



ВОЛЬФИНГ <Э. К. МЕТНЕР>

Борис Бугаев против музыки

Amicus Plato, magis amica veritas...
(musica?)¹

I

Каждое новое произведение Бориса Бугаева (Андрея Белого), — будь то стихотворение или статья, — невольно обращает на себя, несмотря на молодость этого писателя, самое серьезное внимание.

Русская литература знает в прошлом и в настоящем поэтов более прекрасных, пристальнее культивирующих свое дарование в его определенных, ими самими познанных границах; знает писателей, обладающих умом более строгим, с большею ясностью и основательностью излагающих свои определенные идеи. Но я затрудняюсь назвать русского автора, который выступил бы впервые на литературную арену в таком полном, блестящем и тяжелом вооружении, как Бугаев.

Равновеликость его поэтического и философского дарований при недостаточной пока в нем уравновешенности заключает в себе прямую опасность для него. Всякий талант — крест, а когда их не один, то надо обладать огромной силой воли, чтобы выдержать такое бремя; всякий талант «обязывает», а разностороннее дарование, многообъемлющий ум — тем более.

Кто хотя отчасти согласен с только что сказанным, согласится и с тем, что статья Бугаева «Против музыки» заставляет очень и обо многом призадуматься.

Можно, конечно (успокоив себя удобным и не лишенным вероятия соображением о наличности в этой статье большой доли переходящего настроения), вовсе не откликаться даже на столь резкий

и окончательный приговор, вынесенный одной из созидательных сил культуры. Если бы книги и статьи писались для весьма немногих, так бы и следовало, пожалуй, поступить в ожидании дальнейших колен бугаевской лирической философии, всех изгибов и уклонов которой немислимо предусмотреть даже самому ее строителю. Но статья «Против музыки» — не только маленькое звено бесконечной цепи, не только один, правда очень выразительный, жест обширной и богатой оттенками роли: перед читателем — вполне законченное воззрение, хотя и заставляющее предполагать, что в прошлом автор держался взгляда противоположного, но вовсе не поселяющее надежды на будущий примирительный синтез.

Однако все-таки лучше пройти молчанием этот как бы небольшой абзац многотомной только еще начатой книги, чем ограничиться журнально-полемиической отповедью, которая в данном случае может повести только к росту и без того большой горы недоразумений между читателями и автором «Симфоний» и «Золота в лазури». С другой стороны, нельзя же в самом деле отвечать целым эстетическим трактатом на очень энергичные, но слишком краткие реплики, в которых, быть может, просто отложилось одно из переживаний «бури и натиска» современного романтика.

Приходится поэтому остановиться на среднем пути, и этот вступительный параграф пусть явится некоторым извинением перед теми читателями, коих средний путь не в состоянии удовлетворить.

II

Каким образом мог Борис Бугаев прийти к такому отчаянному и обидному выводу относительно ценности музыки?

Мыслимы два объяснения.

Сознательно обоготворив и воспитав в себе обожание не той или другой *реальной* музыки (итальянской, немецкой, бетховенской, вагнеровской), а музыки *самой по себе*, Бугаев бессознательно всегда льнул к музыкальному цыганизму, как об этом и свидетельствуют два обстоятельства. Во-первых, очевидные намеки на эту его симпатию неоднократно попадают в различных его статьях, причем с большой натяжкой он производит цыганизм от седой древности египетской, пытаясь тем его аристократизировать. Во-вторых, еще красноречивее, нежели цыганские сфинксы, подтверждает эту склонность экстравагантная напевная его читка своих собственных стихов.

Будучи, должно быть, по природе чужд музыке германского типа, Бугаев в то же время, как многогранно культурный и беско-

нечно тонкий художник, чутьем понимал несоизмеримость явлений вроде Баха, Моцарта, Бетховена, Вагнера со всем остальным, что дала вполне самобытного музыка других народов. Не довольствуясь смутным распознаванием размеров указанных явлений, внутренне возражая против подавляющей ему не вполне известной силы их, он неустанно пытался разобраться в том, что слышал.

Ни на миг не сомневаясь в полной удаче этого дешифрирования, слишком рано стал уверять *Андрей Белый* и других и себя, что оно им уже завершено. *Андрей Белый* в статье «О теургии»², в опытах построения эстетической системы и во многих других своих работах являлся как будто вполне искренним в своем дифирамбическом отношении к музыке и все-таки был чуть-чуть актером и даже несколько ходульным; во всяком случае, не был до конца правдив; будь он менее даровит, это бросилось бы в глаза всем; но талант такого объема способен на чудеса. Лицо *Бориса Бугаева*, когда он говорил о музыке, сливалось с маской *Андрея Белого*.

Но желанное познание, «о чем» же именно — бетховенские и вагнеровские звуковые эманации, не приходило, и вот с яростным негодованием сброшена личина *Андрея Белого*, и *Борис Бугаев* подписывает статью, в которой, с толстовскою прямою вопрошая, что такое музыка, что она делает и зачем она делает то, что она делает, с полною искренностью отвечает: музыка — «ни о чем»; она блудит.

III

Другое объяснение, не исключающее, а скорее даже дополняющее первое предположение, находится в связи с усвоенною Бугаевым неверною отправною точкою шопенгауэровской музыкальной эстетики и с наличностью в его духовной организации опасных элементов напряженного ницшевского сверхидеализма. Писатель, с благоговейным трепетом возвещавший о теургии (Новый Путь. 1903. Сентябрь), должен был кончить на перевале судорожными «бого»-хулениями против музыки (Весы. 1907. Март).

Статья «О теургии»*, несмотря на свои промахи, одно из первых лучших философских вдохновений Бугаева, способна на

* На эту статью я ответил Бугаеву, с которым в то время находился в оживленной переписке, обширным письмом. Ввиду предполагаемого выхода в свет сборника статей Бугаева, к которому, вероятно, будет приложено мое письмо³, а также ввиду того, что музыкальные вопросы, затрогиваемые этим письмом, составят предмет одной

мгновение победить, очаровать, но отнюдь не убедить тех, кому совершенно ясна теоретическая ошибка Шопенгауэра и перед кем великим практическим предостережением разворачивается трагедия дружбы Вагнер — Ницше.

Шопенгауэру показалось, что он познал Ding an sich*; ему захотелось видеть в непознаваемой (по Канту) сущности — Волю и в Платоновых Идеях — адекватную объективацию этой Воли; за этим творческим произволом в метафизике последовал такой же в эстетике: Музыка = Идеям; она снимок (Abbild) самой Воли, тогда как остальные искусства — снимки только Идей.

Мудрая сдержанность не допустила Шопенгауэра до тех дальнейших шагов в развитии этого воззрения на музыку, от коих взамен желательной ясности и определенности знания (стремясь к чему, Шопенгауэр и поддался искушению дать имя несказанному) — неминуемо должно было получиться смутное хитросплетение беспредметностей.

Менее, нежели Шопенгауэр, владевшие собою и притом опиравшиеся на право поэтической вольности романтики (Вакенродер, Гофман, Тик и другие) еще до него неистово и красиво воспели приоритет музыки, а прямые последователи Шопенгауэра — *философ* Рихард Вагнер и Ницше, юный истолкователь трагического, — испортили шопенгауэровскими отголосками и романтическими вспышками свои более близкие к действительности речи о музыке.

Бугаев сделал последний шаг. В том, что теперь говорят, будто «религия — музыкальна», что «музыка — сама душа», что она — «тайное явного» и т. п., виноват более всего сам Бугаев, и поэтому напрасно он возмущается.

Настроенный Достоевским, Вл. Соловьевым, Мережковским на пророческий лад, вкусивший в ранней юности слишком спелых плодов самой поздней культуры Запада, этот дерзновеннейший из молодых русских талантов всецело погрузился в мистическую проблему о путях соединения с Божеством уже в здешней жизни, и притом соединения не только личного и не через аскетическое отречение, а всеобщего и при радостном утверждении.

Порывания к окончательному и для всех категоричному решению этой даже величайшему гению непосильной задачи «боготорчества» привели Бугаева к тому, что все виды и направления

из ближайших моих статей, я позволяю себе в этой статье возможнейшую краткость и настойчиво рекомендую заинтересовавшемуся читателю познакомиться или восстановить в памяти положения статьи «О теургии» для сопоставления их с таковыми статьи «Против музыки».

* вещь в себе (нем.).

человеческой созидательной деятельности потонули у него в том, что он назвал «теургией», а все искусства поглотились музыкой, «этой, — как он писал, — действительной стихийной магией», «вершиною искусств».

Но, не довольствуясь такими обозначениями, Бугаев в той же статье «О теургии» вслед за очень, очень многими называет музыку искусством наиболее *романтическим* за тот «ореол вечного неудовлетворенного, но и примиряющего чаяния», которым она будто бы окружена.

Когда я отвечал Бугаеву упомянутым (в выноске) письмом, в котором приводил ему свои соображения о неверности взятого им под свое покровительство ходячего наименования, мне не было известно одно замечание, сказанное Бетховеном Гёте, — замечание, в котором я ныне усматриваю сильнейшую опору для своего взгляда: композитор с неудовольствием рассказывал поэту о своем концерте в Берлине; публика была тронута до слез, но ничего не поняла; это не *артистичная*, а *романтическая* публика, — пояснил Бетховен...⁴ — *Sapienti sat!**

Ни одно искусство не может и не должно быть принципиально** вершиною искусств, и в особенности странно усматривать это верховенство в том искусстве, которое считаешь наиболее романтическим, т. е. в большей мере смутным, неопределенным. Я полагаю, что в некотором смысле*** музыку следует считать наименее смутным, наиболее определенным искусством, но и за это с моей точки действительное преимущество музыки нельзя опять-таки ввиду сильных сторон других искусств видеть именно в ней искусство верховное.

Конечно, музыка (так же, как и все ее сестры) — отнюдь не обязательно романтическое искусство. Вернее сказать: существует романтическое отношение к тем или другим искусствам и чаще всего к музыке; быть может, оттого, что пониманию последней почти не содействуют никакие вне ее лежащие вспомогательные средства, и понимание это всецело зависит от специфической природной способности и от длительного воспитания последней.

* Для понимающего достаточно! (*лат.*).

** *Исторически* это возможно и наблюдалось; но здесь надлежит а priori представить себе смену гегемонии и неоднократное возвращение ее от одного искусства к другому, равно как и эпохи приблизительно равномерного значения всех искусств.

*** Подробное рассмотрение этого вопроса здесь неуместно. Обращаю внимание только на то, что в данном случае многие романтики расходятся с Шопенгауэром, который констатировал стремление всех наук стать математикой, всех искусств — стать музыкой. Это мнение ближе к истине.

IV

Пока теургические «чаяния» оставались хотя и «неудовлетворенными», но все же были «примиряющи», Бугаев, опираясь на союзническую ему часть ошибочных эстетических воззрений Шопенгауэра, строил при помощи терминологии, смешанной из различных философем*, вавилонскую башню, долженствовавшую служить пьедесталом для музыки. Но чаяния оставались чаяниями, и музыка не только не содействовала их удовлетворению, но скоро, именно благодаря чрезмерному ее превознесению, перестала оказывать свое примиряющее действие. Музыка ни за что не хотела расстаться со своей будто бы только «чечевичною похлебкою», а на самом деле «сокровенною манною» подлинного великого человеческого искусства, ради навязываемого ей сомнительного «первородства», приняв которое, она должна была бы содействовать «физически вырождающимся», «узревшим серафический восторг» «Иванушкам-Дурачкам» (становящимся впоследствии «Иванами-Царевичами»), «выродиться» уже окончательно «от нас прямо в небо».

Я не верю, чтобы Иванушки-Дурачки с музыкой или без музыки (и в особенности** бугаевские Иванушки-упадочники) становились когда-либо Иванами-Царевичами. Но я знаю одного настоящего Ивана-Царевича, который пожелал навсегда остаться с вершинными переживаниями и, заперев себе обратный выход, стал Иванушкою-Дурачком. Это — Фридрих Ницше...

Положениям своей статьи «Против музыки» Бугаев хочет придать авторитетность, уверяя читателей, что «он хорошо знает, что такое музыка»...

Оставляю в стороне нецелесообразность и нефилософичность такого уверения. Кого может обязать оно? И кто из стремившихся к мудрости уверял когда-нибудь, что он знает сущность чего-либо?..

Здесь важно другое. Что Ницше, конечно, знал ближе музыку, нежели Бугаев, этого никто, да и Бугаев сам, не станет отрицать. И вот это большое понимание не позволило Ницше ждать от музыки, только от одного искусства музыки, переворота в мировой культуре, новой последней истинной религии; все чаяния его

* См., например, хотя бы третью главу той же статьи «О теургии», где, к стати сказать, Бугаев усугубил некоторую неустойчивость терминологии рождения трагедии.

** Парсифаль, так же как и герой русской сказки, был здоровенным детиною; кроме того, он был «durch Mitleid wissend reiner Tor», а не эгоистичный отшельник вершин, загрязненный физическим вырождением⁵.

были связаны с ожидавшимся им появлением неслыханного синтетического искусства, новой трагедии, рожденной от цельного творческого духа, а не только «из духа музыки», как он сам неосторожно выразился в заглавии первого издания своего первого труда, все еще смущаемый и подавляемый мыслью своего учителя Шопенгауэра.

В то время как Ницше мечтал и рассуждал, более реальный и более мужественный Вагнер и мечтал, и рассуждал, и действовал. Он хотел создать лучше приблизительное, нежели ничего, предпочел сделать несколько шагов к своему и ницшевскому идеалу, нежели, не двигаясь с места, внутренне готовиться к рискованному прыжку, который должен мгновенно перенести либо на вершину, либо в пропасть.

Так — это с «вершинной» мистической точки; но не иначе это и с «низинной», будничной и ремесленной. Дело в том, что Вагнер еще более знал музыку, нежели Шопенгауэр и Ницше, Бугаев и... Диккенс; он до конца понимал, что нельзя так владеть голосом, как владела достопочтенная мистрисс Вардэн, у которой он «в самый короткий срок проходил всю гамму во всевозможных тонах и со всеми модуляциями»... *

Сверхидеалист Ницше обожил Вагнера, не хотел видеть в нем только продолжателя, преобразователя и начинателя, создавшего ряд великих музыкальных драм и заключившего этот ряд мистерией «Парсифаль», сквозь неизбежную оркестральную-сценическую вещественность которой мерцают светлые дали иных возможностей.

Сверхидеалист Ницше с острой болью в сердце опрокинул и опозорил... не Вагнера, не автора «Кольца» и «Парсифаля» (тот, как художник, остался невредим в своем байретском храме искусства), а только им самим созданный фантом⁷.

Не исключена возможность предположить, что, желая, чтобы Вагнер был больше самого себя, ожидая чуть ли не фактических чудес от первых байретских спектаклей⁸, Ницше так сильно напрягал и обострял свое восприятие, всматриваясь не в искусство Вагнера, а только *сквозь* его искусство, что в тот момент, когда дело Вагнера в Байрете должно было предстать в окончательном своем виде, его молодой друг и духовно и телесно оказался не в силах справиться с впечатлениями.

Так или иначе, но в существенном аналогия очевидна: то, что у Ницше произошло с Вагнером, случилось у Бугаева со всею музыкою, именно потому, что он более, нежели кто-либо другой, более даже, чем люди, отдавшиеся всецело музыкальному искусству, «сотворил из музыки кумир».

* Диккенс. Пожар Лондонской тюрьмы. Глава VII⁶.

V

Помимо самого факта своего появления, который я выше старался объяснить, статья «Против музыки» обращает на себя внимание своим изложением, а также и многими частностями.

Я не считаю агрессивность особенно сильною стороною бугаевского писательства; но подчас ему удавалось обнаруживать ее, не становясь ниже своего таланта и ума.

Против музыки он выступил с речью краткой, но неясной, артистически-слабой и логически плохо аргументированной; от каждой страницы веет, как всегда, жизнью повышеною, но на этот раз повышенность не от обычного у Бугаева избытка столкнувшихся между собою циклов идей, которые он втискивает с великолепною расточительностью нередко в рамки небольшой статьи; тут повышенность просто от нервной раздраженности усталого человека; «мимо, мимо глубин — нельзя ли поверхностнее», — почти так же восклицал, убегая из Байрета, и усталый Ницше; с той самой поры начавший писать афористически...

Отмечу ряд наиболее странных промахов и слишком резких или неясных утверждений.

В отношении звуковых колебаний нельзя, конечно, видеть форму музыки так же, как нельзя видеть поэтической формы в комбинации гласных и согласных букв, как бы независимой от сложения последних в слова, слов в предложения и т. д. Но отсюда едва ли логично заключать о «бесформенности музыкальной формы». «Бессмысленный смысл» музыки и ее «бестворческое творчество» порождены недоразумением, аналогичным приведшему автора к мысли о «бесформенной форме». Говоря о музыкальной форме, он соскользнул с плоскости искусства на плоскость, служащую естественнонаучной предпосылкой искусства; теперь он покидает область искусства и, став на замаскированную возвышенными постулатами, но все же утилитарную точку, требует видимых результатов, осязаемых каким-то внехудожественным, внемузыкальным осязанием, требует своеобразного бухгалтерского отчета: столько-то «слов», столько «имен», столько-то «поступков» такой-то «ценности», требует, грозя не «принять», подозревает в «беспутности» и «бесчестности».

С какой поры Бугаев не хочет знать ни до-смысленных иррациональных моментов творчества, ни имматериально (внешне глядеть: как бы бестворчески) выразившейся энергии его?..

Затем, только тот, для кого музыка — закрытая книга, не в состоянии понять, что она способна по-своему так же «осмысливать», как и каждое другое искусство и вообще творчество. Ведь и поэзия осмысливает только для того, кто понимает ее язык. *Словом*, как средством будничного общения, нельзя осмысливать веч-

ных ценностей; это можно сделать лишь словом как орудием творческой (философской, либо поэтической) мысли, а тогда слово это перестает быть общедоступным, и различие между ясностью сказанного *таким* словом и сказанного музыкою — лишь субъективное, так как на этой плоскости и слова, и звуки равно выступают преображенными.

Вместо того чтобы вникнуть в специфически-музыкальные смысл и язык (конечно, не делая при этом смешных попыток рационализировать первый и давать точный перевод со второго), иные «новые» писатели, весьма далекие от понимания строго-музыкальной сущности, поспешили поставить невыявленные за романтической слабостью или торопливостью «слова, имена и поступки» в своих недоношенных произведениях и уродливых попытках религиозно-мистического делания *под защиту* музыки.

Теперь, когда возжаждали отчетливых «призывных слов и слепительных поступков», непонятая тогда музыка привлекается к ответственности самими согрешившими, позорится ими и... снова и опять не понимается.

Многознаменательно, что, прибегая к музыке как к искусству, будто бы беспредметному и потому долженствующему эстетически оправдать каждую *недосказанность*, как *несказанность*, «новые» постоянно устремляли свое внимание только на ту сторону музыки, которую Ницше символически обозначил как дионисическую. От мала до велика все заговорили о Дионисе, а Бугаев в статье «О теургии» прямо подчинил Аполлона Дионису.

Не понимая музыкальной членораздельности, хотели видеть в музыке только «пьяность», и потому никогда не видели музыки, точнее не слышали ее, *в целом*. Конечно, такая односторонняя музыка — «вампир, высасывающий душу», и надо еще удивляться вежливости Бугаева, который, имея силу презирать своего вампирного кумира, считает его только соблазном ложной условной культуры, а не просто-напросто виною монополий. Нисколько не идя вразрез с тоном статьи «Против музыки», последнее наименование было бы в то время гораздо неотразимее, как самодержавно-гениальное: *sic volo, sic jubeo!**

Вежливостью же своею Бугаев вызывает меня опять на возражение. Я не хочу и не могу сказать о себе, что хорошо знаю, что такое вообще музыка. Но мне известно, до какой степени германская народная песня, и по сию пору нередко распеваемая немецкой «прачкой над корытом», органически связана с искусственной поэзией Германии и в особенности с ее музыкой (конечно, не современной).

Бугаев в разбираемой статье говорит только о Моцарте, Бетховене, Шумане и Вагнере, имея в виду, следовательно, германскую

* так я хочу, так я велю! (лат.).

музыку, которую, однако, согласно вышесказанному, никак нельзя упрекнуть в лживости и условности. Вообще, если есть что-либо в Европе подлинное, выросшее, как дивный цветок, неожиданно, непостижимо, что-либо до конца искреннее, лишенное всяческой условности (если не считать таковой необходимой в каждом культурном деле дисциплину), так это именно музыка в ее самобытных неподражательных явлениях.

VI

Совершенно неоснователен и притом далеко не нов упрек музыке, что она «наворовала» у «слов, имен, путей».

Все искусства воровали и воруют друг у друга, и трудно сделать точный сравнительный подсчет этим заимствованиям. Еще больше искусства воровали у природы. Но во всех этих (по Аристотелю) подражаниях, (по Ницше) соревнованиях, (по Бугаеву) воровствах музыка принимала наименьшее участие. Ее орудие, звук, лишь в редких случаях может, сохраняя эстетический ранг, стать как бы самоцелью: звукоподражание — наименее важная задача музыки; как чистейшее искусство во времени, музыка главным образом импульсируется *внутренним чувством* (Innerer Sinn) и к нему же обращается; как искусство звука, с его своеобразною математичностью и отвлеченностью от внешних образов, музыка или вовсе не действует, или действует *непосредственно*.

В то же время нельзя считать музыку, как это почему-то делает Бугаев, искусством «противоестественным», раз законы этого искусства, выведенные из творческой практики его, оказались глубоко связанными с естественнонаучными законами внешней природы (гармония) и природы человека (ритм).

Что же делать с этим противоестественным искусством? «Музыка будущего должна стать только средством», — решает Бугаев, и я вижу эту храбрую фразу, как цитату в статье кого-нибудь из слишком доверчивых сторонников даровитого писателя...

Лишнее даже говорить, что Бугаев не мог здесь наивно опираться; он, конечно, знает, что с точки зрения совершенствования человека все самодельные и автономные его деятельности являются средствами. Нет; он говорит о средстве не в этом высшем смысле (ибо иначе ему пришлось бы то же самое сказать *обо всех искусствах*); он упоминает о чистой музыке как лекарстве для «опасных* больных», о симфониях Бетховена как об одном из средств «украшать обряды жизни».

* Не собирается ли Бугаев больных, опасных своим ближним, докнать чистой музыкой?

Оставляя в стороне целебную роль музыки, как, очевидно, утилитарно-прикладную и упомянутую Бугаевым, вероятно, с язвительной целью, я останавливаюсь на ее значении как украшения.

Как странно, что у Бугаева, столь проклинающего за последнее время мещанство, вырвалось слово *украшение*, смыслом которого исчерпывается то, что это мещанство понимает под культурой. Всякое украшение есть роскошь, а не необходимость; но роскошь доступна только состоятельному классу, имеющему возможность украшать обряды своей жизни. Между тем культура должна расматриваться во всех отношениях как необходимость; аналогично и отдельные ее проявления не могут (в идее) быть приспособляемы *украшением* к чему бы то ни было, хотя бы к самому священному обряду; все, что *необходимо* последнему, должно вырасти вместе с ним или из него, подобно, например, некоторым древним церковным напевам.

Говоря об обрядах жизни, украшаемых бетховенскими симфониями, Бугаев, вероятно, думал о жизни, ставшей мистерией, о мистерии, слившейся с жизнью; но странно тогда, как он допускает, что эти симфонии содержат элементы, аналогичные и равноценные будущим высоким обрядам жизни; тогда ведь музыка — искусство, не противоестественное, как он его назвал, а скорее сверхъестественное, предсказавшее эти обряды, а следовательно, способствовавшее их рождению; и вовсе не зря теперь бегут «с переполненным чувством на Бетховена». Ведь не думает же Бугаев о приспособлении неестественного Бетховена к аффектированным радениям какой-нибудь грядущей религиозно-эстетствующей секты; едва ли из этого получится более «правая музыка», чем та, что гремит в ресторане за обедом, преподнося к каждому блюду меню по одному номеру программы.

VII

Совершенно непонятно, чего ради обрушился Бугаев на Вагнера, который был против дифференциации искусств, требовал, чтобы они в будущем развивались, находясь в тесной зависимости друг от друга, тоже считая чистую музыку несколько противоестественным искусством, и, наконец, был непримиримым врагом мещанской культуры.

Внезапно обнаруженная ненависть к Вагнеру сильно отдает подражанием Ницше, но посвятил ли Бугаев изучению вагнеризма столько труда и времени, сколько посвятил этому Ницше; может ли он подробнее и специальное формулировать, что следует понимать под символическим выражением «ведро провансаля» и почему «попытка» Вагнера, создававшего единолично и текст, и музыку своих драм, — «насквозь фальшива?»

Во всем, что Бугаев говорит о Вагнере, чувствуется бессознательный гнев в соединении с досадой, всегда испытываемой человеком вдумчивым, когда он не в состоянии дать себе отчет в причине овладевшего им сильного душевного движения.

Отдаваясь негативно-стихийному чувству, Бугаев опускается до утверждений вроде того, что «Вагнер всю глубину (?) своих мелодий употребил (?) только (!) на то, чтобы показать, как напрягаются мускулы несуществующего героя в несуществующем его поединке с драконом».

Мускульное чувство играет очень важную роль в музыке, и Вагнер как-то особенно сильно действует на это чувство своей ритмикой и постоянно сменою как бы приливов и отливов в динамике и темпе.

Герой, сражающийся с драконом, — символ многообъемлющий; между прочим он заключает в себе и ту мысль, которую Бугаев в той же третьей тетради «Весов» (рецензия Андрея Белого, с. 83)⁹ выразил следующим образом: «Художник потому только художник, что в моменты творчества он умеет загонять в клетки львов и носорогов ощущения». Жаль, что Бугаев, выступая против музыки и нападая на Вагнера, забыл запереть клетки...

Что Вагнер размягчает мозг и т. п., мы слышали уже от Ницше. Да, не советую предрасположенным к размягчению мозга много слушать Вагнера; не все выдерживают температуру огненного кольца, которым *Вотан-Вагнер* оцепил свою *Музу-Брюннгильду*; кроме того, мускулы валькирии сокрушают аскетические тела запечатленных царевичей, нервная система и головной мозг которых развиты слишком в ущерб другим тканям.

Что же касается вагнерианствующих гримасников и гримасниц, занятых преимущественно спортом и флиртом, то их развитие, ушедшее в сторону, противоположную запечатленным царевичам, не стоит ни в какой связи с их преклонением перед Вагнером, ибо оно — мнимое. Неужели Бугаев думает, что вся эта международная клика богачей, которым пока только и доступен вход в байретский храм, сгоняется туда чем-либо иным, кроме снобизма? Если бы они *знали*, чего хотел Вагнер, они проклинали бы его культ, как проклинаят его теперь Бугаев оттого, что *не знает*, чего хотел Вагнер.

VIII

Если, заступаясь за музыку, т. е. за идеальную ценность, на которую напал Бугаев, я невольно в чем-либо огорчил его лично, то прошу извинения.

К решительному отпору меня побудила не только нравственная правда латинского эпитафия этой статьи (ибо, руководствуясь этим трюизмом, я имел в виду лишь читателей), но и мысль о самом авторе «Против музыки».

Судя по последним статьям, он переживает один из своих кризисов. В это время натуры, склонные к тому, что обычно понимается под «классическим», затихают, скрывая от большинства происходящий в них бурный перелом, и обнаруживают только *окончательные* результаты внутренней борьбы; но рожденные «романтиками» в такое-то именно время особенно и оживляются, становятся агрессивнее и откровеннее, срывают последние условия и посвящают даже самых непосвященных, каждого, кому попало на глаза их произведение, во все капризы и перипетии своего болезненного переходного состояния, подвергаясь заочно насмешкам (и притом, что особенно досадно, насмешкам небезосновательным) со стороны людей, бесконечно далеких от них, а иногда и прямо ничтожных...

Бугаев слишком крупен для того, чтобы вести себя так «романтически», хотя бы он и чувствовал себя и был в действительности «романтиком»...

Ведь трудно предположить, чтобы он в преувеличенно резких, неудачных, кричащих, судорожных выражениях разобранный статьи окончательно определил свое отношение к музыке.

Но запальчивое слово рано или поздно обращает свое жало на того, в чьей голове и в чьем сердце оно родилось; замершее на устах и произнесенное, оно *немедленно* жалит сдержавшегося; опрометчиво сказанное, а тем более написанное и напечатанное, оно причинит боль своему автору *впоследствии*, когда он сам перестанет сочувствовать ему; поэтому надо говорить или молчать, дав себе, насколько можно, предварительный отчет в объективной пользе и объективной истинности своих чувств и мыслей.

Если Бугаев не рассматривает своих статей только как стихотворений в прозе, отражающих временное его настроение (что было бы для него, *поэта*, непросительным), то он примет мое возражение как дружеский совет пересмотреть еще и еще раз свои музыкальные воззрения с тем, чтобы в работе, достойной своего пера, дать еще одну из своих смелых блестящих и глубоких гипотез.

Мюнхен, июнь 1907 г.

