

Б.А. Фингерту
29 октября, 1937г

Дорогой Борис Александрович,

наша короткая беседа 23/X останется мне памятной; мой тезис, который в моих глазах обладал всеми признаками истины, оказался пустышкой; я рассчитывал на триумф, а ушел — сильно забинтованный, одним словом — я Вам очень благодарен.

В чем была моя ошибка? Исходя из правильного наблюдения, я его неправильно истолковал.

Наблюдение, о котором говорю, сводится к тому, что музыка, сопровождающая какое-либо коллективное действие участниками последнего воспринимается иначе, чем в его “эстрадном”, то есть независимом, свободном исполнении. По поводу этого факта я думал так: в первом (когда музыка связана с действием) случае музыка является ингредиентом общественной практики, являясь одновременно и ее отражением. Человек, участвующий в массовом действии, сознает, созерцает его через непосредственное свое личное в нем участие и это участие является таким же ингредиентом общественной практики. Именно созерцательно (непосредственно-чувственно), а не опосредовано через музыку он воспринимает природу. Выходило, что музыка в этом случае выполняет не познавательную функцию. Но — какую же тогда?

В сущности, на это я не отвечал. Я принял за исходное то, что познавательная функция музыки впервые возникает не здесь, но при “свободном” (эстрадного и т.п.) ее исполнении

Я исходил из того, что познаваемый объект (конкретное содержание печали) и познающий человек должны составлять единство и не могут составлять тождества; что в шествии мы имеем дело именно с тождеством; что здесь нет третьего члена познания — орудия познания; что в “свободной” музыке последняя выступает в роли такого орудия (по аналогии с понятиями и абстракциями в логическом познании); что поэтому только “свободное” восприятие может быть признано эстетическим.

Так я думал. В чем же моя ошибка?

1. Признавая эстетический характер восприятия впервые за “свободным” восприятием, я растворил эстетику в гносеологии, оторвал практику от эстетики. Я упустил, что не только надо различать тождество от тождества; что участие музыки, как ингредиента практики, видоизменяет и сущность этой практики и тем самым, сущность тождеством, а следовательно — такая музыка выполняет свою специфическую функцию, функцию эстетическую.

Я упустил, что самое живое созерцание у участника иное при музыке и иное без музыки, а следовательно и в “связанном” восприятии есть познавательное начало. Я упустил также, что и в “свободном” восприятии имеется налицо дополнительное участие в общественной практике, хотя и не непосредственное, — творческое участие, одно только и дающее проникнуть в сущность того, что отражено в музыке.

2. Я рассматривал музыку, как орудие познания, между тем, как она есть само познание (опознанная действительность); от “орудия” до “иероглифа” полшага.

3. Я неправильно уподобил “связанное” восприятие случаю, когда музыка (искусство) вплетается в самую ткань производственной практики (трудовые возгласы и песни), здесь же и зарождаюсь и здесь же и выполняя производствен-

ную функцию, как свою основную функцию. Между тем музыка в процессии выполняет такую-же (хотя и не ту же) познавательную функцию, что и вне процессии.

Изложенное в основном исчерпывает мою ошибку.

Однако, как бы порочна ни оказалась моя попытка уразуметь явление, оно продолжает существовать, и его надо суметь объяснить.

Что-же? В шествии музыка организует внутренне наподобие того, как распорядители с бантами на рукавах организуют его внешне?

Если это так, то искомое своеобразие содержания "связанного" восприятия нужно было бы свести к переживанию этой внутренней организованности. Такое переживание по сравнению со "свободным" восприятием было бы к последнему неким дополнением, при условии, что эти оба случая восприятия во всех прочих отношениях идентичны, то есть эстетичны. Но что бы означало это "дополнение"? Здесь речь шла бы раньше всего о моторной организации, облегчающей ритмизации наших движений. Уже этого, кажется, было бы достаточно, чтобы объяснить особенность нашего "связанного" восприятия. Но понятие "организации" можно было бы распространить и на мир эмоций, имея здесь ввиду приведение в согласованность психики участников шествия; организованность в этом случае будет означать эмоциональную общность. Тем самым, "дополнение" означало бы переживание этой эмоциональной общности.

Возможно ли отрицать, что все это (и моторная и эмоциональная организованность) действительно имеют место в интересующем меня случае? Конечно нет.

И все же, думается, что ссылка на организующее начало музыки в шествии, как на источник своеобразия ее восприятия, неуместна. Раньше всего, неуместно было бы думать о

ритмическом, якобы облегчающем упорядочивании шага, так как всякая другая, кроме похоронной, музыка оказалась бы здесь неприемлемой, как бы хорошо она ни ритмизировала шаг; и это не потому, что такая маршевая музыка шла бы с душевным состоянием вразрез, а просто потому, что ни в каком упорядочении движений в похоронном шествии нет нужды: здесь люди никогда не “шагают”. Больше того (и это очень любопытно!): всякое “упорядочение”, ритмически организованное и единообразное шагание в такой процессии было бы нестерпимым, как нечто морально бестактное, неуважительное к трагической ситуации. И еще: хождение в шествии “вразброд” не только постоянное, но, пожалуй, психологически и неизбежное явление.

Остается организация не внешне-распорядительского, но внутреннего порядка: единение всех в общей грусти. Но что бы это значило? Это значило бы свести искомое объяснение к количественной характеристике. Ведь, нельзя же думать, что эта общность впервые “под музыку” возникает, а надо думать, что здесь она усиливается, тем самым, особенность “связанного” восприятия сводится к переживанию чего? К переживанию интенсификации общности переживаний? Но так ли это? Даже, если и допустить, что грусть испытывается сильнее под музыку, чем без нее (сплошь и рядом это не так), то чтобы дойти до искомой “особенности”, надо допустить и то, что это усиление грусти перерастает привычные границы “нормативной” грусти, образуя качественно новую грусть. Иначе, без качественной характеристики грусти, нет и особенности. Но в том-то и дело, что в связанной музыке мы имеем новый тип, новую систему переживаний, для которой “нормативная” грусть вообще не представляет более слабую ее степень. А кроме того, грустей на свете и в душе каждого из нас великое множество, и из них во многом ни одна не похожа на другую; какую-то са-

мостоятельную “физиономию” имеет обязательно и та грусть, которая “поет” в данной конкретной музыке. Сама эта музыка действует на всех участников как грусть, но действует она тем, что на место индивидуальных видов грусти она навязывает всем единое содержание грусти. В связи с этим можно было бы думать, что именно к этому единообразию и сводится роль “связанной” музыки. В таком случае под организующей ролью музыки нужно было бы признать эмоциональную нивелировку, а — вслед затем — под дополнительным восприятием понимать переживание этой нивелировки, вернее нивелирующего процесса. Но такое объяснение было бы также искусственным. Ведь как бы далеко ни шла нивелировка, каждый переживает то, что содержится в нивелированной эмоции, то есть все ту же в музыке поющую грусть. Если эта моя грусть не только усиливается, но и изменяется оттого, что ее же испытывают все другие, то ясно, что объяснение этого лежит не в самой грусти и не в ее степени и не в ее нивелированности-организованности (а следовательно — и не в эмоциональной характеристике музыки, как грустной музыки), а в чем то другом.

А кроме всего, факт, по-моему, несомненный, что и нивелирующая-организующая роль “связанной” музыки весьма относительна, и каждый в шествии пребывает — и при музыке (испытывая ее по своему) и без музыки — со своей, ему одному в данный момент свойственной и ведомой грустью.

Чтобы найти источник искомой особенности, нужно было бы идти дальше и выйти за рамки не только индивидуального восприятия, но и любой ограниченной массы участников шествия (панихиды и так далее) и принять, что эта музыка рассчитана на нескончаемый людской поток. С музыкой в шествии несомненно, это и имеет место; если она кого и “организует”, то это — “внешний” мир: со скорбящими вместе (они в самом шествии) всех еще не скорбящих. В этом социальном смысле и

социальный генезис самой скорби. Она притязательна и быть другой она не может. Она означает потерю связи с внешним миром, таит в себе угрозу смерти от такой потери, и сама есть реакция на эту угрозу. Ведь в этой-то потере ее опустошающая сила (NB! Как аналогичное в страданиях от того, что называется обидой и оскорблением). Обычай утешения и выражения сочувствия есть столько же акт альтруизма, как и общественного самосохранения. Если поиски массового сочувствия очень часто исходят из честолюбия, то это не противоречит, а еще сильнее подчеркивает социогенный характер чувства скорби. На путях к этим исчезнувшим и вновь обретаемым связям и лежит действие музыки в шествии. Но как она этого достигает? Содержанием? Да, конечно.. Но каким? В чем оно? В грусти? Какой? Вот здесь-то, в ответе на эти вопросы должно сказаться наше понимание природы не только “связанной”, но и всякой музыки, всякого реалистического искусства; здесь то и должно сказаться бессилие всякой попытки в эмоциональных терминах исчерпать содержание музыки (и вообще искусства); наконец, именно здесь должна быть найдена, проверена и уточнена методологическая линия всякого семантического анализа конкретных художественных произведений.

“Связанная” музыка свою исцеляющую функцию (не единственную у нее, но именно ту, с которой связано все своеобразие ее восприятия) выполняет тем, что она не просто эмоция, но ее, этой эмоции, обобщенная, а тем самым и обобществленная, суть. Исцеляющая сила ее в том, что лично — интимные чувства (скорби) здесь восходят на уровень общественного, конкретное на степень абстрактного, случайное — закономерно необходимого. В опустошенную скорбью душу через эту музыку, как на помощь, проникает мощь рода, сила окружающего мира. Здесь, в частности, в естественнейшей потребности именно такой помощи лежат корни хорового плача или

сольных, страшно абстрагированных заплачек. У нас в Закавказье не только плакальщицы приглашались либо нанимались либо добровольно появлялись, но скорбящая мать (жена, дочь и так далее) часто плачет не своим, индивидуальным плачем, а плачем абстрактно-организованным.

Но что же дальше? Я говорю все время о какой-то, несомненно существующей особенности восприятия “связанной” музыки, пытаюсь объяснить ее происхождение, но ничего не говорю о самом этом восприятии, говорю: “почему особенность”, а не говорю: “в чем особенность”.

Состоит эта особенность в том, что при этом восприятии я не испытываю привычной художественной радости, радости красоты. Это так настолько, что стоит мне при “связанной” музыке начать испытывать эту красоту, как я тотчас теряю конкретную обстановку, теряю пафос скорби и выключаюсь из общего “шествия”. Требуется: либо-либо.

Тут нужна одна очень важная особенность. Если я в большой скорби могу подняться и до ее величия и до величия адекватной ей музыки, я испытываю огромное напряжение, но это — не страдание. Вернее, это не должно быть страданием, как не должно им быть переживание трагедии на сцене. Плачущий на такой панихиде “под музыку” оказывается также ниже этой музыки (переходя во власть своего личного), как ниже трагедии оказывается тот, кто пытается после спектакля “расправиться” со “злодеем”. В том-то и дело, что в трагедии, как и в панихидной музыке ужас и тоска переживаются на таком высоком уровне над — личного, родового существования, что они, эти эффекты, не опустошают, а мобилизуют в огромной степени всю психическую потенцию. В этом, как мне кажется, и надо бы видеть смысл аристотелевского катарсиса, оставшегося непонятым до сих пор буржуазными эстетиками.

И хотя пафос скорби не есть страдание, он не есть и ра-

дость красоты. Слушая ту-же похоронную музыку в “свободном” исполнении, я раскрываю другую сторону моего общественного содержания, другую сторону действительности, и эта другая сторона, звучащая как скорбь, порождает красоту. В этой скорби — красоте я не ищу, а утверждаю себя, как существо социальное, эмоциональная реакция на эту сторону мира и есть чувство красоты.

В сущности — это начало всех моих размышлений. Я ищу и не даю себе полного отчета: в чем генезис эстетической красоты.

Я знаю, что на пути к решению этого кардинального для эстетики вопроса столько трудностей, что узнай об этом бухгалтер Консерватории, он задержит дальнейшую выдачу мне зарплаты. И он будет прав: можно-ли знать, что есть эстетика, не зная, что есть эстетическая красота.

Видите, дорогой Борис Александрович, как некрасиво все у меня складывается.

Примечание

Все это — с точки зрения нуждающегося в исцеляющей помощи, но не с точки зрения “рода”; а ведь искомая особенность касается восприятия именно рода. На это и надо бы дать ответ!

В связи с редактурой книги И.И. Иоффе — “Синтетическое изучение искусств и кино”.

Дорогой Борис Александрович,
я с интересом ждал Ваших замечаний к главе о музыке И.И. и вчера ночью жадно накинулся на них. Из них мне стало несомненно, что в концепции И.И. и Вы стали неуверенны. О том, что неуверенность есть у меня, знали Вы давно. У меня происходила и происходит тяжелая борьба: хочется уверить себя в том, что в оценке концепции И.И. я ошибаюсь, все больше убеждаюсь в противном, хочу, и не могу (по своей философской неподготовленности) вскрыть основной исток всей И.И. концепции.

Ваши замечания еще более укрепили меня в моих сомнениях. Наряду с этим, мне показалось, что Вы стоите на пути опасном: Вы все еще надеетесь, что миллион “погрешностей” можно подправлять на ходу, без того, чтобы подвергнуть ревизии концепцию в целом.

В одном из своих замечаний (“Музыка”) Вы пишете: “Здесь вновь сведение семантических проблем к общим соотношениям, к мировоззренческим категориям и только к ним... Семантическая проблема — это проблема социального плана...”.

Вот это Ваше “вновь сведение” меня несколько разволновало, Борис Александрович! Я спрашиваю Вас: после главы о константах, где задача семантического анализа представлена с исчерпывающей полнотой, может ли И.И., не противореча себе не сводить семантическую задачу к мировоззренческим категориям, и только к ним? Вот ведь в чем корень вопроса! В той

“константной” главе в соответствующем месте я попытался задержать свое внимание на том, что проблема семантического анализа не сводима к вскрытию в конкретном произведении общих мировоззренческих линий: идеализм, материализм, метафизика, диалектика. Я сослался на критическую практику Белинского, Чернышевского, Ленина, так как эта практика по существу есть практика семантического анализа. То свое содержание я изложил, видимо, коряво, и — остался непонятым. Теперь я вновь хочу вернуться к нему, чтобы еще раз себя проверить. Для этого я хочу Вас просить перечесать соответствующее место (кульминацию) в главе в константах под углом ваших-же замечаний о том, что проблема семантики лежит в сфере не мировоззренческих категорий, а в социальном плане.

Сегодня я еще раз пробежал тезисы. Сейчас мне они яснее и неточность концепции и там же видна.

А затем, и общий вопрос о работе И.И.: зачем, ведь, огород городить? Затем, чтобы, изучая синтетически искусство — вообще, можно было лучше, правильнее и полнее изучить конкретное искусство — в частности. Пример такого частного анализа мы имеем в главе о музыке. И вот я спрашиваю: что дает эта глава всякому, кто хотел бы осмыслить и героическую и пятую? Всякому, кто хотел-бы самостоятельно анализировать другие произведения. Лично мне — глава ничего не дала. А Вам, Борис Александрович? Я и хочу знать: не узнается ли и здесь... в еде? Что-то надо решительное предпринять, начиная с I главы о константах: или 1) принять концепцию И.И., 2) или убедить его пересмотреть ее, 3) или — отступить.

(Е.х. 179, стр.64).

Дорогой Борис Александрович,

спешу уведомить Вас, что выпавшись перед обедом, я для себя распутал сомнения следующим образом:

1) Не надо смешивать понятия: “материя” и “материальное”.

(Иначе о развитии материи не могло бы быть и речи).

Мысль не материальна, но идеальна, будучи порождена материей, ее развитием. Идеальное — не просто форма суэствования материи, но это — нематериальная форма существования материи. ! Подчеркнутое — божественно великолепно!).

2) Верно, что объективна только материя, но вовсе неверно, будто объективно только материальное.

(Кто посягает на объективность нематериального, посягает на существование самой материи).

3) “Идеальное не может существовать вне и без материи”.

И все-же, идеальное через идеальное может начать существование новой (другой) материи: т.е. — быть абстрактным другим (чужим) сознанием.

4) Не будучи материальным, идеальное имеет силу материи (материального), и в этом печать ее происхождения. Силой мысли организм может перестать суэствовать, как организованная материя. Мысль, опосредствуясь материей, порождает мысль, понятие — понятие.

5) Мы с Вами, Б.А., говорили о единстве (диал.) материального (? Материи?) и идеального. Не зря ли? Если идеальное есть та же материя, а не материя и какой-то ее продукт, то

при чем тут единство? Аналогия: можно ли говорить о единстве куколки и гусеницы, гусеницы и бабочки?

С приветом Ар<шак> Ад<амян>

Т.Тер-Мартirosяну

<о полифонии>

Название К. меня заинтересовало: какая в нем идея? По этому поводу позволь мне поделиться кое-какими соображениями и домыслами.

Может быть потому, что в последнее время я много думаю об одной особенности истории искусства, именно, что эта история есть и история человека в нем, я нередко задумываюсь и о полифоническом искусстве, как об искусстве, которое на определенных этапах своего развития отражает определенные этапы в истории человека, и его положения в обществе. В связи с этим развитие буржуазного искусства (в целом) в определенной мере испытало на себе влияние народного искусства, включая в первую очередь реализм последнего, но не только: живопись в сюжетеке обратилась к народу, его истории, то же и литература, обогатив вдобавок свой язык народом. Не допускаешь ли ты, что народная музыка также своей полифонией вошла в национальную музыку? Вряд ли можно сомневаться в том, что неслучайно прекратилась история полифонического искусства вместе с Бахом: уже к его времени, в сущности, это искусство носило признаки анахронизма. Я имею ввиду, что

искусство "ведения голосов" было обязано схоластике с ее рационализмом и нормативностью, а ведение "голосов" знаменовало средневековый церковный уклад человеческих отношений, для которых, в отличие от бжуазного уклада, была характерна нивелировка личности; ведь самым нетерпимым для буржуазной, строго личностной, культуры в ранней полифонии было то, что она имела дело с "голосами", взаимно безликими. Такая безликость (в отношении одного к другому) была возможна постольку, поскольку в этой полифонии образ, втиснутый в "голос", остается сам по себе вне процесса развития. По этим ли или по другим основаниям искусство полифонии, несмотря на очень высокий уровень ее этического смысла, отражало недоразвитую жизнь. Вообще говоря, такое несоответствие между уровнем общества и уровнем его искусства и возможно и бывает и хорошо известно.

Дальнейший путь полифонического искусства, поскольку я могу судить об этом, в корне и принципиально нового склада, я нахожу вначале у Бетховена: например, его I часть 17 сонаты или последняя часть *apassionata* для меня сплошь полифония. По линии этой, новой полифонии, ранним выразителем которой был, конечно, и Шопен, пошла вся последующая, исторически более высокая, более реалистическая полифония. И вот ввиду этого у меня и возникает вопрос: не обязана ли новая полифония также и народной полифонии, несомненно, всегда реалистической?

Если во всем этом есть какое-нибудь основание, то не может и не должен ли твой К. заняться и этой проблемой, собирать образцы народной полифонии, их анализировать и систематизировать — под углом, в частности, ее роли во всей полифонической культуре? Буду рад если ты и, конечно, Христофор, выскажете свое мнение. Независимо от этого, буду рад если расскажешь, о своем К., о его физиономии: несомненно, что он что-то уже начал делать.

О себе могу сказать, что я себя чувствую хорошо, и много, с увлечением работаю. Правда, за все время всего один раз вышел на улицу пройтись, сейчас опять противопоказанно выходить: холодно, валит снег. Сейчас, когда в № 101 нет ни тебя, ни Христофора, ни Жоржа, мы с Аро остались сиротами, и стараемся каждый день видаться. Он закончил фортепианную сонату (кажется, удачно), уповает ее сдать комиссии, чтобы получить деньги и выехать в Москву и Ленинград: на 2/II заказал билет, но боится, что Сильва его подведет. Обидно наблюдать, как хамье, вроде Ат.С., третирует Аро и вкладывает палки в колеса. Какое унижение зависеть от них!

Будешь писать (прошу!), пиши, как Леончик акклиматизируется в Ленинградской школе и обстановке, как вспоминает Ереван? Как твои домочадцы?

Нина моя шлет всем вам привет и поцелуи, что повторяю и я от себя.

Обнимаю тебя

Твой Аршак

Под буквой К. имеется ввиду методический кабинет, которым в то время заведовал Т.Тер-Мартirosян. (В.С.)

<о полифонии>

... И еще ты хорошо знаешь, что я давно думаю и ничего додумать не могу, и потому это, что все нет времени, и потому, что одному мне это трудно. Ты хорошо помнишь, что неоднократные мои обращения к Христофору, и к тебе и к Гане и Жоржу остались без отклика, за что я никого из вас не упрекаю: во-первых всем вам присущ девиз: "мне бы ваша забота", убийственный, разрушительный девиз, во-вторых с полифонией приставал я, который сам полифонической профессии никогда не нюхал, и приставал при этом к людям, как вы, от полифонии не знают куда бежать, чтобы перевести дух... Все это так, или приблизительно так, и все же — напрасно. Сейчас я еще больше убеждаюсь, что в полифонии нужно поставить, как ее коренной вопрос, вопрос о типах сопряжения.

К этому меня особенно приводит моя одна работа. Я развиваю в ней мысль о том, что историческое развитие искусства есть развитие в нем человека, как он относится к своей среде. Это и мой принцип и соответствует тому, что и история человеческого общества есть история развития того же самого принципа. В последнее время я получил решающей силы документ: перевод рукописи Маркса, подготовленный к "К" — "форм". В этих "ф" речь о том, что все основные формы (развития) общества суть формы отношений, связей человека и его среды: аналогичную мысль о высших этапах общественной истории Маркс высказал в "Введении в политическую экономию" и мне давно она известна. Если основа человеческого мира есть связь индивида со средой в ее определенной форме,

то может ли искусство миновать это явление? Вздор! Где же искать отражения? В поэзии, музыке и в языке. Полифония — вот форма отражения этого.

Если есть хоть капля правдоподобия в том, то возьми на себя и с Христофором поговори, и сам займись этим вопросом в своем К.

Давно я сам не думаю на эту тему и поэтому я, с позволения сказать, отстал. Но загораясь мыслью, что авось Христофор переложив гнев на милость, покинет свое безразличие и заинтересуется, и мыслью, что ты, авось придав значение моим словам, решишь сдвинуть вопрос и сделаешь его предметом специального исследования, хочу тебе напомнить мои домыслы по полифонии.

Прежде всего я придираюсь к определению полифонии, которое записал со слов Х/ристофора/ “Одновременное развертывание различных сторон одного и того же муз.образа”. Совершенно осуждаю мысль о том, что в полифонии речь идет о сторонах одного и того же образа. Если речь идет об инвентарной полифонии, то здесь совпадение тем знаменует не наличие одного образа при различии его сторон, а другое: не дифференцированность образов, отсутствие в них взаимной индивидуализации, то есть низшую ступень в развитии полифонического мышления, соответствующего аналогично общинному укладу, принципу жизни людей в обществе...

Всякая “тема” есть тогда образ, когда есть в ней, внутри ее, соотношение сторон. То же происходит в литературном образе, и в живописном... Считать, что “голоса” есть “стороны” одного образа, значит, на мой взгляд, убивать самую идею полифонии, где происходит завязь отношений, то есть система взаимно обуславливающих связей, значимостей. А один образ, остается всегда одним образом.

В инвенции каждый голос выступает со значительностью

законченного образа и внутри себя воплощает систему сторон.

В этой формуле не устраивает и то, что нет в ней основного: указания на то, что содержание дано в самом отношении (сопряжении) образных значений. В понятии “развертывания” дано внешнее, чисто формальное, и не дано его функциональное, содержательное. Затем, в этой формуле излишним мне кажется термин “одновременное”, которое к идее отношения является грубым привеском, опять же могущим быть оправданным с <позиций> внешнего аспекта, но не из сущности проблемы. Все, что воспринимается как целостное, уже включает в себя “одновременность”, так как сам этот термин есть перевод категории содержания (логическую, эмоциональную категорию) в категорию формально-временную.

Словом, эта формула кажется мне не отвечающей сути дела.

Также мало убеждающим нахожу и другую формулировку, <относящуюся> к полифонии с точки зрения композиции. Я имею в виду формулировку: “Полифония — это искусство одновременного ведения различных, между собою сопряженных мелодий (или групп мелодий)”; специальных соображений по этой формулировке не привожу.

Кажется мне неудачным и то определение полифонии, которое я третьего дня записал со слов Гани: “полифония — многоголосие, в котором все голоса равнозначны” и позже “Полифония — одновременное развертывание двух или более сопряженных между собой мелодических линий”. Эта и неверная и малосодержательная формулировка, неверна, потому что не обязательно для полифонии, чтобы все голоса были равнозначны, если в <основании> последних лежит реальное, а не чисто формальное значение: “равнозначность” есть судьба исторически примитивной, не отдифференцированной внутри себя, полифонии; безсодержательна эта формула, потому что “равнозначность голосов” (а что это — за понятие?) есть лишь од-

а, и то опять-таки внешняя сторона явления; худшее в формулировке то, что в ней опять нет основного: сопряженность сама и есть предмет, содержание полифонии.

Вообще, как мне кажется, в определении полифонии хорошо бы отдать себе отчет в том, что всякое ее определение может исходить либо из действительности, которую полифоническая музыка отражает, либо из субъекта, который эту музыку воспринимает, либо, наконец, из формальных заданий самого композитора. Впрочем, все критикуемое имеет в моей беседе с тобой и с Христофором второстепенное значение по сравнению с существом дела. А сущность полифонии я рисую себе так.

Полифония есть музыкальный метод выражения взаимных отношений, как содержание человеческой жизни.

В задачу анализа этого определения должно войти отграничить этот метод, как специфическое музыкальное явление, от прочих, поскольку: 1) лад, ритм, гармония, тембр, динамика, регистр и так далее — существуют, как выражение в музыке некоторых отношений; 2) разные композиционные схемы — двухчастность, рондо, вариации и тому подобное — возникают также на начале музыкально-смысловых отношений; 3) приходится различать отношение (содержание) как некое содержание (в полифонии) и как принцип его развития (в сонате): я имел ввиду то, что в полифонии раз возникшая сопряженность сама в этом своем качестве не изменяется и не развивается, в сонате же изменяется и развивается именно сама сопряженность, отношение: в фуге мажорное заключение не кульминация в развитии, а — точка, призванная не разрешить, но исчерпать предыдущий процесс; приходится, следовательно, различать сопряженность статического склада и склада динамического: в полифонии налицо первое.

Поскольку человеческая жизнь развивается по линии: отношения индивида к среде (обществу, народу, классу, природе), и

искусство полифонии развивается по линии реальных принципов отношений, по самому качеству сопряжения. Это безусловно общо звучит. Надо лучше все выразить, а главное на примерах показать. Хорошо бы понять, — как помнится, я собирался делать вместе с тобой? — с живописью; здесь множество образов, где сопряжение играет значение в музыке то гармонии, то полифонии. Представь, еще Дидро находил, что в живописи в массовой композиции надо различать понятие массы и понятие группы. Полифония соответствует понятию группы.

В самой музыке надо бы найти случаи разных типов сопряжения, и к этому свести интерес анализа. Примерно, во всей инвенционной полифонии для меня значительно, только то, что здесь “голоса” взаимно не дифференцированы, и это производит впечатление того, что сопряженность вытекает не из силы единства противоположностей, то есть индивидуализированных мотивов жизни, но из чувства, сознания, факта сопринадлежности вступивших в сопряжение значений к одному общему, поглощающему их единству. В основе этой полифонии — пафос общинного сознания. При всей композиционной сложности языка этой полифонии и его рассудочности, это — исторически одна из низших форм полифонического мышления; как и схоластика, при ее виртуозной изобретательности составляет низшую ступень логического мышления.

Какие типы полифонического сопряжения можно наметить? Это надо будет вывести из анализа. Мне кажется, что по крайней мере некоторые несомненно там имеются, именно:

1. “Массовая” — антифон.
2. “Общинная” — фуги.
3. “Третьего явления” “Враги”... — дуэт из “Евгения Онегина”.
4. “Подголосочная”.
5. “Отголосочная”.