



Недавно в “Новом музыкальном журнале” [“Neue Zeitschrift für Musik”. — Прим. С. Грозмани.] был поднят вопрос “о еврейском художественном вкусе”; тотчас же по этому поводу возникли разногласия: защита и оспаривание еврейского художественного вкуса вызвали горячие споры. Мне же кажется, что в этом споре прежде всего следует иметь в виду одно принципиально важное обстоятельство, которое, к сожалению, до сего дня либо умалчивалось критикой, либо обсуждалось в пылу излишнего возбуждения. А между тем задача критики в данном случае была бы особенно благодарна, так как, не унижаясь до обсуждения ею же измышленного и не извращая тем своего существа, она должна была обращаться исключительно к области фактов несомненных и ясно заметных.

К числу таких, в интересующем нас вопросе, весьма значительных фактов следует отнести, прежде всего, глубокое внутреннее нерасположение ко всему еврейскому, которое всем нам знакомо и, присущее всему народу, постоянно и ярко обнаруживается. Впрочем, мы желаем здесь объяснить эту глубокую антипатию народа только по отношению к еврейству в искусстве, а именно — в музыке. Мы обойдем молчанием и область религии, и область политики. В религии евреи давно уже для нас закоренелые враги, недостойные, впрочем, даже ненависти. А в чистой политике... мы хотя и не приходили с ними в столкновение, но всегда готовы предоставить им основание нового

Царства в Иерусалиме. Да, нам остается только весьма сожалеть о том, что г-н фон Ротшильд оказался весьма остроумным и отказался от чести быть королем евреев, предпочтя сделаться "евреем королей".

Но когда политика сделалась у нас достоянием общества, идеалистам казалось, что особое правовое положение евреев вызывает к человеческой справедливости; поддерживался же этот взгляд тем обстоятельством, что у нас самих появилось стремление к социальному освобождению. Здесь именно и следует искать корень нашей борьбы за еврейскую эмансипацию, так как во время этой борьбы мы неизменно оставались борцами за отвлеченный принцип, за идею, а не за конкретный случай еврейского освобождения. Это произошло потому, что весь наш либерализм оказался только игрою недальновидного ума, так как мы взялись за освобождение народа, не зная его и искренне чуждаясь какого бы то ни было сближения с ним; точно так же и наше усердие в отстаивании еврейского равноправия вытекало только из общего идеалистического подъема, но далеко не из чувства симпатии к евреям. Сколько бы ни говорилось хороших слов о справедливой необходимости еврейского равноправия, при реальном столкновении с евреями мы не переставали чувствовать по отношению к ним самую искреннюю антипатию.

В этой инстинктивной антипатии к евреям мы наталкиваемся на обстоятельство, которое необходимо выяснить, так как оно и должно будет привести нас к нашей цели. Нельзя не заметить того, что отрицательное, отталкивающее впечатление, которое производят на нас евреи, — гораздо естественнее и глубоко сильнее нашего сознательного стремления избавиться от этого негуманистического настроения. И мы только сами себя обманываем (в данном случае — вполне сознательно), когда в порыве прекраснодушия напрасно хотим убедить себя и других в том, что то естественное чувство, какое вызывают в нас евреи, должно отличаться особенной гуманностью или нравственностью.

Впрочем, в последнее время мы, кажется, приходим к тому здоровому убеждению, что правильнее было бы освободить себя от давления этого самообмана и совершенно трезво рассмотреть предмет нашей насильственной "симпатии". Когда же мы таким образом, вопреки сентиментальным заблуждениям, разумно составили себе понятие о том, каковы должны быть наши отношения к еврейству и каковы они теперь, то мы, к нашему удивлению, ясно увидим, что во время нашей борьбы за еврейское равноправие мы жалко висели в воздухе и храбро сражались с облаками. А прекрасная, далекая от наших еврействующих идеалистов область реально существующего обратила на себя внимание тех, кого хотя и забавляли наши смешные воздушные прыжки, но не настолько,

чтобы удержаться от захвата этой поистине прекрасной области или чтобы уступить хоть часть ее нам в вознаграждение за нашу идеалистическую эквилибристику.

Вот таким именно образом, как будто бы совершенно незаметно, “кредитор королей” сделался королем кредиторов, и ходатайства этого короля о еврейском равноправии кажутся нам только наивными, так как справедливее и скорее *нам* нужно добиваться равноправия по отношению к евреям. Настоящее положение вещей этого мира таково, что евреи более чем уравнены в правах: они господствуют и будут господствовать, пока за деньгами сохранится сила, перед которой бессильны все наши стремления и дела. Здесь, понятно, не нуждается в объяснении, что эту неодолимую силу в руки сынов Израиля дали их исторические бедствия и разбойническая грубость христианско-германских властителей.

Что же касается влияния евреев на изящные искусства, то здесь прежде всего следует указать на то, что современное искусство достигло в своем развитии предельной степени полноты и дальнейшее его развитие возможно только при создании для него новых основ. Этим обстоятельством и воспользовались евреи, для того чтобы руководить художественной критикой и захватить искусство в свои проворные руки.

На этом, впрочем, остановимся более внимательно. Весь тот труд, который сильным и богатым людям римского и средневекового времени приносил закрепощенный человек, сам переживая стеснения и бедствия, — всё это в наши дни еврей перевел на деньги: в самом деле, кто рассматривает на бумажках, с виду невинных, что они обагрены кровью бесчисленных рабов? И всё то, что герои искусства с бесконечными усилиями, пожравшими не только их энергию, но и самую жизнь, отвоевали от враждебных ему темных сил за два злосчастных тысячелетия, — всё это евреи обратили в предмет торговли художественными произведениями: кто увидит в гармоничных чертах художественных произведений то, что они создавались тяжелым и священным трудом гения в продолжение двух тысячелетий? А то обстоятельство, что всё новое искусство приняло еврейский оттенок, слишком бросается в глаза и выдает себя чувству, чтобы это надо было утверждать. Поэтому мы избавлены от нужды заходить особенно далеко, и нам не нужно углубляться в историю искусства, чтобы доказывать очевидный факт.

Достаточно того, что мы в недоумении остановились пред неизбежной необходимостью — освободить искусство от еврейского гнетущего влияния. Нам нужны силы, и этих сил мы не раздобудем, если

остановимся над исследованием самого явления и его теоретическим определением. Для этой цели гораздо лучше обратиться к своему настроению, к своим невольным чувствам¹: в том отталкивающем нас от евреев непобеждаемом чувстве — пора сознаться в нем откровенно — мы найдем разъяснение того, что именно отвращает нас в еврействе. Тогда мы будем знать, наконец, с чем мы должны бороться; тогда только мы и сумеем надеяться, что прогоним с поля <боя> враждебного нам демона, укрепившегося под надежным прикрытием непроницаемой полутьмы, которую мы, добродушные гуманисты, сами на него набросили, чтобы сделать его вид менее противным.

¹ Идея противопоставления “живого чувства” “схоластике теории” позже очень ярко отразится у Вагнера в этико-эстетическом конфликте Ганса Закса и Сикста Бекмессера (опера “Нюрнбергские мастерзингеры”, 1867). — *Прим. Д. Горбатова.*

Еврей, который имеет одного Бога и только для себя, прежде всего в каждодневной жизни бросается нам в глаза своим наружным видом. Этот особенный вид — неотъемлемая принадлежность еврея, среди какой бы европейской национальности он ни вращался, — для всех их представляет черты неприятно-чуждые: мы невольно не желаем иметь ничего общего с человеком, обладающим таким видом. До сих пор это должно было считаться несчастьем для евреев; теперь же, как мы видим, они чувствуют себя прекрасно со своим несчастьем; судя же по еврейским успехам, их различия <с нами> обратились как бы в отличия от нас.

Не касаясь того морального воздействия, какое оказывает на нас эта сама по себе неприятная игра природы, мы в интересующем нас вопросе должны обратить внимание на ту еврейскую внешность, которая никогда не может быть предметом чистого изобразительного искусства: когда же в искусстве желают представить еврея, то черпают образы из области фантазии, мудро облагораживая или совсем пропуская всё то, что в обыкновенной жизни именно характеризует еврейский вид.

Никогда еврей не прибудет и на театральную сцену: исключения из этого по числу и своим особенностям таковы, что они лишь подтверждают общее правило. Мы не можем представить себе какую-нибудь драматическую сцену античного или современного характера, в которой роль героя играл бы еврей, чтобы до смешного не почувствовать несоответствия такого представления. А это очень важно: человека, наружность которого мы должны считать неспособной к передаче изящного, мы должны признать вообще неспособным к артистическим проявлениям его существа.

[О деятельности еврейских актеров можно было бы много сказать по опытам позднейшего времени. Теперь не только они заняли сцену, они успели как бы похитить у авторов их художественные образы. Какой-либо еврейский “представитель характеров” не столько старается изобразить создания Шекспира и Шиллера, но подставляет вместо них собственные тенденциозные изображения. От этого получается такое впечатление, как будто из картины Распятия вырезан Лик Спасителя и вместо него вставлена физиономия демагогического еврея. Фальсификация нашего искусства, в особенности драматического, доведена до грубого обмана, почему даже о Шекспире теперь стали судить только с точки зрения условной пригодности его произведений для сцены. — *Прим. нем. издателя.*]

Однако для разрешения вопроса о влиянии евреев на музыку необходимо в основном обратить внимание на язык евреев и на то впечатление, которое производит на нас еврейская речь.

Евреи говорят языком той нации, среди которой они живут, но говорят как иностранцы. Мы далеки от того, чтобы заняться исследованием причин этого явления. Но мы не можем не обвинять за это христианскую цивилизацию, которая держала евреев в принудительном обособлении, равно как в последствиях этого явления мы не обвиним евреев. Мы обязаны только освещать и разъяснять эстетический характер этих явлений.

Прежде всего необходимо иметь в виду то обстоятельство, что еврей, только научившись говорить на всех европейских языках и не владея ими как языками природными, окончательно лишен какой бы то ни было способности выражаться на них вполне самостоятельно и индивидуально-своеобразно. Язык не есть дело единичной личности, но произведение исторической общности, и только тот, кто вырос в этой общности, может принимать участие в ее произведениях. Евреи же стоят одиноко, вне исторической общности с теми народами, в среде которых они живут. Они одиноки со своей национальной религией, одиноки как племя, которое лишено почвы и которому судьба настолько отказала в развитии внутри себя, что даже его собственный язык сохранился лишь как мертвый. А творить на чужом языке до сего времени не было возможно даже для величайших гениев. Поэтому вся европейская цивилизация и ее искусство остались чуждыми для евреев: они не принимали никакого участия в образовании и развитии их, но только издали, лишенные отечества, они присматривались к ним. На нашем языке и в нашем искусстве еврей может только повторять, подражать, но создавать изящные произведения, творить — он не в состоянии.

Насколько чужды нам евреи можно судить из того, что самый язык евреев противен нам. Особенности семитической речи, особенное упрямство ее природы не изгладилось даже под воздействием на нее двухтысячелетнего культурного общения евреев с европейскими народами. Самое звуковыражение, чуждое нам, резко поражает наш слух; так же неприятно действует на нас незнакомая конструкция оборотов, благодаря которым еврейская речь приобретает характер невыразимо перепутанной болтовни. Это обстоятельство прежде всего следует принять во внимание, потому что оно, как ниже будет показано, разъясняет то впечатление, какое оказывают на нас новейшие музыкальные еврейские произведения². Прислушайтесь к речи еврея, и вас неприятно удивит отсутствие в ней чего-то гуманного: его речь — это какое-то холодное, полное равнодушия своеобразное каляканье. Ничто не возвышается в ней до взволнованности высшей, прожигающей сердце страсти. А если мы в разговоре с евреем обратим к нему нашу часто взволнованную речь, то он всегда будет избегать нас как противника, потому что не найдет в себе возражения.

² Ситуация, в которой Вагнер мог слышать устную речь на иврите (кроме службы в синагоге), представляется мне совершенно невероятной. По всей видимости, Вагнер ошибочно предполагает в языке идиш афразийские корни, хотя удельный вес прямых семитских заимствований в нем действительно весьма высок. — *Прим. Д. Горбатова.*

Во взаимном обмене чувств с нами еврей даже никогда не раздражается, если дело не идет о его личных выгодах; потому его эгоистическое волнение, выражаясь в уродливой форме еврейской речи, смешно и способно возбудить всякое чувство — только не симпатию к говорящему. В интересах справедливости мы, понятно, должны допустить, что у евреев в их чисто еврейских делах и в семейной жизни несомненно прорываются человеческие, альтруистические чувства; но принять во внимание этого мы не можем, так как мы должны выслушивать евреев, обращающихся только к нам, — в жизни и в искусстве.

Вышеуказанные свойства еврейской речи, как мы видим, делают еврея неспособным к художественному словесному выражению своих мыслей и чувств, и эта неспособность особенно резко должна проявляться там, где нужно выразить высшую взволнованность... Мы говорим о пении: пение — это речь, взволнованная до степени страсти; музыка — это язык страсти. Еврей же может достигнуть своеобразной, смешно действующей страстности — но не трогательно-прекрасной страсти: в таком случае он вообще (не говоря о пении) просто невыносим. И всё то, что в наружности и речи еврея только крайне несимпатично нам, в его пении действует на нас отталкивающим образом, разве только мы на минуту

остановимся на смешных сторонах этого явления. Поэтому естественно, что в пении, как в самом живом и самом правдивом выражении душевных настроений, природная неспособность евреев к переживанию вдохновения чувствуется сильнее всего.

Быть может, следует предположить, что евреи способны к другим искусствам, если уж не к тому, основанием для которого послужило пение? Но осмысленный дар созерцания у евреев никогда не был достаточно велик, чтобы из их среды вышли великие художники, а внимание их со времен стародавних было неизменно направлено на дела с более определенным практическим содержанием, чем красота и духовное содержание нематериальных явлений действительного мира. До настоящего времени нам неизвестен ни один еврейский архитектор, ни ваятель.

Оставим для суда специальных знатоков вопрос о том, что создает еврей-художник в живописи. Но кажется, что евреи-художники занимают в их творческом искусстве такое же место, какое новейшие еврейские композиторы занимают в музыке. Как это ни странно, но должно признать, что евреи, отличающиеся полной неспособностью к художественному выражению своего существа ни в речи, ни в пении, всё же достигли господства, руководства общественным вкусом в наиболее распространенной отрасли современного искусства — в музыке. Итак, прежде всего рассмотрим, каким образом еврею удалось сделаться представителем музыки.

В истории нашего общественного развития был поворот, с которого всеобщее признание возвело деньги на степень руководящего начала; с этого-то времени евреям, единственный промысел которых — ростовщичество — обеспечивал им огромную выручку даже без надлежащего труда, должно было быть предоставлено право на первенство в обществе столь жадном до денег, тем более, что это право они принесли с собой.

Современное образование, доступное только классам состоятельным, прежде всего оказалось доступным для евреев и тем, унижительно для себя, обратилось в предмет роскоши. С этого же момента в нашу общественную жизнь вступает образованный еврей, отличие которого от необразованного простого еврея мы должны точно принять во внимание. Образованный еврей подвергнул себя невероятнейшим усилиям, чтобы лишить себя заметных признаков своих низших единоверцев: во многих случаях он даже признавал целесообразным действовать путем христианского крещения, лишь бы только уничтожить все следы своего происхождения. Но такое усердие никогда, однако, не давало ему

полной возможности пожать ожидаемые плоды: оно приводило лишь к тому, что оставляло его в полном одиночестве и тем создало из него такого бессердечнейшего человека, что мы вынуждены были потерять даже прежнюю нашу симпатию к трагической судьбе его племени. За ту связь, которую он задорно разорвал со своими соплеменниками, он не мог приобрести иной, высшей связи с обществом, до которого он захотел подняться. Даже образованный еврей состоит в связи лишь с теми, которые нуждаются в его деньгах, — а деньгами никогда вполне не удавалось заключить между людьми успешную связь. Поэтому чуждо и безучастно находится еврей среди общества, которого он никогда не поймет, к склонностям и стремлениям которого он не чувствует симпатии, история и развитие которого его не трогают.

В таком положении мы видели еврейских мыслителей: мыслитель — вззирающий назад поэт, настоящий же поэт — предсказывающий пророк. Но такое пророческое творчество возможно лишь при глубочайшей, полной искренности симпатии к великой, бессознательно чувствуемой поэтом силе общности. Будучи исключенным из этой природной общности вследствие своего происхождения и вырванный из общения со своим собственным племенем, даже наиболее способный еврей всё свое образование не может не считать только роскошью, так как он в конце концов не знает, что с ним делать. Частью этого высшего образования стали изящные искусства и между ними музыка — то искусство, которому легче всегда научиться. Музыка — даже обособленная от других изящных искусств — усилиями величайших гениев достигла наивысшей выразительности. Но и в связи с ними она способна иногда выражать только ничтожное, тривиальное.

То, что образованный (знакомый с искусством) еврей хотел выразить в своих попытках создать художественные произведения, могло быть только ничтожным и тривиальным, так как самое искусство было для него лишь предметом роскоши. Настроение, которое одушевляет еврея в его творчестве, — вне искусства: к содержанию художественных произведений он безразличен — только форма еще интересует его. Еврею всё равно, что сказать в произведении искусства. Остается вопрос — как сказать, и этот вопрос для него — единственный, достойный заботы. А ведь ни одно искусство, кроме музыки, не дает такого широкого простора творить вне определенных образов и быть, таким образом, вполне бессодержательным³. Всё, что в музыке, как в обособленном искусстве, можно было выразить, — всё выражено, всё исчерпано в ней творчеством величайших гениев. После них оставалось только подражать. Подражать, правда, можно удачно и успешно — как делают попугаи, подражая человеческой речи; но подражание в

искусстве так же невыразительно и бесчувственно, как подражание этих шутовских птиц.

³ Удивительным образом, Вагнер здесь довольно точно предсказывает эстетическую основу так называемой “нововенской” композиторской школы (2-я четверть XX века), создатели которой использовали в своих сочинениях метод *додекафонии*. Автором метода и основателем школы был Арнольд Шёнберг, еврей по происхождению. Разумеется, Шёнберга ни в коей мере нельзя считать еврейским композитором; однако *данный аспект* пророчества Вагнера всё же нельзя полностью игнорировать, поскольку Шёнберг никогда не относился к своему еврейству нейтрально.

В более общем плане можно отметить, что у истоков семиотики и структурализма тоже стояли в основном люди еврейского происхождения. Трудно сделать отсюда какие-либо однозначные выводы, но игнорировать этот объективный факт невозможно. Не исключено, что здесь сыграл свою роль многовековой запрет на изображение в рамках иудейской традиции (о котором Вагнер косвенно упоминает выше, но выводы свои делает пристрастно). Можно думать, что этот запрет действительно мог способствовать лучшему формированию у еврейских интеллектуалов формально-абстрактного мышления, нежели конкретно-образного. — *Прим. Д. Горбатова.*

Вот что можно сказать о подражании — о достойном обезьян копировании приемов музыкального творчества со стороны наших еврейских “делателей музыки”, которые если и внесли в искусство хоть что-нибудь оригинальное, то только своеобразный акцент. Этот еврейский акцент — яркая особенность всего племени — принадлежит не только простым евреям, оставшимся верными ему, но он имеет настойчивое поползновение остаться и у образованного еврея, с каким бы невыразимым старанием он ни пытался от него избавиться.

Такова неудачная судьба образованного еврея, и создалась она всё теми же особенностями его общественного положения. Как бы ни было произвольно и отвлеченно вдохновение нашей творческой фантазии — есть в нем неизменная связь с естественной почвой — душой народа, которому оно неизменно принадлежит. Истинный поэт, в какой бы отрасли искусства он ни творил, неизменно находит художественные побуждения и мотивы творчества в безыскусной жизни своего народа, которую наблюдает и изучает с полной любовью.

Где же образованный еврей найдет этот народ? Неужели он заменит его тем обществом, в котором он играет роль творца художественных

произведений? Даже если и допустить, что еврей-художник имеет какую-либо связь с этим обществом, то это связь не с народом, но с его отвращением, далеким от своего здорового ствола. Но и в этой связи нет любви, и отсутствие ее больно покажет себя еврею, если он внимательно присмотрится к этому обществу: тогда не только самое общество сделается для него чуждым и непонятным, но он встретит здесь невольное отвращение народа в его оскорбляющей наготы; и он поймет тогда, что этого отвращения не уничтожат и не ослабят никакие расчеты, ни возможность работы для более богатых слоев общества. Оттолкнутый самым чувствительным образом от совместной жизни с народом и, во всяком случае, неспособный понять дух этого народа, образованный еврей увидит себя снова притиснутым к корням своего собственного племени, где, по крайней мере, взаимное понимание безусловно для него легче. Желая или не желая того, он должен будет черпать из этого источника — но источник этот иссяк: жизнь народа утратила свое историческое содержание.

У евреев, не имевших своего искусства, никогда не было жизни с художественным содержанием: вот почему даже для пытливого художника оказалось возможным извлечь из нее только форму для художественных произведений. Еврейскому композитору предоставлено лишь торжественное служение Иегове как единственное музыкальное выражение его народа: синагога — единственный источник, из которого еврей может извлечь понятные ему народные мотивы. Если мы пожелаем представить себе это музыкальное богослужение в его первоначальной чистоте весьма благородным и возвышенным, то тем вернее мы должны будем сознаться, что эта чистота дошла до нас в виде противнейшей мути: в течение тысячелетий здесь не было никакого дальнейшего развития их внутренних жизненных сил, но всё, как и в еврействе вообще, застыло в одном содержании и одной форме. Форма же, никогда не оживляемая возобновлением содержания, делается ветхой, и если ее содержанием являются чувства уже не живые, то она становится бессмысленной. Кому не случалось убедиться в этом при слушании богослужебного пения в собственно народной синагоге? Кем не овладевало противнейшее чувство, смешанное с ужасом и желанием смеяться при слушании этих хрипов, запутывающих чувство и ум, этого запевания фистулой, этой болтовни?

Ни одна карикатура не могла бы в более безобразном виде выразить то, что здесь представляется с наивной, но полной строгостью. В последнее время, правда, стало заметно деятельное стремление к реформе, пытающееся восстановить в песнях старинную чистоту: но всё, что в этом направлении может быть сделано со стороны высшей еврейской

интеллигенции, всё будет бесплодно. Их реформы не пустят корней в народную массу. И поэтому образованному еврею никогда не удастся найти источник художественного творчества в своем народе. Народ ищет того, чем он мог бы жить; того, что для него было бы поистине настоящим, но не отраженным, не реформированным. А таким настоящим для евреев является только их искаженное прошлое...

У еврея-художника, как и у всякого художника вообще, это стремление к народным источникам ощущается и проявляется как бессознательная необходимость. Впечатления, пережитые у этих источников, сильнее его воззрений на современные искусства и сказываются на всех его произведениях. Эти скомканные мелодические обороты и ритмы синагогального пения занимают музыкальную фантазию еврейского композитора точно так же, как непосредственная лирика нашей народной песни, рисунок ее ритма и народная пляска были созидательной силой в творчестве представителей нашей инструментальной музыки и художественного пения.

Поэтому для воспринимающей музыкальной способности образованного еврея немного понятно из широкого народного и созерцательно-художественного круга нашей музыки: ему понятно лишь то, что ошибочно представляется ему имеющим сходство с еврейскими музыкальными особенностями. Но если бы еврей потрудился вникнуть в основы нашего художественного творчества, он должен был бы понять, что ничто в нашем искусстве не имеет ни малейшего сходства с еврейской музыкальной натурой: это раз навсегда отняло бы у него смелость принимать участие в нашем художественном творчестве. Однако еврей по своему положению далек от того, чтобы серьезно углубиться в наше искусство: либо намеренно (боясь узнать свое истинное положение среди нас), либо невольно (ибо он всё-таки не в состоянии понять нас) он поверхностно прислушивается к нашему творчеству и к его живым источникам. Вследствие этого поверхностного отношения к делу он и сделал легкомысленные заключения об этом внешнем сходстве, единственно ему доступном.

Поэтому случайные наружные признаки явлений как нашей жизни вообще, так и нашего искусства кажутся евреям существенными. А когда эти признаки он кладет в основу своего художественного творчества, то он и приобретает извращенный, чуждый и несимпатичный характер. Еврейские музыкальные произведения производят на нас такое впечатление, какое мы получили бы от стихотворений Гёте в переводе на еврейский жаргон. И подобно тому, как в еврейском жаргоне перепутаны слова и конструкции с удивительным отсутствием выразительности, так и в творчестве еврейского композитора сплетены

разнообразные формы и особенности стиля всех времен и всех композиторов, и в их тесном ряду — в пестрейшем хаосе — мы найдем отзвуки всех школ. Понятно, что в этих произведениях вся задача сводится не к содержанию и не к предмету, о котором стоило бы говорить, но исключительно к самому способу выражения. Чем же может быть приятна такая болтовня, если не тем только, что в каждый новый момент она вызывает новое раздражение внимания сменой бессодержательных выражений?

Но истинное вдохновение, истинная страсть, когда проявляется вовне, сама находит свое выражение. Еврей же, как мы уже говорили, не имеет истинной страсти — той именно, которая побудила бы его сама по себе к художественному творчеству. А где нет этой страсти, там нет и спокойствия: истинное, благородное спокойствие есть не что иное, как страсть, успокоенная отречением (*resignation*). Где спокойствие не предшествовало страсти — там только косность: противоположное же этой косности есть то колющее беспокойство, которое мы улавливаем в еврейских произведениях с начала до самого конца их, кроме тех случаев, где оно уступает место бездушной и бесчувственной косности.

Иллюстрируя всё вышесказанное, мы остановимся на произведениях одного еврейского композитора, который природою был одарен таким специфическим талантом, каким немногие обладали до него. Всё что мы видели при исследовании нашей антипатии ко всему еврейскому, все противоречия этой сущности, вся ее неспособность приобщиться к нашей жизни и к искусству, вне которых евреи осуждены жить, даже несмотря на стремление к созидательной работе, — всё усиливается до полного трагического конфликта в характере, жизни и творчестве рано умершего Феликса Мендельсона-Бартольди. Он доказал нам, что еврей может иметь богатейший специфический талант, может иметь утонченное и разностороннее образование, доведенное до совершенства, тончайшее чувство чести, — и всё-таки, несмотря на все эти преимущества, он не в состоянии произвести на нас того захватывающего душу и сердце впечатления, которого мы ожидаем от искусства, которое мы всегда испытывали, лишь только кто-нибудь из представителей нашего искусства обращался к нам, чтобы говорить с нами.

Пусть специальным критикам, которые, может быть, пришли к подобному же выводу, будет предоставлено подробно разъяснить это несомненное свойство мендельсоновских произведений; мы же полагаем для себя достаточным наше общее впечатление от его произведений. В самом деле, мы могли чувствовать себя увлеченными каким-либо произведением этого композитора только тогда, когда для нашей фантазии, обыкновенно любящей развлечения, <нужны были>

соединения и сплетения тончайших, весьма гладких и искусственных музыкальных фигураций, как в переменчивых световых эффектах калейдоскопа. Но мы ничего не испытывали, когда музыкальные образы Мендельсона должны были служить изобретению более глубоких и сильных чувств человеческого сердца. (О новояврейской школе, которую создали — ввиду этого свойства мендельсоновской музыки — как бы для оправдания этой художественной оказии, мы поговорим после.)

И сам Мендельсон чувствует те пределы, за которыми для него прекращается уже творческая, производительная способность. Там, где ему, как в ораториуме, нужно подняться до драмы, Мендельсон не может избежать необходимости пользоваться такою формой выражения, которая уже служила композитору, выбранному им для образца, как определенно-индивидуальный признак. При этом следует принять во внимание, что композитор взял себе за образец нашего старого мастера — Баха, формами которого он пользовался взамен собственного, неспособного к выразительности, языка. Музыкальный стиль Баха образовался в том периоде нашей истории музыки, когда всеобщий музыкальный язык еще только стремился к тому, чтобы сделаться более индивидуальным. Но в творчестве Баха настолько еще была жива музыкальная старина, строго формальная и педантичная, что человеческое — индивидуальное — только прорывалось у Баха благодаря громадной силе его гения. Язык Баха относится к языку Моцарта и, наконец, к языку Бетховена так, как египетский сфинкс к эллинской человеческой статуе: как сфинкс с человеческим лицом выдается еще из животного тела, так выдается благородная человеческая голова Баха из старинного парика.

Непонятно-бессмысленная путаница прихотливого музыкального вкуса нашего времени состоит в том, что мы одновременно прислушиваемся к языку Баха и Бетховена и толкуем их, как будто они отличаются друг от друга только формами творчества и индивидуальностью, не замечая их действительного культурно-исторического различия. Причина тому легко понятна: языком Бетховена может говорить лишь искренний, задушевный человек, потому что это был язык законченного музыкального человека. Бетховен, в силу непреодолимого стремления к абсолютной музыке, в поисках которой он измерил и наполнил до крайних границ ее область, указал нам путь оплодотворения всех искусств музыкою как единственное успешное расширение ее сферы. А языку Баха искусный композитор может легко подражать, хотя бы и не подражая самому Баху. Это происходит оттого, что в творчестве Баха формальные элементы преобладают над индивидуальным содержанием,

которое в то время занимало далеко не господствующее положение: это был период, когда формировались только способы музыкального выражения независимо от их содержания.

Творческие усилия же Мендельсона, направленные к тому, чтобы неясные, ничтожные идеи нашли не только интересное, но умопоражающее выражение, немало содействовали распушенности и произволу в нашем музыкальном стиле. В то время как последний в цепи наших истинных музыкальных героев — Бетховен — добивался с величайшим желанием и чудодейственной мощью наиболее полного выражения невыразимого содержания при помощи ярко очерченной пластической формы своих музыкальных картин, Мендельсон только растирает в своих произведениях эти полученные образы в расплывчатую, фантастическую тень; при ее неопределенном сиянии только наше капризное воображение произвольно возбуждается, но чисто человеческое внутреннее страстное стремление к художественному созерцанию едва ли будет просветлено надеждою на исполнение. Только там, где давящее чувство этой неспособности, кажется, овладевает Мендельсоном и заставляет его выражать нежное и грустное смирение, композитор субъективно показывает нам себя — и мы видим его утонченную индивидуальность, которая сознает свое бессилие в борьбе с невозможным.

Это и есть, как мы уже говорили, трагическая черта в личности Мендельсона; и если мы желали бы в области искусства одарить нашим участием чисто личность, то мы не посмели бы отказать в этом участии Мендельсону, несмотря на то что этот трагизм, скорее всего, был как бы его принадлежностью, но не мучительным, просветляющим чувством. Однако кроме Мендельсона никакой другой еврейский композитор не в состоянии возбудить у нас подобное участие⁴. Один далеко и широко известный еврейский композитор наших дней [речь идет о Мейербере. — *Прим. С. Грозмани.*] выступил со своими произведениями не столько затем, чтобы поддержать путаницу в наших музыкальных понятиях, сколько затем, чтобы использовать ее.

⁴ Здесь и далее Вагнер явно пристрастен: называя Мендельсона и Мейербера “еврейскими композиторами”, он противоречит своей же собственной концепции об определяющей роли фольклора в формировании национальной музыки. Строго говоря, во времена Вагнера *еврейских* профессиональных композиторов не было вообще — были лишь национальные композиторы еврейского происхождения (в частности, Мейербер и Мендельсон). — *Прим. Д. Горбатова.*

Публику нашей современной оперы уже в течение довольно продолжительного времени шаг за шагом совсем отучили от требований, которые должны были быть предъявляемы не то что к драматическим художественным произведениям, но вообще к произведениям хорошего вкуса. Помещения этих мест для развлечения наполняются, по большей мере, только той частью нашего среднего общества, у которой единственною причиною для разнообразных намерений служит скука; но болезнь скуки нельзя лечить художественными наслаждениями, потому что она не может быть намеренно рассеяна, а только лишь затуманена иной формой скуки. Кто наблюдал наглую рассеянность и равнодушие еврейской общины во время музыкально исполняемого богослужения в синагоге, может понять, почему еврейский оперный композитор не чувствует себя оскорбленным при открытии такого же явления у театральной публики и неусыпно может для нее работать, так как она должна показаться ему здесь всё-таки менее неблагопристойной, чем в храме.

Заботу о таком обмане тот знаменитый оперный композитор поставил себе художественной задачей жизни. Представляется совершенно излишним излагать те приемы, которыми он пользовался для достижения своих важнейших задач: достаточно того, что он, судя по его успехам, в совершенстве умел обманывать. В самом деле, разве не обманном образом он выдал своим скучающим слушателям давно и хорошо известный жаргон за модное и пикантное выражение тех пошлостей, которые нам неоднократно бросались в глаза в их естественном непривлекательном виде? Он позаботился также и о том, чтобы использовать возможность драматических потрясений и чувственных катастроф, чего так настойчиво ожидают скучающие; и если вникнуть в причины его успеха, то не будет ничего удивительного в том, что он легко достигает цели. А что он здесь достигает цели, это ясно и понятно для того, кто вникает в причины, вследствие которых при таких обстоятельствах ему всё должно удаваться. Этот обманывающий композитор заходит даже так далеко, что обманывает сам себя, — и, может быть, так же ненамеренно, как он обманывает своих скучающих слушателей.

Мы искренно верим, что он хотел бы создавать художественные произведения, и в то же время знает, что он не в состоянии их создать: чтобы выпутаться из этого неприятного конфликта между желанием и делом, он пишет оперы для Парижа и легко соглашается на их постановку во всех других городах. В нынешнее время это вернейший способ создать себе художественную славу, не будучи художником. Под давлением такого самообмана, которое должно быть не совсем легко,

этот композитор является нам также в трагическом свете: но трагедия личного чувства — в его уязвленном интересе — обращается в трагикомедию. Знаменитый композитор как бы демонстрирует в области музыки те действительно смешные и не вызывающие сочувствия черты, которые отличают еврейство вообще.

Рассмотрев, таким образом, вышеприведенные явления, из которых должно быть понятно наше обоснованное, оправдываемое и вместе с тем неодолимое отвращение к евреям, мы можем указать на эти явления как на признаки упадка, переживаемого музыкальной эпохой. Если бы те два еврейских композитора в действительности привели нашу музыку к высшему расцвету, то мы должны были бы признаться, что мы отстали и что наша отсталость заключается в органической неспособности к искусству; но так ли это?

Напротив, индивидуальное чисто музыкальное богатство нашего времени кажется скорее умноженным, чем уменьшенным, по отношению к пережитым эпохам. Неспособность заключается в самом духе нашего искусства: оно стремится к иной, чисто художественной жизни, которая теперь вряд ли для него существует. Эта неспособность выясняется в художественной деятельности специфически одаренного композитора — Мендельсона. А успехи того, другого оперного композитора определенно свидетельствуют о музыкальной приниженности нашего общества и об отсутствии у него истинно художественных стремлений.

Характерно еще то положение, которое прочие еврейские композиторы (да и вообще образованное еврейство) занимает относительно обоих своих знаменитых коллег. Для приверженцев Мендельсона тот — отличный оперный композитор: омерзение они чувствуют в силу своего тонкого чувства чести — как сильно он компрометирует еврейство, — и поэтому безжалостны в своем приговоре. Гораздо осторожнее выражается, напротив, партия оперного композитора о Мендельсоне, внимая скорее с завистью, чем с открытым отвращением, тому счастью, которого добился он в более передовом музыкальном мире. Третья же фракция компонирующих[то есть занимающихся композицией, сочиняющих музыку. — Прим. Д. Горбатова.] евреев, по-видимому, заинтересована в том, чтобы, избегнув скандала и не разоблачив себя, продолжать свое музыкальное производство без тягостного шума. Но всё же несомненные успехи великого оперного композитора кажутся для них достойными внимания, и что-то в них должно же заключаться, хотя даже и не всё можно в них одобрить и выдать за “солидное”. Действительно, евреи слишком умны, чтобы не знать, каковы в самом деле их дела!

Это важнейшие моменты, которые необходимо должны сосредоточить на себе внимание тех, кому дорого искусство. Их мы должны исследовать, о них мы должны сами себя спрашивать, чтобы составить себе о них ясное понятие. Кто боится этого труда, кто отворачивается от такого исследования и не чувствует его необходимости, — тот отклоняет от себя разумную возможность, которая вытолкнула бы его из индифферентной колеи бессмысленной и бесчувственной старой привычки: тот принадлежит к “еврейству в музыке”. Этим искусством евреи не могли овладеть прежде, чем им понадобилось открыть и доказать внутреннюю отрицательную жизнеспособность музыки.

До тех пор пока музыка, как особое искусство, имела в себе действительную органическую жизнеспособность — до времени Моцарта и Бетховена включительно, — нигде не нашлось еврейского композитора: совершенно невозможно было для элемента совсем чуждого этому организму принять участие в развитии его жизни⁵. Только тогда, когда внутренняя смерть тела сделалась неоспоримой, тогда те, кто были вне его, приобрели силу им овладеть, но только для того, чтобы его разложить: да, наш музыкальный организм распался, и кто мог бы, глядя на его разрушение, сказать, что он еще жив? Дух нашего искусства, переставшего быть жизнеспособным, удалился обратно в среду, которая родила его в жизнь, — и только в жизни, а не около его распавшегося трупа, мы можем опять найти его дух.

⁵ Вагнер вновь противоречит самому себе. В начале своей статьи он объясняет отсутствие еврейской профессиональной музыки отсутствием еврейского фольклора, причём справедливо утверждает, что евреи в этом нисколько не виноваты. Здесь же он рассуждает о чуждости евреев европейскому “социальному организму”. В этом грандиозном обобщении у Вагнера плохо отработаны детали — без которых его логическое построение легко рушится. — *Прим. Д. Горбатова.*

Мы говорили выше, что евреи не дали свету ни одного истинного служителя искусства. Но необходимо упомянуть о Генрихе Гейне. В то время когда у нас творили Гёте и Шиллер, не было ни одного поэта-еврея. Но когда у нас поэзия стала ложью и когда не стало ни одного настоящего поэта, тогда стало делом одного очень поэтически одаренного еврея раскрыть с пленительной насмешкой эту ложь, эту бездонную вялость, иезуитское притворство нашего творчества, напрасно пытавшегося придать себе вид поэзии. Он немилосердно бичевал также своих знаменитых музыкальных собратьев-евреев за их открытое намерение быть художниками — никакой обман не мог пред ним устоять. Он был без отдыха гоним неумолимым демоном отрицания того, что казалось ему отрицательным, чрез все иллюзии современного

самообмана — до той точки, где он сам себе нагал, что он поэт: за это он приобрел свою стихотворную ложь, переложенную нашими композиторами на музыку. Он был совестью еврейства — как еврейство является нечистой совестью нашей современной цивилизации.

Еще мы должны будем назвать одного еврея, который выступил у нас в качестве писателя. Из его еврейской обособленности он вышел к нам, ища спасения: он его не нашел и должен был сознаться, что он может его найти лишь в искреннем человеке. Для еврея сделаться вместе с нами человеком — значит, прежде всего, перестать быть евреем. Это и сделал Бёрне⁶. И Бёрне учил, что такое спасение недостижимо в довольстве и равнодушном холодном удобстве, но что оно, как и нам, стоит тяжких усилий, нужды, страха, обильного горя и боли.

⁶ Людвиг Бёрне (Lüdwig Börne, 1786–1837) — немецкий публицист и литературный критик. Один из идеологов “Молодой Германии” — немецкого литературного течения 2-й четверти XIX века, вдохновлённого Июльской революцией 1830 года во Франции. — *Прим. Д. Горбатова.*

Принимайте же — не стеснясь, мы скажем евреям — участие в этой спасительной операции, так как самоуничтожение возродит вас! Тогда мы будем согласны и неразличимы! Но помните, что только это одно может быть вашим спасением от лежащего на вас проклятия, ибо спасение Агасфера — в его гибели.

[Источник](#)

Похожие записи:

- [Стюарт Каган "Кремлевский волк"](#)
- [Смерть поэта...](#)
- [Зиман А.Н. "Иудаизм без маски"](#)
- [Насилия евреев над русским народом в СССР](#)
- [Русские писатели о жидах](#)
- ["На этнической войне". Геноцид русских в бывших...](#)