные моменты такого же сжатого и усиленного дѣйствія, предполагалъ сдѣлать колоннами своего драматическаго зданія, и которыми онъ вполне основательно пользуется не въ изобиліи, а беретъ небольшое ихъ количество, представляющееся пластически нагляднымъ и естественно обусловленнымъ. Въ этихъ основныхъ мотивахъ, которые являются не сентенціями, а пластическими моментами чувства, намѣреніе поэта, осуществленное тѣмъ, что оно воспринято чувственно, становится наиболѣе понятнымъ. Поэтому музыканту, какъ осуществителю поэтическаго намѣренія, легко въ полномъ со-

отвѣтствіи съ намѣреніемъ поэта — расположить эти мотивы, сгущенные въ мелодическіе моменты, такимъ образомъ, что изъ ихъ естественнаго, обусловленнаго чередованія вполне понятно вырастаетъ высшая цѣльная музыкальная форма, — форма, которую до сихъ поръ произвольно создавалъ музыкантъ, и которую поэтическое намѣреніе можетъ преобразовать въ необходимую, дѣйствительно-цѣльную, т. е. понятную форму.

Въ оперѣ музыкантъ до сихъ поръ даже не стремился къ цѣльной формѣ; для каждаго отдѣльнаго вокальнаго номера онъ создавалъ самостоятельную, связь которой съ остальными музыкальными номерами въ оперѣ сводилась только къ сходству внѣшней структуры, а вовсе не къ общности содержанія, обусловливающаго форму. Безсвязность — вотъ истинный характеръ оперной музыки. Только самостоятельная музыкальная пьеса имѣла цѣльную форму, которая являлась результатомъ абсолютно музыкальнаго произвола и, сохраняясь по привычкѣ, доставалась поэту, какъ неизбѣжное иго.

Связь этихъ формъ состояла въ томъ, что заранѣе готовая тема смѣнялась второй средней темой и повторялась по музыкально-мотивированному произволу. Смѣна, повтореніе, сокращеніе и удлинненіе темъ, создавали единственно ими обусловленное движеніе большой абсолютной инструментальной пьесы, симфоническаго номера, который стремится найти цѣльную форму въ связи темъ и ихъ повтореній, по возможности оправданныхъ чувствомъ. А оправданіе это основывалось всегда на отвлеченномъ, неосуществленномъ предположеніи, такъ какъ только поэтическое намѣреніе дѣйствительно можетъ оправдать это повтореніе; оно его прямо требуетъ, какъ чего то необходимаго для своей понятности. Главные мотивы драматическаго дѣйствія, ставшіе вполне раздѣльными, вполне осуществляющими содержаніе, мелодическими моментами, складываются благодаря своему логичному, естественно-обусловленному, — похожему на риѐму — повторенію, въ цѣльную художественную форму, которая распространяется не только на отдѣльныя части драмы, но и на всю драму, *) какъ объединяющая связь. Благодаря ей не только эти мелодическіе моменты являются поясняющими другъ друга и стало быть цѣльными, но и содержащіяся въ нихъ мотивы чувствъ, или явленій, будучи самыми сильными, и заключая въ себѣ второстепенные мотивы, предстаютъ чувству какъ взаимно-обусловленные и по существу цѣльные. Въ этой связи достигнуто осуществленіе законченной, цѣльной формы, а благодаря формѣ выражено цѣльное содержаніе. Следовательно это содержаніе стало возможнымъ.

Если все сказанное свести къ одному исчерпывающему опредѣленію, то законченной, цѣльной, художественной формой, мы

*) Характерная связь темъ, которую до сихъ поръ музыкантъ старался воспроизвести въ увертюрѣ, должна быть представлена въ самой драмѣ.

назовемъ такую, въ которой самая обширная связь явленій человѣческой жизни можетъ быть выражена чувству такъ понятно, что это содержаніе въ каждомъ изъ своихъ моментовъ овладѣетъ чувствомъ и вполне удовлетворитъ его. Слѣдовательно содержаніе всегда должно быть на лицо въ формѣ и эта форма должна выражать содержаніе въ полномъ его объемѣ. То, чего нѣтъ на лицо, постигаетъ лишь мысль, чувство-же воспринимаетъ только наглядное.

Этимъ единствомъ выраженія, передающаго содержаніе во всей его связи, въ то же время окончательно рѣшена проблема единства времени и единства мѣста. Мѣсто и время, будучи абстракціями дѣйствительныхъ опредѣленныхъ свойствъ дѣйствія, могли остановить на себѣ вниманіе нашихъ драматурговъ только потому, что въ рукахъ послѣднихъ не было цѣльнаго выраженія, способнаго вполне осуществить поэтическое содержаніе.

Мѣсто и время,—отвлеченныя свойства реальныхъ чувственныхъ явленій, которыя, ставши отвлеченными, тѣмъ самымъ утратили уже возможность быть воспроизведены. Тѣломъ этихъ абстракцій является реальное, чувственное дѣйствіе, проявляющееся при условіи опредѣленнаго мѣста и обусловленной имъ самимъ продолжительности дѣйствія. Построить единство драмы на единствѣ мѣста и времени, значить ни на чемъ его не строить, потому что мѣсто и время сами по себѣ ничто. Они становятся чѣмъ-то лишь благодаря тому, что они отрицаются какимъ нибудь реальнымъ человѣческимъ дѣяніемъ, или его естественной средой. Такое человѣческое дѣяніе должно быть по существу единымъ, т. е. связнымъ; отъ степени возможности сдѣлать его связь очевидной, зависитъ его продолжительность во времени, а отъ степени возможности вполне правдиво представить сцену, зависитъ его протяженіе въ пространствѣ; ибо цѣль его одна—стать понятнымъ чувству.

Въ безусловно единомъ пространствѣ, при самой сжатой продолжительности, можно при желаніи разыграть самое нескладное дѣйствіе,—какъ мы это и видимъ достаточно ясно въ нашихъ пьесахъ, въ которыхъ соблюдено это единство. Напротивъ, единство дѣйствія обусловливается самой связью его явленной. Одно только нужно для того, чтобы оно стало понятнымъ, и это одно—не время и не пространство, а выраженіе. Если мы въ предыдущемъ точно установили, что это выраженіе едино, т. е. соотвѣтствуетъ связи явленій и выражаетъ ее, доказали въ то же время и возможность такого выраженія, то это значить, что въ такомъ выраженіи объединяются элементы, раздѣленные по необходимости во времени и въ пространствѣ и тамъ, гдѣ того требуетъ понятность, они осуществляютъ его; ибо несомнѣнность этого выраженія лежитъ не во времени и пространствѣ, а въ томъ впечатлѣніи, которое мы получаемъ

во времени и пространствѣ. Такимъ образомъ, условія мѣста и времени, порожденныя отсутствіемъ выраженія, упраздняются: разъ оно явилось, и время и мѣсто уничтожаются истинной драмой.

Настоящая драма, свободная отъ внѣшнихъ вліяній, есть нѣчто органически существующее и развивающееся, что по своимъ внутреннимъ свойствамъ слагается и развивается единственно изъ условій, вызванныхъ его соприкосновеніемъ съ внѣшнимъ міромъ, изъ необходимости быть понятнымъ въ своемъ проявленіи,—проявленіи, каково оно есть и какъ развивается. Свою понятную форму она пріобрѣтаетъ, благодаря тому, что во внутреннихъ требованіяхъ человѣка находитъ всемогущее выраженіе своей сущности.

VII.

Въ предыдущемъ изложеніи я указалъ тѣ выразительныя средства, которыми поэтическое намѣреніе можетъ пользоваться и которыми высшее поэтическое намѣреніе должно воспользоваться, чтобы быть осуществленнымъ. Возможность этихъ способовъ выраженія находится въ зависимости исключительно отъ высшаго поэтическаго намѣренія, а таковое можетъ явиться только поэту, познавшему эту возможность.

Если кто-нибудь понялъ это такъ, что я стараюсь здѣсь представить измышленную мною систему, слѣдуя которой впредь должны работать музыкантъ и поэтъ, тотъ просто не хотѣлъ понять меня.—Если же кто думаетъ, что то новое, что я сказалъ здѣсь, основывается на чистыхъ предположеніяхъ и вовсе не согласуется съ природой трактуемаго предмета, тотъ никогда не пойметъ меня, если даже и захочетъ.—То новое, что я сказалъ здѣсь, есть ничто иное, какъ познанное мною безсознательное въ природѣ дѣла, что стало мнѣ понятно, какъ мыслящему художнику; я воспринялъ во всей связи то, что художники до сихъ поръ понимали только въ частностяхъ. Такимъ образомъ я не изобрѣлъ (*erfunden*) ничего новаго, а только нашелъ (*gefunden*) эту связь.

Мнѣ остается еще опредѣлить отношенія между музыкантомъ и поэтомъ, такъ какъ это вытекаетъ изъ сказаннаго мною раньше.

Чтобы сдѣлать это возможно короче, отвѣчу предварительно на одинъ вопросъ: долженъ ли поэтъ по отношенію къ музыканту, а музыкантъ по отношенію къ поэту въ чемъ-либо себя ограничивать?

Свобода личности до сихъ поръ казалась возможной только при одномъ мудромъ ограниченіи извнѣ: умѣреніе своихъ

порывовъ, а слѣдовательно и своихъ силъ и способностей, — было первымъ требованіемъ государства отъ личности. Полное проявленіе одной индивидуальности казалось ограниченіемъ другихъ, и поэтому самоограниченіе индивидуальности стало считаться высшей добродѣтелью и мудростью. Строго говоря, эта добродѣтель, которую проповѣдывали мудрецы, воспѣвали дидактики—поэты, которой требовало, наконецъ, государство отъ всякаго вѣрноподаннаго какъ долга, а религія,—какъ доказательства смиренія,—эта добродѣтель никогда не существовала; ея желали, но не примѣняли на практикѣ; она жила въ сознаніи, но не осуществлялась. И до тѣхъ поръ, пока добродѣтели будутъ требовать, мы ее никогда не увидимъ. Слѣдованіе этой добродѣтели было, либо деспотически вынужденнымъ и, значитъ, здѣсь не было той заслуги, которая предполагалась; либо оно было естественное, добровольное, непосредственное, и тогда осуществляющей силой здѣсь являлась не самоограничивающая воля, а любовь.

Мудрецы и законодатели, требовавшіе самоограниченія въ силу разсудка, ни минуты не задумывались надъ тѣмъ, что ихъ слушали слуги и рабы, у которыхъ отнята всякая возможность слѣдовать этой добродѣтели. А между прочимъ только такіе слуги и рабы и умѣряли себя ради другихъ, потому что были принуждены къ тому. Въ средѣ же этихъ властвующихъ и мудрствующихъ аристократовъ самоограниченіе проявлялось развѣ только въ разумномъ эгоизмѣ, побуждавшемъ ихъ къ обособленію и къ равнодушію на счетъ участи другихъ. Это равнодушіе, облекавшееся въ такую же изящную форму, въ какую облекаются высокое уваженіе и дружба, было мыслимо только потому, что къ ихъ услугамъ находились покорные слуги, которые предоставляли своимъ господамъ полную возможность къ обособленной, удобноразграниченной самостоятельности. Въ страшной безнравственности нашихъ социальныхъ условий, возмущающихъ всякаго правдиваго человѣка, мы видимъ неизбѣжный результатъ требованія невозможной добродѣтели, которую въ концѣ концовъ способна поддерживать только варварская полиція. — Лишь полное уничтоженіе этого требованія и тѣхъ основаній, которыя его создали; только устраненіе самаго безчеловѣчнаго неравенства людей въ жизни, можетъ дать желаемый результатъ требованія самоограниченія. Онъ можетъ осуществиться, когда станетъ возможной свободная любовь. Любовь же осуществить его неизбѣримо полнѣе, потому что она не самоограниченіе, а нѣчто большее; она есть высшее развитіе всѣхъ нашихъ индивидуальныхъ способностей при непреодолимомъ стремленіи къ самопожертвованію ради любимаго лица. Если примѣнить это къ данному случаю, то мы убѣдимся, что самоограниченіе поэта и музыканта въ своемъ дальнѣйшемъ послѣдованіи принесетъ смерть драмѣ, или вѣрнѣе, не дастъ возможности возвратитъ

ее къ жизни. Если поэтъ и музыкантъ стануть ограничивать другъ друга, у нихъ будетъ одно только намѣреніе — блистать каждому отдѣльно своими собственными способностями, а такъ какъ тѣмъ предметомъ, на которомъ они стануть проявлять эти способности, является драма, то послѣдняя окажется въ положеніи больного, находящагося на попеченіи двухъ врачей, изъ которыхъ каждый хочетъ выказать свое искусство въ другомъ направленіи науки: больной умретъ, какъ бы живуча ни была его природа.—Если же поэтъ и музыкантъ не стануть ограничивать другъ друга, но въ любви разовьютъ свои силы до ихъ высшаго предѣла; если они такимъ образомъ въ своей любви дадутъ все, что только можно дать; если они пожертвуютъ другъ другу всѣмъ—тогда родится драма въ высшей ея полнотѣ.

Если поэтическое намѣреніе еще существуетъ и его можно распознать какъ таковое,—слѣдовательно оно не растворилось въ музыкальномъ выраженіи и, слѣдовательно, еще не осуществилось; если—въ свою очередь—музыкальное выраженіе замѣтно само по себѣ,—значитъ оно не прониклось еще поэтическимъ намѣреніемъ. И только, когда оно уничтожается, какъ нѣчто отдѣльное, замѣтное при осуществленіи поэтической идеи, тогда только перестаютъ существовать отдѣльно и намѣреніе, и выраженіе, тогда становится возможнымъ то истинное, къ чему оба они стремились. Это истинное есть драма, при воспроизведеніи которой мы не станемъ вспоминать ни о намѣреніяхъ, ни о выраженіи, и содержаніе которой явится непосредственнымъ дѣяніемъ человѣка, находящимъ необходимое оправданіе въ нашемъ чувствѣ.

Объяснимъ поэтому музыканту, что даже самый ничтожный моментъ его выраженія, разъ въ немъ не содержится поэтическое намѣреніе, разъ онъ не обуславливается этимъ намѣреніемъ и не является безусловно необходимымъ для осуществления послѣдняго, — что такой моментъ излишенъ, неудобенъ, плохъ; что всякое его — музыканта вмѣшательство безцѣльно, если оно не будетъ понятнымъ, и что понятнымъ оно становится только тогда, когда включаетъ въ себя поэтическое намѣреніе; что, являясь осуществителемъ поэтической идеи, онъ стоитъ неизмѣримо выше, чѣмъ тогда, когда онъ не заботился о ней въ своемъ произвольномъ творествѣ; потому что, если проявленіе оказывается обусловленнымъ и удовлетворяющимъ, оно стоитъ выше взятаго отдѣльно, обуславливающаго, бѣднаго намѣренія, которое тѣмъ не менѣе является высшимъ человѣческимъ намѣреніемъ; что, наконецъ, будучи обусловленъ въ своемъ творествѣ этимъ намѣреніемъ, онъ гораздо шире разовьетъ свои богатые силы, чѣмъ могъ это сдѣлать въ своемъ прежнемъ обособленномъ положеніи, гдѣ — ради большей понятности—онъ самъ долженъ былъ ограничивать себя, принуждать себя къ дѣятельности, которая несвойственна ему, какъ музыканту, въ то время, какъ теперь онъ чувствуетъ

естественную потребность въ неограниченномъ развитіи своей силы, потому что теперь онъ вполне можетъ и долженъ быть только музыкантомъ.

Поэту мы объяснимъ, что если его намѣреніе — насколько оно обращается къ слуху — не могло быть вполне осуществлено выраженіемъ музыки, оно вовсе и не было высшимъ, поэтическимъ намѣреніемъ; что всюду тамъ, гдѣ это намѣреніе еще замѣтно, творчество его несовершенно; что свое намѣреніе поэту онъ можетъ лишь тогда назвать высшимъ поэтическимъ, если оно способно вполне осуществиться музыкальнымъ выраженіемъ.

Въ концѣ концовъ критерій для того, что достойно поэтической формы, мы установимъ такъ: если Вольтеръ сказалъ про оперу — „все, что слишкомъ пошло, для того, чтобы его сказать словами, — поется,“ то мы можемъ сказать о нашей драмѣ: все, что недостойно пѣнія, недостойно и поэтического творчества.

Послѣ всего сказаннаго почти излишнимъ можетъ показаться вопросъ, должны ли мы представить себѣ музыканта и поэта въ двухъ лицахъ или въ одномъ?

Поэта и музыканта, которыхъ мы имѣемъ въ виду, прекрасно можно себѣ представить какъ двухъ отдѣльныхъ лицъ.

Музыкантъ могъ бы даже въ своемъ практическомъ посредничествѣ между поэтическимъ намѣреніемъ и его конечнымъ результатомъ, фактомъ театральнаго представленія, необходимо явиться для поэта отдѣльнымъ лицомъ, — лицомъ болѣе моднымъ чѣмъ поэтъ, если не по лѣтамъ, то по характеру своей роли. Это болѣе молодое лицо, болѣе близкое къ произвольнымъ проявленіямъ жизни — даже въ ея лирическихъ моментахъ — должно бы казаться опытному, разсудительному поэту болѣе способнымъ къ осуществленію его намѣренія, чѣмъ онъ самъ; и изъ его естественной симпатіи къ молодому, легко вдохновляющемуся музыканту, — если онъ только воспринимаетъ намѣреніе поэта охотно и живо — могла бы возникнуть прекрасная, благородная любовь, которая, какъ мы уже видѣли, является осуществляющей силой художественнаго произведенія. Уже одно сознаніе поэта, что музыкантъ понялъ его намѣреніе, которое въ силу порядка вещей могло быть только намекомъ, — что онъ въ состояніи осуществить это намѣреніе, — создало бы любовную связь, въ которой музыкантъ сдѣлался бы производителемъ воспринятой идеи; потому что въ такой любовной связи онъ со всей полнотой горячаго сердца стремится распространить дальше воспринятое имъ. Это стремленіе другого чловѣка вызвало бы и у поэта все растущее теплое чувство къ своему дѣтищу, и заставило бы его принять непосредственное участіе въ его рожденіи на свѣтъ. Двойная дѣятельность любви только и могла бы проявить безконечно вдохновляющую ху-

дожественную силу, всестороннюю, содѣйствующую и осуществляющую.

Если же мы взглянемъ на то положеніе, въ которомъ находятся поэтъ и музыкантъ по отношенію другъ къ другу и увидимъ, что оно является эгонистической обособленностью другъ отъ друга, въ силу тѣхъ же началъ, которыя существуютъ между всѣми факторами общества въ нашемъ государствѣ, то мы почувствуемъ, конечно, что тамъ, гдѣ каждый, ради ничтожнаго общественнаго мнѣнія, хочетъ блистать самъ по себѣ, только отдѣльное лицо можетъ воспринять общую идею, растить и развивать ее своими собственными небольшими средствами. Въ наше время двумъ лицамъ не можетъ прийти въ голову мысль совмѣстнаго созданія законченной драмы, потому что имъ пришлось бы при обсужденіи этой идеи откровенно сознаться, что подѣ влияніемъ общественнаго мнѣнія ее осуществить невозможно, и такое признаніе уничтожало бы ихъ мысль въ зародышѣ. Только человѣкъ одинокій въ своихъ стремленіяхъ можетъ горечь этого сознанія претворить въ опьяняющій восторгъ, и смѣлость пьянаго вызоветъ у него желаніе сдѣлать возможнымъ невозможное; потому что онъ одинъ находится подѣ властью двухъ художественныхъ силъ, которымъ онъ не можетъ противостоять и ради которыхъ съ готовностью приноситъ себя въ жертву *).

Бросимъ еще взглядъ на наши музыкально-драматическія общественныя условія, чтобы на основаніи ихъ выяснить, почему та драма, о которой мы говоримъ, не можетъ явиться теперь, и почему, если бы она все-таки явилась, то вызвала бы не сочувствіе къ себѣ, а величайшую смуту.

Основаніемъ законченнаго художественнаго выраженія, мы безусловно должны были признать языкъ. Въ томъ фактѣ, что утрачено воспріятіе языка чувствомъ, мы должны были увидѣть незамѣнимую потерю для поэта, лишившагося возможности обращаться къ чувству. Когда мы устанавливали возможность возвращенія къ жизни языка художественной выра-

*) Я здѣсь нарочно долженъ упомянуть о себѣ только для того, чтобы отклонить быть можетъ возникшее у читателя подозрѣніе, что, говоря здѣсь о драмѣ, я пытаюсь пояснить свои собственные художественныя произведенія, какъ бы желая сказать, что я выполнилъ уже выставленныя здѣсь требованія въ моихъ операхъ и такимъ образомъ уже создалъ эту совершенную драму. Никто не знаетъ ясное меня, что осуществленіе такой драмы возможно при условіяхъ, которыя зависятъ не отъ желанія, и даже не отъ способностей отдѣльнаго человѣка, если бы они были и безконечно больше моихъ способностей; они зависятъ отъ общаго положенія и связанной съ нимъ общей работы. Условія эти—полная противоположность нашимъ. Тѣмъ не менѣе я не скрываю, что мои художественныя произведенія, по крайней мѣрѣ для меня, имѣли большое значеніе; они являютъ, какъ мнѣ кажется, единственными свидѣтельствами того стремленія, изъ результатовъ котораго, какъ бы малы они не были, можно научиться тому, чему научился я и теперь—на пользу искусству, надѣюсь—могу высказать съ полнымъ убѣжденіемъ. Я горжусь не моими убѣжденіями, а тѣмъ, что благодаря имъ, стало для меня такъ ясно, что я могу сказать это вслухъ, какъ свое убѣжденіе.

зительности, и изъ существованія этого, ставшаго понятнымъ чувству языка, выводили законченное музыкальное выраженіе, мы основывались при этомъ, конечно, на предположеніи, осуществитъ которое можетъ одна только жизнь, а не желаніе художника. Если же мы предположили бы, что художникъ, понявшій естественное развитіе жизни, съ творческой сознательностью долженъ пойти на встрѣчу этому развитію, то его стремленіе—возвысить свое пророческое предчувствіе до художественнаго произведенія, пришлось бы исполнѣть законнымъ и, во всякомъ случаѣ, надо было бы отдать ему должное въ томъ, что онъ шелъ по самому разумному художественному направленію.

Если посмотрѣть на языки европейскихъ націй, которыя до сихъ поръ принимали самостоятельное участіе въ развитіи музыкальной драмы—оперы, т. е. на языкъ итальянцевъ, французовъ и нѣмцевъ, то мы найдемъ, что изъ этихъ трехъ націй только нѣмцы обладаютъ языкомъ, который въ обыденной рѣчи еще сохранилъ непосредственную и понятную связь со своими корнями. Итальянцы и французы говорятъ на языкѣ, значеніе котораго можетъ сдѣлаться понятнымъ только путемъ изученія древнихъ, такъ называемыхъ мертвыхъ языковъ. Можно сказать, что ихъ языкъ—какъ осадокъ историческаго періода смѣшенія народностей, вліяніе котораго на эти народы уже совершенно исчезло—что этотъ языкъ говоритъ имъ, а не они говорятъ на немъ. Если предположить, что и для этихъ языковъ могутъ возникнуть совершенно новыя условія, которыя нельзя предугадать и при которыхъ эти языки стали бы понятны чувству; если мы предположимъ ихъ преобразованіе, какъ результатъ такой жизни, которая, будучи свободна отъ всякаго историческаго давленія, вступаетъ въ тѣсныя и знаменательныя сношенія съ природой,—и, если мы увѣрены, что именно искусство сыграетъ въ этомъ преобразованіи главную роль, разъ только въ этой новой жизни оно будетъ тѣмъ, чѣмъ должно быть,—то мы должны понять, что въ такомъ случаѣ наиболѣе плодотворное вліяніе окажетъ то искусство, которое въ своей выразительной силѣ основывается на языкѣ, связь котораго съ природой уже теперь болѣе замѣтна чувству, чѣмъ мы это видимъ въ итальянскомъ и французскомъ языкахъ. Это инстинктивное развитіе въ воздѣйствіи художественнаго выраженія на выраженіе жизни не можетъ, конечно, исходить изъ художественныхъ произведеній, словесный фундаментъ которыхъ лежитъ въ итальянскомъ, или французскомъ языкахъ. Изъ всѣхъ современныхъ оперныхъ языковъ, только нѣмецкій можетъ способствовать оживленію художественной выразительности такъ, какъ мы признали это необходимымъ; хотя бы уже потому, что изъ всѣхъ языковъ онъ одинъ и въ обыденныхъ оборотахъ сохранилъ акцентъ на коренныхъ слогахъ, въ то время, какъ въ романскихъ языкахъ акцентъ ставится произ-

вольно, неестественно, на слогахъ флексіи, лишенныхъ всякаго значенія.

Такимъ образомъ изъ самаго важнаго, основнаго момента—языка явствуетъ, что попытка достигнуть вполне понятнаго, высшаго художественнаго выраженія въ драмѣ должна принадлежать нѣмецкому народу. И если бы достаточно было одного желанія художника, чтобы создать совершенную драму, то въ настоящую минуту это оказалось бы возможнымъ только на нѣмецкомъ языкѣ. Однако-жь для того, чтобы желаніе это исполнилось, нуженъ раньше всего союзъ изобразителей художественнаго. Разсмотримъ дѣятельность послѣднихъ на нѣмецкихъ сценахъ.

Итальянскіе и французскіе пѣвцы привыкли исполнять только такіа музыкальнныя произведенія, которыя написаны на ихъ родномъ языкѣ. Какъ бы мало у нихъ не соотвѣтствовали слова мелодіи, въ исполненіи итальянскихъ и французскихъ пѣвцовъ есть одно несомнѣнное достоинство—это точность въ воспроизведеніи языка, какъ таковаго. Если у французовъ это сказывается еще больше, чѣмъ у итальянцевъ, то каждый долженъ замѣтить и у итальянцевъ ту энергію и отчетливость, съ которой они произносятъ слова, особенно въ драматическихъ фразахъ речитатива. Но, раньше всего, за тѣми и за другими слѣдуетъ признать несомнѣнно, что естественный источникъ не позволяетъ имъ фальшивымъ выраженіемъ исказить смыслъ языка.

Нѣмецкіе пѣвцы, наоборотъ, привыкли пѣть большею частью оперы, переведенныя на нѣмецкій языкъ съ французскаго, или итальянскаго. Въ этихъ переводахъ никогда не проявлялось поэтическое, или музыкальное пониманіе; они дѣлались по заказу людьми, которые ничего не смыслили ни въ поэзіи, ни въ музыкѣ, и относились къ работѣ приблизительно такъ, какъ это дѣлаютъ переводчики газетныхъ статей, или дѣловыхъ бумагъ. Прежде всего большинство этихъ господъ были немусикальны; они переводили французскій, или итальянскій тексты, какъ переводятъ самостоятельное стихотвореніе, такъ называемымъ ямбомъ, и въ своемъ неразуміи думали, что это вполне соотвѣтствуетъ вовсе не ритмованному размѣру оригинала. Затѣмъ эти стихи предоставлялись музыкальнымъ переписчикамъ, которые подгоняли ихъ къ музыкѣ такъ, что число словъ соотвѣтствовало числу нотъ. Поэтическая работа переводчика заключалась въ томъ, что самую обыкновенную прозу онъ подгонялъ подъ пошлую риѣму и такъ какъ это обыкновенно представляло мучительныя трудности, то въ угоду риѣмамъ—которыхъ часто въ музыкѣ не было слышно—естественный порядокъ словъ искажался до непонятности. Сами по себѣ отвратительныя, тривиальныя и нескладныя, такіе стихи приспосабливались къ музыкѣ, ничуть не соотвѣтствуя ей акцентирован-

нымъ звукамъ: на продолжительныя ноты приходились короткіе слоги, а на длинныя слоги—короткія ноты; на сильныя части такта—слабыя въ стихѣ, и наоборотъ *).

Отъ этихъ грубѣйшихъ чувственныхъ ошибокъ переводъ доходилъ до полнаго искаженія смысла текста и старался запечатлѣться слуху при помощи частаго повторенія словъ, такъ что слухъ естественно уклонялся отъ него и обращался исключительно къ мелодіи.

Въ такихъ переводахъ нѣмецкая художественная критика знакомилась съ операми Глюка, существеннымъ свойствомъ которыхъ являлась именно вѣрная декламация. Кто видѣлъ берлинскую партитуру Глюковской оперы и позналъ качества нѣмецкой словесной подкладки, при которой эти произведенія представлялись публикѣ, тотъ можетъ получить понятіе о характерѣ берлинской художественной эстетики, опредѣлившей на основаніи оперъ Глюка мѣру драматической декламации, о которой такъ много слышались отъ парижской прессы и которую, какъ это ни странно кажется, признавали въ оперныхъ представленіяхъ, дававшихся по этимъ переводамъ, нарушавшимъ сколько-нибудь вѣрную декламацию.

Но вліяніе этихъ переводовъ на нашихъ оперныхъ пѣвцовъ было гораздо важнѣ ихъ вліянія на прусскую эстетику. Имъ скоро пришлось отказаться отъ бесплоднаго стремленія согласовать слоги текста съ нотами мелодіи: они привыкли все меньше и меньше обращать вниманіе на смыслъ фразы—ея текстъ, и своей невнимательностью побуждали переводчика ко все большей небрежности въ работѣ. Въ концѣ концовъ тексты эти, въ видѣ отпечатанныхъ книжечекъ, стали для публики совершенно тѣмъ же, чѣмъ являются программы съ объясненіемъ какой-нибудь пантомимы. При такихъ обстоятельствахъ драматической пѣвецъ въ концѣ концовъ отказался и отъ ненужнаго труда—ясно произносить гласныя и согласныя; вѣдь онъ только мѣшала ему и затрудняли въ пѣніи, которое онъ воспроизводилъ теперь, какъ музыкальный инструментъ. Такимъ образомъ для него, какъ и для публики, отъ всей драмы не оставалось ничего, кромѣ абсолютной мелодіи, въ которую, при такихъ обстоятельствахъ обратился и речитативъ. Такъ какъ основой послѣдняго въ устахъ нѣмецкаго пѣвца, руководствовавшагося переводомъ была уже не рѣчь, то речитативъ, съ которымъ онъ не зналъ раньше что дѣлать, вскорѣ приобрѣлъ для него особенную цѣнность: речитативъ этотъ не былъ связанъ ритмомъ мелодіи, и пѣвецъ, освободившійся здѣсь отъ тѣснившаго его дирижера оркестра, нашелъ случай по своему усмотрѣнію блистать голосомъ. Речитативъ безъ рѣчи явился

*) Я указываю на эти наиболѣе грубыя ошибки не потому, что бы они всегда встрѣчались въ переводахъ, а потому что онѣ могли встрѣчаться не смущая ни пѣвца, ни публику; я беру превосходную степень, чтобы по возможности ярче начертать фізіономію предмета.

для него хаосомъ безсвязныхъ звуковъ, изъ которыхъ онъ могъ выбирать тѣ, въ которыхъ наиболѣе выгодно оттънялся его голосъ. Такой звукъ, попадавшійся черезъ каждыя пять—шесть нотъ, къ удовольствію удовлетвореннаго пѣвческаго тщеславія, тянулся, пока хватало дыханія, и каждый пѣвецъ охотно выступалъ съ речитативомъ, потому что тутъ ему представлялся прекрасный случай отличиться,—правда, не въ качествѣ драматическаго артиста, но въ качествѣ обладателя хорошей гортани и здоровыхъ легкихъ. Публика однако думала, что тотъ или другой пѣвецъ отличается именно въ качествѣ драматическаго пѣвца; здѣсь имѣлось въ виду тоже самое, что хвалили въ виртуозѣ-скрипачѣ, если онъ умѣлъ при помощи удачныхъ оттънковъ сдѣлать интереснымъ воспроизведеніе чистой музыки.

Художественные результаты этого можно было бы себѣ легко представить, если бы внезапно предложить этимъ пѣвцамъ исполнить ту самую мелодію стиха, которую мы точно опредѣлили раньше. Для нихъ казалось-бы особенно невозможнымъ сдѣлать это, потому, что даже въ операхъ, написанныхъ на нѣмецкій текстъ, они уже привыкли пользоваться тѣми же приѣмами, что и въ переводныхъ. И въ этомъ они встрѣчали поддержку со стороны самихъ нашихъ оперныхъ композиторовъ. Издавна нѣмецкіе композиторы привыкли обращаться съ нѣмецкимъ языкомъ по собственному произволу, выработавшемуся у нихъ отъ пользованія языкомъ тѣхъ націй, отъ которыхъ опера перешла къ намъ, какъ чужеземный продуктъ. Абсолютная оперная мелодія, съ ея совершенно опредѣленными мелизмическими и ритмическими особенностями, въ томъ видѣ, какъ она развивалась въ Италіи, прійдя къ нѣкоторому соглашенію съ произвольно акцентированнымъ языкомъ, съ самаго начала стала закономъ для нѣмецкихъ оперныхъ композиторовъ. Они подражали этой мелодіи, варьировали ее, и свойства нашего языка и его акцента должны были подчиниться ея требованію. Издавна наши композиторы обращались съ нѣмецкимъ языкомъ, какъ съ переведеннымъ текстомъ для мелодіи, и кто хочетъ наглядно убѣдиться въ правильности сказаннаго мной, пусть возьметъ, напримѣръ „Прерванное жертвоприношеніе“ Винтера. Здѣсь не только совершенно произвольно пользуются логическими удареніями, но даже и чувственный акцентъ коренныхъ словъ совершенно искаженъ въ угоду мелизму; нѣкоторыя слова со сложнымъ, двойнымъ кореннымъ акцентомъ, какъ бы объявлены прямо невозможными для композиціи, или—если ужъ никакъ нельзя безъ нихъ обойтись—воспроизведены музыкально съ удареніями, совершенно чуждыми нашему языку и искажающими его. Даже добросовѣстный обыкновенно Веберъ часто совершенно безперемонно обращается съ языкомъ въ угоду мелодіи.

Въ послѣднее время нѣмецкіе оперные композиторы ввели у себя именно этотъ, заимствованный изъ переводовъ звуковой

акцентъ, искажающій смыслъ языка и смотрятъ на него, какъ на дальнѣйшее развитіе выразительной силы оперы,—такъ что пѣвцы, если бы имъ предложить исполнить ту мелодію стиха, о которой мы говорили, оказались бы совершенно неспособными сдѣлать это въ нашемъ смыслѣ. Характерность этой мелодіи заключается въ томъ, что въ ней музыкальное выраженіе строго обусловлено словеснымъ стихомъ, соотвѣтственно чувственнымъ и логическимъ его свойствамъ. Только при такомъ условіи она принимаетъ ту форму, въ которой выражена музыкально, и наглядность этихъ условій, сознаваемая нами ихъ необходимость,—является въ свою очередь необходимымъ условіемъ для пониманія ея. Мелодія, отдѣленная отъ этихъ условій, такъ какъ ее отдѣлили отъ словеснаго стиха наши пѣвцы, явилась бы совершенно непонятной и не производила бы впечатлѣнія. И если бы, по своему чисто музыкальному содержанію, она даже и могла воздѣйствовать на слушателя, она все таки не имѣла бы того смысла, какой ей приданъ намѣреніемъ поэта, а это было бы—даже и въ томъ случаѣ, если она сама по себѣ пріятна слуху—уничтоженіемъ драматическаго намѣренія, придающаго этой мелодіи смыслъ воспоминанія, когда она, полная значенія, вновь появляется въ оркестрѣ. Такое значеніе ей свойственно лишь въ томъ случаѣ, если мы относимся къ ней не какъ къ абсолютной мелодіи, но видимъ въ ней выраженіе опредѣленнаго смысла, который оставляемъ за ней разъ навсегда. Такимъ образомъ драма, выраженная—какъ мы это опредѣлили—словесно-звуковымъ языкомъ, могла бы въ исполненіи нашихъ безсловесныхъ пѣвцовъ производить на слушателей только чисто музыкальное впечатлѣніе, и при осуществленіи указанныхъ условій понятности, оно свелось бы къ слѣдующему. Безсловесное пѣніе вызывало бы въ насъ скуку и равнодушіе всюду, гдѣ оно не возвышается до мелодіи, которая въ качествѣ абсолютной, освободившейся отъ стиха, могла бы сама по себѣ заинтересовать нашъ слухъ, вызвать его участіе. При воспроизведеніи такой мелодіи оркестромъ въ нашей памяти возникалъ бы не драматическій мотивъ, а воспоминаніе объ этой самой мелодіи, какъ таковой, и повтореніе ея въ другомъ мѣстѣ драмы только отвлекало бы насъ отъ даннаго момента, вмѣсто того, чтобы пояснять его.

Лишенная своего значенія, эта мелодія могла бы своимъ повтореніемъ развѣ только утомлять слухъ, такъ какъ она не возбудила нашего внутренняго чувства, а вызвала только жажду внѣшнихъ, случайно смѣняющихся впечатлѣній; тягостной бѣдностью показалось бы то, что на самомъ дѣлѣ осмысленно и чувственно соотвѣтствуетъ богатому мыслями содержанію. Слухъ, который будучи возбужденъ исключительно музыкой, требуетъ удовлетворенія въ духѣ привычнаго ему, тѣсно ограниченнаго музыкальнаго строя, былъ бы только раздраженъ ненужнымъ

вмѣшательствомъ музыки во всю драму, потому что широкое примѣненіе въ ней музыкальной формы, какъ нѣчто пѣльное и понятное, можетъ быть воспринято только чувствомъ, ищущимъ настоящей драмы. Но для чувства не настроеннаго такъ, а обращеннаго только къ чувственному слуху, большая пѣльная форма, въ которую расширились маленькія, узкія, безсвязныя формы, была бы совершенно непонятна, и поэтому вся эта музыка производила бы впечатлѣніе безсвязнаго, бессмысленнаго, необозримаго хаоса, который можно было бы объяснить только фантастическимъ произволомъ самого себя непонимающаго музыканта.

Что еще больше усиливало бы это впечатлѣніе, такъ это съ виду безсвязная, неосмысленная, сутолочная кутерьма оркестра, воздѣйствіе котораго на абсолютный слухъ можетъ быть удовлетворяющимъ только тогда, когда въ немъ слышится объединяющій, послѣдовательный, мелодически-акцентированный ритмъ танца.

То, что оркестру соотвѣтственно его свойствамъ надлежитъ выражать, это раньше всего—какъ мы видѣли—драматическіе жесты дѣйствія. Посмотримъ же теперь какое вліяніе на эти естественно вытекающія движенія должно имѣть то обстоятельство, что пѣвецъ поетъ безъ словъ.

Пѣвецъ, не сознающій того, что онъ является изобразителемъ драматической личности, выражаемой и опредѣляемой прежде всего языкомъ,—слѣдовательно, не понимающій и связи ея драматическаго проявленія съ проявленіями соприкасающихся съ ней личностей,—однимъ словомъ пѣвецъ, который самъ не знаетъ, что онъ выражаетъ, конечно, не въ состояніи представить жесты, необходимые для пониманія дѣйствія. Если его исполненіе будетъ исполненіемъ безсловеснаго музыкальнаго инструмента, то онъ или совсѣмъ не станетъ пользоваться жестомъ, или будетъ употреблять его такъ, какъ это дѣлается, въ силу необходимости, какой нибудь виртуозъ, т. е. воспользуется имъ, какъ физическимъ средствомъ, способствующимъ ему вызывать звуки въ различныхъ положеніяхъ и въ различные моменты чувственнаго выраженія. Эти физическіе, необходимые моменты жеста естественно нужны разумному поэту, или музыканту; онъ напередъ знаетъ ихъ появленіе. Въ то же время, однако, онъ старается приурочить ихъ къ драматическому выраженію. Онъ лишилъ такой жестъ его характера исключительно физическаго вспомогательнаго средства, благодаря тому, что это движеніе, обусловленное физическимъ организмомъ для воспроизведенія даннаго звука и даннаго, чисто музыкальнаго выраженія, привели въ связь съ тѣмъ жестомъ, который долженъ соотвѣтствовать смыслу выражаемому дѣйствіемъ драматическаго лица. Пѣвецъ хотѣлъ, чтобы драматическій жестъ, который, конечно, долженъ основываться на физически-обусловленномъ жестѣ, оправдывалъ бы его по значенію, необходи-

тому для его пониманія, и такимъ образомъ покрывалъ и упразднялъ бы его, какъ чисто физическое движеніе. Опернаго пѣвца, образованнаго по требованіямъ абсолютнаго искусства пѣнія, обучали извѣстнымъ условнымъ правиламъ, по которымъ онъ долженъ былъ свое исполненіе на сценѣ сопровождать жестами. Эти правила заключаются ни въ чемъ иномъ, какъ въ заимствованномъ изъ музыкальной пантомимы упорядоченіи жеста, физически обусловленнаго процессомъ пѣнія, который у менѣе опытныхъ пѣвцовъ переходитъ въ комичную и грубую утрировку.

Этотъ условный жестъ, по существу своему предназначенный лишь для того, чтобы скрывать отсутствіе смысла въ языкѣ мелодіи, относится, конечно, къ тѣмъ мѣстамъ драмы, гдѣ артистъ дѣйствительно поетъ. Какъ только онъ перестаетъ это дѣлать, онъ чувствуетъ себя свободнымъ отъ обязанности выражать что-либо жестами. Наши оперные композиторы пользуются паузами пѣвца для оркестровыхъ интермедій, въ которыхъ или отдѣльные инструменты должны проявить свое искусство, или самъ композиторъ предоставляетъ вниманію публики свое инструментальное мастерство. Во время такихъ интермедій пѣвцы—если только они не заняты благодарственными поклонами за апплодисменты—ведутъ себя опять таки по опредѣленнымъ правиламъ театральныхъ приличій: они переходятъ на другую сторону сцены, отступаютъ въ глубину, какъ бы для того, чтобы посмотреть, не идетъ ли кто, снова выходятъ впередъ и поднимаютъ глаза къ небу.

Менѣе удобнымъ, но однако дозволеннымъ и оправданнымъ необходимостью считается, если во время такихъ паузъ, актеръ наклоняется къ другому, любезно съ нимъ бесѣдуетъ, приводитъ въ порядокъ одежду, или, наконецъ, ничего не дѣлаетъ и терпѣливо сноситъ это властвованіе оркестра *).

Стоитъ эту жестикуляцію нашихъ оперныхъ пѣвцовъ, прямо продиктованную имъ духомъ и формой переведенныхъ оперъ, которые они почти единственно привыкли пѣть, сопоставить съ естественными требованіями нашей драмы, и изъ совершеннаго неисполненія этихъ требованій мы получимъ понятіе о томъ странномъ впечатлѣніи, которое долженъ производить на слушателя оркестръ.

При своей способности выражать то, чего нельзя передать словами, оркестръ, въ той дѣятельности, которую мы имѣли въ виду, предназначался главнымъ образомъ къ тому, чтобы выражать драматическій жестъ, пояснять его и до нѣкоторой степени создавать даже возможность его проявленія. Такимъ образомъ все то въ жестѣ, что не можетъ быть выражено словомъ, должно стать намъ вполне понятнымъ при посредствѣ его языка. Оркестръ долженъ слѣдовательно принимать непрерыв-

*) Долженъ ли я упомянуть объ исключеніяхъ, которыя подтверждаютъ правила тѣмъ, что не имѣютъ никакого значенія?

ное участіе въ дѣйствиі, его мотивахъ и выраженіи; и его проявленіе само по себѣ принципиально не должно имѣть никакой заранѣе опредѣленной формы; свою выразительнѣйшую форму оно принимаетъ соотвѣтственно своему значенію, благодаря своему непосредственному участію въ драмѣ и слянію съ нею.

Представимъ себѣ напримѣръ, что страстный, энергичный жестъ пѣвца внезапно появляющійся и быстро оканчивающійся, встрѣчаетъ въ оркестрѣ именно то сопровожденіе, какого требуетъ такой жестъ. При полномъ соотвѣтствіи музыки и жеста, такое соединеніе должно производить неотразимое, вполне опредѣленное впечатлѣніе. Но мы посмотримъ на сцену и видимъ артиста въ какой-нибудь самой равнодушной позѣ. Не покажется ли намъ тогда эта внезапно наступившая и быстро уходящая оркестровая буря припадкомъ безумія композитора?

При желаніи можно указать тысячи такихъ случаевъ, но укажемъ только нѣкоторые.

Возлюбленная только что разсталась съ любимымъ человекомъ. Она занимаетъ на сценѣ такое мѣсто, откуда можетъ далеко провожать его глазами; ея жестъ говоритъ, что уходящій еще разъ обернулся къ ней; она молча посылаетъ ему послѣдній любовный привѣтъ. Такой интересный моментъ сопровождается и толкуетъ намъ оркестръ, представляя полное чувственное содержаніе этого нѣмого привѣта путемъ напоминанія мелодіи, которую исполняла пѣвица въ моментъ привѣта дѣйствительно произнесеннаго, которымъ она встрѣтила своего возлюбленнаго передъ тѣмъ, какъ разсталась съ нимъ. Если эта мелодія была пропѣта безсловесной пѣвицей, то при повтореніи ея она не произведетъ того выразительнаго, будящаго мысль впечатлѣнія, которое должна бы произвести. Она покажется намъ повтореніемъ можетъ быть и милой мелодіи, которой композиторъ пользуется еще разъ, потому что она понравилась ему самому и онъ считаетъ себя вправѣ этимъ кокетничать. Если же еще пѣвица приметъ это повтореніе за „оркестровый ритуфель“, и вовсе не ответится на него соотвѣтствующей мимикой, а будетъ безучастно стоять на авансценѣ въ ожиданіи конца ритуреля, — тогда для слушателя не окажется ничего болѣе неприятнаго, чѣмъ эта интермедія, которая, будучи лишена смысла и значенія, является только длиннотою, и съ успѣхомъ могла бы быть вычеркнута.

Возьмемъ другой случай, — гдѣ такой поясняемый оркестромъ жестъ имѣетъ прямо рѣшающее значеніе.

Ситуація закончена: устранены препятствія, чувство удовлетворено.

Поэту, желающему изъ этой ситуаціи естественно вывести слѣдующую, для осуществленія такого намѣренія, въ высшей степени необходимо дать намъ почувствовать, что въ дѣйствительности чувство удовлетворено не совсѣмъ: что затрудненія

данной ситуации устранены еще не окончательно. Для него важно дать намъ понять, что кажущееся успокоеніе драматическихъ лицъ только самообманъ, и онъ долженъ поэтому настроить наше чувство такъ, чтобы мы, сочувствуя ему, и этимъ участвуя въ его творчествѣ, предопредѣляли дальнѣйшее, естественное развитіе ситуации. И вотъ, онъ представляетъ намъ многозначительный жестъ таинственной личности, мотивы которой, насколько они до сихъ поръ обнаруживались, заставляютъ насъ опасаться за конечный благополучный исходъ; жестъ этотъ угрожаетъ главному лицу. Такая угроза должна наполнить насъ предчувствіемъ, и оркестру предстоитъ сдѣлать намъ яснымъ характеръ этого предчувствія. Онъ можетъ только въ томъ случаѣ сдѣлать это вполне, если такое предчувствіе связано съ воспоминаніемъ. Онъ достигаетъ этого важнаго момента опредѣленнымъ и энергично акцентированнымъ повтореніемъ мелодической фразы, которую мы слышали уже раньше, какъ музыкальное выраженіе словъ угрозы, и которая имѣетъ ту характерную особенность, что ясно вызываетъ въ насъ воспоминаніе о прежней ситуации. Теперь, въ связи съ угрожающимъ жестомъ, она является захватывающимъ насъ предчувствіемъ, невольно воздействующимъ на чувство.

Представимъ же себѣ теперь, что этого угрожающаго жеста нѣтъ; ситуация, значитъ, оставляетъ въ насъ впечатлѣніе полной удовлетворенности. И вдругъ одинъ лишь оркестръ сверхъ всякаго ожиданія раздражается музыкальной фразой, смысла которой мы не узнали отъ нашего безсловеснаго пѣвца, и появленіе которой, слѣдовательно, должно здѣсь показаться фантастическимъ, заслуживающимъ порицанія произволомъ композитора.

Этого достаточно чтобы вывести дальнѣйшія, безотрадныя заключенія на счетъ пониманія нашей драмы.

Я указалъ здѣсь, конечно, особенно грубые промахи; но что они тѣмъ не менѣе могутъ встрѣчаться во всѣхъ оперныхъ представленіяхъ, даже на сценахъ, воодушевленныхъ самыми добрыми намѣреніями, этого не станетъ отрицать всякій, кто смотрѣлъ на эти представленія съ точки зрѣнія драматическихъ требованій. Они могутъ намъ дать понятіе о той художественной распушенности, которая укоренилась среди нашихъ оперныхъ пѣвцовъ, благодаря уже указанному нами обстоятельству,—что они являются обыкновенно исполнителями только переведенныхъ оперъ. Какъ я уже сказалъ, у итальянцевъ и у французовъ не встрѣчается того, что я здѣсь такъ осуждаю, а если и встрѣчается, то далеко не въ такой степени; у итальянцевъ уже потому, что оперы, въ которыхъ имъ приходится пѣть, предъявляютъ къ нимъ такія требованія, которымъ они по своему могутъ удовлетворить.

Именно на нѣмецкихъ сценахъ, т. е. на томъ языкѣ, на которомъ предлагаемая нами драма могла бы осуществиться наиболѣе полно, она породила бы крайнюю смуту и совершенное непониманіе ея. Артисты, совершенно не понимающіе и не чувствующіе идеи драмы въ непосредственномъ основномъ ея органѣ—языкѣ, не въ состояніи и вообще понять эту идею. Если они попытаются—какъ это часто бываетъ—постигнуть ее съ чисто музыкальной точки зрѣнія, они, конечно, поймутъ ее невѣрно и въ заблужденіи своемъ смогутъ осуществить все, что угодно, кромѣ этой идеи.

Для публики *) такимъ образомъ останется только музыка, отдѣленная отъ драматическаго намѣренія, а такая музыка будетъ производить впечатлѣніе на слушателя лишь въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ она отдалилась отъ драматическаго намѣренія настолько, что способна сама по себѣ представлять чисто чувственную прелесть для слуха.

Отказавшись отъ немелодичнаго съ виду пѣнія пѣвцовъ—„немелодичнаго“ именно въ смыслѣ обычной, приспособленной для пѣнія инструментальной мелодіи—публикѣ пришлось бы искать наслажденія въ игрѣ оркестра, и здѣсь ее привлекло бы можетъ быть одно—непосредственная прелесть богатой и разнообразной инструментовки.

Для того, чтобы довести безграничную выразительную способность оркестра до такой степени, при которой онъ въ каждый моментъ могъ бы ясно представлять чувству то невыразимое, что заключается въ драматической ситуаціи,—вдохновенный поэтической идеей музыкантъ, какъ мы уже говорили, не долженъ ограничивать себя. Онъ долженъ изощрять свою изобрѣтательность въ осуществленіи созданной имъ необходимости мѣткого, опредѣленнаго выраженія, чтобы придать наибольшую выразительность оркестру. Пока оркестръ еще не способенъ къ такимъ индивидуальнымъ проявленіямъ, какія требуются при безконечномъ разнообразіи драматическихъ моти-

*) Публикой я называю не тѣхъ отдѣльныхъ лицъ, которыя, абстрактно понимая искусство, знакомятся съ его явленіями, не имѣющими мѣста на сценѣ. Я подразумеваю подъ публикой совокупность слушателей, которымъ, безъ спеціального съ ихъ стороны развитія эстетическаго пониманія, представляемая драма должна безъ всякаго усилія стать чувственно понятной; вниманіе которыхъ должно, слѣдовательно, быть направлено не на пользованіе художественными средствами, а на осуществленіе ими произведенія искусства,—на драму, какъ главенное, вполне понятное дѣйствіе. Публику, которая, такимъ образомъ должна наслаждаться безъ малѣйшей напряженности эстетическаго пониманія, несомнѣнно урѣзываютъ въ ея законныхъ правахъ, если спеническое воспроизведеніе въ силу указанныхъ причинъ не осуществляетъ для нея намѣренія драматурга, и она воплѣтъ права, если обращается спиной къ такой драмѣ. Если же кто-нибудь при помощи либретто и критическаго толкованія музыки—представляемаго по обыкновенію недурно нашими оркестрами,—пытается, наперекоръ сценическому воспроизведенію, представить себѣ осуществившимся неосуществленное драматическое намѣреніе,—то такому слушателю предстоитъ столь усиленное напряженіе ума, которое лишитъ его всякаго наслажденія художественнымъ произведеніемъ и сдѣлаетъ для него утомительной работой то, что должно его непосредственно радовать и возвышать.

вовъ, однозвучный, онъ не въ состояніи будетъ соотвѣтствовать индивидуальности этихъ мотивовъ и, не удовлетворяя вполне, будетъ только мѣшать своимъ аккомпаниментомъ; въ совершенной драмѣ поэтому онъ только отвлекалъ бы вниманіе, какъ и все, что не соотвѣтствуетъ вполне. Но именно такого-то вниманія ему, согласно нашимъ намѣреніямъ, не можетъ быть удѣлено. Напротивъ, выражая наиболѣе соотвѣтственно тончайшую индивидуальность драматическаго мотива, оркестръ, въ силу этого, долженъ отвлекать вниманіе отъ себя, какъ отъ одного изъ средствъ выраженія и естественно направлять его на предметъ выраженія. Такимъ образомъ, богатѣйшій оркестровый языкъ-то и долженъ себѣ до нѣкоторой степени ставить художественной задачей, — не быть замѣченнымъ, не быть услышаннымъ въ этой своей механической дѣятельности, но лишь въ органической, въ которой оно составляетъ одно цѣлое съ драмой.

Какое униженіе для музыканта-поэта, если въ его драмѣ публика обратитъ исключительное и особенное вниманіе на механику оркестра и воздастъ ему хвалу лишь какъ „весьма искусному инструментатору“! Каково будетъ чувствовать себя онъ, который творитъ единственно въ силу драматической идеи, если художественные критики напишутъ о его драмѣ, — что они читали либретто подъ аккомпаниментъ странной неурядицы флейтъ, скрипокъ и трубъ?

Но развѣ эта драма, при указанныхъ мною условіяхъ могла бы производить иное впечатлѣніе?

Такъ что-жь? Должны мы перестать быть художниками? Или отказаться отъ правильнаго пониманія природы вещей только потому, что нельзя извлечь изъ этого выгоды?—Но развѣ не выгодно, быть не только художникомъ, но и мужчиной? И неужели же художественное невѣжество, наше бабье нежеланье знать, принесетъ больше пользы, чѣмъ бодрое сознаніе, которое—если мы откажемся отъ всего эгоистичнаго — принесетъ намъ веселье, надежду и, раньше всего, дастъ намъ волю свершать дѣянія, которыя будутъ насъ радовать, если даже не увѣнчаются внѣшнимъ успѣхомъ?

Конечно! Одно только познаніе можетъ насъ осчастливить даже теперь, въ то время какъ невѣдѣніе обречетъ на ипсохондрическое, безотрадное, безвольное и безсильное, ложное художественное творчество, которое не дастъ ни внутренняго удовлетворенія, ни внѣшняго успѣха.

Взгляните вокругъ себя и посмотрите, гдѣ вы живете и для кого творите произведенія искусства! Если только наши глаза хоть сколько-нибудь просвѣтлены художественной волей, мы должны понять, что у насъ нѣтъ сотрудниковъ для того, чтобы представить художественное, драматическое произведеніе.

Заблужденіемъ было-бы объяснять это явленіе только без-

нравственностью наших оперных пѣвцовъ, въ которой сами они виноваты; ошибкой было бы думать, что это явленіе случайное, а не обусловленное широкой общей связью!

Предположимъ, что у насъ оказалась бы какимъ-нибудь образомъ возможность вліять на изобразителей и на изображеніе съ точки зрѣнія художественнаго пониманія, — достигнуть того, чтобы это изображеніе вполнѣ соответствовало высшему художественному намѣренію. Тогда то именно намъ и пришлось бы осязательно убѣдиться, что у насъ нѣтъ главнаго при созданіи художественнаго произведенія — публики, чувствующей въ немъ потребность, и такимъ образомъ принимающей могучее участіе въ творествѣ художника. У нашей театральной публики нѣтъ потребности въ художественномъ произведеніи; передъ сценой она хочетъ разсѣиваться (*zerstreuen*) а не сосредоточиваться (*sammeln*); тому же, кто ищетъ развлеченій нужны художественныя детали, а не художественное цѣлое.

Если бы мы предложили публикѣ цѣльное произведеніе, она непроизвольной силой разбила бы его на безсвязныя части; въ наиболѣе счастливомъ случаѣ ей пришлось бы понять то, чего она не желаетъ понять, почему и прячется вполнѣ сознательно отъ такого художественнаго намѣренія. Этотъ результатъ явился бы для насъ кстати и объясненіемъ того, почему такое представленіе теперь прямо невозможно, почему нашимъ опернымъ пѣвцамъ приходится быть тѣмъ, чѣмъ они являются, почему они не могутъ быть чѣмъ либо инымъ.

Чтобы понять такое отношеніе публики къ представленію намъ неизбежно приходится приступить къ оцѣнкѣ самой этой публики.

Припомнивъ старое время въ исторіи нашего театра, мы имѣемъ полное право предположить, что наша публика стремится къ все большему и большему упадку. Нельзя себѣ представить, чтобы все благородное и изысканно тонкое въ нашемъ искусствѣ явилось откуда то изъ пустого пространства; мы должны понять, что оно порождено было эстетическими вкусами той среды, которой его представляли. Наиболѣе живое и вліятельное участіе въ художественномъ творествѣ этой публики съ утонченнымъ эстетическимъ вкусомъ мы видимъ въ эпоху возрожденія. Мы видимъ, что князья и дворяне не только покровительствовали искусствамъ, но увлекались его смѣлыми и тонкими произведеніями до такой степени, что появленіе послѣднихъ слѣдуетъ разсматривать какъ результатъ этихъ восторженныхъ запросовъ. Этими избранникамъ, привилегированное положеніе которыхъ никѣмъ не оспаривалось, не было ничего извѣстно о тѣхъ мученіяхъ рабской жизни, которая создавала возможность ихъ существованія; они держались вдали отъ индустріальнаго духа наживы горожанъ, весело проводили жизнь въ своихъ замкахъ, мужественно сражались на поляхъ битвы и изощряли слухъ и зрѣніе для воспріятія изящнаго,

прекраснаго, а также и для характернаго и энергичнаго. По ихъ настояніямъ создавались тѣ художественныя произведенія, которыя дѣлають эту эпоху счастливейшимъ періодомъ искусства со времени упадка греческаго творчества. Потомки этого дворянства наслаждались безконечною прелестью и утонченностью звуковыхъ образовъ Моцарта, которые кажутся блѣдными и скучными нашей публикѣ, привыкшей ко всякимъ вычурамъ, и у Императора Иосифа Моцартъ искалъ защиты отъ наглой эквилибристики исполнителей его „Фигаро“.

Не будемъ сердиться на юныхъ французскихъ кавалеровъ, которые восторженно рукоплещаютъ ариіи Ахилла въ Глюковской „Ифигеніи въ Авлидѣ“ сдѣлали дотолѣ колебавшійся успѣхъ этого произведенія, несомнѣннымъ; меньше же всего слѣдуетъ забывать, что въ то самое время, когда великіе дворы Европы сдѣлались военно-политическими лагерями интригующихъ дипломатовъ, въ Веймарѣ нѣмецкая княжеская чета восторженно внимала самымъ смѣлымъ и изящнымъ поэтамъ нѣмецкой націи.

А теперь властелиномъ общественаго эстетическаго вкуса сдѣлался тотъ, кто платитъ художнику, взамѣнъ того, что раньше воздавало ему дворянство! Тотъ, кто на свои деньги заказываетъ себѣ художественныя произведенія и требуетъ новыхъ вариаций на старую излюбленную имъ тему, но никакъ не новыхъ темъ! Заказчикъ и властелинъ этотъ—филистеръ.

Безсердечнѣйшее и трусливѣйшее порожденіе нашей цивилизаціи, этотъ филистеръ является и самымъ капризнымъ, самымъ жестокимъ и грязнымъ патрономъ искусства. Хоть онъ и все позволяетъ, однако кладезь строгій запретъ на то, что можетъ напомнить ему, что онъ долженъ быть человѣкомъ,—какъ въ смыслѣ красоты, такъ и мужества; онъ хочетъ быть трусливымъ и пошлымъ, и этой его волѣ должно подчиниться искусство;—все остальное, какъ я уже сказалъ, для него одинаково хорошо. Поспѣшимъ отвернуться отъ него.

Вступать-ли намъ въ сдѣлки съ этими господами? Нѣтъ! Потому что даже самый унижительный компромиссъ поставилъ-бы насъ все равно въ положеніе отверженныхъ.

Вѣра, надежда и мужество придутъ къ намъ только тогда, когда мы поймемъ, что современннй государственный филистеръ есть не только обусловливающій, но и обусловленный моментъ нашей цивилизаціи; тогда, когда мы изслѣдуемъ это явленіе всесторонне, какъ сдѣлали это по отношенію къ искусству.

Мужество и вѣра возрождаются въ насъ не раньше, чѣмъ мы, прислушиваясь къ біенію сердца исторіи, услышимъ журчаніе того вѣчно живого родника, который скрытъ подъ мусоромъ исторической цивилизаціи, но течетъ неизсякаемый, несущій ту же свѣжесть. Кто теперь не чувствуетъ того томленія въ

воздухъ, которое предвѣщаетъ землетрясеніе? А мы, слышашіе журчаніе этого родника, неужели мы испугаемся землетрясенія? Конечно, нѣтъ! Ибо мы знаемъ, что оно только расчиститъ мусоръ и создастъ русло для родника, по которому потекутъ его живыя волны, видимыя намъ!

Тамъ, гдѣ государственннй человѣкъ приходитъ въ отчаяніе, гдѣ у политика опускаются руки, социалистъ мучается безплодными системами, гдѣ самъ философъ можетъ только объяснить, но не предвѣщать,—ибо все, что предстоитъ намъ, можетъ сказываться только въ произвольныхъ явленіяхъ чувственнаго выраженія, которыхъ нельзя себѣ представить,—тамъ выступаетъ художникъ, который яснымъ взоромъ видитъ образы, какъ они представляются тому стремленію, которое ищетъ единственной истины—человѣка!

Одному художнику доступно провидѣть въ образахъ міръ, еще не принявшій опредѣленной формы,—силой своей творческой потребности наслаждаться еще не сотвореннымъ. Но наслажденіе его въ творествѣ, и если, отвернувшись отъ бессмысленнаго стада, пасущагося на сухомъ мусорѣ, онъ крѣпко прижметъ къ груди тѣхъ праведныхъ отшельниковъ, которые вмѣстѣ съ нимъ внимаютъ роднику, онъ найдетъ тѣ сердца, тѣ чувства, которыя его поймутъ. Среди насъ есть старшіе и младшіе. Пусть же старшій забудетъ о себѣ и полюбитъ младшаго, ради того наслѣдства, которое онъ можетъ вложить въ его сердце, и которое будетъ все расти. Настанетъ день, когда это наслѣдство будетъ предоставлено на благо людей,—братьевъ всего міра!...

Мы видѣли, что поэтъ въ своемъ страстномъ стремленіи къ совершенному чувственному выраженію дошелъ до той точки, откуда онъ увидѣлъ музыкальную мелодію, какъ отраженіе стиха на поверхности моря гармоніи. Ему надо было достигнуть этого моря! Только его зеркальная поверхность могла показать поэту желанную картину. Но создать этого моря силой своей воли онъ не могъ, ибо оно было противоположно его сущности. Оно было тѣмъ вторымъ, съ кѣмъ ему должно вступить въ священный союзъ; онъ не могъ создать его самъ и вызвать къ жизни.

Точно также и художникъ не въ состояніи собственной волей опредѣлить и создать необходимую ему, искупляющую его жизнь будущаго: это есть то второе, противоположное ему, къ чему онъ стремится, къ чему его толкаетъ, что явившись къ нему съ противоположнаго полюса, станетъ для него реальною, восприметъ и ясно отразитъ его образы! Но жизнь моря будущаго и это отраженіе не можетъ создать само по себѣ: оно есть материнскій элементъ, только рождающій воспринятое имъ. И это плодотворное сѣмя, которое въ немъ одномъ только можетъ произрастать, дастъ ему поэтъ, художникъ настоящаго

времени. Это сѣмя есть эссенція тончайшаго жизненнаго сока, который собрало прошедшее, чтобы передать его будущему, какъ дорогое оплодотворяющее зерно, ибо будущее мыслимо только обусловленное прошедшимъ. Наконецъ, мелодія, отражающаяся на зеркальной поверхности моря будущаго, есть то ясновидящее око, которымъ жизнь глядитъ изъ глубины морской пучины на яркій солнечный свѣтъ, а стихъ, отраженіемъ котораго она является, есть собственное произведеніе современнаго художника, которое онъ создалъ свойственной ему одному силой—силой полноты своего стремленія! Такъ-же, какъ и этотъ стихъ, полное предчувствій, художественное произведеніе неуволетвореннаго современнаго художника, сочетается съ моремъ будущей жизни.

Въ этой грядущей жизни художественное произведеніе будетъ тѣмъ, чѣмъ оно теперь только хочетъ, но не можетъ быть дѣйствительно, а жизнь эта будетъ уже вполнѣ тою, какой она можетъ быть. Она будетъ такою потому, что восприметъ въ себя истинное художественное произведеніе!

Творецъ художественнаго произведенія будущаго есть никто иной, какъ художникъ настоящаго времени, который предугадываетъ жизнь будущаго и стремится стать ея составной частью.

Кто питаетъ въ себѣ, въ собственныхъ своихъ силахъ это стремленіе, тотъ уже теперь живетъ въ той лучшей жизни. А это можетъ сдѣлать только одинъ,—художникъ.

Конецъ.