

Л. В. Казанская

**АРТУР ЛУРЬЕ И ЕГО ПЕРВАЯ МУЗЫКАЛЬНО-
КРИТИЧЕСКАЯ СТАТЬЯ
«КАПРИЗЫ И ЛИКИ. БЕТХОВЕН И ВАГНЕР»**

В последние годы повысился интерес к истории русского авангарда, долгое время бывшего запретной темой. Происходит не только возвращение намеренно забытых имен в истории нашей культуры, но и переоценка значения целого ряда ее деятелей. Среди них и Артур Лурье (1891—1966)¹ — композитор, пианист, критик и музыкально-общественный деятель. Его музыка до сих пор звучит в концертных залах, растет число публикаций о нем. Но для восстановления полной картины музыкальной биографии Лурье еще предстоит изучить много материалов (и прежде всего зарубежных нотных изданий),² разгадать немало загадок и тайн его жизни. Имя Лурье окружено легендами. Авторами некоторых был он сам, другие создавались современниками.³

В Рукописном отделе Пушкинского Дома в фонде писателя Леонида Андреева хранятся три взаимосвязанных документа, раскрывающих малоизвестные страницы начального петербургского периода его творческой биографии. Это — письмо Лурье к Л. Андрееву⁴ с просьбой опубликовать статью; сама статья «Капризы и лики. Бетховен и Вагнер»;⁵ письмо А. Зилоти⁶ к Андрееву с отказом в издании статьи. Публикация этих материалов восстанавливает некоторые пробелы в нашем знании о творчестве Лурье и времени, в котором он жил.

Летом 1916 года Лурье отдыхал на даче поэта Федора Кузьмича Сологуба (1863—1927) около Костромы, где «затевал оперу на сюжет Сологуба „Узор из роз“».⁷ Опера так и не была написана, но летние впечатления отразились в «Волжской пасторали» — квинтете для гобоя, двух альтов и виолончели. Близость молодого композитора с почтенным поэтом-декадентом не была случайной. «Тихий, ласковый, Ф. Сологуб любил молодежь <...> отечески нежно <...>», а его поэзия отличалась особенной музыкальностью. И хотя по своим эстетическим взглядам Сологуб не принадлежал к новейшим течениям, тем не менее в его биографии был эпизод, сближающий по-

эта с бунтарями в искусстве. В 1915—1916 годах в двух выпусках альманаха «Стрелец» вышли переводы Сологуба стихотворений в прозе знаменитого французского поэта-авангардиста Артура Рембо. Как отмечает В. Багно, «своими переводами из Рембо Сологуб прокладывал дорогу русскому авангардизму, экспериментам футуристов, а в какой-то мере и обэриутов».⁸ Так что между Лурье и Сологубом существовало духовное взаимопонимание.

Будучи в Костроме у Сологуба 22 августа Лурье написал Л. Н. Андрееву следующее письмо:

«Дорогой Леонид Николаевич! Я слышал о том, что в Петрограде возникает, при Вашем серьезном участии, крупная газета и что в настоящее время определяется состав ее работников. Если существует музыкальный отдел, мне было бы весьма интересно сотрудничать статьями или рецензиями по всем вопросам музыки. В этой области у меня есть материал и специальные задачи, к тому же иметь фиксированный заработок мне весьма необходимо. Если Вас не затруднит, то очень прошу помочь мне в этом деле. Я буду в Петрограде к 15 сентября. О результате могу узнать от Ник<олая> Иван<овича> Кульбина, если Вы будете любезны сообщить ему по телефону (81—44). Извиняюсь за беспокойство.

Всегда признательный за Ваше доброе отношение

Артур Лурье».

Кем был Лурье в свои 25 лет? Что его связывало с Андреевым и Кульбиным? О какой «крупной газете» и каком «материале» Лурье идет речь? Такие вопросы возникают по прочтении этого письма. Ответы на них составят рассказ из жизни не только Лурье, но и петербургского литературно-художественного авангарда, жизни петербургского искусства 1912—1917 годов.

К 1916 г. Лурье, хотя и был еще студентом Петербургской консерватории, в которой он обучался с 1909 г., но уже пользовался известностью в среде литературно-художественного авангарда как вожак музыкального футуризма, автор изысканно-утонченных романсов на стихи Верлена, Малларме, Блока и Ахматовой, фортепианных прелюдий, поэм, эстампов, пьес «Сумерки фавна», «Синтезы», авангардистского цикла «Формы в воздухе», посвященного П. Пикассо. Недаром И. Северянин написал: «Артур Лурье вовлек нас в бредни».⁹

В консерватории Лурье занимался в классе фортепиано сначала у В. Н. Дроздова, а затем у выдающейся пианистки, профессора М. Н. Бариновой (1868—1956). В своей «Автобиографии» она записала, что в 1912 г. у нее прибавилось несколько новых учеников и среди наиболее интересных В. Завадский, И. Браудо и А. Лурье. Последнего она характеризовала так: «Оригинальный, очень неглупый и очень даровитый, но человек моды, декадентствующий вовсю. Лурье очень нуждался; его денежные ресурсы не давали ему того простора, о котором он мечтал. Лурье был постоянным членом всех современных обществ по искусству и познакомил меня с новатором — художником Кульбиным».¹⁰

Окончившая консерваторию и по классу композиции Баринова была пропагандисткой новейших течений в музыке и с Лурье вела

«разговоры о создании нового подхода в композиции». Она писала: «В то время в музыкальной сфере начиналось много исканий (теоретик Авраамов,¹¹ композитор Обухов.¹² <...> Не Скрябин являлся моим божеством <...> Чтобы показать, как можно создавать в композиции новые пути, я знакомила моих друзей с творчеством Бузони¹³ <...> Бузони не требовал копий от будущего поколения: он будил мысли к созданию новых академических линий <...> Его принцип был: не копировать, а отыскивать свой путь и создавать. Этот путь можно было отыскать, порывшись и изучив построение наших народных девственных песен. Они давали новую интонацию (отсутствие температуры) и новые скалы.

<...> Где только было возможно, я разжигала людей на интерес к новой современной музыке <...>».

В 1916 г. Барينوва начала свой знаменитый цикл лекций об истории фортепианной музыки и привлекла к участию в концертах своих учеников, в том числе Лурье. Обучение в классе Бариновой, общение с ней укрепляло модернистские вкусы Лурье. Свою признательность Бариновой Лурье выразил в дарственной надписи на «Календаре-справочнике музыкального отдела Народного Комиссариата по просвещению на 1919 год»: «Дорогой Марии Николаевне Бариновой с чувством неизменной любви и преданности от ее старого ученика».¹⁴

Значительную роль в жизни Лурье сыграл и Николай Иванович Кульбин (1868—1917).¹⁵ Приват-доцент Военно-медицинской академии, главный врач Генерального штаба в чине действительного статского советника, равного генеральскому, Кульбин вошел в историю искусства как замечательный художник-новатор, убежденный и темпераментный пропагандист «свободного искусства», «свободной музыки», синтеза искусств. Его называли «отцом русского футуризма». Именно Кульбин ввел Лурье в круг литераторов и художников, группировавшихся вокруг артистического кабаре «Бродячая собака» (1912—1915), названного по предложению Николая Ивановича Художественным Обществом Интимного Театра.

О Кульбине и своих друзьях-футуристах Хлебникове, Маяковском, Крученых, Татлине, Бруни, Пунине, братьях Бурлюках Лурье тепло вспоминал уже на склоне лет в очерке «Наш марш».¹⁶

В «Бродячей собаке» Лурье был не только постоянным участником многих вечеров, но и по сути их музыкальным руководителем. Там 28 января 1914 г. состоялся его творческий вечер, на котором он прочитал доклад «О музыке (Интерпретация. Преодоление импрессионизма. Синтез-примитив)» и исполнил свои произведения (две поэмы на слова Верлена и три пьесы из «Книги масок» оп. 19).¹⁷ В «Бродячей собаке» в начале 1913 г., по воспоминаниям Г. Адамовича, модернистскую обработку «Гавота» Глюка слышал Р. Штраус и сказал по адресу Лурье «несколько чрезвычайно лестных слов».¹⁸ В феврале 1914 г. лидер итальянских футуристов Ф. Маринетти также был по свидетельству Кульбина «удивлен до восторга» игрой и сочинениями Лурье.¹⁹ Вслед за своим наставником Кульбиным Лурье решительно развивал идеи «свободной музыки» и ультрахроматизма (четвертитоники) в манифесте «Мы и Запад», написанном в феврале 1914 г. вместе с художником Г. Якуловым и поэтом Б. Лившицем,

и в заметке «К музыке высшего хроматизма», опубликованной вместе с его четвертитоновой «Прелюдией» в 1915 г. в первом выпуске альманаха «Стрелец».

С Леонидом Николаевичем Андреевым Лурье познакомился также благодаря Кульбину. Вместе с ним и Сологубом он ездил к Андрееву на его дачу на Черной речке, неподалеку от поселка Терриоки, в октябре 1915 г. Андреев читал гостям ночью пьесу «Тот, кто получает пощечины», недавно им законченную (17—18 августа). Для Андреева, любившего музыку, Лурье играл на рояле. Как вспоминала Анна Ильинична Андреева, вдова писателя, Леонид Николаевич записал игру Лурье на валики фонографа.²⁰ Тогда и завязались те добрые отношения, о которых пишет Лурье в своем письме.

Какой же газете Лурье предлагал свое сотрудничество? В 1916 г. министр царского двора А. Д. Протопопов²¹ основал новую газету «Русская воля» и пригласил Л. Андреева заведовать литературно-художественным отделом.

Андреев принял это приглашение. Первый номер газеты, вышедшей ежедневно, увидел свет 15 декабря 1916 г. Но сотрудничество Лурье с «Русской волей» не осуществилось. События музыкальной и театральной жизни Петербурга в ней активно освещали известные критики А. Амфитеатров, Н. Кашкин, Н. Стрельников, Н. Малков, В. Беляев. Однако Андреев сделал попытку издать присланную ему Лурье статью «Капризы и лики. Бетховен и Вагнер». На первой странице машинописной рукописи статьи Лурье есть карандашная пометка Андреева: «Передать г. Зилоти». Дело в том, что А. И. Зилоти — знаменитый пианист и дирижер, руководитель популярных симфонических абонементов в Дворянском собрании — был привлечен на должность руководителя музыкального отдела «Русской воли» в январе 1917 г. Об этом газета известила своих читателей в № 10 11 января 1917 г.: «Временно до вступления в заведование музыкальным отделом приглашенного редакцией лица, общее наблюдение над отделом принял на себя А. Зилоти».

Зилоти познакомился со статьей Лурье и возвратил ее Андрееву, сопроводив следующим письмом от 25 января 1917 г.:

«Глубокоуважаемый Леонид Николаевич,

Присланную Вами статью Лурье о Вагнере и Бетховене, как слишком партийную и тенденциозную, весьма не желательно помещать не только в отд<ел> „Музыка“, но и вообще в „Русскую волю“.

Искренно уважающий Вас

А. Зилоти».

Статья Лурье была написана осенью 1914 г., когда Россия уже воевала против Германии на стороне своей союзницы Франции. Но музыкально-художественная позиция Лурье, его резко критическая оценка немецкой музыки в лице Вагнера и его эпигонов продиктована не политическими мотивами, не «партийными» интересами молодого музыкального писателя. Эта статья явилась первым развернутым изложением взглядов Лурье на состояние современной музыки в ее преемственной связи с прошлым, в котором он выделяет и возвышает музыку Бетховена. Вагнера же Лурье называет винов-

ником музыкального упадка в Германии. Бетховена Лурье отделяет от Германии, считая его творчество принадлежностью Австрии. Столь резкие, категоричные и с искажением некоторых исторических фактов (как, например, рождение Бетховена не в Австрии, а в Германии — в Бонне), заостренно полемические высказывания были характерны для Лурье как футуриста. Подобный нигилистический тон высказываний присущ и футуристическим манифестам («Пошечина общественному вкусу», «Мы и Запад»).

И если по мнению Лурье, «Вагнер, в полном смысле слова, рак художественной современности», то «французская музыка своим возрождением в конце XIX века всецело обязана реакции против гегемонии Вагнеровой „идеи“ синтетического действия и именно французской музыке мы обязаны освобождением от варварского ига германской псевдомонументальности и нашим возвращением к традициям великих старых мастеров (Монтеверди, Глюк)».

Отрицание Вагнера — определенный этап творческой эволюции Лурье. В юности он, подобно многим музыкантам, пережил сильное увлечение операми Вагнера, которые слышал в исполнении на фортепиано своей матери-пианистки. Вместе с ней в юности Лурье ездил в Вену, где слышал «Тангейзера» под управлением Г. Малера и от исполнения увертюры у него «был мороз в спине».²²

Повзрослев, Лурье увлекся французской культурой и, подобно современным композиторам Франции, перешел на антивагнеровские позиции. В статье Лурье слышны отзвуки независимых, оригинальных взглядов Дебюсси-критика, который, восторгаясь Бахом, Моцартом, преклоняясь перед Бетховеном, был непримиримым оппонентом «невыносимого» Вагнера и вагнеризма.²³ Сходное отношение к Вагнеру имели и другие представители русского искусства, особенно в начале века. Приведу фрагмент из воспоминаний С. Лифаря С. П. Дягилеве: «Дягилев говорит, что в музыке нет ничего лучше Шестой симфонии Чайковского, „Мейстерзингеров“ и „Тристана и Изольды“ Вагнера, второго юношеского бога Дягилева, которого он так же горячо любил, но которого в годы апостольского служения новому и новейшему искусству считал злым гением музыки XIX века».²⁴

Увлечение Лурье музыкой французских импрессионистов проявилось в ранних фортепианных и вокальных опусах, обращении к французской поэзии. В своих французских пристрастиях Лурье не был одинок. Напомню, что в концертах «Вечеров современной музыки» произведения французских композиторов явно доминировали.

Антивагнеровская и антинемецкая музыкальная ориентация Лурье не была временной, преходящей ошибкой, заблуждением молодости. В 1922 г. в статье «Шестерка» он вновь напишет: «Решительный разрыв с влиянием германской музыки, в виде реакции против Вагнера и эпитонов ложного классицизма, послужит едва ли не отправной точкой для французского музыкального модернизма».²⁵

Лурье отделил от немецкой музыки не только Бетховена, но и Шенберга. Великий австрийский композитор Арнольд Шенберг, причислявший себя (хоть и в полемическом задоре) к футуристам вместе с Бузони и Прокофьевым, был на гастролях в Петербурге в декабре 1912 г., дирижировал в зале Дворянского собрания своей

симфонической поэмой «Пеллеас и Мелизанда», имел успех. Среди тех, кто способствовал гастролям Шенберга и оказал ему гостеприимство, был и Н. И. Кульбин.²⁶ Как лидер музыкального футуризма Лурье был поклонником Шенберга, которого приветствовали Каратыгин, Асафьев, Мясковский, Стравинский и Прокофьев. Шенберг приехал в Петербург по приглашению Зилоти и дирижировал в концерте его абонемена. Так что отношение Лурье к Шенбергу не могло быть причиной отказа Зилоти в издании статьи.

Думается, что Зилоти насторожили вовсе не дискуссионные высказывания Лурье о музыке, а проскальзывающие симпатии Лурье к католической церкви. В 1912 г., по достижении совершеннолетия, Лурье принял католичество. Обряд его крещения состоялся в Мальтийской церкви Петербурга (не тогда ли Наум Израильевич Лурья превратился в Артура Винцента, а затем — Сергеевича — Лурье?). Дочь Кульбина Нина Николаевна рассказывала мне, что Лурье часто появлялся в их доме с четками в руке. И позднее, живя во Франции и США, Лурье проявлял себя ревностным католиком. Возможно, под «партийной тенденциозностью» Зилоти подразумевал католицизм Лурье и некоторый оттенок религиозного мистицизма. В его мыслях «судьба Германии была predetermined в тот момент, когда Мартин Лютер пригвоздил свои „таблички“ к дверям католической церкви <...> Бетховен принадлежит всему человечеству. В бесчисленных кругах его музы все нашли свое место. Ясно, что одного лишь не мог вместить он в своей многогранности: Германию с ее протестантизмом, утилитарно-механической и милитаристической культурой. Никогда его лик не мог бы обратиться в эту сторону, к этому царству „дьявольской середины“ <...>».

Конечно, Зилоти могла насторожить и резкая антигерманская направленность музыкальных оценок Лурье. Незадолго перед этим 22 декабря 1916 г. «Русская воля» опубликовала «Листки» А. Амфитеатрова, в которых авторитетный критик решительно и определенно выступил против дискриминации немецкой классической музыки по ложнопатриотическим мотивам. Он писал: «Концерт А. И. Зилоти в воскресенье, 17 декабря, окружился нежданно-негаданно самыми пестрыми толками, не совсем музыкального порядка <...> между газетами Петрограда возникла полемика из-за странного обстоятельства, что, посвятив свой вечер музыке Шуберта и Шумана, г. Зилоти не назвал этих композиторов на афишах и, таким образом, как бы провел их беспаспортными и безбилетными зайцами, вроде „немецкой контрабанды“. В то время, как одни упрекают г. Зилоти мало-мало что не в государственной измене, другие, наоборот, ставят ему в вину трусость, по которой-де он, играя Шуберта и Шумана, замолчал их имена. Как мы слышали, последний упрек должен относиться не к г. Зилоти, который виноват, может быть, лишь в чрезвычайной уступчивости, но к помещению Мариинского театра, закрытого для музыки немецкого происхождения <...> не знаю, много ли патриотизма заключается в требованиях запрета классической немецкой музыки для русских сцен и концертных залов, из которых изгнаны сейчас и Вагнер, и Лист, и Штраус, и вон, даже Шуберт и Шуман проникают в них, лишь плащом прикрывши пол-лица <...>

союзники наши, англичане, патриоты не хуже нас, россиян <...> однако, Вагнер не сходит с лондонских афиш».

В свете такой цивилизованной позиции, занятой ведущим критиком газеты, понятно высказанное Зилоти в письме к Андрееву мнение о нежелательности помещения статьи Лурье «не только в отдел „Музыка“, но и вообще в „Русскую волю“». Здесь Зилоти выступил и как редактор музыкального отдела «Русской воли».

Зилоти возвратил статью Андрееву. Когда в Петрограде произошел октябрьский переворот, Андреев, не приняв нового большевистского режима, уехал к себе на Черную речку и, как и Репин, Ф. Н. Фальковский²⁷ и другие жители Карельского перешейка, оказался в эмиграции, т. к. Финляндия получила от Советской России независимость. В напряженном ожидании краха большевизма Андреев умер от сердечного приступа 12 сентября 1919 г. на даче Фальковского в Нейвале. Архив Л. Андреева, находившийся в его петербургской квартире в доме Адамини на Марсовом поле (в том самом, где в подвале помещался «Привал комедиантов», а во втором этаже находилось «Художественное бюро» Н. Е. Добычиной), в 1925 г. был подарен его сестрой Риммой Николаевной Пушкинскому Дому. Так статья Лурье и оба письма, с нею связанных, оказались в фонде Л. Н. Андреева в Рукописном отделе Пушкинского Дома.

Но на этом история первого музыкально-критического сочинения Лурье не завершилась. Неопубликованная в 1917 г. в «Русской воле», эта статья под названием «Бетховен и Вагнер. (Из юношеских тетрадей)» была издана без изменений (но с рядом отпечаток) в 1918 г. в альманахе «Северный изборник» в Москве вместе с работами сотоварищей Лурье по авангарду — Альтмана, Анненкова, Пунина и Хлебникова. Время было трудное, военное, с бумагой было плохо, но, видимо, помогла высокая должность Лурье, заведовавшего Музыкальным Отделом при Наркомпросе (сборник вышел в количестве всего 640 экземпляров). Рецензент журнала «Камена» Г. Шенгели²⁸ дал суровую оценку этому сборнику поборников нового искусства и даже отпустил едкое замечание: «Обложка уверяет нас, что книга стоит 2 рубля 50 копеек. Заблуждение: не стоит».²⁹ О статье Лурье по причине своей музыкальной неосведомленности, суровый критик лишь заметил: «Статья Лурье — о музыке. Судить не берусь».

Однако, как нередко бывает, время расставило все по своим местам. Ныне «Северный изборник» является раритетом, его нет ни в одной фундаментальной библиотеке Петербурга. Поэтому первая статья Лурье мало известна. Текст машинописной рукописи из РО Пушкинского Дома идентичен тексту статьи в «Северном изборнике», но без имеющихся в альманахе отпечаток и с первоначальным названием.

«Капризы и лики» — так озаглавил Лурье свою первую статью. Такое, казалось бы, претенциозно-вычурное, манерное название согласуется не только с «дендизмом» Лурье и его стилистической ориентацией в ранний период творчества на импрессионистическую изменчивость и прихотливость. Название замечательно точно отражает драматургические особенности ее композиции. Облеченные в яркую литературную форму, своеобразные, порой парадок-

сальные, а порой прозорливые мысли Лурье излагаются в импровизационной свободной манере, контурно обозначенные глобальные проблемы сочетаются с детально выписанными, конкретными замечаниями по поводу отдельных сочинений или композиторов. Автор всячески избегает описательно-аналитических приемов «банальной и присяжной критики» и создает замечательный образец культурологического эссе.

Второй более конкретное, прозаическое, деловое название «Бетховен и Вагнер» появилось на первой странице машинописи рядом с первым, под ним и написано чернилами рукой Лурье. Под этим вторым названием «Бетховен и Вагнер» статья и была опубликована в 1918 г. в «Северном изборнике».

На импрессионистский, художественный характер изложения указывает и эпитаф, взятый Лурье из бетховенского опуса 133, — Большой фуги Си бемоль мажор для струнного квартета, первоначально написанной для финала Тринадцатого квартета. Эта бетховенская ремарка на французском языке — «То свободно, то тщательно отделявая» — предназначена исполнителям и раскрывает главный формообразующий принцип музыкального развития Большой фуги. В контексте статьи Лурье бетховенские слова служат ключом для понимания стиля и жанра его культурологического очерка. Более того, Лурье заимствует из последних квартетов Бетховена прием свободной и капризной смены эпизодов, причудливость их сочетания. Композиция статьи и ее название «Капризы и лики» — своеобразный музыкально-критический парафраз Лурье на бетховенскую тему.

Музыкально-критическое наследие Лурье значительно и своеобразно. Он обладал самостоятельностью суждений, широкой эрудицией в вопросах не только музыки, но и литературы, философии, изобразительных искусств (Артуром он себя назвал в честь Шопенгауэра, а Винцентом — в честь Ван Гога). Лурье замечательно владел словом — его речь артистична, виртуозна, образна. Радикализм и нигилизм высказываний молодого Лурье (присущий вообще многим представителям русского авангарда), их намеренно вызывающая, эпатажирующая форма (вспомним желтую блузу Маяковского, футуристическую оперу «Победа над солнцем» или сопровождавшиеся скандальным успехом выступления молодого Прокофьева) с годами постепенно сглаживались, уступая более взвешенным и мудрым оценкам. Но дерзкая, парадоксальная статья «Капризы и лики» осталась в истории русской культуры, наряду с футуристическими манифестами, спектаклями, произведениями поэзии и живописи, документом эпохи. В ней — неповторимый колорит времени, атмосферы «серебряного века», в которой прихотливо переплетались декаданс, символизм, футуризм и акмеизм, многочисленные лики богатой художественной жизни дореволюционного Петербурга.

¹ До сих пор из одного издания в другое кочует неверная дата рождения Лурье: 1892 или 1893 год. Однако существуют два документа, устанавливающие датой его рождения май 1891 года. Первый — «Общественный приговор», свидетельствующий о рож-

дени в местечке Пропойск Быховского уезда Могилевской губернии в семье мещанина Израйля Хацкелева Лурье в мае 1891 г. сына Наума. Этот документ был обнаружен Б. Н. Стрельниковым в Государственном историческом архиве Ленинградской области в личном деле студента Петербургской консерватории А. Лурье и опубликован в романе М. Кралина «Артур и Анна» (Л., 1990. С. 5).

1891 год как дату рождения Лурье подтверждает и определение суда от 13 октября 1921 г. о расторжении брака А. Лурье с Ядвигой Лурье, урожденной Цыбульской. Оригинал этого документа находится у дочери Лурье — Анны Артуровны Ивановой, а копия — в Музее А. А. Ахматовой в Петербурге.

² 17 августа 1922 года на пароходе «Гакен» Лурье отправился в творческую командировку в Берлин, а затем в Париж, где и остался жить вплоть до 1941 г. Затем эмигрировал в США. Написанные им за рубежом сочинения в большей части (в том числе и опера «Арап Петра Великого») неизвестны в России из-за отсутствия нот. Умер Лурье в пригороде Нью-Йорка в Принстоне 13 октября 1966 г.

³ В очерках Лурье о деятелях петербургской культуры, написанных им в 60-х годах, содержится и немало деталей его биографии. См.: «Чешуя в неводе», «Детский рай», «Феномен и ноумен в музыке», «Фея кукол» (Воздушные пути. Нью-Йорк, 1961—1967. Вып. 2—5; редактор-издатель Р. Н. Гринберг). А также очерк «Наш марш», опубликованный уже после смерти Лурье (Новый журнал. Нью-Йорк, 1969. № 94). Романтизированный и мифологизированный облик Лурье предстает в «Биографических заметках об А. С. Лурье» И. А. Грэм (либреттистки его оперы «Арап Петра Великого»), опубликованных М. Кралиным в романе «Артур и Анна», а также в ее «Орфическом реквиеме» (Нева. 1996. № 3). В повести И. Грэм приведены и подлинные заметки А. Лурье о музыке, хранящиеся в библиотеке нью-йоркского Линкольн-Центра.

До сих пор наиболее полным, подлинно научным является очерк И. Нестьева о Лурье: Из истории русского музыкального авангарда. Статья первая // Сов. музыка. 1991. № 1. С. 75—87. См. также: *Казанская Л. Артур, Ядвига и Анна* // Культура. 1997. 27 дек., № 50 (7110). С. 6.

⁴ РО ИРЛИ, ф. 9, оп. 3, № 31 (письмо А. Лурье Л. Н. Андрееву от 22 августа 1915 г.).

⁵ РО ИРЛИ, ф. 9, оп. 5, № 6.

⁶ РО ИРЛИ, ф. 9, оп. 3, № 24 (письмо А. И. Зилоти Л. Н. Андрееву от 25 января 1917 г.).

⁷ Здесь и далее цитирую по очерку А. Лурье «Наш марш» (Муз. жизнь. 1994. № 7. С. 38).

⁸ *Багно В. Препрежденное «озарение» Федора Сологуба* // Иностранная литература. 1990. № 9. С. 175.

⁹ Игорь Северянин. Стихотворения и поэмы. 1918—1941. М., 1990. С. 352.

¹⁰ Барнинова М. Н. Автобиография. Рукопись хранится в домашнем архиве ее сына, дирижера Ю. В. Гамалея.

¹¹ *Авраамов Арсеней Михайлович* (1886—1944) — композитор, музыкальный критик и теоретик, создатель 48-тоновой системы. В 1926 г. защитил диссертацию «Универсальная система тонов». Свою ультрахроматическую систему тонов применил и в «Симфонии гудков» (1922).

¹² *Обухов Николай* (1892—1954) — композитор-авангардист. Учился в Петербургской консерватории у М. Штейнберга и Н. Черепнина. В 1918 г. эмигрировал во Францию. В юности испытал влияние А. Скрябина. Обухов разработал музыкальную систему из 12 равноправных звуков. Его творчество имело мистическую направленность; некоторые сочинения он подписывал Николай-ясновидец.

¹³ *Бузони Ферруччо Бенвенуто* (1866—1924) — крупнейший итальянский пианист, композитор, дирижер, педагог и музыкальный писатель. Неоднократно гастролировал в России (последние гастроли в 1912—1913 гг.). В 1890—1891 гг. был профессором Московской консерватории по классу фортепиано.

¹⁴ Из архива Ю. В. Гамалея.

¹⁵ В РО ИРЛИ хранятся два письма, связанные с именем Н. И. Кульбина. В фонде писательницы Марии Андреевны Пожаровой есть небольшое письмо-записка на фиолетовой бумаге от 8 мая 1916 г., написанное ей Кульбиным: «уезжаю завтра на дачу буду принимать больных на квартире по вторн<икам> и субб<ота>м от 3¹/₂ ч. Приходите. Очень рад работать с Вами. Ваш ~~Н. И.~~» (ф. 376, № 147).

Судя по неровному верхнему краю письма, его начало (видимо, обращение, отсутствующее в тексте) было оборвано. На письме рукой Пожаровой две позднейшие (возможно при разборе архива) приписки: «Кульбин — знаменитый футурист. Письмо Кульбина. — Почему — работать с вами? Он был мне нужен как доктор». Это короткое и, казалось бы, житейское письмецо содержит в себе много информации о выдающемся

деятели русского авангарда. Будучи «знаменитым футуристом» он не оставляет врачебной практики и регулярно принимает больных у себя дома по адресу: Максимилиановский переулок (ныне пер. Пирогова), д. 17, кв. 3. Среди его пациентов много деятелей искусства. Известно, что у него лечились А. Ахматова, Н. Евреинов, В. Хлебников и многие другие. Кульбин был специалистом по внутренним болезням и психиатром, работал и вместе с В. Бехтеревым. Однако он всегда ощущал себя художником. И потому это послание врача пациентке подписал треугольником, с заключенными в нем инициалами — знаком, которым помечал все свои рисунки и картины. Треугольник — это синтез музыки, слова и пластики, на котором, по мысли Кульбина, должно развиваться искусство будущего.

В письме Л. Андреева к Н. Евреинову от 22 сентября 1917 г. — отзвук глубокого уважения Андреева к личности Кульбина, ушедшего из жизни 6 марта 1917 г.: «<...> я получил Ваше приглашение быть на учредительном собрании имени Н. И. Кульбина <...> я очень любил и ценил Н. И. и очень радуюсь, что память его сохраняется и таким образом <...>» (РО ИРЛИ, ф. 9, оп. 2, № 20).

¹⁶ Вот фрагмент из очерка «Наш марш», в котором Лурье любовно воссоздал облик Кульбина: «Николай Иванович Кульбин был одной из самых фантастических фигур той замечательной эпохи. Доктор Генерального штаба, носивший военную форму и звеневший шпорами, мечтатель и художник, Николай Иванович Кульбин был страстно предан искусству <...> Был он одним из самых чутких, добрых и отзывчивых людей, которых я когда-либо знал. Занимая крупное служебное место, он тем самым имел возможность оказывать практическую помощь огромному количеству людей, спасая их от голода и холода <...> Дом его был открыт для всех <...> он кормил голодных, оказывал приют бездомным, лечил больных, с которых не только не брал платы, но еще и покупал своим пациентам лекарства и провизию» (*Лурье А.* Наш марш // Муз. жизнь. 1994. № 7. С. 38).

¹⁷ См.: *Парнис А. Е., Тименчик Р. Д.* Программы «Бродячей собаки» // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1983. Л., 1985. С. 225.

¹⁸ *Адалович Г.* Мои встречи с Анной Ахматовой // Звезда. 1989. № 6. С. 50.

¹⁹ *Кульбин Н.* Кубизм // Стрелец-1. Пг., 1915. С. 198.

²⁰ Этот факт упомянут в записках И. Грэм, которые хранятся в фонде А. Лурье в музее А. А. Ахматовой в Фонтанном доме. (Вариант, присланный М. Кралину, опубликован в его романе «Артур и Анна»).

²¹ *Протопопов Александр Дмитриевич* (1866—1918) — последний министр внутренних дел царской России, крупнейший симбирский помещик и промышленник, октябрист, член 3-ей и 4-ой Государственных дум. Основатель и редактор монархической газеты «Русская воля» (декабрь 1916—октябрь 1917). Заключен в Петропавловскую крепость; после Октябрьской революции расстрелян по приговору Чрезвычайной комиссии (Советская историческая энциклопедия. М., 1968. Т. 11. Стб. 643—644).

²² *Кралин М.* Артур и Анна. С. 4.

²³ См.: *Дебюсси Клод.* Рецензии. Статьи. Беседы / Пер. и сост. А. Бушен. М.; Л., 1964.

²⁴ *Лифарь С.* Дягилев. СПб., 1993. С. 23.

²⁵ *Лурье Артур.* Шестерка // Современный запад. Пб., 1922. Кн. 1. С. 106.

²⁶ Факт встречи Кульбина и Шенберга подтверждают письма: В. Кандинского — А. Шенбергу (от 23 октября 1912 г.) и А. Шенберга — В. Кандинскому (от 5/18 дек. 1912 г.). См. в книге: *Arnold Schonberg — Wassily Kandinsky: Briefe, Bilder und Dokumente einer aussergewöhnlichen Begegnung / Herausgegeben von Joveliva Nahl-Koch.* Salzburg und Wien: Residenz Verlag, 1980.

О творческих пересечениях Н. Кульбина и А. Шенберга см.: *Казанская Л.*: 1) «Храбрый боец за идеалы молодого русского искусства»: Николай Иванович Кульбин и русский музыкальный авангард // Музыкальная академия. 1998. № 1. С. 144—158; 2) Кульбин и Шенберг. Встреча на «Волшебной горе» // Альманах «Аполлон». Бюллетень № 2: Пути русского авангарда. СПб., 1998. С. 21—34.

²⁷ *Фальковский Федор Николаевич* (1874—1942) — драматург, театральный рецензент и антрепренер, создатель в декабре 1913 г. театра-кабаре «Пиковая дама» в Петербурге. Входил в близкий круг Л. Андреева и Н. Кульбина.

²⁸ *Шенгели Георгий Аркадьевич* (1894—1956) — русский советский поэт, переводчик, стиховед. Выступал в печати с 1909 г. Первые книги стихов близки к эгофутуризму, позже развивал традиции акмеистов.

²⁹ *Шенгели Г.* [Рец. на кн.: Северный изборник. М., 1918] // Камена. Ежемесячник. Харьков; М.; Пб., 1918. Кн. 1. С. 44.

Артур Лурье

КАПРИЗЫ И ЛИКИ
БЕТХОВЕН И ВАГНЕРTantôt libre, tantôt recherchée.
(Beethoven, op. 133).¹

Рихард Вагнер в аспекте современности то же, что современная Германия в аспекте мировой войны.

Здесь не победа, но всегда явное поражение, как результат столкновения этого музыканта не с миром, но всегда лишь с самим собою. Выиграть сражение — значит найти форму. Здесь так же, как и в искусстве, наличие трех моментов: волевое устремление и реактивное сопротивление, катарсис, но не личный, индивидуалистический, а катарсис коллективного самоопределения и утверждения масс; вследствие чего и возникает форма как подлинный синтез, т. е. третий момент воплощения, завершенность.

Что же такое для нас Вагнер, как не пепел в урне, смешная хандливость и напыщенность, которая могла показаться подлинным пафосом, дионисийской оргией, лишь некоторым недалёковидным музыкантам XIX века.

Весь путь музыкальной эволюции конца XIX и начала XX века, вплоть до наших дней — путь беспамятного, головокружительного бегства от Вагнера, зачастую не вперед, а вспять, но всегда от...

Значительность момента или периода в искусстве, определяется не только особенностями того, что в этом моменте или периоде делается (создается), но в сильной степени и общей суммой того, от чего в этом моменте или периоде отказываются отдельные лица, группы лиц, или целые нации. Даже с этой точки зрения отношение к Вагнеру является отнюдь не личным отказом, но констатированием исторического факта, так как исторически этот отказ осуществился в полной мере в творчестве самых значительных музыкантов последующего Вагнеру периода.

Французская музыка своим возрождением в конце XIX века всецело обязана реакции против гегемонии Вагнеровой «идеи» синтетического действия и именно французской музыке мы обязаны освобождением от варварского ига германской псевдо-монументальности, и нашим возвращением к традициям великих старых мастеров (Монтеверди, Глюк). Только благодаря французам расплылись чары Вагнеру² с его потугами к грандиозности «во что бы то ни стало», столь характерными для всего германского искусства последнего периода.

Именно Вагнер и никто другой привел Германию к полной музыкальной катастрофе (Брамс, Штраус, Рeger и т. д.). Бах, Глюк и Моцарт — вершины германской музыки и останутся всенародными навсегда.

Глюк, «безграмотный контрапунктист» (по определению Генделя), остается неизмеримо более синтетичным в своих наивных опытах соединения искусств, чем прославленный Немец.

Рихард Вагнер своим механическим, насильственным синтезом (при полной аналитичности метода) загнал чистую музыку в такие тупики, из которых она до сих пор не могла освободиться.

Вагнер в полном смысле слова — как художественной современности (даже современности) почти все человечество до сих пор больше им, не очень немногие заботятся о своем выздоровлении...

Подлинное искусство — всегда свершение Голгофы, путь восхождения к Богу, каждый артист должен подчиниться религии, координирующему началу, для того, чтобы оправдать или вернее, осознать свой экстаз.

Рихард Вагнер не подчиняется никакому координирующему началу, он сохраняет за собою весь произвол своего темперамента, в силу чего его экстаз не оправдан, и конечно, никогда ни в одном произведении не завершен. Т. е. здесь может быть и на лицо соподчинение в некоторых планах, но оно имеет такое же значение и те же последствия, как то подчинение «темным силам» (внутренняя опустошенность), которым утверждается современная Германия почти в целом. Можно ли указать в западной музыке пример более арелигиозного искусства (с исключительной претензией на подлинную религию), чем музыка Вагнера.

В этом смысле произведением наиболее показательным является «Парсифаль»...

Вся эта мистерия не выдержит сравнения с любой из страниц Палестрины,³ в своей благочестивой и смиренной вере никогда и не подозревавшего о том «сатанизме», который так усиленно культивировал Вагнер... Трудно представить себе произведение в большей степени псевдохристианское, чем эта приторно-слащавая музыка.

Поистине, только в такой лишенной веры, лицемерно-благочестивой стране, как современная Германия, могло произрасти подобное.

Искусство протестантизма неизбежно должно было стать нейтрализацией жизни, ибо протестантизм нашел и утвердил ту точку бытия, где идеи, чувства, и вещи вообще перестают существовать, обращаясь в ничто, в пустоту.

Не являясь ни отрицанием, ни утверждением (что в сущности одно и то же, ибо приводит в конечном результате к одной цели — утверждению), протестантизм остается навсегда серединой дьявола, — царством тупых и бесплодных усилий.

Обесценив бытие, мир внешней и высшей реальности, он был лишен возможности создать что-либо, ибо его задачей являлось исключительно распыление сущего...

Судьба Германии была предопределена в тот момент, когда Мартин Лютер⁴ пригвоздил свои «таблички» к дверям католической церкви.

Современная Германия не знает новой музыки так же, как и не знает новой живописи. Она ее не любит и не понимает. Германия знает не звуковую стихию, но механику звуковых соединений и сцеп-

лений. Отсюда стертая гармония, плоский контрапункт и совершенно механическое понимание форм. Германия за все время существования новой музыки не дала ни одного действительно большого музыканта. Таковым никогда, конечно, не был Рихард Штраус и единственное исключение может быть составит Арнольд Шенберг. Хорошим внешним признаком для последнего является то обстоятельство, что германизм всячески от него отмежевывается, не желая канонизировать его в лоне своей музыки, в противовес постоянным Festspiel'-ям^а в честь Рихарда Штрауса.

После Моцарта (Requiem и Мессы), подлинный религиозный пафос получил свое воплощение с исключительной силой лишь у Бетховена, у этого «величайшего провозвестника оргийных таинств духа».

Например, готическая соната «Hammer-klavier».⁵ Храм великолепный и грандиозный, высеченный в звуках для «всенародной громады».

Это величайшее произведение фортепианной литературы, где церковной кантилены сменяют взлеты готических соборов или кружево узоров Grave, как и все творения великого мастера, являет высшую свободу, достигнутую путем наибольшего самоограничения.

В этой сонате, являющей собою поистине «Dernière pensée musicale»,⁶ замкнуты грани фортепианного стиля (может быть и не только фортепианного); с момента его возникновения от клавиристов, почти вплотную до конца XIX века. Все остальное, весь XIX век (помимо Бетховена) может быть, и не нужен вовсе, в этом его трагедия.

Очень отчетливо предсказал нам Бетховен весь ему последующий аналитический метод, т. е. «романтиков». (Рососо в арии из сонаты ор. III вскрывает будущего Шумана, а разве недостаточно угадан Шопен в *adagio* ор. 106, и т. д.).⁶

Модернизм, возникающий в конце XIX века, — прямое следствие романтической пляяды, главным образом, конечно, по самодовлеющей аналитичности метода. Все лучшее из того, что дал XIX век после Бетховена (конечно, Шопен), относится к Бетховену как орнамент к вазе и ее живописи...

Не там мы рады где он есть,
(Бетховен),

но весьма смущены бываем
там, где его не находим
(Бетховена).

Клод Дебюсси⁷ подписывает свой приговор в тот момент, когда заявляет, что Бетховен не больше чем глухой старик; действительно, партитуры Дебюсси характеризуют упразднение Бетховена...

Не знаю, насколько достоверны приписываемые Скрябину слова о том, что он в I-ой симфонии «покончил» в Бетховеном.. Но ведь и его путь, весь от I-ой симфонии до «Прометея» и последних сонат,

^а праздничная игра (нем.).

⁶ «Последняя музыкальная мысль» (франц.).

в значительной степени путь упразднения Бетховена. Имя Бетховена никогда не упоминалось и не упоминается в веренице тех музыкантов, которые составляют структуру Скрябиновой преемственности.

«Упразднение» Бетховена проходит красной нитью через весь модернизм и объясняется тем обстоятельством, что Бетховен естественно был утерян там, где в силу исключительной аналитичности звукосозерцания все усилия были направлены в сторону наибольшей рафинированности, в сторону гармонических пряностей и искусственной наркотически повышенной экстастики, растерзанности творческой воли и художественного темперамента.

В частности, значение Скрябина далеко не исчерпывается ролью общего западного модернизма, его отношение к новейшей музыке сложнее, что же касается Дебюсси, то оставаясь прекрасным и весьма изящным музыкантом, он своей ролью сводится почти что к значению приятной и хорошей домашней утвари или мебели. Дебюсси и Равель — это флаконы с привычными и неизменно хорошими старыми духами... Роль западного модернизма свелась к освобождению звуковой стихии и к полному оздоровлению инертного слуха, истреппавшегося на «беззвучии» конца XIX века. В этом огромная заслуга модернизма, но и только в этом.

В горнилах-пламенниках бросьте звуковые громады Бетховена, — неизменно выпадут совершенные кристаллы: симфония *c-moll*, «Кориолан», «Эгмонт», последние квартеты.

Если бы можно было уже теперь сжечь на том же совершенном огне исторической оценки продукты западного модернизма, мнится, что за небольшим исключением некоторых произведений не останется ничего, кроме «солей», как результата искусственных продуктов...

Путь новых музыкальных течений должен прежде всего стать путем восстановления Бетховена во всех этапах его синтетической мощи и всенародных утверждений.

Бетховен единственный и первый мастер, чувствовавший движение и жизнь звуковых масс, чередование потрясающей звучности и внезапно наступающей тишины, он знал и показал значение пауз (не модернистическое «любование», но такие паузы как момент перед вступлением хоров в 9-ой симфонии).

Аскетизм мелодических линий и строгость рисунка у Бетховена доведены до предельной остроты. Мелодический орнамент, играя у него почти всегда роль подчиненную, пышно расцветает перейдя в следующую эпоху, и «романтикам» и наконец, как определенный признак упадка, становится самодовлеющим в дальнейшем у «модернистов».

После благоуханной тишины, мистических раздумий, углубленных созерцаний, после удивительнейших *pianissimo*,^в призрачно уходящих в даль в одеждах хрупкой и пленной радости... Неожиданные потоки ослепительного света, судорожное *fortissimo*,^г потрясающее пророчество хоровых масс, трагический пафос действенного мира, говорящего свое свершительное слово... И снова тишина, опять по-

^в очень тихо (*итал.*).

^г очень громко (*итал.*).

кровы piano,^д как легкие шелка застилают мучительные сады, населенные скорбью... Бесконечное количество кругов описала муза глухого Бетховена, вечными останутся те из них, где звуковые горизонты равно касаясь земли и неба, спадают радужными лестницами «царственных восхождений» и «улыбчивых нисхождений».

Шуберт был единственным музыкантом, непосредственно от пера к перу принявшим монументальность бетховенских форм, но в силу того, что синтез был доведен Бетховеном до естественного предела, для Шуберта же не являлся результатом личного, внутреннего опыта, а принят был как прямое достижение эпохи, в силу этого синтетическая монументальность у Шуберта становится рыхлой и его формы разрушаются от времени, как стены старого замка.

Неизбежное крушение завершенных монументальных форм привело Шуберта к самоопределению в плане народной песни, низведенной из бетховенского всенародного мифа к линиям, замкнутым в национальном мелосе.

Шуман еще в большей степени не выдержал натиск времени и попал в трагические тиски «исторической необходимости», поэтому его роль по отношению к современности ничтожна.

Из всех предшественников Скрябина вернее всего параллель между ним и Шуманом. Несмотря на все тяготение Скрябина к вненациональному самоопределению, к выявлению себя в плане общечеловеческих идей и чувствований, он остается всегда фатально ультра-субъективным, нужно надеяться, последним, завершающим эпоху крайнего индивидуализма. И постольку же самой типичной для его эмоций является чисто славянская тоскующая изнеможённость. К сожалению, с большим полетом почти постоянной, салонной элегантности (может быть результат чрезмерной технической виртуозности, нежелания отказываться от Новых накопленных средств).

Шуман в такой же мере выражает изнеможённость своего народа, только изнеможённость Шумана результат эмоций души гораздо более развинченной, более обессиленной и расслабленной. Кажется, никакая музыка не граничит в большей степени с безумием (несмотря на всю простоту средств), чем музыка Шумана. Этому ощущению способствует столь частая у Шумана почти полная атрофия формы («Крейслериана», дополнение к «Симфоническим этюдам» и т. д.).⁸

... Бетховен для нас — гигиена вечной мужественности, огонь, высекаемый от сердца к сердцу. В том плане искусства, который понимается как государственное строительство, постоянное исполнение циклов бетховеновых творений должно стать обязательным в такой же степени, как изучение античного и национального эпоса.

Но Вагнер, Вагнер...

Рихард Вагнер — единственный музыкант, совершивший насилие над музой, сделавшись музыкантом (с равным успехом мог бы он сделаться кем угодно), и потому оставивший ее бесплодной.

К чему же в сущности свелось существование Вагнера. Постепенно расплываясь, бетховенский синтез через аналитических «романтиков» и наконец, будучи предельно, почти химически разложен на

^д тихо (итал.).

свои составные части, дошел до последней черты, и опять, уже в наши дни, в тех музыкальных мастерских, где выковали новый «органический» материал, там, где по-новому осознали и постигли звуковую стихию со всеми ее особенностями и свойствами, опять начинается «тайно-действие», зачинается новая эпоха.

«Вот настоящее мгновение вечности: когда душа познает все вещи в Боге такими новыми и свежими и в той же радости как они чувственно сейчас передо мною...»

«Бог создает мир теперь точно так же, как он делал это в первый день творения»...

(Мейстер Экхарт)⁹

В этом значении искусства, и только в этом значении величайших побед гения над материалом, из которого он выковывает свои ценности.

Творения возникают зажженными одной и той же идеей, вечной и единой, во всех путях и для всех времен. Поэтому сущность гениальности в том, что не артист творит, но что его произведения возникают инспирированными божеством его гениальной природы. Отсюда единственный канон воплощения — «внутренняя необходимость».

Значение же искусства как ремесла, всегда в наибольшем проникновении в тайну побеждаемой материи (художественного материала).

Нежданное и непостижимое в творениях гения, всегда результат по-новому им выявленной материи, проникнув в тайны которой, мы оказываемся в кругу замкнутых и вечных идей.

В наш век фатально бесплодных устремлений, среди всей ужающе-крикливой ярмарочной суеты, в которой все попытки к строительству гибнут в атмосфере общей растерянности, среди вульгарных отрицаний и не менее вульгарных лозунгов, отношение к Бетховену и Вагнеру является главной и самой насущной проблемой музыканта.

Поскольку Бетховен — воплощение самой природы музыкального искусства, выявление сокровенной тайны освобожденной мужественности, творящей «очищением» путь восхождения к Богу, постольку Вагнер в полной противоположности лик, рабски пригвожденный к земле. Он всем бременем своих темных страстей являет напряженность мышц, созданных и крепнущих в работе и существующих ради самого процесса этой бесплодной работы.

На таком «искусстве» тяготеет проклятие Каина. Здесь жалкое дерзание раба, пытающегося покорить мир ради себя самого. Именно в этом была задача Вагнера — покорить мир своей индивидуальной волей. Не больше, чем через какое-нибудь десятилетие, восторженное отношение к Вагнеру, пережитое нашей эпохой, станет одним из самых смешных и обидных периодов в историческом развитии музыки.

Вагнер создал «стиль» ложной грандиозности и напыщенной хольности. Ему не дано было знать, что тайное и откровенное познается в тишине, благоговейным боговосприятием, а не среди раскатов грома, пушечной пальбы. Поэтому его искусство совершенно

лишено пафоса, ибо пафос, прежде всего, постижение, становящееся утверждением, — искренность единая субстанция как в материи искусства, так и в самой тайне духа.

Искусство Бетховена не только канонично, больше того. Оно уже возвращено своему первоисточнику, той звуковой стихии, из которой возникло. Оно является для нас этой самой звуковой природой, вечно живой и действенной, как источник чудотворной, вечно живой воды. Трудно сказать, который из бетховенских ликов значительнее; тот ли, который отображен в его совершенных творениях, или тот, который реально отобразился в его существе, ставшем для нас мифом. В этом почти мифологическом Орфее, всю жизнь воспевавшем Эвридику, ибо Эвридикой была для Бетховена вечно женственная душа всего человечества. Его Эвридика — раскованная нежность мировой души, которую он вел путями всех скорбей.

Никто не выразил в искусстве всю тайну обреченности в путях души, в ее алкании божественной свободы и чистоты так, как это осуществил Бетховен в своем творчестве и в своей жизни.

Поскольку поражение Вагнера обуславливается его постоянным столкновением лишь с самим собою и полнейшим покоем в отношении к миру, в такой же степени Бетховен — величайшая победа над собою, светлая покорность Господу, ибо высоко трагическое было всегда результатом его столкновения с Миром. Отсюда его почти абсолютная освобожденность. Царственная свобода — божественный дар, достигнутый аскетизмом почти полного самоограничения.

Бетховен — одна из могущественных побед и светлых, ибо здесь свершилось таинство литургической жертвы — отречения от личного путем преодоления индивидуальных дерзаний и сопротивлений, ради последней правды и сокровенной, ради пафоса сверхличных, всенародных утверждений.

Бетховен относится к Германии в такой же степени, как гроб Господен к Турции.

Бетховен родился, жил и умер в Австрии, не имея абсолютно ничего общего ни с германским народом, ни с его религией, культурой и бытом.

Здесь не противоречие, но строгая внутренняя согласованность. — Бетховен принадлежит всему человечеству. В бесчисленных кругах его музы все нашли свое место. Ясно, что одного лишь не мог вместить он в своей многогранности: Германию с ее протестантизмом, утилитарно-механической и милитаристической культурой. Никогда его лик не мог бы обратиться в эту сторону, к этому царству «дьявольской середины». Он его просто не видел, не подозревал даже в тайниках своей души о его существовании, ибо дано светлым презреть темное. Внешний лик Бетховена (всей его жизни) был настолько трагичен, что не позволял ему слиться ни с одной из народностей. Поэтому суждено было великому фламандцу жить и умереть среди настолько ему чуждых, что даже реальная его жизнь была аскетизмом подвижника в пустыне.

Здесь сказалась такая же строгая закономерность и предопределенность всей его жизни, как и всего его искусства, принадлежащего всем, кроме тех, среди которых он родился, жил и умер.

Пафос Бетховена — пафос светлого мученичества и любви Христовой... «Durch Leiden Freude»,¹⁰ — писал Бетховен князю Лихновскому 21 сентября 1814 г. и рядом с этими словами девизом всей своей жизни и искусства он пишет тогда же:¹¹



Al - lein, al - lein, al - lein.

¹ Л. Бетховен. Большая fuga B-dur, op. 133 для двух скрипок, альты и виолончели, 1825 г. Первоначально сочинена для квартета № 13 как финальная часть, но затем композитор написал новый грациозный с элементами юмора народный финал. Fuga издана в мае 1827 г. как самостоятельное произведение и вошла в концертную практику как квартет № 16 или № 17. Бетховенское название по-французски: Grande Fugue tantôt libre, tantôt recherchée переводится «Большая fuga то свободно, то тщательно отделываемая».

² Байрёйт — немецкий оперный театр («Театр Вагнера») в Байрёте (Бавария), созданный по замыслу Вагнера при поддержке баварского короля Людвига II. Открыт в 1876 г.

³ Палестрина Джованни (1525—1594) — итальянский композитор, глава римской полифонической школы, выдвинувшийся в период контрреформации. Преобразователь и классик хоровой музыки (а капелла).

⁴ Лютер Мартин (1483—1546) — деятель Реформации, основатель протестантизма (лютеранства) в Германии.

⁵ Большая соната для клавира с молоточками (Hammer-klavier) B-dur, op. 106 (№ 29). Посвящена эргерцогу Рудольфу.

⁶ Соната op. III — фортепианная соната c-moll № 32; op. 106 — фортепианная соната B-dur № 29.

⁷ Дебюсси Клод Ашиль (1862—1918) — французский композитор-импрессионист. Выступал и как музыкальный критик.

⁸ «Крейслериана» и «Симфонические этюды» — фортепианные циклы Шумана.

⁹ Экхарт (Eckhart) Иоганн, Мейстер Экхарт (1260—1327) — немецкий средневековый философ-мистик. Лурье цит. по кн.: Мейстер Экхарт. Проповеди и рассуждения / Пер. со средневерхнемецкого и вступ. статья М. В. Сабашниковой. М.: Мусaget, 1912. С. 4.

¹⁰ «...durch Leiden Freude» («...радость через страдание») — эти знаменитые слова, в которых главный мотив жизненной философии и музыки Бетховена, композитор написал в письме к графине Марии Эрдеди (а не к М. Лихновскому, как ошибочно указывал Лурье) от 19 октября 1815 г.: «Мы, смертные, воплощающие бессмертное духовное начало, рождены лишь для страданий и радостей; и едва ли будет неверным сказать, что лучшие из людей обретают радость через страдание» (Письма Бетховена, 1812—1816 / Сост. Л. С. Фишман. М., 1977. С. 303).

¹¹ Из письма Бетховена к М. Лихновскому от 21 сентября 1814 г.: «Один, один, один» (С. 257).