

Валерий Брюсов

# Ненужная правда



Валерий Яковлевич Брюсов

## Ненужная правда

«Искусство начинается в тот миг, когда художник пытается уяснить себе свои тайные, смутные чувства. Где нет этого уяснения, нет творчества; где нет этой тайности в чувстве – нет искусства. Художник в творчестве озаряет свою собственную душу, – в этом наслаждение творчеством. Знакомясь с художественным произведением, мы узнаем душу художника, – в этом наслаждение искусством, эстетическое наслаждение. Предмет искусства – душа художника, его чувствование, его воззрение; она и есть *содержание* художественного произведения; его фабула, его идея – это *форма*; образы, краски, звуки – *материал*. Каково содержание гетевского Фауста? – душа Гете. Что же такое взятая им легенда о Фаусте и различные философские и нравственные идеи, объединяющие драму? это – ее форма. А образ Фауста, Мефистофеля, Гретхен, Елены и все частные образы, наполняющие отдельные стихи, – это материал, из которого ваял Гете. Подобно этому содержание любой скульптуры – душа ваятеля в те мгновения, которые он переживал, замышляя и создавая свое творение; сцена, изображенная в скульптуре, – ее форма, а мрамор, бронза или воск – материал...»

# Содержание

I.....	.0005
II.....	.0017

**Валерий Брюсов**  
**Ненужная правда**  
*(По поводу Московского  
Художественного театра)*

Искусство начинается в тот миг, когда художник пытается уяснить себе свои тайные, смутные чувствования. Где нет этого уяснения, нет творчества; где нет этой тайности в чувстве – нет искусства. Художник в творчестве озаряет свою собственную душу, – в этом наслаждение творчеством. Знакомясь с художественным произведением, мы узнаем душу художника, – в этом наслаждение искусством, эстетическое наслаждение. Предмет искусства – душа художника, его чувствование, его воззрение; она и есть *содержание* художественного произведения; его фабула, его идея – это *форма*; образы, краски, звуки – *материал*. Каково содержание гетевского Фауста? – душа Гете. Что же такое взятая им легенда о Фаусте и различные философские и нравственные идеи, объединяющие драму? это – ее форма. А образ Фауста, Мефистофеля, Гретхен, Елены и все частные образы, наполняющие отдельные стихи, – это материал, из которого ваял Гете. Подобно этому содержание любой скульптуры – душа ваятеля в те

мгновения, которые он переживал, замышляя и создавая свое творение; сцена, изображенная в скульптуре, – ее форма, а мрамор, бронза или воск – материал.

Необходимо строго различать эти три элемента, наличные в каждом художественном создании. Важнейший из них, разумеется, содержание. Оно именно дает значение художественному созданию, делает его тем, что оно есть. Если художник не вложил в свое создание своей души, он просто не создал ничего; таковы все подражательные произведения, перепевы. Напротив, художник может менять свой материал, но творить по сущности одинаковые создания. Одну и ту же статую можно сделать из мрамора и из бронзы; в переводных стихах часто иные образы, чем в оригинале; Д. Г. Россетти воплощал свой замысел и в стихах, и в красках. Художник может менять и форму, т. е. может проповедовать то одни идеи, то другие, исповедовать то одни убеждения, то другие, не касаясь самой сущности своих созданий. Убеждение – всегда внешне, всегда преходяще, не оно образует личность человека. В течение жизни

мы несколько раз меняем свои убеждения, но всегда остаемся сами собой. Это прекрасно можно проследить на примере Льва Толстого.

Связь между сущностью художественного произведения и его формой, а тем более его материалом – не органическая, случайная. Одно и то же содержание можно облечь в разные формы и выразить с помощью разных материалов.

Дикарь, не знающий, что такое рояль, увидав в окно играющего пианиста, будет хохотать над его движениями. Не слыша музыки, он не поймет их смысла. Гимнастика пальцев не имеет никакого отношения к тем звукам, которые хочет вызвать пианист, и тем более к тем мелодиям, которые мечтал воплотить композитор. При инструменте иного устройства играющему придется делать совсем иные движения руками. Однако и в таких условиях пианисты творят. Руки их как бы одухотворяются, и их художественное волнение находит свое выражение в ударах по клавишам. И, конечно, артисту-исполнителю надо совершить какое-то насилие над своей душой, чтобы передавать понятную ему мело-

дию быстрыми переборами пальцев.

Но такое же насилие должен совершить над собой и художник. Скульптор жаждет воплотить свою мечту, и эта жажда выражается тоже движениями пальцев, мнущих воск или глину. Такое же насилие совершает композитор, передавая свою музыкальную мысль теми или другими нотами, для существующих при нем музыкальных инструментов, по принятой в его время нотной системе. Такое же насилие совершает поэт, передавая лирику своей души в словах какого-либо языка; и здесь нужна своя техника, своя гимнастика, если не пальцев, то какой-то особенной стихотворческой способности, укладывающей слова в размеры и подбирающей к концам стихов созвучия. Прямой связи между образами поэта и словами, между песнями души и звуками медных струн, между мечтой и глиной – нет и быть не может[1].

Столь же случайна связь между содержанием художественного произведения и его формой. Все эти три элемента – содержание, форма, материал – несоизмеримы. Как нельзя с окончательной точностью выразить вели-

чину круга в долях радиуса, так нельзя до конца, адекватно, выразить то, что составляет сущность художественного произведения, т. е. душу художника, ни в какой форме, как ни в каком материале. Здесь выступает тютчевское: «Мысль изреченная есть ложь». Потому-то образы художника и таят в себе многообразное значение, потому-то за каждым из них при внимательном всматривании и открываются бесконечные дали. Лирический поэт довольствуется образностью слов и их звучностью, в драмах и романах пользуются характерами вымышленных лиц, в живописи и скульптуре внешний мир выступает для глаз пластически и в красках, – но все это для художника лишь средство выразить свою душу. Немыслимо, чтобы душа совпадала вполне с интригой романа или с нарисованным пастелью пейзажем. Предмет искусства всегда в мире сущностей; но все средства искусства в мире явлений. Преодолеть это роковое противоречие нельзя, можно только делать его все менее и менее мучительным, заостряя, утончая, одухотворяя искусство.

Совершенно ошибочно считать в искус-

стве целью то, что для него только средство. Внешний мир – только пособие, которым пользуется художник, чтобы дать осязательность своим мечтам. Художник рисует портреты своих знакомых, пишет вид на горы со своей террасы, в повестях изображает своих современников, их быт, – но все это лишь затем, чтобы запечатлеть свои собственные чувствования. Если эти чувствования достойны внимания, – произведение прекрасно; если они ничтожны, – ничтожно и произведение, хотя бы в нем изображались любопытнейшие черты современности. Художник должен быть великим человеком, мудрецом, святым; это первое требование от него. Уже после этого он должен владеть своим ремеслом, уметь творить в мраморе и в словах. Одно умение срисовывать то, что кругом, ни в каком случае не делает художником.

Подражание природе – средство в искусстве, а не цель его. Удвоение действительности если и имеет какой-нибудь смысл само по себе, то исключительно научный. Для сведений будущих поколений полезно запечатлеть фотографией иные лица, иные события,

иные явления природы. Точно так же полезно запечатлеть, хотя бы в форме повестей, обычаи данного народа и времени. Пока это исполняют романисты-реалисты, но впоследствии научатся делать это техническими способами, механически. Как теперь фотографируют здания, будут фотографировать характер и быт. Для этого вовсе не надобно творчества. По самому смыслу слов ясно, что содержание в творчестве почерпается внутри себя и только материал берется извне. Самое типическое из искусств – лирика. Собственно, «искусство» и «лирика» понятия тождественные. Все искусство стремится стать лирикой.

Различают искусства творческие и исполнительные, но это различие чисто внешнее. Название первых несправедливо, потому что творчество присуще обоим родам: без творчества нет искусства. Можно деятельность поэта, скульптора, художника-живописца, композитора и т. д. назвать искусством пребывающим (permanent), а деятельности певца, пианиста, актера и т. д. оставить название исполнительного или артистического искусства. Особенность искусства первого рода

В том, что его создания на сравнительно долгое время остаются достоянием человечества: пока не сокрушится статуя или картина, пока не истлеют все книги, где напечатаны стихи, и не умрут все знавшие их наизусть. Создания же артистического искусства существуют лишь для тех, кто присутствует при самом мгновении творчества; художник-артист должен их производить вновь и вновь каждый раз, когда хочет его сделать доступным другим. По существу эти два рода искусства тождественны. Оба стремятся к одной цели: выразить душу художника.

Артист тоже творец. Артист на сцене то же, что скульптор перед глыбой глины: он должен воплотить в осязательной форме такое же содержание, как скульптор, – порывы своей души, ее чувствования. Материалом пианисту служат звуки того инструмента, на котором он играет, певцу – его голос, актеру – его собственное тело, его речь, мимика, жесты. То произведение, которое исполняет артист, служит формой для его собственного создания. Если артисту самому нечего сказать людям, если в нем не душа художника, – ни-

какие достоинства исполняемой пьесы не спасут его. Так, плохой скульптор из самого прекрасного мрамора, на лучшую заданную тему, не сделает хорошей статуи. Артист должен быть столь же велик, как мы того хотим от поэта. Все, что мы требуем от писателя, мы вправе требовать и от актера. Пусть будет он по образованию, по цельности мирозерцания, по сознательности жизни – достоин своего высокого звания.

Свободе творчества артиста не мешает, что форму своего создания он получает готовой от автора пьесы. Древние драматурги творили же совершенно свободно, хотя фабулой их драм были общеизвестные мифы, менять которые было нельзя. Художники творят свободно, изображая великие мгновения евангельской истории, хотя и здесь форма дается извне. Вдохновение не есть некоторое исступление или одержание. «Вдохновение, говорит Пушкин, есть расположение души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий, следственно и объяснению оных. Вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии». Вдохновение ни в каком случае не ис-

ключает сознательности. Рассудок бессилён творить, но он должен стоять на страже творчества. Автор пьесы играет роль рассудка в творчестве артиста.

Изучая пьесу, как слушатель, как читатель, артист наслаждается своей близостью к автору. Исполняя ту же пьесу на сцене, артист творит. Каждое художественное произведение допускает бесконечное число пониманий, притом истинных, не противоречащих замыслу автора, хотя часто им самим не подозреваемых. Каждый из читателей поймет по-иному, по-своему, одно и то же стихотворение. Исполняя пьесу на сцене, артист воплощает именно то, что есть у него *своего* в ее понимании. Только это одно и ценно. Перед нами вскрывается душа артиста, и мы рукоплещем не автору (это рефлексия), а ему! Вот почему артист может сделать великое создание из совершенно ничтожной пьесы. Но, конечно, из этого не следует, что для артиста нет хороших и плохих пьес; одни дают более удобную, более красивую форму, чтобы влить в нее свое содержание: это – великолепные амфоры; другие представляют ка-

кие-то плоские тарелки, вдобавок надтреснутые.

Художественное, эстетическое наслаждение в театре получаем мы от исполнителей, а не от пьесы. Автор – слуга актеров. Если бы было иначе, театр потерял бы свое право существовать. Он стал бы подспорьем для воображения, помогающим ясно представить, что написал автор. Людям с сильным воображением незачем было бы ходить в театр: они могли бы довольствоваться чтением драм. Театр сделался бы богадельней для людей со слабой фантазией или иллюстрациями к тексту. Кто хочет узнать Шекспира, должен читать его: в театре он узнает актеров. Кто хочет наслаждаться Бетховеном, должен уметь сам исполнять его.

Деятельность актера можно сравнить с художественной критикой, но именно художественной. Есть строго научное изучение литературных произведений, – которое выясняет круг людей и восприятий, из которых создано оно. Но есть и творческая критика, создающая свой собственный образ писателя, может быть неверный объективно,

но в той же степени истинный, как истинны создания искусства. Так у нас писал о поэтах Вл. С. Соловьев. В таком смысле можно говорить, что актеры толкуют игруемую роль. Но это не рассудочное толкование, а творческое. Научное объяснение устанавливает истины, обязательные для всех позднейших исследователей. Творческое толкование должно меняться с каждым новым толкователем. Ученый хочет раз навсегда решить, что такое тип Отелло; каждый артист должен, если только он истинный художник, создавать новый и новый образ Отелло.

Задача театра – доставить все данные, чтобы творчество актера проявилось наиболее свободно и было наиболее полно воспринято зрителями. Помочь актеру раскрыть свою душу перед зрителями – вот единственно назначение театра.

Года три, как в Москве существует «Художественный театр». Он как-то сразу пришелся по вкусу всем: публике, газетам, сторонникам нового искусства и защитникам старого. Еще недавно московский Малый театр принято было называть образцовой русской сценой; теперь только смеются над его рутинной. И этот самый Малый театр и другой московский драматический – Корша – стали перенимать приемы новой сцены. Для москвичей Художественный театр сделался каким-то идолом, они гордятся им и прежде всего другого спешат показать приезжему. Художественный театр совершил поездку в Петербург и гастролировал здесь при полных сборах и всеобщем внимании. Художественный театр решался ставить такие вещи, которые не удавались на других сценах – например, «Чайку» Чехова – и с успехом. А что всего удивительнее, Художественный театр завоевал сочувствие толпы именно новаторством, нововведениями в обстановке, в игре актеров и смелостью в выборе пьес.

Что же такое Художественный театр? Действительно ли это сцена будущего, как иные его называли. Сделан ли им шаг вперед по пути к одухотворению искусства, к побеждению роковых противоречий между сущностью искусства и его внешностью? Простая вероятность говорит, что нет. Если бы Художественный театр ставил бы себе такие задачи, вряд ли он так быстро добился бы такого всеобщего признания. Успех свидетельствует о том, что Художественный театр дает зрителям не истинно новое, а подновленное старое, что он не посягает на укоренившиеся привычки театралов. Он только более совершенно выполняет то, к чему стремились и другие театры, и тот же самый московский Малый театр, с которым он соперничает. Вместе со всем европейским театром, за ничтожнейшими исключениями, он стоит на ложном пути.

Современные театры стремятся к наиболее правдивому воспроизведению жизни. Им кажется, что они достойно выполняют свое назначение, если у них на сцене будет все, как в действительности. Актеры стараются

говорить, как в гостиных, декораторы срисовывают виды с натуры, костюмеры кроют свои костюмы согласно с данными археологии. Несмотря на то, остается еще значительная доля такого, чего театры не умели подделать. Художественный театр и задался целью уменьшить эту долю. В нем актеры стали свободно садиться спиной к зрителям, стали разговаривать между собой, а не в «публику». Вместо трехстенного «павильона» на сцене явилась комната, поставленная наискось: в открытые двери видны другие комнаты, так что перед зрителями целая квартира. Мебель расставлена сообразно тому, как ее обыкновенно ставят в домах. При изображении леса или сада некоторые деревья помещены на авансцене. Если по пьесе должен идти дождь, зрителям дают слышать шум воды. Если по пьесе зима, сквозь окна декорации видно, как идет снег. Если – ветер, оконные занавески колыхаются и т. д. и т. д.

Прежде всего надо сказать, что эти нововведения очень робки. Они касаются второстепенного и оставляют нетронутыми основные традиции сцены. А пока не будут измене-

ны эти традиции, составляющие сущность сценического представления, никакие видоизменения подробностей не приблизят театра к действительности. Все театры, а с ними и Художественный, стараются сделать все происходящее на сцене видным и слышным. Сцены освещаются рампами, верхней и нижней, а в действительности свет или падает с неба, или проникает в окна, или исходит от лампы, от свечи. Художественный театр не осмелился осветить сцену одной лампой. Когда по пьесе – ночь, Художественный театр отважился оставить сцену в большем мраке, чем то делают обычно, но не посмел погасить в театре все огни: а будь на сцене действительная ночь, зрители со своих мест, конечно, не увидали бы на ней ничего. Точно так же заботится Художественный театр, чтобы в зрительном зале были слышны все разговоры, ведущиеся на сцене. Если даже изображается большое общество, все же говорит только один актер. Когда заговаривает новая группа, прежняя «отходит в глубину сцены» и начинает усиленно жестикулировать. И это четверть века спустя, как Вилье де Лиль Адан

в своей драме «Новый свет» отчеркнул скобкой две страницы и отметил: «все говорят сразу»!

Но если б Художественный театр и был смелее, все равно он не выполнил бы своих намерений. Воспроизвести правдиво жизнь на сцене – невозможно. Сцена по самому своему существу – условна. Можно одни условности заменить другими и только. Во времена Шекспира ставили доску с надписью «лес». Еще недавно у нас довольствовались задней картиной леса с боковыми кулисами, изображающими деревья, ветви которых непостижимым образом сплетаются на небе. Впоследствии будут устраивать лес из искусственных пластических деревьев, с круглыми стволами, с листвой, или даже из живых деревьев, корни которых будут крыться в кадках под сценой... И все это последнее слово сценической техники, как и шекспировская надпись, будет для зрителя только напоминанием, только символом леса. Современный зритель вовсе не вводится в иллюзию нарисованным деревом, но он знает, что под данным полотном с сеткой должно подразумевать дере-

во. Точно так же зритель Елисаветинского театра подразумевал лес под надписью, а зритель будущего времени будет знать, что под выставленным на сцене деревцем надо подразумевать дерево, естественно растущее. Декорация – только указание воображению, в каком направлении ему работать. На античных сценах актер, изображавший человека, идущего с чужбины, входил слева. В Художественном театре актера впускают в маленькую прихожую, где он снимает шубу и ботинки, в знак того, что он пришел издалека. Но кто же из зрителей забудет, что он пришел из-за кулис! Чем условность снимания шубы тоньше той условности, что актер, выходящий слева, идет с чужбины?

Не только театральное, но и никакое другое искусство не может избежать условности формы, не может превратиться в воссоздание действительности. Никогда, глядя на картину величайших художников-реалистов, не ошибемся мы, как птицы Зевксиса, не вообразим, что перед нами плоды или что перед нами открытое окно, в которое видна даль. Глаз по мельчайшим переходам тени, по самым

неуловимым признакам умеет отличать действительность от изображения. Никогда мы не раскланиваемся с мраморным бюстом нашего знакомого. Не слыхано еще, чтобы кто-нибудь, прочтя рассказ, где автор от первого лица рассказывает, как он пришел к самоубийству, заказал по нем заупокойную обедню. А если и встречаются обманывающие глаз воспроизведения действительных вещей и лиц, например, нарисованные мосты в панораме, которые кажутся сделанными, или столь удачные манекены, что дети их пугаются, то мы затрудняемся признать эти создания произведениями искусства. И никто из зрителей, сидящих в партере и заплативших за свои места 3–4 рубля, не поверит, что перед ним действительно Гамлет, принц датский, и что в последней сцене он лежит мертв.

Всякое новое техническое ухищрение в искусстве, все равно в театральном или другом, только возбуждает любопытство и заставляет быть особенно подозрительным. Говорят, один современный художник написал ряд новых картин, в которых необыкновенно пере-

даны эффекты лунного света. Когда мы их увидим, нашей первой мыслью будет: как он сделал это? а затем мы придирчиво будем выискивать все несоответствия с действительностью. Только удовлетворив свое любопытство, мы будем смотреть на картину, как на художественное произведение. Когда на сцене падает лавина из ваты, зрители спрашивают друг друга: а как это делается? Если бы Рубек и Ирена просто ушли за кулисы, зрители скорей поверили бы в их гибель, чем теперь, когда перед их глазами катятся по доскам набитые соломой чучела и охапки ваты. «Он исчез, когда запел петух», говорят в Гамлете о явившемся духе. Это для зрителя достаточно, чтобы представить себе крик петуха. Но Художественный театр в «Дяде Ване» заставляет стучать сверчка. Никто из зрителей не воображает, что это настоящий сверчок, и чем похожее этот стук, тем менее иллюзии. Впоследствии зрители привыкнут к тем ухищрениям, которые теперь считаются новинкой, и не будут замечать их. Но произойдет это не оттого, что зрители серьезно станут принимать вату за снег, и веревочку,

которой дергают занавеску, за ветер, – а потому, что для зрителей эти ухищрения отойдут к обычным сценическим условностям. Так не лучше ли оставить бесцельную и бесплодную борьбу с непобедимыми, вечно восстающими в новой силе сценическими условностями, и, не пытаясь убить их, постараться их покорить, приручить, взнуздать, оседлать.

Есть два рода условностей. Одни из них происходят от неумения создать подлинно то, чего хочешь. Плохой поэт говорит о красавице: «она свежа, как роза». Может быть, поэт действительно постигал всю весеннюю свежесть души этой женщины, но выразить своего чувства он не сумел, вместо подлинного выражения поставил трафарет, условность. Так на сценах желают говорить, как в жизни, но не умеют, искусственно подчеркивают слова, слишком договаривают их до конца и т. д. Но есть условность иного рода – сознательная. Условно, что мраморные и бронзовые статуи бескрасочны. Их можно раскрашивать, это и делали, но этого не нужно, потому что скульптуре важны не краски, а формы. Условно гравюра, на которой листья чер-

ные, а небо в полосках, но можно испытывать чистое, эстетическое наслаждение от гравюры. Везде где искусство, там и условность. Бороться против этого столь же нелепо, как требовать, чтобы наука обходилась без логики, объясняла явления мира вне причинной связи.

Театру пора перестать подделывать действительность. Изображенное на картине облако плоско, не движется, не меняет своей формы и светлости, – но в нем есть что-то, дающее нам такое же ощущение, как и действительное облако на небе. Сцена должна делать все, что поможет зрителю легчайшим образом восстановить в воображении обстановку, требуемую фабулой пьесы. Если непременно нужно сражение, нелепо выпускать на сцену десятка два статистов или даже десять сотен их с бутафорскими мечами: может быть, зрителю окажет лучшую услугу музыкальная картина в оркестре. Если хотят изобразить ветер, не надо свистать за кулисами в свистелку и дергать занавеску веревочкой: изобразить бурю должны сами актеры, ведя себя так, как всегда поступают люди в силь-

ный ветер. Нет надобности уничтожать обстановку, но она должна быть сознательно условной. Она должна быть, так сказать, стилизована. Должны быть выработаны типы обстановок, понятные всем, как понятен всякий принятый язык, как понятны белые статуи, плоские картины, черные гравюры. Простота обстановки не будет тождественна с банальностью и однообразием. Изменится принцип, а затем в каждом отдельном случае фантазии гг. декораторов и машинистов останется еще значительный простор.

До известной степени должны усовершенствовать прием своего искусства и драматические авторы. Они полновластные художники, только пока их читают; на сцене их пьесы лишь формы, куда вливают свое содержание артисты. Драматические авторы должны отказаться от излишнего, ненужного, а главное, все равно недостижимого копирования жизни. Все внешнее должно быть в них сведено до minimum'a, потому что оно почти не подлежит ведению драмы. О внешнем драма может дать понятие только посредственно, через душу действующих лиц. Скульптор не может

ваять души и чувств, духовное он должен воплотить в телесное. Драматург, напротив, должен дать возможность актеру все телесное выразить в духовном. Кое-что в этом направлении, на пути к созданию новой драмы, уже сделано. Наиболее замечательные попытки такого рода – пьесы Метерлинка и последние драмы Ибсена. Замечательно, что именно при исполнении их современный театр особенно ярко обнаружил свое бессилие.

В античном театре была лишь одна постоянная декорация – дворец. При самых незначительных изменениях она изображала внутренность дома, площадь, берег моря. Актеры надевали маски и котурны, что сразу заставляло их отказаться от желания поддаться под обыкновенную жизнь людей. Хор, певший священные гимны у алтаря, вмешивался в ход действия. Все было до конца условно и до конца жизненно: зрители следили за действием, а не за обстановкой, «ибо трагедия, как говорит Аристотель, есть подражание не людям, а действию». В наше время такая же простота обстановки сохранилась

на народных сценах. Мне случилось видеть исполнение фабричными пьесы «Царь Максимилиан». Вся обстановка состояла из двух стульев, из бумажной короны царя и бумажных же цепей его непокорного сына Адольфа. Смотря на это представление, я понял, какими могучими собственными средствами обладает театр и как напрасно ищет он помощи у живописцев и машинистов.

Творческие чувства составляют единственную реальность, единственную действительность на земле. Все внешнее, по слову поэта, «только сон, только сон мимолетный». Дайте нам в театре быть сопричастными высшей истине, глубочайшей реальности. Дайте артисту его место, поставьте его на пьедестал сцены, чтобы он властвовал ею, как художник. Своим творчеством он даст содержание драматическому представлению. А в обстановке стремитесь не к правде, а только к правдоподобности. От ненужной правды современных сцен я зову к сознательной условности античного театра.

# Сноски

Материалы, пригодные для искусства, далеко не исчерпаны. Могут возникать новые искусства. Делание нот к аристонам теперь фабричное мастерство, но оно может перейти в руки художников. Самые аристоны будут готовиться на фабриках, как теперь рояли, ноты же будут создаваться художниками. Творчество, вдохновение будет направлять руку работающего, когда он будет вырезать длинные и короткие отверстия в картонных и металлических кругах. От ничтожнейшей разницы в величине и форме этих отверстий, может быть недоступной глазу и неподвластной рассудку, будет зависеть художественность исполнения.

[^^^]