

*НИКОЛАЙ НАВОКОВЪ
ПРОКОФЬЕВЪ*

Во-первыхъ, предупреждаю читателя: взгляды, высказанные въ нижеслѣдующей статьѣ, не должны быть восприняты, какъ объективная оцѣнка творчества Прокофьева, а какъ чисто субъективное и пристрастное сужденіе о его музыкѣ. Но, вѣдь, это не можетъ служить помѣхой. Вѣдь каждая оцѣнка, въ конечномъ итогѣ, субъективна, вѣрнѣе, даже глубиной субъективности она только и цѣнна. А пристрастное ощущение чьего-либо творчества ведетъ къ углубленію изученія и оцѣнки. Кромѣ того, пора, наконецъ, — и даже необходимо — разобраться въ творчествѣ одного изъ лучшихъ музыкантовъ современности, ибо до сихъ поръ любителями музыкальныхъ изысканій о немъ сказано слишкомъ мало.

Сергѣю Сергѣевичу Прокофьеву теперь 39 лѣтъ. Изъ поколѣнія композиторовъ, чье творчество началось до войны, онъ самый молодой, и естественно, что тогда его музыка, въ условіяхъ русской музыкальной жизни должна была показаться чѣмъ-то необычайнымъ по своей революціонности; такъ противоположна всему тогда установившемуся въ музыкѣ была установка Прокофьева и принятое имъ направленіе. Намъ, поколѣнію послѣ-военному, трудно ощутить въ прошломъ всѣ различныя музыкальныя вѣянія того времени, мы слишкомъ далеки и отъ до-военной психологии, слишкомъ воспитаны на иныхъ музыкальныхъ понятіяхъ, на новомъ воспріятіи музыки, чтобы вѣрно изобразить тогдашнюю музыкальную жизнь, — взглядъ нашъ безусловно пристрастенъ и пристрастенъ, скорѣе, въ дурную сторону. По нашему понятію, можетъ быть, не вполне справедливому, былъ тогда въ музыкѣ застой и противъ этого застоя боролись новыя творческія силы, въ лицѣ Стравинскаго, Прокофьева и друг. Положеніе это, конечно, суммарно и слишкомъ категорично, вслѣдствіе этого оно и не вполне правильно. Но основная мысль вѣрна. Съ одной стороны, изживался Скрябинимъ какой-то сложный, пройденный музыкой путь; съ другой стороны, со смертью Корсакова кончался періодъ такъ называемаго національнаго музыкальнаго творчества, и рядомъ съ этимъ сомнительнымъ движеніемъ процвѣтала неоклассическая школа (Глазуновъ, Метнеръ), съ неправильнымъ, на нашъ взглядъ, пониманіемъ

классического творчества, его формы, контрапунктического письма и его тематики.

Противъ этого, не только русскаго, но и всемірнаго застоя музыкальной мысли въ разныхъ частяхъ свѣта возникали творческія единицы, противопоставлявшія сякнуцимъ взглядамъ 19-го вѣка на музыкальное творчество новое пониманіе музыки, новыя привязанности въ отношеніи новыхъ композиторовъ, новый взглядъ на форму, какъ на свободное нахожденіе съ помощью незыблемыхъ музыкальныхъ законовъ личной творческой мѣры, новый взглядъ на технику письма и на элементы, составляющіе музыкальную плотъ. Въ основѣ всего этого героическаго движенія (такъ какъ потомъ это единичное стало общимъ) было желаніе полной творческой свободы. Свободы, ограниченной лишь творческой мыслью и интуиціей. И въ этомъ смыслѣ эпоха наша была въ музыкѣ лѣтъ 15-20 тому назадъ подлинно революціонна. Съ этихъ единицъ и начинается наша новая музыкальная исторія, и среди нихъ Прокофьевъ — одинъ изъ самыхъ смѣлыхъ, рѣшительныхъ и самобытныхъ.

Въ то время, время угасанія поздней романтики, импрессионизма, описательной и изобразительной музыки, творчество Прокофьева проявилось сразу, какъ рѣзкій поворотъ къ строгой, но и свободной, чисто музыкальной формальности и конкретному музыкальному мышленію. Музыка тогда была средствомъ для достиженія внѣ-музыкальныхъ цѣлей. Сякли первоисточники музыкальной плоти: мелодія, ритмъ. Все расплывалось въ туманностяхъ, въ сложныхъ литературно-музыкальныхъ комбинаціяхъ. Звукъ былъ лишь воплощеніемъ неизобразимыхъ словомъ эмоцій, чувствъ, ощущеній, красокъ. Противъ этой упадочной идеологіи вдругъ возникла иная, гдѣ музыка являлась самоцѣлью, самодовлѣющимъ, вполне законченнымъ міромъ. Въ этомъ мірѣ и своя логика, и своя техника, и все свое неизобразимое ничѣмъ и ничто внѣ себя не изображающее. вмѣсто отрывочности поздне-скрябинскаго мотива, гармонической фигураціи — стройная и длинная тема. вмѣсто расплывчатого, волнообразнаго поствагнерьянскаго ритма — крѣпкій ударный ритмъ, съ акцентами на синкопахъ, на сложнѣйшихъ цезурахъ, продиктованныхъ чисто формальной или технической необходимостью; вмѣсто изысканности сложныхъ гармоническихъ построеній и энгармоническо-хроматическихъ модуляцій — стройная логика діатоническаго письма съ преобладаніемъ полифоніи надъ гармоніей и, наконецъ, вмѣсто красочнаго, «маля-

винскаго» оркестра — оркестръ, основанный на чисто динамической необходимости, опять-таки продиктованной формально-техническими соображеніями.

Теперь вся эта переустановка потеряла свой революціонный обликъ. Мы смотримъ болѣе спокойными, историческими глазами на это время. Революція принимаетъ обликъ эволюціи, и тамъ, гдѣ, казалось, произошелъ разрывъ прошлаго съ настоящимъ, выступаетъ наружу логическая связанность и послѣдовательность. Сохраняются въ памяти только такія внѣшне-музыкальныя событія, какъ первое исполненіе «Весны Священной» въ Парижѣ, или первое исполненіе «Скиѣской Сюиты» въ 1916-омъ году, въ Маринскомъ Театрѣ. Но такова судьба всего, что входитъ въ исторію музыки. Даже такіе жгучіе революціонеры, какъ Бетховень и Вагнеръ, являются теперь лишь звеньями въ цѣпи естественнаго развитія музыки.

Только углубляясь въ прошлое и проанализировавъ всѣ тогдашнія музыкальныя явленія, мы поймемъ рѣзкость прокофьевскаго поворота къ новымъ музыкальнымъ мыслямъ. Какъ ни революціонны другіе композиторы, все же въ нихъ (почти во всѣхъ) значительно замѣтнѣе постепенность перехода къ новымъ мыслямъ, чѣмъ у Прокофьева. Онъ появляетъ ся цѣликомъ, сразу, въ первой же вещи давая нѣкій, въ себѣ заключенный, совершенно новый творческій міръ. Будущее развитіе его творчества хоть и укажетъ намъ разные періоды, направленія, тупички и выходы изъ нихъ, все же всегда будетъ имѣть обликъ естественнаго продолженія и усовершенствованія тѣхъ же мыслей, что и раньше. «Новый курсъ» разъ навсегда принять, и ему Прокофьевъ не измѣнить. Но онъ не можетъ ему измѣнить, ибо мысли эти, весь этотъ сложный процессъ музыкальнаго оздоровленія для него не интеллектуальная надстройка, не умственное доказательство какой-то теоремы, — нѣтъ эта сама сущность его, прокофьевскаго, природнаго музыкальнаго дара. Онъ самобытенъ до крайности, и самобытность его заключаетъ въ себѣ все то, въ чемъ тогда нуждалась музыка: возрожденіе, оздоровленіе.

Началь Прокофьевъ съ полнаго какъ бы разоблаченія музыки отъ всего наноснаго, внѣ-музыкальнаго, крѣпко внѣдрившагося въ ней за время поздней романтики. Раздѣваніемъ, оголеніемъ музыки проникнутаго его музыкальныя произведенія ранняго періода. Это характерно, напри-

мѣръ, въ токкатѣ для фортепьяно, въ первомъ фортепьянномъ концертѣ, въ этюдахъ ор. 2. Но въ то время, какъ Шенбергъ, напримѣръ, искалъ новыхъ дорогъ въ музыкѣ путемъ окончательнаго разложенія музыкальной ткани, тѣмъ самымъ являясь эпигономъ романтики и послѣдовавшихъ за ней теченій; въ то время, какъ для другихъ переломъ совершался постепенно, проходя всѣ промежуточные стадіи творчества между старой идеологіей и новой, — въ то же самое время нахождение новой музыки проходило у Прокофьева не только рѣзко революціонно, но и всегда въ положительномъ, созидательномъ направленіи. Прокофьевъ искалъ и находилъ новую музыкальную плоть и осуществлялъ ее въ новомъ, имъ открытомъ, формальномъ облаченіи. Тѣмъ самымъ его творчество являлось для музыки чѣмъ-то оздоравливающимъ, животворящимъ. Повѣялъ новый, свѣжій воздухъ легкости и свободы вмѣсто тяжелой атмосферы послѣднихъ десятилѣтій поздней романтики.

Терминъ «раздѣтая музыка» возникъ, кажется, даже въ связи съ нѣкоторыми прокофьевскими произведениями ранняго періода, но только къ очень ограниченному числу произведеній онъ примѣнимъ полностью.

Я говорилъ выше, что даже самое революціонное явленіе войдя въ исторію пріобрѣтаетъ эволюціонный характеръ. Теперь мы и Прокофьева можемъ связать съ прошлымъ въ цѣломъ рядѣ произведеній. Мы теперь видимъ, напримѣръ, что «Мимолетности» есть, можетъ быть, лучшее проявленіе чистаго импрессионизма въ аспектѣ русской музыки, что «Сарказмы» родственны чѣмъ-то «Сарказму» Мусоргскаго, что «Игрокъ» чѣмъ-то связанъ съ «Женитьбой» и т. д. Но связь прокофьевскихъ произведеній съ прошлымъ, въ отличіе отъ связи Чайковскаго съ Мендельсономъ, напримѣръ, есть чисто связь духа, а не плоти. Это подобіе рода произведенія, а не дальнѣйшее развитіе того же музыкальнаго содержанія. Содержаніе у Прокофьева всегда собственное, въ этомъ-то его главная цѣнность.

Рядомъ съ «раздѣваніемъ» музыки, параллельно съ нимъ, проходилъ въ творствѣ Прокофьева и иной процессъ, на мой взглядъ, еще болѣе важный, — процессъ нахождения новой лирики, нѣжности, трогательности.

Оголеніе, раздѣваніе музыки могло бы привести Прокофьева къ извѣстной засушенности. Ибо, освобожденная отъ всѣхъ эмоціально-чувственныхъ свойствъ, музыка могла оказаться холоднымъ и непригляднымъ

скелетомъ, безтѣлеснымъ костякомъ. Но, къ счастью для музыки, въ самомъ дарованіи Прокофьева жила и другая сторона, сторона обновленія лирики. Параллельно съ техническимъ обновленіемъ, Прокофьевъ обновлялъ и саму музыкальную ткань, наполняя ее исключительно свѣжей, новой мелодіей. Мелодія эта полна была своеобразнаго чувства, лирическимъ, трогательнымъ порывомъ, но всегда не литературнаго, а чисто музыкальнаго характера. Объ этомъ позже.

Замѣчу только, что эти два свойства прокофьевскаго дарованія: «лирика», связанная съ «раздѣтостью» музыки, развились и проявились позже въ цѣломъ рядѣ произведеній. Основы лирическаго направленія находятся въ чудесныхъ «Бабушкиныхъ сказкахъ» и въ романсахъ на слова Ахматовой. Впослѣдствіи, въ пресловутомъ «Стальномъ скокѣ», въ которомъ нѣкоторые (каюсь, и я въ самомъ началѣ) находятъ лишь изображеніе нашего машиннаго времени, лирическія черты очутились въ ближайшемъ сосѣдствѣ съ «раздѣтой» музыкой. Въ этомъ остромъ контрастированіи и заключается особенная прелесть «Скока». Вглядѣвшись поближе, отличаешь въ «Скокѣ» 4-5 такихъ мелодій, такихъ находокъ, о которыхъ не смѣютъ мечтать многіе современные композиторы.

Къ сожалѣнію, размѣры журнальной статьи не позволяютъ мнѣ остановиться на болѣе подробномъ разборѣ произведеній Прокофьева. Объ этомъ слѣдуетъ (и нужно даже) написать цѣлую книгу. Хотѣлось бы прослѣдить въ томъ или иномъ произведеніи разработку темы, проанализировать самыя темы, объяснить контрапунктическія и формальныя построенія (между прочимъ, всегда очень «законныя» и, вмѣстѣ съ тѣмъ, своеобразныя), но придется это оставить до другого раза. Цѣль моей статьи, скорѣе, доказать въ общихъ чертахъ всю современность, я сказалъ бы даже, нужность прокофьевскаго творчества для новой и грядущей музыки. Мнѣ кажется, что Прокофьевъ постепенно займетъ для нарастающаго музыкальнаго поколѣнія особо значительное мѣсто, ибо онъ кладетъ первые камни какого-то новаго зданія, онъ учитъ насъ самобытности и мелодіи. На этихъ двухъ нужнѣйшихъ началахъ мнѣ и хочется остановиться особо.

Въ моей прошлой статьѣ (см. «Числа» № 1, стр. 197) я писалъ о томъ, что въ музыкѣ теперь слишкомъ изобильно пользуются для новаго творчества прошлой, черной музыкальной матеріей и что только очень

рѣдко эта матерія, преображенная творческой энергіей современнаго композитора, становится дѣйствительно чѣмъ-то новымъ, найденнымъ. То же самое опасное явленіе происходитъ въ отношеніи формы и техники. Во всемъ этомъ — повторяю, рѣчь идетъ только о неудавшихся произведеніяхъ такого рода (а они, къ сожалѣнію, во французской музыкѣ, напримѣръ, множатся съ каждымъ годомъ), — во всемъ этомъ есть нѣкая творческая лѣнь, халатность и халтурность въ отношеніи къ своему же творчеству, — то, что французы опредѣляютъ словомъ «*baslé*». Наспѣхъ слаженный, непроработанный, взятый изъ разныхъ источниковъ (раньше просто говорили — сворованный) матеріалъ втискивается въ готовый формальный чехоль, и тутъ возникаетъ несоотвѣтствіе между формой и содержаніемъ, неправильное соотношеніе величинъ и мертвенность всей структуры. Невольно спрашиваешь себя: къ чему вся эта музыка? Нѣтъ, такая музыка безусловно никому не нужна, кромѣ, можетъ быть, кучки эстетствующихъ снобовъ.

Форма, техника, какъ и матеріалъ, всегда носятъ отпечатокъ личности, ихъ нашедшей. Хоть они и порождаются вѣкомъ, укладомъ жизни и т. д., и все это отображаютъ, всѣмъ этимъ опредѣлимы и опредѣляютъ, все же есть между двумя произведеніями различныхъ мастеровъ того же вѣка огромная разница — это и есть отпечатокъ личности въ творчествѣ. Форма и техника должны быть творчески найдены. Игорь Глѣбовъ въ своей замѣчательной «Книгѣ о Стравинскомъ» гдѣ-то говоритъ, что «техника, въ концѣ концовъ, есть нахожденіе своего собственнаго, самаго логичнаго способа выраженія музыкальныхъ мыслей» (цитирую это по памяти, не имѣя книги подъ рукой, но въ основной мысли глѣбовскаго утвержденія не ошибаюсь). Это глубоко правильно и вполне подтверждаетъ высказанный мною взглядъ о томъ, что и техника и форма должны быть творчески найдены. Дѣло не въ опасности плагиата, дѣло въ худшемъ: все, что не ново, не найдено творчески, въ наше время эклектіума и творческаго застоя только умножаетъ количество ненужнаго интеллектуальнаго балласта, ужъ и такъ давящаго на насъ своимъ тлѣннымъ грузомъ.

Вотъ тутъ-то заслуга Прокофьева передъ музыкой очень велика. Въ чемъ угодно можно его упрекнуть, только не въ пользованіи чужой матеріей, чужой формой, чужой техникой. Все у него творчески найдено. Можно спорить о качественной цѣнности и уровнѣ того или иного имъ найденнаго, но отрицать тотъ фактъ, что такое-то явленіе «X» до него

не существовало и что это самое явление «X» теперь, благодаря его творческой энергии и музыкальной одаренности существует, никак нельзя. Но, больше того: можно отрицать качественную ценность явлений в прокофьевском творчестве, но нельзя, на мой взгляд, никак нельзя отрицать, что им найдены великодушные по качеству темы, гармонические последовательности, полифонические разработки (3-ий фортепьянный концерт — 1-ая часть и вариации 2-ой части) и подчас удивительные формально-технические осуществления.

Все у него самобытно: и язык — техника, и одежда — форма, и содержание — музыкальный материал. Поэтому-то, в силу именно этой самобытности, первое проявление Прокофьева носило столь революционный характер.

Но скажут мне: а «Классическая Симфония»? В чем ее самобытность? В чем заключается новшество этого, на первый взгляд, плагиатического произведения?

Дело в том, что «Классическая Симфония» стоит совсем особняком в творчестве Прокофьева. Вот, как Прокофьев объясняет ее возникновение. Когда он, будучи в консерватории, работал с Н. И. Черепниным по классу дирижирования, ему приходилось все время иметь дело с оркестром и хором и со всем классическим репертуаром. Он разбирал в деталях все классическое творчество, и учитель его, Н. И. Черепнин, обращал его особое внимание на тонкости классической инструментовки. Всякого молодого композитора естественно тянет к огромным конструкциям, к сложнейшим формам, но в то же время молодой композитор испытывает иногда против этого своего естественного желания известную реакцию, желание ограничить себя чем-то, «обуздать свою мечту». К последнему примыкался у Прокофьева еще и технический эксперимент. Он всегда писал у фортепьяно, пользуясь живым звуком инструмента во время своей работы. Тут ему захотелось написать вещь совершенно отвлеченно, на бумаге, без помощи инструмента. Для вѣрности (не для легкости) он выбрал классическую форму и технику. Все темы «Классической Симфонии» найдены отвлеченно, за бумагой, во время прогулок.

Как видно из этого объяснения, причины, побудившие Прокофьева написать эту Симфонию, были чисто будничного, технического характера. Мне кажется, что только такое объяснение вѣрно, только оно пра-

вильно и цѣнно освѣщаетъ намъ происхождение «Классической Симфоніи». Споры о нео-классицизмѣ, о плагиатѣ умолкаютъ, когда имъ противопоставляется такое «утилитарное» (да простятъ мнѣ это слово) объясненіе. Вѣдь, въ концѣ концовъ, происхождение тысячи самыхъ лучшихъ произведеній великихъ мастеровъ понятно лишь по такимъ причинамъ — музыкальныхъ будней. Важно то, что, несмотря на все это, «Классическая Симфонія» вышла не поддѣлкой классицизма, а новымъ, чрезвычайно своеобразнымъ и яркимъ произведеніемъ. Въ ней Прокофьевъ далъ въ рамкахъ строжайшей условности максимумъ творческаго начала, — и темы, и гармоніи, и само полифоническое развитіе носятъ явственный отпечатокъ его музыкальной личности. Въ этомъ смыслѣ «Классическая Симфонія» до сихъ поръ уникальнѣе въ музыкальной литературѣ, и уникальнѣе, удивительнѣе по своей остротѣ, по своей законченности.

Еще одно небольшое отступленіе. Съ возрожденіемъ ритмическаго начала происходило перерожденіе фортепяннаго письма. Тутъ Прокофьевъ первый. Онъ первый использовалъ фортепяно, какъ ударный инструментъ. Впослѣдствіи, съ развитіемъ ритма и ударности, композиторы дошли до эксцессовъ въ этомъ направленіи. Съ легкой руки гениальныхъ десяти тактовъ «Исторіи солдата» Стравинскаго, ударность стала во главу угла. Къ этому примѣшались негритянскія вліянія. Но тогда какъ въ «Исторіи солдата» ударность — неоцѣнимая находка, поразительный способъ выраженія, тогда какъ въ джазѣ это естественный языкъ фольклорной музыки, языкъ музыкальнаго примитива, тогда какъ у Прокофьева въ его раннемъ періодѣ ударность лишь возрожденіе ритмическаго начала — у нѣкоторыхъ современныхъ композиторовъ (Мильо, Оннегеръ) она становится принципомъ, возведеніемъ въ главное, второстепеннаго музыкальнаго элемента — ритма. Мнѣ хотѣлось только отмѣтить, что и тутъ въ источникѣ ритмическаго оздоровленія стоитъ творчество Прокофьева (1-ый фортепянный концертъ, 1911 г.).

А теперь обратимся къ главному, къ самому важному, на мой взглядъ, для дальнѣйшаго развитія музыки, что покоится въ творествѣ Прокофьева, обратимся къ мелодіи.

Въ прошломъ номерѣ «Чисель» я писалъ: «Въ любую минуту музыкальной исторіи мы всегда стояли на рубежѣ новой эпохи, стоимъ

мы на рубежѣ и теперь. Рубежъ этотъ обозначился возрожденіемъ мелодіи».

Въ исторіи музыки, какъ и въ элементахъ, составляющихъ музыкальную плоть, мелодія занимаетъ, безспорно, первое мѣсто. Ея родомъ, типомъ, характеромъ, ея окраской и ея качествомъ опредѣляется не только качество даннаго произведенія, но и обликъ и качество той эпохи, въ которую данная мелодія возникла. Такъ, напримѣръ, стройная, духовная, ладовая «только мелодія» грегорианскаго распѣва или у насъ въ Россіи—знаменнаго распѣва, въ точности опредѣляютъ и отображаютъ мистически-духовное содержаніе души средневѣковаго человѣка. Все тутъ во мракѣ «Великой Ночи» по слову св. Іоанна испанца, въ тревожномъ, строгомъ, но и постоянно важномъ возношеніи «отъ міра къ Богу» человѣческой души. Достаточно прослушать хотя бы 11-ое «Кугіе» или «Regina coeli», чтобы явственно увидѣть средневѣковую душу человѣка. Напротивъ, болѣе въ глубь вѣковъ «Амвросіанское» начало въ музыкѣ еще дышетъ бодростью перваго, побѣдившаго христіанства, еще носитъ въ себѣ какіе-то фрагменты классической древности, осіянные свѣтомъ и трепетомъ Евангельскихъ вѣковъ. Гимнъ «veni creator spiritus» есть типичный образецъ этого бодрого, здороваго перво-христіанскаго духа. Зато послѣ средневѣковья и послѣ ранняго «перваго» Ренессанса, въ музыку вдругъ снопомъ солнечнаго свѣта врывается народная пѣсня, танецъ, улица. Въ этомъ смыслѣ первымъ былъ Монтоверде, а потомъ идутъ итальянцы 16-17 вѣка.

Иногда мелодическое начало затемняется какимъ-либо другимъ музыкальнымъ началомъ, будь то началомъ полифоническимъ, измѣняющимъ естественное развитіе мелодіи въ угоду скрещиванія двухъ или больше голосовъ, или же началомъ гармоническимъ, искажающимъ ея линію въ угоду того или иного созвучія, или же неизмѣннымъ, ритмическимъ началомъ, дающимъ лишь костякъ, скелетъ музыкальнаго произведенія. Всяческое возвышеніе иного музыкальнаго начала надъ мелодіей ведетъ первымъ долгомъ къ ея укороченію и, въ зависимости отъ начала, надъ мелодіей довлѣющаго, само укороченіе пріобрѣтаетъ тотъ или иной видъ. Такъ, въ полифонической музыкѣ рождается понятіе темы съ противоположеніями (*dux e comes*) несимметрической формации, небольшого мелодическаго отрывка, примѣнимаго для полифонической работы. Наоборотъ, гармоническій періодъ музыкальной исторіи производитъ симметри-

ческую тему, составленную из цѣлаго ряда повторяющихся мотивовъ. И въ томъ и въ другомъ случаѣ есть гениальныя достижения, т. е. неущербленность того или иного начала, ихъ сліяніе въ совершенствѣ (Бахъ, Моцартъ), но есть и явные примѣры дегенерациі мелодическаго начала. Тутъ вопросъ не о качествѣ того или иного произведенія, не о гениальности, совершенствѣ того или иного творчества, вопросъ въ изсяканіи мелоса.

XIX-ый вѣкъ — это явственное и постепенное мельчаніе мелодіи. Мелодія постепенно растворяется, подвергается тлѣнію. Можно прослѣдить въ творествѣ композиторовъ XIX-го вѣка, какъ тема смѣнялась лейтъ-мотивомъ, лейтъ-мотивъ — еще меньшимъ мелодическимъ отрывкомъ, пока въ позднемъ Скрябинѣ, отчасти Дебюсси и, подъ конецъ, Шенбергѣ, она не растворилась окончательно въ тончайшихъ гармоническихъ и экстрагармоническихъ построеніяхъ.

Наше время идетъ къ возрожденію мелодіи. Сначала этотъ путь новой музыки былъ прикрытъ другими, болѣе срочными надобностями. Мелодіи откровенной, діатонической, какъ-то стѣснялись. Теперь же, когда музыкальное творчество вошло въ опредѣленныя русла, путь мелодіи становится главнымъ и самымъ нужнымъ, хотя и самымъ труднымъ путемъ. Труденъ онъ потому, что для мелодіи, для творчества ея, нужна дѣйствительная, потенциальная одаренность, потому, что «*la mélodie c'est la donnée immédiate de la conscience musicale*», и тутъ уже ничто не поможетъ скрыть внутреннюю бѣдность мелодическаго дара, ни ловкость рукъ, ни чрезвычайно развитая техника, ни способность ассимилировать чужую матерію. Ибо не нужно думать, что возрожденіе есть возвращеніе. Нѣтъ, никто не хочетъ возвращенія къ прежней мелодіи; это былъ бы лишь очень печальный и эпигоническій выходъ изъ положенія. Возрожденіе значитъ возникновеніе новой мелодіи и довленіе мелодическаго начала надъ другими музыкальными началами. Мелодія должна быть нова. Поэтому-то она можетъ быть часто трудно отличима. Разница между фоксъ-троттомъ и настоящей новой музыкой именно въ томъ, что первый работаетъ привычными, старыми мелодическими оборотами, и поэтому черезъ полгода выкидывается изъ обихода, вытѣсненный новымъ, но такимъ же легко-привычнымъ фоксъ-троттомъ, а что настоящая мелодія новаго произведенія сначала даже не воспринимается какъ таковая и только постепенно вступаетъ въ наше сознаніе, занимая въ немъ постоянное, внѣ-временное мѣсто. Мелодія — это мѣра музыкальнаго каче-

ства, и если она плоха, если она не выдумана, произведение теряет часть своего значенія для насъ въ данное время.

Вотъ, гдѣ главное значеніе Прокофьева: самобытность его мелодіи, его темы. Можно не соглашаться съ тѣмъ, какъ Прокофьевъ пользуется своими темами, можно упрекать его за ихъ краткость, за «попѣвку», а не мелодію (слово П. П. Сувчинскаго), но вѣдь важно то, что эта «попѣвка» есть новая послѣдовательность звуковъ, музыкальная данность, имъ найденная и до него не существовавшая; важно также, что эта новая данность свѣжа, красива и полна совсѣмъ новой жизнью и что въ ней проявляется совершенно естественно и просто нѣчто новое въ музыкѣ, то, что нѣкоторые современные композиторы стремятся достигнуть умственнымъ, рациональнымъ путемъ, — разрѣшенная, свѣтлая лирика, пробужденіе музыкальнаго чувства, трогательность. Но не литературнаго, сентиментальнаго чувства, не выраженіе чувства, не передачу звуками своихъ внѣ-музыкальныхъ ощущеній, переживаній, волненій, какъ это происходило въ XIX-мъ вѣкѣ, а музыкальнаго чувства, покоящагося въ самомъ мірѣ звуковъ, въ звукорядѣ мелодическаго построенія, чувства, исходящаго изъ музыки (*émanation de la musique*), а не въ нее извнѣ вписаннаго.

Казалось бы, вышеуказанное, въ нашъ вѣкъ «шума и машинъ» и «урбанистическихъ культуръ», является смѣшнымъ парадоксомъ, дѣтски-безпомощной и неосуществимой мечтой. Скептики сострадательно усмѣхаются и пожимаютъ плечами. На первый взглядъ утвержденія о томъ, что чувство въ музыкѣ возрождается, и впрямь дико. Гдѣ тутъ мѣсто лирикѣ, когда весь міръ занятъ постройкой автомобилей и аэроплановъ, накопленіемъ матеріальныхъ богатствъ, соціальной переустройкой. Но именно изъ этихъ сложныхъ процессовъ, происходящихъ въ человечествѣ (только подъ оболочкой, не наружи, въ видимости, часто непригляднѣйшей и для боязливыхъ и слабыхъ неприемлемой) и рождается новое чувство. Противъ общаго мѣста — «ритмъ машинъ, урбанизмъ» и т. д., — говорятъ музыка «Блуднаго Сына», 2-ая часть 3-го Фортепяннаго концерта современнѣйшаго композитора Прокофьева. Музыка идетъ впереди жизни. Она захватываетъ грядущее и осуществляетъ его въ себѣ, въ своемъ лонѣ. Потомъ уже это грядущее осуществляется въ мірѣ. Музыка Прокофьева въ его послѣднихъ произведеніяхъ твердо вступаетъ на путь лирики, нѣжности, трогательности. То, что на видъ кажется парадоксомъ,

на самомъ дѣлѣ плохо скрываемаѣ правда: мы всѣ изнываемъ по лири-
кѣ, нѣжности, трогательности. Объ этомъ еще нѣсколько лѣтъ тому на-
задъ считалось постыднымъ разсуждать. Теперь можно и нужно говорить
объ этомъ, и этого отъ творчества современныхъ композиторовъ требо-
вать. Стравинскій, Прокофьевъ, каждый по разному, утверждаютъ на
этомъ пути. Пусть машины довлѣютъ временно. Довленіе ихъ призрачно.
Наступаетъ время, когда онѣ станутъ лишь средствомъ для выраженія
самыхъ нѣжныхъ, самыхъ трогательныхъ мелодій. Ибо мелодія и лирика
въ музыкѣ связаны неразрывно.

Прокофьевъ, мелодикъ Божіей милостію, тогда лишь получитъ пол-
ное признаніе, «по заслугамъ», когда въ музыкѣ расцвѣтетъ полностью
эта новая лирика, эта новая мелодія.

Есть композиторы, которыхъ при жизни окружаетъ признаніе, да-
же слава, но которыхъ полностью оцѣниваютъ лишь тогда, когда они ста-
новятся какъ бы источникомъ принятаго музыкой направленія. Въ боль-
шинствѣ случаевъ, это судьба всѣхъ «мелодиковъ». Такова судьба замѣ-
чательнаго создателя новой мелодіи — Прокофьева.