



11

12.

Художественный отделъ.

Section artistique.

I. «А. А. Ивановъ». Статья В. Розанова 3—6
II. 17 снимковъ съ произведений А. А. Иванова 7—16
III. 20 снимковъ съ картинъ коллекціи и интерьеровъ дома М. И. Мятлевоу 19—34
IV. «Собрание М. И. Мятлевоу въ С.-Петербурѣ». Статья Александра Бенуа 35—41
ПРИЛОЖЕНІЯ: I. А. А. Ивановъ: Голова Іоанна Крестителя. II. Л. Токко. «Иванъ Желтый въ роли Аполлона»
Обложка, заглавный листъ, листъ хроники; вѣтешки Павла Кузнецова, нарисы Василія Миллоти. Заглавный листъ къ коллекціи Мятлевоу: рамка и напись М. В. Добужинскаго. Листъ біографіи Н. Крымова. Марка—И. Билибина. Вѣтешки: А. Араповъ (стр. 35, 59, 80, 160), П. Бромирскій (стр. 87), В. Дриттенпрейсъ (стр. 102) Н. Крымовъ (стр. 53, 67, 96, 106, 118), Павелъ Кузнецовъ (стр. 19, 20, 42, 58, 128), Вас. Миллоти (стр. 88, 114), Н. Сапуновъ (стр. 121), А. Срединъ (стр. 26, 51, 57, 127), С. Сулейкинъ (стр. 79, 125), Н. Ософиллактовъ (стр. 41, 46, 68),
М. Врубель—рисунки (стр. 101), А. Ивановъ—рисунки (стр. 3, 7, 12), акварель—«мастерская художника» (6).

I. A. A. Ivanov. Article de V. Rosanov 3—6
II. 19 reproductions des œuvres de A. A. Ivanov 7—16
III. 20 reproductions de la collection et des intérieurs modernes de M. I. Miatlev 19—34
IV. La collection de M. I. Miatlev à St.-Petersbourg. Article d'Alexandre Benois 35—41
SUPPLEMENTS: 1) A. A. Ivanov: Tête de St.-Jean-Baptiste. 2) L. Tocque. Jelyotte dans le rôle d'Apollon.
Dessin de la couverture, en-têtes du sommaire et de la chronique, vignettes de Paul Kouznetsov, inscriptions de Basile Milioti. Entête des reproductions de la collection Miatlev, cadre et inscription de M. V. Doboujinsky. Feuille de la partie bibliographique—de N. Krymov. Marque de I. Bilibine. Vignettes de A. Arapov (p. 35, 59, 80, 160), P. Bromirsky (p. 87), V. Drittenpreis (p. 102), N. Krymov (p. 53, 67, 96, 106, 118), Paul Kouznetsov (p. 19, 20, 42, 58, 128), Basile Milioti (88, 114), N. Sapounov (121) A. Sredine (p. 26, 51, 57, 127), S. Soudeikine (p. 75, 125), N. Théophilaktov (p. 41, 46, 68).
M. Vroubel—dessin (101). A. Ivanov—dessins (3, 7, 12). aquarelle—«atelier du peintre» (6).

Стихи, беллетристика, статьи.

Poésies, belles-lettres, articles.

I. Валерій Брюсовъ. «Пѣсни о погибшей любви», 2 стих. 42
II. Андрей Бѣлый. «Обыденность», 2 стих. 44
III. Федоръ Сологубъ. 3 стихотворенія 46
IV. Георгій Чулковъ. «Весною на сѣверѣ», стих. 48
V. Борисъ Садовской. «Коври-Самодетъ», стих. 50
VI. Александръ Бискъ. «Парижскіе сонеты», 3 стих. 52
VII. С. Городецкіи. «Половоницы», стих. 53
VIII. Болеславъ Лесмянъ. «Пѣсни Василиса Премудрой», 3 стих. 54
IX. Максъ Волошинъ. 2 стихотворенія 56
X. Б. Диксъ. 2 стихотворенія 57
XI. Эрasmus Штейнъ. «Fatum», стих. 58
XII. Леонидъ Андреевъ. «Елеазаръ», рассказъ 59
XIII. М. Кузминъ. «Повѣсть объ Елевзинѣ», рассказъ 68
XIV. А. Топорковъ. «Грани», рассказъ 80
XV. Андрей Бѣлый. «Принципы формы въ эстетикѣ», стих. 88
XVI. В. Розановъ. «Послѣднее къ комментарию «Легенды о великомъ инквизиторѣ» О. Достоевскаго» 97
XVII. Борисъ Садовской. «Позія А. П. Полонскаго», ст. 102
XVIII. Александръ Блокъ. «Безвременье», стих. 107
XIX. Андрей Бѣлый. «Письмо изъ Мюнхена», очерки 115
XX. А. Ростиславовъ. «Въ музеѣ Александра III», стих. 118
XXI. К. Эйгесъ. «Основная антигона музыкальной эстетики», стих. 122
XXII. Вольфлингъ. «Отголоски юбилея Шумана», стих. 126
XXIII. А. М. «Астарта Востока и подвѣтшія отраженія этого культа» 129

I. Valère Brussov. «Chants sur l'amour flétri»; 2 poésies 42
II. André Biély. «Scènes banales», 2 poésies 44
III. Fédor Solohoub. 3 poésies 46
IV. Georges Tchoulkov. «En printemps vers le nord», poésies 48
V. Boris Sadovskiy. «Tapis aérien», poésies 50
VI. Alexandre Bisk. «Sonnets parisiens», 3 poésies 52
VII. S. Gorodetski. «Les amantes», poésies 53
VIII. Boleslas Lesmian. «Chansons de la sage Basillise» 54
IX. Max. Voloschine. 2 poésies 56
X. B. Diks. 2 poésies 57
XI. Erasme Stein. «Fatum», poésies 58
XII. Léonidas Andréev. «Eleazar», récit 59
XIII. M. Kouzmine. «Histoire d'Eleuzippe», récit 68
XIV. A. Toporkov. «Les faces», récit 80
XV. André Biély. «Le Principe de la forme dans l'esthétique» 88
XVI. V. Rosanov. «Epilogue aux commentaires de la «Legende du grand inquisiteur» de F. Dostoïevsky» 97
XVII. Boris Sadovskiy. «La Poésie de I. Polonsky», article 102
XVIII. Alexandre Blok. «Intempérie», article 107
XIX. André Biély. «Lettre de Munich», notes 115
XX. A. Rostislavov. «Au musée d'Alexandre III», poés. 118
XXI. K. Eiges. «L'antinomie fondamentale de l'esthétique musicale», article 122
XXII. Wolfing. «Echos du jubilee de Schumann», article 126
XXIII. A. M. «Le culte d'Astarte en orient et ses réminiscences ultérieures» 129

Художественная хроника.

Chronique des arts.

I. А. Шерванидзе. Выставка Русскаго Художества въ Парижѣ 130
II. Конст. С. Парижскія газеты о Русской Выставкѣ 133
III. К. Сюннербергъ. Художественная жизнь Петербурга 134
IV. Ростиславовъ. Изборки о художественныхъ дѣлахъ 136
V. О. Дымовъ. Петербургскіе театры 137
VI. В. Каратыгинъ. Музыкальная жизнь Петербурга 139
VII. В. Миллоти и М. Ликиардопуло. Московскія выставки 143
VIII. А. Курскій. Московскіе драматическіе театры 144
IX. И. А. С. и В. Московская музыкальная жизнь 145
X. Вѣсти отовсюду 149

I. A. Schervachidzé. Exposition de la peinture russe à Paris 130
II. Const. S. Les journaux de Paris 133
III. C. Symmerberg. La vie artistique à St.-Petersbourg 134
IV. A. Rostislavov. Notes sur les événements artistiques 136
V. O. Dymov. Les théâtres de Pétersbourg 137
VI. V. Karatigine. La vie musicale à St.-Petersbourg 139
VII. B. Milioti et M. Lykiardopoulos. Les expositions de Moscou 143
VIII. A. Kour-sky. Les théâtres dramatiques de Moscou 144
IX. I. A. S. et B. La vie musicale de Moscou 145
X. Nouvelles de partout 149

Отдѣлъ критико-библиографическій.

Critique et bibliographie.

1. Валерій Брюсовъ.—З. Н. Гиппиусъ. «Алый Мечъ» 154
2. Ю. Балтрушайтисъ.—Ю. Айхенвальдъ. «Силуэты русскихъ писателей» 154
3. Саади.—К. Арсеньевъ. «Салтыков-Щедринъ» 155
4. Влад. Ниландеръ.—И. Овидій Назонъ. «Пѣсни любви» 155
5. Влад. Ниландеръ.—Г. фонъ-Гофмансталь. «Драмы» 159
6. М. Ликиардопуло.—К. К. Гонимансъ. «Наоборотъ» 156
7. А. Нескій.—«Золотой» 157
8. А. Нескій.—«Что новаго въ нашей художественно-археологической литературѣ» 158

1. Valère Brussov. Z. Hippus. «Le Glaive Rouge» 154
2. J. Baltuszaitis. I. Aichenwald. «Silhouettes des écrivains russes» 154
3. Saadi. C. Arseniev. «Saltykov-Schedrine» 155
4. V. Nilender. Ovide. «Les amours» 155
5. V. Nilender. H. von Hofmannsthal. «Dramas» 156
6. M. Lykiardopoulos. Huismans. «A rebours» 156
7. A. N-sky. «L'architecte» 157
8. A. N-sky. «Nouveaux livres d'archéologie artistique» 158

ОТЪ РЕДАКЦІИ. ОБЪЯВЛЕНІЯ.

AVIS DE LA REDACTION. ANNONCES

ОСНОВНАЯ АНТИНОМИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ.

Философия музыки должна включать въ себя, какъ вопросъ онтологическій, касающійся бытія музыки и ея произведеній, такъ и специально эстетическую задачу, заключающуюся въ критическомъ и философскомъ отдѣленіи собственно эстетической, художественной стороны музыки,—какъ искусство, оно и не допускаетъ по существу никакого иного къ себѣ отношенія, какъ именно эстетическаго,—отъ нѣкоторыхъ другихъ явленій природы, физическихъ, біологическихъ и психологическихъ, съ которыми музыка на землѣ роковымъ образомъ связана, и къ изученію которыхъ можетъ быть примѣненъ методъ естественно-научный. Эта специально-эстетическая задача, а также изложеніе и критика нѣкоторыхъ попытокъ современной „зазнавшейся“ науки понять и объяснить музыку, какъ одно изъ проявленій реальной жизни, составятъ предметъ одной изъ слѣдующихъ статей. Въ настоящемъ же очеркѣ музыка будетъ трактована исключительно онтологически ¹⁾—вопросъ заключается въ томъ, каково бытіе музыки и ея произведеній, въ какомъ смыслѣ они существуютъ. Прежде чѣмъ примѣнить этотъ вопросъ къ музыкѣ, не лишне будетъ рассмотретьъ въ онтологическомъ отношеніи нѣкоторыя другія искусства, гдѣ дѣло обстоитъ проще и нагляднѣе.

Если отвлечься временно отъ эстетической оцѣнки произведеній какого бы то ни было искусства и имѣть въ виду всякое искусство, какъ хорошее, такъ и самое посредственное, и всякія произведенія, какъ удачныя, такъ и неудачныя, то по отношенію къ нимъ можетъ быть поставленъ вопросъ: каково ихъ бытіе, къ какому царству бытія они относятся? При этомъ окажется, что по отношенію къ большинству искусствъ надо онтологически отличать процессъ ихъ созиданія, актъ творчества, отъ результата творчества, произведенія, вещи. Такъ, напр., если рассмотретьъ процессъ созиданія храма, то окажется, что это прежде всего процессъ художественнаго творчества его плана,—чисто духовная работа,—затѣмъ цѣлесообразный процессъ его мастерского выполненія,—духовно-матеріальный процессъ, нуждающійся, кромѣ того, въ еще болѣе элементарномъ, механическомъ трудѣ чернорабочаго. Если теперь обратиться къ результату всего созиданія въ цѣломъ, мы увидимъ храмъ,—

предметъ неодушевленный, хотя и посящій на себѣ, быть можетъ, слѣды „метафизическаго“ творчества, но существующій все же какъ физическое тѣло, со всѣми подобающими ему свойствами. Искусство-архитектура, такимъ образомъ, существуетъ, во-1-хъ, какъ духовное и духовно-матеріальное бытіе,—процессъ созиданія,—во 2-хъ, какъ бытіе физическое, матеріальное, въ видѣ продуктовъ этого созиданія, храма, зданія.

Если этотъ онтологическій вопросъ поставить по отношенію къ скульптурѣ, результаты получатся почти тѣ же. Только въ этомъ послѣднемъ случаѣ художественный замыселъ и его мастерское выполненіе должны принадлежать одному и тому же лицу—скульптору,—то обстоятельство, что произведенія скульптуры изображаютъ живое тѣло, а произведенія архитектуры ничего не изображаютъ, это въ настоящий моментъ насъ не интересуетъ.

По отношенію къ живописи задача нѣсколько усложняется тѣмъ обстоятельствомъ, что въ результатѣ творчества здѣсь получается не физическое тѣло, не внѣшній предметъ, а лишь его образъ.

Искусства слова—поэзіи—я здѣсь вовсе не коснусь, такъ какъ пришлось бы слишкомъ далеко отклониться отъ предмета настоящей статьи.

Въ примѣненіи же къ музыкѣ онтологическая задача сразу значительно усложняется. Прежде постановки вопроса о качествѣ бытія музыкальныхъ произведеній, казалось бы, необходимо хотя бы практически согласиться, что слѣдуетъ считать за музыку. Такой или подобный ему вопросъ, на дѣлѣ вовсе не встрѣчающій затрудненій по отношенію къ какому бы то ни было искусству, оказывается по отношенію къ музыкѣ весьма сложнымъ.

Въ учебникахъ по элементарной теоріи музыки говорится, что не всѣ звуки суть музыкальные звуки, что музыкальные звуки прежде всего должны имѣть опредѣленную высоту. Но должны ли мы считать за музыку тѣ, часто весьма опредѣленные по высотѣ, звуки, которые издаетъ, напр., паровозный свистокъ или пущенный въ движеніе дѣтскій волчокъ? Можно ли назвать музыкой, хорошей или дурной, безразлично, тотъ, весьма точно и „научно“ опредѣленный, рядъ звуковъ, который называется мажорной гаммой и который можетъ быть точно воспроизведенъ различными приборами въ любомъ физическомъ кабинетѣ? Можно ли, нако-

¹⁾ Терминъ „онтологическій“ я употребляю какъ самый удобный для изложенія, хотя онъ и не вполне соответствуетъ общему его значенію.

нецъ, назвать музыкой какой-нибудь потокъ звуковъ на томъ только основаніи, что онъ своей динамикой—ускореніями, замедленіями, повышеніями, усиленіями и пр.—очень ловко копируетъ какое-нибудь внутреннее или внѣшнее несчастье: раздирающія грудь человѣческія чувства, пожаръ или кораблекрушеніе? Въ какомъ случаѣ мы можемъ не сомнѣваться, что имѣемъ дѣло дѣйствительно съ какой ни на есть музыкой, хотя бы самой посредственной?

Чтобы отвѣтить на эти вопросы, надо указать на существенный, конститутивный признакъ музыки. Но это значило бы предрѣшить онтологическій вопросъ. Практически никто и никогда не станетъ сомнѣваться, слѣдуетъ ли назвать музыкой симфонію Бетховена. Однако для нашей задачи едва ли было бы удобно взять за примѣръ такую развитую и сложную музыкальную форму. Важно на самомъ простомъ и элементарномъ примѣрѣ согласиться, что принимать за музыку, какъ таковую, и опредѣлить ея бытіе. Существуетъ, дѣйствительно, такой простой и элементарный видъ музыки, который практически всѣми и безъ всякаго сомнѣнія долженъ быть принятъ за таковую. Это—человѣческое пѣніе, а въ его самомъ элементарномъ видѣ—одинъ напѣвъ. Рассматривая въ дальнѣйшемъ съ интересующей насъ въ данное время точки зрѣнія различныя воззрѣнія на музыку, имѣющія большей частью въ виду современную сложную музыку, мы будемъ постоянно примѣнять ихъ къ простѣйшему и несомнѣнному ея виду—напѣву.

Едва ли не самымъ распространеннымъ воззрѣніемъ на музыку надо признать то, по которому, какъ это выражено, напр., Голстымъ въ „Что такое искусство“, она—языкъ, дающій возможность одному человѣку передавать или выражать всѣмъ другимъ людямъ тѣ чувства, которыя онъ самъ пережилъ, будутъ ли это житейскія чувства или религиозныя. При этомъ воззрѣніи весь смыслъ музыки и ея цѣль состоятъ въ объединеніи всѣхъ людей на почвѣ общихъ житейскихъ или религиозныхъ чувствъ. Сами звуковыя формы и сочетанія—на второмъ планѣ, какъ нѣчто несущественное, какъ средство для выраженія этихъ чувствъ. Слѣдуя этому взгляду, многіе писатели-беллетристы, иногда даже и музыкальные критики, пытались вскрыть и передать, сколь возможно, словами тѣ чувства, которыя будто бы выражены даже въ самой чистой музыкѣ, напр., фугѣ, и которыя и составляютъ будто бы главную суть каждаго произведенія. Всѣ эти описанія различныя чувствъ и настроеній, будто бы выраженныхъ въ музыкѣ, отходятъ въ безконечную даль, если обратиться къ другому, противоположному воззрѣнію

на музыку, удачнѣе всего выраженному Гансликомъ въ книгѣ „О музыкально-прекрасномъ“. По этому воззрѣнію музыка понимается какъ звуковыя формы, какъ послѣдованія и сочетанія звуковъ, сами по себѣ, безъ всякаго отношенія къ какимъ бы то ни было чувствамъ.

Какъ легко видѣть, оба изложенныя воззрѣнія на музыку диаметрально противоположны другъ другу. Согласно первому, музыка относится къ области человѣческихъ чувствъ какъ явленіе внутренняго душевнаго міра, согласно второму, она вмѣстѣ со всѣми звуками вообще относится къ физическому міру внѣшнихъ явленій.

Къ какому же міру дѣйствительно слѣдуетъ отнести музыку: къ міру ли внѣшнихъ физическихъ,—акустическихъ—явленій, или къ міру внутреннихъ, душевныхъ движеній? Вотъ основная антиномія музыкальной эстетики, вокругъ которой, вѣрнѣе, около двухъ рѣшеній которой, уже издавна и до сихъ поръ вращаются различныя мнѣнія о сущности музыки, устно и письменно высказываемыя¹⁾.

Чтобы разрѣшить эту антиномію, примѣнимъ оба изложенныя и противорѣчащія другъ другу воззрѣнія на музыку къ простѣйшему и несомнѣнному ея виду—къ напѣву. При этомъ легко обнаружить, что и то и другое воззрѣнія касаются только одной изъ сторонъ этого цѣлаго эстетическаго феномена—напѣва, и что въ этомъ обстоятельствѣ и лежитъ причина непримиримости двухъ противоположныхъ воззрѣній на музыку, причина указанной антиноміи. Человѣческое пѣніе или простѣйшій его видъ — напѣвъ, взятый въ цѣломъ, вмѣщаетъ въ себя какъ тѣ звуки, ко-

¹⁾ Въ послѣднее время стали съ довѣріемъ относиться къ нѣмецкой психологической школѣ, придающей особенное значеніе экспериментально-психологическимъ изслѣдованіямъ въ области вопросовъ музыкальной эстетики. Однако труды этой школы ни на шагъ не подвинули рѣшенія основной антиноміи музыкальной эстетики. Дѣйствительно, психологическая школа (Штумпфъ) изслѣдуетъ главнымъ образомъ воспріятія музыкальных звуковъ. Спрашивается, гдѣ же слѣдуетъ видѣть здѣсь музыку: въ способѣ ли воспріятія звуковъ, или же въ объектѣ этихъ воспріятій, въ томъ, что здѣсь воспринимается? Конечно, для того, чтобы возможно было воспринимать музыку, она должна быть предварительно сотворена и, значитъ, уже существовать. Но въ какомъ же смыслѣ она можетъ существовать до ея воспріятія: какъ фактъ ли внутренняго душевнаго міра (чувство, желаніе), или какъ фактъ внѣшняго, физическаго міра (физическіе звуки)? Этой антиноміи психологическая школа открыто даже не касается. Однако эксперименты ея поставлены такъ, какъ будто она косвенно присоединяется къ физическому ея рѣшенію, такъ какъ, дѣйствительно, воспринимать посредствомъ органовъ чувствъ можно только внѣшнія, физическія явленія. Относительно этихъ экспериментально-психологическихъ изслѣдованій рѣчь болѣе подробно будетъ идти въ одной изъ слѣдующихъ статей, въ связи съ вопросомъ, примѣнимы ли (какъ это полагаютъ новѣйшіе „психологисты“) естественно-научные методы изслѣдованія къ эстетическимъ явленіямъ, къ искусству.

торые этот напѣвъ опредѣляютъ, такъ и тѣ внутреннія переживанія, благодаря которымъ онъ вообще существуетъ, благодаря которому эти звуки призываютъ къ жизни, къ бытію. Тѣ явленія тѣла (движеніе голосовыхъ связокъ и пр.), которыя физически производятъ эти звуки, представляютъ изъ себя промежуточное звено, фізіологическій мостъ, соединяющій звуки съ человѣческой душой, эти двѣ крайнія и равноцѣнные стороны, два полюса одного и того же цѣлаго—напѣва. Въ обоихъ приведенныхъ возрѣніяхъ имѣлась въ виду современная сложная музыка, особенно ея инструментальная форма, въ которой оба ея полюса—душа и звукъ, воля и представленіе—какъ бы отдѣлены, не связаны такъ наглядно и непосредственно, какъ въ пѣніи. Благодаря этому, одни (Толстой) придали главное и существенное значеніе душевной ея сторонѣ и открыли въ музыкѣ какія-то опредѣленные чувства, существующія будто бы въ музыкѣ отдѣльно и самостоятельно, внѣ связи съ опредѣленными звуками, какъ бы между нотами, другіе, (Гансликъ) обратили вниманіе главнымъ образомъ на звуковую сторону и признали за музыкой одно бытіе, именно то, которое получаетъ она, когда ея звуки во время исполненія какъ бы обособляются въ физическіе феномены и какъ бы отдѣляются отъ тѣхъ внутреннихъ переживаній, съ которыми они на самомъ дѣлѣ всегда связаны¹⁾. Писатели-беллетристы, а также музыкальные критики, подъ видомъ музыкальной критики описывающіе тѣ чувства, которыя будто бы выражены въ музыкѣ, описываютъ въ сущности то, чего въ музыкѣ вовсе нѣтъ. Занятіе это слѣдуетъ считать просто празднымъ, а со стороны музыкальныхъ критиковъ—даже недобросовѣстнымъ. Точно такъ же ученые физики, говорящіе о тѣхъ акустическихъ явленіяхъ (колебаніяхъ воздуха и разныхъ твердыхъ матеріаловъ), которыя происходятъ надъ и подъ эстрадой во время исполненія музыкальныхъ произведеній, описываютъ все, что угодно, но не то, что есть въ этой музыкѣ. Это занятіе можетъ быть полезно только въ смыслѣ упражненія въ физическихъ изслѣдованіяхъ. Основная антиномія музыкальной эстетики такимъ образомъ разрѣшается тѣмъ соображеніемъ, что музыку въ цѣломъ (какъ это ясно видно по отношенію къ напѣву)

¹⁾ Въ своихъ размышленіяхъ о музыкѣ Спенсеръ весьма удачно принялъ за образецъ ея пѣніе, напѣвъ. Но почему - то онъ придалъ главное значеніе самому второстепенному моменту, тому фізіологическому мосту, который соединяетъ двѣ самыя цѣнныя стороны напѣва—звуки и внутреннюю душу ихъ, и опредѣлилъ музыку какъ движеніе тѣла (голосовыхъ связокъ). Движеніе тѣла—второстепенный моментъ для музыки, оно составляетъ все существенное для другого искусства, танцевъ, о чемъ рѣчь впереди.

нельзя понимать ни просто какъ чувство, внѣ связи его съ опредѣленными звуками, ни просто какъ акустическій феноменъ, внѣ связи этихъ звуковъ съ внутренними переживаніями.

Теперь остается рѣшить, что же это такое то цѣлое—напѣвъ, которое есть въ одно и то же время и звуки, и внутреннія душевныя переживанія, чувства, воля?

Искусство, утверждалъ Кантъ, отличается отъ природы, какъ дѣлать (facere) отличается отъ дѣйствовать вообще (agere). Продуктъ перваго, произведеніе (opus), отличается отъ результата послѣдняго, дѣйствія или поступка (effectus). Утверженіе это вполне примѣнимо къ искусствамъ—архитектурѣ и скульптурѣ, но вовсе не примѣнимо къ двумъ искусствамъ: танцамъ и музыкѣ. Что касается танца, то здѣсь это несоотвѣтствіе кантовскаго утверженія съ дѣйствительнымъ положеніемъ вещей очевидно. Танцевать—это не дѣлать (facere), а дѣйствовать (agere). Въ результатѣ этого дѣйствія получается не opus, въ кантовскомъ значеніи, а именно effectus—танецъ. Относительно музыки дѣло обстоитъ не такъ ясно, особенно если имѣть въ виду современную сложную инструментальную музыку, звуковая сторона которой, звуки, кажутся существующими самостоятельно, независимо отъ тѣхъ внутреннихъ переживаній, съ которыми на самомъ дѣлѣ эти звуки связаны. Но если взять за образецъ музыки ея простѣйшую и несомнѣнную форму—одинъ напѣвъ, въ которомъ эта связь звука съ душой налицо, въ которомъ эти два полюса наглядно соединены посредствомъ движеній голоса въ одно цѣлое, то можно будетъ усмотрѣть, что музыка, какъ дѣятельность творческая и исполнительная, должна быть причислена не къ facere, а къ agere.

Напѣвъ или мотивъ, какъ результатъ этой дѣятельности, будетъ не opus, а effectus,—поступокъ, аналогично танцу. Такъ же, какъ всякій новый танецъ, то-есть всякая новая форма танца, можетъ быть сотворенъ, сочиненъ не иначе (напр., отнюдь не комбинаціей зрительныхъ представленій отъ движенія тѣла), какъ въ процессѣ танцванія, такъ и всякій новый напѣвъ можетъ быть сотворенъ или сочиненъ только въ процессѣ напѣванія, хотя бы внутренняго. То, что здѣсь оказывается справедливымъ относительно одного напѣва, должно быть распространено и на музыку вообще. Разсмотримъ теперь оба интересующія насъ въ настоящій моментъ искусства—танцы и музыку—еще въ одномъ отношеніи. Выше было указано, что по отношенію къ скульптурѣ и архитектурѣ можно всегда отдѣлить онтологически про-

цессъ творчества—духовная и духовно-матеріальная дѣятельность, отъ его результата, вещь, физическое тѣло. Этого различія вовсе нельзя провести ни по отношенію къ танцу, ни по отношенію къ музыкѣ. Сравнимъ послѣдовательно три момента въ искусствѣ танцевъ: 1) процессъ танцевальнаго творчества—*agere*, 2) процессъ выполнения его—*agere*, 3) результатъ этого творчества и его выполнения, произведение танцевальнаго искусства—*effectus*. Легко замѣтить, что всѣ эти 3 момента онтологически совпадаютъ. Всѣ они представляютъ изъ себя одинъ и тотъ же процессъ танцованія. Видя танцующаго человѣка, никто не въ состояніи опредѣлить, имѣетъ ли онъ дѣло съ танцевальнымъ творчествомъ, или съ его исполненіемъ, или съ его результатомъ, произведеніемъ танцевальнаго искусства. Между тѣмъ никто никогда не будетъ затрудняться сказать, видитъ ли онъ передъ собою архитектора за его работой, или домъ, этимъ архитекторомъ построенный. По отношенію къ музыкѣ дѣло обстоитъ почти такъ же. Какъ уже было сказано, новый напѣвъ можетъ быть сотворенъ не иначе, какъ въ процессѣ напѣванія, а отнюдь не простымъ комбинированіемъ слуховыхъ представленій. Если сравнить процессъ первобытнаго музыкальнаго творчества—пѣніе, напѣваніе, съ процессомъ его исполненія,—тоже пѣніе, и съ продуктомъ или результатомъ этого творчества—живая пѣснь, то получается какъ будто бы во всѣхъ трехъ случаяхъ одинъ и тотъ же процессъ—пѣніе. Однако при болѣе внимательномъ отношеніи здѣсь же откроется и нѣкоторая разница. Прежде всего, средний изъ трехъ моментовъ, процессъ исполненія голосомъ напѣва, въ результатъ котораго непременно получаютъ физическіе звуки, долженъ быть признанъ менѣе важнымъ и существеннымъ изъ всѣхъ трехъ. Дѣйствительно, исполненіе напѣва или мотива голосомъ можетъ быть замѣнено исполненіемъ его на какомъ-нибудь инструментѣ, или, наконецъ, напѣвъ можетъ вовсе не исполняться и все же напѣвъ останется напѣвомъ, именно такимъ, какъ онъ есть, какимъ онъ былъ сотворенъ во всей его индивидуальности. Напѣвъ, какъ результатъ творчества, онтологически совпадаетъ съ актомъ творчества этого напѣва. И тотъ и другой—дѣятельность (*agere-effectus*), но не дѣятельность тѣла, необходимая при исполненіи напѣва какимъ-нибудь инструментомъ или голосомъ, а дѣятельность, взятая исключительно съ чисто духовной ея стороны. Въ этомъ пунктѣ музыка существенно отличается отъ родной ея сестры—танца. Какъ поступокъ живого существа, танецъ въ одно и то же время—и фактъ внѣшняго міра и фактъ внутренній: съ одной

стороны, танецъ есть движеніе тѣла въ пространствѣ, ибо безъ этого танца не существуетъ, съ другой—такъ какъ онъ есть движеніе именно живого тѣла, а не неодушевленнаго предмета, онъ имѣетъ и свою внутреннюю сторону, волевою—воля къ движенію. Можно ли и музыку,—одинъ напѣвъ или мотивъ,—понять какъ движеніе живого тѣла, какъ это пытался сдѣлать Спенсеръ? Конечно, нѣтъ. Напѣвъ и мотивъ существуютъ и внѣ движенія тѣла,—голосовыхъ связокъ, какъ живое и непосредственное соединеніе внутренняго душевнаго переживанія со звукомъ, воли—съ представіемъ, въ одно цѣлое бытіе. Каково же бытіе этого цѣлага?

Говоря о красотѣ живого человѣческаго тѣла, Кантъ однажды выразился такъ: „Природа разсматривается здѣсь уже не такъ, какъ она является намъ подъ видомъ искусства, но постольку, поскольку она дѣйствительно есть (хотя и сверхчеловѣческое) искусство“, продуктъ Художника-Творца. Здѣсь, прибавляетъ Кантъ, сужденіе будетъ не только эстетическое, такъ какъ при сужденіи о красотѣ живого тѣла, напр., женскаго, принимается въ соображеніе и объективная его цѣлесообразность—соответствіе цѣли женскаго строенія ¹⁾.

Въ примѣненіи къ музыкѣ можно было бы перевернуть мысль Канта слѣдующимъ образомъ: Сужденіе о музыкѣ есть не только эстетическое сужденіе, но и нравственное, музыка не только красива, но представляетъ собою воплощеніе духовно-высокаго. Она не только предметъ для созерцанія, но и примѣръ для воли, какъ духовно-прекрасный поступокъ. Музыка разсматривается здѣсь уже не какъ произведеніе искусства, а какъ сама природа, но не какъ физическая природа, а какъ сверхприрода, какъ душевное состояніе Творца, сверхчеловѣческое бытіе котораго свободно отъ раздѣленія на физическій и психическій, внѣшній и внутренній міръ.

К. Эйгесъ.



¹⁾ „Критика способности сужденія“, пер. Н. М. Соколова, стр. 187.