

A Monsieur Jean d'Udine,

Monsieur,

Une traduction est un trop modeste travail pour que j'ose vous prier d'en accepter la dédicace, mais vous ne refuserez pas, je l'espère, de voir dans ce „geste“ la „transmutation“, peut-être incomplète, de mon admiration pour votre oeuvre.

Soyez persuadé qu'en choisissant mes „signes sonores“, je n'ai rien négligé pour que le „rythme“ qu'ils éveillent en mes lecteurs ne diffère guère de celui dont j'ai vibré moi-même en présence du „modèle“.

C'est dire que leur „attitude“ ne sera pas différente de celle avec laquelle je reste votre traducteur respectueux

Pr. Serge Wolkonsky.

St.-Petersbourg.
11 Juillet 1911.

Настоящая книга представляет любопытное явление среди сочинений по эстетикѣ; она совмѣщаетъ рѣдко сочетающіеся условія: это зданіе, возникшее изъ тончайшей художественной отзывчивости и утвержденное на фундаментѣ почти устрашающаго своею откровенностью матеріализма. О вопросахъ искусства пишутъ либо мыслители, либо художники. Первые мало знаютъ искусство, еще меньше чувствуютъ его: читателю, любящему искусство, ихъ писанія чужды, иногда оскорбительны; вторые, т. е. художники, чувствуютъ искусство, но теоретическое «мышленіе» увлекаетъ этихъ практиковъ въ такія дебри «сентиментализма», что читатель, у котораго голова на плечахъ, отказывается слѣдовать за ними. Книга, переводъ которой предлагаю, совмѣщаетъ два полюса: можно не соглашаться съ положеніями автора, но нельзя отказать ему ни въ художественномъ темпераментѣ, ни въ философскомъ умѣ. Что касается матеріалистическаго фундамента, то, воля ваша, мы такъ часто видѣли, и въ особенности у насъ въ Россіи, какъ во имя матеріализма ниспровергались художественные идеалы, что, право, кромѣ привѣта, ничего не можетъ вызвать этотъ горячій гимнъ искусству, поднимающійся изъ лона того же матеріализма.

Представитель того поколѣнія, которое выросло при звукахъ матеріалистическаго гоготанія, подвергавшаго осмѣянію храмы, на порогѣ которыхъ пробуждался священный трепеть юныхъ сердець, я съ какой-то радостью запоздалой отместки подписываюсь подъ переводомъ этой книги. Много произошло перемѣнъ за послѣдніе годы въ художественной атмосферѣ, и нынѣшнему поколѣнію можетъ даже показаться страннымъ, что вспоминается такое прошлое; однако давность, а тѣмъ болѣе столь недавняя, не упраздняетъ пережитаго. Помню, какъ на студенческой пирушкѣ, въ началѣ 80-хъ годовъ, кто-то изъ младшихъ робко упомянулъ имя Фета. Надо было слышать гоготаніе и надо было слышать съ какимъ чувствомъ удовлетворенія и возстановленнаго равновѣсія были привѣтствованы слова «старшаго», когда изъ подъ ореола нечесанныхъ волосъ онъ провозгласилъ: «Я признаю только *la circulation du sang!*» Какъ же мелки и не дальновидны были они, отрицавшіе все во имя человѣка и упускавшіе изъ виду проявленія человѣка... Нѣтъ, когда матеріализмъ поетъ гимнъ Искусству, я слушаю музыку, а къ поющему, къ автору, хочется обратить его же собственныя успокоительныя слова: «Идеализмъ вовсе не есть свидѣтельство о превосходствѣ вкуса, ни о нравственной высотѣ; это доктрина и больше ничего, такая же доктрина, какъ и реализмъ» ¹⁾. О доктринахъ можно

¹⁾ Думаю, что слова «идеализмъ» и «реализмъ» въ данномъ случаѣ вѣрнѣе было бы передать словами «спиритуализмъ» и «матеріализмъ», но предпочитаю сохранить терминологию оригинала.

спорить, но въ спорѣ пусть останется не задѣта общность чувствъ: и на чужой землѣ произрастають родные цвѣты...

Не предвосхищая содержаніе книги, могу сказать, что она представляетъ интересную попытку обоснованія эстетики на теоріи движенія. Она также любопытный примѣръ научнаго изслѣдованія путемъ самоопредѣленія, превращенія субъективныхъ ощущеній въ объектъ изученія. Она какъ бы пластинка, на которой авторъ, подвергнувъ себя дѣйствію лучей своего сознанія, самъ себя отпечаталъ.

Отношеніе переводчика къ содержанію, т. е. по сколько онъ раздѣляетъ, или не раздѣляетъ, положенія, доводы и выводы автора, не должно интересовать читателя; все же считаю нужнымъ сдѣлать слѣдующія оговорки.

Не совсѣмъ раздѣляю нѣкоторые взгляды автора на музыкальное творчество, — на характеръ необходимости, который онъ признаетъ за реальной подкладкой. Не думаю, напримѣръ, чтобы для изображенія ужаса лѣсныхъ голосовъ Глюку нужно было непременно видѣть совъ и филиновъ; не думаю, чтобы было осмотрительно утверждать, что, будь композиторъ живъ, онъ бы показалъ намъ дупло, въ которомъ явились ему свѣтящіеся глаза. Думаю даже наоборотъ, что можно дать прекрасное музыкальное изображеніе ночныхъ голосовъ, никогда не издавши филина. Точно также и относительно музыкальнаго воспріятія: когда авторъ утверждаетъ, что нѣкоторыя мѣста Пасторальной Симфоніи до такой степени имитативны, что въ музыкѣ чувствуется озонъ, воздухъ, пресыщенный электричествомъ, тучи, заволакивающія

небо, капли дождя, словомъ — все, что въ природѣ сопутствуетъ тому явленію, которое изображаетъ Бетховенская «Буря», боюсь, что онъ приписываетъ музыкальному звуку многое изъ того, что по ассоціаціи вызываетъ въ немъ заглавіе музыкальнаго произведенія. Поскольку изъятіе подобныхъ доводовъ ослабило бы убѣдительность общей аргументаціи, вопросъ второстепеннаго интереса.

Здѣсь же не могу не отмѣтить нѣкотораго увлеченія примѣрами, какъ средствомъ аргументаціи. Такъ, когда заходитъ рѣчь объ эпитетахъ. Гуно сказалъ молодому композитору, что его партитура «благоухаетъ», — это де въ доказательство того, что музыка способна вызывать ощущенія обонятельнаго характера. Не подвергая обсужденію ту теорію, которую примѣръ призванъ подтвердить, — хочу лишь указать на эту особенность французскаго мышленія, которое даже въ самыхъ серьезныхъ научныхъ сочиненіяхъ количествомъ примѣровъ возмѣщаетъ тонкость логической нити, подъ высокое теоретическое зданіе подводитъ анекдотическій фундаментъ и призываетъ случайно брошенное «удачное слово» въ свидѣтели доктрины. Въ частности, что касается Гуно, то всѣмъ знавшимъ его хорошо извѣстно было его увлеченіе опредѣленіями. Однажды въ концертѣ онъ слушалъ Баха. Вдругъ глубоко-мысленно онъ произнесъ: «Я нахожу, что въ этой музыкѣ есть что-то октогональное (восьми-угольное)». Сидѣвшая съ нимъ въ ложѣ дама быстро обернулась: «Я только что хотѣла сказать то же самое». Эффектъ былъ уничтоженъ, но врядъ ли Наука отъ этого что-либо потеряла.

Не могу согласиться и съ утилитарно-механическимъ взглядомъ на архитектуру, въ силу котораго, великолѣпные храмы и соборы возникли изъ одной лишь потребности обезпечить возможно большее крытое помѣщеніе для возможно большаго числа народу, а соображенія чистой красоты линій играли второстепенную творческую роль; не могу согласиться, потому что думаю объ архитектурныхъ рисункахъ итальянскихъ и французскихъ мастеровъ семнадцатаго и восемнадцатаго вѣка, этихъ архитектурныхъ сказкахъ, навсегда оставшихся на бумагѣ: зданія, ни для чего не предназначавшіяся, не вызванные никакой потребностью, которыя никогда не были и не будутъ воздвигнуты, — арки, которыя ничего не соединяютъ, лѣстницы, которыя никуда не ведутъ.. Правда, по поводу этого самаго вопроса о необходимомъ присутствіи полезности въ архитектурѣ, какъ элемента, обусловливающаго ея эстетичность, авторъ въ другомъ мѣстѣ говоритъ: «Не будемъ догматичны: жизнь не терпитъ категорій», а еще въ другомъ мѣстѣ онъ говоритъ, что зданіе было жилищемъ, прежде чѣмъ быть памятникомъ. Впрочемъ, очень внимательный читатель подмѣтитъ и другія противорѣчія, но онъ легко проститъ ихъ, когда убѣдится, что они являются плодомъ не слабой логики, а увлекающагося темперамента.

Этотъ увлекающійся темпераментъ, равно отзывчивый на красоты искусства и на красоты жизни, я увѣренъ не замедлитъ увлечь за собою и читателя. Онъ заразитъ его своею любовью... къ искусству? Нѣтъ, — къ Жизни. Искусство — выраженіе Жизни, но Жизнь — источникъ

Искусства. Жизнь первѣе Искусства. Жизнь безъ Искусства невыносима, но Искусство безъ Жизни не мыслимо, и гимномъ Жизни кончаетъ авторъ свою «механическую эстетику». «Жизнь со своими случайностями, своими горестями и радостями, встаетъ передъ нами, какъ единственная госпожа, верховная расточительница красоты, — Жизнь, щедрая родительница, въ произведеніяхъ великихъ мастеровъ передающая въ грядущіе вѣка непреложный и неизгладимый отпечатокъ своего человѣческаго образа».

Считаю долгомъ предупредить о допущенныхъ мною пропускахъ. Нѣкоторыя мѣста пропущены ради облегченія текста: излишество примѣровъ, личныхъ переживаній. Другія, — какъ представляющія слишкомъ специально французскій интересъ: полемика съ какимъ-нибудь французскимъ журнальнымъ критикомъ (или даже съ Пеладагомъ) способна въ глазахъ французскаго писателя оживить и «приблизить» теоретическій вопросъ, въ русскомъ читателѣ она скорѣе вызоветъ отчужденіе. Въ главѣ XII пропущенъ отдѣлъ «объ эпитетахъ»: стремленіе каждому тѣлодвиженію подыскать наименованіе, съ тѣмъ чтобы соотвѣтствующимъ эпитетомъ опредѣлять его выразительность, мнѣ представляется литературнымъ упражненіемъ слишкомъ побочнаго интереса ¹⁾, тѣмъ болѣе, что первая часть той же XII главы посвящена описанію системы

¹⁾ Выпущено также «Заключеніе» — чисто лирическаго характера.

«Ритмической Гимнастики» Жакъ Далькроза — самого живого, жизненного и животрепещущаго вопроса, какой себѣ можно представить ¹⁾). Долженъ сказать, что именно эта глава, можетъ быть, больше достоинствъ самой книги, побудила меня къ предпріятію настоящаго труда. Геніальному изобрѣтателю, мудрому наставнику, художнику въ жизни и человѣку въ искусствѣ, приношу новый знакъ уваженія переводомъ этой книги, имъ внушенной и ему посвященной ²⁾).

Обращаю вниманіе читателя на затрудненіе, въ которое ставитъ переводчика отсутствіе соотвѣтствующаго слова для передачи французскаго „attitude“, можетъ быть, центральнаго слова всей системы. Приходилось переводить то «положеніе» (неточно и неопредѣленно), то «движеніе» (обозначаетъ путь, а не результатъ), то «поза» (слишкомъ внѣшній характеръ), или прибѣгать къ описательнымъ выраженіямъ. Самымъ точнымъ словомъ было

¹⁾ Подробное изложеніе системы Жакъ Далькроза и описаніе его школы — въ моей книгѣ «Человѣкъ на Сценѣ», Спб. 1911. Книгоиздательство «Аполлонъ».

²⁾ Ж. д'Удинъ, познакомившись съ системой Жакъ Далькроза, отправился въ Женеву, чтобы изучить ее на практикѣ; вернувшись черезъ годъ, онъ основалъ школу «Ритмической Гимнастики» въ Парижѣ. Я видѣлъ эту школу (11, avenue des Ternes); система разработана удивительно подробно доводитъ маленькихъ учениковъ до исполненія крайнихъ трудностей въ сочетаніи акустики и пластики, но упражненія производятъ болѣе математическое, нежели эстетическое впечатлѣніе; нѣтъ увлеченія, нѣтъ того Далькрозовскаго духа, который въ порывѣ творчества увлекаетъ цѣлый классъ, когда поэтъ импровизируетъ за фортепіано и диктуетъ живымъ людямъ картины живой красоты.

бы «тѣлоположеніе» (по аналогіи съ «тѣлодвиженіе»); отсюда уже распространительно-психологическій смыслъ: настроеніе, расположеніе, отношеніе и т. д. Весьма часто самымъ удобнымъ словомъ являлось — «переживаніе».

Не малое затрудненіе проистекаетъ также отъ отсутствія соотвѣтствующаго слова для передачи французскаго «*émotion*», такъ какъ наше слово «волненіе» не только не совсѣмъ точно передаетъ его, но и шире по значенію, ибо вмѣщаетъ понятіе безпокойства (*agitation*); поневолѣ приходится иногда прибѣгать къ некрасивому слову «эмоція».

Наконецъ, всякій сколько-нибудь занимавшійся вопросами психологіи, знаетъ, къ какимъ описательнымъ ухищреніямъ надо прибѣгать по русски, дабы избѣжать путаницы отъ двойного значенія слова «чувство»: чувство осязанія, зрѣнія и т. д. (*sens*) и чувство любви, состраданія и т. п. (*sentiment*).

За этими оговорками, передавая книгу въ руки русскаго читателя, прошу за мысли судить автора, а переводчика за переводъ.

К. С. В.

Парижъ, 17 іюня 1911.