



ИЗЪ МІРА
ИСКУССТВА и НАУКИ.

СБОРНИКЪ

ИЗДАВАЕМЫЙ ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

А. А. Мамвѣва

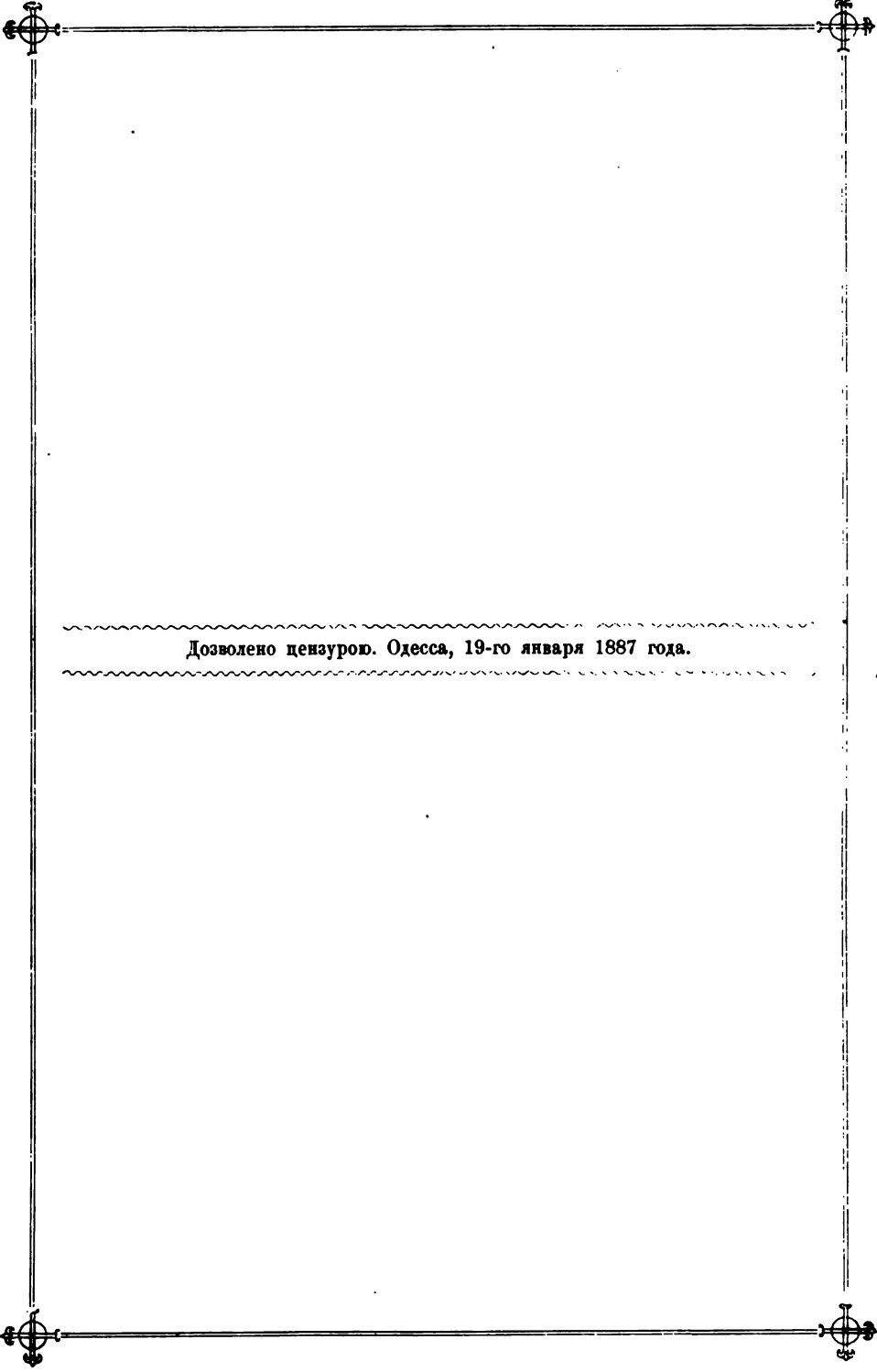
ДЛЯ УЧАЩИХЪ И УЧАЩИХСЯ ХУДОЖНИКОВЪ И АРТИСТОВЪ.

Выпускъ 1 и 2-й.

ОДЕССА.

Типо-хромолитографія Е. И. Фесенко, Риш., соб. д. № 47.

1887.



Дозволено цензурю. Одесса, 19-го января 1887 года.



„НЕЖДАННЫЯ ВѢСТИ“

Снимок со статуи худож. Б. В. Эдуардса (на выставкѣ 1887 г. въ Одессѣ)

Содержаніе 1-го и 2-го выпусковъ.

ОТДѢЛЪ I.

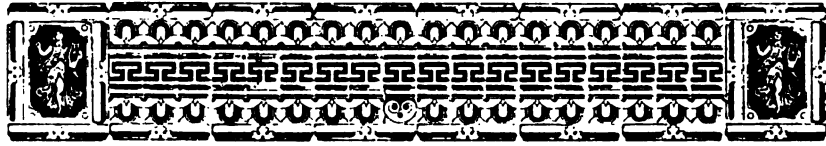
	Стр.
<i>П. П. Сокольскій.</i> О механизмѣ музыкальныхъ впечатлѣній (матеріаль для музыкальной психологіи).	1—25
<i>А. А. Матѣевъ.</i> Объ акварельной живописи (изъ бесѣдъ въ Одесской Рисовальной Школѣ)	1—22
<i>Я. А. Новиковъ.</i> Воспоминанія изъ художественной поѣздки по Италіи (съ научными примѣчаніями отъ редакціи).	1—44
<i>В. М. Добровскій.</i> А. С. Пушкинъ какъ оптимистъ и его школа.	1—47
Къ фотографическому снимку со статуи худож. Б. В. Эдуардса „Нежданная вѣсти“.	1— 2
<i>А. Омельковичъ-Волынецъ.</i> Къ исторіи скрипки (этюды по археологіи тоническаго искусства); посвящается воспитанникамъ одес. музык. школы Имп. Рус. Музык. Общества. Этюдъ 1-й	1—28
<i>А. А. Матѣевъ.</i> „Тайная Вечеря“ въ изобразительномъ искусствѣ; краткій иконографическій очеркъ (изъ бесѣдъ въ Одесской Рисовальной Школѣ).	1—32
<i>Ю. М. Дмитренко.</i> Чтенія по строительному искусству (въ Одес. Рисов. Школѣ съ 2 табл. чертежей).	1—19
<i>Х. П. Яциуржинскій.</i> Письма объ археологическихъ развѣдкахъ въ г. Симферополь и его окрестностяхъ. Письмо I.	1— 4
Къ фотографическому снимку съ картины худож. В. Я. Горюновича „Берега Лысогора“.	1— 3

ОТДѢЛЪ II.

- С. Гринblattъ.* „Свирѣль“ стихотвореніе памяти А. С. Пушкина 1— 2
- Елиза Ожешко.* „Миртала“ повѣсть изъ временъ художественной древности. Перев. А. И. III—ій. (Съ научными примѣчаніями отъ редакціи). . . 1—86

ОТДѢЛЪ III.

- Ө. Г. Савенко.* Матеріалъ для біографіи П. П. Сокальскаго 1—21
- А. А. Матпеевъ.* Краткіе очерки археологіи искусства среднихъ вѣковъ (дополнител. чтенія къ курсу всеобщ. исторіи въ общеобразов. училищѣ при Одес. Рисов. Школѣ) съ чертежами и рисунками (табл. I). 17—68



О механизмѣ музыкальных впечатлѣній.

(Материалъ для музыкальной психологiи).

Можетъ быть, ни одно изъ искусствъ не окружено такими противорѣчiями, какъ музыка. Съ одной стороны, — самое идеальное изъ искусствъ, неосвязаемое, способное безконечно вознотать душу, отрывать ее отъ дѣйствительности, и пробуждать въ ней глубокiя настроенiя и стремленiя къ возвышенному; съ другой стороны, — самое материальное изъ искусствъ, ибо оно раздражаетъ нервы, виѣдряется въ слухъ и въ организмъ слушателя, и при извѣстныхъ условiяхъ способно толкать его на дѣйствiя, возбуждая его точно алкоголь или наркотическое средство.

Въ глазахъ большинства «практическихъ» людей музыка сама по себѣ вещь самая бесполезная, а тѣмъ болѣе разсужденiя по поводу музыки. И въ тоже время, не смотря на усиливающееся значенiе чисто-практическихъ интересовъ въ современномъ обществѣ, музыка овладѣла имъ на столько, что составила какъ-бы новую атмосферу, въ которой живутъ цивилизованныя нацiи. Педагогiя признала за нею воспитательную силу и привлекла ее въ кругъ предметовъ воспитанiя юности. Музыка укоренилась въ школѣ, семьѣ, театрѣ, церкви; рожденiе и смерть, все выдающiеся моменты жизни современнаго чело-

вѣка сопровождаются музыкою, которая является ему и какъ высшій подъемъ его духа, и какъ отдыхъ или украшеніе его досуга.

И при всемъ томъ въ музыкѣ и ея дѣйствиіи на человека пока еще такъ много тайнъ, что она сама, при всей своей обыденности, составляютъ тайну, которой мы не сознаемъ только потому, что слишкомъ къ ней привыкли, и что самое слово «музыка представляетъ собою слишкомъ общее, широкое и неопредѣленное выраженіе.

Для очень многихъ людей «музыка» какъ бы не существуетъ, и они ее не любятъ. Покойный поэтъ нашъ Н. Щербина говаривалъ, что онъ музыки не любитъ и не понимаетъ, и какъ только въ обществѣ начинали пѣть или играть, онъ удалялся. Однакожь, при распросахъ оказывалось, что есть музыка, которую онъ любитъ, именно — русская народная пѣсня. Онъ ее слушалъ съ наслажденіемъ: она была ему доступна, понятна, и возбуждала его фантазію. — Стало быть, онъ не любилъ — потому что не понималъ — нашей условной, культурной музыки. — Въ мірѣ ученыхъ и литераторовъ я знаю также многихъ лицъ, совершенно хладнокровныхъ къ нашей «культурной» музыкѣ, которая имъ скучна и непонятна. Но между ними не мало также и такихъ, которые не любя вообще музыки не равнодушны однакожь къ какому либо одному ея роду: или итальянской арии, или танцевальной музыкѣ, или народной пѣснѣ, или религіозному пѣнію.

Конечно темпераментъ и воспитаніе играютъ въ этихъ случаяхъ главную роль. Музыка при всей «всесообщности» своего языка, въ тоже время на столько «условное» искусство, что безъ подготовки и извѣстнаго воспитанія въ данномъ направленіи — остается для многихъ непонятнымъ языкомъ.

Особенно любопытенъ въ этомъ отношеніи отзывъ знаменитаго поэта и мыслителя *Гете*. Онъ откровенно

сознавался, что никогда ничего не понималъ въ музыкѣ. Но по его мнѣнію, „музыка должна быть или *священною* или *свѣтскою*“.

«Священный сюжетъ очень идетъ къ ея достоинству; въ этомъ видѣ она производитъ наибольшее впечатлѣніе и вліяніе на людей. Свѣтской музыкѣ слѣдовало бы всегда быть веселою. Музыка, смѣшивающая характеръ священный и свѣтскій—печестива. Болѣзненная музыка, которая тщится выражать волненія слабыя, сентиментальныя и меланхолическія — нехороша, потому что она недостаточно серьезна для того, чтобы быть священою, и недостаточно весела для того, чтобы быть свѣтскою. Такая музыка — убогокъ, помѣсь. *Святость религіозной музыки и задумчивость народныхъ мелодій* — вотъ двѣ оси, къ которымъ тяготѣетъ истинная музыка. Исходя изъ нихъ, она всегда будетъ производить большое впечатлѣніе: или благоговѣйное созерцаніе, или — танцы.

Но смѣшеніе родовъ оглушаетъ, притупляетъ: мягкое становится приторнымъ, и музыка, старающаяся сдѣлаться поучительною, становится невыносимою“.

Знаменитый поэтъ, говорившій совершенно искренно, подвергался въ свое время насмѣшкамъ цѣловыхъ музыкантовъ. Но слова его, во многомъ имѣющія сродство съ мнѣніями Платона, Аристотеля, и изъ повѣйшаго времени, съ отзывами Прудона, — при всей своей парадоксальности, заключаютъ въ себѣ ядро здоровой истины.

Въ самомъ дѣлѣ, нѣтъ того человѣка — цивилизованнаго или простонароднаго — который, при всей своей любви къ «музыкѣ» (т. е. нашей, культурной, салонной) — оставался бы нечувствителенъ къ одному изъ этихъ двухъ родовъ: религіозной музыкѣ или народной мелодіи.

Самые образованные музыканты высоко цѣнятъ народныя мелодіи, и часто берутъ ихъ какъ темы для разработки въ своихъ композиціяхъ. Глинка даже говаривалъ,

что мы, композиторы, только арранжировщики, арранжируемъ то, что прежде насъ создалъ народъ.

И съ другой стороны, самые сухіе, практическіе люди болѣею частью крайне чувствительны къ религіозной музыкѣ, и умиляясь ею, тщательно скрываютъ эту «слабость» отъ своихъ знакомыхъ.

Прудонъ въ своей извѣстной книгѣ объ «искусствѣ» также откровенно признавался, что онъ мало понимаетъ въ искусствахъ вообще, и въ музыкѣ въ частности. Тѣмъ не менѣе онъ пахотилъ въ музыкѣ какую то идеальную силу, и говоря объ упадкѣ искусствъ въ современномъ обществѣ, находилъ, что «только одна музыка прикрываетъ собою отступленіе прочихъ искусствъ?»

Что же такъ возвысило музыку въ глазахъ Прудона? Какою стороною своею она задѣла чувствительность этого талантливаго профана? А такую, которая составляетъ одну изъ «осей въ музыкѣ» другаго знаменитаго профана (Гете), именно религіознымъ, средневѣковымъ хораломъ— «Dies irae». Прудонъ не находитъ достаточно словъ для прославленія этой мрачно-величественной музыки, которая видимо произвела на него глубокое впечатлѣніе.

Не стану останавливаться надъ дальнѣйшими примѣрами. Ясно что пресловутая «всеобщность» музыкальнаго языка вовсе не такъ всеобща, какъ привыкли говорить,— а напротивъ очень спеціальна, дробясь на множество условныхъ языковъ, родовъ, видовъ и фазоновъ, большинство которыхъ понятны только специалистамъ и лицамъ получившимъ предварительное музыкальное воспитаніе. Наша общевропейская культурная музыка непонятна даже многимъ культурнымъ, образованнымъ людямъ, въ то время какъ народная мелодія или религіозное пѣніе понятны всѣмъ.

И какъ фальшива та теорія, которая утверждаетъ, что музыка существуетъ «сама по себѣ», и что прекрас-

ное въ музыкѣ есть нѣчто самостоятельное, объективное какъ бы виѣ человѣка и его духовной жизни стоящее, и само себѣ цѣль имѣющее! Пущенная въ ходъ даровитымъ, но одностороннимъ перомъ извѣстнаго вѣнскаго критика *Ганслика*, эта теорія приобрѣла многихъ адептовъ, но и побуждала противъ себя много возраженій. Недоразумѣніе же тутъ въ томъ, что подъ однимъ и тѣмъ же словомъ «музыка» подразумѣвали самыя разнородныя явленія, и каждый смотрѣлъ только на «часть» того весьма сложнаго механизма, который составляетъ музыкальное впечатлѣніе.

Въ сущности музыка «сама по себѣ» не существуетъ вовсе: мы не видимъ и не слышимъ тѣхъ звучныхъ волнъ, которыя движутся на пути отъ играющаго или поющаго музыканта къ слушателю. Какая же это музыка „сама по себѣ“, когда она не существуетъ для нашихъ органовъ чувствъ, когда ее въ сущности *нѣтъ* виѣ насъ? Картина, статуя, архитектурное зданіе, дѣйствительно существуютъ виѣ насъ, сами по себѣ. Но музыка воспроизводится только въ тотъ моментъ, когда она виѣдряется въ ухо слушателя, и заставляетъ тамъ матеріально дрожать извѣстныя нервныя нити, около 3-хъ тысячъ, составляющія своего рода клавиатуру нашего органа слуха.

Стало бытъ музыка воспроизводится только въ человѣкѣ по извѣстнымъ законамъ „созвучія“, и является въ первый разъ для слушателя только тогда, когда она возбуждаетъ движеніе въ его нервной системѣ.

Но разъ возбудивъ движеніе въ нервныхъ волокнахъ органа слуха, эти звучныя волны не могутъ приостановить дальнѣйшихъ, роковыхъ послѣдствій: это движеніе передается чрезъ соединительные нервы въ центральныя полушарія, и процессъ этотъ происходитъ самъ собою, по мимо волнъ слушателя.

Поэтому музыку необходимо признать не какъ „нѣчто“, существующее само по себѣ, но какъ *музыкальное впечатлѣніе*.

тльнiе, то есть—какъ одинъ общiй сложный механизмъ, начинающiйся движенiемъ звучныхъ волнъ отъ музыканта, проходящiй нервы органа слуха и полушарiй и разрѣшающiйся извѣстнымъ впечатлѣнiемъ, настроенiемъ или представленiемъ въ слушатель.

Если бы мы назвали музыку виѣ слушателя (звучныя волны) буквою А, а первую организацiю слушателя В, то весь музыкальный процессъ, отъ начала до конца—что собственно и составляетъ музыку какъ искусство—выразился бы отношенiемъ А: В.

Музыка прежде всего есть *отношенiе*, реакцiя извѣстныхъ комбинацiй звучныхъ волнъ на извѣстный нервный организмъ слушателя.

Но кто въ состоянiи прiостановить происходящiе при этомъ процессы на любой точкѣ и сказать: довольно! дальше не надо! Конечно—никто, и только *весь рядъ процессовъ*, совершающихся отъ начала до конца помимо воли человека, и составляетъ музыку.

Вмѣсто того Гансликъ принимаетъ за музыку только одинъ процессъ, совершающiйся въ слуховомъ аппаратѣ, и находитъ что музыка есть ни что иное, какъ движущiйся калейдоскопъ звучныхъ волнъ, все возникающихъ вновь и принимающихъ самыя причудливыя формы, въ родѣ арабесокъ съ разнообразнѣйшими комбинацiями, изгибами, силстениями, и т. д. Но это только часть музыкального процесса, такъ какъ эти арабески разрѣшаются въ нервныхъ центрахъ новыми, высшими психическими продуктами.

Конечно, для изученiя какого либо сложнаго явленiя, необходимо его расчленишь, и анализировать по частямъ. Такъ поступаетъ наука и по отношенiю къ музыкѣ. Она выдѣлила въ ней три рода явленiй:

1) *Акустическiя*: изученiе тона съ физической стороны, различныхъ сочетанiй тоновъ, и протекшихъ отъ того послѣдствiй; это собственно наука о движенiи упру-

гихъ тѣлъ, когда они издають слышныя для уха звуки. Назовемъ эту часть музыкальной акустикой.

2) *Физиологическія*: дѣятельность органа слуха и процессы, происходящіе въ немъ отъ воспріятія звуковъ и тоновъ. Здѣсь необходимо различить два отдѣла:

а) Къ одному относятся волнообразныя движенія воздуха отъ входа въ виѣшнее ухо до развѣтвленій нерва въ лабиринтъ внутренняго уха; на этомъ пути производится музыкальныя тоны по ихъ высотѣ, продолжительности, съ ихъ гармоническими оберъ-тонами и т. д. Этотъ отдѣлъ можно назвать *физиологическою акустикой*, ибо въ происходящихъ явленіяхъ начинаетъ уже принимать участіе нервъ слуховаго аппарата, превращающій невидимое и неслышимое движеніе волнъ въ матеріальныя звуки, тоны.

б) Ко второму отдѣлу относятся по преимуществу *физиологическія* явленія: тоны начинаютъ какъ-бы обращаться въ извѣстные цвѣта или характеры, тэмбры, и производятъ *ощущенія* пріятнаго и непріятнаго, однороднаго, полнаго, спллага, жидкаго и т. п., при чемъ обозначаются и различія между красками тоновъ голоса, кларнета, скрипки, и т. д.

3) *Психологическія*. Чѣмъ далѣе въ глубь подвигается движеніе, произведенное извнѣ пришедшими волнами отъ звучащаго тѣла къ уху слушателя, тѣмъ болѣе оно превращается внутри слушателя въ продукты психическаго характера, и достигнувъ нервныхъ центровъ, производитъ раздраженіе, разрѣшающееся извѣстными впечатлѣніями и настроеніями, которыя, въ свою очередь въ силу ассоціаціи идей превращаются въ продукты еще болѣе высшаго порядка: представленія, идеи, сужденіе и оцѣнку всего происшедшаго процесса. Въ послѣдней части музыкальнаго процесса мы установимъ ниже еще нѣсколько подраздѣленій, а пока замѣтимъ лишь, что *акустикой* за-

нимались еще въ глубокой древности (Пифагоръ), но физиологическую часть стали разрабатывать лишь недавно: первый въ Германіи Іоганнъ *Мюллеръ*, а за симиъ знаменитый авторъ сочиненія: «о тональныхъ ощущеніяхъ» *Г. Гельмгольцъ*. Сочиненіе его, изданное въ 60-хъ годахъ нынѣшняго столѣтія, по справедливости названо имъ «физиологической основой» теоріи музыки, и составило эпоху въ исторіи музыки.

Что же касается третьей части музыкальнаго процесса,—психологическихъ продуктовъ,—то изслѣдованіе его можно сказать еще не начиналось, и должно составить новую науку «*музыкальную психологію*».

Тѣмъ не менѣе, имѣя предъ собою музыку какъ цѣльное явленіе (рядъ процессовъ, вытекающихъ одинъ изъ другаго), ученые музыканты прежнихъ временъ—за отсутствіемъ научнаго анализа музыкальныхъ впечатлѣній—прибѣгали къ синтезу, и метафизическими разсужденіями создавали множество «Эстетикъ музыки». Въ этомъ отношеніи особенно обильна германская литература, въ которой наиболѣе подробно изложена и сведена въ систему музыкальная Эстетика у *Фишера*, въ извѣстной его многотомной всеобщей Эстетикѣ искусствъ. Хотя такія метафизическія работы, начатыя съ другаго конца музыкальнаго процесса—наиболѣе сложнаго—и не покоятся на научной почвѣ, но въ нихъ разбѣано много отдѣльныхъ остроумныхъ замѣтокъ и наблюденій, которыя пригодятся и для будущихъ дѣятелей научной «музыкальной психологіи».

Извѣстный вѣнскій музыкальный критикъ Э. Гансликъ съ большимъ талантомъ изложилъ свою критику старой эстетики въ замѣчательномъ трудѣ «о музыкально-прекрасномъ», но въ свою очередь впалъ въ ошибку, принявъ за музыку только часть того сложнаго процесса, о которомъ мы говорили выше. Онъ взялъ 2-ю часть, физи-

ологическую, и свелъ музыку на рядъ возникающихъ звучныхъ арабесокъ, вступающихъ въ различныя комбинаціи, узоры, фасыны и составляющихъ какъ-бы живой, движущійся калейдоскопъ для слуха. Ничего эти волны не изображаютъ, и не выражаютъ: ни любви, ни гнѣва, ни радости, ни страсти или чувства; они—только формы различныхъ движеній, нарастаній и ослабленій въ силѣ и напряженности движеній, свойственныхъ между прочимъ и нашимъ внутреннимъ, душевнымъ настроеніямъ.

Нѣмецкіе музыканты попятно обидѣлись такимъ унпженіемъ своей профессіи, изведеніемъ музыки на степень игрушки. «Да вѣдь музыка имѣетъ содержаніе». — «Никакого», отвѣчаетъ Гансликъ. Это просто звучащія, красивые узоры, снѣтающіеся и раснѣтающіеся, и производящія при этомъ разнообразнѣйшія причудливыя формы, вся прелесть коихъ—въ томъ, что слушатель наслаждается ими въ самый моментъ ихъ возникновенія, и невольно увлекается, слѣдя за стройными продуктами развертывающагося предъ нимъ творчества, точно сама жизнь нарождается предъ нимъ невидимыми, только слышимыми путями, но все остальное—ему только «кажется», потому что онъ, слушатель, вкладываетъ свои желанія и представленія въ эту живую, движущуюся массу стройныхъ звучныхъ узоровъ.

Тѣ, которые читали брошюру Ганслика, изданную на нѣмецкомъ языкѣ около четверти вѣка тому назадъ, не могли не отдавать должнаго его блестящей критикѣ прежнихъ метафизическихъ понятій и опредѣленій музыки.

Но за то посыналась и масса печатныхъ возраженій (А. Кузача, графа Лоренсона, и др.), которые находили новую теорію Ганслика фальшивую, хотя и весьма остроумною въ деталяхъ.

Собственно на этомъ пока и остановилось движеніе по части «Эстетики» музыки, и послѣдующіе за тѣмъ

труды по теоріи музыки уже обращались въ сторону трудовъ Гельмгольца, являясь то въ видѣ физиологін, то въ видѣ философіи музыки (напр. соч. Боуэ, французскаго ученаго), основанной на акустическихъ и физиологическихъ данныхъ. Очевидно, что «Эстетикн» музыки въ старомъ духѣ теперь нельзя уже писать. Тѣмъ не менѣе много новыхъ наблюденій и открытій въ 1-й и 2-й частяхъ музыкальнаго процесса (акустической и физиологической) невольно толкають человѣческой умъ къ синтезу, къ созданію новой теоріи, въ которой новыя открытія приурочивались бы въ какой либо связной системѣ; отдѣльно безсвязно стоящіе факты и наблюденія неудовлетворяють потребности человѣческой психической природы — связать новое со старымъ и достигнуть извѣстной цѣльности міросозерцанія въ данной области.

И потому естественно, что является потребность создать музыкальную психологію, какъ извѣстную систему.

Если въ 1-й и 2-й части музыкальнаго процесса все происходитъ по законамъ слѣпой необходимости, помимо участія воли и сознанія человѣка, то этого нельзя сказать о 3-й психологической части процесса. Что тонъ громокъ, или слабъ, высокъ или низокъ, это одинаково чувствуется и европейцомъ, и азіатомъ, и культурнымъ и дикимъ человѣкомъ. Каждый изъ нихъ, помимо своей воли, отличить голосъ человѣка отъ звука флейты или трубы, ибо законы природы одинаковы повсюду, и устройство слуховаго аппарата также одинаково у всѣхъ людей.

Но въ 3-й части, въ области психическихъ процессовъ, начинаютъ уже проявляться тайны *индивидуальныхъ* и *національныхъ* различій. И это не можетъ быть иначе: приводятся въ колебаніе (раздражаются) нервныя центры, устройство которыхъ хотя приблизительно одинаково у всѣхъ людей, но психическое содержаніе которыхъ различается не только у людей различныхъ расъ и націй, но и

у людей одной и той же нации, стоящих на различной степени цивилизации, или различающихся темпераментом, воспитанием (общим и специально-музыкальным), направлением мыслей и чувств, и т. д.

На известное музыкальное раздражение, первый центр дает реакцию, но какую? она даст то, что имѣетъ готового, что накопилось въ немъ прежде по части образовъ и представлений, и это сопровождается возбуждениемъ одного изъ тѣхъ общихъ настроений, какія уже возбуждались въ слушатель прежде, хотя бы и бессознательно.

Являющееся настроеніе духа не есть новое, а уже испытанное прежде или близко къ нему подходящее, а потому оно есть какъ-бы оживленная музыкой страничка прожитой психической жизни слушателя. При чемъ же тутъ приходящая извиѣ музыка? Такъ какъ она представляетъ собою только звучащія «формы движенія», и не приноситъ никакого собственнаго содержанія въ видѣ образа или представленія, то приводитъ части перваго центра въ известное движеніе, она этимъ вызываетъ идеи или представленія, сопровождающіяся подобнымъ движеніемъ въ нервахъ, и уже знакомыя слушателю прежде отъ впечатлѣній другихъ органовъ чувствъ.

Другими словами, музыка даетъ предложеніе, въ которомъ есть *глаголъ* или *прилагательное*, но нѣтъ подлежащаго или *существительнаго*; это послѣднее дается лишь реакціею музыки на первый центръ слушателя.

Нѣмецкій эстетикъ *Брюгеръ*, защищавшій присутствіе содержанія въ музыкѣ, говоритъ: «всякая пластическая фигура находится въ состояніи покоя, и не передаетъ самаго дѣйствія; она не говоритъ: Аполлонъ борется, гибъвается, побѣждаетъ, и т. п. Напротивъ, музыка придаетъ этому существительному *глаголъ*, дѣятельность, внутрен-

нее движеніе, которое какъ-бы происходитъ предъ самимъ слушателемъ».

Гансликъ возражаетъ на это, что музыка не даетъ ни фигуры Аполлона, ни его гифва; она даетъ только извѣстное *прилагательное* къ другому существительному: «движенію», и выражаетъ динамическую сторону явленій: скоро, медленно, громко, сильно, слабо; усиленіе, возвышеніе, паденіе, и т. и.

Подобныя разногласія, очевидно происходятъ изъ-за полной неразработанности музыкальной психологій, т. е. третьяго члена общаго музыкальнаго процесса. Гансликъ исключаетъ этотъ членъ изъ области своихъ разсужденій, и не причисляетъ его къ своему понятію «музыки». Для него она кончается у порога первыхъ центровъ. Цѣль музыки, по его мнѣнію—не возбуждать чувства, а представлять музыкальную красоту, или музыкальныя идеи, въ видѣ извѣстныхъ формъ движенія. Это—ея объектъ и содержаніе. Красоту созерцаетъ фантазія, которая и произноситъ свой судъ, если въ музыкальной идеѣ или красотѣ все разумно, цѣлесообразно. *При этомъ возбуждается и дѣятельность разума и чувства.*

Вотъ эта послѣдняя прибавка (подчеркнутая нами курсивомъ) не составляетъ уже по Ганслику принадлежности музыки. Правда, онъ допускаетъ, что «*есть связь между музыкальными идеями и извѣстными чувствами и образами, но эта связь не необходимая, а—случайная.*»

Для насъ очевидно, что и Крюгеръ не правъ, и Гансликъ не правъ. Музыка не можетъ изобразить спеціально Аполлона, но также не можетъ ограничиться лишь спеціально ощущеніями различныхъ формъ движенія; она идетъ далѣе, вслѣдствіе того, что музыка не есть что либо «само по себѣ», а выражается *отношеніемъ*, въ коемъ два фактора: движеніе звуковыхъ волнъ, и данная нервная организація слушателя. Желаніе Ганслика установить

«объективную» музыку, и отбросить ее «субъективную» часть совершенно произвольно, и может быть допущено только въ интересахъ научнаго анализа, который одноцѣльное, живое и неразрывно связанное явленіе раздѣляетъ мысленно на отдѣлы, для лучшаго изученія подробностей. Такъ, науку о человѣкѣ раздробили на множество наукъ (анатомію, физиологію, патологію, и т. д.), но изъ этого вовсе не слѣдуетъ, что за живаго человѣка можно принимать только одну какую либо его сторону: анатомическую или физиологическую, и т. и.

Каждый человѣкъ — относительно музыкальныхъ впечатлѣній представляетъ какъ-бы инструментъ съ большимъ запасомъ струнъ, настроенныхъ извѣстнымъ образомъ, вслѣдствіе прожитой психической жизни. Для удобства объясненій, мы должны допустить гипотезу, — что каждое представленіе или образъ имѣютъ въ нервныхъ центрахъ свой матеріальный слѣдъ, какъ-бы свою особую натянутую струнку (т. е. запасъ извѣстной энергии), которая не звучитъ, пока ее не трогаютъ. Она имѣетъ свою собственную скорость движенія, и приводится въ движеніе такими звучными волнами, которыя по своей скорости движенія находятся съ ней въ краткихъ отношеніяхъ. Такъ какъ каждый музыкальный основной тонъ заключаетъ въ себѣ и гармоническіе обертоны, скорость движенія конхъ, относительно скорости движенія основнаго тона принятаго за единицу, выражается цифрами 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, — то звучныя волны, достигая нервныхъ центровъ, приводятъ въ сотрясеніе всѣ соответствующіе главному и его гармоническимъ тонамъ по скорости движенія нервныя нити центровъ. Звуча, каждая нить издаетъ только свою собственную ноту, которая, однакожь состоитъ не въ тонѣ (онъ уже произведенъ прежде первымъ слуховаго аппарата), а въ извѣстномъ психическомъ продуктѣ. Прошедшее въ нервныхъ центрахъ движеніе ощу-

щается сначала какъ неопредѣленное настроеніе, которое мало по малу переходитъ въ чувство, стремящееся въ свою очередь разрѣшиться идею, представленіемъ, или образомъ.

Вся эта внутренняя первая работа составляетъ субъективную музыку, или третій членъ «музыкальнаго впечатлѣнія», который находится въ тѣснѣйшей связи съ первыми двумя членами музыкальнаго процесса: акустическимъ и физиологическимъ и произвольно не можетъ быть отъ нихъ отдѣленъ. Только при такой постановкѣ дѣла, музыка можетъ быть причисляема къ «искусствамъ».

Когда музыкальный процессъ повидному окончился, слушатель еще можетъ оглянуться назадъ, какъ бы обозрѣть весь рядъ пройденныхъ ощущеній и впечатлѣній и произнести свое *сужденіе*, отнестись критически къ испытанному возбужденію и сказать: эта музыка пріятна или хороша, а эта—нѣтъ; эта имѣетъ недостатки формы, несоотвѣтствіе частей, а здѣсь—стройность и гармонія цѣлаго; эта—характерна, граціозна, а эта—безцвѣтна, суха, бездарна, грубой работы, и т. д.

Стало быть и познавательная инстанція, оцѣнка, анализъ, критика, привлекаются къ общему музыкальному процессу, и завершаютъ его: произнесеніемъ сознательнаго приговора и удержаніемъ въ памяти испытаннаго музыкальнаго впечатлѣнія. Поэтому психическій членъ музыкальнаго впечатлѣнія также можетъ быть подраздѣленъ на нѣсколько отдѣловъ:

1) Ощущенія первою слуховаго аппарата, превращенныя въ тоны и ихъ комбинаціи, какъ бы оцупанныя, разграниченныя и заномерованныя, складываются въ группы и резюмируются въ настроенія и чувства, при чемъ имъ дѣлается обзоръ какъ одному цѣлому, состоящему изъ группъ и частей; это такъ сказать, синтаксисъ музыкальнаго языка. Здѣсь опредѣляется правильность или

логичность какъ отдѣльныхъ частей и группъ, такъ и формы цѣлаго. Самая бездарная музыкальная пьеса можетъ быть написана правильно, логично и представлять удовлетворительную форму.

2) За снмъ эти настроенія, сложенные (суммированные) въ группы, передаются въ высшую инстанцію, въ область фантази, гдѣ они превращаются въ силу ассоціаціи идей въ представленія и образы, но передаваясь еще далѣе, въ тоже время остаются и въ первой инстанціи, въ видѣ настроенія или чувства (т. е. соотвѣтствующаго движенія). Здѣсь опредѣляется степень красоты, поэтическая сторона музыки, способность ея шевелить душу и доставлять слушателю эстетическое наслажденіе.

3) Наконецъ представленія, группируясь и суммируясь въ большія психическія единицы, передаются и въ третью инстанцію, гдѣ они сводятся на очную ставку съ общими идеями и понятіями даннаго субъекта, и получаютъ критическую оцѣнку путемъ сравненія, какъ созданіе искусства. Это по преимуществу область критики.

Послѣ этого музыкальное впечатлѣніе укладывается въ память или какое-то хранилище, уже прочувствованное, опредѣленное и оцѣненное,—такъ что изъ этого своего рода шкала субъектъ можетъ точно вынимать и опять укладывать прожитый моментъ музыкальнаго впечатлѣнія, т. е. вспоминать ту музыку, которая ему нравилась.

Связь упомянутыхъ трехъ категорій психическихъ процессовъ мы можемъ сравнить съ часовымъ механизмомъ. Пока секундная стрѣлка пробѣгаетъ 60 своихъ единицъ времени, минутная пробѣгаетъ *одну* свою единицу времени, превосходящую первую (секунд.) единицу въ 60 разъ. Несомнѣнно, что и минутная стрѣлка движется, но только на $\frac{1}{60}$ пространства, пробѣгаемаго секундною стрѣлкою. Но это движеніе незамѣтно для глаза, какъ незамѣтно и движеніе часовой стрѣлки, которая въ тоже

время пробѣгаетъ $\frac{1}{3600}$ пространства своей единицы времени (часа). Во всемъ этомъ одновременномъ движеніи наше сознание однакоже постоянно переходитъ отъ анализа въ синтезу, дифференцируетъ и суммируетъ; сначала ему опредѣляется наименьшая, секундная единица, потомъ 60 секундныхъ ударовъ суммируется въ 1 минуту, а 60 минутныхъ—въ одинъ часовой ударъ. Ощувавъ и опредѣливъ наименьшія части, сознание наше слагаетъ ихъ въ большія группы и каждый разъ при этомъ получаютъ новыя группы вышшаго порядка (т. е. болѣе сложныя) и новаго характера (день, сутки, мѣсяць и т. д.).

Въ сущности секунды ($\frac{1}{60}$), минуты ($\frac{1}{60}$) и часы ($\frac{1}{3600}$) нараждаются одновременно, но для нашего ощущенія и сознания они составляются какъ бы послѣдовательно, другъ послѣ друга. Этотъ постоянный анализъ, и синтезъ, и происходящая отъ того новыя группировки есть уже дѣло мысли человѣка, или лучше сказать—его психическаго механизма, который только такимъ путемъ можетъ ощущать и познавать получаемыя извнѣ впечатлѣнія.

Такая же постоянная смѣна анализа и синтеза, дифференцированія и суммированія происходитъ и въ музыкальномъ процессѣ. Нервъ слуха анализируетъ, ощущиваетъ и опредѣляетъ тоны, ихъ характеры и комбинаціи, и за симъ докладываетъ о нихъ въ ближайшую высшую инстанцію, гдѣ они суммируются, и съ помощью синтеза получаютъ новый психическій характеръ, образуютъ новый психическій продуктъ: настроенія, чувства, идеи, представленія. Послѣ анализа этихъ продуктовъ, они вновь переходятъ въ высшую инстанцію, гдѣ суммируются въ большія группы, въ новыя психическіе продукты, и безсознательно становится въ параллель, бокъ о бокъ съ готовыми изпятіями, сужденіями, воспоминаніями, общими идеями и всѣмъ міросозерцаіемъ субъекта, проникнутымъ его личными вѣсами и симпатіями. А разъ они стоятъ

отдѣльно, изолированно, — сейчас же начинается работа въ смыслѣ сочетанія ихъ и приуроченія къ общему міросозерцанію: начинается сравненіе, оцѣнка, и въ результатѣ является сужденіе, приговоръ.

Такимъ путемъ идетъ музыкальное впечатлѣніе, начинаясь съ невидимыхъ и неслышимыхъ волнъ воздуха и постепенно преобразаясь въ слушателя въ психическіе продукты, все высшаго и болѣе сложнаго порядка.

Вотъ тѣ общія черты, въ какихъ представляется намъ *механизмъ музыкальнаго впечатлѣнія*.

Въ этой работѣ субъективность слушателя играетъ важную роль, если психологическую часть процесса мы причисляемъ къ «музыкѣ» — и не слѣдуемъ примѣру Ганслика, называющаго «музыкою» только акустическую и физиологическую части процесса. А послѣдовать такому примѣру мы не можемъ, ибо не видимъ предѣльной грани между частями музыкальнаго процесса, которыя мы различаемъ только въ нашей мысли, по которыхъ нѣтъ въ дѣйствительности; музыкальное впечатлѣніе есть одно непрерывное цѣлое, слагающееся изъ объективныхъ и субъективныхъ явленій.

Теорія же Ганслика составляетъ низведеніе музыки съ пьедестала искусства на степенъ забавы, игрушки, — чѣмъ такъ обижались профессиональные музыканты въ Германіи.

И дѣйствительно, отбросивъ психологическую часть, мы должны были бы выбросить изъ исторіи музыки различныя стили и школы, классицизмъ и романтизмъ, направленія и стремленія художниковъ тона, связь музыки съ эпохою и культурою даннаго народа, и почти все то, что даетъ музыкѣ право претендовать на значеніе искусства и на извѣстную роль въ цивилизаціи человѣчества.

Гансликъ такъ и дѣлаетъ. Оставаясь послѣдовательнымъ, онъ находитъ, что «музыкально-прекрасное», соста-

вляющее существо, цѣль и объектъ музыки, не имѣетъ связи ни съ классицизмомъ, ни съ романтизмомъ, но что оно присутствуетъ само по себѣ равно и въ Бахѣ, и въ Бетховенѣ, и въ Шуманѣ. «Только недавно — замѣчаютъ онъ—стали произведенія искусства ставить въ отношеніе и приводить въ связь съ идеями и событіями вѣка; влияние того и другаго фактора видно на композиторѣ и его твореніяхъ, и обозначать это полезно для историко-художественной, но не для эстетической (?) музыки. Эстетика иѣтъ до всего этого никакого дѣла: она только ищетъ, что прекрасно именно въ ихъ твореніяхъ, а не виѣ ихъ».

Въ этихъ словахъ просвѣчиваетъ вѣра въ иѣчто безусловно и «вѣчно прекрасное» для всѣхъ вѣковъ и народовъ, тогда какъ прекрасное — условно и временно, и находится въ тѣсной связи съ культурою данной страны. „Преkrасное въ музыкѣ раздѣляетъ судьбу вообще прекраснаго, о коемъ Гете высказался въ слѣдующихъ словахъ: почему я преходяща; о, Зевсѣ? спрашивала красота, „Только *преходящее* я и сдѣлалъ прекраснымъ“. И слова эти слышали любовь, цвѣты, юность и со слезами отошли отъ трона Юпитера“.

Любопытно, что эта замѣтка (взятая въ кавычки) приведена тѣмъ же самымъ Гансликомъ въ другомъ его сочиненіи „Новая опера“ (См. предисловіе).

Но и въ своемъ трудѣ о „Музыкально-прекрасномъ“ онъ, Гансликъ, замѣчаетъ: „ни одно искусство не потребляетъ такъ много формъ, какъ музыка; въ 50, даже 30 лѣтъ стираются и изнашиваются модуляціи, каденцы, интервальные ходы, гармоническіе обороты и т. д. О многихъ композиціяхъ, которыя въ свое время стояли высоко надъ уровнемъ обыденности, можно сказать, что они „*были когда то хороши*“. Вотъ и пресловутое „музыкально-прекрасное само по себѣ“! Черезъ 30 лѣтъ оно перестало быть прекраснымъ, а почему? потому что слушатель

измѣнился, выросъ... Значитъ въ объектъ «прекраснаго» входитъ и субъектъ—слушатель.

Въ то время, какъ эстетическая теорія Ганслика отвѣргаетъ равно классицизмъ и романтизмъ въ музыкѣ, Шуманъ выражался въ діаметрально—противуположномъ смыслѣ. „Я не понимаю даже самой постановки вопроса о возникновеніи романтической школы въ музыкѣ, такъ какъ *романтизмъ составляетъ самую сущность музыки*“.

Тотъ же Гансликъ въ «Новой оперѣ» посвящаетъ цѣлую главу иѣмецкой „романтической школѣ“ въ оперѣ (Бетховенъ, Веберъ, Маршнеръ).

И такъ, если музыка—искусство, то въ музыкальный процессъ должна быть привлечена и психологическая его часть. Нѣтъ однакожъ надобности и возможности требовать отъ музыки полной «опредѣленности» ея языка, такъ какъ изъ самаго механизма музыкальнаго впечатлѣнія мы видимъ, что оно само не даетъ объекта, существительнаго, а предоставляетъ приложить его къ музыкѣ—субъективности слушателя. Этотъ своего рода недостатокъ музыкальнаго языка, дающаго только прилагательное или глаголъ, вознаграждается тѣмъ, что при своей неопредѣленности, онъ однакоже даетъ какъ бы алгебраическую формулу, въ которую субъектъ имѣетъ свободу вставлять свои субъективныя чувства, воспоминанія и образы. Когда играютъ наиримѣръ Бурю изъ 5-й Симфоніи Бетховена, то конечно каждый слушатель оживитъ въ памяти своей картину родной бури: Швейцарецъ—своей швейцарской, Русскій—своей русской, Шведъ—своей шведской бурей, и т. п. Но все то, что есть общаго въ этихъ буряхъ, схвачено въ общей формулѣ бури Бетховена, съ ея каплями начинающагося дождя, внезапнаго вихря, раскатовъ грома и блеска молніи. По теоріи Ганслика, ничего этого нѣтъ въ нотахъ этой бури и звучныхъ волнахъ ея производимыхъ и проникающихъ въ слушателя. Да, скажемъ и мы, ни-

чего бы этого не было, если не существовало слушателя и его психической организаціи. Но разъ безъ слушателя нѣтъ музыки, и разъ она создается только въ немъ самомъ, тогда все это является само собою.

Приведу другой примѣръ. Когда вы слышите пріятный, гармоническій голосъ красивой молодой женщины, которую видите предъ собою, вы испытываете удовольствіе. Если бы человѣку когда либо удалось устроить такой инструментъ, который въ совершенствѣ подражалъ бы этому голосу, то при его звукахъ вы тоже испытывали бы удовольствіе, ибо они вызывали бы у васъ пріятное воспоминаніе о красотѣ молодой женщины. Такое сочетаніе впечатлѣній двухъ органовъ чувствъ: зрѣнія и слуха устанавливается въ нервныхъ центрахъ, какъ одинъ изъ видовъ „ассоціаціи идей“. Теперь представимъ себѣ, что упомянутый пріятный голосъ, по странной случайности, былъ бы данъ не красивой женщиной, а безобразному звѣрю, нугавшему васъ въ дѣтствѣ и оставившему крайне-непріятный слѣдъ въ вашихъ нервныхъ центрахъ. Услышавъ его вновь, получили ли бы вы пріятное или непріятное ощущеніе? Физиологически онъ могъ бы быть пріятенъ, но психически вы были бы поражены непріятнымъ ощущеніемъ, которое и переслало бы пріятное ибо въ нервныхъ центрахъ возсталъ бы образъ ненавистнаго вамъ, безобразнаго звѣря. Такимъ образомъ элементомъ, рѣшающимъ судьбу впечатлѣнія, былъ бы психическій, а не физиологическій процессъ. Тоже самое и въ музыкѣ. Въ ней каждый тонъ, каждый аккордъ, каждый оборотъ мелодіи, имѣютъ свою *предварительную исторію* въ психической жизни слушателя, и связывается съ представленіями другихъ чувствъ и воспоминаніями прежде слышанныхъ звуковъ въ природѣ или въ человѣческомъ обществѣ.

Отсутствие объекта или существительного въ языкѣ музыки производить то, что она всегда имѣла и имѣеть постоянное стремленіе дополнить себя соединеніемъ съ другими искусствами, или по крайней мѣрѣ со словами, дѣйствіемъ, танцами, съ программой, наконецъ, съ — заглавіемъ, которое направляло бы слушателя къ извѣстному объекту или образу, и облегчало бы его выборъ при сочетаніи музыки съ извѣстною идеею.

Защитники чистой формы или „музыкально-прекраснаго“ существующаго „само по себѣ“, видятъ въ этомъ какъ бы униженіе музыки, признаніе ея несамостоятельности какъ искусства—но они забываютъ, что „прекрасное“ существуетъ только для человѣка, и что эстетическое наслажденіе тѣмъ полнѣе, чѣмъ шире захватываетъ оно всю психическую природу человѣка. Религіозное пѣніе и народныя мелодіи потому и понятны большинству и производятъ на него особенное впечатлѣніе, что въ нихъ музыка, сочетавшись съ словомъ, воспроизводитъ настроенія вполне цѣльныя, знакомыя каждому, и глубоко захватывающія психическую природу слушателя.

И точно, эти двѣ „главныя оси музыки“—выражаясь языкомъ Гете—легли въ основу всей западно-европейской культурной музыки, которая развилась на почвѣ „Грегорианскаго церковнаго пѣнія и народныя мелодіи“.

Изъ плясовыхъ мотивовъ или „наигрышей“ сопрождавшихъ свѣтское пѣніе мало по малу развилась самостоятельная инструментальная музыка съ ея широкими оркестровыми (симфоническими) формами. Изъ грегорианскаго пѣнія выросли хоралъ, фигураціи и всѣ сложныя формы многоголосной музыки (полифонія).

Могутъ возразить, что причисленіе субъективнаго элемента къ музыкѣ лишаетъ возможности установить когда либо „объективную“ музыкальную критику, съ какими либо общими обязательными принципами, противо-

дѣйствующими нынѣ существующему произволу въ сужденіяхъ о музыкѣ.

Но хотя и говорятъ „о вкусахъ не спорятъ“, тѣмъ не менѣе сходство культуры европейскихъ народовъ весьма помогаетъ тому, что субъекты — слушатели изъ культурныхъ европейцевъ все болѣе и болѣе приближаются къ извѣстному единству, приблизительной одинаковости въ ихъ впечатлѣніяхъ отъ музыки и сужденіяхъ о ней. Бетховена, Шопена, Верди, Гуно и др. любятъ и цѣнятъ во многихъ культурныхъ странахъ, не смотря на различія въ окраскѣ національнаго духа каждаго народа въ отдѣльности. Это конечно не мѣшаетъ каждому меломану имѣть свои спеціально-излюбленные роды въ музыкѣ, наиболѣе соответствующіе его темпераменту и музыкальной подготовкѣ.

Отвѣтимъ также на возраженіе — что мы превращаемъ музыку въ не—самостоятельное искусство, когда указываемъ на естественное стремленіе ея сочетаться со словомъ или другимъ искусствомъ, для пріобрѣтенія объекта или „существительнаго“. Но это стремленіе ея обще со всеми искусствами: каждое изъ нихъ порознь удовлетворяетъ только извѣстной части эстетической потребности человѣка, и пріобрѣтаетъ полноту и импонирующую власть только при извѣстныхъ сочетаніяхъ искусствъ съ идеями и обстановкою.

Вся древность, всѣ первобытные народы не знали раздѣленія искусствъ: музыка, слова, танцы, извѣстная обстановка сочетаются въ ихъ религиозныхъ и бытовыхъ обрядахъ, составляя важный элементъ ихъ культуры. — И въ новѣйшее время не видимъ ли мы стремленій къ соединенію искусствъ въ церкви, въ оперѣ, въ празднествахъ? Не мечталъ ли объ этомъ Вагнеръ въ своемъ «произведеніи будущности» и не стремился ли онъ къ осуществленію этого идеала въ своемъ Байретскомъ театрѣ? Еще

ранѣ его, когда академическое музыкальное общество въ Бреславлѣ хотѣло исполнить музыку къ оперѣ «Эврианта» въ концертѣ, Веберъ писалъ: «Эврианта есть чисто драматическое произведеніе, дѣйствіе коего находится въ связи съ соединеннымъ дѣйствіемъ всѣхъ родственныхъ искусствъ; если ее лишитъ этой помощи, то она не произведетъ никакаго впечатлѣнія».

Оказывается, что Веберъ былъ сознательнымъ предшественникомъ усвоеннаго потомъ Р. Вагнеромъ направленія въ оперномъ дѣлѣ, съ тою лишь разницею, что онъ не писалъ—благодаря богатству своей музыкальной природы—такихъ безконечно-убійственныхъ разговоровъ подъ оркестровую музыку, какими наводилъ Вагнеръ свои оперы.

Мы разобрали механизмъ музыкальнаго процесса такъ, какъ онъ представляется намъ изъ практики и въ своей естественной послѣдовательности. Но мы не приводимъ здѣсь научныхъ доказательствъ въ пользу такого объясненія какъ потому, что это не входитъ въ планъ настоящей статьи, такъ и потому, что при неразработанности «музыкальной психологій», многое въ ней еще и не можетъ быть научно доказано. Тѣмъ не менѣе, подробное разсмотрѣніе каждаго элемента музыки въ отдѣльности (тона, ритма, мелодіи, гармоніи) и дѣйствія его въ психическомъ смыслѣ можетъ пролить много новаго свѣта въ этой малозслѣдованной области, и это можетъ быть выполнено только въ спеціальному сочиненіи.

П. П. Сокальскій.

Одесса. 1-го Января 1887 года.

