

КУЛЬТУРА И ЖИЗНЬ

Творческий кризисъ в музыкѣ.

Что творческий кризисъ въ музыкальномъ искусствѣ въ наше время существуетъ — въ этомъ почти никто не сомнѣвается, но гораздо менѣе ясно, въ чемъ онъ, собственно говоря, заключается. Читающая публика не въ курсѣ музыкальныхъ дѣлъ, она несравненно хуже разбирается въ музыкѣ, чѣмъ въ любомъ изъ искусствъ, она даже не привыкла къ серьезнымъ критическимъ разборамъ музыкальныхъ явленій и событий, обычно довольствуясь «рецензій» о переходящихъ музыкальныхъ фактахъ. Это положеніе музыки является одной изъ самыхъ характерныхъ принадлежностей именно европейской культуры, если не самой ея характерной принадлежностью: безпримѣрной гипертрофіей музыки европейская культура отличается отъ античныхъ, до-христианскихъ и восточныхъ культуръ, — только въ нашей культурѣ музыка достигла такого вліянія и такого расцвѣта, всѣ остальные искусства мы находимъ въ болѣе или менѣе развитомъ видѣ во всѣхъ культурахъ.

Оттого музыка является и однимъ изъ самыхъ чувствительныхъ барометровъ культуры, болѣе чувствительнымъ, чѣмъ живопись или даже поэзія. Ея чув-

ствительность усиливается отъ самой природы этого искусства. Музыка въ существѣ своемъ тріедина — въ ней три главныхъ стихіи или лика; музыка намъ представляется или какъ чистая игра звуковъ, какъ художественная организация разнообразныхъ звуковыхъ ощущеній; или какъ таинственный, символическій языкъ душевныхъ эмоцій, психическихъ состояній; или же, какъ полуметафорическое отраженіе звуковыхъ подобій вѣшняго міра.

Въ великихъ произведеніяхъ искусства обычно слиты въ той или иной пропорціи всѣ три образа музыки, преимущественно же первые два. Для широкой публики наиболѣе симпатичнымъ и понятнымъ являлся обычно ликъ музыки, какъ языка эмоцій. Надо замѣтить впрочемъ, что и для подавляющей массы музыкантовъ-исполнителей, и для наиболѣе крупныхъ музыкальныхъ творцовъ «музыка-эмоція» тоже всегда имѣла приоритетъ: діонисійскій элементъ «языка душевныхъ движеній» всегда порабоцалъ въ музыкѣ аполлинической моментъ звуковой красоты.

Странныя явленія, которыя замѣчаются въ музыкѣ въ послѣдніе, послѣвоенные годы, не должны удивлять тѣхъ, кто слѣдитъ

за развитіемъ искусства: вѣдь и остальные искусства претерпѣваютъ и частично уже «претерпѣли» совершенно подобныя вліянія и болѣзни; причины явственнымъ образомъ одинаковы и тутъ и тамъ. Повсюду мы замѣчаемъ повышенный интересъ творящихъ искусство къ отдѣльнымъ, узкимъ частностямъ своего искусства, «спеціальную культуру» того или иного — нарушение интегральности и цѣльности общаго, какъ бы разращеніе отдѣльныхъ тканей музыки въ злокачественную, раковую опухоль. Одновременно намѣчается сильнѣйшій разрывъ между тѣмъ, кто музыку творитъ, и публикой: эти двѣ категории перестаютъ понимать другъ друга, искусство замыкается въ спеціальній міръ, населенный только погруженными въ детали художниками и немногочисленными снобами, которые дѣлаютъ видъ, что они въ этомъ тоже разбираются. Широкая же публика отходитъ отъ актуальнаго, творящаго искусства: оно для нее непріемлемо, въ самомъ лучшемъ случаѣ забавно, занято, но никакихъ глубокихъ состояній духа не вызываетъ. Въ подавляющей же массѣ случаевъ оно просто противно и способствуетъ тому, что публика его молчаливо игнорируетъ, начинать избѣгать всякой новой музыки — фактъ самъ по себѣ достаточно грозный, потому что, если нельзя сказать, что искусство такое, какъ музыка, создается «для публики», то въ равной мѣрѣ нельзя утверждать, что оно создается ей наперекоръ и исключительно для ничтожной кучки адептовъ, въ искренности художественнаго самочувствія конхъ возможно вдо-

бавокъ серьезное сомнѣніе. Всякое творчество есть актъ сѣва, — иногда посѣянное всходитъ въ будущихъ поколѣніяхъ, но врядъ ли можно признать нормальнымъ, когда абсолютно ничего не всходить.

Въ интересующей насъ области помимо разрыва съ массой потребителя происходитъ еще и рядъ иныхъ явленій, аналогію которымъ легко найти и во всѣхъ остальныхъ искусствахъ: среди самихъ адептовъ музыки наблюдается большая растерянность и разрозненность мнѣній и ощущений. Музыка въ своемъ ликѣ «звуковой красоты» и въ своемъ ликѣ «языка душевныхъ состояній» развивалась постепенно и медленно, какъ бы выработывая тѣ звуковые символы, которые составили ея содержаніе. Музыкальная культура не есть только Бахъ или Бетховенъ, но и наше, европейское пониманіе этого Баха и Бетховена, отличное отъ азіатскаго или негрскаго. Языкъ музыкальныхъ символовъ и системы благозвучія неотдѣлимъ отъ процессуальности всего своего историческаго развитія, но въ наше время мы наблюдаемъ трещины въ этомъ, европейскомъ пониманіи музыки — оно быстро перерождается. Языкъ звуковъ раньше былъ болѣе или менѣе общимъ для людей европейской культуры: были частныя различія, вызываемыя разницей въ степени культурности и личной даровитости, но онъ оставался междуевропейскимъ языкомъ. Теперь мы присутствуемъ при вѣкомъ вавилонскомъ столпотвореніи и актѣ смѣшенія музыкальныхъ языковъ: уже не только публика оторвалась отъ «понимающихъ» му-

зыкнатовъ и отошла отъ нихъ, бросившись на легкіе музыкальные фабрики, все-таки написанные на прежнемъ діалектѣ, но и сами музыканты утратили взаимное пониманіе, звуковые символы потеряли свой смыслъ, и адепты музыки напоминаютъ перебуганныхъ авгуровъ, утратившихъ соприкосновеніе съ эзотерическими тайнами. Композиторы избѣгаютъ разговоръ о музыкѣ, боясь натолкнуться на совершенно иной типъ пониманія въ собесѣдникѣ и одновременно уже не имѣя въ своемъ распоряженіи никакихъ, прежде у музыкантовъ имѣвшихся въ изобиліи аргументовъ для подкрѣпленія своей позиціи.

Судьбы музыки, какъ это ни странно, во многомъ напоминаютъ современное политическое положеніе. Въ атмосферѣ царить общее недовѣріе и взаимная боязнь, антагонизмъ. И въ политикѣ мы видимъ потерю взаимнаго пониманія, утрачена вѣковая мораль, подобной которой была и «музыкальная мораль», опиравшаяся на основныя категоріи музыкальнаго Добра и Зла, символически выраженные въ консонансѣ и диссонансѣ (скажу между прочимъ, что именно въ этомъ пунктѣ, въ остромъ и ясномъ чувствѣ консонанса и диссонанса, начинается отличие европейской музыки отъ всѣхъ остальныхъ «музыкъ» — древнія музыкальныя искусства не знали этого, потому что были органически «монодичны», одногласны). Музыкальный міръ уже давно стонетъ подъ своеобразнымъ гнетомъ «музыкальныхъ вооруженій», подъ могучимъ импульсомъ количественности, на коленія побольше всего, чего только можно — звуковъ въ гар-

моніи, инструментовъ въ оркестрѣ, звуковыхъ колоритовъ, диссонансовъ... Многіе чувствуютъ, что пора прекратить этотъ количественный ростъ, пора вернуть музыкѣ ея былую наивность и заданность, но миротворческія и разоружительныя тенденціи (какъ и въ политикѣ) рушатся на практикѣ и приводятъ къ еще большому припадку вооруженій. Вдобавокъ ни одно искусство само по себѣ не способно давать такого разршенія тканей, какъ музыка, потому что у всѣхъ у нихъ есть грани, поставленныя самой природой искусства — или предѣлами языка, или свойствами материала. У музыки почти нѣтъ такихъ ограниченій — и она можетъ расти во всѣ стороны, во всѣхъ своихъ элементахъ безпрепятственно.

Были и прошлы тѣ счастливыя времена, когда композиторъ, подобно ботанику въ дѣйствительномъ лѣсу, на каждомъ шагѣ безъ труда и усилій находилъ неслыханныя, новые виды звучаній — было привольно и престошно въ звуковомъ мірѣ, онъ еще не открывалъ всѣхъ своихъ тайнъ человѣку и самое чувство тайны звукового міра наполняло творца особымъ очарованіемъ и благоговѣніемъ. Не надо было даже имѣть много дарованій, чтобы находить сокровища. Тогда творецъ имѣлъ право и возможность быть наивнымъ. Съ тѣхъ поръ много воды утекло — энергичныя музыкальныя конквистадоры изучили звуковую область почти до конца, исчерпали ее, сорвали всѣ новыя и всѣ цѣнные виды музыкальныхъ произрастаній, оставивъ только то, что похуже, звуковые кактусы и лишайники. Вѣдь не неисчерпа-

емъ, въ сущности, самъ звуковой мiръ, въ конечномъ счетѣ мiръ звуковыхъ комбинацій, ограниченныхъ условиями приемлемости для уха. Если и велико общее число звуковыхъ комбинацій, то несравненно меньше среди нихъ число прекрасныхъ, и еще меньше количество достаточно яркихъ и между собою достаточно различныхъ, чтобы быть въ состоянiи давать необходимые для искусства контрасты. Чѣмъ дальше изучался этотъ мiръ, тѣмъ труднѣе становилось для композитора — все увеличивалась площадь музыкально застроеннаго и все меньше оставалось незанятыхъ территорiй. То нахождение невѣдомаго, непрозвучавшаго, которое ранѣе достигалось рядовыми музыкальными дарованiями, теперь стало требовать гениальнаго напряженiя фантазiи и нерѣдко предварительныхъ серьезныхъ усилiй ума и комбинаціоннаго творчества. Одновременно повышалась и цѣнность новизны на музыкальной биржѣ, — она стала рѣдкостью, на нее появился спросъ, иначе искусство топталось бы на мѣстѣ, повторяя зады. Но чистота и дѣйствительная новизна творчества исчезала по мѣрѣ овладѣнiя музыкальными тайнами. Узкій мiръ благозвучiя былъ исчерпанъ необычайно скоро и съ тѣхъ поръ вся музыкальная исторiя можетъ быть охарактеризована, какъ «укрощенiе» или заклинанiе диссонансовъ, оправданiе ихъ чарами художественнаго мастерства, переключенiе ихъ изъ музыкальнаго «Зла» въ музыкальное «Добро». Непридуманность творчества исчезла уже въ эпоху поздняго романтизма — произведенiя послѣднихъ

великихъ романтиковъ (Листъ, Вагнеръ) при всей ихъ гениальности не могутъ похвастаться ни легкостью ни наивностью — на нихъ лежитъ печать великихъ усилiй духа.

Мы видимъ параллелизмъ съ музыкальными явленiями во всей жизни. Музыка, какъ «слѣпокъ съ душевнаго профиля», слѣпокъ по необходимости точный, хотя бы самъ композиторъ его вовсе не желалъ таковымъ имѣть — является могущественнымъ обличителемъ, она протоколируетъ душевные состоянiя, и тѣмъ лучше, чѣмъ гениальнѣе одаренъ творцiй. Если гениальный музыкантъ самъ по себѣ, какъ человекъ, психически несложенъ и незначителенъ, его музыка не преминетъ это констатировать, какъ бы онъ тому ни противился. Ничего лучше собственной музыки не свидѣтельствуемъ намъ объ аскетически-героической душѣ Бетховена, о ясной солнечности души Моцарта, о безмѣрной сложности духа Вагнера. Мы видимъ въ ихъ творенiяхъ одновременно и сублимацію духа ихъ эпохи. Но самъ мiръ измѣняется — не только въ звуковой области не стало возбуджающей творчество тайны, но она исчезаетъ и изъ мiра, изъѣженнаго вдоль и поперекъ, уменьшившагося до размѣровъ свадебнаго путешествiя честнаго клерка. Мы присутствуемъ при процесѣ великой прозаизаціи мiра — и не удивительно, что въ этомъ процесѣ наиболее страдаютъ тѣ проявленiя человеческой культуры, которыя связаны съ интуитивнымъ ощущенiемъ тайны, въ которыхъ наименѣе значитъ сознание и разумокъ, логическiй моментъ: страдаетъ поэзія и въ осо-

бенности музыка, потому что у поэзии есть все-таки въ распоряженіи смѣръ идея, логическая стихія, — у музыки ея нѣтъ, музыка не въ состояніи, какъ ни пыгались, это сдѣлать, отразить и конкретизировать идею—она можетъ дать только слѣпокъ нашей душевной, эмотивной реакціи на нее.

Злоключенія, постигающія нынѣ музыку, не неожиданны—ихъ можно было предвидѣть при извѣстной наблюдательности. Причины ихъ кроются въ указанной выше прозаизаціи общаго психического тонаса европейскаго міра, въ господствѣ практическаго интереса и спортивнаго (количественнаго) уклона въ современной психикѣ. Это влечетъ за собою оскуднѣніе той почвы, на которой произрастаетъ музыкальное самовысказываніе. Композиторъ, какъ человѣчскій типъ — тоже переродился. Исчезъ прежній образъ человѣка не отъ міра сего, религиозно влюбленнаго въ искусство, готоваго ради него на всѣ жертвы, для котораго образъ искусства являлся самоцѣлью, а жизнь — поводомъ къ его воплощенію. Современный музыкальный авторъ — человѣкъ не только не отъ міра сего, а всецѣло въ мірѣ реальностей. Обычно это весьма не глупый, дѣловой складки человѣкъ, нерѣдко весьма широко образованный (въ старину среди музыкантовъ это тоже не такъ часто встрѣчалось) — музыка для него во всякомъ случаѣ, даже если и является самоцѣлью, то не есть объектъ религиознаго отношенія — къ постигнутому обычно онъ не способенъ; въ лучшемъ случаѣ — это занятное времяпрепровожденіе, въ

худшемъ — одинъ изъ способовъ выдвинуться изъ общей стѣрой массы обывателя. Подобнаго рода человѣкъ менѣе всего склоненъ въ своемъ искусствѣ къ самовысказыванію, къ исповѣданію себя передъ міромъ, къ раскрытію своего душевнаго міра. Вслѣдствіе этого обстоятельства меркнетъ одинъ изъ главнѣйшихъ ликовъ музыки, и одинъ изъ самыхъ мощныхъ стимуловъ музыкальнаго творчества. Ибо всегда музыка была главнымъ образомъ исповѣдью души, слѣпкомъ съ ея эмоцій — этимъ она двигалась по пути развитія, этимъ она магически заколдовывала враждебный міръ звуковаго «зла». Если въ гениальныхъ произведеніяхъ прежняго искусства часто бывали разны и другіе лики музыки — изобразительный и ликъ «звуковаго узора» — то они всегда носили подчиненный характеръ, они оправдывались и регулировались эмотивнымъ моментомъ. Диссонансъ, вторгавшійся въ музыку постоянно и неминуемо, былъ ничѣмъ инымъ, какъ: или голосомъ трагедіи, страдальческой протестующей эмоціи, символомъ которой онъ и сталъ въ европейскомъ пониманіи музыки, или же голосомъ міра, метафорически преломленнымъ чрезъ музыку звуками стихій; на долю чистаго звуковаго узора оставалась только литература болѣе второстепенная, которой и сами авторы большаго значенія не придавали. Душевное оскуднѣніе, постигшее новыя поколѣнія, и въ частности композиторовъ, немедленно отразилось въ музыкальномъ ихъ языкѣ — сначала онъ сталъ предпочитать «изобразительность», потомъ перешелъ

окончательно къ «звучовому узору», когда внутренній міръ композитора сталъ уже секретомъ, не подлежащимъ распубликованію.

Но одновременно съ этой причиной были и другія, плекшія музыку къ ея трагическимъ блужданіямъ. Въ музыкальномъ мірѣ становилось тѣсно, въ немъ наблюдалось перепроизводство музыки. Культурно - просвѣтительная тенденція 19 вѣка въ этомъ сыграла большую роль — въ наши дни число музыкантовъ въ тысячи разъ превышаетъ ихъ количество при Бетховенѣ. Число концертовъ и всякихъ музыкальныхъ исполненій тоже возросло въ тысячи разъ. Огромно и количество композиторовъ, и какъ все, что выбрасывается на рынокъ въ большомъ количествѣ, музыкальные проявленія стали дешевы, особенно со времени, когда вошли въ обиходъ музыкальные консервы въ видѣ грамофоновъ и радио. Обезцѣнилось самое отношеніе къ музыкальному акту, въ которомъ ранѣе было нѣчто отъ религіознаго. Я не говорю уже о томъ, что классическая прежняя «барышня, ковыряющая на пианно» какое-нибудь отдаленное подобіе Шопена, представляла собою при всемъ ея убожествѣ все-таки нѣкій безусловно творческой актъ, когда какъ почтенный и уважаемый булочникъ, который заводитъ грамофонъ съ Тосканини, не совершаетъ никакого художественнаго акта. Измѣнилась и реакція на этотъ актъ. Какъ бы плохо ни ковыряла барышня, но къ ея акту было неминуемое артистическое уваженіе, соответственное для каждаго круга и для каждаго квалифікаціи, — совершен-

но иное, чѣмъ отношеніе къ «радіо-Шаляпину», которому можно въ любой моментъ заткнуть глотку простымъ поворотомъ рычажка! Потеря уваженія къ музыкальному акту, его профанация въ точномъ смыслѣ слова, доволно плохо компенсируется тѣмъ преимуществомъ, что нынѣ и добрые поселяне могутъ слушать девятую симфонію Бетховена (но на дѣлѣ они все-же предпочитаютъ слушать модныя шансонетки).

А между прочимъ появленіе «творческой толпы» композиторовъ взаимнѣ прежнихъ единичъ измѣнило консистенцію музыкальнаго міра. Чтобы выдѣлиться въ этой толпѣ, чтобы не остаться въ композиторскомъ стадѣ, нужны стали большія усилія. Композиторъ силой вещей былъ влекомъ на путь вынужденнаго новаторства. Сначала были использованы звуковыя отображенія такихъ областей эмоціональнаго міра, на которыя ранѣе не обращали вниманія. Появилась тенденція къ культурѣ изысканныхъ, необычайныхъ музыкальныхъ ощущеній — на этотъ путь стали авторы эпохи, заключавшей прошлое столѣтіе, французскіе импрессионисты и русскіе музыкальные символисты (Скрябинъ). Исходя изъ требованій изысканной, исключительной психики, они сумѣли создать звуковыя міры, этой психикѣ адекватные. По существу тутъ еще не было никакого разрыва съ европейской культурной традиціей — приматомъ въ музыкѣ продолжалъ пользоваться попрежнему эмотивный и изобразительный языкъ музыки, которые лишь деформировали стихію чистыхъ звучаній для своихъ цѣлей. Эта эпоха обогатила музыкальную па-

энергичн съ предыдущей, исходя из психической плоскости — она все-же отражала новую «эмоцию» и оттого не отступала въ своихъ истокахъ отъ классической и романтической эстетики. Болѣе того — именно въ ней начинается впервые пробуждаться известная тяга къ простотѣ (пока что — только простотѣ эмоций и строеній) и тѣмъ намѣчающаяся характеристная для нашихъ дней тонка по музыкальному «разоруженію». Въ этомъ отношеніи музыка Хиндемита и Прокофьева болѣе классична по симпатіямъ, чѣмъ музыка Равеля и Скрябина.

Въ это же время мы наблюдаемъ новое явленіе — появленіе въ музыкѣ склонности къ декларативности въ творествѣ. Композиторъ уже не просто пишетъ музыку, представляя другимъ догадываться о лабораторіи своего творчества. Онъ сначала публикуетъ свою творческую методику, которая стѣновится такимъ образомъ какъ бы личнымъ рецептомъ творчества. Въ прежнія времена встрѣчались декларации подобнаго рода — вспомнимъ лозунги Вагнера или исповѣданіе вѣры русскихъ «кучкистовъ» — но они касались обычно эстетическихъ предпосылокъ творчества, а не техническихъ приемовъ. Уже у Скрябина наблюдается склонность къ обнаруженію рычаговъ своей композиторской тайны — «секрета производства», который обычно склоненъ выдаваться за нѣкій общезначимый философскій камень музыки, позволяющій безошибочно писать музыку самую новую и оригинальную. Попутно обнаруживается у композиторовъ и другая склонность — писать музыку толь-

ко необычайнымъ, изысканнымъ музыкальнымъ языкомъ. Помимо желанія непременно не походить на кого-либо, главная причина лежала въ застренности музыкальной области, которая уже не позволяла находить «прекрасную простоту». Музыка заполняется звуковымъ гротескомъ, начинается настоящій культъ диссонанса. Узкій міръ композиторовъ, искушенный въ звуковыхъ подробностяхъ, иначе смотрѣлъ на диссонансъ, чѣмъ «профанъ» — для композитора это была, помимо всего, интересная область звукового эксперимента — онъ съ удовольствіемъ погружался въ этотъ міръ звуковыхъ изысканій и находилъ острую красоту въ диссонансирующихъ комбинаціяхъ. Скрябинъ и Дебюсси еще слѣдовали въ своихъ звукосочетаніяхъ осознаннымъ или неосознаннымъ принципамъ, но другіе композиторы вышли въ міръ полной звуковой анархіи: все стало позволено въ музыкальной области и это первоначально оченъ окрыляло «новаторовъ поневолѣ». Не только разрѣшены были прежде изгнанныя изъ музыки или въ нее не поступавшія созвучія, но, наоборотъ, начинается своеобразное **гоненіе** на благозвучіе и на все, что напоминаетъ старые принципы музыки. Музыкальные моды не менѣе заразительны, чѣмъ моды на фасоны и шляпы — онѣ создаютъ вокругъ себя атмосферу вынуждающую имъ слѣдовать, иначе уклоняющійся становится въ положеніе свершающаго нѣкій актъ «неприличія» по отношенію къ принятымъ въ музыкальной элитѣ фасонамъ. Композиторъ начинаетъ пользоваться только диссонансами — исчезаетъ древнее,

всю европейскую музыкальную культуру породившее различие звучаний по принципу музыкального добра и зла, благозвучия и неблагозвучия. Музыка утрачивает свою вѣковую полярность и направляется опредѣленно въ сторону «зла», которое уже не воспринимается какъ таковое слишкомъ искушенными музыкантами. Для нихъ всё созвучіе становится равноправны, всё интересно, отношеніе контраста къ нимъ исчезаетъ и музыкальная ткань вынужденно обрѣкается на безконтрастную сѣрость, а звуковое воспріятіе музыкальной элиты обнаруживаетъ странное родство съ воспріятіемъ той породы людей, которые ранѣе назывались «немузыкальными» или «антимузыкальными» и характеризовались подобнымъ же неумѣніемъ или неспособностью отличить музыкально-красное отъ музыкально-безобразнаго. Вся музыка этой эры какъ бы специально написана для «немузыкальныхъ людей», такихъ, которые не различаютъ октавы отъ септими и фальши отъ благозвучія. Чрезмѣрное развитіе уха привело къ результатамъ, подобнымъ тѣмъ, къ которымъ вело ранѣе недоразвитіе его.

Въ этой атмосферѣ возникаютъ построенія и теории, возвышающія новые лозунги: атонализмъ, который сводится къ избѣганію тоналности, и политонализмъ, который строитъ музыку одновременно звучащую въ нѣсколькихъ тональностяхъ, что для изоциреннаго уха даетъ пикантный прикусъ. Шенбергъ вводитъ въ принципъ гипертрофированную выразительность — мелодія приближается къ интонаціямъ экзальтированной рѣчи, какъ бы къ есте-

рическимъ выкрикамъ, а гармонія образуетъ аморфный, хаотическій фонъ къ этому. Другимъ становится вообще тѣсно въ старомъ звуковомъ мѣрѣ изъ 12 нотъ въ октавъ — они призываютъ къ выселенію музыки въ иныя, болѣе просторныя территоріи (ультра-хроматизмъ), гдѣ уже оказывается 24, 36 и даже 53 звука въ октавъ (венгерецъ Алоизъ Хаба и русскій Вышнеградскій). Каждый старается внести какой-то новый принципъ или отмѣтить свою индивидуальность. При этомъ упускалось изъ виду, что въ создававшемся такимъ образомъ звуковомъ мѣрѣ все становилось необычайно однообразнымъ и похожимъ одно на другое, что вызывается уничтоженіемъ контрастовъ и приводитъ на дѣлѣ къ результатамъ діаметрально противоположнымъ тѣмъ, ради чего все это затѣвалось — всё авторы становятся неотличимы одинъ отъ другого. Появляется специальный типъ эпигоновъ новаторства; съ художественной же точки совершенно безразлично — быть ли эпигonomъ Массне или Стравинскаго — и тутъ и тамъ это означаетъ извѣстный минимумъ творчества. Вырвавшіеся, какъ изъ ящика Пандоры, злые духи какофоніи, не чувствуя надъ собою сдерживающихъ узъ бывшихъ эстетическихъ нормъ, вкусовъ и традицій, заполнили музыкальный мѣръ и въ создавшейся такимъ путемъ нездоровой атмосферѣ начинаютъ произрастать уже явленія «злоумышленнаго» типа, прямья проявленія шарлатанства и очковитирательства, рассчитанныя на «эпатированіе буржуазіи».

Музыкальная матерія не принадлежитъ къ числу тѣхъ, кото-

рия ограничены естественными границами и нормами, подобно материи художественного слова. Музыкантъ — композиторъ вправдѣ комбинировать звуки, какъ хочеть. Та свобода отъ школьныхъ правилъ и рецептовъ классическаго благозвучія, которую принесла съ собою новая эпоха, сама по себѣ не представляетъ отрицательнаго явленія. Диссонансъ въ музыкѣ имѣеть полное право на бытіе. Культура диссонанса правомѣрна и даже цеминуема, если она есть дѣйствительно культура — если композиторъ своимъ творчествомъ познаеть природу болѣе сложныхъ и ранѣе не употреблявшихся въ искусствѣ звуковъ. Не всегда это имѣеть мѣсто — въ наши дни много сочинителей музыки сочиняють не отъ избытка своего звуковаго пониманія, а скорѣе отъ скудости его. Большой бѣды и тутъ нѣтъ — ибо всегда въ музыкѣ бывалъ извѣстный процентъ бездарныхъ и плохихъ композиторовъ, безразлично, въ какомъ стилѣ они писали. Но есть нѣкоторыя общія эстетическія нормы, которыя нарушать нелюдно самимъ авторамъ, и одна изъ этихъ органически неизбѣжныхъ нормъ есть понятіе эстетическаго контраста. Въ такомъ искусствѣ, какъ музыка — въ искусствѣ не ограниченномъ внѣшнимъ міромъ, лишенномъ «прекрасной природы» — соблюденіе пропорцій контрастовъ особенно существенно. Я полагаю, что ни одно изъ современныхъ музыкальныхъ направлений и ни одна изъ достигнутыхъ и осуществленныхъ современной музыкой «свободъ» — сами по себѣ не плохи и въ будущемъ стилѣ навѣрное всѣ эти элемен-

ты пригодятся. Не хороша только та дисгармония, въ которой они всѣ сочетаются. Современная музыка грѣшна тѣмъ, что въ ней нарушено равновѣсіе, что она склонна разрастаться въ одномъ направленіи, игнорируя остальные, что она всегда страдаетъ какимъ-нибудь излишествомъ и утратила чувство мѣры и что всѣ ею достигнутыя новизны она не была въ состояніи сочетать въ гармоническое цѣлое. Грѣшна она и другимъ — бѣдностью того внутренняго міра, который въ сущности и вызываетъ и оправдываетъ музыкальное творчество, и безъ наличия котораго сочиненіе музыки обращается въ пустое и маловразумительное занятіе звуковыми бирюльками. Чѣмъ талантливѣе музыкантъ, тѣмъ ярче и острѣе его музыка отразитъ пустоту его внутренняго міра. Такъ и выходитъ на дѣло: современное творчество оперируетъ съ категориями «занятности», «любопытности», въ лучшемъ случаѣ оно интересно, какъ комбинація звуковыхъ экспериментовъ, но при гипертрофіи внѣшнихъ оболочекъ въ ней констатируется необычайно скудное количество отпущеннаго на нее духовнаго заряда. И возможно, что именно этимъ объясняется и распространенность теорій о ненужности такого «балласта»: современный авторъ, духовно тощій и обладающій огромнымъ матеріаломъ внѣшнихъ средствъ, склоненъ въ нихъ и переносить центръ интереса — это естественное самооправданіе. Модная эстетическая теорія боится выразительности и изобразительности — онѣ боятся наградить музыку чѣмъ-то помимо ея звуковъ — и эта эстетика стойтъ

безусловно въ какомъ-то стилевомъ соответствіи съ нашимъ вкусомъ, съ его спортивнымъ, механическимъ устремленіемъ. Музыка становится безчувственной звуковой игрой, вродѣ шахматной, но игрой безъ правилъ, въ которой оттого нѣтъ ни выигрывающихъ ни проигрывающихъ, и всѣ одинаково одурачены и одинаково довольны. Одновременно значительно вырастаетъ дѣятельность композитора «около музыки» — создается масса теорій, музыканты научились много говорить о музыкѣ, разучившись ее творить — творчество подмѣняется разговоромъ о немъ.

Великая музыкальная революція, возстаніе противъ музыкальной прежней европейской красоты пронеслись надъ міромъ какъ бурный шквалъ, и смели въ двадцать лѣтъ то, что воздвигалось вѣками. Композиторъ скованъ новой модой и не можетъ вырваться изъ ея тисковъ, хотя «новый стиль» сталъ уже старымъ и писаніе въ этомъ стилѣ менѣе всего гарантируетъ «непохожесть» композитора на сосѣдей, а скорѣе имѣетъ послѣдствіемъ обратное — полную композиторскую уравниловку. Но они не могутъ измѣнить этому новому стилю и потому, что всякое «разоруженіе», для нихъ смертельно опасно, оно ихъ немедленно выведетъ на чистую воду и обнаружитъ ихъ антимузыкальность — тогда какъ въ отъѣннн какофонизма они могутъ по крайней мѣрѣ казаться «непонятными». Но принципы и музыкальныя нормы разрушены — имъ уже никто не вѣритъ и съ ними не считаются. Разрушено общее музыкальное пониманіе, іератическій языкъ музыки и неспро-

вержена музыкальная іерархія, которая придавала прочность построикѣ музыкальной культуры. Карты слутаны и теперь никто не въ состояніи авторитетно сказать, что хорошо и что плохо, а пестрота индивидуальныхъ оцѣнокъ, мѣшаетъ изъ всего этого хаоса воздвигнуть нѣкую новую музыкальную мораль. Но одновременно чувствуется уже накопленіе протеста и усталости отъ этой пережитой полосы музыкальнаго бытія. Какъ всякое явленіе слишкомъ себя высказавшее, эта довольно безславная страница музыкальной исторіи перевертывается тѣмъ быстрѣе, чѣмъ острѣе ее содержаніе. Смутно чувствуютъ и композиторы, что «такъ дольше жить нельзя», что музыка должна вернуть себѣ хоть часть столь быстро растерянныхъ атрибутовъ. Въ музыкѣ начинается тоска по «новой простотѣ», по утраченной музыкальной невинности и наивности. Но какъ вернуть ее — эту невинность, когда столько испытано и пережито. Гениальный музыкальный Маккиавелли—Стравинскій первый почувствовалъ, своимъ острымъ умомъ понялъ необходимость музыкальнаго разоруженія — онъ первый позвалъ къ «возвращенію»; призывъ, едва ли не столь же безнадежный, какъ призывъ Толстого къ «остановкѣ». Самъ болѣе всѣхъ другихъ способствовавшій росту музыкальнаго вооруженія, онъ подобно императору Діоклетиану, пресыщенный звуковыми изысканствами и испортившій свое музыкальное пищевареніе, удаляется въ уединеніе и садится на композиторскую діету. Онъ зоветъ назадъ къ Баху и къ Глинкѣ — иными словами, къ музы-

кальной структурности и къ мелодизму. Но его мудрые, стариковскіе совѣты плохо воплощаются въ реальность и обрѣтенная имъ новая простота лишена очарованія непосредственности. Не руками тѣхъ, кто болѣе всего способствовалъ паденію музыки въ ея нынѣшній хаосъ, должно свершится ея возрожденіе.

Можетъ быть дѣйствительно — мы имѣемъ сейчасъ подлинныя сумерки музыкальныхъ боговъ, можетъ быть въ самомъ дѣлѣ вкусившая все и испытавшая все музыка, какъ вѣковой европейскій языкъ, души, становится уже просто ненужной? Но съ другой стороны отчего именно теперь, въ наши дни, воскресаетъ увлеченіе музыкальными классиками въ широкой публикѣ, отчего публика, переставъ считаться съ новой музыкой и какъ бы игнорируя ее, не получая отъ современности музыкальной пищи, ринулась на огромныя старыя запасы міровой музыки? Слѣдовательно, потребность въ подлинной музыкѣ есть въ публикѣ — она испарилась и переродилась только въ музыкальной элитѣ, ставшей антимузыкальной. Мы замѣчаемъ одновременно странный и прискорбный фактъ, что въ мірѣ не стало молодыхъ композиторовъ. Тѣ, которые считаются «молодыми», вовсе не такъ молоды — имъ за сорокъ лѣтъ. Въ этомъ безлюдьи, конечно, виновата прежде всего великая война, оторвавшая отъ музыкальнаго труда почти два поколѣнія, — но навѣрное есть и вторая причина: современный человѣкъ не созданъ для музыки — его духовная сущность не звучитъ и композиторская карьер

ера, всегда тяжелая и неблагодарная, его нисколько не влечетъ.

Какъ я говорилъ въ началѣ статьи, музыка есть характернѣйшее явленіе европейской культуры и какъ таковое — чувствительнѣйшій реактивъ на состояніе этой культуры. Европейская культура была всегда насквозь музыкальна — въ наше время она становится а-музыкальна, это очень пажный симптомъ перерожденія самой культуры. Возможно, что это феноменъ временный и такъ сказать «сезонный», что безлюдье въ музыкѣ есть только затишье передъ бурей, передъ появленіемъ небывалаго гениа, который выведетъ музыку изъ тупиковъ и найдетъ для нея новое равновѣсіе. Но пока характерно то, что музыка, которая была ведущимъ искусствомъ въ продолженіе вѣковъ и была наверху культурной гегемоніи въ послѣдніе два вѣка, сейчасъ сдаетъ свои позиціи и отступаетъ. Танецъ отвоевываетъ у музыки ея господство — самое безплотное и духовное изъ искусствъ уступаетъ мѣсто бѣмому тѣлесному, что какъ бы символизируетъ нарастаніе матеріальности въ европейскомъ мірѣ и упадокъ духовности. Исчезаетъ и вѣками выработавшаяся независимость музыки какъ искусства, музыка перестаетъ быть искусствомъ самодовлѣющимъ, музыкой для себя — она вновь какъ въ былыя эры становится «сопровожденіемъ», утрачиваетъ самодовлѣнность, вытѣсняется музыкой прикладной, снисходить до роли подчиненнаго искусства и возвращается къ древнему (не варварскому ли?) синкретизму.

Л. Сабанъевъ.