

I

Передъ войной существовали три стихіи музыкальнаго творчества: германская, латинская и славянская. Синтезомъ латинской музыкальной культуры къ этому времени были музыка Дебюсси и достиженія импрессионистской школы, которыя стали національнымъ факторомъ французской музыки, и были слѣдствіемъ періода длительной борьбы съ германской гегемоніей. Національныя достиженія достались латинизму отчасти слѣдствіемъ преодоленія, отчасти цѣной разрыва съ германизмомъ.

Славянская музыкальная культура, осуществлявшаяся тогда исключительно Россіей, (также какъ латинская Франціей) послужила для латинской Европы союзницей. Она оказалась вспомогательной силой для преодоленія непоколебленной до той поры власти германской музыки. Оглядываясь сейчасъ на это недавнее прошлое, мы можемъ уже съ достаточной отчетливостью сдѣлать этотъ выводъ, констатируя его, какъ историческій фактъ. Связь между французской и русской музыкой создавалась не столько вслѣдствіе эстетическихъ вкусовъ и влеченій, сколько на почвѣ антагонизма двухъ культуръ: латинской и германской, органически другъ другу противоположныхъ, какъ по матеріальной, такъ и по эстетической природѣ. Молодая сила русской музыки, съ ея варварской свѣжестью и новизной, оказалась вовлеченой въ эту борьбу. Русская музыка стала трамплиномъ, отталкиваясь отъ котораго французы пробудились къ осознанію своего національнаго лица, утраченнаго ими къ концу 19-го столѣтія подъ воздѣйствіемъ нѣмцевъ. Соки молодой русской музыки напитали здоровьемъ латинскую музыкальную Европу, вызвавъ ее къ самостоятельной жизни, послѣ длительнаго оцѣпененія, въ которое она была погружена въ концѣ прошлаго столѣтія, т.-е. въ періодъ ложно-классическаго и постъ-романтическаго германскаго «владычества», казавшагося до этого контакта съ русской музыкой несокрушимымъ. Чары Вагнера'скаго колдуна привели къ оцѣпененію весь музыкальный міръ. Не было большаго гипноза, чѣмъ тотъ, который былъ созданъ Вагне-

ромъ къ концу 19-го вѣка. Непогрѣшимый въ смыслѣ своихъ критическихъ и эстетическихъ оцѣнокъ, Бодлеръ былъ первымъ въ Парижѣ поддавшимся этому гипнозу...

Русскіе музыканты прошли черезъ длительный періодъ вліянія нѣмцевъ. Съ момента возникновенія музыкальнаго искусства въ Россіи, какъ самостоятельной національной школы, (т.-е. начиная отъ Глинки) они добровольно шли на выучку къ нѣмецкимъ мастерамъ, отдавая имъ первенство передъ всѣми остальными въ мірѣ. Позднѣе это стало прочной традиціей, утвердившейся, какъ въ области профессиональнаго музыкальнаго образованія въ Россіи, такъ и въ академическихъ музыкальныхъ кругахъ. Между тѣмъ, уже въ періодѣ дѣятельности «могучей кучки», существовала въ Россіи рѣшительно выраженная тенденція преодоленія зависимости русской музыки отъ нѣмецкихъ вліяній, съ цѣлью созданія своей музыкальной культуры, чисто національной и органически самобытной. Высшими творческими выразителями этихъ стремленій были Мусоргскій и Чайковскій. «Западникъ» Чайковскій былъ антиподомъ Мусоргскаго. Понимая смыслъ русской музыки, какъ обработку національной природы средствами западной техники, онъ находилъ немислимымъ разрывъ съ западнымъ канономъ по существу. Но вмѣсто нѣмецкаго канона Чайковскій предпочелъ канонъ итало-французскій, принявъ его въ томъ видѣ, какъ этотъ канонъ сложился къ концу 19-го столѣтія. Это поставило его въ оппозицію къ тѣмъ кругамъ русскихъ музыкантовъ, которые считали связь съ нѣмцами для русской музыки чѣмъ-то бесспорнымъ, непреложнымъ. Мусоргскій утверждалъ разрывъ рѣшительно и категорически съ какимъ бы то ни было западнымъ канономъ. Его принципы въ отношеніи Запада были анархичны. Мусоргскій вѣрилъ въ необходимость для Россіи специфически-національной музыкальной культуры, абсолютно независимой отъ какихъ бы то ни было иноземныхъ вліяній.

Римскій-Корсаковъ, помимо личнаго творчества, отдавшій много силъ созданію прочныхъ основъ профессионально-музыкальнаго образованія въ Россіи, занялъ позицію промежуточную между Мусоргскимъ и Чайковскимъ. Онъ не былъ ни чистымъ народникомъ, какъ Мусоргскій, ни рѣшительнымъ западникомъ, какъ Чайковскій. Его позиція была компромисной, какъ въ отношеніи Мусоргскаго, такъ и Чайковскаго; къ тому же, онъ не принималъ уклона Чайковскаго въ сторону латинскаго Запада, а сохранялъ вѣрность первоначальной традиціи русской школы въ ея подчиненіи нѣмецкимъ формальнымъ методамъ. Такая позиція и предопредѣлила, какъ характеръ

его культурной дѣятельности, такъ и его личное творчество. Послѣ него, ту же линію подчиненія русской школы нѣмецкому формальному канону и композиционному методу, упорно поддерживалъ Глазуновъ, принявшій эту традицію по наслѣдству отъ Римскаго-Корсакова, и охранявшій ее слѣпо, не провѣряя и не переоцѣнивая. Личное творчество Глазунова въ сферѣ русскаго симфонизма имѣть, на мой взглядъ, самостоятельное значеніе. Къ нему со временемъ могутъ еще вернуться; но роль его культурной дѣятельности въ отношеніи русской школы, всецѣло опредѣлилась позиціей, занятой имъ въ прямой послѣдовательности и зависимости отъ Римскаго-Корсакова.

Таковы были основныя линіи развитія русской школы къ тому моменту, когда оказался замкнутымъ кругъ дѣятельности «могучей кучки» и ея достиженія стали достояніемъ академизма. Вліяніе нѣмцевъ на русскую музыку въ ея младенческомъ состояніи было живымъ и плодотворнымъ. Тогда это былъ контактъ съ классиками и воздѣйствіе раннихъ романтиковъ. Въ годы Римскаго-Корсакова и Глазунова, связь съ чистыми источниками германской классики и романтизма переродилась въ подчиненіе ложно-классической схоластикѣ, задрапированной въ постъ-романтическую идеологию, которой музыкальная жизнь этой эпохи и характеризовалась.

Мусоргскій былъ первымъ выразителемъ «скифской» проблемы русской музыки. Онъ искалъ воплощенія сырой народной стихіи, полагая, что единственно она является органическимъ выраженіемъ Россіи. Въ этомъ былъ его пафосъ. Теперь никто не оспаривалъ того, что на пути овладѣнія народной музыкальной стихіей, Мусоргскій создалъ и міръ совершенно самобытныхъ формальныхъ цѣнностей, но еще недавно это упорно отрицалось въ самомъ русскомъ музыкальномъ кругу, въ кругу академическомъ, разумѣется, а не передовомъ. Понадобилось воздѣйствіе русской музыки на французскую въ лицѣ Дебюсси и импрессионистовъ, и обратное воздѣйствіе этой французской музыки на русскую, для того, чтобы и формальныя достиженія Мусоргскаго стали общимъ достояніемъ.

Въ началѣ 20-го столѣтія въ Россіи наиболѣе характерными выразителями новыхъ теченій были: Скрябинъ на крайней лѣвой позиціи, и Метнеръ на крайней правой. Метнеръ и Скрябинъ были полюсами русскаго декадентства и модернизма. Скрябинъ появился въ лонѣ русской національной школы, (1-ая симфонія) но увлеченный въ «экстра-музыкальные» міры, онъ счелъ національную проблему русской музыки чѣмъ-то очень второстепеннымъ и несущественнымъ въ сравненіи съ тѣми эсхатологическими мечтаніями, которыя питали его музу. Въ зрѣлый періодъ своего творчества, онъ

окончательно ушелъ отъ всѣхъ традицій русской школы и сталъ въ такой же мѣрѣ абсолютистомъ западничества, въ какой Мусоргскій былъ націоналистомъ. Метнеръ, вскормленный всецѣло нѣмецкой музыкой, занялъ, въ отношеніи русской школы какъ таковой, позицію не столько радикально консервативную, какъ тогда казалось, сколько почти парадоксальную въ томъ смыслѣ, что для него русская музыка, какъ искусство самобытно-національное, вообще, была подѣ знакомъ вопроса. Будучи консерваторомъ и эпигономъ постъ-романтическаго наслѣдія нѣмцевъ, онъ въ то же время искалъ новыхъ формъ и новой системы музыкальнаго мышленія, но въ полномъ и рѣшительномъ подчиненіи нѣмецкой музыкѣ, считая національную культуру русской музыкальной школы какъ бы не существующей. Мнѣ кажется, поэтому, что независимо отъ индивидуальнаго значенія его музыки, изъ русской музыки онъ выпадаетъ и что правильнѣе считать его нѣмецкимъ музыкантомъ, чѣмъ русскимъ.

Въ годы, когда кончилась въ Россіи живая роль національной школы, осуществлявшаяся «могучей кучкой», въ Германіи считали, что нѣмецкой музыкой исчерпывается, вообще, вся музыка въ мѣрѣ. Къ русской же музыкѣ тамъ продолжалось все еще отношеніе только, какъ къ «провинціи» въ своемъ же государствѣ. Метнеръ былъ выразителемъ этой тенденціи въ русскомъ модернизмѣ начала 20-го столѣтія.

Французы же въ эпоху модернизма стали естественнымъ образомъ союзниками русскихъ, такъ какъ «скифская» проблема русской музыки оказалась въ соотвѣтствіи съ созрѣвшей къ этому времени и для французскихъ музыкантовъ, необходимостью преодоленія зависимости отъ нѣмцевъ.

Стравинскій появился въ этой исторической перспективѣ. При немъ живая связь между русской и французской музыкой стала уже совершившимся фактомъ. Его творчество въ первомъ періодѣ послужило укрѣпленію этой связи и обозначило еще большее разъединеніе между музыкой русской и французской съ одной стороны и нѣмецкой въ ея тогдашней формации съ другой. Въ отношеніи русской національнй школы, роль Стравинскаго въ первый періодъ его дѣятельности, была какъ-бы поправкой къ Римскому-Корсакову, и нарушеніемъ традиціонной связи русской школы съ нѣмцами. Стравинскій сталъ яркимъ выразителемъ «скифской» проблемы Мусоргскаго и проводилъ ее съ большой силой и рѣшительностью. «Весна Священная» стала знаменемъ этой проблемы. Она стала знаменемъ всѣхъ тѣхъ русскихъ музыкантовъ, кому былъ дорогъ Мусоргскій и его подлинное, не «подчищенное» наслѣдство. Молодая французская школа (уже послѣ Дебюсси)

приняла это знамя, которое в равной мѣрѣ становилось какъ бы символомъ и ея національнаго дѣла.

«Весна Священная» родилась изъ непосредственнаго чувства вѣры въ стихійную народную первооснову, и для Стравинскаго «Весна» была моментомъ высшаго становленія, и одновременно моментомъ разрыва. Становленіемъ было утвержденіе азійнаго духа Россіи, и оно же было разрывомъ со всѣмъ, что этому духу было враждебнымъ и чуждымъ не только на Западѣ, но и въ Россіи. Вѣдь и «кучкисты» стремились къ воплощенію того-же скифскаго лица Россіи, но всѣ они, кромѣ Мусоргскаго и Бородина, вливали русское вино въ нѣмецкіе мѣха. Стравинскій выпрямилъ наслѣдственную линію, шедшую отъ Мусоргскаго и разрушилъ ложно-русскія традиции, установленныя Балакиревымъ и Римскимъ-Корсаковымъ ради «профессіонализаціи». Уходъ Стравинскаго, въ его дальнѣйшей дѣятельности, отъ скифской проблемы къ интернаціональнымъ берегамъ, можно ли считать «измѣной» русскому національному дѣлу? Съ моей точки зрѣнія, нѣтъ, конечно. Скифская проблема была доведена до возможнаго предѣла. Итти дальше въ этомъ направленіи было тогда невозможно. Вернется ли русская музыка снова на этотъ путь или нѣтъ — это дѣло будущаго. Что же до Стравинскаго, то онъ радикально измѣнилъ линію — именно въ этомъ вопросѣ, уйдя изъ національнаго плана въ планъ общечеловѣческой. Радикальная перемѣна его стиля обусловлена перемѣной идеологіи, которая въ свою очередь обусловила и перемѣну всего формальнаго процесса его музыкальнаго мышленія. Любопытно, что перемѣна стиля у Стравинскаго исторически совпала съ политической и соціальной проблемой современной Россіи, въ которой національное сознаніе выросло въ сознаніе сверхъ-національное и въ стремленіе къ всенародному единству. При оппозиціонномъ политическомъ отношеніи къ современной Россіи, Стравинскій какъ будто-бы осуществилъ въ музыкѣ тотъ же выходъ, который былъ подсказанъ соціально-политической идеологіей современной Россіи, но на различныхъ съ нею основаніяхъ, ибо уйдя изъ сферы національной, Стравинскій не разрушилъ связи съ прошлымъ. Сведя къ минимуму идеологическую проблему искусства и замкнувшись исключительно въ область формальную и дидактическую, онъ, отказавшись отъ національной музыкальной проблемы, повернулся въ сторону западныхъ формальныхъ канонѣвъ и, со свойственной ему прямолинейностью, установилъ прочную для себя связь съ наслѣдіемъ западной музыкальной культуры. Въ этомъ его разладъ съ современной Россіей. Въ музыкальномъ искусствѣ въ Россіи проблема поставлена сейчасъ совсѣмъ по иному. Она снова направ-

лена въ сторону разрыва, но на этотъ разъ уже не только съ Западомъ, а со всей прежней культурой человѣчества (и не только «музыкальной»). Проблема эта — въ стремленіи къ созданію органически новой культуры, не національной, а всемірной.

Такимъ образомъ бывшая скифская проблема музыкальная становится въ данный моментъ въ современной Россіи и для музыкантовъ проблемой пролетарской, т.-е. музыкальной проблемой такъ называемой социалистической культуры.

Любопытно, въ какой мѣрѣ народнической сюрреализмъ Мусоргскаго находится въ связи съ проблемой пролетарской культуры. Странно, что въ Россіи до сихъ поръ въ отношеніи къ Мусоргскому этотъ вопросъ не былъ даже поставленъ. Согласился ли бы Мусоргскій, если бы жилъ въ наши дни, увидѣть прямую связь между пролетарскимъ искусствомъ и тѣмъ, что онъ считалъ своей идеей? Я думаю, что врядъ-ли согласился бы, и независимо отъ той безвкусоности, которая присуща этому искусству благодаря терпкой смѣси его съ политикой.

II

Періодъ культурнаго обновленія, послѣдовавшій послѣ войны, ознаменовался повсюду въ музыкальномъ искусствѣ, тенденціей остро выраженного націонализма. Никогда еще эта тенденція въ музыкѣ не выражалась на Западѣ съ такой отчетливостью, какъ въ эти годы. Въ зависимости отъ какихъ бы то ни было эстетическихъ или формальныхъ предпосылокъ, переоцѣнка цѣнностей и взрывъ новой творческой энергіи въ Европѣ приобрѣли повсюду специфически національный характеръ. Почти во всѣхъ странахъ западной Европы (а позднѣе и въ Америкѣ) создались музыкальныя группировки, имѣвшія своимъ прототипомъ русскую школу въ первый періодъ ея формации, т.-е. «могучую кучку».

Таково было настроеніе музыкантовъ въ эти годы повсюду, кромѣ Россіи. Состояніе же самой русской музыки, какъ школы, стало съ этого времени совершенно обособленнымъ среди всѣхъ другихъ національныхъ группъ. Одной изъ главныхъ причинъ явилось то, что въ послѣвоенные годы, вслѣдствіе чисто политическихъ причинъ, русская музыка оказалась расколотой на двѣ части, которыя въ своемъ все болѣе и болѣе независимомъ существованіи, стали двумя самостоятельными величинами. Одна изъ нихъ — русская музыка, въ современной Россіи; другая — тѣ, кто волей исто-

рической и политической обстановки оказались вовлеченными в художественную жизнь на Западѣ и стали частью ея цѣлаго, т.-е. частью общеевропейской культуры и почти утратили связь со своей національной почвой. Уже вслѣдствіе одного этого обстоятельства, русская музыка находится сейчасъ въ сложномъ періодѣ своего существованія. Рядъ любопытнѣйшихъ вопросовъ скрепляется съ проблемой русской музыки въ данный моментъ. Ни для одной изъ существующихъ въ мірѣ музыкальныхъ группировокъ вопросы эти не такъ сложны, какъ для русскихъ музыкантовъ. Вопросы стиля, формы и языка находятся для нихъ въ живой связи съ основной политической проблемой современной Россіи. Поэтому, пытаясь опредѣлить состояніе русской музыки какъ школы въ настоящемъ моментѣ ея существованія, мы должны разсмотрѣть обѣ ея части какъ самостоятельныя величины, т.-е. то, что происходитъ съ музыкальнымъ творчествомъ въ С.С.С.Р. и то, что совершается въ русской музыкѣ на Западѣ.

Когда въ послѣвоенные годы въ Россіи музыка (такъ же какъ и все искусство въ цѣломъ) оказалась спустя нѣсколько лѣтъ подъ воздействием соціально-политической обстановки, создавшейся тамъ послѣ революціи, въ первые годы революціи не существовало контакта между искусствомъ и политикой. Соціально-политическая жизнь страны развертывалась въ одномъ направленіи, культурная и художественная ея жизнь въ иномъ, и почти независимо отъ политической обстановки. Въ первые годы искусство, и въ частности, музыка, были на положеніи аристократически-привилегированномъ. Революція внесла новое только тѣмъ, что произошла деформация быта, когда оказались привлеченными къ художественной жизни народныя массы. Это отразилось только на исполнительствѣ и на педагогикѣ. Музыкальное же творчество политикой не было затронуто. Предоставленное самому себѣ, оно замкнулось исключительно въ свою профессиональную сферу и въ ней продолжалось изживаніе тѣхъ внутри-профессиональныхъ эстетическихъ процессовъ, которые существовали въ русской музыкѣ въ дореволюционную эпоху. Политическимъ дѣятелямъ было «не до музыки» — музыканты же закрывали глаза на политику и пытались до конца удерживать, въ сущности, давно изжитую позицію «искусства для искусства». Позднѣе, когда политическая власть окрѣпла и произошло «углубленіе» революціи, на ряду съ политическимъ и экономическимъ фронтами, былъ объявленъ и культурный фронтъ въ С.С.С.Р. Съ этого момента театр, литература и живопись оказались значительно быстрѣе въ контактѣ съ марксистской доктриной, чѣмъ музыка. Объясняется это вовсе не тѣмъ, что музыканты по-

литически консервативнѣе, чѣмъ иные дѣятели искусства, а исключительно тѣмъ, что самый матеріалъ театра, литературы и живописи гораздо быстрѣе и легче поддается внѣшнему приспособленію и той или иной тенденціозной переработкѣ въ угоду новой идеологіи. Измѣненіе самихъ формальныхъ методовъ въ музыкѣ гораздо труднѣе и сложнѣе, чѣмъ въ другихъ родахъ искусства, а внѣшне прикрѣпленные ярлычки или же наскоро пришитыя литературныя программы и поясненія ничего не мѣняютъ въ самой музыкѣ, природа которой нисколько не измѣняется отъ того, что та или иная музыкальная матерія пристегнута къ «капиталистическому» или же къ «коммунистическому» сюжету. Развѣ что въ дальнѣйшемъ въ Россіи будетъ подвергнута переработкѣ и органическому измѣненію самая матерія музыки и процессъ ея оформленія, но это дѣло иное и очень сложное. Для этого нужно созрѣваніе новой культуры по существу, органически противоположной музыкальной культурѣ предшествовавшей, т.-е. всему историческому ходу ея развитія. Возможно ли это для музыки? Не знаю. Во всякомъ случаѣ несомнѣнно, что въ С.С.С.Р. проблему эту должны будутъ поставить на этотъ путь въ дальнѣйшемъ, если проблемѣ пролетарской культуры суждено развитіе. Изживаніе стараго, до-революціоннаго культурнаго наслѣдія въ Россіи еще не кончено. На мой взглядъ, безъ исключенія, всѣ профессиональные музыканты до сихъ поръ заняты изживаніемъ модернизма и декадентства. Композиторы современной Россіи до сихъ поръ «дорабатываютъ» модернизмъ, преимущественно въ тѣхъ композиціонныхъ методахъ и въ томъ направленіи, которые были даны Скрябинимъ и Метнеромъ въ началѣ 20-го столѣтія. Вся «эволюція» за послѣднее десятилѣтіе сказала лишь въ томъ, что произошло нѣкоторое зараженіе уже почти отжившими, модернистскими тенденціями западной музыки послѣ-военныхъ годовъ. Даже Стравинскій до сихъ поръ хоть сколько-нибудь серьезнаго воздѣйствія на русскую музыку не оказалъ. Любопытно, что этотъ мастеръ, сыгравшій такую значительную роль въ западномъ музыкальномъ творчествѣ въ годы послѣ войны — на русскую музыку въ самой Россіи почти никакого вліянія не имѣлъ. Его тамъ до сихъ поръ совсѣмъ не поняли, несмотря на то, чтобы были переиграны всѣ его сочиненія. Нѣкоторое вліяніе на молодыхъ оказалъ Прокофьевъ, но вліяніе это было чисто внѣшнее и поверхностное. Главной причиной этой отсталости является оторванность музыкантовъ совѣтской Россіи отъ современной жизни на Западѣ — отсюда невѣдѣніе и непониманіе того процесса, по которому развивается искусство въ Европѣ. Вслѣдствіе этой отсталости, музыкальное искусство въ С.С.С.Р. опять вернуло русскую музыку къ

провинциальному въ отношеніи Запада состоянію, въ которомъ она пребывала нѣкогда, когда еще плелась въ хвостѣ западной музыки. Выходъ изъ этого провинциализма, мнѣ думается, совсѣмъ не въ томъ, что русская музыка въ С.С.С.Р. будетъ догонять западную Европу и будетъ проходить съ сильнымъ опозданіемъ по всѣмъ продѣланымъ здѣсь этапамъ, а въ томъ, что она найдетъ новые пути и для себя и для Запада, если она ихъ найдетъ. Мнѣ кажется, что это единственный выходъ, конечно, возможный только, если появятся большія и индивидуальныя творческія силы. Но это опять таки не просто, поскольку индивидуализмъ является официально нетерпимой въ Россіи стихіей при методахъ «діалектическаго матеріализма», утверждаемыхъ какъ въ экономическомъ, такъ и въ культурномъ планахъ въ С.С.С.Р. Пока что музыкальное творчество въ Россіи задыхается въ удушливой атмосферѣ провинціального модернизма и декадентства, въ которые выродился модернистическій стиль начала столѣтія. Музыка эта опутана сѣтями схематики въ соединеніи съ ничѣмъ не обоснованнымъ произволомъ, которые беспомощно стараются казаться новаторствомъ и дерзновеніемъ. Холодомъ ужасающей скуки и замученностью вѣетъ отъ этой музыки. Въ ней нѣтъ ни живой силы, которая могла бы быть выраженіемъ творческаго пафоса новой страны, стремящейся явить всему міру примѣръ строительства новой культуры и воспитанія новаго человѣка. Нѣтъ въ ней и трагическаго пафоса непріятія этой жизни... Ни утвержденіе, ни гибель. вмѣсто того и другого, мертвая маска профессионализма, скрывающая опустошенность и безсиліе, какъ формальное, такъ и духовное. Единственное, что замѣтно у нѣкоторыхъ изъ композиторовъ, это попытка чисто внѣшняго приспособленія къ новымъ условіямъ жизни. Такъ какъ эти попытки основаны не на пафосѣ вѣры (независимо отъ того будь-то пріятіе или же отрицаніе), онѣ сводятся только къ чисто внѣшнимъ вещамъ, къ наивному примѣненію въ музыкѣ литературно-эстетическихъ пріемовъ въ связи съ общими тенденціями, т.-е. въ сущности только къ названіямъ. Нѣтъ никакой разницы между пьесой, называемой «Электрофикація» или же какими-нибудь «Листками изъ альбома» того же автора... Почему то излюбленной формой совѣтскихъ композиторовъ стала, совершенно отрѣшенная отъ жизни, схоластическая фортепіанная «соната» не имѣющая въ томъ видѣ, какъ ее тамъ преподносятъ, ни значенія, ни смысла. Когда проглядываешь этотъ безудержный потокъ фортепіанныхъ сонатъ, несущихся изъ Россіи, видишь, какая глубокая пропасть создалась тамъ между музыкой и жизнью..

Тему своей статьи я ограничилъ исключительно вопросами о русской

школъ. Поэтому выводы, которые я дѣлаю, не относятся къ тому или иному композитору въ отдѣльности, а къ школѣ какъ таковой въ ея цѣломъ.

Вотъ имена композиторовъ, составляющихъ фронтъ современной музыки въ самой Россіи. Въ Москвѣ: Мясковский, Александровъ, А. Крейнъ, Мосоловъ, Оборинъ, Половинкинъ, Протопоповъ, Рославецъ, Фейнбергъ и Шебалинъ. Въ Ленинградѣ: Шестаковичъ, Щербачевъ, Поповъ, Рязановъ, Дешевовъ и др. Особое мѣсто принадлежитъ Мясковскому. Такъ-же, какъ и Прокофьевъ — Мясковский былъ вполнѣ выраженной художественной величиной уже въ до-революціонный періодъ Россіи. Въ самое послѣднее время появилась въ Москвѣ небольшая группа, называющая себя «пролетарскими композиторами». Музыканты этого толка не имѣютъ профессиональных корней, въ чемъ не было бы бѣды, если бы они были даровиты. Но то, что они сейчасъ дѣлаютъ, не представляетъ собою пока никакой художественной цѣнности, съ какой бы точки зрѣнія ихъ не разсматривать. Лишенные профессиональнаго опыта и знаній, лишенные какихъ либо формальныхъ установокъ, они вооружаются исключительно демагогическими политическими приѣмами, чисто агитаціоннаго порядка. Основной тенденціей этой группы является провозглашеніе прямого контакта между музыкальнымъ творчествомъ и коммунизмомъ. Въ совѣтской литературѣ (и театрѣ) этотъ «контактъ» давно уже осуществился и далъ свои послѣдствія. Со стороны музыкантовъ пока это только запоздавшая попытка примкнуть къ общему коммунистическому фронту въ искусствѣ. Несомнѣнно, что и эта музыкальная тенденція получить дальнѣйшее развитіе въ С.С.С.Р. Такъ какъ осуществляется она преимущественно не профессиональными музыкантами, то будетъ повидимому развиваться по линіи наименьшаго сопротивленія, и въ такомъ случаѣ поглотитъ собою все, что еще осталось въ С.С.С.Р. въ наслѣдіе отъ прошлой музыкальной культуры. Говорить по существу о «пролетарской» музыкѣ пока преждевременно. Подождемъ, пока появятся для этого какія-либо конкретныя данныя. Такимъ образомъ въ С.С.С.Р. русская музыка какъ школа перестала существовать. Въ профессиональномъ композиторскомъ кругу она пребываетъ въ состояніи упадочничества и модернистическаго вырожденія. Въ кругу непрофессиональномъ начинается движеніе въ сторону «пролетаризаціи», которое исключаетъ національную установку по существу. Что получится изъ столкновенія этихъ двухъ группъ сейчасъ гадать трудно. Вѣроятно же всего, что старая профессиональная основа будетъ совершенно поглощена «пролетаризаціей» и въ ней растворится. Какъ бы тамъ ни было въ будущемъ, въ данный моментъ эти два фактора обуславливаютъ рас-

падъ національной музыкальной школы въ С.С.С.Р. и, вѣроятно, на продолжительный періодъ времени.

Западная группа состоитъ изъ слѣдующихъ композиторовъ: Стравинскій, Прокофьевъ, Дукельскій, Набоковъ и Маркевичъ. Также Лопашниковъ, Черепнинъ (Александръ), Обуховъ и Вышнеградскій.

Если бы не Стравинскій, судьба русской музыки на Западѣ была бы сейчасъ, вѣроятно, совершенно иной. Благодаря Стравинскому, новая русская музыка на Западѣ вышла на международную арену. Она не утратила при этомъ своего національнаго характера, но отличительной особенностью нашей западной композиторской группы является то, что въ ней ликвидированы тѣ установки на «экзотику», которыя считались прежде необходимой принадлежностью русскаго стиля, какъ кавіаръ, водка и балалайка. Безъ наличія этой «экзотики», за русской музыкой не признавали въ Европѣ права на свое національное лицо. Теперь это уже въ прошломъ. Послѣ Стравинскаго, молодые на Западѣ уже какъ бы по традиціи идутъ за нимъ по пути разрѣшенія общихъ проблемъ, а не специфически національныхъ.

Основное ядро русскихъ композиторовъ на Западѣ образуетъ упомянутая парижская группа. Независимо отъ идеологическихъ или формальныхъ тенденцій и качествъ каждаго въ отдѣльности изъ композиторовъ парижской группы, въ цѣломъ она является современнымъ выраженіемъ національной русской школы какъ таковой. Группа эта вдвинута въ западную культуру и разобщена съ Россіей. Отсюда и положительное и отрицательное въ ея дѣятельности. Положительное въ томъ, что нѣтъ въ ней провинціализма, существующаго у музыкантовъ въ С.С.С.Р., и достигнута формальная вооруженность въ уровень съ современной техникой на Западѣ. Отрицательное — въ томъ, что разрывъ съ Россіей создалъ у нѣкоторыхъ изъ молодыхъ идеологию упадочничества, нѣкій родъ реакціоннаго эстетизма. Музыканты эти питаютъ свое творчество памятью о старой русской культурѣ уже свершившейся, и къ которой нѣтъ возврата. Особенно въ этомъ смыслѣ характеренъ для нихъ музыкальный эстетизмъ, основанный на стилизаціи 30-хъ годовъ прошлаго столѣтія. Это существенное обстоятельство, которое, нужно надѣяться, будетъ преодолено, такъ какъ оно часто превращаетъ попытки созданія новаго въ эпигонство. Основнымъ признакомъ, по которому эту группу можно по праву считать продолженіемъ русской школы и ея современной эволюціей, является, несомнѣнно, общій для всѣхъ языкъ, т.-е. русскій музыкальный языкъ. Въ остальномъ, поскольку эта группа непосредственно связана съ современной музыкальной жизнью Запада, она находится въ томъ

же состояніи, въ какомъ пребываетъ вся современная музыка вообще, формальные и идеологическіе перспективы и тупики, передъ которыми находится вообще современное музыкальное творчество, являются общими и для нея.

Поскольку Стравинскій «переросъ» границы русской школы — наиболѣе типичнымъ ея выразителемъ слѣдуетъ считать Прокофьева, который на протяженіи всей своей дѣятельности былъ вѣренъ природѣ русской музыки и чѣмъ дальше, тѣмъ все больше свою связь съ нею укрѣплялъ. Творческій оптимизмъ и неистощимая, острая жизненная сила Прокофьева — тотъ высшій даръ, который онъ получилъ по наслѣдственной линіи отъ русской музыки, и что ставить его сейчасъ во главу національныхъ тенденцій школы.

Завѣтомъ русской школы всегда была ея сплоченность и отвѣтственность другъ за друга, независимо отъ «семейныхъ» споровъ, когда бы, и каковы бы они не были. Духовная круговая порука, а не личныя цѣли, была главной основой школы. До тѣхъ поръ, пока будетъ живъ этотъ принципъ національной связи не для себя, а для Россіи, будетъ жива и школа.