

Л. Л.  
**САБАНИЕВ**  
★  
**МУЗЫКА  
ПОСЛЕ  
ОКТЯБРЯ**

★  
МОСКВА 1926 г.

«РАБОТНИК ПРОСВЕЩЕНИЯ»

Л. САБАНЕЕВ

МУЗЫКА  
ПОСЛЕ  
ОКТЯБРЯ



---

ИЗДАТЕЛЬСТВО  
„РАБОТНИК ПРОСВЕЩЕНИЯ“  
МОСКВА — 1926

Красно-Пресненская  
типография и словолитня  
им. Богуславского  
(3-я „Мосполиграф“).  
Москва, Малая Грузинская ул.,  
Охотничий пер., д. 5/7.  
Главлит № 50682.  
Тираж 2.000 экз.

## 1. Музыкальный мир к моменту революции.

То состояние, в котором оказался так называемый „музыкальный“ мир к моменту Октября, было в сущности уже длительным, — оно подготовлялось значительно ранее. Та музыкальная жизнь, которая имела свою определенную, сложившуюся физиономию в момент начала мировой войны, не имела уже почти ничего общего с жизнью музыкального искусства в 1917 году, еще до Февральской революции. Можно считать, что характерным для послеоктябрьской эпохи вообще является именно уничтожение или деформация прежних потребителей музыки, изменение в связи с этим тех „вкусовых групп“, на которые опираются музыкальное производство и, стало быть, музыкальное искусство. Но это, как бы характерное для послеоктябрьской эпохи, качество оказывается при более точном рассмотрении задолго подготовляющимся войной и ее специфическими условиями. Чтобы уяснить себе точное состояние „музыкального мира“ и музыкального „рынка“ к Октябрю, необходимо бросить некоторый ретроспективный взгляд на то, что было еще до Октября, именно в течение войны.

К моменту войны мы имели сильнейшее расслоение вкусовых групп в среде музыкального потребителя. Потребителем музыки в ее так называемой „культурной форме“, т.-е. в той форме, которая обычно и составляет предмет всяких теоретических и эстетических изучений и рассматриваний, являлся исключительно слой городской интеллигенции, обнимавший в своем классовом составе слои интеллигенции вполне пролетаризованной, мелко-буржуазной и крупно-буржуазной. Ни крестьянство, ни рабочий класс, поскольку они сами не вливались в интеллигенцию, не участвовали вовсе в этом музы-

кальном мире; они стояли в стороне, и для них была своя особая музыка, музыка, не подлежащая ни историческому, ни эстетическому рассмотрению и только изредка служившая предметом этнографических исследований в своей небольшой части („народная старая песня“).

Городской рабочий уже к этому времени достаточно урбанизировался и отошел от „старой народной песни“ с ее лирическим типом, совершенно чуждым промышленному нерву городского пролетария. Городской рабочий в это время уже имел, к ужасу и горести хранителей чистоты народных вкусов, которым почему-то вменялось в обязанность быть постоянными, — имел свою „частушку“, в которой музыкальность была сведена до минимума, почти до одного ритмического обозначения, а текст тоже сильно рудиментировался. Последнее обозначало не что иное, как то, что угнетенный и не имеющий ни минуты отдыха пролетарий города не имел, конечно, возможности сколько-нибудь воспитывать свой музыкальный слух и развивать вкус, проходя в звуковом сознании обычные прогрессивные ступени. Он стоял на самой примитивной стадии, на которой его обычно (за редкими исключениями) держал капиталист-собственник, и в этой примитивной стадии его требование от музыки, от своей «частушки» было — наиболее четко высказать моменты надрыва и веселья. Веселье было угарное, нездоровое, надрыв был тоже большой, обусловленный всем мраком его жизни, всей беспросветностью его существования. Окружающая среда была совершенно не в состоянии вынести его на более высокие ступени звукового сознания, — он был окружен той же темнотой.

Крестьянские слои к 1914 году, благодаря проведению железных дорог, благодаря постоянному сообщению с городскими центрами, тоже в значительной мере „урбанизовались“. Старая народная песня явно вымирала, уступая место городским продуктам, обычно в форме интернациональных танцевальных мотивов (опереточных, иногда цыганских, иногда даже оперных). Констатирование этого факта вымирания наступило еще задолго до войны, и в трудах наших выдающихся этнографов может быть легко прослежен все усиливающийся вопль по поводу исчезновения старой художественной песни и за

Ущения ее городскими фабрикатами. Если взглянуть на дело более глубоко, то самый процесс будет понятен и объясним легко. Кустарное традиционное песнетворчество, основанное на вкусах более далеких времен, опиравшееся на сравнительно небольшие группы „музыкально одаренных“ лиц в деревне, но благодаря прочной традиции и отсутствию всякой иной замены державшееся веками, не могло не ступать перед более бойкими напевами городского типа, продуктами более позднего музыкального сознания. Как ни плоха для ценителей какая-нибудь оперетка из породы даже „пошловатых“, но она филогенетически представляет более „позднее“, более современное образование, чем былина или песня, создававшаяся, быть может, в XIV веке. Ее поздняя формация, ее большая современность, большая в некоторых отношениях красочность, непонятная и чуждая просвещенному музыканту, имеющему в этой же более современной плоскости более совершенные явления, не могла не импонировать слушателю из народа, жившему дотоле одной песней, и инстинктивно чувствовавшему потребность в каком-то разнообразии, контрасте. Только в самых глухих углах к XX веку сохранилась народная старая песня, и то только в напевах старого поколения, молодое поколение все уже пело по-городскому, по-новому. Уже одна общность и стихийность этого процесса заставляет задуматься над ним. Этот процесс был не что иное, как перемена психологии народа, переходящего на новые экономические основания быта (вместо натурального хозяйства — промышленно-торговый быт). Самая прозаизация песни, следовавшая таким путем, была не чем иным, как отражением более прозаической деловой психологии крестьянина торговца, сменяющего в массе крестьянина-пахаря, замкнутого в круг своих местных интересов и потому созерцателя в психической характеристике. Творчество, возникающее в самом народе, не могло выдержать конкуренции с творчеством „приспособленным“, взятым извне, из городского легкого репертуара, и как-то аккомодированным сообразно нюансам вкуса народной группы.

Обе эти крупные вкусовые группы — рабочая и народная, — как я сказал выше, не участвовали никак в так

называемой „музыкальной жизни“, точнее—в жизни культурной музыки. Эта последняя существовала исключительно для группы интеллигентской, в которую входили отчасти и крупно-буржуазные элементы и даже остатки аристократии. Но и интеллигентская группа в целом своем вовсе не входила в состав музыкального „потребителя“. Этим потребителем являлась незначительная доля интеллигентской группы. Можно удивиться, если вычислить, какую незначительную группу по отношению к общей массе народа и по отношению к интеллигенции в целом обслуживала музыка, как искусство. Среди интеллигенции, среди крупной буржуазии и аристократических слоев, не входивших ни в интеллигенцию, ни в народные группировки, можно было всегда усмотреть значительное количество лиц, вовсе чуждых искусству и не интересующихся музыкой, — людей, которые не входили в круг потребителей музыки. Для них иногда существовала тоже своя музыка—это была музыка легкого жанра, оперетка, танцевальная, — та самая, отблески которой питали и народные массы.

Культурная музыка в России к 1914 году развивалась неукоснительно, все развивая свой рынок сбыта и расширяя кадры потребителей. Концертная жизнь прогрессировала,— статистика концертов показывает их непрерывное увеличение в числе, при чем, конечно, это увеличение главным образом наблюдалось в столицах, а в провинции оно сказывалось значительно слабее. Несмотря на сильное количественное и качественное развитие концертной жизни, экономические ее основы были в сущности слабы и, если так можно выразиться, непрочны, неорганичны. Концертное производство не представляло из себя производства, опирающегося на органические экономические основания (за очень немногими исключениями). Были некоторые музыкальные явления, отдельные области, как, например, оперная, отдельные лица, как так называемые „знаменитые виртуозы“ и артисты, которые в своей работе опирались на прочный, иногда даже почти капиталистического характера, экономический фундамент. Но огромная масса остальной музыкальной продукции относилась к категории начинаний „неокупающихся“, приносящих убытки: те слои, которые являлись потребителями

этого искусства, не были сами достаточно экономически сильны, чтобы вполне их поддерживать. На этой почве развилось явление музыкального меценатства, которым в сущности и держалось огромное количество наших музыкальных предприятий до самой войны. Крупная буржуазия поддерживала эти начинания, и постольку они могли иметь бытие.

Широкая масса интеллигенции составляла в сущности свою вкусовую группу, которая предпочитала в массе мелодическую оперную музыку; другая, менее многочисленная, группа обслуживала симфонические и камерные концерты. Сравнительно очень узкая группа, уже близкая к „профессионально-музыкантской“, обслуживала новые течения в искусстве, и к ней отчасти примыкали некоторые элементы из крупно-буржуазной среды.

Война уже внесла ряд существенных изменений в эти сложившиеся отношения. Прежде всего огромная масса лиц, обслуживающих музыку технически, была мобилизована и выбыла из музыкального строя. Общие условия военного времени, реквизиция зал, затруднения техники организации, растущая дороговизна, — все это уже начало накладывать свою печать на музыкальную жизнь. Количество концертов в столицах сильнее всего сократилось, издательство заглохло, музыкальная пресса почти исчезла, заслоненная мировыми событиями. В атмосфере близости театра военных действий психология была подавлена, и творчество само сократилось, — было не до него. Таково в особенности было настроение первого года войны. Потом понемногу столичная жизнь оправилась, многие слои музыкальных производителей, так сказать, приспособились к условиям, концертная жизнь обнаруживает некоторый скачок вверх. Но под влиянием все растущей дороговизны этот скачок имеет только временный характер. Жизнь явно приходит в состояние полной дезорганизации. В этом положении ее застает первая революция — Февральская.

Февральская революция и последовавшие затем события еще более запутали положение музыкального спроса и производства. Можно сказать, что музыкальная жизнь почти разлагается в это промежуточное время, когда продолжающаяся война и осложненные внутренние обстоя-



тельства совершенно не благоприятствуют занятию искусствами.

Таким мы застаем положение к началу Октября. В сущности дальнейший период и события (в музыкальной области) в нем в значительной степени обусловлены уже той огромной разрухой, которая была внесена предшествующей военной эпохой.

Изменения, которые внесены были в состав потребительской группы, сводились главным образом к тому, что подверглись значительному сокращению кадры интеллигентов, которые составляли преимущественную массу потребителя концертной музыки. Часть интеллигенции поставила себя в решительно враждебные отношения к существующей власти; эта часть в некоторой доле вовсе испарилась, эмигрировав или в другие страны, или в те части России, в которых власть советов еще не установилась. Как бы то ни было, но интеллигентская группа подверглась на первое время большому сокращению и просто численному, и еще в большей мере выбыла из состава музыкальных потребителей, благодаря тем тяжелым экономическим условиям, которые наступили в результате военных и революционных сдвигов и которые в первую очередь коснулись интеллигентских слоев.

Интеллигент-потребитель исчез в своей демократической части, ибо к этой части принадлежали как разные контрреволюционные группы, так и просто растерявшиеся, не нашедшие под собой никаких достаточных экономических фундаментов. Напротив, исчезновение крупно-буржуазных слоев интеллигенции было обусловлено главным образом эмиграцией и гибелью их в процессе внутренней войны. Таким образом страна стала перед отсутствием спроса на музыкальное искусство квалифицированного качества в сколько-нибудь широких размерах, в отсутствии, так сказать, „естественного спроса“, — спроса, вызванного естественной волей потребителя, и одновременно стала перед фактом огромного перепроизводства профессиональных музыкальных сил, ибо эти силы, в массе своей чуждые политике, плохо разбирающиеся в вопросах, связанных с революцией, вообще были лояльны по отношению к новой власти и не имели особенного желания ни сражаться с ней во имя каких бы то

ни было лозунгов, ни эмигрировать на манер других интеллигентских групп.

Эти два главных фактора обусловили общее течение музыкальной жизни в столицах и в провинции (но не в деревне) в течение последовавшей эпохи военного коммунизма.

Огромные массы профессионалов остались без дела, без работы и соответственно без хлеба. В то же время это были люди, так или иначе „сильно специализированные“, т.-е. фактически не способные к иным формам труда. Они немедленно и инстинктивно должны были создать себе рынок приложения своего труда. Этот рынок идеологически был обоснован, как рынок нового потребителя, создаваемого революцией. Это должны были быть тот рабочий и тот крестьянин, которые до сих пор были лишены музыкального продукта и ныне должны были его получить из рук революционного правительства. Профессионал, настроенный в массе, как я уже говорил, демократично и лояльно по отношению к рабочей власти, охотно шел одновременно и на удовлетворение своего запроса в труде и зарработке, и на удовлетворение предполагавшейся потребности новых выдвинутых революцией народных масс в музыке.

Музыка, как и все иные искусства, стала просветительным материалом, которым снабжались массы. Практики искусства стремились исполнять для народных и рабочих в первую очередь масс возможно большее количество сочинений, в клубах в собраниях звучала все время музыка; творческие элементы начали пробовать писать музыку для того, чтобы удовлетворить идею „пролетарского искусства“, искусства для нового слушателя; теоретики в своих писаниях всячески пытались обосновать принципы и исходные точки этого пролетарского искусства. В то же время государство потребовало много специалистов для организации „музыкального дела“ в государственном масштабе. И мы видим, что большая часть профессионалов так или иначе в итоге осела на местах в качестве полезных государственных работников, нашла применение своих сил и умений в качестве ли теоретиков пролетарского искусства, в качестве ли производителей опытов в этом направлении, в качестве ли

исполнителей для народных масс, или, наконец, в качестве музыкальных администраторов.

Эти обстоятельства и качества „интеллигента-профессионала“ наложили на всю последующую жизнь искусства эпохи „военного коммунизма“ свой характерный отпечаток. Интеллигент-профессионал с его обычной непрактичностью и склонностью к теоретизированию в качестве администратора и организатора далеко не оказался на высоте заданий времени, тем более, что организация была трудна, и время экономически чрезвычайно тяжелое. Он быстро обратился в „бюрократический“ тип. С другой стороны, нельзя отрицать и того факта, что именно в эту грозную эпоху, когда над всеми висел призрак междоусобной войны и иностранной интервенции, многие деятели искусства проявили крайнее самоотвержение, героическое желание искренне отдать себя на службу новой власти и рабочему классу. Отсутствие организованности и бюрократизм (часто не умышленный, а „органический“) часто тормозили эти попытки и не давали им развиваться. Эта эпоха характеризуется развитием некоторых явлений в музыкальной области, часть которых намечена уже в военную эпоху, а часть представляет „специфику“ эпохи военного коммунизма.

Прежде всего мы встречаемся тут, как и в других областях, с значительным понижением оплаты труда в музыкальной среде. Это вызывалось огромным предложением и в сущности малым спросом. Новый слушатель вовсе не был подготовлен к слушанию музыки в таком огромном количестве, у него были свои текущие задачи, и даже среди задач просветительных музыка играла едва ли не самую последнюю роль, как „наименее необходимая“ часть. Исполнение музыки перед новой аудиторией из рабочих, красноармейцев, притом исполнение музыки часто „серьезной“, совершенно чуждой вкусовым ощущениям новых групп, часто получало характер навязывания пролетарским массам прежнего музыкального продукта, по существу им чуждого и потому ненужного. Упущен был тот момент, что те музыкальные „сокровища“, которые были заготовлены прошлой культурой, вовсе не обязаны непременно приттись по вкусу новым массам, выдвинутые революцией. Воспитанные в совершенном отсутствии муз

зыки или в сфере музыки-частушки, или музыки полународной, или музыки легкой, дошедшей из города до деревни, новые слушатели откровенно не разбирались да и не желали разбираться в преподносимых им последних откровениях Скрябина или Рихарда Штрауса: для их вкуса эта музыка представляла в сущности сплошной хаос. Напротив, некоторые явления более простого склада, как музыка народно-этнографическая, музыка цыганского типа и некоторые „вокальные“ явления естественно приходились по вкусу и нередко вызывали подлинные восторги.

Еще менее органического спроса находило просвещение масс в области музыкальной истории и эстетики. Это была несомненная роскошь в ту эпоху, когда жизнь каждого готова была подвергнуться ежеминутной опасности, когда междоусобная война продвигала нередко свои фронты почти к столицам, когда забота о насущном хлебе не могла естественно не вытеснить интереса к вопросам столь отдаленным, как музыкальная история и тем более „эстетика“. Даровой принцип, усвоенный в просветительных концертах этого времени, способствовал тому, что все-таки массы публики наполняли аудитории и залы. Эти массы были случайны по своему составу. Далеко не всегда это была та именно аудитория, которая предполагалась как желательная и искомая. Чаще это были случайно „зашедшие“ люди, часто — обрывки интеллигенции, привлеченные даровой музыкой, в незначительной доле — новый пролетарский слушатель. Большее количество настоящего пролетарского элемента в среде слушателей образовалось в тех местах, где самый состав аудитории предопределялся (в рабочих клубах, в красноармейских частях).

Огромное предложение профессионального труда музыкантов и соответственно малая оплата позволяли государству кое-как оборачиваться и поддерживать эту просветительную работу за свой счет. Этот ранний период характеризуется многочисленными концертами, при чем они нередко принимали формы довольно грандиозные, формы целых циклов, и носили всегда более или менее идейный, либо академический, либо агитационный, либо просветительный характер. Такой физио-

номией отличались главным образом концерты, устраиваемые специальными государственными концертными органами. В музыкальном отделе Наркомпроса сконцентрировалась вся музыкальная работа: здесь нашли приложение своего труда наиболее серьезные из музыкальных деятелей прошлой эпохи, здесь жаждали оживления музыкальной жизни ценой каких угодно личных жертв. Другие организации, занимавшиеся продуцированием музыкального искусства, относились к делу более непосредственно и просто. Концерты тут были главным образом развлечением, иногда агитацией, иногда просвещением, но самый материал музыкальный носил тут характер иной: это было как бы опытом приспособления некоторой части „музыки прошлого“ к новым слушателям. Как такой опыт, он имел очень серьезное значение, но далеко не всегда вкус нового слушателя бывал угадываем, все зависело от чуткости устроителей, от их связи и знания аудитории. Эти концерты, интересовавшие в значительно большей степени, чем „серьезные“, нового слушателя, не искусленного в подробностях и деталях искусства, зато совершенно не интересовали тех самых профессионалов, которые являлись в них исполнительной силой. Последние смотрели на них исключительно как на средство поддержания заработка и жизни. Самое исполнение в этих концертах, отмеченное печатью некоторой неряшливости и всегда рассчитанное на то, что неискусленный слушатель не разберется в эстетических и художественных неряшливостях исполнения, носило особый характер, который объяснялся еще тем, что исполнители-профессионалы бывали перегружены этими концертами, выступая по несколько раз в день и в вечер, переезжая из одной окраины города в другую. Обычно они бывали настолько утомлены всем этим, что даже при желании не могли бы дать лучшей музыкальной продукции. Концерты эти получили своеобразное наименование „халтурных“.

Обычно в „халтурах“ участвовали далеко не все профессиональные массы, а только некоторые. Огромная часть была так или иначе прикосновенна к халтуре, получая от нее небольшой заработок, но была и специальная группа „спецов-халтуристов“, которая несла в этом

деле главную работу. Это были обыкновенно наиболее популярные артисты с именами, составившие себе еще ранее известность, большею частью певцы, реже—скрипачи, еще реже—пианисты; их было сравнительно немного, но они нравились массам, они собирали публику и они вытесняли с халтурного „рынка“ все остальные элементы. Тут была специальная борьба за существование: главная масса „земных благ“ того времени, обычно в виде разных продуктов и жизненных льгот, доставалась этой группе, которая чувствовала себя в привилегированных условиях в общем быту.

„Великие халтуристы“ по своей идеологии и по типу мирозерцания были сильно отличны от остальной массы профессионалов. Обычно они были в высокой степени не лишены прежней идеологии, часто настроены так или иначе оппозиционно по отношению к новой власти. Они „приспособлялись“ и терпели пока что, но терпели с умыслом, чтобы воспользоваться моментом и как-нибудь отрясти прах от ног и исчезнуть из советского государства. Их невероятно интенсивная работа, их выступления по десятку раз в вечер, все их напряжение энергии и сил и та невероятная жадность, которую они обнаруживали в приискании себе „жизненного минимума“, объяснялись именно тем, что они стремились покинуть республику, накопив ресурсы. В огромном большинстве случаев этот финал их и ждал: под тем или иным предлогом они исчезали, легально или нелегально, из пределов России и продолжали свою артистическую деятельность уже в иных странах.

В это время действительно многие наши видные музыканты, которые не смогли никак примириться с новым строем и с отсутствием настоящего художественного спроса на их музыкальную продукцию, а равным образом и с низкой оплатой труда, покинули наши пределы. Большею частью это были наиболее выдающиеся артисты „с именами“, настроенные так или иначе „буржуазно“, привыкшие к жизненному комфорту и ранее уже возвращавшиеся в крупно-буржуазных кругах. Среди них было много исполнителей, но были и композиторы. Последние в этом отношении наиболее любопытны, и потому о них стоит сказать несколько слов.

Ранее других покинул русские пределы С. Рахманинов, по своему мирозерцанию и принципам совершенно чуждый новому строю. Он вообще и ранее как-то не поладил с новой музыкальной современностью, уже много лет, как он оказался в рядах партии музыкальных реакционеров. Но не в „музыкальной“ реакционности тут было дело, — дело было в общей идеологии этого выдающегося и крупного композитора. Странная судьба постигла его в дальнейшем. Награжденный всеми внешними жизненными благами, быстро возвративший себе то, что утратил за годы революции в России в смысле имущественном, снискавший себе колоссальную славу в Америке и Европе, как пианист, Рахманинов, оторванный от родной почвы, с которой так органически срослось его творчество — наследие творчества глубоко-русского Чайковского, совершенно замолк, как композитор, и за долгие уже годы его пребывания вне пределов родной страны список его сочинений не увеличился ни одним творением. Это довольно яркий пример бесплодия таланта, органически национального, лишенного питающих связей с родной страной и невольно заражающегося индустриально-капиталистическим духом страны, в которую он попал.

Немного спустя покинул Россию и другой выдающийся композитор — С. Прокофьев, который по свойствам своего бодрого, задорного вдохновения, быть может, был именно гораздо более в состоянии увлечься новым бытом и новой идеологией и отразить ее в своем творчестве. Если Рахманинов был вообще каким-то ихтиозавром на музыкальном небосводе, вымирающим крупным видом, одним из той породы, что еще умеет лирически вздыхать и грезить о луне и любви, в то время когда кругом речи уже далеко не любовные, то Прокофьев как раз был мальчишески свеж, буйно радостен и иногда задумчиво и странно нежен. Это — музыкальный двойник Сергея Есенина, и есть у них какая-то общность и в их политическом облике, в их ассонансе и диссонансе с новой идеологией. Прокофьев не смог вынести тяжелых условий интеллигентского быта эпохи военного коммунизма; его предприимчивый и задорный, решительный дух немедленно подсказал ему план действия, и он быстро и внезапно исчезает из России.

Можно ли рассматривать его творчество в связи с октябрьской эпохой? Так, многие именно на него указывают, как на творца, соответствующего темпу и пульсации новой жизни. Едва ли все-таки они правы. Творчество Прокофьева слишком мало окунулось в огни революции, слишком мало было „крещено“ революционными идеями. Оно — во власти настроений „военной“ эпохи. Эта буйность, эта жизненная неуемность, этот задорный ритм, эта мальчишеская озорная веселость — все это окрашено тонами той грозной эпохи, когда ко всему на свете стали относиться легко, потому что ценность жизни пала и жить стало бесконечно страшно, когда восстали друг на друга движимые невидимыми и мрачными силами народные массы. За легкостью и шуткой чувствуется внутренняя пустота жизни, чувствуется отсутствие психологии, продиктованное тем, что углубляться в мир стало слишком страшно и нелепость мироздания стала слишком очевидной. Я не думаю, чтобы творчество Прокофьева было „просто веселое“ — это не так. Но в нем есть примитивность психики, в нем есть дух авантюризма, столь свойственный военной эпохе, в нем есть и дух эстетического озорства, всецело свойственный буржуазной среде довоенных дней. Если вникнуть глубже в дух Прокофьева, или, если угодно, в известное „отсутствие в нем духа“, то становится ясным, что он несозвучен революции, что только „бодрая внешность“ связывает его в нечто общее, а на деле Прокофьев — сын довоенной и военной эпохи, олицетворение эстетических стремлений пресыщенных слоев буржуазии и интеллигенции, которая, утомленная ласками скрябинских звуков и звуковых волхвований Дебюсси, утомленная мистическими глубинами и томлениями духа, внедренными в эти творения, загипнотизированная кадыльными фимиамами и отравленная одуряющими ароматами всего этого мистикосалонного комплекса, захотела реакции, реакции к простоте, к здоровью к примитивности ритма, к отсутствию психологичности, к отрицанию мистичности, вообще ко всему тому, что было противоположно искусству властителей дум предыдущего момента.

Гораздо менее связанный с народным духом, менее глубокий, как личность, чем Рахманинов, Прокофьев



испытал такого творческого ущерба от отрыва от народной почвы: он продолжал и продолжает творить по настоящий день. Насколько его творчество отражает наш быт, нашу эпоху, это ясно само собою. Конечно, нет ничего созвучного в этих двух областях: Прокофьев всецело погружен в тот мир настроений, которым живет теперь Европа и эмигрантская Россия. Он весь в погоне за новыми ощущениями, в стремлениях к профессиональным музыкальным достижениям, и его работа, конечно, всецело опирается на тот класс потребителей, который и ранее существовал в Европе,— на классы высшеинтеллигентский и буржуазный, которые там ни в какой степени не были разрушены войной, а даже, напротив, окрепли идеологически и получили известное преобладание в свете политической реакции.

Третьим из крупных авторов покинул нас Н. Метнер. Этот был опять-таки совершенно несозвучен ни эпохе, ни даже России вообще. Вдумчивый и глубокий композитор-мыслитель, Метнер носил в своей индивидуальности слишком много генетических черт германской расы, к которой он принадлежит и по происхождению, чтобы вообще ассонировать с революционной Россией. Более того, его творчество, окрашенное в профессиональные тона „мастера старых времен“, было вообще в значительной степени анахронистично. Метнера нельзя даже несколько осудить за его несозвучие революции: этот бесконечно искренний и прямой чистый человек и музыкант был вообще как бы призраком далекого прошлого, наивного и простого прошлого, каким-то чудом попавшим в наш шумный и жестокий век. Метнеру бы жить в эпоху романтизма, когда он мог рассказывать всем свои таинственные и фантастические готические сказки. Появись он вместе с Э. Гофманом или Шуманом, он был бы миром признан за гения. Но судьба закинула этого запоздалого и искреннего романтика в наш XX век с его машинами и электрическими проводами. Метнер творил и мог творить в старой России, ибо в ней были какие-то темные оазисы прошлого, где этот архаический дух мог себя чувствовать как бы в объятиях прошлого. В этих уголках мог он творить, как старый мастер, молясь своим старым богам и окруженный священнича

почтанием преданных учеников. Но в новой России с ее страшной борьбой за существование, с ее кризисом идеализма он не имел воздуха для жизни. И естественно, что он отправился в ту страну, где жили его духовные и физические предки, в страну романтизма и сказок, — в Германию. Правда, и там его ждала уже не Германия прошлого, не романтическая, наивная страна интеллигентных бюргеров, идеалистически и сентиментально настроенных, а страна индустриальная, тоже насыщенная „паром и электричеством“, рекламой и купеческим капитализмом. И есть данные предполагать, что Метнер чувствует себя и там анахронизмом. Его чистый и архаически прямой взгляд на музыку не мирится с музыкальной современностью Германии, унаследованной от эпохи империализма. Он не находит там настоящего признания и спроса: его музыка кажется ненужной и старомодной, до ее глубины нет никому дела. Сейчас там товар иной в ходу — товар резкий, бьющий на эффект, яркий и крикливый. И на своей прежней и новой родине Метнер так же одинок, как в России.

За более крупными тянулись и мелкие имена. Если оценивать по размеру дарований и как бы по художественной „ценности“ ушедших, то нельзя не признать, что урон республики от утечки за границу этих ценностей был весьма значителен. Он парализовался некоторыми обстоятельствами, в частности малым соответствием музыкального продукта, олицетворяемого теми, кто уезжал, с требованиями и запросами новых широких масс. В сущности все „уехавшее творчество“ было чрезвычайно мало созвучно современности, и лишь один Прокофьев был среди них, с точки зрения интеллигентской эстетики, современен и ярок в достаточной мере. С точки же зрения широких масс все они вообще не имели никакого значения, точнее — массы к ним не могли просто иметь никакого отношения. Для обслуживания этих новых широких групп внутри советской России оставалось все-таки еще „перепроизводство“ музыкального производителя; те силы, которые оставались, могли с полным правом и возможностью обслужить все народные массы как творчеством, так и исполнением, и даже более того — и их было слишком много, даже если принять во внимание, что из

них только незначительный процент так или иначе был способен к продукции на нового потребителя, огромная часть могла обслуживать только прежнего вымирающего и частью даже уже несуществующего интеллигентного слушателя.

Среди новых проблем, выдвинутых революционным сдвигом перед музыкой, конечно, именно проблема н о в о г о п о т р е б и т е л я была центральной. Новый потребитель — новое искусство, не похожее на прежнее, — такова была общая схема построений. Много было потрачено усилий и трудов, чтобы решить это уравнение с очень многими неизвестными: угадать, какое это таинственное и предполагаемое, столь необходимое и неминуемое в условиях революционного сдвига и последующего коренного изменения быта „пролетарское искусство“. Разрешением вопроса занимались самые разные группы — и квалифицированные теоретики марксизма и коммунизма, и вновь примкнувшие к ним довольно многочисленные слои прежних интеллигентов-профессионалов, и простые „интеллигенты“, не прикосновенные к политическим группировкам ни с какой стороны. Надо заметить, что музыка отстала в этом отношении от других областей; о ней, как об области более замкнутой, более специфичной, значительно менее популярной и доступной в своих художественных проявлениях, как-то меньше рассуждали, чем, напр., об области поэзии, театра и живописи. „Пролетарская музыка“ была сфинксом, очертания которого мало кому были ясны. Ясно было лишь то, что прежняя музыка была каким-то образом „несоизмерима“ новым слушателям и новой идеологии. Но и тут мнения сильно расходились, в идеологической и „классовой“ оценке явлений прошлого произошла сильная путаница. С музыкой, как чисто-звуковым искусством, была невольнo смешана „идеология“, приписанная так или иначе этой музыке, но с ней в сущности далеко не всегда органически связанная, а часто просто ей навязанная. Забыто было, что музыка сама по себе, музыка „чистая“ никаких идей не выражает, никаких идей не может выразить и потому ни с какой „идеологией“ не может быть связана. Связана она только с эмоциональным тоном. Но и тут суждение о последнем сбивчиво и неясно и чрезвычайно часто осно-

вано опять-таки на посторонних музыке, приклеенных к ней этикетках, названиях наименований, по которым судили о настроении самой музыки. Вся прошлая музыка была расценена на основании этих признаков, часто случайных. Ясно было теоретически, что прежняя музыка, создавшаяся представителями интеллигентски-профессионального класса для потребности определенных вкусовых групп населения, почти никогда с пролетариатом не совпадавших, не могла быть и стать ничем иным, как явлением более или менее чуждым пролетарскому сознанию. Но эта чуждость в большей степени обусловлена была не материалом самой прошлой музыки, а только тем, что поставленные в плохие условия своего музыкального развития пролетарские слои ранее никак не могли прийти до восприятия с удовольствием такой музыки, создаваемой в расчете на более квалифицированный уровень звукового сознания. С этой точки зрения вся прежняя музыка была в той или иной степени „буржуазной“ и не могла быть иной, как создавшаяся в условиях либо клерикального, либо феодального, либо буржуазного государства. Смущала многих еще идеология настроения, с которой многие смешали „содержание“ музыкального произведения. Элегический, заунывный тон музыки Чайковского, например, был причиной того, что он был признан несовместимым с постулируемым радостно-бодрым настроением выковыивающего новую жизнь пролетариата и потому признан буржуазным. Напротив, Бетховен с его героическим настроением сочтен был за пророка революции, за творца музыки, созвучной героическим настроениям пролетариата. В такое же положение попал почему-то и Скрябин, признанный за революционера, очевидно, вследствие смещения понятий революционера в искусстве и „революционера“ в тесном смысле слова. Действительность постоянно опровергала эти теоретические построения. Романтик и идеалист Бетховен с его музыкой очень часто оказывался несравненно более далеким от понимания и вкуса новых, именно рабочих масс, чем элегический Чайковский, в тоске и заунывности которого многие находили так много родных и эмоционально нужных им черт. А революционный Скрябин со своей сложной музыкой оказывался почти вовсе непонятным. Как бы то

ни было, но именно в эту раннюю послереволюционную эру почти ко всем композиторам прошлого оказались так или иначе приклеены этикетки, возвещавшие в более или менее категорической форме их соотношение с пролетарским искусством, все они были расценены „по отношению“ к предполагаемому искусству пролетариата. В число „буржуазных“ попали Чайковский, Рахманинов, Дебюсси, Шопен, Шуман, в число революционеров — Скрябин, Мусоргский, Бах, Бетховен, Вагнер и т. д. Для критики этих этикеток не требуется никакого решительно напряжения мысли, почему мы здесь ее и не будем касаться.

Реальный рабочий потребитель, конечно, воспринимал всякую прежнюю музыку, будь она народная, легкая или серьезная, исключительно в соответствии со своей „вкусовой группой“, к которой принадлежал. Музыка простая, ритмически ясная, мелодически приятная и эмоционально понятная была его любимой музыкой. Напротив, музыка усложненная, музыка, требующая напряжения еще невоспитанного слуха, совершенно независимо от своей идеологии вовсе не воспринималась и возбуждала даже отвращение. Простые напевы народных и революционных песен, некоторые ставшие „революционными“ из-за простого изменения текста частушки, а также „буржуазные“ жестокие романсы, прежде бывшие „цыганскими“, и даже иногда тот же Чайковский, наиболее ясный для понимания, — вот была литература для нового слушателя. Сложная форма не могла быть сразу одолена и воспринята, ибо шла она помимо всяких классовых координат еще по координате развития звукового сознания, а в этой координате новый слушатель еще вовсе не подвинулся. То обстоятельство, что музыка совершенно сама „безыдейна“, что она получает идею лишь от привнесения ее извне, из слов, из текста или из заголовка, было хорошим объяснением тому на первый раз казавшемуся странным факту, что многие напевы чисто-танцевальные, опереточные, маршевые, иногда романсовые, снабженные новыми заголовками, новым революционным текстом, оказались совершенно способными заменить для широкого пролетарского потребителя несуществовавшую ранее революционную литературу. И то самое настроение, которое, несомненно, ранее было в них „буржуазным“ и принадлежавшим

враждебному классу, оказалось совершенно иным (точнее же—его и тогда и теперь не было, ибо все оно заключалось только в самом тексте).

Ясно было, что музыки для пролетариата еще не было, что старая музыка простого содержания могла быть приспособлена к вкусам пролетариата, но не более. Пролетарские массы не могли выдвинуть композитора из своей среды сразу. То, что так или иначе стихийно выдвигалось, не могло быть ничем иным, как кустарным явлением, — это были случайные кустари-производители, работавшие, зная вкус своей группы потребителей, но именно вследствие неотделанности своего творческого аппарата не могшие дать ничего квалифицированного по-настоящему, они давали лишь бледные копии музыки прошлого. Почти вся „культурная“ музыка роковым образом пока выключалась из сознания широких масс вследствие несоответствия их сложившимся и еще не развившимся вкусам. Довольно скоро было уже так или иначе констатировано опытным путем, что первая задача—в овладении новыми слушателями музыкальным материалом прошлого, в покорении этого материала. Другими словами, в постепенном и длительном продвижении новых слушателей по вкусовой лестнице, при чем неминуемым результатом должно быть расслоение прежде цельной пролетарской группы (вкусовой) на множество вкусовых подразделений сообразно ступеням этой иерархической лестницы звукового сознания. Те элементы пролетариата, которые по своим природным данным оказались способными к прохождению лестницы сознания, быстро достигали той стадии, в которой уже прежняя музыка „буржуазная“ становилась им в той или иной степени приятной и доставляющей наслаждение. Был ли тут процесс пролетаризации или демократизации музыки, как думали одни, или, напротив, согласно мнению других, нежелательный процесс „обуржуазнения пролетарских масс“, которых совращали в буржуазное вероисповедание, сказать очень трудно, особенно в виду относительности самого процесса. Но для музыкальной практики (особенно четкой и ясной в педагогических сферах) заметно было, что независимо от классовой характеристики отдельных индивидуумов музыка прошлого оказывалась

способной впечатлять тех, кто поднимался до ее звукового уровня, при чем „идеологическая“ (точнее — этикетно-пришпиленная, извнешняя) ее характеристика не имела существенного значения: и элегический Чайковский, и революционный Скрябин, и мистический Бах, и героический Бетховен оказывались равно способными пленять и увлекать.

Но дискуссия о сущности пролетарской музыки все же развивалась. Формы, которые принимали крайние мнения, бывали очень любопытны. Среди них наиболее замечательны два мнения, интерполирующие все остальные. Мы наименуем эти две точки зрения „демократической“ и „демагогической“.

Демократическая точка зрения апеллировала ко вкусу массы, при чем массы реальной, массы нынешнего дня. Считалась та музыка пролетарской, то искусство сообразным революционному моменту, которое нравилось в данный момент наиболее широким слоям, т.-е. именно рабочим и крестьянам. Это был как бы музыкальный плебисцит. На основании того, что культурная музыка в целом отвергалась вкусами массы, признавалось, что она — дурное „буржуазное“ искусство, вкус наличных пролетарских масс признавался решающим. В этой точке зрения чисто-количественной оценки (наибольшее количество получающих удовольствие от данной музыки) много общего с эстетикой Льва Толстого, который тоже зывал к оценке массы. В ней любопытно то, что она предполагает, во-первых, постоянство и полную общность вкуса у широкой массы. Фактически сторонники этой точки зрения были правы: масса отвергала квалифицированное звуковое искусство, звуковые профессионалы отвергали вкусы масс, и между двумя этими группами не было никакой возможности примирения. С другой стороны, не учитывалось то, что вкус пролетарской массы был не единым, не учитывалось, что он подавал все признаки способности, — скажем осторожно, — к изменению, наконец, не учитывалось и то, что контуры пролетарской и буржуазной групп и контуры народно-вкусовой группы и профессиональной — интеллигентской — вовсе не совпадали, что к примитивной музыке был склонен не один отьлко пролетариат, но и широчайшие круги малоразви-

той эстетически буржуазии, остатков интеллигенции и проч. Напротив, многие высоко развитые в музыкальном отношении элементы по всем своим классовым признакам относились именно к трудовому пролетариату; в частности все виды квалифицированных музыкальных тружеников, рабочих музыки, всяких оркестрантов, хористов и других, вплоть до композиторов.

Возражений против „демократизма“, и притом возражений теоретических, основанных на выводах и постулатах марксизма, накапливалось очень много. Я не могу не коснуться их тут, тем более, что и теперь эта точка зрения еще многими разделяется, и среди них многими ответственными активными работниками на ниве пропагандистского искусства разделяется в своей крайней редакции и, очевидно, по известному недоразумению, по некоторой непродуманности выводов. Демократический критерий вообще не созвучен марксистскому методу, — это слишком известно. Последовательный марксист никогда не может удовлетвориться ставкой на то, что „угодно и приятно“ наибольшему количеству лиц в данный исторический момент. Если бы это было так, то никакой революции бы не свершилось. Вся тактика коммунизма основана не на „угодности“ широчайшим массам, а исключительно на соответствии тому, что признается целесообразным той ударной, передовой группой, которая олицетворяет идеологию пролетариата. Иначе мы должны были бы иначе считаться и с повальным нежеланием культуры в нашем столь еще темном народе, и с его религиозностью, которая далеко не изжита, и с массой его политических и экономических предрассудков. Но то, что так ясно и четко в политической и экономической сферах, то оказывается значительно менее четким в сфере искусства, даже когда последнее рассматривается как „производство“, что уже упрощает и уясняет дело. Перенося целиком принципы коммунистической тактики в дело музыки, надо было бы принять, что желательна, истинно сообразна идее революции не та музыка, которая демократически „нравится“ большинству крестьян и красноармейцев, а та, про которую можно было бы сказать так, что она должна нравиться. Контуры этой гипотетической музыки неясны, они должны



быть уточнены, уяснены. Необходимо известное размышление, основанное на изучении свойств музыки, ее физиологического воздействия, ее агитативных возможностей, учитывающее то изменение, которое в восприятии ее происходит по мере неминуемого развития звукового сознания,—все это необходимо, чтобы угадать контуры этой музыки будущего и тем дать точное направление музыкальному искусству. Необходимо, одним словом, создать некоторую идеологию музыкального искусства, связанную с идеологией революционного строительства.

Это приводит к противоположному взгляду — именно к „демагогическому“, как мы его наименовали. Сторонники демагогического направления полагали, что ставка на признание и „приятность“ широким массам еще неразвитых слушателей, одним словом, „демократизм“, есть неграмотность. Что надо твердо и определенно пропагандировать, насаждать, даже, если хотите, навязывать понемногу, но упорно массам именно ту музыку, которая теоретически, путем диалектического развития основных постулатов марксизма, может быть признана соответствующей идеологии революционного времени. Сторонники демагогизма в музыке признавали, что пропаганда „приятной массам“ музыки есть полная аналогия пропаганде примитивных форм кустарного производства в экономической жизни, что это есть не что иное, как ставка на мелко-буржуазный момент, что это „эс-эровщина“, если так можно выразиться, в области художественного производства. Теоретически признавалось за музыкальным искусством организующее психику и эмоцию воздействие — в этом сила и смысл музыки. Эта организация психики должна быть выполняема наибольшими имеющимися в распоряжении искусства силами. Такие силы не существуют в примитивном искусстве, но они существуют в искусстве передовом — в искусстве профессиональном, сформировавшемся. Таким образом именно это развитое профессиональное искусство и должно быть всячески поощряемо, как организующая психику сила. Но поощрение это должно быть лишь постольку, поскольку музыка действительно организует психику сообразно с целями революции, а не наперекор им. Такой „ответственной“ музыкой должна быть признана музыка, организую-

щая эмоцию в направлении к грандиозному, героическому, стихийному, величественному, бодрящему, радостному, проникнутому пафосом строительства. Напротив, вредной должна быть признана музыка, организующая эмоции уныния, пессимизма, страха, ужаса, развинченности, нервности, мистики, расслабленности.

В последовательности выводов демагогической точки зрения отказать было трудно. Но справедливость требует указания на то, что на практике идеями „демагогизма“ в искусстве воспользовались некоторые определенные и уже в прошлую, даже в довоенную эпоху сложившиеся музыкантские направления, преимущественно наиболее крайне-левого (в музыкальном смысле) направления, ибо к этим левым принадлежали фактически наиболее интеллигентные и развитые круги. Им надо было в обстановке революции спасти и пристраивать свое собственное искусство, свое, так сказать, производство, уже так или иначе в данных формах налаженное. Музыкальные новаторы, хорошо зная, что народ, выступающий на политическую арену, ничего в их искусстве не поймет, что оно, не вызвавшее еще полного признания даже в широких группах интеллигенции, высокоразвитой в музыкальном отношении, понятное лишь в узких рафинированных по музыкальному чувству кружках, обречено на исчезновение, поспешили убедить своими доводами, что именно это-то искусство и есть „будущее пролетарское искусство“, которое если сейчас непонятно наличному пролетариату, то только по его фактической музыкальной темноте, а оно станет понятно пролетариям будущего. Аргументация была заимствована из доводов „демагогического“ направления и отличалась известной стройностью и последовательностью, чем и объясняется тот факт, что некоторое время демагогическое направление, покровительствовавшее самым левым течениям в музыке, фактически доминировало. Здесь ясно говорило чувство самосохранения, желание пристроить именно свой, а не иной продукт производства. Борьба между двумя точками зрения за музыку, „необходимую“ в государстве, принимала иногда довольно резкие формы. Но ни одно направление не победило или, точнее, не успело победить до конца эпохи военного коммунизма, когда с установлением „новой экономиче-

ской политики“ многие вопросы музыкального производства стали на совершенно иные пути.

Первое время „левое направление“ решительно доминировало. Одной из причин была та, что фактически ведающим всем музыкальным делом в республике был А. С. Лурье, сам чрезвычайно левый по музыкальным убеждениям, последователь Стравинского и Шенберга в их последних музыкально-гармонических достижениях. Он давал всему тон и поощрял музыку левых групп. Его пребывание у музыкального кормила было ознаменовано тем, что „правые“ музыкальные направления фактически были затерты, что отчасти соответствовало их творческой беспомощности и слабости. Они влачили довольно жалкое существование, и продукция их была сильнейшим образом ослаблена, тогда как левые группировки, поощряемые, смогли в самых неблагоприятных условиях все-таки как-то развернуть свою деятельность и творчество. Революция сильно снизила тон „междоусобной войны“ между музыкантами разных направлений, — тон, который к войне чрезвычайно обострился. Грандиозные события войны и революции, а еще более — общая опасность исчезновения в революционном потоке как-то сблизили между собою прежних идеологических врагов. Направления в среде музыкантов несколько стусеивались, остались только контуры их, но не осталось эмоционального привкуса ненависти и неприязни. Прежние враги — „модернисты“ и „консерваторы“ — мирно уживались вместе под сенью музыкального отдела Наркомпроса. И даже определенное выдвигание вперед модернизма не очень сердило противоположное направление. В этот период, несмотря на страшный холод в концертных помещениях, несмотря на нужду и голод музыкантов, все-таки музыкальное исполнение каким-то чудом процветало, концерты были многочисленны и собирали многочисленную (бесплатную) публику. В них исполнялись монументальные, трудные для воспроизведения произведения настоящего и прошлого времени. Деятельность музыкантов была в эту эпоху в высочайшей степени бескорыстна: в искусстве забывалось многое суровое в жизни, и это бескорыстие было тем заметнее, что гонорары за концерты почти отсутствовали или платились с опозданием на много месяцев, и все же, несмотря

на это, музыка исполнялась, и музыкальная жизнь теплилась и иногда давала даже яркие события.

В это же время начинает намечаться совершенно определенно потребность, живая потребность в музыке для новых масс, выдвинутой революцией в музыке для нового революционного быта. Совершенно вопреки и поверх всяких рассуждений об основательности или неосновательности „демократизма“ жизнь требовала такой музыкальной литературы, которая была бы „по вкусу“ массам, которая могла бы воспринять в себя агитационные элементы, элементы пропаганды, и которая соответствовала бы определённым моментам нового быта. Тот самый музыкальный отдел Наркомпроса, который в сущности и должен был бы организовать эту часть музыкальной жизни наиболее осмысленным образом, оказался в этом случае достаточно беспомощным. Причины были многочисленные. Прежде всего наши композиторы, доставшиеся революции от прошлой эпохи, композиторы-профессионалы — оказались совершенно неподготовленными ни к идеологии революции, очень часто только „непротивоборствующими“ ей, но и не сочувствующими ей ни в какой мере. Идеология революции была им бесконечно чужда, и сплошь и рядом чужда именно тем, кто по силе, по искренности и напряжению дарования как раз должен был бы быть причислен к „могущим“ воплотить монументальные настроения эпохи. За время военного коммунизма наши крупные композиторы продолжали писать в тех же тонах, как и до революции, как бы нисколько не замечая ее. Быть может, в их творчестве невольно для них появились какие-то ноты и настроения, навеянные эпохой, — их трудно распознать, — но ясной картины влияния эпохи не было и быть не могло. Такие результаты обычно сказываются чрез десятки лет, а не тотчас же. Композиторы крупного творческого масштаба рады были, что как-то психологически помирились с революцией и просто получили вновь способность творить. Самая же реакция революции в них еще не пробудилась. Но время не ждало. Красной армии нужна была музыка, обслуживающая ее нужды, музыка, соответствующая ее настроениям. Рабочим массам нужны были новые гимны, пролетарскому быту нужны были новые музыкальные одеяния. Ничто из прежнего не-

могло быть удержано в новом быту. И вот на этот-то „текущий“ спрос оказалось заготовленным чрезвычайно мало. Несомненно, что отсутствие руководящих указаний, разрозненность действий музыкальной администрации, ее неспособность организовать это производство и в итоге ее малая заинтересованность в этом оказали тут роковое действие. Среди видных композиторов оказалось минимальное количество коммунистов и к ним примыкающих, и почти все они оказались в крайнем левом фланге музыкальных направлений (Лурье, Рославец) и потому мало заинтересованы в искусстве „демократическом“. Это была причина того факта, что продукция музыки для широких масс попала в руки профессионалов „второго сорта“, при чем главным образом из породы тех, кто и ранее обслуживал „музыку случая“ — всяческие торжественные моменты, „коронационные“ торжества и проч. Из огромной и высокой задачи организации монументального народного и пролетарского искусства сделали своего рода „композиторскую халтуру“, источник мимолетного заработка.

Мы полагаем, что этой неорганизованностью следует объяснить и поныне продолжающееся у нас явление „голода“ в области пролетарского музыкального спроса. Не одолжимым на первый взгляд препятствием является необходимость примирения в этом роде продукции двух точек зрения — „демагогической“ (стремления к искусству высоко квалифицированному) и „демократической“ (стремления к искусству удобопонятному массам). Не всем дано быть гениями, которые смогли бы соединить величайшее достижение профессионального мастерства с широчайшей удобопонятностью, а между прочим задача именно в этом. Переживаемый момент требует от музыки колоссального гения, которого у нас нет; гения, способного дать нечто одновременно грандиозное, простое и впечатляющее как пролетария, так и интеллигента и удовлетворяющего самому строгому профессиональному вкусу. А наши композиторы воспитаны все без исключения на утонченностях, на увлечении нюансами, мелочами, деталями, подробностями. Перед искусством встает задача осуществления монументального искусства, но нет сил и возможностей воплощения этой идеи. И сама мысль обслуживания текущей нужды наличного состава пролетар-

ских масс в музыке разбивается на ряд мелочей. Творчество выражается в этой области исключительно в композиции небольших песенок, гимнов, хоров, которые служат как бы временной затычкой той большой и серьезной дыры в спросе, которая раскрывается с каждым днем.

Производство этих „суррогатов“ попало роковым образом в руки композиторов „консервативного“ лагеря, в руки тех, кто не имел своих идеалов в искусстве, ни к чему не стремился, кто был сам чужд высоко развитого профессионализма. Те композиторы, имена которых мы в прежнюю эпоху привыкли встречать в списках „правых“ композиторов и „второстепенных композиторов“, тут попадают сплошной массой. Тут царил откровенный взгляд на это занятие, как на своего рода халтуру, как на заработок, и в самой продукции было недостаточно глубины и серьезности. Первым долгом подвергся разным переработкам основной гимн, „Интернационал“ — и надо отдать справедливость, все эти переработки оказались не на высоте идеи гимна и не на высоте профессиональной техники. Более технически совершенная обработка, именно Кастиальского — композитора, ранее специалиста по „духовной музыке“ и второстепенного автора в области музыки светской, — представляет странное сочетание темы „Интернационала“ с „Дубинушкой“, от которого проигрывают обе темы. Это любопытно, как профессиональный фокус, но это органически лишено той ясности, которая необходима для музыки подобного рода.

Общий колорит созданного в этом направлении — макулатурный, как ни печально это признавать. Правда, лучше что-нибудь, чем ничего. Громадное большинство осуществляет идею бодрости духа в примитивном маршевом ритме, а все напевы отзываются тривиальными перепевами из бывшей царской „военной музыки“, которая в свою очередь — увы! — сама имеет генезис... из оперетки. Сторонники этой продукции утверждают, что эти опыты нравятся массам, поются с легкостью и с удовольствием. Может быть, это и верно до некоторой степени, хотя думаем, что широкой массе с неиспорченным вкусом больше понравились бы более суровые, строгие и величественные формы, чем эти полутанцевальные. Во всяком случае тут именно всплывает с полной ясностью вопрос

о верности „демагогической“ точки зрения в проблеме воспитательно-агитационного воздействия на музыкальную сферу. Достаточно ли продуцировать музыку, которая нравится случайной и во вкусовом отношении неразвитой массе? Или правильнее соединять ее агитативные моменты, ее эмоциональное воздействие с постепенным внедрением звукового сознания, которое все равно неминуемо наступит рано или поздно. Понемногу, путем постепенных усилий, надо продвигать в сознание масс элементы высших звуковых сознаний, надо воспитывать вкус, ибо законы развития вкуса общи и для интеллигента и для рабочего и деформируются исключительно от деформации общесоциальной атмосферы, в которую погружены опять-таки и тот и другой. Задача современного агитационного искусства должна быть сформулирована, как сочетание максимальной ширины восприятия с максимальной глубиной и силой. Народная песня в ее лучших памятниках дает примеры такого искусства, которое соединяет в себе способность впечатлять в равной мере как высокосознательные элементы в звуковом отношении, так и мало сознательные. Народная песня умела восхищать в равной мере и профессионала, и дилетанта, и крестьянина. К этому идеалу должно стремиться агитационное искусство революции, но действительность пока еще не оправдывает этих ожиданий.

♥ То, что мы имеем сейчас, не есть революционное искусство, как им бы оно хотело быть: это не более как искусство революционной темы, искусство с революционными фабулами. Тут мы имеем полную аналогию с литературой, которая в последнее время тоже дала много явлений подобного же рода. Оно удовлетворяет известному текущему спросу на музыку с революционными темами, но это не есть музыка, пропитавшаяся духом эпохи. Для того, чтобы последнее совершилось, надо прежде всего гораздо больше времени — процесс передачи событий от социологического плана вещей к творческому не может протекать со стремительностью газетного репортажа: тут идет длительное внедрение идеологии, затем — эмоционального тона революции, наконец, — взаимодействие того и другого на творческие центры. Композитор

зиторы со сложившейся уже идеологией и сформировавшейся техникой, композиторы, имевшие уже прежде свои задания, не так легко мирятся с их полной реформой. В общем надо признать, что непосредственного революционного темперамента и „эмоции“ в наших видных композиторах пока и незаметно, и это естественно, если мы проследим те классовые предпосылки, которые обусловили их появление в свое время. В настоящее время большая часть их в той или иной форме, более или менее ясно и глубоко переживает внутренний процесс творческого восприятия революционной эпохи, часто даже незаметно для самих себя они впитывают в себя отсколки свершившегося исторического события. Это не есть непосредственное, я бы сказал—„примитивное“, восчувствование революции, как сюжета вдохновения; гораздо важнее общий эмоциональный сдвиг из плоскости тех настроений „вчерашнего дня“, которые доминировали в дореволюционную эру, в плоскость иных настроений, еще не оформленных, еще не четких и не ясных, но все яснее с каждым годом обнаруживающих свое интимное родство с настроениями тех новых масс, которые изменили жизнь, выдвинувшись на историческую авансцену. Я подробнее прослежу прослойки этих настроений тогда, когда буду говорить отдельно о композиторах современности, поставляющих музыку уже не для агитационного спроса и не для рабочей аудитории, а для того приблизительно слушателя, который воспринимал серьезную музыку и ранее, для интеллигентной массы, которая, однако, чрезвычайно сильно изменила свой профиль и свои социологические слагаемые.

Пока агитативная музыка привлекает к своему творению исключительно только композитора-ремесленника, композитора по случаю и для случая. Это наиболее пролетаризированный тип творчества, разумея под этой пролетаризацией решительное раз'единение производителя музыки от потребителя. В этой среде всегда мы наталкиваемся (поскольку дело идет о художественном творчестве) на малый творческий уровень, попросту на незначительную творческую одаренность авторов. Эти авторы обычно привлечены только чисто экономическими моментами спроса и политическим моментом идеи рево-



люционного искусства, но они ни в какой мере не привлечены тем избытком творческой энергии, которая всегда обуславливает высокое достижение. Поскольку производитель музыки сам является ее первым потребителем, как это имеет место в высоких художественных достижениях, постольку творящий сам всемерно заинтересован в том, чтобы дать высшее напряжение творчества. Но тут мы этого не видим: тут есть элемент если не беспомощности, то явного снисхождения к требованиям спроса. Композитор сочиняет не так, чтобы быть довольным своим трудом, на положении пушкинского „взыскательного художника“, а для того, чтобы угодить ряду конкретных и довольно схематических заданий (легкость исполнения, простота композиции, полное отсутствие требования самобытности и прогресса технического и проч.), и потому роковым образом оказывается сам менее всего заинтересованным в художественных результатах своей работы. Именно этим обстоятельством и объясняется тот с первого раза странный факт, что авторы, прославившиеся еще в прежнее время, как великие мастера на разные „халтурные“ работы на случай, всевозможные поставщики торжественных, коронационных и прочих композиций, теперь фигурируют в качестве творцов революционной музыки, в сущности „музыкально“ ничем от той прежней „коронационной“ музыки не отличающейся, а только оперирующей с новыми текстами. Странный и стремительный скачок из одной ориентации в противоположную, идеологически непонятный в условиях искренности убеждений, становится чрезвычайно ясным „технически“, если понять, что одна и та же профессиональная группа „поставщиков музыки к случаю“ (безразлично какому) с равным успехом сочиняет музыку на всякие заданные сюжеты именно потому, что ко всему бесконечно равнодушна, кроме проблемы спроса.

Первичная эпоха военного коммунизма в музыкальной сфере характеризовалась, помимо разработки теоретических контуров пролетарского искусства, еще реальным засильем халтуризма, выросшего на грубо экономической почве. В области же организационного строительства она была ознаменована ярким и, можно сказать, типично интеллигентским стремлением к крайней бюрократизации всего

музыкального дела. Не у дел оставшиеся педагоги-теоретики, а часто и композиторы массами наполнили канцелярии музыкального отдела Наркомпроса, являясь в обликах разных заведующих отделами и подотделами. Вся эта масса была одушевлена лучшими намерениями и действительно проникнута известным революционным героизмом, позволившим в итоге донести до наших дней много ценностей, которым грозила гибель. Но поражало несоответствие этого количества администрации с жидким уровнем реального музыкального пульса. Пульс этот бился главным образом в двух направлениях: в области музыкальной педагогики и в области концертной деятельности; несколько более в загоне оказались области музыкального издательства, музыкальной науки и в особенности музыкально-технического производства. Все это понятно, как результат стечения экономических обстоятельств, которые в более типично „промышленного“ типа отраслях, как издательство и производство инструментов, сказывались естественно резче, чем в области более „идейной“, какой оказывалась и музыкальная наука и в особенности исполнение, сочинение и даже педагогика. До реформы Наркомпроса все музыкальное дело было сосредоточено в МУЗО Наркомпроса, которое об'единяло в себе всю музыкальную массу как педагогов, так и издателей, и композиторов, и ученых, и техников. Единственным и не вполне логическим исключением была опера, попавшая в театральную сферу, а также некоторые параллелизмы в работе в других ведомствах, главным образом в деле педагогики и концертной работы. Несмотря на кажущуюся странность самого факта, действительность показывает, что чисто-количественная продуктивность работы в ту трудную и тяжелую эпоху была больше, чем в последующее время. Концерты, хотя в нетопленных залах, но устраивались, оркестры собирались и играли, хотя от холода многие артисты сидели и играли в пальто и даже в рукавицах. Программы „концертного подотдела“ МУЗО, направляемые профессионалами, были всегда содержательны и отличались дружным стремлением к возможно полному представлению именно новых тенденций в искусстве. Возглавление МУЗО умным и просвещенным А. Лурье, который сам был сторонни-

ком крайних направлений в музыке и часто довольно открыто об'являл войну консервативному лагерю, много способствовало этому свежему и бодрому просвещенному духу деятельности. Сейчас даже трудно поверить, до какой степени легко свершалась тогда работа, которую теперь невозможно поднять, ибо тогда, при зыбкости отношений, при полной массовой и всеобщей необеспеченности все-таки оказывалось возможным давать симфонические концерты и притом в условиях почти даровой работы со стороны артистов и в условиях бесплатности самой публики. Приблизительно та же картина была наблюдаема и в мире педагогическом, где количество школ и педагогов выросло до необычайности, несмотря на нищенскую оплату педагогического труда. В это же время были заложены элементы государственно-научных музыкальных учреждений, которые вообще ранее не существовали в России и представляют собою, так сказать, чистое достижение революционной эпохи. Издательское дело, принимая во внимание крайнюю трудность работы, тоже дало хорошие результаты, хотя не без курьезных недоразумений (как, напр., чрезмерно энергичное издавание заведующим МУЗО своих собственных композиций). В это время, можно сказать, были напряжены все нервы и все силы для того, чтобы провести музыкальное искусство невредимым и преображенным чрез испытания революционных огней, и эта жертвенная миссия была выполнена.

Изменение системы экономических отношений и реформа Наркомпроса сильно изменили профиль музыкально-административного аппарата и общей работы. Прежде всего то специфически „новаторское“ направление, которое было общим для всех художественных областей в военнокommунистическую эпоху, уступило место более сдержанному, нейтральному, а иногда и определенно ориентирующемуся на консервативные течения художественной мысли. В сущности это сглаживание углов отношений было не более как естественным результатом реального соотношения силы в музыкальном мире. Те резкие и четкие грани музыкальных ориентаций, которые были в революцию переданы по наследству от довоенной эпохи, за время войны и первых моментов революции сильно стусеивались и потеряли всю свою четкость. Композиторы, бывшие зна-

менем крайности, новизны, как Скрябин, Рeger, Дебюсси, стали признанными величинами в широких кругах. Крайние увлечения новаторством у многих уступили место более спокойному и деловому, об'ективному отношению современности и недавнего прошлого. Не так стали страшны консерваторам новаторы, но и новаторам не так стали противны поборники старины. Та общая нужда, в которую был повергнут в целом профессиональный мир музыкантов, много способствовал их сплочению и их известному солидаризированию даже в вопросах искусства. В этом смысле новая ориентация на „соглашательство“ в музыкальном смысле, наметившаяся, примерно, с эпохи реформы Наркомпроса (1922 год), вовсе не явилась чем-то предначертанным свыше и неожиданным, а была просто как бы признанием свершившегося порядка вещей.

Новая экономическая политика принесла много совершенно неожиданного. Она принесла прежде всего постепенное, но упорное сокращение числа музыкальных административных центров и факторов. Сократилось все — и количество административных органов, и количество школ, и число научных деятелей, и проч. Претерпела изменение и продукция музыкального исполнения: концерты, правда, не стали малочисленны, но стало несравненно труднее устраивать концерты „идейного“ характера, ибо бесплатная публика отошла в область преданий, а государственные средства уже не отпускались на организацию концертов бесприбыльных. Результатом было затруднение, испытанное именно серьезной музыкальной продукцией, и значительное облегчение, испытанное концертными предприятиями более коммерческого и „легкого“ типа. Даже государством покровительствуемые учреждения для концертной работы, как, например, преобразованная из концертного подотдела „Государственная филармония“, не смогли долгое время выдержать борьбы со все растущей дороговизной труда. То, что было просто и легко в эпоху военного коммунизма, стало невероятно трудно в новых условиях, когда получивший уже некоторую почву под ногами профессионал стал пред'являть свои конкретные требования и когда их пришлось выполнять в той или иной мере, как требования безусловно справедливые. В первую голову неблагоприятная кон'юнк-

тура трудового рынка сказала на симфонической музыке, наиболее громоздкой и дорогой, которая и раньше никогда не окупалась. Некоторое время симфонические государственные концерты еще функционировали по инерции, борясь героически с трудностью своей организации, но скоро они были сломлены и исчезли. Поднятие профессионального сознания оркестрантов повлекло вздорожание их труда, повлекло чрезвычайно характерное для нашей эпохи проявление антипатии к дирижеру, как к некоему олицетворению власти над оркестровым коллективом. Музыканты оркестра стали чувствовать себя подлинными и большими артистами, прежний ореол дирижера и его власть стали колебаться, в оркестре наступил своего рода „Октябрь“. Этот „Октябрь“ выразился в оригинальном явлении „симфонического ансамбля“, организованного проф. Цейтлиным в 1922 году. Оркестранты, вдохновленные Цейтлиным, организовали оркестр без дирижера и действительно осуществили идею бездирижерного исполнения. Подробно об этом явлении я буду говорить позднее, но сейчас укажу на необычайную рельефность этого явления и симптоматичность его для нашего времени.

Эти факторы, которые обусловили изменение музыкального профиля нашей жизни со времени водворения „нэпа“, с тех пор продолжают развиваться и действовать. Одним из первых результатов было решительное отслоение слушателей из группы „новой аудитории“. В то время, как в эпоху военного коммунизма бесплатность и даже известная дисциплинарная обязательность так или иначе формировали значительные кадры слушателей музыки из основных масс, — со времени нэпа мы наблюдаем как бы обратный процесс: старый слушатель — интеллигент, полуинтеллигент и интеллигентный рабочий — в небольшом количестве группируется кругом музыки „культурной“, кругом той музыки, которая звучит с концертных эстрад. Широкий слушатель, составленный из общей смешанной урбанической массы — советских служащих, частью рабочих, частью нэпманов, — группируется кругом более легких сортов концертов, типа сборных полухалтурных и вовсе халтурных, иногда посещает и оперные сцены. Этот слушатель многочисленен, чрезвы-

чайно смешан по своей классовой характеристике и в общем экономически довольно мощен, тем более, что включает в себе много чисто буржуазного элемента. Но та музыка, которая струится все еще тонкою струйкою, образуя „культурную надстройку“ музыкального мира, — эта музыка им игнорируется всецело. Наконец, типично пролетарская аудитория сосредоточивается в рабочих клубах и в красноармейских культурных учреждениях; там группируются те новые массы, которые были выдвинуты переворотом, которые сначала были смешаны вместе с интеллигентами в одну слушательскую потребительскую массу в эпоху военного коммунизма, а теперь понемногу отслоились, образовав свою вкусовую группу. Можно многое возразить против рациональности такого выделения, и очень возможно, что многое тут произошло просто по известной оплошности, по отсутствию должной организованности и имело непосредственным результатом то, что высшие проявления музыкального искусства все-таки как-то минуют пролетарские слои. Но многое тут, в этой группировке вполне органично и социологически закономерно, в особенности все, что касается отслойки типично пролетарских вкусов, которые никак не могут даже и теоретически быть конгруэнтными с вкусами групп интеллигентских и к ним примыкающих, хотя наша современная интеллигенция в массе вполне утратила уже свою прежнюю буржуазную ориентацию и стала пролетарской. Как бы то ни было, но мы сейчас стоим лицом к лицу с фактом такого рода, что таинственная „серьезная“ музыка имеет минимальную аудиторию потребителей. Это — остатки прежнего музыкального мира. Они и количественно малочисленны, ибо в эти трудные годы мы не имели должного прироста интеллектуальных сил и, наоборот, имели большое их расходование и частью и гибель, вызванную их неприспособленностью к условиям. Они и качественно слабы, в смысле „экономической“ маломощности, ибо прежняя аудитория как-никак опиралась на наличие в своей среде значительных прослоек чисто-буржуазных элементов из породы „культурной буржуазии“, которая какими бы то ни было путями дошла по потребления серьезного искусства. Новая наша нэпмановская буржуазия еще не доросла до этой стадии интеллектуального развития и не подает

к тому быстрых и прочных надежд, а интеллигентные слои сами экономически немощны. В итоге мы присутствуем в условиях нэпа и вызываемой им необходимости „самоокупания“ перед фактом постепенного упадка концертной продукции. С каждым месяцем становится тяжелей устраивать концертные выступления, с каждым месяцем аудитория, покупающая исполнительскую силу, редет, и устройство концертов делается своеобразным предметом художественной роскоши или каким-то родом добровольной, но тяжелой экономической повинности, которую несет сам исполнитель, играя раз или два в год перед аудиторией из знакомых и затрачивая на это свои заработанные деньги без всякой надежды их вернуть. Обменным знаком тут могла бы служить „слава“, которую он получает, но этот меновой знак очень проблематичен, ибо аудитория слишком тоща, и самые слои, могущие доставить эту славу, слишком малочисленны, чтобы на них можно было опереться.

Такое же тяжелое положение, но в еще более острой форме переживает и композитор. Оторванный силою социального хода событий от широкой массы, не умеющий с ней говорить на ее языке, он лишен вообще аудитории, лишен в большей мере, нежели исполнитель. Ценителей новой музыки так мало, что самые цифры пугают. Небольшая группа сочинителей варится в своем собственном соку и не имеет шансов выскочить из заколдованного круга самопотребления. Но даже при этих условиях спрос доведен до минимума, ибо перед композитором стоят те же трудности, как и перед исполнителем, с тою разницей, что ему трудно найти исполнителя для его новой, обычно сложной музыки и ему труднее найти аудиторию для выслушания. Ему тяжело еще и по другой причине, — самое опубликование произведений сейчас стало затруднительным. Новая музыка, трудная и сложная, имеющая малую аудиторию и малый спрос, не является никогда „желанным“ элементом для издательства. И ранее, в довоенное время, музыкальные издательства обладали весьма медленным ритмом оборота капитала, и затраченные на издание суммы редко возвращались ранее 10—15 лет — срок, в нынешних условиях рынка не допустимый. Композитора в экономическом смысле приходится рассматривать, как некий вредный привесок

к функциям издательства педагогического или просто халтурного: на нем теряют то, что выигрывают на более „легкой музыке“. Сколько-нибудь фундаментальные сочинения, особенно же оркестровые партитуры, становятся совершенно невозможной роскошью для издательства. Но даже и мелкие вещи при сколько-нибудь сложной фактуре уже обременяют бюджет издательства без всякой пользы для его экономического благосостояния. К этому присоединяются обстоятельства, затрудняющие сейчас вообще широкое развитие деятельности издательств, общая дороговизна работ, медленность работы и проч. причины общего характера, те самые, которые тормозят дело и в области технического музыкального строительства, стоящего со времени войны у нас в состоянии вполне „анабиотическом“.

Таков путь, пройденный нашим музыкальным „рынком“ от Октября к сегодняшнему дню. Мы сейчас переживаем момент систематизации: силы и элементы, всколыхнутые революционной бурей, начинают мало-помалу улегаться и находить свое место. В области музыки мы встаем перед фактом нищенской экономической подкладки музыкального искусства. Пролетаризованное в своих корнях, оно недостаточно еще широко и демократично, чтобы опираться на широкие массы, а в своих квалифицированных проявлениях оно слишком „олигономично“, слишком на немногих рассчитано и потому экономически чахло. Эта чахлость проникает все области — от музыкальной техники и до самого творчества, которое развивается вне экономической сферы, питаюсь, если так можно выразиться, „надеждами на будущее“, когда окрепшее государство вновь сможет установить более широкое его потребление. Развившийся сначала было очень стихийно и стремительно процесс приобщения масс к музыке начал сильнейшим образом замедляться, и при этом намечается определенное стремление масс от музыки так называемой „квалифицированной“ или „высоко художественной“, как ее ранее именовали, к музыке более простого, доступного типа. Стремление к простоте весьма сильно и усилилось той прививкой, которую сделали этой массе халтурные концерты, приучив ее к легкой буржуазной музыке. Это стремление успешно борется и побеждает течение к „квалифицированному“



искусству, которое начинает вновь отслаиваться в привилегированной интеллектуальной сфере, как было ранее — до войны, но эта сфера, экономически ослабленная, оказывается не в силах нести экономическое бремя такого искусства. В этой основной конъюнктуре корни всех наших невзгод и неудач и, наоборот, удач и достижений; тут же и причины всех течений и направлений современности, которая так или иначе реагирует на экономическую структуру и при всей идейности музыкального творчества бессознательно соотносится с фактом спроса и предложения. Наиболее удачно приспособилась к запросу массы музыкальная педагогика, которой удалось так или иначе выполнить несколько, правда, неожиданную и не вполне вытекающую из революционных предпосылок задачу — приобщения масс к „музыкальному профессионализму“. В сущности это приобщение не было прямой задачей момента, ибо мы раньше страдали даже от избытка профессионалов, от их перепроизводства и от отсутствия сбыта и того прежнего их количества. Теперь же мы имеем еще добавление — целые кадры из рабочей массы, готовящиеся в профессионалы. Это расширение профессиональных кадров может быть оправдано только в том случае, когда они явятся поставщиками работы на массу, т.е. на широкие вкусовые группы. К сожалению, это не всегда имеет место, и мы часто видим, напротив, самый традиционный подход к музыканту из рабочей среды, как к обычному профессионалу. Да и самая профессиональная среда имеет известную способность засасывать: она стремительно развивает звуковое сознание и тем отрывает своего адепта от той массы, с которой ему придется иметь в сущности дело и среди которой распространять свое творчество. Опасностью этого явления может быть то, что новая масса профессионалов окажется негодной для обслуживания рабочих масс и окажется в явном избытке для обслуживания той тощей и рахитичной группы „ценителей“, которая не может накормить даже тех профессионалов, которые достались нам от довоенной эры. И она принуждена будет стать „самопотребляющей“, т.е. просто выполнить не столько широкую социальную миссию, сколько местно-индивидуальную, правда, тоже почтенную и просветительно важную, но, быть может, не стоящую на столь скорой очереди.

## 2. Наука о музыке после Октября.

Музыкальная наука не была особенно взыскана милостями старого режима. В сущности в „доброе старое время“ думали о ней немного и даже попросту ее за науку не считали. Это именно заслуга революции, в частности тех интеллигентных сил, которые сумели послужить революции, что в самое трудное, в самое тяжелое время Россия создала у себя несколько учреждений государственного масштаба, которые взяли на себя неблагодарную, невыгодную экономически, трудную физически задачу изучения музыки с научной стороны. В этом смысле наша республика оказалась впереди всех других стран, ибо нигде нет научных учреждений, посвященных музыке, — немногие университетские кафедры в западных странах отводят этой науке самое узкое и убогое место, и то далеко не в полном объеме.

Заслуга республики в этом деле подчеркивается тем героизмом, с которым наши музыкальные ученые приняли на себя миссию развития этого дела. В голодное время, почти без всякого жалованья, в редких случаях за грошовые жалованья, эти труженики, занимавшиеся притом работой в высшей степени мало эффективной, мало заметной, ценимой только немногими, работали и создали научные ценности. Тут действовал чистый научный идеализм — в смысле бескорыстия и преданности идее. Начало научной работы было положено с самых первых шагов, когда только организовывался музыкальный отдел Наркомпроса. Эмбрионы этой работы можно, конечно, проследить и ранее, в дореволюционную эпоху, ибо ничто не делается неожиданно и сразу. Ячейкой, из которой создались наши научные учреждения, было основанное еще С. И. Танеевым общество „Музыкально-теоретическая библиотека“. Общество было частным делом группы

лиц, которые когда-то в свое время проявили максимальную энергию и быстро создали огромную библиотеку из научных книг по музыке, к которой вскоре присоединились и большие количества специально нотного материала. Музыкально-теоретическая библиотека на правах частного научного общества устраивала доклады, лекции и собеседования, а также музыкальные исполнения с разъяснениями теоретического свойства. Из этой работы родились „академические“ части нашего уже революционного музыкального организма.

Первоначальной ячейкой была эта библиотека. К ней присоединились этнографические организации, существовавшие при частных научных обществах („Любителей естествознания“, этнографическая комиссия и проч.). Все вместе было объединено в так называемый „академический подотдел“ МУЗО, которому и было поручено вести научную работу в музыкальной сфере. Первоначальная ячейка — в виде библиотеки и этнографической организации — была пополнена чисто-теоретическими секциями, изучавшими историю, музыкальную теорию и музыкальную акустику. В сущности все нарощение этих академических отделов было как бы откликом той потребности, которую испытывали еще в довоенную эпоху многие теоретики, — систематизировать науку о музыкальном искусстве, дать ей четкие очертания и подвести под нее прочный научный фундамент, до тех пор отсутствовавший.

Развитие этих идей протекало в разных направлениях. В сущности объединение оказалось несколько внешним, механическим. Музыкальная наука в целом оказалась состоящей из слишком различных частей, при чем отдельные части и методы не только не были между собою коррелятны, но часто противоречили друг другу. Старая „традиционная“ музыкальная теория боролась с акустическим, научно-материалистическим или позитивным взглядом, зародившимся в последние годы перед войной в группе музыкантов-теоретиков; история и философия, овеянные общим и принятым ранее идеалистическим подходом, были непримиримы с опытами позитивной эстетики, которая именно в музыке принимала особенно четкие и реальные очертания. Этнографическая область неволью

стояла особняком, имея свои методы, свои цели и свой специфический привкус работы. Тут царило коллекционерство и намечалась общая нелюбовь к каким бы то ни было обобщениям.

Особняком стояла область музыкальной акустики, которая только незадолго до войны получила сильное движение благодаря некоторым связям ее с новыми направлениями творчества. В гармониях Скрябина, в звуковых комбинациях Дебюсси и других западных новаторов многие теоретики усматривали как бы отражение естественных законов, продиктованных акустическими соотношениями. Одновременно исторический взгляд на образование нашей звуковой системы из 12 нот в октаве явно указывал на то, что эта система есть в сущности исторически сложившаяся, но не единственно возможная, что можно мыслить другие системы, более сложные или более сообразные с акустическими предпосылками музыкального искусства, заложенными еще в дохристианской науке о музыке. Пишущий эти строки в свое время был одним из основателей этого течения, пытавшегося, во-первых, вывести некоторые новые явления музыкального горизонта из акустических феноменов, а во-вторых, предсказать возможные пути обогащения музыкальной палитры, в смысле творчества, путем союза музыкального искусства с точной наукой—физикой. На этом пути я нашел в свое время союзника, с которым хотя и расходился в частности, но в общем солидаризовался,—это был музыкант-самоучка Арс. Аврамов, один из любопытных образцов даровитых самородков, вышедших из вполне пролетарской среды. Акустические мысли о музыке носились в воздухе еще до войны и только ждали какой-то реализации.

Возможно, что именно революция с ее материалистическим мирозерцанием так или иначе сдвинула с мертвой точки эти чаяния и смогла реализовать союз науки и искусства звуков. Первоначально этот союз мыслился, как метод обогащения музыкальной палитры, он был явлением существенно новаторским. Музыкальная акустика должна была притти на помощь творчеству, чтобы указать ему новые необъятные горизонты, чтобы дать в его распоряжение вместо жалких 12 звуков целые сотни звуков в октаве, дать ему минимальные, ранее неслыханные,

интервалы, новые гармонии, новые, никогда не испытанные ощущения от новых звуков. Это первичное, типично „художественное“ отношение в скором времени уступило место отношению более спокойному и методично научному, в котором не было уже новаторского привкуса и даже не было особенного интереса к новым творческим горизонтам, а скорее просто научное стремление систематизировать и уяснить природу музыкального явления. Как бы то ни было, но к Октябрю научный музыкальный плод уже созрел и должен был реализоваться. Он реализовался в двух проявлениях: его новаторский момент, воспринятый в своей конструктивно-технической части, был усвоен Пролеткультом, где Б. Красин культивировал научно-технический отдел, имевший назначением разработку новых звукорядов в целях обогащения творчества. Напротив, более систематическое и консервативное течение нашло отражение в научных академических отделах МУЗО, куда собрались в качестве элементов музыкально-теоретическая библиотека и все наличные теоретики. Отсутствие материалов и денег было главным парализующим работу фактором. Научные учреждения Пролеткульта и МУЗО получили наследие в виде ряда инструментов, разрозненных материалов и книг, но созидать что-нибудь было крайне затруднительно, даже принимая во внимание бескорыстие работников. Более благополучно чувствовала этнография, которая продолжала в трудных условиях передвижения в эпоху смуты и гражданской войны собирание народного творчества, угрожаемого полным уничтожением. В этом деле достигнуты были в сущности колоссальные результаты, принимая во внимание обстановку работу. Лишь трудность опубликования (печатания) собираемого материала затрудняла деятельность. В более плохом положении оказались другие области науки.

Главным парализующим обстоятельством являлось то, что научные исследования не могли быть напечатаны, — не было средств. Это было явлением общим для всех наук. Наука чисто-акустического и вообще „позитивного“ направления имела еще одно затруднение — отсутствие оборудованных лабораторий и невозможность их оборудовать. Построение инструментов, могущих во-

плотить смелые мечтания новаторов-теоретиков, тоже не могло быть реализованным за отсутствием материалов и рабочей строительной силы. Приходилось всюду довольствоваться паллиативами в виде кустарно-научной работы над доступными областями и в виде теоретического изучения того, что собственно достигает полного значения только при практическом подходе. Но делать было нечего, и работа невольно выродилась в ряды докладов на научные темы, при чем эти работы имели значение исчерпывающе научное только тогда, когда вращались в сфере теоретической.

Уже скоро ощутилась необходимость соединения разрозненных элементов музыкальной науки в нечто единое и целое. Академический отдел МУЗО и научно-технический отдел Пролеткульта, как явно родственные учреждения, должны были быть естественно соединены в некое академического типа учреждение, которое бы более соответствовало самой идее, чем по существу бюрократическое явление „отдела“ при органе центрального управления. В воздухе 1920 года уже носилась идея об „институте музыкальной науки“, которая и была реализована в 1921 году образованием Государственного института музыкальных наук или ГИМН в сокращенном обозначении.

Почти одновременно с Гимном, который поглотил в себя академические отделы и научно-техническую секцию Пролеткульта, образовалась параллельно, но в несколько иных сферах Академия художественных наук. Если Гимн в своем генезисе исходил из чисто-музыкальной среды, то академия исходила из среды „обще-художественной“. Музыка в нее попадала, как часть общей системы целостного искусства. Академия народилась одновременно с Гимном который предварил ее рождение несколькими неделями, но уже в самом факте ее рождения крылась опасность для Гимна, как для учреждения, ибо естественно было слияние Гимна с музыкальной секцией Академии, как занимающихся в сущности одним и тем же. Это слияние, висевшее над Гимном в течение двух лет, одно время реализовалось после некоторой борьбы учреждений, при чем Гимн в итоге был поглощен музыкальной секцией Академии, впитавшей в себя главных его работников;

но некоторая часть этого учреждения с более специальными научными заданиями технического и акустического характера продолжает существовать до сих пор в виде отдельного учреждения.

Такова краткая история внешних оболочек нашей музыкальной науки революционной эпохи. Теперь посмотрим, что же заключают в себе эти внешние оболочки, какую науку они смогли продуцировать в наши трудные для всякой продукции дни.

Справедливость требует сказать, что все-таки совершенно много. Правда, ничего почти из этого не довершено, почти ничего не напечатано, никакие исследования полностью не закончены, но именно в этом — трудность нашего времени. При существующих условиях коллективная организованная научная работа почти была немыслима, все дело на практике сводилось к работам отдельных ученых, каждого в своей излюбленной сфере, и только так можно было что-нибудь сделать.

Значение свершонного в этой области становится особенно ясным и рельефным после того, как сопоставить его с теми ресурсами, которые оказались в распоряжении русских музыкальных ученых. Самая наука в сущности представляла собою совершенно непечатую область, ибо это была вовсе не та „музыкальная наука“, которую мы знаем по западным образцам. Русские музыкальные ученые глубже подошли к своим задачам. Не по традиционным руслам направились русская научно-музыкальная мысль. Правда, и в традиционных областях истории, музыкальной эстетики, теории было кое-что тоже сделано и сделано ценное, но главный интерес представляют, конечно, те области и те методы, которые являются вполне оригинальными и не имеющими прецедентов на Западе.

Процесс собирания исторических материалов в энергичнейшим образом производился в исторической подсекции Академии художественных наук, а ранее в „Гимне“. Научно-исторический пулс исследования бился за эти годы едва ли не с большей силою, чем когда-либо ранее, и только затрудненностью условий печатания и издания надо об'яснить сравнительно небольшое количество опубликованных исторических материалов и исследований. Среди этих материалов особенно выделяются опублико-

ванные под наименованием „Прошлое русской музыки“, заключающие интереснейшие страницы воспоминаний о П. Чайковском, в частности освещающие одну из наиболее темных страниц его биографии — историю его женитьбы. Затем следуют дневники самого Чайковского, опубликованные „Музсектором Госиздата“, многочисленные материалы по биографии С. Танеева, собранные и систематизированные С. Поповым, выпущенные А. Н. Римским-Корсаковым материалы по истории русской музыки<sup>1)</sup>, представляющие как бы продолжение издававшегося им же до войны „Музыкального Современника“. К революционному же периоду следует отнести и VI выпуск „Русских Пропилей“, где опубликован текст „Предварительного действия“ А. Скрябина и его дневники, проливающие большой свет на его биографию и его художественное мировоззрение, хотя эти дневники и текст „Предварительного действия“ были заготовлены к печати еще до Октября.

Наличность научного центра, объединяющего работу и позволяющего постоянное общение ученых друг с другом в виде Гос. инст. музыкальных наук и Академии, чрезвычайно оживило музыкальный пульс жизни в столице. Ободрительно действовала самая возможность общения, коллективный принцип собеседований. В этот шестилетний период мы отмечаем большой прирост музыкально-исторической литературы не только в форме исторических материалов, представляемых в более или менее сыром виде, но и настоящих научных и научно-учебных работ, являющихся уже систематизацией исторических взглядов в той или иной системе.

К числу этих трудов, которые чрезвычайно увеличили довольно тощий ранее актив русской исторической науки о музыке, относятся работы проф. Кузнецова („Введение в историю музыки“), ставящие в новую плоскость проблему истории музыкального стиля, работы Е. Браудо, опубликованные в виде „Истории всеобщей музыки“ и „Истории материальной культуры в музыке“, а также носящие более специальный педагогический характер работы пишущего эти строки — „История русской музыки“ и „Курс всеобщей

<sup>1)</sup> „Музыкальная Летопись“.



истории музыки". Принимая во внимание, что в довоенное время наша музыкальная действительность принуждена была пробавляться исключительно переводными и компилятивными трудами, и масса исторических работ носила просто наивный, совершенно ненаучный характер, надо признать, что в этом смысле эпоха революции должна быть отмечена, как эпоха большого под'ема, значение которого усугубляется, если принять во внимание, что только часть работы, произведенной и законченной, выходит в свет из-за затруднений издательского типа.

Эстетическая область была тоже достаточно широко культивируема. В области этой, как и в области исторической, важны и существенны моменты проникновения в науку новой идеологии, вызванной к жизни революцией. Правда, у нас нет до сих пор выдержанной работы по истории музыки или по специально-музыкальной эстетике в марксистских взглядах, — для этого просто оказалось недостаточно и материала и самих работников, ибо музыкальная среда ученых, и вообще немногочисленная, как раз отличалась всегда преобладанием идеалистических воззрений и на сущность искусства, и на сущность исторического процесса в искусстве. В области исторической более того — огромное большинство прежних исторических исследователей, работавших в России, в сущности во все были лишены какой бы то ни было идеологии. Если они не откровенно занимались простым историческим коллектированием и собиранием материалов без всякой попытки связать их в единство некоей мыслью, то они обычно принадлежали к тому классу наивных историков музыки, для которых музыкальное искусство разворачивается вне условий времени и пространства, на какой-то особенной планете, населенной одними музыкантами. и не подлежит влияниям не только экономических и социальных условий, но даже и воздействию общекультурных факторов. История музыки обращалась в собрание биографий и едва ли не анекдотов о музыкальных деятелях. Эту наивную стадию не так скоро можно было изжить, принимая во внимание малое количество работающих в области исторической музыкальной науки. Оттого уже нельзя было сразу ожидать после такого под-

хода внезапного скачка к марксистскому воззрению, и не надо удивляться, если его не оказалось. Симптоматично и важно в смысле прогресса уже то, что в новых исследованиях, опубликованных после революции, мы уже не видим наивного мировоззрения, не видим анекдотического подхода к истории музыки, не видим музыки, замкнутой в самой себе и отделенной от всей жизни и от культуры в иных областях. Музыка связалась с общекультурной жизнью во взглядах историков новой формации, она сошла из заоблачных высот на землю; история ее стала уже историей стилей, а не синтетической биографией, появились попытки связать музыкальное искусство и с социальной базой, рассмотреть те социологические предпосылки, которыми музыка обуславливалась. Работа в этом направлении производится, и многое сделано, но самая новизна подхода такого рода для музыкантов мешает распространению и углублению этих воззрений; кроме того, и фактического материала для этой цели еще немного. К числу таких работ, которые уже связывают музыкальный феномен с социологическим планом, как его обуславливающим, относятся исторические курсы пишущего эти строки („История русской музыки“, „Курс всеобщей истории музыки“) и работы недавно только появившегося на научном горизонте исследователя музыкальной истории уже с определенно марксистской точки зрения — С. Чемоданова, о существовании которых, впрочем, сказать теперь мало можно, ибо они большею частью представляют небольшие статьи, илагающие только общие линии марксистского подхода к музыке, и частью просто представляются в виде неопубликованных докладов.

Если в области истории проблема связи ее с социологическими факторами уже начала выполняться так или иначе в обще-научном или в специально марксистском освещении, то нельзя того же пока сказать об общей музыкальной эстетике. Музыкальная эстетика вообще почти не разработана ни с социологической, ни с научно-позитивной точки зрения, хотя попытки работы такого рода были и уже имеют довольно длинную родословную. До сих пор эстетика музыки вращалась в кругу философских построений, она была типично „философская эстетика“ и, конечно, неизменно идеалистического направления. Более того, именно

музыкальная философия была особенно склонна к замыканию себя в метафизические контуры, что она получила еще от своих западно-европейских родоначальников — идеалистических философов и в особенности Шопенгауера, которого принято было считать отцом философского воззрения на музыку. Музыкальная философия в дореволюционную эпоху всегда шла несколько в хвосте всякой иной философии искусства, все другие области были так или иначе существенно разработаны хотя бы в идеалистической плоскости воззрений. Тут в общем царила большая любительщина, и было очень много места для философствующего дилетантизма, который задавал тон. Русские музыканты всегда любили пофилософствовать о своем искусстве, но никогда не имели достаточно прочной культурной базы под этим занятием. Перед революцией мы имели определенно сформировавшийся уклон к мистицизму и к философской романтике в области музыки. Одной из существеннейших причин было то, что музыка находилась в контакте с символической поэзией предвоенной эпохи и неминуемо разделяла предпосылки философии символизма. Реалистическая и отчасти грубо-эстетская музыкальная философия „кучкистов“ сменилась отчасти простым профессиональным ремесленничеством без всякой философии, отчасти же, напротив, сильнейшим засильем философских воззрений на музыку. Властитель музыкальных дум предреволюционной эпохи — гениальный Скрябин — в особенности был тем фокусом, в котором сосредоточился упор мистицизма. И его колоссальный музыкальный авторитет был причиной того, что эти воззрения проникали в толщу музыкального мира, покоряя иногда даже лиц, вовсе не согласных с слишком прямолинейными построениями мистики Скрябина. Общее мирозерцание революционного периода, конечно, стояло в слишком яркой оппозиции какой бы то ни было мистике, чтобы эстетика музыкального искусства могла в этом направлении развиваться в революционный период. С другой стороны, однако, не было вовсе музыкантов-философов иных направлений, которые могли бы заменить чем-то иным эту эстетику идеализма. Вообще их было мало, еще меньше, чем историков; музыкальная эстетика была наукой зачаточной в России.

После революции мы видим потому естественный провал в развитии этой науки: идеалистическая эстетика стала политическим и бытовым анахронизмом, а никакой иной не создалось. Этим объясняется бесплодие в данной области.

Более частная область — историко-эстетическая, — как бы эстетическая характеристика отдельных музыкальных явлений, вращающаяся в более профессиональной области чисто-музыкальных сценок, напротив получила во время революции колоссальное развитие. Отчасти это развитие было обусловлено экономическими причинами: наши музыкальные писатели, составлявшие ранее кадры музыкальной критики, принуждены были обнаружить максимальную продуктивность, ибо в этом фактически состоял их заработок, а отсутствие музыкальной и театральной прессы освободило много сил для этой работы. Этот фактор сочетался с другим — именно с тенденцией к просветительному издательству, которая была очень резко выражена особенно в первые годы после Октября. Этот период ознаменовался выхождением в свет массы изданий музыкально-историческо-эстетического типа, всяческих биографий, характеристик, оценок; среди них попадались весьма ценные работы, но было много и простой макулатуры, чего-то вроде „литературной халтуры“. За это время большая часть наших крупных композиторов так или иначе получила оценку и литературу о себе, чего раньше не было. Многие явления подвергались разносторонней и многократной оценке и биографической характеристике. В числе наиболее счастливых в этом отношении оказался Скрябин, о котором, помимо ранее опубликованных трудов (Сабанеева, Каратыгина), появились брошюры Иг. Глебова, Сабанеева, Яковлева, ряд статей. Масса брошюр музыкального содержания наводнила книжный рынок. Более солидные труды музыкально-эстетического типа, конечно, попадались реже. Среди последних надо упомянуть работы Игоря Глебова („Симфонические этюды“, „О музыке“), И. Лапшина и пишущего эти строки („Скрябин“ — две книги, „Дебюсси“, „М. Равель“ — все опыты характеристик и оценок, „Музыка речи“ — эстетическое исследование о музыкальных образующих речи). Эстетические писания такого типа были частично рассеяны

во множестве отдельных журналов и изданий и воплощались нередко в отрывочную форму мелких статей, многие из которых, однако, имеют существенное эстетическое значение и вес. Революционная эпоха выдвинула несколько новых имен музыкальных писателей, но сколько-нибудь крупные и авторитетные в сущности все сформированы еще в дореволюционный период, что и естественно, принимая во внимание, что революционные бури, конечно, не могли не отразиться на самом процессе формирования музыкально-писательских и мыслящих сил.

Позитивная музыкальная эстетика в своей чисто-научной сфере все-таки развивалась. Это развитие главным образом протекало в рамках чисто естественно-исторического („позитивного“ в тесном смысле слова) метода. Самая проблема фундаментального изучения позитивной эстетики была выдвинута одним из наиболее видных деятелей музыкальной науки прошлой эпохи — Э. К. Розеновым, но реализация широких проблем, выдвигаемых этим подходом, не могла состояться в полном объеме, просто вследствие того, что позитивно научный метод требует слишком много чисто-внешних приспособлений и затрат и не склонен, как „эстетика и философия“, обходиться одними умозрениями. Тут невольно вставал вопрос об организации лабораторий по музыкальной науке, — лабораторий, в которых были бы подвергнуты тщательному изучению физические, физиологические и психологические факторы музыкального явления. Одной из первоначальных задач, основных задач, организованных научно-музыкальных учреждений — Гимна и Академии художественных наук — было именно создание таких лабораторий и работа в них по точному научному методу. К сожалению, все эти планы быстро натолкнулись на отсутствие средств у государства. В общем плане нашего нового государственного строительства было так много неотложных вопросов и задач, музыкальная наука, да и даже вся музыка, занимала такое несущественное место в этом колоссальном общем труде, что естественно задачи музыкальной науки стали на самое последнее место. А лаборатории, даже самые скромные, требовали денег и не малых. Бескорыстие наших ученых, с особой яркостью проявившееся в революционную эру, и тут много

помогло и спасло. Несмотря на фантастическую скудость средств, в Гимне главным образом благодаря огромной энергии его директора проф. Н. Гарбузова все-таки создались каким-то образом лаборатории, все-таки шла какая-то работа, правда, лишенная по необходимости широких постановок научных задач, но мастерски выполнявшая частные задачи. Главное внимание было обращено в область физики, как основной базы позитивно-эстетического мирозерцания. Вопросы музыкальной акустики стали на первую очередь, началось изучение природы музыкального звука, изучение новых тональных систем, новых методов звукоизвлечения. В этом последнем направлении особенно были интересны работы над „электрическими методами“ звукоизвлечения, — методами, имевшими в конечной цели заменить разнообразие современных инструментальных типов более научно выработанными и более единообразными с обогащением звуковой палитры новыми тембрами, находимыми научным путем, а не эмпирическим, как было до сих пор. В этой сфере протекали работы инженера Термена (изобретенный им аппарат „радио-музыка“) и работы Ржевкина в институте П. Лазарева и в Гимне, и тут можно сказать, что если не достигнуто все желаемое, то прочная база для дальнейшей работы создана.

Физиологическая сфера оказалась труднее для изучения, и, кроме того, в ней мы не получили таких работников, как в сфере физики. Еще труднее было с областью психологии, в которой самый позитивный метод еще не получил достаточной кристаллизации. Работа шла и тут, но не дала сколько-нибудь ощутительных результатов. Более счастливой оказалась область исследования живой музыки, рассматриваемой, как объект научного изучения. Тут были созданы новые методы музыкального анализа, и эти методы в сущности так или иначе составляют эпоху в истории музыкальной теоретической мысли. Аналитический метод анализа формы музыкальных произведений, созданный проф. Конюсом, получил наибольшее завершение, им создана была специальная лаборатория для изучения музыки по его системе. Другой, более общий „биометрический“ метод, организованный и указанный пишущим эти строки, но эмбрионы которого были заметны в многих научных работах и прежнего времени, показал

ощутительные результаты в виде исследования явления „золотого сечения“ в музыке — этого странного и любопытного эстетического факта, который после произведенных исследований может уже считаться своего рода основным эстетическим законом, как бы позитивной базой, связанной с ощущением „стройности“. Под эстетические понятия „стройности“, красоты и т. п. начинает этими работами понемногу подводиться точный позитивный фундамент, позволяющий измерять эти явления, оценивать их степени, поверяющий их „мерой и числом“. Все работы по этой области в виду их слишком специального характера только в самое последнее время опубликованы: музыкальная теория — не такая область, которая могла бы самокупить научную книгу на эти темы, а государственные средства не позволяют этой роскоши <sup>1)</sup>).

К этой же области теории в более широком, более научном и расширенном значении относятся и работы по созиданию новых тональных систем, теоретическая часть которых выполнена уже вполне, но реализация практическая наталкивается все на те же затруднения. Теория музыки в ее узком значении слова тоже не забыта за эти годы; более того, — она определенно выросла, развилась и окрепла, стала логичнее, получила научный оттенок, а не ремесленно-профессиональный, каким она отличалась ранее. За эти годы существенными событиями в области специфической и музыкальной теории были редактирование посмертного труда С. Танеева сделанное специальной комиссией Гос. Акад. Худ. Наук, и появление обширного трактата Е. Катуара о гармонии. Если сравнить то, что было написано в России по момент революции, с тем, что сделано за эти шесть лет, то поражаешься огромному раскрытию горизонтов, — мы в полном смысле слова опережаем Западную Европу даже в лице ее самых кропотливых и плодovitых научных представителей — германских музыкальных ученых. По ширине перспектив, по научности подхода, по глубине

---

<sup>1)</sup> Работа пишущего эти строки „Этюды Шопена в освещении закона золотого сечения“ напечатана во 2 и 3 выпуске журнала Г. А. Х. Н. „Искусство“. Выпущено 2 книги трудов Гимна со статьями проф. Гарбузова, Зимина, Розенова, проф. Лифшиц и др.

поставленных вопросов наши музыкальные ученые стят определенно выше германских и вообще западно-европейских, несмотря на то, что те во всеоружии научного инвентаря и обладают столь нам нужными и нехватящими нам лабораторными ресурсами.

Наука о музыке движается и растет в Советской России. Эта область, правда, скромная, в ней нет политической важности, ее общественное значение в настоящий момент представляется небольшим. Но важен самый факт существования этого очага научной мысли, которая медленно и трудолюбиво выковывает научный метод постижения искусства звуков в целях доведения до максимума знания этой стихии, одно из существеннейших свойств которой — организация психики и эмоций. А эта организация — уже фактор социального значения. Поэтому в конечном итоге мы должны признать, что скромная с первого взгляда и где-то в стороне от великих событий нашего времени ютящаяся область музыкальной науки, быть может, окажется вовсе не такой скромной по своим достижениям и вовсе не такой ненужной и неважной, даже в государственном масштабе. В настоящее время выковывается фундамент для позитивного изучения музыки, как организующей силы. Дальнейшая стадия еще не обозначилась ясно — о ней говорить преждевременно, — это стадия социологического изучения музыки, как феномена, создание новой музыкальной эстетики, основанной на социологических предпосылках. Этого пока еще не сделано, но причины этому ясны: музыкальная эстетика подобного рода должна опираться на еще неизученные позитивным образом связи с точными знаниями. Последняя работа уже выполняется, и, когда она будет более или менее в совершенной стадии, можно будет приступить уже с успехом и с правом к проблеме созидания новой эстетики музыкального искусства.

---



### 3. Оперное дело после революции.

Теперь ни для кого не стало секретом, что оперное дело у нас вообще переживает серьезнейший и, быть может, „смертельный“ для него кризис. Опера, как тип художественного восприятия, как художественная форма, разлагается медленно, но упорно. Причины, взрастившие этот кризис, уходят далеко вглубь, и, по всей вероятности, самый кризис не является функционально связанным именно с революционным периодом, ибо его симптомы начались гораздо ранее. Этот кризис в революционные годы только выявился в полной мере, так что теперь вряд ли самый его факт у кого бы то ни было может вызвать сомнения. Этот кризис, повидимому, даже не имеет местного значения, а скорее мировое: опера не только в русских масштабах разлагается, но она повсюду испытывает депрессию в творческом пульсе, и иногда кажется, что действительно наступили сумерки „оперных богов“, что опера вообще перестает быть творческой формой, способной вдохновить художника.

Кризис оперы внешним образом связан с прекращением жизни наиболее крупных оперных авторов, именно тех, которые в опере полагали свои наиболее ценные вдохновения. В России опера всегда занимала в музыкальной жизни первенствующее место она была той формой, в которой массы, прикосновенные к музыке, впервые эту музыку постигали. Соединение в опере зрительного, театрального впечатления с литературным впечатлением от сюжета и с эмоциональным воздействием музыки чрезвычайно облегчало даже для маломузыкальных слоев восприятие звуковых ощущений и музыкального языка. Наши первые композиторы определили направление русской музыки, как преимущественно оперное.

Глинка, Даргомыжский, Римский-Корсаков, Бородин, Мусоргский, Чайковский, даже Рубинштейн постарались укрепить это направление — все наиболее монументальное в их творчестве было создано в оперном разрезе. Одно время высказывалось даже такое мнение (принадлежащее Серову), что вообще чисто-инструментальный тип музыки не свойственен русской культуре. И, поскольку это утверждение могло носить „временный“ характер, оно было справедливым вполне: в той стадии развития музыкального восприятия в поглощающем музыкальное искусство классе, какая существовала во время 50—60 годов прошлого века, инструментализм в чистой форме не имел шансов к развитию и признанию просто потому, что даже самая музыкальная среда, не имевшая еще профессионального оттенка, а типично дилетантская по типу музыкальных ощущений, не могла увлечься чистым инструментализмом и склонялась даже в этой области к „изобразительности“. Нарождение профессионализма разрушило это единство — появилась склонность, как и в других странах, к чистому инструментализму, что соответствовало следующей естественной стадии развития музыкального сознания. Быть может, именно огромное количество ценностей в области оперы, созданных русскими авторами к порогу XX века, и то пристрастие к оперной форме, которое в сознании доминировало в течение всего XIX столетия, были первыми причинами, возбуждавшими естественную реакцию против оперной формы. Эта реакция начинает ощущаться одновременно с тем кризисом „общетеатральным“, элементы которого можно проследить, начиная с последних лет XIX века.

Опера начала разлагаться, во-первых, как составная часть общетеатрального организма, в котором начиналось брожение, началась пора исканий, и эти искания, которые театральная чистая сфера могла выдержать сравнительно безболезненно и даже, если угодно, укрепиться в них, на творчество смешанное, оперное, подействовали угнетающим образом. Старые могикане оперного творчества не могли естественно поспеть за новыми исканиями, мощным потоком захватившими всю театральную сферу, а более молодое поколение композиторов было по принципу естественной реакции увлечено как раз противополо-

ложными — „антиоперными“ — течениями. Глазунов становится у нас представителем убежденного инструментального симфонизма. Скрябин культивирует идею фортепианной стихии и философской симфонии полупрограммного типа. Властитель музыкальных дум начала XX века, Скрябин совершенно отрицательно относился к опере, не признавал ее, как формы, ненавидел театр вообще, и его мысли и мечты были сосредоточены на идее мистерии, в которой „не должно было быть представления“. Одновременно нельзя было отрицать и того, что наблюдалась некоторая бесплодность в самой сфере сюжетов, пригодных для оперного преломления. Русский композитор привык всегда относиться к своему делу с предельным тщанием — он не терпел недовершенности в замысле (хотя иногда терпел ее в выполнении). Старый наивный способ писания оперы „на сюжет“ при пособничестве более или менее бездарного „либреттиста“ — этот наивный способ, по которому писали оперы и великие и малые композиторы, не мог уже удовлетворить русского композитора, всегда стоявшего на уровне строжайших художественных замыслов. Вагнер сокрушил наивную легенду о возможности истинно художественного произведения оперного типа, основанного на „сотрудничестве“ даровитого музыканта и бездарного „либреттиста“, а „либреттистов“ даровитых не так было легко найти. Вагнер же дал первый пример музыкальных драм, писанных единым лицом — поэтом-композитором. Его пример был одним из тех рычагов, которые сокрушали жизненность оперы, ибо со времени его монументальных созданий ответственность оперного композитора перед слушателем становилась все сложнее и сильнее: уже нельзя было далее писать в тех наивных формах, в каких оперное творчество протекало в прежнее время. Одновременно мы имеем начавшуюся по всему фронту атаку против именно оперной формы искусства, как против условно-ложной и художественно-необоснованной. Та старая борьба, которая велась внутри оперного искусства, с незапамятных времен метавшегося от цитадели реализма к спасительному берегу художественно-условной нелепости, после могучих попыток Вагнера создать идеальный тип музыкальной драмы вновь воскресла в иных формах. Вагнеровская реформа не ока-

залась исчерпывающей, он покорял в сущности только силой своего гения, но не силой своих построений, и оперная условность после него и в нем самом была так же сильна, как и в его предшественниках. Не в ней было дело, и одной из заслуг театральных исканий порога XX века было именно крушение наивной легенды о реалистическом искусстве и в частности о реалистической опере. Оперная условность была тщательно „вышучена“, но принципы оперно-художественной условности остались невыясненными, а в то же время стало ясно, что реализма в опере все-таки органически быть не может и не должно быть.

Все эти факторы разлагающим образом подействовали на рвение композиторов в оперной сфере. Композитор, глубоко и серьезно относящийся к своему творчеству, композитор вдумчивый, а не ремесленник — а в России почти не было ремесленников по типу (кроме Рубинштейна и Чайковского), — этот композитор не мог приняться за сочинение оперы с чистым сердцем, не сознавая в то же время, что самая форма художественно дискредитирована самыми разнообразными усилиями, направленными с разных пунктов — и со стороны „реализма“, и со стороны единства композиции, и со стороны условности, и с общетеатральной стороны. Я едва ли ошибусь, сказав, что конечной причиной быстрого и рокового кризиса оперного творчества именно у нас, в России, была „чрезмерная культурность“ композиторов, которые лишились совершенно былого наивного постижения оперного искусства и ремесленного незатейливого отношения к задаче композитора. Моцарт, с его примитивным, простым подходом к искусству и с его гением в то же время, не был вообще возможен в России; мы лишились невинности слишком рано и познали слишком остро проблему добра и зла в оперном деле.

Это был довольно мучительный процесс „проклятия оперы“ русским коллективным авторским чувством. С этой формой, столь впечатляющей, столь воздействующей на широкие массы, столь экспрессивной, трудно и тяжело было расставаться. Оперные огни манили даже ненавистника оперы Скрябина, и только прямолинейная схематичность его психики позволила ему от нее воздер-

жаться. Русское композиторское чувство не принимало ни реалистической оперы, как плоской формы восприятия, ни вагнеровской формы, как тяжелой и стоящей в каком-то антагонизме с типично-музыкальной стихией. Искания Римского-Корсакова в этой сфере наиболее характерны, тем более, что он фактически был последним могиканом, последним большим оперным композитором, — он пережил всех остальных. Характерны его постоянные блуждания и перекидывания от реалистического типа воплощения к условному, его искания чисто — „музыкантской“ оперной формы, его протест против вагнеровских течений. Он искал чего-то и, видимо, сам не вполне удовлетворялся находимым. Но это был он, в котором еще жили старое сознание и старая русская оперная закваска. Но умер Корсаков, и оперная звезда совершенно гаснет.

Одна проблема „сюжета“ могла привести в отчаяние. Прошло время наивной легендарности, и национально-былинные сюжеты весьма надоели, надоели и приелись и исторические сюжеты, тем более, что русская история не имела в себе слишком большого их изобилия. Национализм вообще, которому русская школа отдала такую исчерпывающую дань, больше уже не привлекал просто по закону эстетического контраста: он надоел и исчерпался. И Глазунов, и Танеев, и Скрябин, и Метнер, и даже менее их значительный Рахманинов — все они — такое же отрицание национализма, как прежние композиторы — его утверждение. Реалистические сюжеты на манер итальянских „веристов“ не могли найти симпатии в русском музыкальном сознании, ибо русские композиторы всегда имели достаточно вкуса, чтобы догадаться, что бытовая драма вовсе не нуждается в музыкальных дополнениях для своего впечатления. Задания высшего напряжения, которые невольно и неминуемо были поставлены перед самим текстом, были особенно непреодолимы, и в них можно видеть конечную последнюю причину разложения оперного творчества. Композитор не видел кругом себя оперного текста, достаточно художественного, чтобы к нему могло быть приложено большое оперное задание. И мы видим, как наши крупные композиторы постепенно отвращаются от оперы, и поле оперной битвы остается исключительно за второстепенными авторами,

которым во всяком случае не дано направлять и характеризовать тон и тип эпохи.

Таким мы застаем положение дел на оперном горизонте к началу революции. Априорным образом можно было бы ожидать, что революция, выдвигающая демократические элементы с примитивным и более наивным и более ярким музыкальным сознанием, способна будет оплодотворить вновь оперную почву. Ведь опера все-таки остается наиболее удобной для восприятия музыкальной формой, ибо в ней на помощь музыке командируются и зрелище, и текст, и сюжет. Но действительность оказалась иной. Причина того, почему революционная эпоха не оказалась в состоянии оплодотворить оперную форму и дать ей новую соответствующую эпохе жизненность, заключается, на наш взгляд, исключительно в том в к у с о в о м разрыве, который наметился в музыкально-профессиональной среде по отношению к массам. Музыкальный профессионал уже не удовлетворялся примитивной формой, а масса не шла еще за сложными формами. Конечная причина, быть может, формулируется еще проще: наше революционное время не выдвинуло гения такого типа, который мог бы соединить напряжение творческой мысли с простотой формы, наши наиболее талантливые композиторы возделывали все-таки рафинированную, изысканную область, которая поневоле попадала в сферу восприятия только немногочисленной группы, а для массы, которая способна чувствовать величие в одной простоте, оставалась только старая оперная литература, которая при всех своих качествах никакой „соответственностью“ революции не отличалась.

Таким образом мы фактически сейчас вовсе не имеем никакой оперы в смысле оперного творчества, — ни изысканного типа, ни демократического, который мог быть одновременно и агитационным. За все время нашей семилетней революции ни один русский композитор не согрешил ни одним оперным экспериментом сколько-нибудь значительного характера. Некоторым относительным исключением явилась только опера „Король на площади“ молодого композитора Крюкова. Все остальные опыты, которые имели место, относятся всецело к самой унылой эпигонической сфере и не могут никак квалифицироваться,

как художественные достижения. Для полноты картины их полезно все-таки упомянуть: это — опера дилетанта Триодина на сюжет „Князя Серебряного“, чисто-подражательного типа и предельно устарелой фактуры, вдобавок не имеющая решительно никакого отношения и к революционному моменту, что бы оправдывало ее примитивность. И второй, еще более печальный экземпляр — это „Плач Рахили“ Дудкевича, на сюжет драмы Крашенинникова; оба эти явления подтверждают высказанную мною выше мысль, что сейчас только наивное и дилетантское сознание может восполнить музыкой оперную форму, и только второсортные дарования могут отнестись серьезно к плохой литературной форме, в которую обычно воплощается оперное либретто.

Такова область композиции. Посмотрим теперь область оперного исполнения.

Тут мы прежде всего встречаемся с фактом явного отставания оперы от театра. В то время как театр переживает полосу исканий и достижений, когда в нем, даже в его наиболее реалистических проявлениях, вводятся моменты, казавшиеся с первого взгляда вовсе иррациональными, когда мы присутствуем при культуре „чистой театральности“, при разработке проблемы сценической техники, при детализации актерской игры, — в опере мы ничего не имеем. Консервативная и косная среда оперных артистов в сущности никогда не была в мире с театральнo-оперными исканиями. Эти люди хотят только „петь наряженными в костюмы“ — и более ничего. Что они не хотят играть, это не неожиданно: трудно хотеть делать то, чего не знаешь. Оперный артист до такой степени загружен своей специфической вокальной техникой, что ему некогда и он не может еще заниматься техникой актерской, да и нет таких стадий обучений, которые его бы продвигали по этому пути. Самородки актерского типа, как Шаляпин и Ершов, как бы счастливые уроды в семье оперных исполнителей, и они насчитываются только единицами. Исполнительский материал, с которым оперирует опера, совершенно неблагоприятен для театральных экспериментов — это материал, органически лишенный способности к восприятию театральной виртуозности. Вот в этой косности, в этой отсталости и

неподатливости самого материала оперного актера кроется одна из существеннейших причин кризиса оперы. Опера гибнет потому, что исполнитель — воплотитель оперы — оказывается совершенно не на высоте современной театральной техники, он не желает и не может ее достигнуть. Оттого всякое театрально-оперное зрелище оказывается не на высоте театральных заданий, оно оказывается в известной части своей „архаичным“, — и это не может не чувствовать даже и автор, который теперь в своих лучших проявлениях (не в эпигонских сферах) стремится всегда быть на высоте современных заданий, не отставать. Опера современности требует, чтобы ее театр был тоже современным театром, а он оказывается роковым образом несовременным, а архаичным. Отсюда проистекает тот „естественный подбор“ архаических и старомодных композиторов, которые еще продолжают работать в оперной сфере: этих удовлетворяет и архаическое зрелище.

Качество артистического материала, его косность, его техническая неспособность обуславливают все остальные элементы „кризиса исполнения“. В сущности, строго говоря, мы не имеем возможности достигнуть хорошего театрального зрелища „современности“. Но поскольку дело касается реконструкции старых стилей, проблема еще так или иначе может быть выполняема. Старая опера может быть рассматриваема, как долженствующая быть исполняемой в старых театральных традициях. Правда, при строгом анализе и это оказывается неверным, ибо острота современного сознания требует даже в старых вещах какой-то обостренности, иначе спектакль, даже „прекрасно“ с точки зрения старой техники выполненный, оказывается пресным и нерельефным. Но все же тут некоторое оправдание имеет место. И мы видим в действительности, что инстинктивно наша опера идет по руслу старых постановок. Революционная эпоха внесла в это обстоятельство ряд характерных черт. Прежде всего мы видим, что среди артистического персонала наблюдается вообще известная растерянность вкуса и в массе — желание как можно меньше дать энергии. Сколько-нибудь сложные, ответственные постановки, требующие массы энергии, времени и даже материальных затрат, стали тем самым неосуществимы. А к числу таких относятся



как раз наиболее внушительные памятники оперного искусства. Правда, есть у нас несколько оперных сцен, которые могли бы рисковать на такие затраты хотя бы в целях чисто-художественных. Но мы и этого не видим; и тут уже играют роль другие причины, о которых уместнее будет говорить ниже.

Две сцены направляли в революционное время оперную жизнь страны: это были Большой театр в Москве и Мариинская сцена в Ленинграде. Все недостатки и злоключения нашей общей оперной жизни оттого наиболее рельефно отразились в судьбе этих двух театров, по которым в сущности равнялись все прочие, если только они вообще задавались целью по кому бы то ни было равняться, а не просто прозябать.

Революция получила от прошлой эпохи наследие в виде огромного количества „оперного материала“, разных артистических сил всяких наименований и бюрократического аппарата старой „императорской“ сцены,—аппарата, главнейшей и характернейшей чертой которого была крайняя искушенность во всяческого рода интригах и полное равнодушие к вопросам искусства. Случилось так, что в то время, как революция разметывала без следа разные „осиные гнезда“ старого режима, на это гнездо, как находившееся не в политическом, а в художественном, менее важном, плане, не было обращено никакого внимания, и оно осталось в сущности целиком то же самое, не подвергшись никакой реформе, если не считать переименований должностей. Опера царская превратилась в оперу республиканскую и „академическую“, не изменив ничем своего содержания. Произошло это прежде всего потому, что опера попала в число тех „ценностей“, которые признано было необходимым охранять и беречь на ряду с музейными достопримечательностями. Быть может, многое из элементов старой русской культуры и необходимо было беречь, но менее всего это могло относиться к всегда захламой и нездоровой атмосфере нашего „императорского“ театра. Академизм, которым были награждены с момента революции (еще первой) наши большие сцены, был понят, как сохранение того „credo“, который царил там ранее, и как непропускание туда новых течений, что и ранее было характерно для казенных сцен. Таким образом ака-

демизм оказался не чем иным, как новой кличкой для старой политики, которая в казенной сцене была введена в обычай едва ли не сто слишком лет назад.

В оперном деле этот академизм оказался гибельнее, чем в каком бы то ни было ином. Учитывая выше указанную театральную неповоротливость артистического персонала, его косность и нежелание ничего делать, кроме того, чтобы „петь“, учитывая то, что сколько-нибудь крупная постановка непременно должна была быть и сложна, и дорога, и трудна для участников, легко было предвидеть, во что выльется „академизм“ театров. Он вылился в мертвую рутину, при чем экономические трудности революционного времени еще подчеркнули его косность: с репертуара казенных сцен понемногу исчезли те немногочисленные интересные вещи, которые были в прежнее время в нем. Огромная масса артистов, попавших частью и на административные посты, стала невольно диктовать театрам свои вкусы, далеко не соответствующие ни художественному заданию, ни условиям революционного момента. Этот нивелирующий вкус выразился в засилье традиционного „певческого“ оперного репертуара, в том, что стали ставиться преимущественно оперы в духе „Травиаты“ и т. п., что когда требовалась новая постановка, то фантазия не шла далее „новой постановки“ „Фауста“, или „Евгения Онегина“, или в лучшем случае „Кармен“. Огромное количество спектаклей, проведенных театрами, поражает своей сплошной бесцветностью. Мы выше выяснили причины, почему „театральность“ оперного зрелища всегда оказывалась не на высоте современности. Но еще чаще она вовсе и не входила в задание. Когда же случалось, что она начинала входить, то от этого делалось не легче, а тяжелее. В опере, где органически надо исходить из музыки, как постоянной и наиболее фиксированной части художественного образа, получили власть режиссеры, чуждые музыкальности, чуждые даже всякого музыкального сознания. Они задавливали музыку постановкой, при чем отсутствие вкуса диктовало необычайную громоздкость стиля. Таковы были, например, постановки в Большом московском театре, — „Кармен“, „Лоэнгрин“ и „Фауст“ — все три оперы, вряд ли заслуживающие названия „новых“ и вряд ли выдерживающие и экзамен на со-

ответствие моменту. Таким образом в итоге мы получаем тут царство художественной беспринципности, соединяющейся с минимальным интересом к тому, чтобы как-нибудь связать театральную работу с заданиями момента.

Академизм театра этому претил — он хотел сохранить в чистоте свои старые традиции и не пускать революцию в свои двери. Правда, иногда приходилось делать уступки, но они протекали в карикатурной форме, как, например, опыты антирелигиозной агитации в постановке „Золотого петушка“ и „Фауста“. Надо достигнуть чрезвычайно странной степени политической сознательности, чтобы поручать Мефистофелю антирелигиозную пропаганду. Но все это было вполне естественным результатом той среды, которая досталась революционной эпохе в театре вместе с ним самим. Органического сдвига в сторону революции тут быть не могло, а было известное приспособление в условиях минимальной затраты энергии — и не более того.

Создавшееся уже в самом начале революции положение в академических театрах, которое могло быть охарактеризовано, как „полная незатронутость революцией“, получило, как и следовало ожидать, сильное подкрепление в период новой экономической политики. Театр, принужденный стать на позицию самоокупаемого хотя бы в известной мере учреждения, должен был учесть конъюнктуру „рынка“, спроса. Ведь оперная сцена никогда не окупалась и ранее. Она всегда была одним из типов „роскоши царей“ — на театры затрачивались огромные суммы, и никогда вопрос о самоокупании не ставился перед ним. Если театр существовал в известной степени за счет покрытия расходов публикой, то эта публика, на которую он опирался, была в сущности самая что ни на есть квалифицированная буржуазная публика, которая наполняла дорогие спектакли. Ставши в революционное время лицом к лицу с условиями рынка, наша казенная сцена не могла не посчитаться с тем, что рабочий потребитель был вовсе не пригоден для того, чтобы на нем строить бюджет: он стал „неприятным моментом“ в бюджете театра, он стал той частью публики, которую приходилось пускать в театр в убыток себе не по полной стоимости. Базироваться пришлось на новую буржуазию

нэпманов, которая принесла в „академические“ стены свой вкус, далекий как от изысканности, так и от революционной идеологии, принесла и свои требования, часто довольно категорические и с которыми пришлось считаться, как с реальным соотношением силы экономической природы. Театр убедился, что в сущности нэпман идет на „просто оперу“, идет на имена знаменитых артистов, на знаменитые названия опер, на эффектные и громоздкие постановки. Ему не нужны кульминационные проявления оперного творчества, ему не нужны и театральные достижения в оперной сфере. Та косная, инертная политика, которая царила в театре, получила экономическое оправдание от этого нового типа потребителя. Эти старые оперы, подчищенные или несколько подмалеванные, были как раз тем продуктом, которого требовал рынок,— он был и дешевый в смысле себестоимости, и находил спрос.

Самое искусство от этого, конечно, только страдало, как страдал в сущности и престиж государственного театра. Последний оказался в положении фабрики, работающей на нэпмана потребителя и игнорирующей запросы рабочей массы и интеллектуально-музыкальной среды. Насколько такая позиция казенной, государственной сцены может счесть себя обоснованной, вряд ли может быть сомнение. Если бы эта „фабрика оперного продукта“, содержащая на государственный счет, давала государству одну чистую прибыль, то это было бы еще полбеда. Но вышло так, что государство приплачивает совершенно не в своих интересах и не в интересах „чистого искусства“, которое так или иначе могло бы оправдать до некоторой степени затрату денег на него в интересах культуры. Неудивительно потому, что положение оперных государственных театров все время вызывало сильнейшие нарекания со стороны ответственных партийных кругов, и ряд людей тщетно пытался разобраться в причинах кризиса, сущность которого лежала в самой истории оперного искусства в России.

Наша государственная опера оказалась таким образом в положении „больного человека“, нечто вроде прежней Турции в „концерте европейских держав“. Мариинская сцена, находившаяся одно время в руках энергичного и музыкального Эмиля Купера, была „мензе больно́й“, москов-

ский театр зато был предельно болен, и масса людей была заинтересована в том, чтобы его вылечить по способу „крыловского квартета“ пересаживанием одних лиц на другие места. Действительность показала с очевидностью, что не в лицах было дело, а в целом ряде сложных обстоятельств, восходящих к основам оперного искусства в России, — обстоятельств, которые только „проявились“ и уяснились в революционную эпоху, которая подчеркнула многие стороны, ранее бывшие не столь заметными.

Оперное дело, органически неналаженное у нас, сильно пострадало еще от другой причины — от слишком сильного экспорта наиболее выдающихся артистов за границу. Вообще в той или иной степени склонные к выезду просто по причине того, что экономические условия жизни именно для „знаменитости“ на Западе благоприятнее, многие выдающиеся артисты так или иначе покинули республику и об'единили наш оперный бюджет. Утеря таких колоссов, как Шаляпин, хотя бы и временная; смерть многих видных представителей вокально-оперного мастерства (Алчевский) — все это как-то обезоружило наш фронт в опере. А одновременно с этим оказалось, что казенная сцена не способна сама созидать дарования, сама их выдвигать. Это было ее свойством и ранее, — всегда там только преимущественно топили дарования, и надо было массу энергии, чтобы в условиях уже состоявшегося признания бороться и побеждать сопротивление косной и завистливой среды. И в революционную эпоху мы не получили ни одного по-настоящему выдающегося нового имени оперного артиста: все значительное было создано в предреволюционную эпоху и обычно создано не в недрах казенной сцены, а на стороне, лишь после в нее вошло, когда уже слава и признание были свершившимся фактом. Казенная опера, просмотревшая до поры до времени и Шаляпина и Алчевского, и едва ли не всякого из наших выдающихся артистов, за редкими исключениями, не смогла и сейчас создать себе кадр новых сотрудников, молодых и даровитых, способных воплотить новые идеалы искусства, способных стать выше прежней рутинности: все это не могло входить в задачи театра, исполненного несравненной косности. И сейчас мы видим, что наша оперная сцена представляет хаотический агломерат разных случайных

артистов, часто параллельных друг другу в смысле амплуа и стиля, в то время как ряд оперных позиций остаются вовсе неукрепленными никакой артистической силой (таково, напр., хроническое отсутствие у нас героического тенора, парализующее всякую мысль о постановке как „вагнеровского“, так и „революционного“ репертуара). Этот хаос не управляется никакой организованной художественной силой, а просто плывет по течению, отдаваясь во власть тех стихий, которые веют в театральные сферы и на недостаток которых жаловаться не приходится.

Какова наша казенная сцена, приблизительно таковы и частные и периферические казенные. В них общий тон, обусловленный все тем же роковым недостатком, вернее — полным отсутствием артиста-певца, певца-актера, который бы чувствовал сцену, не в той скромной порции, в какой это считалось достаточным для оперного актера XIX века, но в той изощренной форме, в какой это требуется современной театральностью. В тех редких случаях, когда влияния исходили не из оперной среды, мы получали иногда любопытные результаты. Таковы были постановки Художественного театра в оперном плане, напр., постановка оперетки Леока „Мадам Анго“ („Дочь Анго“), такова постановка другой оперетки того же Леока „Жирофле-Жирофля“ на сцене Камерного театра. С первого раза покажется странным, почему это именно в оперетку направились искания наших драматических театралов. Но причина эта становится ясной, если сообразить, что в плане современной, не реалистической уже, а „театральной“ театральности оперетка именно особенно удобна, ибо в ней традиционно присутствует максимум чистой театральности. А для режиссера театрала она легче, чем опера, хотя бы потому, что в ее вокальной стороне и в ее музыке менее сложности и замысловатости, она легче потому ставится, ибо центр тяжести естественно сосредоточивается в сценической композиции. Впрочем, искания театральных режиссеров не миновали и оперы в ее „серьезной“ форме. К числу таких попыток надо отнести постановку „Онегина“ Станиславским, выдержанную в реалистических тонах. Как работа большого мастера, это любопытно, но это вполне несовременно — это нарочито устарело, ибо как раз теперь опера идет под знаком

ирреализма. К таким же явлениям надо отнести „ре-воплощение“ „Кармен“ на сцене Художественного театра. Чрезвычайно жаль, что режиссерские искания, по непонятной причине (возможно, что это просто незнание литературы), направляются на неподходящий оперный материал, далеко не всегда первоклассного художественного значения. Многие оперы прежнего и более нового времени могли бы быть преображены в современной острой и новой постановке и преображены художественно, но это как раз не те, на которые падает случайный выбор. Отсутствие руководителей музыкантов в этой сфере болезненно заставляет себя чувствовать.

Едва ли в наш обзор можно поместить московскую частную сцену Зимина, ибо ее основная идея (поскольку вообще там была идея) состояла в том, чтобы как можно менее быть в сфере революционных воздействий. Это была опера прежнего времени, ее идея была реставрировать „добрую старину“, когда тенора должны были быть глупы, сопрано — голосисты, музыка — мелодичной, когда подходили к рампе и пели с упоением квартеты и секстеты на фоне тусклых реалистических декораций „с далью“. Неудивительно, что на всей этой опере легла печать провинциализма, безнадежного и глубокого. Даже интересный по живописности замысел художника Якулова в его макете к „Риенци“ был как-то опреснен театром и не дал желаемого эффекта. Репертуар театра отличался всегда крайней узостью вкуса, склонностью к вытаскиванию старого хлама и малой податливостью на свежее и большое. Театр дал несколько новых опер — в этом его заслуга, ибо Большой театр и этого не дал. Эти новые оперы были сами по себе неважны: лучшая из них — „Трильби“ Юрасовского, безвременно скончавшегося, не лишенного дарования, но второстепенного композитора. Опера написана в тонах „веризма“. Гораздо слабее ее „Князь Серебряный“ Триодина, написанный в тонах русской школы, и еще безнадежнее — „Плач Рахили“ Дудкевича, уже стоящий на границе макулатуры. Опера, как и следовало ожидать, не выдержала экономической конъюнктуры, ибо она в сущности вовсе не опиралась ни на какие потребительские массы и наполнялась случайно заходящей „кинематографической“ публикой. На нашем

тусклом оперном горизонте эта блеклая звезда характерна, как символ того общего упадка, который переживает в настоящее время опера.

Но есть ли у этого искусства все-таки какие-нибудь перспективы в будущем? Или их вовсе нет? Может ли ожить оно, столько сотен лет дававшее лучшую пищу массам и лучшие моменты вдохновения музыкантам? Тут невольно встает перед глазами проблема о революционной опере. В сущности опера всегда так или иначе способна была увековечивать великие исторические эпохи. Мы видим это из таких шедевров, как „Китеж“ Римского-Корсакова, как „Хованщина“ или „Борис“ Мусоргского. Для создания революционной оперы, однако, является необходимым наличие революционной легенды, а таких не так много, и они не отличаются законченностью — в сущности в них мало чисто-драматического материала, они скорее эпичны. Затем в природе оперного искусства как-то отвечать своим сюжетом не на то, что близко современности, а скорее на то, что уже от нее далеко, но находится с нею в каком-то соотношении. Мы сейчас слишком, быть может, близки к революционной эпохе, чтобы желать воплощения ее или ее аналогов в оперном творчестве. Легенда о нашей революции еще не создалась, и надо много лет, чтобы она возникла в должном виде — такие вещи скоро и по заказу не творятся. Лично мне не представляется возможным быстрое оживление оперы в аспекте революционном — для этого пока никаких данных нет. Но нельзя сказать того же вообще по адресу оперы: она может возникнуть. Ее паралич обусловлен двумя причинами, из которых одна — „усталость“ от избытка оперного творчества, охватившего русское творчество XIX века, а другая — несоответствие оперного исполнителя уровню театральных требований. Поскольку первая причина в непродолжительном времени должна смениться аналогичной усталостью от избытка инструментализма, дело воскресения оперы уже будет подвинуто. Поскольку же театральная культура отличается способностью просачиваться даже в самые косные области и поскольку вообще косность певческой среды начинает поддаваться общим усилиям, постольку и вторая причина затишья в опере падает. Любопытно отметить, что в эми-



грантских композиторских сферах русского происхождения, к числу которых относятся два наиболее блестящих дарования — Стравинский и Прокофьев, уже намечается стадия возврата к опере. Стравинский написал „Соловья“ еще до войны, а в течение нашей революционной эпохи — „Историю солдата“; Прокофьев написал „Любовь к трем апельсинам“. В последнем случае характер и возврат к оперной форме в преображенном новой театральностью аспекте — отсутствие национального колорита в сюжете. В виду того, что эмигрантская музыка так или иначе воздействует на нашу внутреннюю просто силой дарования тех лиц, которые ее составляют (Стравинский, Прокофьев), мы можем скоро ожидать проникновения оперных настроений и в нашу композиторскую среду. Симптомы есть и в виде библейских экспериментов Гнесина, хотя они, как относящиеся к национальному типу музыки, скорее отзываются прошлой идеологией. Но есть одно „но“, которое сильно смущает. Оно состоит в том, что опера требует постановки, она не может жить без нее, она выдыхается от неисполнения. Симфония может сохранить жизненность в препарированном виде нотного материала на полках и потом быть извлеченной для исполнения, но опера неигранная и непоставленная — умершая опера. А теперь постановка трудна и сложна, надежд на нее у композитора мало, а затрата труда на писание огромна. Принимая во внимание пролетарский тип большинства наших композиторов (теперь — даже исключительно), надо признать, что самопожертвование такого характера вряд ли кому под силу — оно экономически неосуществимо. Если Стравинский и Прокофьев пишут теперь оперы, то только потому, что их ставят. Связь между продуктивностью оперного творчества и „постановительными способностями“ театров огромна. Продуктивность Римского-Корсакова в значительной мере объясняется тем, что он писал, зная, что всякая его опера немедленно увидит свет. То же и Чайковский. Сейчас не только этой уверенности, но и надежды на это ни у одного из композиторов нет, а при страшной косности казенной сцены и при бедности частных получается полная безнадежность положения, парализующая в корне возможность творчества. Более нежели вероятно, что если бы эта уверенность

или даже контуры ее появились, то русская опера вновь бы расцвела, как она цвела в XIX веке, но уже расцвела бы иными, более современными цветами; в частности тогда стало бы возможно и революционное оперное творчество, точнее — творчество с революционной сюжетикой, о необходимости которого идет много разговоров, но нет никаких мер для того, чтобы облегчить его зарождение.

---

## 4. Исполнители в наше время.

Вскоре после Октября, под впечатлением ускоряющихся революционных событий, мы можем констатировать довольно отчетливое проявление паники среди музыкантов. Как легко предвидеть, — это паническое настроение главным образом коснулось исполнительской массы. Масса эта и в частности „головка“ нашего исполнительства — наиболее уже прославленные, наиболее сформировавшиеся и признанные артисты — инстинктивно предвидели, что „рынок“, состоявший главным образом из крупной буржуазии и широкой интеллигенции, на который они работали, рано или поздно потерпит полный крах и разложение. Теоретики и композиторы, привыкшие работать в своей области бескорыстно, привыкшие не получать ничего за труд и почти не стоявшие в соотношениях с экономическими ресурсами музыкального рынка, остались сравнительно спокойны при этих перспективах, но не то чувствовали исполнители. Эта паника не замедлила вылиться в конкретную форму более или менее удачного „бегства“ из пределов советского государства. Частью это было настоящее бегство, облегчавшееся военной блокадой России и смутным положением дел в ее окраинах, отчасти это было, так сказать, „законное“ просачивание за границу, хотя, быть может, очень часто и с заранее принятым решением не возвращаться. Это явление представлялось как бы стихийным и, как таковое, не может подлежать „оценке“, а только констатированию и объяснению. В сущности, действительно, эти работники, высоко квалифицированные в своей сфере, предчувствуя, что их профессия не будет уже поставлена в те условия, которые они привыкли видеть, естественно принимали меры, чтобы проникнуть туда, где еще спрос на их про

фессию был силен. Таким образом началась эмиграция музыкальных сил за рубеж, в которой участвовали преимущественно именно исполнители.

Количество „утечки“ за границу было весьма значительно, и самое печальное то, что среди них было очень много именно первоклассных деятелей искусства, именно тех, которые так или иначе составляли славу и гордость русской музыки. Одними из первых исчезли с нашего горизонта дирижеры, в том числе Кусевицкий, наиболее крупный и даровитый, за ним последовали Зилоти и другие, вплоть до Э. Купера; из пианистов мы потеряли таким образом частью навсегда, частью временно Орлова, Боровского, Метнера, Рахманинова, Зилоти, из скрипачей — Могилевского, Ауэра, Мих. Пресса, Цецилию Ганзен, из виолончелистов — И. Пресса, Белоусова, Пятигорского, молодого артиста, подававшего огромные надежды и оправдавшего их, к сожалению, уже за рубежом. Певцы потеряли (кажется, временно) своего главу — гениального Шаляпина, прекрасную певицу Кошиц, множество первоклассных оперных имен, а камерное пение потерпело серьезный ущерб от исчезновения с нашего горизонта Анны Мейчик, Ян-Рубан, Эльтур и других носительниц идеи камерного пения с Олениной д'Альгейм во главе.

Не надо закрывать глаз на то, что наш урон этим путем был достаточно велик и силен, но нельзя в то же время не сообразить, что всей этой исполнительской массы мы не смогли бы без вреда для них и без ущерба для государства как следует прокормить — это была роскошь для нашей страны, только что начавшей потрясаться революционными бурями и ударами. Теперь, когда положение дел в стране стало уже не то, когда мы на пути к оживлению наших производительных сил, когда мы уже в состоянии звать к нам иностранных артистов и принимать их у себя, начинает наблюдаться любопытная обратная тяга в Россию, которая, помимо своей растущей экономической мощи, имеет еще и притягательные свойства родной страны, притом страны в высшей степени специфической в деле музыкального восприятия. Наши артисты привыкли к той атмосфере музыкального восприятия, которая окружала их в России, и лишь немногие из них способны вполне удовлетво-

ряться тем духом индустриализма и проникающей искусство коммерции, который царит на Западе. Не последней в цепи причин, обуславливающих обратную тягу музыканта-исполнителя к нам, является и то, что в итоге оказалось, что выброшенные в огромном количестве на западный музыкальный рынок наши исполнительские силы оказались там в явном избытке, который усугубился еще тем, что и на самом Западе уже было заметно перепроизводство исполнительских музыкальных сил, с особенной яркостью сказавшееся в побежденных странах, как в Германии. Безработица в области своей профессии, от которой бежали наши исполнители, так или иначе ждала их и за рубежом, и только наиболее выдающиеся силы смогли найти там настоящую прочную почву для работы. Эта тяга, совершенно симметричная начавшейся семь лет назад тяге за границу, все растет с каждым месяцем, и вряд ли надо быть пророком, чтобы предвидеть, что те наши потери путем „утечки“, о которых нам приходилось скорбеть, будут нам возмещены вполне, что „нет худа без добра“, и все потерянное вернется с прибылью, ибо эти наши исполнители за это время сумели там за границей сохраниться и развиваться, в то время как наше государство не смогло бы их в это время развить просто потому, что было не до них. Заграничная исполнительская эмиграция совершенно неожиданно оказалась для русского „музыкального капитала“ чем-то вроде сберегательной кассы, в которой наши музыкальные ценности успешно сохранились и выросли в тяжелые годы с тем, чтобы вернуться вновь в свою страну и работать на ее пользу.

Но, несмотря на большое количество исчезнувших, все-таки наш актив в самые тяжелые годы был вполне достаточен, чтобы музыкальное исполнение не находилось на мертвой точке. Революционная эпоха создала много характерных и необычных феноменов в деле музыкального исполнения, в частности совершенно неожиданно она способствовала развитию некоторых явлений, которые с трудом лишь развивались ранее на русской почве. Одной из первых задач, выдвинутых наличием революционного сдвига, было охранение тех исполнительских ценностей, которые были созданы ранее и которые так или иначе могли исчезнуть, распылиться, раствориться.

Исполнительские коллективы относились в первую очередь к таким ценностям. Их не так много было в России. Среди них наши большие оркестры были так или иначе естественно пристроены к театрам, и потому им не грозила опасность. Серьезнее дело было с хорошим наследием. Лучший русский хор, восхищавший задолго до войны иностранцев — „синодальный хор“, был слишком тесно и органически связан с ритуалом церкви и с трудом мог найти себе место и точку приложения сил. Монументальная хоровая революционная литература еще не создалась, церковный культ погибал, а сохранение этого специфически церковного хора в качестве чистой музейной редкости и достопримечательности как-то все же мало соответствовало тону и духу момента. Хор этот в итоге так или иначе расплылся и погиб, отдельные остатки его и других хоров в Москве образовали впоследствии „капеллу“, которой было присвоено наименование государственной. Но недолго удалось ей выдержать государственное амплуа: работы фактически не было, монументальные исполнения становились все реже, особенно с эпохи нэпа, когда все перешло на расчет по себестоимости. И государственная капелла в итоге влачит поныне довольно жалкое существование и во всяком случае утратила то обаяние, которое имел ее предок и фактический родоначальник — синодальный хор. Лучше сохранилась государственная капелла в Ленинграде, возникшая из знаменитого ранее хора Архангельского, а также прекрасный хор нашей московской Большой оперной сцены.

Камерные ансамбли никогда не отличались в прежней России прочностью и долговечностью, редко отличались они и высоким художественным уровнем: у нас не создано еще настоящего культа камерной музыки. Петербургский квартет бывшего герцога Мекленбургского был некоторым редким исключением, основанным на случайной меценатской конъюнктуре. Когда герцоги отошли в область истории, то распались и подобные организации, распалось и „камерное общество“ в Москве, не выдержавшее экономических потрясений военного времени. Тем оригинальнее было то, что именно в эпоху революции мы вдруг имеем факт создания настоящего и прочного (относительно) камерного ансамбля, ансамбля, которому суждено было

в общем прожить и просуществовать дольше, чем любой из прежних организаций дореволюционного времени. Я говорю о „квартете имени Страдивариуса“, организованном при Большом театре. Квартет возник, как развитие идеи создания коллекции первоклассных скрипок и других струнных инструментов, эта же последняя идея была в сущности логическим следствием идеи национализации ценностей, имеющих общегосударственное значение. Довольно многочисленные, редкие и ценные скрипки, рассеянные по нашей стране и часто находившиеся в руках даже не музыкантов, а разных простых коллекционеров, были реквизированы и собраны в специальный музей, наименованный государственной коллекцией струнных инструментов. Эта коллекция стала как бы центром, из которого инструменты эти распределялись по отдельным выдающимся исполнителям. Идея эта, совершенно ясная и естественная во время, непосредственно следующее за октябрьскими днями, в эпоху военного коммунизма, потеряла несколько свою ясность и логичность впоследствии, когда в условиях нэпа оказалось возможным существование ценностей в частных руках. Потому эпоха нэпа оказалась губительной и для идеи государственной коллекции инструментов, тем более, что содержание коллекции и ее персонала тоже стоило денег.

При этой коллекции возникла мысль организовать камерный ансамбль из первоклассных артистов, снабженных первоклассными инструментами. Идея была реализована, и квартет приступил к работе, которая отличалась наибольшей интенсивностью в первые годы существования квартета, которые и были одновременно как раз наиболее трудными в его жизни и наименее обеспеченными. Состав квартета был в общем довольно постоянен, первоначальное руководство в нем принадлежало прекрасному скрипачу Могилевскому, потом он покинул Россию и был заменен молодым виртуозом Карпиловским; остальной состав пребывал неизменным (Пакельман, Бакалейников, Кубацкий) до последнего времени, когда он подвергся сначала частичному изменению, а потом и разложению. Нельзя не оценить художественные достижения первого состава этого квартета весьма высоко, хотя,

конечно, он вряд ли мог соперничать по качеству продукции с лучшими квартетами Западной Европы, но, принимая во внимание юность русской камерной культуры, трудность обстоятельств и малое сравнительно время общей работы, надо счесть его за один из лучших ансамблей, существовавших в России когда бы то ни было.

Рядом с ним не смогли в эпоху военного коммунизма удержаться и „выжить“ другие образования подобного рода, которые возникали отчасти из художественной конкуренции, отчасти из соображений чисто-„внутриведомственного“ характера. Надо заметить, что та часть музыкальной жизни, которая возглавлялась МУЗО Наркомпроса, всегда была в сильнейшей оппозиции к той ее небольшой, но энергичной ветке, которая изображалась работой Большого театра в этой же области. С точки зрения „строгости схемы“ и административной стройности, конечно, занятие Большого театра концертными делами не могло быть расценено, как нормальное явление. Но, с другой стороны, ясно было, что фактически первое время именно там, в этом театре, который естественно должен был исполнять совершенно иные функции, сосредоточились и энергия и инициатива в большей степени, чем в музыкальном отделе. Последний пытался все время бороться и создавать свои параллельные (в сущности же основные) учреждения, в частности создан был „квартет музыкального отдела“, но все эти организации были непрочны, быстро уничтожались, работали вяло и обладали минимальной продукцией и средними качествами.

Впоследствии, когда в эпоху нэпа музыкальная жизнь выправилась по-иному, Музыкальный отдел Наркомпроса вообще потерял свое влияние, уступив его различным отдельным учреждениям (Гос. Институту Музыкальной науки, Консерватории, Российской филармонии и проч.), появились новые ансамбли, на этот раз довольно прочные и жизнеспособные. Среди московских образований такого рода лучшим ансамблем оказался квартет консерватории, составленный из молодых и горячих музыкантов (Цыганов, В. Ширинский, Борисовский, С. Ширинский); в Ленинграде сформировался квартет имени Глазунова, едва ли не наиболее проникший в суще-



ство квартетного стиля. На конкурсе квартетов, организованном в Москве в 1924 году на предмет соискания звания „квартета страдивариусов“, хотя преимущество художественное было явно на стороне квартета Глазунова и Консерватории, все-таки временно звание „страдивариусов“ осталось за составом квартета, возникшим на развалинах прежних страдивариусов, из которых к тому времени уже вышли два наиболее активных члена — Карпиловский и Бакалейников, образовав свой квартет при московском Художественном театре.

Большая часть старых, прежних исполнительских коллективов камерного типа в послеоктябрьскую эпоху так или иначе распалась большей частью в виду того, что они были все частными организациями и не смогли существовать в новых условиях при малой оплате художественного труда и бесплатности самых концертов. Распались и старые, довоенные еще организации типа общественного, как, например, игравшее ранее большую роль в московском музыкальном мире „камерное общество“. Приблизительно та же картина была и в ленинградских ансамблевых организациях: старые распались. Основная причина всех этих распадов заключалась прежде всего в том, что настоящего слушателя на камерную музыку не оказалось. Камерная музыка обслуживала самые рафинированные профессиональные и буржуазные сферы, либо снобического типа группы, либо лиц, вполне искусенных в музыке. Новая интеллигенция и новые слушатели ни в какой мере не соответствовали тому уровню, который предполагался для этой музыки. Квартетные собрания пустовали, и только при совершенно особых предпосылках можно было привлечь внимание масс более широких. Такими предпосылками явились, напр., „страдивариусы“, в которых интерес был не только в исполнении, в котором не так-то и разбирались, а главное — в имени „страдивариусов“ и в качестве знаменитых скрипок, на которых происходило исполнение. Квартет страдивариусов в связи с этим обнаружил некоторую жизненность и просуществовал вплоть до 1924 г., когда, впрочем, его бытие уже начало колебаться в связи с рядом внешних и внутренних причин.

В сфере оркестровой революционная эпоха выдвинула зато совершенно оригинальное и необычное начинание

Дело в том, что вообще усиление профессионального сознания, которое внесла с собою революция, сильно подействовало на внутренние отношения между оркестром, как коллективом, и дирижером, как ответственным руководителем художественного исполнения. Те „патриархальные“ отношения, нередко основанные на довольно примитивных и грубых, чуть ли не „унтер-офицерских“ приемах, которыми держались ранее музыкальные оркестровые исполнения, в новых условиях стали немыслимы. Оркестрант из безответственного лица, почти отождествленного со своим инструментом, обратился в артиста с профессиональным самосознанием, обратился в человека, награжденного всеми правами бытия. То „суждение“ о дирижере, которое ранее отсутствовало в оркестре (это обуславливало дисциплину в оркестре), теперь появилось. Наши качественно превосходные оркестры, часто составленные из артистов, которые сами представляли первоклассных виртуозов, впервые осознали себя, как артистов, и впервые увидели и сказали себе, что часто дирижерский уровень ниже их собственного артистического уровня. У нас в России в частности такое суждение было сделать тем легче, что после смерти Сафонова, после отъезда Кусевицкого у нас осталось так мало действительно выдающихся авторитетных руководителей оркестра. В области дирижерства у нас было всегда безлюдье, только последние предвоенные годы выдвинули имена, указанные выше, к которым можно прибавить разве еще имена тоже покинувших Россию Рахманинова и Купера. Оркестрант-артист почувствовал себя невольно выше рядового дирижера, и ему естественно показалось странным, почему это вся художественная ответственность падает на дирижера; почему дирижер пользуется правами и преимуществами исполнителя, когда играют-то на самом деле оркестранты. Это сознание разлагающим образом подействовало на оркестровую дисциплину, особенно, если принять во внимание, что самое сознание это было еще обострено революционной атмосферой, впервые пробудившимся профессиональным чувством и другими факторами. Несправедливость, олицетворенная в дирижере, как узурпаторе художественных прав оркестранта, заслонила все те качества и необходимости, которыми обладала

дирижерская профессия. Временно забыто было, что все-таки дирижер необходим, как организующий и объединяющий момент, наконец, просто как „экономизирующий“ фактор, ибо с ним работать легче и скорее, чем самостоятельно. Отсутствие выдающихся дирижеров усилило начавшую решительно пробиваться тенденцию к свержению ига дирижерства. Наконец, случилось уже назревшее событие, и благодаря инициативе проф. Цейтлина, давно уже носившегося с идеей „бездирижерского оркестра“, в области оркестра произошел своего рода „Октябрь“ — образовался „первый симфонический ансамбль“ и поразил всех в своем вечере действительно мастерским и стройным исполнением серьезной программы „без дирижера“.

Появление „первого симфонического ансамбля“ совершенно изменило профиль музыкально-симфонического мира. Против него и за него началась ожесточенная кампания. Против него оказались все те группировки, которых так или иначе задевало существование „Персимфанса“: в первую очередь дирижеры, которые и ранее были без работы, а теперь остались совсем не у дел; за ними следовали те административные и художественные центры, которым неудобно было существование оркестра без дирижера, ибо он отнимал у них рабочую силу оркестрантов. Сюда относились Большой театр, „Государственная филармония“ и другие. Первые годы существования этого оригинального начинания были рядом триумфов: Персимфанс исполнил массу симфонической литературы, не останавливаясь перед Вагнером и даже Скрябиным. Героизм и самоотверженность участников были совершенно изумительны, ибо ни один оркестрант не работал за полную оплату, огромное количество репетиций, масса работы, нищенская оплата — все это соединялось еще с постоянной и напряженнейшей борьбой против массы поднявшихся со всех сторон интриг от „заинтересованных“. Большой театр и дирижеры объявили войну Персимфансу — война эта длилась несколько лет. В этой войне силы Персимфанса несколько раз падали, и были моменты, когда казалось, что оркестр распадется, не вынеся борьбы за существование. В этом процессе выяснились вполне сильные и слабые стороны нового начинания. Одной из

сильнейших сторон была его оригинальность и какая-то внутренняя органическая спаянность с революционным настоящим — самая идея освобожденного от дирижера, свободно творящего исполнение оркестра. Но скоро стали выясняться и слабые стороны, ранее ускользавшие от наблюдения. Надо помнить, что Персимфанс все-таки возник на почве того, что не было сильных дирижерских индивидуальностей, что слабых наличных дирижеров действительно было легко „стряхнуть“, как всякую вялую власть. Но в процессе работы самого оркестра выяснилось, что затрата энергии на проведение программы „без дирижера“ во много раз превышает затрату ее „при дирижере“, что таким образом дирижер „экономит силы оркестрантов“ и вдобавок оттягивает на себя ряд распорядительских музыкальных функций, распыление которых между оркестрантами сильно нервирует их и заставляет менее внимательно относиться к более тонким областям исполнения. Можно сказать далее, что выяснилась так или иначе невозможность (по крайней мере практическая) исполнения и „разучивания“ новых сочинений таким путем. И на исполнение уже хорошо известного, переигранного под руководством многочисленных дирижеров и разученного вдоль и поперек материала тратилась масса энергии, а на передачу нового сочинения этой энергии просто могло бы не хватить. Самое исполнение в итоге носило несколько пронивелированный, некий „средне-арифметический“ характер, оно было лишено индивидуальности, ибо оно базировалось на взаимоотношении массы индивидуальностей. Оно оттого никогда не становилось ярким, покоряющим, хотя импонировало своей свободой и кажущейся независимостью. Увлечение даже самих оркестрантов идеей Персимфанса стало падать, и это падение совпало как раз с доставлением в Россию первых экземпляров зарубежных дирижеров, освеживших слишком привычно-затхлую атмосферу отечественного дирижирования. Когда блокада кончилась, когда первые экземпляры импортированных артистов появились за пультами, многие артисты-оркестранты с удовольствием, видимо, вспомнили наслаждение от исполнения „с дирижером“. Персимфанс одно время свелся почти на нет, но в последнее время стал опять воскресать и работать

все в той же сфере, то-есть главным образом в исполнении уже известного и старого репертуара. В его исполнении стала проскальзывать известная усталость, известная уже традиционность, что и естественно, ибо разнообразие более свойственно индивидуальности, нежели коллективу, всегда склонному к нивелировке настроения. Героический период жизни Персимфанса миновал, и он вступил в полосу будничной работы, которая, повидимому, оказывается затрудненной главным образом из-за экономических причин. Здесь Персимфанс разделяет общую печальную судьбу симфонических начинаний.

Трудно сказать что-нибудь о будущем этого явления. Нет сомнения, что ряд случайных обстоятельств способствовал его рождению и его укреплению: дирижерское безлюдье, пробуждение артистического сознания в массе оркестрантов, старая вражда и скрытая зависть всякого оркестранта к дирижеру, работающему как бы его артистическими соками, но берущему всю артистическую „прибыль“ себе. Дирижер в роли художественного капиталиста-эксплоататора, составляющего себе артистическую славу на труде рабочих художественного труда — оркестрантов — эта мысль хотя не была оформлена в сознании оркестровой массы, но тем не менее прочно в ней сидела. Оркестранты пожелали, наконец, иметь сами всю художественную „прибыль“ от своего труда. В этом была аналогия явления Персимфанса с явлениями нашей экономической революции и, так сказать, „революционность“ этого явления. Но в дальнейшем оказалось, что „метод Персимфанса“, продукция симфонического исполнения без участия дирижера просто неэкономична и потому непрактична. Это обстоятельство заставляет предполагать, что идея оркестра без дирижера не может в будущем оправдать надежд, которые на нее возлагались, ибо жизненность принадлежит в итоге только явлениям, которые протекают в наиболее экономичных условиях труда. Как интересный „трюк“, как своего рода артистический виртуозный фокус большой группы превосходных оркестровых работников, Персимфанс заслуживает глубочайшего внимания и уважения, но пока не найдены иные методы экономизации оркестровой энергии (труда оркестранта), экономизация посредством художественно-

административного вмешательства дирижера является все-таки единственной и наиболее практичной.

Как бы то ни было, явление оркестра без дирижера симптоматично в том отношении, что является провозвестником назревающего в близком будущем серьезнейшего кризиса оркестрового исполнения. Та экономическая атмосфера, в которой протекает текущая симфоническая жизнь, заслуживает самого серьезного внимания — скоро наступит момент, когда по ряду причин экономического, профессионального и „потребительского“ свойства устройство какого бы то ни было симфонического концерта станет вове не возможным: труд оркестрантов станет слишком дорог, покупательная способность публики еще уменьшится — художественные взаимоотношения между дирижером и оркестрантами обострятся еще более и уже без всякой идеи Персифанса сделают невозможным совместный труд. Качество исполнения в оркестрах, как это отмечается уже с годов войны, неуклонно и довольно быстро падает. Падение это, обусловленное главным образом перегружением оркестра посторонней работой из-за заработка, имеет в итоге экономическую подкладку. Оркестрант перестает относиться с полной художественной добросовестностью к своему исполнению, смотрит на него спустя рукава. Годы „халтуризма“ наложили на оркестрового труженика свою печать — он стал гораздо снисходительнее к себе. Снисходительнее стали и дирижеры, ибо для них эта снисходительность была обусловлена тем новым положением, в которое стали оркестранты, как профессионально солидарная масса. Дисциплина художественная в оркестре пала до минимума, что бы ни говорили те, кто пытается защитить оркестранта от обвинений в небрежности. Эта небрежность просачивается постепенно, постепенно и незаметно для самого артиста, и нет такого постороннего внешнего взора, который бы поправлял накапливающиеся недостатки. Но не только в этом причины кризиса. Отсутствие нового свежего притока дирижерских сил в свою очередь влияет, разлагая внутренним образом симфонический фронт. Новые сочинения, которыми двигается современное искусство, делаются настолько сложны, что одно это обстоятельство несравненно удо-

рожает исполнение, требуется масса репетиций, масса труда и масса времени, которого нет. Обращает внимание тот факт, что, несмотря на то, что все время с Октября во главе музыкального дела в России стоят квалифицированные музыканты, бескорыстно преданные своему делу и идее пропаганды музыки, мы имеем только жидкие, редкие и робкие исполнения новых композиций, да и самое число этих „новых симфонических постановок“ ничтожно. За эти годы что исполнено? Благодаря энергии „Ассоциации современной музыки“ было, правда, организовано не вполне совершенное исполнение ряда новых русских симфонических произведений (Мясковского, Гедике, Александрова, Книппера, Мелких, Крюкова и пр.). В концертах Б. театра прошли 6-я симфония Мясковского и „Роза и Крест“ А. Крейна. А из иностранного — „Альпийская симфония“ Штрауса, „Индийская фантазия“ Бузони и еще его одна вещь, несколько случайных исполнений других авторов, не всегда очень новых, — и все. Одновременно начинает наблюдаться другая, не менее грозный симптом — это сокращение числа квалифицированных исполнителей оркестрового типа. Конечно, дело идет не о скрипачах и не о „струнных“ вообще, которых всегда оказывается достаточно много, и приток новых, молодых сил тут обеспечен. Но не так просто дело обстоит в области иных инструментов, духовых, медных и проч.

У нас в России никогда не было настоящей профессиональной, устойчиво сложившейся музыкантской культуры: в оркестранты шли или неудачники по виртуозной части, или просто из-за заработка. Как это ни странно, но одной из причин, в результате которой у нас образовался подбор превосходных оркестрантов духовых, иногда занимающих даже в европейском масштабе выдающееся место, было существование в царской России черты еврейской оседлости. Многие шли в музыканты по нужде, в поисках рокового „права жительства“, поступали на изучение тех инструментов, в которых никогда не могли ждать виртуозных и артистических лавров. Это все были большею частью еврей-пролетарии из Западного края, и музыкальность еврейской нации помогала им выдвинуться на самые высокие пункты артистизма в этой

неблагодарной сфере. Многие из них, как музыканты, были несравненно „выше своих инструментов“ — эти трубачи, эти флейтисты и кларнетисты могли бы быть мировыми виртуозами, если бы вообще их инструменты позволяли это. Но сейчас приток этих инструменталистов-париев, не имеющих своей индивидуальной доли в мировом артистическом празднике, прекратился. Все меньше и меньше становятся кадры их, они обслуживаются старыми могиканами, которые все наперечет, и нет никого им на смену. Из-за заработка теперь никто не идет в такие музыканты, ибо заработок стал нищенский, политические права теперь с этим не связаны, и есть вероятность, что через немного лет, когда понемногу либо сойдут в могилу, либо исчезнут последние виртуозы кларнета, флейты и гобоя, не окажется никого на их смену: молодое поколение не подготовлено. Тогда-то и должен наступить решительный кризис симфонизма, который уже намечается теперь в своих контурах, ибо, несмотря на изобилие скрипачей, даже в столицах теперь уже невозможно составить более одного полного оркестра, и нет ничего легче, как сорвать всякие параллельные начинания, ибо оркестр фактически обслуживается все одними и теми же лицами, которые фигурируют и тут и там, которые работают не покладая рук в погоне за заработком и которых заменить некем.

Эти соображения позволяют нам думать, что кризис симфонизма недалек и к нему надо людям, любящим искусство, готовиться уже сейчас. Некоторая часть этого кризиса намечается и в мировом масштабе, но у нас этот кризис выразился ярче. Всюду намечается удорожание симфонического исполнения и оркестрового труда, всюду симфонизм есть убыточное предприятие, за которое расплачиваются славой дирижеров и карманом меценатов. Ускорение кризиса у нас обусловлено именно тем, что карманы меценатов оказались выпотрошенными, а дирижеры были слишком слабы, чтобы их слава имела значение существенного разменного знака. Но и остальные причины и самая грозная из них — исчезновение ряда профессионалов, вымирание, если так можно сказать, некоторых видов оркестровых музыкантов — существуют и действуют в мировом масштабе.



Мы переживаем пору индустриализма. Старый и наивный кустарный способ производства музыки со своим наиболее пышным пережитком — оркестром — отживает свой век. Музыканты сами уже начинают скучать в сфере виртуозности индивидуального инструмента, если он не полифоничен. Мы видим вымирание всех видов инструменталистов, за исключением фортепиано, как полифонического инструмента, и пения, как живого естественного органа, потому уже незаменимого. Но даже и виртуозность в области струнных инструментов начинает сокращаться и перестает увлекать и удовлетворять самих виртуозов. Что это так, доказывается огромным отливом виртуозных и притом первоклассных сил от своей специальности в область более художественно-ответственных и значительных профессий. Виртуозы бросают свое исполнение и начинают заниматься дирижерским искусством или композицией, как профессиями, более их художественно удовлетворяющими (Бузони, Казальс — за границей, Кусевицкий — в России). Объясняется это разочарованием художественным в самой сфере виртуозности данного инструмента, особенно если инструмент этот не полифонический. Влияет тут более всего отсутствие литературы для данного инструмента. В такое положение попали, напр., все струнные инструменты, лишенные уже почти литературы, в смысле притока новых композиций. Менее это сказывается на пении, которое вполне снабжено литературой и в частности новым и мощным притоком ее. Но если инструменталисты струнного типа уже сами видят, что их дни сочтены, как виртуозов, что скучно и нудно им продолжать кормить массы все теми же продуктами, как и двести лет назад, если они уже сознают, что только не индивидуальная, а как бы общественная камерная музыка может им доставлять художественное удовлетворение, то что же надо сказать о тех инструменталистах, которые уже почти сто лет не имеют своей литературы художественного достоинства, о всех этих „духовых“? Мы присутствуем при очень четком процессе вымирания определенных групп инструменталистов, и думаем, что если ничего особенного не произойдет, то этот процесс через два — три десятка лет уже закон-

чится и тогда никакого оркестра нельзя будет организовать.

Какой же выход из этого положения? Выход намечается только один — именно „индустриальный“. Механическая часть оркестрового труда должна решительно отделиться от художественной. И сейчас мы наблюдаем, что те инструменты, где разделение механизации от „интерпретации“ проводится, начинают распространяться в колоссальном масштабе. Нет сомнения, что фактически музыкальное исполнение механизмуется и этот процесс является стихийным и непреодолимым, ибо базируется на экономических отношениях. Механизация распространилась на сольные инструменты, но наступит время, когда она проникнет и в инструментальный ансамбль. Будущее принадлежит не оркестровому коллективу, хотя бы и освобожденному от „дирижера“, а вернее всего — механическому „оркестриону“ усовершенствованного типа, которым распоряжается единый артист, тогда как вся механическая часть исполнения поручена совершенному механизму. Такого рода индустриализация музыкального исполнения в итоге обойдется дешевле, ибо продукция такого аппарата больше, звучность грандиознее, а силы и ресурсы неограниченнее, чем у любого оркестра. Конечно, не у нас и не сейчас, в наших условиях промышленного кризиса, можно ждать реализации и распространения такого инструмента, но у нас обычно рождаются все мысли о подобных вещах, мы предвосхищаем теоретически будущее, хотя и лишены возможности его осуществить реально и быстро. По сравнению с этой идеей о новом механизированном и в то же время высокохудожественном в смысле ресурсов оркестровом инструменте идея о „Персимфансе“, вообще о всякой модификации оркестрового ансамбля является в сущности настоящей „кустарщиной“. Если будущее принадлежит организованной промышленности, управляемой пролетариатом, то аналогом такого положения дел в исполнительском симфоническом искусстве являются отнюдь не симфонические ансамбли без дирижера, а именно высоко совершенный и способный к художественному исполнению аппарат, в наш век электричества и механики вытесняющий из всех сфер живую рабочую силу человека,

Я не стану больше распространяться об этих перспективах, которые хотя и рождаются в свете „Октября“ и выводятся из октябрьских предпосылок, но тем не менее пока еще погружены в область гипотетическую. Мы перейдем к наличным исполнительским силам, как они представляются в настоящее время у нас в республике. Дирижеры составляют естественный переход от только что изложенной области ансамбля к индивидуальному исполнению. С этим родом артистов нам особенно не посчастливилось. Прежде всего мы должны констатировать общий низкий уровень дирижерского искусства у нас еще в довоенную эру. В России никогда не было той живой школы дирижерского искусства, которая, например, наполняет музыкальную сферу Германии, где музыкальный дух дышит в каждом углу, где каждый музыкант — если не реальный, то потенциальный капельмейстер. У нас дирижеры были редкими исключениями, и среди них редко-редко выдвигались настоящие дирижерские дарования. Сафонов и Кусевицкий были такими редкими исключениями, но мы утратили их обоих в годы войны и революции. Более того, мы утратили даже и менее прирожденных, скорее „случайных“ дирижеров, как Зилоти, Фительберг — вся эта публика так или иначе просочилась за границу. Одно время в революционных условиях работали Кусевицкий и Фительберг, но их никак нельзя причислить к музыкальным героям революционного времени по самому типу их действия — это были случайно застрявшие в условиях нового быта фигуры прежней эры. Революционная Россия сохранила из более крупных дирижеров только превосходного капельмейстера Э. Купера <sup>1)</sup> и талантливых музыкантов Хессина и Малько. Первому в сущности Ленинградская государственная филармония обязана своим расцветом, так же как и Мариинская государственная сцена, которая в труднейших условиях времени сумела сохранить достоинства репертуара. Хессин же работал более в Москве, где им были проведены концерты Московской филармонии. Кроме этих двух, мы имеем только молодежь. В условиях революционного быта сильно выросла и стала без-

<sup>1)</sup> Ныне и Купер покинул СССР.

условно значительной фигура Купера: этот талантливый и энергичный художник выработался в большого мастера оркестра, мастера несколько стихийного, эмоционального типа, но включающего в свою палитру настроений даже и Скрябина. Если мы когонибудь можем сопоставить с заграничными именами дирижеров, то только Купера, который в последние годы уже нисколько не уступает тем дирижерам, которые импортировала нам за граница (Брехер, Бр. Вальтер, Фрид), а частично и превосходит их большею силой темперамента и экспрессии. Старые лавры Кусевицкого, считавшегося единственным исполнителем последних творений Скрябина, были безусловно поколеблены Купером, исполнившим „Прометея“ с максимальной отчетливостью и уверенностью.

Из сил молодых и младших часть погрузилась в провинциальные сферы, где отчасти зачахла, часть осталась не у дел, как бы в позиции безработных. Появление „Персимфанса“ особенно подчеркнуло безработицу дирижера. Только театральные дирижеры могли выжить при таких условиях, а симфонический безусловно гиб. С другой стороны, оперное дирижирование в условиях современного репертуара не может дать дирижеру ни техники, ни настроения, — оно только исполняет чисто-экономическую функцию и еще в придачу портит дирижеру вкус. Из молодых сил в этой оперной области, из которой они изредка прорывались в симфоническую, выдвинулись Н. Голованов — четкий и сильный капельмейстер, способный к настоящему симфонизму и обладающий вкусом, Пазовский, имеющий некоторый налет провинциализма, но с хорошей техникой, и Малько. Все остальное, появляющееся на горизонте дирижирования, чрезвычайно тускло и не заслуживает упоминания.

Область скрипки потеряла вследствие эмиграции несколько крупных сил. Самая крупная все же едва ли не была уже потеряна просто „за выслугой лет“ — это знаменитый Л. Ауэр. Более досадным явилось отсутствие Могилевского и Пресса и трагическая гибель Григоровича, а также отъезд даровитой, хотя и холодной виртуозки Цецилии Ганзен. За более выдающимися потянулись и менее выдающиеся, но все же прекрасные виртуозы, как Лея Любошиц, Фишберг, Мец и ряд иных.

Старые виртуозы Москвы и Петербурга частью остались на местах, но как-то стусевались в общем потоке новой жизни. Зато, как ни досадно это значительное выбытие из строя ряда солидных имен, но тем не менее в скрипичной сфере радуется то, что на место старых выбывающих подрастает новое поколение, среди которого много бесспорных и ярких дарований. Среди них на первом месте надо поставить необычайно мощного и горячего скрипача Блиндера, который по типу индивидуальности примыкает ближе всего к Крейслеру, хотя, конечно, не достигает его виртуозной свободы. В Блиндере хранятся огромные возможности, которые, если разовьются, сделают из него мирового диапазона виртуоза — его игра и сейчас способна производить огромное впечатление. В другом роде — молодой Карпиловский, изящный тон которого, к сожалению, не обладает данными для передачи героического и мужественного настроения, зато это — тонкий и изящный виртуоз и прекрасный ансамблист (он — первая скрипка квартета „страдивариусов“). В революционные годы сформировались и появились совсем юные, но интересные виртуозы: Мильштейн, обладающий первоклассной техникой, но еще не зрелый в смысле вкуса виртуоз, Файнгут, идущий тоже по дороге чистой виртуозности, и, наконец, наиболее интересный из всех них Цыганов, который, напротив, представляет тип серьезного, глубокого и вдумчивого артиста, снабженного всем аппаратом техники, но преследующего исключительно строгие цели искусства. Это — скрипач типа Иоахима, соединяющий темперамент со строгостью.

Виолончель относится вообще к категории гибнущих инструментов. Она гибнет от худосочия своей литературы. Виолончелисты-виртуозы, видимо, скоро отойдут в область преданий, и останутся одни камерные ансамблисты. Среди тех, кто еще по инерции идет по этой уже заброшенной тропинке, кто еще ищет виртуозных лавров, самое интересное явление — это юная Рая Гарбузова, действительно редкий экземпляр вымирающей виолончельной виртуозности, эта виртуозка чистой пробы, не преследующая никаких целей, кроме культуры техники и звука. Среди музыкантов прежней формации

остались немногие, в том числе когда-то выдававшийся Козолупов, который теперь редко стал выступать. Урон виолончелистов от эмиграции был довольно серьезен, принимая во внимание, что вообще-то их было очень мало. Иосиф Пресс, Белоусов — вот те крупные фигуры, которых мы потеряли и которые сформировались еще до войны. К ним надо придать высоко-даровитого молодого виртуоза Пятигорского, который выдвинулся в первые годы революции, но затем, увлеченный потоком эмиграции, уехал тоже, при чем достиг крупного художественного положения за границей. Среди немногочисленной оставшейся у нас молодежи и „подрастающего“ поколения надо отметить Ширинского, у которого все данные на выработку первоклассных артистов, а также молодого Матковского, который, впрочем, слишком уже погружен в оркестровую стихию.

Своеобразный расцвет испытала вокальная область, несмотря на то, что и она потеряла порядочно хороших работников путем эмиграции. Среди последних, кроме „временно“ утраченного Шаляпина и ряда других артистов более оперного типа, было немало хороших камерных артистов. Анна Мейчик, А. Эльтур, Оленина д'Альгейм — создательница камерного жанра, — все это исчезло из нашего художественного бюджета и, повидимому, исчезло безвозвратно. Но тот факт, что русская композиторская действительность продолжает пополнять сокровищницу песенного жанра новыми достижениями, затем что вообще вокальное исполнение, как наиболее интимное, является одновременно и наиболее легко осуществимым, наиболее просто справляющимся со всевозможными трудностями импорта зарубежных музыкальных новостей — все это смогло поддержать пульс вокального исполнения на значительной высоте и развило в публике прежде плохо выраженный вкус к камерному пению. Много артистов, которые намечались и ранее, выдвинулись за этот революционный период и сформировались в крупных художников. Строгий камерный стиль культивировал Н. Г. Райский, которому московский музыкальный мир обязан опытами пропаганды множества очень редко исполняемых вещей, от самой старинной музыки и до наших современников.

В этой же сфере работали уже составившая себе имя Зоя Лодий, молодая певица Духовская, Ф. Петрова. Это все представители серьезного, строгого стиля исполнения, представители настоящего камерного стиля, не претендующего на то, чтобы делать центр тяжести исполнения в красоте самого вокального звука и в виртуозности звука. Благодаря этим артистам современная иностранная и русская музыкальная литература не перестает звучать с концертных эстрад, и камерные концерты делаются даже более популярным видом исполнения, чем другие серьезные концерты, хотя, конечно, все же рассчитываются на некоторый ограниченный круг „музыкальных потребителей“ преимущественно из музыкальной и примыкающих к ней сфер.

Напротив, оперное пение в этот период не дало сколько нибудь сильно выдающихся индивидуальностей. Такие колоссы, как Шаляпин, конечно, появляются редко, но даже и таких имен, как Нежданова, как Собинов, Алчевский или Ершов, эпоха революции не дала, а только сумела сохранить некоторые из этих прежних достижений. Причина относительного безлюдья в оперно-вокальной сфере объясняется в связи с тихим пульсом самой оперной жизни, в связи с тем, что условия были слишком мало благоприятны для выдвигания в условиях коллектива. Старые силы слишком были заинтересованы в сохранении своих насиженных позиций, чтобы легко мириться с завладением ими новыми силами. Да и не было многих других факторов, которые ранее способствовали выдвиганию в этой сфере. Не было прежнего интереса к личности оперного артиста, как индивидуальности, не было сопутствовавшей прежде его жизни рекламы, не было тех сильных или эффектных ролей и партий, где бы они выдвигались. Самый пульс искусства как-то повернулся от оперы в сторону, что мы констатировали еще ранее: опера вообще уже не привлекала в такой степени художественное внимание, а масса, толпа более шла за именами, чем предпочитала создавать новые знаменитости.

И если кривая камерного вокального искусства идет в некотором роде в течение революционной эры даже на повышение, несмотря на тяжелые условия труда, то

оперно-вокальная кривая определенно и резко падает, как и вся продукция оперного искусства, переживающего тяжелый и, видимо, „смертельный“ кризис.

Фортепианная сфера, всегда одна из наиболее плодотворных, и в революционную эру сохранила за собою количественное преобладание. Тяжелые условия отразились и на ней: инструменты пианиста оказались вообще наиболее чувствительными к внешним неудобствам революционного времени, они страдали от сырости, от нетопленности помещений, от того, что прекратился приток свежих инструментов, от того, что многие инструменты были испорчены неумелым обращением, от того, наконец, что многие исполнители фактически остались без своих „средств производства“. Более портативные и менее чувствительные инструменты скрипачей, виолончелистов и особенно певцов менее поддавались этому вредному воздействию условий переходной эпохи. Быть может, отчасти именно эти обстоятельства способствовали тому, что из фортепианной сферы мы наблюдаем особенное количество „эмигрирующих“ элементов. Пианизм потерял в общем больше всех других областей исполнения. Прежде всего покинули Россию самые выдающиеся пианисты нашей страны, составившие себе уже мировое имя: Рахманинов, Зилоти, Метнер, за ними следовало более молодое поколение, как Боровский, Орлов, — я уже не перечисляю большой вереницы менее крупных имен. Тем не менее можно сказать, что производительные в этом отношении силы страны не ослабели. Мы имеем тут подрастающее поколение, которое имеет все шансы на то, чтобы быть не хуже, а может быть, и лучше предыдущего. Старая гвардия пианистов, оставшаяся по наследству от прошлой эры, отнюдь не сложила оружия, многие из них выступали охотно и успешно и в революционную эру. Из них наиболее чутким и прогрессивным оказался проф. Игумнов, который за это революционное время не остановился в развитии, а пошел вперед, в сторону углубления и уяснения стиля исполнения. За это время выдвинулись у нас и сформировались Сам. Фейнберг, который создал свой стиль исполнения, игру необычно нервную, — в этом смысле он является продолжателем линии скрябинского фортепианного исполнения. Но нерв-



ность игры Фейнберга не столь одухотворенна, как у Скрябина, его нервность имеет несколько физиологический характер, зато она более сильно выражена и действует почти патологически. Этот большой и оригинальный художник все время совершенствуется и технически и в смысле выработки своего стиля исполнения: его игра необычно оригинальна, судорожна и ритмически разрозненна, но в этой разрозненности есть некая закономерность и своеобразная ритмика, находящаяся в связи с внутренней физиономией художника. Артистический диапазон Фейнберга очень широк, он берется за самую разнообразную литературу, от современного Прокофьева и своих собственных композиций, которые огранически срослись с его манерой игры, и до классиков — до Баха. Все он претворяет в своей психике чрезвычайно самобытно и часто накладывает на исполнение оттенки, совершенно чуждые авторскому мирозерцанию, за что не всегда его можно осудить, ибо это преобразование выполняется чрезвычайно интересно. Фейнберг относится к числу художников-пианистов, к числу тех „композиторов-пианистов“, которые создают свой стиль игры, и в этом его огромная ценность, заставляющая предпочесть его нервную, иногда странную, иногда болезненную ритмику и трактовку классически уравновешенным построениям „строгой“ школы пианизма.

К области таких же ярких дарований, выступающих сразу со своим стилем, относящихся к фортепиано, как к творчеству, а не как к традиционному художеству, относится и молодой, исключительно даровитый Нейгауз, которого мы лично склонны ставить на самую высокую точку среди новых фортепианных достижений. Это — пианист минутного настроения, великолепно владеющий инструментом, но находящийся во власти своего психического мира. Это необычайно тонкий артист и исключительно культурный музыкант. В сопоставлении Нейгауза с именами наших прежних „могикан“ — уехавших от нас Рахманинова, Метнера, Орлова — наши симпатии всецело на его стороне. Это в высшей степени одухотворенное исполнение действительно во много раз сильнее, чем академически уравновешенная, хотя и темпераментная игра Рахманинова или Метнера или холодная и красивая виртуозность Орлова. Он мастерски владеет

звук и культивирует этот звук. Лучше всего удаются ему Скрябин с его магическими звучаниями и родной ему Шопен; несколько менее хорошо чувствует он себя в сфере классиков, но и тут дает интересные результаты и достижения. Эти два больших виртуоза — Нейгауз и Фейнберг — с успехом балансируют наш урон от потери Рахманинова, Орлова и Метнера и компенсируют его в более изысканной, более современной и тонкой сфере.

К типу более „просто“ подходящих к задаче пианиста художников относятся превосходная пианистка Миклашевская, прекрасная исполнительница старинной литературы Голубовская и интересный, но слишком нервный, несколько неврастеничный пианист Софроницкий, выделяющийся исполнением Скрябина, неврастения которого, однако, не вдохновляет его, как Фейнберга, на созидание своего стиля игры. Самое молодое поколение пианистов выделило прекрасного, несколько внешнего виртуоза Горовица, в игре которого много задатков, но, к сожалению, из них только чисто-виртуозные выполнены полностью, тогда как более глубокие черты пока еще пребывают в дремотном состоянии и, видимо, не находят отклика в самой психике исполнителя. Чрезвычайно свежее явление представляют Тамара Кузнецова, с тонким, „пастельным“ типом игры и отличным владением ресурсами звука, соединяющимися с большим и художественным темпераментом, молодой виртуоз Шацкес, идущий в направлении четкого стиля Метнера. Все эти новые пианисты находятся в периоде роста и совершенствования, так что окончательных суждений о всех них иметь нельзя. Возможно, что часть их вовсе заглухнет, к чему некоторые уже подают признаки, но многие обнаруживают все данные для большого и яркого развития. Конечно, наиболее ценны не те классически „совершенные“, академически правильные образования, которые выходят теперь как бы штампованными из консерваторских приемников: таких виртуозов всегда будет много. Наиболее ценными являются фигуры с задатками оригинального подхода, с своей физиономией, со своим внутренним миром, который отчасти, даже незаметно для самих исполнителей навесил революционной эрой.

Таковы наши исполнительские силы в послереволюционную эру. Мы не можем констатировать тут какого бы то ни было „сужения“ производства. Напротив, количественно мы должны констатировать, что наша исполнительская выработка пребывает как бы на довоенном уровне, и, кроме некоторых немногих сфер, мы даже иногда в состоянии констатировать известное расширение производства. Правда, это расширение, как показывает действительность, происходит как бы по инерции, оно не находится в связи с таковым же расширением рынка спроса, а скорее наоборот: мы видим, что наша продукция—довоенного масштаба, но потребление исполнительских фабrikатов не достигает уровня того времени. Оттого мы переживаем острый кризис исполнения, исполнители, даже самые даровитые, даже самые самобытные и оригинальные, не находят настоящего спроса на свою работу, они не могут давать нормальных концертов, они в сущности прозябают, ибо публика, которая может оценить эти художественные достижения культуры, слишком малочисленна. Эти новые наши поколения пианистов, скрипачей, певцов должны невольно дожидаться того времени, когда на помощь им подрастут тоже новые формации слушателей, ибо старые кадры развеяны и разрушены революционными годами, а новые так скоро не образуются. Надо нашему новому молодому исполнителю только дать силу пережить этот психологически очень трудный и морально тяжелый период „художественной безработицы“, чтобы потом окрепнуть в атмосфере подлинного признания и настоящей оценки, которая не замедлит наступить, как только наша жизнь, всколыхнутая и коренным образом деформированная революцией, окрепнет на новых экономических путях.

---

## 5. Импорт иностранной музыки.

Русская музыкальная жизнь в прежние годы всегда находилась в живейшем контакте с западной. Наши артисты экспортировали свою музыку туда, иностранные артисты и музыканты приезжали к нам. Иностранный исполнитель всегда занимал большое место в русском музыкальном балансе, как и обратно. Революционная эра уничтожила этот правильный „товарообмен“ с заграницей в области музыки, как сначала и в других областях. Эпоха блокады, эпоха гражданских войн была совершенно неудобна для какого бы то ни было обмена с заграницей. В этот тяжелый период мы имели в сущности только один „экспорт“ наших артистических сил за границу, да и тот больше невольный, стихийный, всегда более протекавший в формах „бегства“. Должна была закончиться эра блокады, должно было произойти замирение на гражданских фронтах, чтобы вновь можно было заговорить об обмене музыкальными продуктами.

В тот момент, когда занавес войны и революции опустился для нас над всей Европой, когда мы потеряли, отрезанные войной, а потом и революцией, из вида очертания музыкальной жизни Запада, мы оставили в себе впечатление огромного интенсивнейшего пульса западной жизни в сфере музыки. Русское искусство только что совершило победное шествие по Европе, его художественная гегемония была почти официально признана: имена Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина, Скрябина гремели на Западе, наши исполнители, как Рахманинов, как Шаляпин, создали русскому артисту ореол высшей художественной действительности. Мы оставили на Западе ряд художественных „заложников“ в виде, например, того же Стравинского. На самом Западе в это время

подвизались Дебюсси, Равель, Рих. Штраус, только что начинал свои новаторские попытки Шенберг, назревали новые явления в музыкальном мире. Все это скрылось из наших глаз, и невольно можно было предположить, что пульс жизни там все-таки бьется и развивается. С жутким интересом следили русские музыканты за отрывочными сведениями с Запада: думалось с некоторым страхом, что когда спадет завеса блокады, когда откроется нашему взору вновь западно-европейский музыкальный мир, то мы, только что достигшие признания и даже гегемонии, вдруг почувствуем себя отсталыми в новой массе явлений. Отрывочные сведения давали, правда, нам понять, что трагедия какого-то стихийного истребления или исчезновения крупных музыкантов, захватившая и Россию, коснулась всего мира. Дошли сведения о смерти крупнейшего германского композитора М. Рegerа и такого же крупнейшего композитора Франции — Дебюсси. Но там были новые ростки, о которых мы ничего не знали, но по аналогии могли предполагать, что они не хуже своих родоначальников. Наконец, желанный и жданный момент настал, — мы получили первые реальные сведения о Западе.

Надо сказать, что разочарование было полное. Прежде всего оно коснулось наиболее жизненной части музыки — композиции. Импортированные для ознакомления в Россию экземпляры новой западной музыки показали прежде всего, что гегемония русского искусства не поколеблена на Западе революционно-военной эрой, а, напротив, окрепла. С другой стороны, с полной недвусмысленностью она показала, что музыка на Западе в своем творческом роднике испытывает какой-то существенный и тяжелый кризис, несравнимый с тем кризисом, который застиг нашу музыку в революционную эпоху и который не был органическим, а скорее техническим. Творческие соки у нас не иссякали, а на Западе было что-то темное в этом деле.

Мы увидели с удивлением, с изумлением, что Германия, столько веков несшая славу гегемонии музыкального искусства, поражена какой-то творческой анемией. Уже Рих. Штраус давал много поводов к такому выводу. Мещанство заело когда-то великую по порывам страну,

империализм и промышленно-торгашеский дух окончательно загубили ее в сфере творчества. То, что там появляется так называемого нового, ветхо по своему внутреннему смыслу, ветхо и тленно по внутреннему содержанию, — это лишний раз свидетельствует о какой-то психической заразе, постигшей творческий дух Германии, после того как последний из „великих“ Р. Вагнер как бы выпил из нее все творческие соки, обесплодив ее на долгие годы. Явления, как Шенберг, интересные, но так плотно спаянные с промышленной культурой, тоже не могли нас поразить много и не показались очень яркими.

Разочарование шло и из Франции, только что осененной гением сумеречного, буржуазного, но высоко утонченного Дебюсси. Буржуазное утончение не проходит даром, оно всегда докатывается до последних ступеней лестницы эстетизма. И тут случилось то же самое: после утонченностей Дебюсси и его преемника Равеля буржуазный вкус потянулся, руководимый естественным и стихийным порядком вещей, к грубости, к варваризму, к дикости. Одно время, очевидно, русский Стравинский был поставщиком всякой варварской музыки для пресытившихся утонченностями людей, потом и он перестал удорлетворять. Появились новые ласточки, в творческом лице которых можно без труда читать печать вырождения. Варваризация проникает музыку, она сводится иногда к примитивизации, иногда к тому, что самые различия звукового материала, достигнутые в сознании в течение исторического процесса, начинают умышленно игнорироваться. К этому шло и ранее, но точки поставлены в последнее время: избылиие воспринятых сознанием диссонансов затемнило самую идею эстетического контраста между созвучием приятным и неприятным, игра этими контрастами стала невысказанной, когда все стало допустимым и равно „приятным“. Пошла погоня за острейшими ощущениями. Иногда кажется, что музыка нового поколения во Франции специально рассчитана на вкус тех „цветных легионов“, которые ныне наводняют послевоенную Францию и которые так трагически аналогичны германским легионам сумеречного и близкого к гибели Рима 2.000 лет назад. И мы, ждавшие октровений с За-

пада, где мы привыкли их видеть, принуждены были признать, что там нечему нам учиться и нечего воспринимать, что источник иссяк, что скорее, наоборот, наш новый мир способен даже в наших трудных условиях дать Европе новое слово в области творчества.

Это разочарование не оказалось концентрированным в сфере творчества, которое все оказалось пронкнута ненужным, чуждым и странным нам духом буржуазного извращения или мещанской самонадеянности. Германия „вся убита кружкой пива“ в своем творческом облике, в каждом „новаторе“ сидит слишком — увы! — честный и ограниченный бюргер. Во Франции — негритосская музыка, рассчитанная на „эпатирование“ буржуазных групп, которым мало прежних раздражений и понадобились новые. Тоже и в Америке, которая как бы пробудилась от своего векового творческого сна в области музыки для того, чтобы фальшиво запеть в унисон с Францией. Исполнители оказались в той же мере проникнуты духом мещанства. Правда, высокая культура музыкальной техники сказала там: мы в наших нищенских условиях не смогли воспитать в себе той законченности, той выработки, того лоска, который кроется даже в самом заурядном западном виртуозе. Но все же того духа, того огня, того внутреннего переживания, которого мы ждали от Запада, мы не получили.

Первые ласточки исполнительского импорта появились вместе с открытием границ. Дирижеры были у нас ранее всех. Большею частью это были старые знакомые, которые уже ранее появлялись в царской России. Фрид, Бруно Вальтер — все это старые гости. Новыми были Г. Брекер, Клемперер, Абендрот, которые увеличили собою список импортированных дирижеров. Их влекли в Россию и довольно высокая сравнительно с Германией оплата труда, ибо тогда как раз Германия переживала резкий кризис, и художественный интерес, ибо слабая покупательная способность публики в Германии вызвала там кризис перепроизводства исполнителей и безработицу большую, чем даже у нас. Все доставленное было хорошим исполнительским материалом, но сказать, чтобы они поразили нас, даже при нашем известном бездирижерьи, нельзя. Мы не отстали от Запада за

эти тяжелые годы, но научились лучше ценить свои силы и свою самобытность. Правда, наиболее крупные дирижерские силы не приехали к нам, они были слишком все заняты в других странах, ибо бежали из нищей Германии в хлебные места, но трудно предположить, чтобы и там было для нас много нового и много абсолютно, а не только технически ценного.

За дирижерами приехали и исполнители инструменталисты. Среди них Эгон Петри — ученик Бузони и продолжатель его стиля исполнения в фортепианной игре произвел сильное впечатление огромной высоко-квалифицированной виртуозностью. Это — действительно мастер техники. Такое же впечатление оставил виртуоз скрипки Сигети. Но одновременно мы могли почувствовать, что что-то еще нужное и ценное там, на Западе, как-то ускользнуло от нас, ушло от нас, стало нам непостижимо чуждым и ненужным, что мы незаметно для себя отошли от западного мирозерцания, мы стали иными, и не те нам нужны музыкальные песни, которые нравятся там и которые влекут к себе публику на Западе. И это чувство испытали не широкие массы, не новый пролетарский слушатель, который большей частью остался вовсе в стороне от всех этих событий, а музыкальный профессионал-интеллигент, который все время в глубине души привык считать, что наша музыкальная жизнь нарушена органически и непоправимо на долгие годы, что там, где не было революции, она должна была сохраниться в чистоте и неприкосновенности, не в пример нам. А вышло нечто странное: нам были доставлены какие-то „скорлупы“ музыкального искусства прекрасной выработки, но без внутреннего ядра, и все не могли не почувствовать реальности тех могучих оплодотворяющих сил, которые вышли из революционных недр и которые в сущности коренным образом изменили наше музыкальное постижение мира.

Импорт иностранных музыкантов в Россию продолжает развиваться. В настоящее время мы видим, что иностранные виртуозы стали уже рядовым, „будничным“ явлением. Они несколько разнообразят нашу жизнь, привлекают к себе в порядке интереса новизны, но нельзя не чувствовать, что органически нового и интересного



они не приносят. Пока русский рынок открыт только очень маленьким своим уголком для иностранного музыкального экспорта, но все-таки, принимая во внимание, что наши собственные артистические силы находятся в состоянии безработицы, что они еле находят приложение своего искусства, приходится задуматься над целесообразностью широкого развития музыкального импорта. Мы не сможем — и это уже совершенно ясно — получить оттуда нечто новое и нужное нам, нечто сообразное с тем психическим сдвигом, который мы все испытали, но мы невольно закрываем путь и дорогу нашим собственным музыкальным „фабрикатам“. При условиях перепроизводства надо очень тщательно взвешивать экономические последствия импорта и предохранить русское искусство от захирения в окружении иностранных импортных явлений, которые привлекают только новизной и временным интересом, не являющимся ни в какой мере органическим. С того момента, как мы убедились, что Запад не ушел вперед от нас, что мы не отстали несколько от Запада в своей музыкальной продукции, нам надо твердо и решительно стоять на точке зрения расширения рынка спроса для наших артистических сил, а не служить самим расширенным рынком для иностранцев, тем более, что и экономических последствий от этого импорта решительно никаких не обнаруживается.

---

## 6. Революционно-музыкальная композиция.

Мы уже коснулись бегло того состояния, в котором оказалась революционно-музыкальная композиция, потребность в которой была выдвинута революционным бытом и вопросами агитации. За эти семь лет было создано количественно довольно много литературы такого агитационного типа. Приступая к оценке этих достижений, прежде всего надо обратить внимание на некоторые существеннейшие стороны самого явления революционно-агитативной литературы, — стороны, на которые редко обращается должное внимание.

Обычно в этом пункте перекрещиваются и смешиваются две идеи: идея о новом, пролетарском искусстве, о том как бы грядущем искусстве социалистической эры, которое должно обслуживать уже сложившееся коммунистическое государство и составлять в нем часть организованного быта, и идея об агитации путем музыки. Небольшого размышления достаточно, чтобы понять все глубокое различие между этими двумя аспектами и соответственно между теми формами, в которых может и должно вылиться то и другое.

Мы еще не живем в социалистическом строе, мы переживаем только пока переходные моменты, и вопрос о близости этого строя к осуществлению остается открытым. Теоретики марксизма утверждают разные сроки, но все сходятся в том, что десятки лет тут являются минимумом, что даже успех мировой революции не исключает необходимости длительного периода выковывания новых социальных отношений. Уже потому, переходя в область музыкальных феноменов, мы должны признать, что то, что вообще сейчас кем бы то ни было создается в этой области, никак не может претендовать на значи-

мость искусства „будущей эры“, — это не более, как искусство революционной эпохи, овеянное ее дыханием, ее настроениями, ее „сюжетикой“, но это не искусство будущего. Некоторые теоретики утверждают более того, что „пролетарского искусства“ вовсе не может быть, потому что вообще созидание форм искусства — процесс очень длительный, а промежуточный период диктатуры пролетариата, когда только и может быть и иметь место пролетарское искусство, не ожидается столь многовековым, чтобы успеть создать свои формы и свой стиль „пролетарского“ искусства, как уже наступит эра, связанная с новым коммунистическим строем и с уничтожением в нем классов. Следовательно, создаваемое в наши дни вообще не может быть пролетарским искусством; в частности же вообще существование и необходимость последнего проблематичны. Мы не можем сейчас ничего сказать о сущности искусства будущей эры. Но теперь выдвинуты на авансцену новые классовые группировки, новые массы приобщаются к культуре вообще, к музыкальной в частности. Процесс движения искусства вперед продолжается, как всякий исторический закономерный процесс, продолжается в новых, созданных революционным бытом условиях. Какая связь этого выковываемого „текущего“ искусства с тем, ожидаемым искусством будущего? Надо ли требовать, чтобы это искусство как-то специально реагировало, „нарочно“ отзывалось на революционный быт и запросы, или оно само откликнется, не ожидая ничьего вмешательства? В этой области мы наблюдаем много разных взглядов на вопрос. И среди этих взглядов с четкостью вырисовываются две крайние точки зрения, которые мы уже ранее отметили и наименовали, как точки зрения „демократическая“ и „демагогическая“.

Демократическая точка зрения апеллирует к наличному вкусу массы рабочих или крестьян. Новое искусство, по этому взгляду, должно решительно порвать со старым, „буржуазным“, ничего от него не брать и исключительно базироваться на признании рабочего слушателя, на его вкусовой оценке. Все создаваемое в аспекте потребителя интеллигентного, потребителя высшего „вкусового уровня“ отмечается, как вредный нарост, хотя бы оно органически выросло из прежней музыкальной

культуры, и даже именно потому, что он органически вырастает именно из прежней. Самое желательное — рождение нового рабочего композитора и исполнителя, который бы полностью отразил свой вкус и вкус своей классовой группы в музыкальном творчестве и исполнении. Этот взгляд, следовательно, игнорирует так наз. „культурную музыку“, признавая ее априорно-буржуазной и связанной с погибшей культурой.

Демагогическая точка зрения утверждает прежде всего „марксистскую“ необоснованность только что высказанной. Дело в том, что аналоги такого подхода, каким является демократический подход к музыке, суть кустарные формы производства и демократическая форма „плебисцита“. С точки зрения марксизма является неграмотностью базироваться на мнении или вкусе массы, просто потому, что при такой предпосылке, конечно, никакая революция не была бы возможна. Пролетарская идеология не является идеологией „большинства“; последняя — это в сущности старая эс-эровская, демократическая точка зрения. Пролетарская идеология является идеологией ударной, передовой, авангардной группы пролетариата, который, провозглашая диктатуру нового класса, в эту эпоху проводит или пытается проводить эту идеологию в остальные слои того же пролетариата и в колеблющиеся промежуточные группы. Совершенно аналогично и в области искусства, музыки в частности: мы не в праве базироваться на музыкальной идеологии или вкусе отсталой, косной, неразвитой в музыкальном отношении массы, мы должны только считаться с этим вкусом, как считаются коммунисты с наличной идеологией темного крестьянина. Но если бы все строилось „демократически“, то логично было бы, опираясь на „текущие вкусы“ масс, открывать церкви, способствовать суевериям, игнорировать просвещение и проч. То, что столь ясно представляется абсурдом в области социальной и политической, то несколько затуманено в области художественной. Но и тут в сущности то же самое. Передовая группа, осознавшая идеологию пролетариата, должна строить свое искусство в соответствии с этой идеологией, но не с наличными текущими вкусами. Тут является момент „телеологический“, тут

есть ставка на известное достижение, к которому надо стремиться. И так же, как в области политической, в области экономической коммунисты не строят своего расчета на примитивном натуральном хозяйстве, на „сохе и кляче“, а думают о высоко-интенсифицированных и дифференцированных типах производства, об электрификации и проч., — так же и в области искусства расчет должен быть не на кустаря „из массы“, не на неумелого художника, ковыряющего что-то робкими руками в расчете на сбыт среди круга столь же низко стоящих по развитию лиц, а на высоко-квалифицированного художника, владеющего в совершенстве всеми ресурсами искусства и, кроме того, состоящего в связи с техническим индустриальным уровнем эпохи. И оттого вовсе не надо смущаться, что техника производства окажется в теснейшей связи с техникой „буржуазной“ эпохи: это нормально и это нужно, и в производственной сфере — то же самое явление: и тут мы имеем заимствование форм от прежнего капиталистического времени, — ведь и электрификация и высоко-интенсивные формы производства сотворены именно буржуазной, капиталистической эрой. И однако мы именно на них принуждены базироваться, а не на свойственных наличному населению деревни примитивных формах. Таким образом, исходя из основных положений марксизма, демагогическая точка зрения обуславливает необходимость высоко-квалифицированного творчества, находящегося в непрерывной зависимости от буржуазной техники, выработанной эпохой капитализма, в овладении этой техникой и обращении ее на нужды нового класса, который должен быть путем постепенной и планомерной художественной агитации поднят до вкусового уровня квалифицированного художественного производства.

Эти две точки зрения в сущности не примиримы никаким образом. Они друг друга исключают. Эта четкость их непримиримости существует все время, пока дело идет в разрезе идеи о „пролетарском искусстве“ или об искусстве нашей революционной эры. Но четкость немедленно ступшевуется, когда мы переходим в область, спутываемую с этой в сознании многих, — именно в область „искусства агитационного“.

Это — совершенно иной вопрос. Независимо от того, какое искусство революционной эры, агитативное искусство вызвано к жизни бытом, необходимо, как нечто вполне прикладное, как средство, а не как цель, и к нему прилагаются совершенно иные критерии. Агитативное искусство вовсе не должно претендовать на значение художественного памятника в такой степени, как искусство вообще. В сущности всякое искусство в той или иной мере агитативно: агитативным было и искусство церкви, создавшее в свое время величайшие памятники, и искусство дворцов. В этом высоком смысле слова каждая эпоха неминуемо отразит агитативно себя и каждое великое произведение постольку явится агитационным, поскольку оно значительно, т.-е. соответствует эпохе. Но, помимо такой, если можно так выразиться, естественной агитации, есть еще искусство, создаваемое просто в расчете на агитативное воздействие в текущей атмосфере: оно должно, конечно, быть сообразованным со вкусом той среды, в которой оно предназначено агитативно воздействовать. В переживаемый момент, когда агитативная деятельность должна быть в высшей степени напряжена, когда искусство и музыка в частности, как могучие агитативные способы, должны быть всемерно использованы, естественно появление огромной массы такой специальной агитационной литературы. Как какие-нибудь агитационного характера брошюры и статьи не составляют „литературы художественной“ настоящего момента и не могут претендовать на это значение, так же и масса агитационной музыки должна быть строго рассматриваема в этом своем текущем служебном значении, просто как метод воздействия на психику, при чем дело только в том, на какой пункт направлено это воздействие. Если это только и исключительно политический момент, то качество самой музыки — тут вопрос второстепенный, к ней прилагается только одно условие — быть понятной и доступной вкусу тех масс, среди которых она предназначена исполняться. Если это — среда крестьянская, желательна близость музыки к крестьянской песне; если это — среда рабочая, должна быть музыка типа частушки, более родная и привычная городскому пролетариату. Если же это интеллигенция, то тут лучше всего

принимать облики популярной художественной литературы. Таким образом выполняются чисто-политические агитативные задания, или, вернее, должны были бы выполняться. Но тут может быть и не чистый политический момент, при котором роль музыки совершенно служебная, техническая: тут может быть и включение музыкально-агитативного момента. Другими словами, мы можем задаться целью агитировать в целях развития вкуса в массах и вкуса уже чисто-музыкального одновременно с выполнением политической агитации или даже отдельно от нее. В последнем случае мы в сущности имеем простой тип музыкально-просветительной деятельности, в первом мы имеем своеобразный тип двойной агитации, имеющей задачей и поднятие социального и музыкального сознания.

В сущности все, что создано у нас в области так называемой революционной музыки, есть именно музыка „агитационная“. Это — музыка, имеющая сюжетом революционный быт, так или иначе утверждающая и подчеркивающая революционные моменты. К сожалению, те соображения, которые я привел ранее, позволяют сделать вывод, несколько печальный для оценки того, что теперь уже сделано. В этой области было мало просвещенного руководства как в музыкальной части, так и еще более в части политической, марксистской, отчего получились некоторые досадные невязки. Сфера агитационной музыки, в которой музыка, как таковая, невольно и неминуемо играла роль второстепенную, где центром была не музыка, а агитационный текст, самая эта сфера вызвала то явление, что композиторы высшей квалификации и высшего напряжения творчества для которых сама музыка была центром, не отозвались на нее. Господствовавшая одно время теория „демократическая“, выше изложенная, которая исключала всякое современное значение за музыкой, преемственно связанной с высшими квалификационными достижениями прежней эры, и переносила центр тяжести в доступность для текущего уровня масс, еще более отпугивала квалифицированного автора: его никак не устраивало говорить на детском языке, насилуя достигнутый им уровень технического совершенства; такие же гении, которые могут совместить в своем творчестве демократизм с высшим

напряжением творчества, современностью не выдвинуты, да и вообще их наличность многими отвергается. В итоге на агитационную музыку пошли главным образом второстепенные авторы, которым было все равно, на что писать, — только бы писать и зарабатывать. Это были ремесленные музыканты без индивидуальности и в итоге без своего стиля и подражатели. Многие из них ранее были деятелями совершенно иных направлений (многие, напр., духовными композиторами или певчими в синодальном хоре). Многие были ранее уже зарекомендовавшими себя в деле писания всякой „музыки к случаю“, всевозможных коронационных кантат, приветственных песнопений и прочего, почти никогда не отличавшегося абсолютными художественными достоинствами. Если мы переберем имена тех композиторов, которые по настоящему момент писали эту прикладную или агитационную революционную музыку, то найдем главным образом тех, кто ранее составлял кадры и оплот реакционных течений в самом музыкальном искусстве: Кастальский, Кочетов, Сахновский, Слонов, Юрасовский и др. К ним потом прибавились некоторые новые имена, которые в сущности ничем не нарушили общей физиономии этой группы. Музыка, продуцируемая в этой области, отличается прежде всего формально или технически своей большой близостью к консервативным течениям прежней музыки. В ней не наблюдается вовсе никакой тенденции к прогрессу, она технически-музыкально повторяет зады, пройденные искусством очень давно, самое позднее к половине прошлого века. Агитативные задания этой музыки, в самом деле, налагают на нее условие быть чрезвычайно легко воспринимаемой, „понятной“ самым широким группам непросвещенных музыкальных лиц, отчего она уже тем самым не может пользоваться завоеваниями новейшего музыкального лексикона, который понятен только в небольшой группе профессионалов. В музыке этой группы, вообще эпигонического склада, наблюдаются некоторые преимущественные влияния, которые небезынтересно отметить. С одной стороны, хорошая культура, привитая по необходимости тут, ибо агитативные задания невольно выдвигают на первый план хоровое пение, как наиболее удобную форму музыкаль-



ного воплощения, — эта хоровая культура выдвигает пресмысленность от русской прежней народной песни (хоровой), стало быть, от русских „кучкистов“, и от линии русской духовной, церковной музыки. Последнее влияние еще усиливается оттого, что ряд выдающихся композиторов этой группы ранее были как раз церковными композиторами или учениками церковно-музыкальной школы. Это направление все-таки приходится признать наиболее технически совершенным. Кастальский и его ученики, хотя возвращаются в круг настроений, чрезвычайно по своей природе чуждых агитативным заданиям, вроде националистической народной песни и церковных напевов, тем не менее несомненно являются во всеоружии своеобразного мастерства и музыкальной грамотности. Если судить о степени агитативности музыки по ее тексту, то, конечно, приходится признать, что литература, создаваемая этими авторами (Кастальский — наиболее совершенный по мастерству, более дилетанты Лобачев, Васильев-Буглай и проч.), удовлетворяет своему назначению. Но если мы войдем в круг настроений и эмоций самой музыки, то тут может ждать существенное разочарование.

Едва ли склад русской народной песни и хора в том культуризованном (с точки зрения чисто-дворянско-эстетического мирозерцания наших „кучкистов“) виде, в каком она продуцируется в нашей агитационной литературе этой группы, может вообще соответствовать агитативным заданиям момента. Если бы дело шло об агитации в широких массах крестьянства, там это было бы кое-как годно, хотя надо признаться, что наличный состав крестьянства (в сколько-нибудь не чрезмерно отдаленных от центра местах) настолько уже урбанизирован, что вообще там мало остается ценителей народной музыкальной старины. Эта музыка — все-таки не для их вкуса, а для вкуса группы тех немногих эстетов интеллигентов, которые любовно собирают музейные осколки старины и смакуют их, к каким в итоге и в основе относился и сам Глинка, и вся наша „кучка“. Это были в сущности эстеты, пылкие коллекционеры, любители острых ощущений от красочного быта. Если говорить непосредственно вкусу наличной крестьянской аудитории, то эта музыка

не для них. Еще менее она для рабочей, пролетарской аудитории, ибо эта уже совсем чужда много десятилетий назад его покинутой песенной культуре. Если оставить в стороне (как это вполне возможно и допустимо в агитационной литературе) абсолютные художественные достоинства и взять за мерку вкус той группы, среди которой производится агитация, то этот стиль музыки окажется не менее неподходящим, чем стиль обычного цыганского романса или даже „интеллигентного“ романса вроде Чайковского. Лишь в некоторых моментах оказывается агитативно и художественно допустим этот стиль, как, напр., в моментах иронии, когда духовно-церковный стиль используется, по примеру Мусоргского, для сатиры над духовенством. Но в данном вопросе недоуменным оказывается не этот момент, а другой, именно тот, что вследствие спутанности понятий эта музыка ошибочно принимается даже за „пролетарскую“, за музыку пролетариата, а не только за агитативное вмешательство музыкальной стихии в народные массы. Она иногда чрезвычайно смело противопоставляется не более и не менее, как новым исканиям художественной мысли, которые считаются порождениями „буржуазного“ вкуса, в противовес этой музыке, которая будто бы „лишена буржуазности“. Печальная ошибка: именно в этих эпигонических элементах, проникнутых вообще всевозможными веяниями и наслоениями, в которых вообще нет моментов творческой самобытности, — в них то как раз наиболее болезненно сказывается наследие прежней (стало быть, и „буржуазной“) музыкальной культуры.

Еще острее оказывается вопрос, когда мы переходим от этих все-таки вполне грамотных музыкальных изделий, хотя не блещущих ни глубиной, ни художественностью, ни в особенности самобытностью, к другим, уже значительно менее грамотным и в такой же степени несамобытным. Тут мы вступаем в мир такого рода агитативной музыки, которая вся целиком построена на подражании прежней „царской“ военной музыке и ее ответвлениям. Грубый маршеобразный ритм, совершенно стереотипная мелодия и сплошное однообразие композиции — вот ее признаки, характерность которых — в „нехарактерности“.

Гораздо более агитационного значения имеют и могут иметь частушки с революционным текстом, опыты которых тоже сделаны. Это несомненно музыка, близкая вкусу наличной пролетарской аудитории, несомненно этим образом способная провести агитативный текст в рабочую толщу. Если ограничиться одним пропагандистским моментом, то этот именно стиль надо признать наиболее подходящим для широкой рабочей аудитории, а для крестьянской — нечто среднее между урбанизированной песней или хором и романсом. Другой и независимый вопрос встает о том, насколько такого рода разделение пропагандистских моментов от художественно-просветительных уместно и верно в смысле вкусового воспитания, в смысле движения пролетарских масс по тому пути „овладевания буржуазными ценностями“, который постулируется, как исходный пункт.

Здесь в этой области мы не можем вырваться из этого круга — из этого соотношения чисто-агитативных заданий с заданием созидания нового искусства. Искусство агитативное неминуемо оказывается „не новым“, а очень старым, очень буржуазным по форме, невольно тянущим художественную колесницу не вперед, а назад, явлением ретроградным художественно. Напротив, искусство передовое, являющееся во всеоружии мастерства и современной техники, оказывается неминуемо лишенным агитативной впечатлительности, лишенным значения вне узкого круга лиц, профессионально очень подвинутых. Мы переживаем сейчас род расплаты в виде этой трагической коллизии за грех расслоения вкуса, за грех слишком большого ухода интеллигентских масс от народного вкуса, за то, что некоторые группы, двигаясь по вкусовой лестнице и совершенствуя свое звуковое восприятие, дошли до такого изощрения, что масса за ними не могла никак поспеть в тех условиях, в которых она все время была. Эта высшая группа явилась как бы монопольной владелицей художественных ценностей музыки, которые были ею забронированы в неприступную цитадель развитого вкуса. Поднятый вопрос не так прост, как он кажется с первого взгляда, над ним стоит очень подумать. Дело тут идет о рассмотрении самых основных элементов музыкального впечатления и об истоках и корнях эстети-

ческих оценок. Вкусовая группа и вкусовая оценка есть функция социальной обстановки, она же есть функция физиологии воспринимающего, его музыкальных способностей, его слуха и прочего всего. Мы знаем, что движение по вкусовым лестницам вперед обогащает восприятие человека, и поскольку это есть факт, мы должны стремиться к тому, чтобы облегчить доступ к вкусовым ценностям в области музыки широчайшим массам. Это относится уже к области чисто-просветительных заданий и это теснейшим образом связано с музыкальной пропагандой в массах. Другой вопрос—чисто-агитационный, но и его можно как-то сослечь с первым, как-то сплести вместе эти две проблемы, выполняя их одновременно, двигая массы по пути вкусовых достижений и одновременно пользуясь музыкой, как средством могучей агитации. Самая опасная в этом деле точка зрения—это уже указанный выше „демократизм“. Мысль о том, что наличные в общем облике взятые полупролетарские массы смогут найти свое звуковое искусство и создать его, так же абсурдна, как представление о том, что они же могли бы создать идеологию пролетариата. Идеология создается передовым авангардом пролетариата в лице его соответственным образом настроенных и в своей сфере вполне сознательных деятелей. Идеология музыки в частности создаться должна усилиями передовых и пролетарски настроенных музыкантов, а не кем-либо иным, иначе мы неминуемо впадаем в демократический кустарный идеализм и начинаем заниматься художественными хотя, но все же „плебисцитами“, со всеми их обычными последствиями.

Существующая агитативная литература еще не достигла расцвета и не вполне на высоте своей задачи. Но есть большая надежда, что немного времени спустя мы будем иметь уже хорошую настоящую агитативную литературу. Ничего сразу не делается и нет ничего удивительного, что даже в узкой области производства агитационной музыки нам пришлось обратиться к „буржуазным спецам“, выдвинутым прежней эпохой. Серьезное дело с полаганием основ нового искусства. Тут много над чем надо задуматься. Тут невольно встают вопросы

о том, что то движение музыкальной мысли и техники, которое наметилось в европейской музыкальной жизни и к которому отдельной струей примкнула и русская музыка, может ли быть рассматриваемо, как вполне правомерное и желательное. Ведь музыкальная стихия погружена в океан социальных условий, она есть следствие очень многих причин. Куда должно направиться предпочтительно сейчас музыкальное творчество, чтобы быть в состоянии соответствовать значимости исторического момента? Ведь не секрет, что те направления, которые были музыкальными достижениями вчерашнего дня, все-таки слишком тесно эмоционально сгаялы с сумерками прошлого мира, слишком проникнуты этими предрассветными настроениями, которые вовсе еще не являются и теперь изжитыми. Да и нельзя думать, чтобы они так скоро оказались изжитыми. Искусство всегда обладает значительной исторической инерцией и не так-то легко поддается воздействию социологических факторов—обычно эффект сказывается десятками лет. Несомненно одно, что стиль музыки находится или, вернее, должен находиться в соответствии с бытовыми условиями среды. Великое искусство всегда созидалось в этих условиях: церковь создала Палестрину и Баха, дворец создал классиков и общественный музыкальный зал—музыку XIX века. Что же должен создать век рабочей власти? Думается, что он должен созидать прежде всего монументальное искусство—искусство огромных масс, больших размахов. Не песню и не интимную художественную безделушку. Старый ораториальный стиль куда больше идет к величию момента и к его собственной монументальности, чем выработанная практикой конца XIX и начала XX веков система интимных утонченностей. Массы выступили на политическую арену—массу должно отражать и искусство. Наше современное искусство не потому мне представляется „несовременным“, что оно идет отчасти по линии изощренной техники и музыкального языка XX века, а потому, что оно по привычке и по инерции все еще водворяется в комнатную обстановку, что оно все-таки еще все от салона XX века и никак не может с ним распрощаться. Правда, какие-то струи пробежали по нем, и мы видим героические штрихи в самых неожиданных местах.

данных пунктах музыкального фронта, но это только эмбрионы, только намеки, а общая картина все та же, как в довоенные сумерки. Что нашему искусству, в лице его передовых и профессиональных представителей и продюсеров, можно бросить упрек в несовременности, — это, к сожалению, печальный факт. Но оправдание их в том, что не так легко перестроить свою лиру, когда она привыкла уже к определенному „ладу“. Нам придется считаться с тем, что композиторы зрелые сейчас все же дети старого века и им именно приходится свою лиру перестраивать на старости лет. Молодое же поколение отсутствует потому, что годы войны и революции не были достаточно благоприятны для выращивания таких фактов культуры, как композиторское поколение. Выходов можно ждать не ранее, как во втором поколении, как бывало и в другие аналогичные исторические эпохи.

Монументальное и величественно-героическое искусство — вот что нам надо. Но этот стиль стоит в некоторой антитезе к только что господствовавшему. Мы ведь переживали эпоху утонченности, изысканности, интимности. Мы погрязли в острых щекотаниях нервов, в чувствах, далеких от величия и мужественности. Не даром властитель дум прошлого поколения Скрябин и его западный аналог Дебюсси были врагами мужественной музыки Бетховена. В соответствии с этим фортепиано — инструмент интимного салона с его утонченной психологией, отраженной в полифоничности этого инструмента — стало властителем дум самих композиторов, не даром предыдущая эпоха ознаменована таким расцветом стиля камерного пения — тоже одного из утонченных плодов культуры XX века довоенной эры. Все это, наверное, будет сменено на противоположное. Не даром уже теперь в широкой массе пробуждается такой стихийный интерес к монументальным исполнениям, люди самых разных состояний и групп идут слушать „Реквием“ Моцарта, произведения Баха, в монументальных линиях музыки которого читают аналогии своим современным настроениям. Нужды нет, что Бах, казалось бы, весь родился из религиозного созерцания: музыка ведь вещь „не определенная идеологически“. Смутно чувствуется тут, что не в религиозной идее тут дело, а в „общевеличественной“, чем

бы она ни вызывалась. В ту эпоху, когда религиозная идея была способна поднять и зажечь массы, она родила монументальное и глубоко агитативное в своем смысле искусство. И теперь мы на заре совершенно иной эры чувствуем в этих звуках нужное нам величие, которого так не хватало неврастеническому изжитому веку, которого, скажем прямо, не хватает и всему искусству текущего дня, который упорно продолжает линию прежней культуры, стараясь спасти созданные им ценности „вчерашнего дня“.

Церковь создала Баха, дворец создал Моцарта и Бетховена,—мы уже говорили об этом. Какие формы мог бы создать наш новый быт, который сам, впрочем, еще только намечается? Надо для того, чтобы решить этот вопрос (если только его можно теперь уже решать), посмотреть, какие существенные и ценные проявления быта уже созданы и какие из них могли бы быть уже освещены светом музыкального искусства, как агитативного элемента и как элемента, в высшей степени способного организовать коллективную психику. Такие элементы быта несомненно уже созданы и требуют художественного вмешательства.

Прежде всего мы имеем уже сложившиеся элементы народных праздников. Когда-то из таких элементов сложилась греческая трагедия, потом все эллинское искусство; в более позднюю эру—церковные ритуалы. Да и симфоническая музыка, разве не имеет она корней в дворцовых торжествах и праздниках в честь магнатов? Надо реально смотреть на вещи и уметь признавать своих предков, как бы „обезьяноподобны“ ни были они. В этих народных празднествах я вижу корни искусства будущего. Уже в них наметились даже сейчас элементы своеобразного художественного символизма, напоминающие аналогичные моменты в средневековых мистериях, вплоть до участия „комического“ элемента. Ясно, что это художественное претворение должно быть одновременно в двух планах—в музыкальном и в некоем действенном, как бы театральном,—музыка будущего в этом отношении, по всей вероятности, похожа на синтетическое искусство. Почва тут необозрима и задачи огромны. Почему бы композиторам не попробовать использовать эту почву,

которая так органически связана с новой жизнью и которая по грандиозности задания способна была бы вдохновить крупного мастера? Праздник Революции, Майский праздник со всей свойственной им символикой, художественно использованной, вплоть до аллегорий, в монументальном искусстве вполне уместных, как были они уместны в искусстве церковном. Масса любит и жаждет грандиозного впечатляющего искусства, своей популярностью церковь так много обязана участию в ней художественного элемента. Без него давно бы массы отшатнулись от церковности. И это при условии, когда та же церковь связывала искусство ритуалом, ставила его в стесненные условия и в подчинение, в которое не станет ставить искусство культ рабочего торжества. Тут — неограниченность ресурсов фантазии и средств и способов воплощения. Тут — возможность наиболее тесного и продуктивного контакта с техникой во всеоружии современности. Величие общей картины и внедрение совершенно новых методов воплощения, возможно, должно быть в области именно музыки связано и сопряжено с некоторой неизбежной редуccion и утонченности и сложности. И это нисколько не жаль: современное искусство так далеко зашло в область усложнения и утончения, что уже потеряло свои ритмические равновесия — оно грозит упасть в первобытный хаос и вернуться к шумовому прототипу. Тот шаг назад, который мечтался многим музыкантам XIX века, уже обеспокоенным слишком стремительным темпом расхождения вкусовых „ножниц“ между городской интеллигенцией и пролетарскими массами, — этот шаг не мог быть никак сделан в условиях внереволюционных, ибо сила вещей толкала музыку к усложнению и ухищрению, ибо эта усложненность стала спортом профессионалов. Но революционная волна может сыграть роль встряски и как бы „сдержки“ стремительного бега. Не надо больше утонченного развития, надо в иные сферы направить ритм прогресса, ибо этих сфер, кроме утонченности и сложности, еще очень много и совершенно неиспользованных. Мы отнюдь не зовем к остановке полной, к ретроградству. Но я чувствую, что нужна реакция и регрессивное развитие в области усложнения, чтобы дать возможность движения в иных областях музыки.



Такие эпохи художественной „реакции“, сопровождавшиеся в итоге колоссальным прогрессом, бывали и ранее в истории музыки. Вспомним, например, нидерландскую эру с ее предельным усложнением и затем реакцию в виде Палестрины, освежившего музыкальное искусство. Усложняющееся и ускоряющееся в этом усложнении искусство грозит обратиться в какой-то гнойный прыщ, от которого придется избавляться. В таком положении сейчас искусство Запада, которое уже разлагается и варваризуется, где уже утрачена, если так можно выразиться, „мораль искусства“.

Итак, одна идея у нас есть — это искусство революционного праздника. В него, как частный случай, войдут прежние формы оперного искусства. Здесь огромность работы пугает, быть может, людей робких и неуверенных в своем даровании. Но это в конце-концов будет сделано, потому что сама жизнь этого требует. Другая сфера — музыкальный отклик на всякие другие проявления революционного быта. Создание революционных гимнов отдельных пролетарских авангардов, отдельных групп, быть может, даже, если угодно, „гимнов профессиональных“ — это тоже задача массовая и в то же время художественная. Отклик искусства на смерть — создание „гражданского реквиема“ — это задача даже неотложная, ибо кому не известно, к чему приходится прибегать, чтобы как-то достойно проводить уходящего от жизни товарища. Обойтись вовсе без ритуала психологически невозможно — музыка тут является прямо физиологической и социальной необходимостью. И в итоге мы видим обычно „трио Чайковского“, которое фигурирует в этой функции похоронного гражданского реквиема, несмотря на свои столь явные с этой точки зрения несообразности и несмотря на то, что эмоциональный тон всей этой композиции совершенно идет в разрез с бодрым и героическим тоном эпохи. Таким образом сфера творчества и сюжетация его представляются вполне намеченными и ясными.

Одновременно с указанными типами произведений, так сказать, „высоко монументальными“ мы можем предвидеть и типы произведений в рамках прежних типов монументальности, — нечто в роде симфоний или ораторий, при чем не непременно связанных с революци-

онной сюжетикой, — это условие вовсе не обязательно. Важно, чтобы дух эпохи отражен был в них, в этих творениях, и это — необходимое условие для их жизненности. Искусственно ничего подобного вообще не создается: ведь в корне вещей и рахитичность нашей современной агитационной литературы основана именно на том, что она есть „искусственное“ насаждение, еще органически не прочувствованное той профессиональной средой, в которой оно производится. Нет никакого сомнения, что на ряду с этими, так сказать, всецело отражающими эпоху произведениями появятся и должны неминуемо появиться и любые другие формы, вплоть до самых интимных, которые вовсе не обязательно должны прекратиться и замениться исчерпывающим монументальным стилем. Движение искусства совершается многими и параллельными путями, среди них есть мощные реки, отражающие общее направление эпохи, есть и мелкие ручейки, которые вливаются в эти реки, но по направлению не могут и не совпадать с ними, даже наверное не станут совпадать. Прогнозы тут возможны, но они лишены какой бы то ни было директивности. Единственное, что можно тут желать, — это некоторой художественной организованности в целях скорейших достижений.

Работа над монументальным стилем вообще редко выполняется усилиями одной творческой индивидуальности — обычно мы имеем тут форму сотрудничества многих. И теперь, в условиях нашей эпохи, такое сотрудничество особенно желательно и необходимо. Те органы, направляющие художественную мысль, которыми являются наши ученые художественные учреждения, в частности та же Академия художественных наук, могли бы взять на себя почин организации творчества в указанном мною направлении, и эта организация оплодотворила бы, собрала ныне разрозненные и несколько растерянные творческие силы страны, дала бы им идею, мысль и даже творческую канву. В частности, я считаю прямо неотложным создание предварительного „сценария“ революционных художественных праздников и похоронных торжеств, а также и других указанных выше элементов нового искусства. Мы должны считаться с тем, что наши композиторы-профессионалы не всегда в должной мере

социально сознательны: их надо проталкивать, их надо оплодотворять и ссужать идеями. Не все — Скрябины, который сам горел идеями; обычно тип композитора — исполнительский, он охотно вдохновляется данным извне сюжетом и может от него загореться могучим творческим пламенем. Огромное большинство великих произведений музыкального искусства создано путем такой сторонней индукции: извне поступала мысль, вдохновлявшая на творчество уже в полном профессиональном совершенстве. Таким же образом надлежит поступить и теперь. Идея и мысль, даже либретто и сценарий должны быть даны извне, должны быть даны теми, кто сознательнее в социологическом плане вещей, кто больше чувствует момент, чем погруженный в иррациональный мир звуков музыкант — творец. Последний явится уже на готовый план, на разработанную почву и оплодотворит ее своим творческим вмешательством. Если же дожидаться того, когда „мертвые пробуждаются“, когда композитор сам догадается совершить то, чего от него требует эпоха, то вряд ли придется ждать мало времени; мы потеряем в темпе, который теперь крайне нужен.

## 7. Композиторы.

Мне уже пришлось говорить о том, в каком аспекте нам приходится рассматривать современное творчество. Это — стихия становящаяся, а не пребывающая. Те, кто говорит, что наши квалифицированные композиторы (а о них сейчас именно и будет речь) не созвучны моменту, или, как выражаются обычно, „буржуазны“, — правы до известной степени, но правы и те, кто говорит, что они в равной мере несозвучны и прошлому, т. е. что они уже „недостаточно буржуазны“. Они переживают эпоху роста в измененных сравнительно с прежним психических условиях, и это изменение постепенно, но властно накладывает, часто помимо их воли и еще чаще помимо сознания, на их творчество некую новую печать, которая уже невольно оказывается созвучна современности, даже если бы сами композиторы этой созвучности вовсе не желали. Не так-то легко „плыть против течения“, особенно когда дело идет о таких исторических моментах, как переживаемый нами. Я вовсе не говорю опять-таки о революционной сюжетике и вообще о тех внешних грубых признаках современности, на которые обычно в первую голову обращается внимание: дело идет об общем тоне, об общем стиле, иногда о неуловимых его оттенках, иногда об общем его постепенно намечающемся направлении, иногда же просто об эмоции, которая доминирует и высказывается в музыке.

Положение наших композиторов-профессионалов, притом именно тех, которые культивируют музыку для сознательного слоя воспринимающих, для высшей вкусовой группы, очень оригинально. Мы уже говорили о том, что самая та группа, для которой музыка эта ранее создавалась и ныне продолжает создаваться, претерпела существенные изменения — она частью уничтожена, частью

распалась, частью деформировалась под влиянием революции. Во всяком случае она сильно поредела. Композитор нового направления иногда чрезвычайно болезненно начинает ощущать свою оторванность от какого-то большого потока творчества и прикосновенность к некоторому творческому микрокосму, к какому-то „малому миру“, который никак не может скрыть своей миниатюрности даже за маской своей высокой культуры в музыкальном смысле. Он чувствует, что он пишет и творит для очень немногих, но в этом сознании уже отсутствует та величественная гордость, которая ранее утверждала, что „я — один из немногих“. Напротив, в этом отчуждении от многих есть уже элемент трагедии — композитор чувствует, что он попросту иногда варится в собственном соку и в соку своих немногих знакомых. Революция только острее подчеркнула то, что уже так или иначе намечалось ранее, — именно узость круга настроений, в сфере которых вращался высший композиторский мир, увлекшийся культурой мира „немногих“. Когда немногие обратились уже в нескольких, то в этом мире стало в высшей степени неуютно, и творческие взоры стали беспокойно искать вокруг, пытаясь увидеть какие-то просветы в иной — более обширный, не такой комнатный мир. Получился известный момент растерянности, в котором был уже залог лучшего будущего.

Наша композиция послереволюционной эпохи все-таки как-то оторвалась от довоенной. Прежде всего мы вообще оторвались от европейской семьи композиторов, которая ранее составляла как бы одно целое — „интернационал композиторов“. Война скрыла от нас европейский мир, и мы пребывали почти десяток лет в величественном отединении от мира. Когда занавес вновь открылся, мы увидели там картину подавленности и маразма, полное старчество творчества и вырождение его, хотя бы и даровитое вырождение. А мы сами стали за это время иными, как бы отединившимся от первоначального „островным видом“, уже существенно отличным в своих чертах. Мы уже поняли, что не говорим на одном языке с Европой.

Впрочем, и ранее мы не говорили на одном языке, а только иногда старались выражаться по-французски (вернее — „по-дебюссически“). Все недостатки западно-европейской

музыкальной культуры, и ранее сознаваемые, стали после этого периода временного отчуждения как-то особенно резки и понятны. В общем наметились некоторые линии общего характера, отличающие нашу послереволюционную культуру от довоенной. Одна из первых — это „скрябинизация“ музыки. Я не говорю о том, что вообще его влияния не существует, но оно не принесло тех огромных плодов, на которые все невольно рассчитывали. Музыка русская пошла не скрябинскими путями, и его общие художественные идеи в этом новом мире как-то вовсе не нашли себе места. В связи с этим стоит и то, что крайний модернизм, крайнее увлечение новостями музыкальной выразительности и ресурсов, которое принимало до войны гигантские размеры и увлекло и самого Скрябина, после революции пошло на быструю убыль, и весь этот технический снобизм потерял свою прежнюю остроту. Мы стали более дружны, более терпимы к прежним ценностям, менее впечатлительны к внешней звуковой новизне. Мы убедились, что ничто не стареет так быстро, как „новизна“, и что нет ничего старше, чем новизна вчерашнего дня. В то же время музыкальная композиторская группа оказалась в сущности без центра — „эксцентричной“, — ранее был такой центр в лице хотя бы того же Скрябина. Мы все распались на группочки и толки, и каждый замкнулся в своей индивидуальной психологии, чему немало способствовало и берложье бытие переходной эпохи. После скрябинских утонченностей, после его мистических экстазов, столь сильно и могуче высказанных им, естественной оказалась реакция именно против них. И мы действительно получили стремление к культуре настроений лапидарных, грубоватых, комических, гротескных, — мы распрощались или стремились распрощаться с этим океаном звуковой парфюмерии, которым мы дышали до войны. Хотелось чего-то свежего, яркого, живого, радостного после болезненно напряженной атмосферы, иступленной, могуче захватывающей, но в итоге нездоровой. В Скрябине не чувствовалось чистого воздуха, в нем был экстаз запертого и задушенного фимиамами жертвенника колдуна, гашишный, опиуматический экстаз, после которого наступал мир галлюцинаций. Лозунг был — „к здоровью“. Но здоровья не оказалось, как не оказалось

и силы продолжать воскурение скрябинообразных фимиа-мов, и самые фимиамы уже были не те, пожиже и разбавленные розовой водицей. Куда было итти от чар московского волшебника? Естественный путь намечался во вражеский стан музыкальной реакции, к Метнеру, в об'ятия ретроспективности и академизма. Но Метнер был так целостен своей крепко сшитой германской культурой, что безнаказанно нельзя было отправляться к нему в об'ятия. И мы получили картину блуждания творческой мысли, какое-то неоформленное состояние, в котором можно констатировать присутствие иногда больших творческих порывов, но в котором органически нет мощи и цельности.

Большая часть работающих ныне и сколько-нибудь крупных композиторов сложилась еще в прошлую эпоху. Им пришлось только перестраивать свои творческие скрипки в години революции, когда им впервые пришлось задуматься над роковым вопросом художественного спроса и потребления. Часть этих творческих сил выбыла за границу, среди них надежда русского модернизма — С. Прокофьев, которому общественное мнение современности (русской) присудило пальму творческого первенства. Заслуженно ли — мы этого не знаем, но сомневаемся, чтобы это было так. В Прокофьеве, правда, резко отразился протест против скрябинизма, против его мистики и звуковых уточнений, против его растворенной ритмики в пользу грубости, иронии, насмешки и четкой метрованности. Но мы не можем рассматривать Прокофьева в нашем аспекте — он является в сущности вовсе не сыном революционной эры, он — типичный западно-европейский композитор, уносящий с собою на Запад те элементы русской культуры, которыми мы жили до войны и отчасти во время войны. Трагедия русской действительности в том, что у нас все-таки, за вычетом Прокофьева, этого „веселого скифа“, который не одну сотню шутов перешутит и, вероятно, перешутит и все вообще музыкальное искусство (благо на Западе есть к этому запрос), — за вычетом его остается просто мало ярких дарований, поскольку вообще нам сейчас можно оценивать своих же современников в условиях поневоле искаженной близкой перспективы. Прокофьев — плох ли, хороши ли, но он бесспорно выдающийся

по чисто-музыкальному одарению, это — композитор с огромной фантазией и с большим присугствием духа, с тою смелостью, которой всегда обладает истинный гений. Я не хочу сказать, что Прокофьев — именно гений, но он имеет с гениями общую черту — смелость. Этой самой смелости так мало остается у наших других композиторов.

Их всех, в виду их разношерстности, их неслаженности в одно творческое гнездо, придется рассматривать порознь, персонально. Я не стану вовсе упоминать тут о тех, кто перешел в революционный актив из прошлой эры без всяких изменений и со штампом консерватора во вкусах — эти во всяком случае эпохи не делают. Глазунов, Кастальский, Гречанинов, Ипполитов-Иванов — у них много достоинств и достоинств разного ранга, но не о них будет наша речь. Они оценены давно, и их оценка уже историческая. Не буду говорить и о тех, кто исчез из нашего революционного актива, как Рахманинов, Метнер, Прокофьев, Черепнин, Саминский, — в этой группе есть и старые и молодые, и консерваторы и рьяные модернисты, вплоть до крайнего в модернизме Лурье, но не они составляют нашу музыкальную культуру текущего дня. Я не стану упоминать и совершенно еще несформировавшихся имен, которые просто не подлежат еще оценке, и совершенно сформировавшихся, которые хотя и подлежат оценке, но эта оценка печальна: она сводится к отрицанию за ними всякого значения; это — группы второстепенных авторов. Когда такого рода отфильтрация элементов произведена, то останется уже не так много имен, к которым можно применить индивидуальный метод разбора.

Если судить по количеству написанного и по его внешней фундаментальности, то на первое место естественно поставить Н. Я. Мясковского, как композитора, уже сформировавшегося в положительных характеристиках, как автора уже восьми симфоний, что для русского композитора уже очень много. Мы тщетно, впрочем, стали бы искать в Мясковском и его творчестве элементов яркой индивидуальности, в роде скрябинской или метнеровской: это — композитор, неуловимый в своих звуковых характеристиках, в нем есть „протеизм“ и какая-то приспособляемость к обстановке. Творческая линия его



развития — причудливая и нечеткая, но все время в его творчестве доминирует известная боязнь крайности в какую бы то ни было сторону. Этот человек мастерски балансирует между модернизмом и консерватизмом, так что его можно считать и там и тут „своим“ автором, но это — вполне искреннее балансирование, не причуда и не фокус.

Мясковский начинал (как естественно по его петербургскому музыкальному образованию) в стиле Глазуновском, немного корсаковском. На фоне тогдашней (это был 1907 год) музыкальной действительности его произведения были как бы новаторскими по настроению. Но в своем новаторстве Мясковский никогда не переходил известной умеренности: он оперировал со сложными гармониями, но не ставил гармонического вопроса так резко, как, например, тот же Скрябин или — еще более — его музыкальные потомки. Та умеренность настроения, которая вообще ложилась печатью на творчество воспитанников петербургской консерватории, легла и на Мясковского, и на всю жизнь он сохранил умение осторожно обращаться с музыкальным новаторством. Его можно назвать академистом, ибо его звуковая культура существенно академична, и в этом отношении он — преемник Глазунова и никого другого. Он — большой любитель полифонии, его контрапунктическая ткань всегда интересна, всегда выполнена умелой и любящей рукой. Он, как ремесленник, работоспособен — это опять-таки наследие академической культуры и выучки. Но на его творчестве не лежит печати стиля даже в той степени, как хотя бы у Глазунова: Мясковский как то не кажется своей индивидуальности; как бы иной раз оригинальны ни были его построения, как бы интересна и даже непохожа ни на что иное его музыка ни была, но никогда нельзя сказать, не зная, что это именно — Мясковский. Он перепутывает свои признаки, от одних элементов переходит к другим и ко всему относится с равной любовью. Этот музыкальный „полифаг“ может в одном произведении соединить стиль Глазунова со стилем Скрябина и Дебюсси и по дороге вспомнить даже .. Моцарта и Грига. Вот эта физиономическая неуловимость — едва ли не самое характерное в Мясковском,

Но от академизма глазуновского типа его отмежевывает иногда пробуждающийся в нем яркий и нервный эмоционализм. Это неожиданно, но это именно так. Тогда мы вспоминаем других предков Мясковского — именно П. Чайковского и Мусоргского, влияние которых не менее силно, чем влияние Глазунова, а может быть, и сильнее. От Чайковского у Мясковского — его нервная эмоциональность, столь чуждая Глазунову, его мелодика, стиль которой непохож на глазуновский, но очень близок творцу „Патетической симфонии“. В сущности те же настроения мрачного пессимизма, подавленности роком, бессилия борьбы, которые нависли над Чайковским, пребывают и над музыкальным вдохновением Мясковского. И он также любит эту форму лирической симфонии, в которую он эти настроения вкладывает, отдавая этим дань и своему лирическому пессимизму, и своему академизму. Как и Чайковский и даже значительно более его, Мясковский — не колорист. он не воспринимает звукового красочного мира он несколько формально мыслит краски тембров. Для него смысл оркестра — в динамике и в массе звуковой.

Как бы ни оценивать творчество этого композитора, но прежде всего несомненно, что мы имеем в его лице крупного масштаба композитора и для настоящего времени — крупного симфониста. Не так было много симфонистов в России, чтобы мы не могли оценить уже за одно это творчество Мясковского. Рубинштейн не может счестья русским симфонистом, несмотря на написанные им довольно многочисленные симфонии. Основателем русской симфонии был тот самый Чайковский, который вдохновил и Глазунова, и Скрябина, и Мясковского на писание в этой форме. Но симфонические произведения нашего композитора далеко не равноценны, — его творчество вообще ровностью не отличается; как и его любимый Чайковский, он может после взрыва вдохновенности дать произведение только среднего уровня и сам потом его не признавать. Первые симфонические произведения Мясковского написаны в форме симфонической поэмы программного типа: он тут только еще намечал свои творческие пути. Это были „Аластор“ и „Безмолвие“, уже проникнутые свойственным Мясков-

скому мрачным пессимизмом. Пессимизм не покидает его ни на минуту. Эта жизнь купается в мрачности, в мрачности бессильной, придавленной трагедии, в мрачности без героизма, но с ужасом. В этом — глубоко русская черта, почему Мясковского, как и Чайковского, надо считать органически, эмоционально, по самым творческим родникам типичным для русского сознания, как и раннего Скрябина, как и Мусоргского. Мы любим в музыке купаться в надрывах, и в этом — наше историческое наследие. Те, которые думают, что это — наследие буржуазной эры, могут проверить, что во всех классах именно эта мрачная угарность имеет у нас спрос и преимущественное почитание.

После опытов симфонической поэмы с программой Мясковский переходит к симфониям уже беспрограммным, вернее — со скрытыми программами. Это не есть просто скрытая программа — это символ замыкания композитора в свою скорлупу. Мне кажется, что творческий процесс, этот акт отдачи себя внешнему миру в своих интимнейших переживаниях, вообще мучителен для Мясковского (опять — родство с Чайковским): он идет на это, как на какую-то predeterminedную жертву. Он не хочет делиться с миром своей психической жизнью, но какая-то власть заставляет это делать. Переход к чистому симфонизму, обезпрограммирование Мясковского соответствует его замыканию в себе, он уже не хочет нам говорить, что он нам рассказывает звуками, он дает одни мрачные загадки без разгадок. Глубокая искренность творчества его подтверждается этим фактом и этим свойством его творчества. Мрачность остается доминирующей и потом. Революция в сущности мало сдвигает центры в его композиции: трудно найти разницу в общем стиле между его написанными до переворота симфониями и теми, которые опубликованы в последнее время. Все та же мрачность, тот же нервный под'ем, та же обреченность настроения. Иногда кажется, что самая безиндивидуальность творчества Мясковского есть тоже какое-то следствие его замыкания в себя, его психологической скрытности: этот человек не хочет, чтобы его узнавали, не хочет цепких признаков, по которым бы его немедленно тащили на свет. Он целомудренно скрывается под сенью каких-то

неопределенных похожестей, за которыми, однако, можно читать более глубокий, а не простой „эпигонический“ смысл.

Его более интимное, камерное, фортепианное творчество по духу и эмоции не отличается от симфонического, в котором надо видеть центр его создания. Его фортепианные сонаты похожи по тону на его симфонии, его романсы проникнуты в общих чертах тою же мрачностью безнадежности. После Октября этот странный композитор работает много и упорно, в каком-то замкнутом отъединении от внешнего мира, в чем есть сходство не только уже с Чайковским, но и с Танеевым, и с Метнером. Он не желает признавать мира, хотя мир врывается в него. Он целомудренно блюдет свой творческий огонь таким, каким его когда-то получил. Так же чуждон резким вывертам современности, не приемлет крайностей, но пользуется многим из современного лексикона. Так же мрачно и пессимистично его творчество, хотя вокруг начинается эра бодрого строительства, и настроения мрачности куда-то исчезают, растворяясь либо в деловой атмосфере, либо в веселье и гротеске. В его шестой симфонии те же мрачные песни, средневековые похоронно-грозные хоралы перемешиваются с звуками революционных напевов...

Если это „неприятие“ современного революционного мира, то во всяком случае нельзя не отрицать того, что все-таки именно Мясковский оказался первым композитором, как-то „проговорившимся“ музыкально о революции в своем замкнутом и целомудренном творчестве. Не хотел, а проговорился-таки; пусть это неприятие, но это „какое-то отношение“. И это проговаривание высоко симптоматично: мы знаем, что скоро и другие, быть может, менее его замкнутые и мира неприемлющие начнут также понемногу проговариваться, тем самым созидавая фундамент искусства новой эпохи. К сожалению, именно симфонизм творчества Мясковского составляет огромное препятствие к его распространению. Он не так уж „недоступен“ массам для восприятия; в его массивной и впечатляющей, густо эмоциональной музыкальной фактуре много элементов, действующих и на не посвященных в тонкости музыкального языка. Но теперь симфоническое

исполнение всего сколько-нибудь нового стало ведь совершенно неприступным. Некому играть, некому дирижировать и, самое важное, некому все это оплачивать. И в лице Мясковского мы видим характерный пример того, как фундаментальное, глубоко искреннее, художественное творчество повисает в экономическом пространстве без точки опоры, не имея даже надежды как-нибудь стать осуществленным и прозвучать в близком будущем.

Мы должны поставить рядом с Мясковским Гедике — композитора, который органически столь же как бы несоизмерим современности и тем не менее в глубине откликается именно на нее, сам того не замечая. Гедике — консерватор по убеждениям. Его личные музыкальные вкусы гораздо передовее и шире, чем его собственный музыкальный язык. Он — академист, и его надо считать композитором нашей эпохи просто потому, что в прежнюю эпоху его творчество не обращало на себя ровно никакого внимания. А между прочим это — величина, вполне соизмеримая с Мясковским. Это — один из хороших экземпляров русского „брамсизма“, хороший слиток из русской музыкальной культуры с прочной германской. Печать превосходного музыкального дарования лежит на его композициях, но какая-то целомудренная суровость мешает ему быть многообъемлющим и широким. Это — опять из породы творческих улиток, которые не желают никого пускать к себе, в свой душевный дом. Гедике — сын старой германской культуры, он близкий, хотя и не очень „богатый“ родственник Баха и Брамса. Его композиции полны настоящего, подлинного, любовного мастерства, того мастерства, которым побеждало мир германское искусство. Он суров и строг в настроениях и он решительно отмежевывается от современности, от ее музыкальных красок; он в своей музыке каким-то чудом избег влияния Скрябина, Вагнера, вообще всего того, что имело в себе признаки опиуматического наркоза. Она — святая и строгая, эта музыка, и — странное дело! — именно эта ее полная чуждость современности делает ее как-то странно выделяющейся на нашем горизонте. Гедике похож на многих композиторов старой Германии, но он непохож ни на кого в России. Его роль можно сравнить с ролью Брукнера — это большой мастер, но в своей творческой

индивидуальности настолько лишенный смелости, что ему никогда не плавать широко и не летать высоко. Быть может, в этом и его трагедия, ибо его три симфонии обнаруживают в нем все же такое дарование, которое бы весьма пригодились очень многим из наших более „смелых“, но менее музыкальных модернистов легкого типа. Опять-таки именно симфонизм его и его нежелание считаться с действительностью делают его сочинения неизвестными и неисполняемыми. Но такие музыканты и такие люди, как Гедике, чрезвычайно нужны современности. Не надо думать, что консервативная внешность его творческого облика делает его органически чуждым современному сознанию. Напротив, именно наличие в нем живой и талантливой ретроспективности очень важно, ибо именно такими путями, через таких авторов музыка может освежиться простотой и монументальностью стиля, ей теперь столь необходимыми.

Творчество еще сравнительно молодого С. Фейнберга заслуживает самого серьезного внимания. Если в нашу современность вторгается еще сильная и яркая, творчески способная и жизненная струя от прежнего утонченно-нервного мира, то в музыке она именно воплощена в Фейнберге. Он весь — психологическая интимность, он весь из того мира мистических экстазов, исступлений, нервных под'емов, фантастики, в котором обитал и гениальный Скрябин. С последним у Фейнберга масса общего в психическом облике, и его творчество наиболее органически „скрябинистично“. Он не выходит из сферы интимности — из фортепиано, которым сам владеет, как прекрасный и оригинально самобытный пианист, и из романса; он настолько живет в этой интимности, что не пытается, подобно Скрябину, обнимать космические пространства и выплывать в симфонические океаны. Взыскательный и строгий к себе художник, он сильнее Скрябина в том отношении, что — по крайней мере „пока“ — он вполне сознает границы своего стиля и своей индивидуальности. Он прекрасно знает секрет искусства, что великое в малом столь же велико, как и в великом. Но Фейнберг не исключительно скрябинистичен, у него есть и иные предки и прежде всего фантаст Шуман в его „Крейслерианах“, „Карнавалах“ и прочих

фантасмагориях и кошмарах. В сущности все творчество Фейнберга — сплошной галлюцинаторный кошмар, страшный, потрясающий по нервности, захватывающий по искренности ощущения. Это — музыкальный визионер, окруженный вечно иступленными призраками, которые им управляют, но не наоборот. В то же время это — тончайшая, глубоко чувствующая душа, которая органически не способна ни к какой грубости и насмешке и потому с какой-то детской завистью и преклонением взирает на буйного и смелого, чуждого всякой органической глубины Прокофьева, составляющего к нему решительную антитезу. Фейнберг — плодovit, он творит, не унывая и не покладая рук, его произведения всегда отмечены печатью полной художественной зрелости и редкого вкуса, его фортепианное изложение самобытно и настолько выработано, что позволяет даже ответственное и обязывающее сравнение его со скрябинским. В то же время чувствуется определенно, что это — больная, страшная музыка, от которой вообще ни автору, ни слушателям „не поздоровится“, это именно хронический кошмар, хроническое обнажение нервов, при котором границы страдания и наслаждения вполне ступшеваются. Эта необычайно подвижная, стремительно несущаяся, какими-то рывками струящаяся, почти лишенная настоящего ритмического скелета и вместо него награжденная скелетом „аритмическим“ музыка не имеет в себе ни одного момента успокоения. Обострение нервных элементов, которое было и у Скрябина и которое и у него разлагало форму на отдельные рывки и судорожные спазмы, у Фейнберга приобретает характер почти клинический, какой-то уже физиологический. Это часто кажется не искусством, а какой-то нервной специей, которая приводит в состояние крайнего возбуждения. При этом заслуживает глубочайшего внимания то, что, несмотря на это, форма у Фейнберга гораздо спокойнее скрябинской, весь этот физиолого-нервный галлюцинаторный хаос он умеет каким-то образом втиснуть в стройную архитектуру, находящуюся в то же время в органической связи с самой нервной материей. В этом сказывается громадное дарование автора, про которого можно сказать, что действительно из современных наших авторов он наиболее проник

в творческую тайну, наиболее приобщился к чему-то такому, что делает и созидает гениальность. И в то же время, признавая это все, иногда нельзя всем сердцем и разумом не отвергать этой музыки, с ее отрицанием здоровья и жизни, с ее иступлением, ее большими экстазами и видениями, ее странной чудовищной фантастикой. В музыке Фейнберга нет ни капли поэзии: вся эта нервность — его собственная, органическая. в ней нет ни минуты „ratio“, даже настолько, насколько он был в Скрябине. И создается странное двойственное отношение к этому высокодаровитому и исключительно привлекательному творцу: его и приемлешь и отрицаешь одновременно и в обоих случаях искренне и глубоко.

Есть ли все-таки какая-нибудь „современность“, связь с нашим временем у Фейнберга? Я думаю, что все-таки некоторая связь есть. В сущности весь этот безумный гротескный и кошмарный мир есть именно отражение нашей военно-революционной эры. Правда, это „не то“ отражение, которое мы ждали и ждем, это вовсе не есть монументальное, органическое восприятие этого нового мира, но это, несомненно, отражение его в больной и утонченной психике крупного художника. Революционный воздух наполнен психическими фантазмами, и нет ничего удивительного, что они переплыли из реального мира в творческие миры музыканта-творца. За годы революции Фейнберг написал немало, в том числе ряд крупных фортепианных произведений (сонаты, фантазии), его тон творчества стал еще нервнее, чем был ранее, и одновременно стал самобытнее — он стал менее скрябинизованным. Уже это показывает, что он продолжает впитывать в себя из революционной атмосферы свойственные его психике элементы: его психика отражает преимущественно и почти исключительно кошмарность и фантастику жизни — такова ее сущность, — но нельзя не видеть здесь все-таки такого же „соотношения“, какое мы констатировали в кажущемся неприятии действительности Мясковским. Еще одна черта, тоже стоящая в связи с общими условиями. Фейнберг тоже „упрощается“ в сравнении хотя бы со Скрябиным. Его гармонический материал гораздо проще материала последнего Скрябина, проще материала Равеля и Дебюсси. Он не-



вольно для себя находит более простые краски в соответствии с общим тоном эпохи, хотя в эти упрощенные краски он умеет вкладывать фантастическое до крайности содержание. Он — миниатюрист, этот неврастенический автор. Миниатюрист не в форме, а в сфере: он не выходит из интимного и индивидуалистического мира фортепиано, с которым его роднит его пианизм. В этом — его наибольшее родство и со Скрябиным, и с великими романтиками фортепианного мира, с Шуманом и Шопеном. Фейнберг и не думает выплывать в открытое море оркестрового изложения, ему очень хорошо и просторно в его фортепианном мире, и мы не имеем даже надежды видеть его в качестве оркестрового автора. В этой интимности изложения — глубокая связь Фейнберга с прежним миром настроений, с миром довоенным и дореволюционным, когда культивировалась утонченность, когда углублялись линии интимности в искусстве. Та упрощенность материала, о которой я говорил, некая редукция гармонических масс, хроматизма и других достижений последних лет музыкальной жизни — она свидетельствует, что Фейнберг генетически и психологически — менее сложная организация, чем его предки, что он лишь покрывает эту свою психическую большую простоту нервностью, которая достигает крайнего обострения. У Фейнберга кошмарность, но нет ласки и нет тонкости настроений. Скрябинские духи и ароматы, скрябинские „салоны“ у него исчезают. Нет у него и той острой и пряной, утонченной и иступленной эротики, нет растворения в звучаниях, нет культа длительного звука, нет желания „купаться“ в звучащей материи, как у импрессионистов Франции. Его звуки несутся быстро и стремительно, как бы в кошмарном беге, никого и ничего не замечая и ни на чем не останавливаясь, — над всем его творчеством висит колорит стремительности, неудержности, экстренности, и иногда кажется, что композитор вообще не знаком с медленными ритмами и темпами, что он их не чувствует и не сочувствует им, что ему все кажется в каком-то головокружении. Лирики у Фейнберга не может образоваться по этой же причине. У Скрябина лирика ступевалась, заслоненная культом звучания и эротическими настроениями, — у Фейн-

берга лирика не может просто возникнуть, ибо в этой стремительной музыке нет места для остановок и для передышек, нет почти места для того, чтобы вздохнуть и дать широкую линию дыхания. Оттого и мелодическая часть у него представляется редуцированной до крайности. Его мелодии — тематические эмбрионы, намеки, формулы, из которых слагается стремительно несущаяся ткань; и даже в моменты, когда, казалось бы, лиризм становился уместен, он его затушевывает, стремится завуалировать и никогда не дает места мелодическим длительным формам. И если Скрябин и Дебюсси умели всегда чаровать, завораживать своими звуками, как-то опьянять ими, то Фейнберг более „пугает“, более динамическим потоком увлекает, и только в редкие минуты в его композиции проскальзывает какая-то ароматная струя.

Величия духа нет в этом авторе. Это ни в каком случае не гигант, могущий или даже помышляющий о свержении гор. У Скрябина, при всем его органическом миниатюризме, все же было желание быть гигантом. У него была потенция величия, он умел захватить и унести. У Фейнберга и не рождается желания быть сильным, быть героическим, мужественным. Эта нервно-неврастеническая организация бесконечно женственна, во много раз женственнее, чем даже женственный Скрябин. У него вовсе нет „психических мускулов“. Величие и грандиозность настроений и чувств ему чужды, рождаемые его музыкой образы никогда не имеют конкретных могучих очертаний, никогда не побеждают и не поражают мощью, а только отравляют острым ядом кошмарного самочувствия и какого-то завлекающего бреда. Он весь — не конкретный, не реальный. в его музыке нет „массы“ — она призрачная, не существующая, и в ее призрачности — ее лучшие достоинства. Фейнберг, несомненно, многое новое привносит в музыку: его творчество из всей нашей плеяды наиболее органично ново, непохоже ни на что иное, непохоже не по умыслу, а по натуре, — он глубоко органичен во всех своих характеристиках, этот визионер и фантаст. Но с современностью у него все-таки плохой контакт: его кошмары и бреды протекают в ином мире, не в нашем, он грезит не в реальной плоскости. не в „советской России“ и, наверно, не может не чувствовать

острого диссонанса своего творческого мира с реальной действительностью.

Трудно сказать, к чему на практике поведет эта предельная оторванность от среды и реальности. Скрябин, как ни был он фантастичен, был все-таки наполовину реалист и классик: он чувствовал одной половиной своего существа надвигающиеся грозные события, и их предчувствие наложило на его музыку апокалиптические и эсхатологические черты, придало его женственному творчеству неожиданные черты героизма. Правда, неправильно, нереально воспринял Скрябин очертания надвигающегося, претворил все это по своему, со своей точки зрения, но все-таки какое-то и очень большое отношение не только к современности, но и к близкому будущему он имел. Я затруднился бы указать связи между творчеством Фейнберга и нашим миром — их почти нет. В наш реально организаторский век, когда царит поэзия строительства и господствуют мощные, материально оформленные контуры, страшно плавать в этом океане снов и бредов, быть в каком-то перманентном сновидческом состоянии. Впрочем, быть может, самому автору, самому композитору еще страшнее пробуждаться в чуждый ему и пугающий своей материальностью мир. Они несоизмеримы — наш мир и композитор Фейнберг, наиболее талантливый и наиболее анархический из всей нашей композиторской группы, и если между ними есть соотношение, то только соотношение контраста и дополнения.

В полной антитезе к этому мятущемуся творческому духу стоит творчество Анатолия Александрова, спокойного мастера, тщательного выделывателя музыкальных миниатюр. Александров тоже не отличается, как и все перечисленные, крайней остротой и новизной гармонического материала, и из группы — Мясковский, Фейнберг, Александров — он самый консервативный. Его творчество находится в ближайшем родстве с творчеством Метнера, и постольку он является типичным „ретроспективистом“. Но он уже, мельче и утонченнее Метнера. В нем нет метнеровской фундаментальности, его строгости, его некоторой готичности. Александров суховат в своем прекрасном мастерстве, которое выказалось уже давно при его первых выступлениях на композиторское поприще,

что было в годы войны. Теперь он еще окреп и стал еще более мастером, но его творческий диапазон не расширился. Он не чуждается современных красок, но не прибегает к крайним мерам, его гармония всегда чиста и обоснована здравыми правилами голосоведения. Если кого можно счесть менее всего затронутым стихийным воздействием революции, то это именно Александра: он невозмутим в своем академизме нового пошиба,— это академизм уже не на брамсовско-классической подпочве, а на новой, скрябино-метнеровской; эти композиторы стали для него той основной почвой, на которой он взрастил культуру академических цветов. В итоге это есть, конечно, некоторое обезвреживание и Скрябина и Метнера, но тем не менее ценность творчества Александра не подлежит никакому сомнению: это интересный, хотя и не первой яркости, композитор с тщательным мастерством, с прекрасным стилем, который пока не выплывает в более широкие формы и предпочитает, хотя и не исключительно, держаться берегов интимного искусства, и с несколько салонным общим тоном.

Следующая группа композиторов отмечена особой печатью, которая в некоторых из них высказывается органически, стихийно, просто как бессознательное следование национальному инстинкту, а в других уже является вполне осознанной, художественно поставленной, как цель. Я говорю о группе композиторов с определенно выраженным еврейским колоритом творчества, которые вольно или невольно культивируют еврейский мелос, созидавая из нее музыкальные формы современного обличья.

Композиторы евреи появились в России и со времени Ант. Рубинштейна, который один из первых (япроче́м, идя по стопам Глинки) пытался созидать еврейский стиль в музыке. Его опыты не лишены порой художественности, особенно для своего времени, но их плохое значение было в том, что они на долгое время стали вроде штампа для всякой квазинациональной еврейской макулатуры. Появление настоящих композиторов евреев — это достижение уже последних годов XIX века: в это время намечается, во-первых, большая тяга к композиторству среди евреев музыкантов, до того времени больше увлекавшихся исполнительным искусством, а, во-вторых, наблюдается в рус-

ско-еврейских кругах большой интерес к национальной музыке, вызывающий ряд изучений, исследований и создающий литературу об этом предмете.

Одним из первых выступил на арену национально-еврейского творчества М и х. Г н е с и н, выученик римско-корсаковской школы. От последней он заимствовал некоторую сухость установки своего творчества, некоторую абстрактность музыкальной формы. Его первые попытки творчества были, впрочем, лишены вовсе какого бы то ни было преднамеренного национализма — все это развилось позднее. К годам войны этот национальный пульс был уже довольно ярко выражен, но еще резче он проявился в годы революции.

Гнесин исходил из напевности еврейских народных и древне-синагогальных мелодий и мелодических контуров. Центр тяжести его был в мелодии, и извивность и ориентальная орнаментика еврейского типа мелодии позволила ему выполнить одно из тех существенных заданий, которое намечается в нашем революционном периоде музыки, — именно, стремление к „опрощению“ прежде всего гармоническому, как наиболее ясно выраженному в прежнюю эпоху.

У Гнесина это опрощение компенсировалось изощренностью и орнаментальностью мелодической линии. Его композиторские опыты в этом отношении не были просто и наивно интуитивны, а явились результатом некоторого изучения и исследования. В этом отношении путь, им избранный, походил в общем на путь Римского-Корсакова — его учителя, тут явно присутствовал рациональный момент, — момент, если угодно, „этнографический“. В революционную эру Гнесин нам является уже, как типично еврейский национальный композитор. Некоторое запоздание этого национального сознания в музыкальной еврейской нации объясняется ее гонимостью в прежние годы, но, с другой стороны, нельзя не признать, что вообще этот этнографизм, воспринятый несколько поздно, не мог не отозваться известной „устарелостью“. Стадия этнографизма обычно появляется в романтические периоды народного сознания, когда выдвигается демократическая интеллигенция. С еврейством дело, очевидно, запоздало, и выступление еврейской демократической интеллигенции,

которое действительно совпало с появлением романтизма в виде музыкального национализма, в общей музыкальной оценке не могло не быть некоторым анахронизмом. В этом смысле и Гнесин был несколько запоздалым явлением, ценность которого в то же время несомненна и существенна.

Гнесина в сущности немислимо рассматривать в чисто-национальном аспекте. Хотя в революционную эру его национализм окреп и высказался до конца, но все-таки в этом композиторе оказалось слишком много элементов преемственности от русской школы и несколько оригинальных самобытных черт, которые не уместались в рамки национальных характеристик. Та линия творчества, которую Гнесин культивировал ранее, до нахождения им национального стиля, стоит существенно особняком: он не примыкает ни к типичному кучкизму нового стиля, ни к „стравинизму“, ни к левым ориентациям. У него — мужественный и лапидарный стиль мелоса, у него обильно уснащенная гармония, которая опять-таки не вышла ни из скрябинских, ни из неофранцузских источников. Родоначальников Гнесина указать трудно, он как-то изолированно стоит в своем „вненациональном“ аспекте, но тем оригинальнее то обстоятельство, что эта изолированность не дает все же его творчеству очень резких индивидуальных характеристик. Он и не похож ни на кого, и в то же время его творческий лик лишен убедительной характерности. Некоторая жесткость музыкального профиля роднит его с Мусоргским, иногда даже с Прокофьевым, но влияния тут, повидимому, никакого нет. Гнесин культивирует стиль романсный, который приобретает у него более монументальный оттенок, — это уже не интимная лирика, а лирика до известной степени декоративная. Его талант жесткий, не совсем „уклюжий“, несколько неповоротливый и мешковатый. Кажется, что овладение музыкальным материалом ему трудно дается, и на его творчество легла печать какой-то жесткости и тяжести. Гармонический мир его угловат, мелодические контуры органически лишены мягкости, но в этой жесткости есть момент силы и убедительности. Он не владеет исчерпывающей техникой, его фортепианное изложение лишено убедительного мастерства, жестко и тяжело. Его вокаль-

ные партии трудны и далеко не всегда искупают эту трудность красотой результатов. И, несмотря на это — в этом сходство его с Мусоргским, — Гнесин впечатляет и в итоге убеждает в своей художественной правоте. Националистический период его творчества протекает под знаком стремления к упрощению и облегчению музыкальной ткани, и композитору многое удалось в этом направлении свершить. Гармонии его, преобразенные национальным мелосом, становятся мягче и проще построены, жесткость очертаний исчезает; пронизанный гебраистическими элементами мелос становится нежнее и уже лишается своей былой остроугольности. Вообще это погружение в родную стихию оказывает на композитора благотворное воздействие. Но все же какая-то невыясненность его физиономии, остается какая-то общая неопределенность, и она мешает узнавать его лицо. Нельзя сказать всегда про Гнесина, что это — он, нельзя узнать его, как других, по нескольким его тактам.

С революционной эпохой его контакт проблематичен: правда, в эту эпоху он нашел свое национальное лицо, но нашел его он, едва ли не исходя из предреволюционных настроений. Весь погруженный в миры библейские, Гнесин не современен, даже более того — его жесткость и некоторая нескладность получают от этого сопоставления с современностью какое-то об'яснение, как элементы „архаичности“, как умышленная лапидарность, умышленный возврат к примитивной угловатости формы.

Большая трудность и вышеуказанная жесткость его творения до сих пор составляют большое препятствие к проникновению его творчества в сколько-нибудь широкие сферы. Гнесина уважают и как будто и знают, но сравнительно редко исполняют — культа его творчества пока не наблюдается. Его формальная нескладность составляет большое препятствие к овладению его творчеством — этот композитор имеет склонность разбивать течение формы интерлюдиями, он как-то многословен и не всегда умеет остановиться, даже когда речь его уже не так содержательна. Длинные и растяжения наполняют его композиции, которые все же обладают способностью немногими ценными моментами искупать недостатки деталей.

В пределах того же этнографизма работал и другой композитор национального направления—Александр Крейн, которому удалось провести то, что собственно составляет идею национального искусства, именно соединить собственную внутреннюю теплоту и личный композиторский темперамент с органическим восчувствованием родного мелоса.

А. Крейн начинал в прежнее время тоже как композитор, лишенный национальных характеристик. Его музыкальные предки были очень далеки от еврейства и национализма в какой бы то ни было мере. Это были Скрябин и Равель, еще в более отдаленных моментах — Григ. Национальные элементы пробуждаются у Крейна уже перед войной, и за эти годы его национальное дарование крепнет и помогает ему раскрыть самого себя, найти свой собственный композиторский мир и выпутаться из тех влияний, в которые он был вначале погружен.

Самое ценное в творчестве А. Крейна, который тоже базировал свое творчество на синагогальных напевах, — это умело и талантливо найденная связь между этими мелодическими орнаментами и гармонией, которая оказалась очень естественно модернистической, полной насыщенности и своеобразного эмоционализма. Острый и своеобразный хроматизм и еще более своеобразная мелизматика налагают на мелодию Крейна глубокий национальный и органический отпечаток. В соответствии с ним стоит гармония — прочная, насыщенная, чрезвычайно выразительная и сочная, обычно многозвучная и несколько тесная, густая, в которой внимательный глаз может проследить такие же родственные черты с гармониями Равеля, как в самой орнаментике мелоса — родство с ориенталем русских кучкистов. Это все в сущности очень естественно, ибо и кучкисты, культивировавшие ориентальный стиль, и рожденный из русского кучкизма Равель не могли не напасть на общие линии творческих воплощений вместе с новым пионером в той же области восточных исканий Крейном. Музыкальная ткань крейновских композиций всегда окрашена сильным пафосом эмоции: его музыка — сильно чувственная, земная, телесная, в ней нет ни кошмарностей Фейнберга, пришедших из сфер фантастики и романтизма, нет и бесплотной мистики Скрябина и его



утонченного, почти духовного эротизма. Крейн чрезвычайно эротичен, но его эротизм крепкий, земной, здешний, реальный, он совершенно лишен колорита потусторонности, бесплотности, и в этом его главная сила. Крейн в итоге оказался органичнее спаянным в своем внутреннем облике с национально-еврейским мелосом, чем, напр., тот же Гнесин. Он как-то органичнее претворил его, более — сам стал им. Он настолько вошел в этот новый для него мир, что уже перестал быть способным воплощать что-либо без этого уже типично национального оттенка, даже когда задания его музыки вовсе к этому не зывали. С этих пор, как он нашел еврейский стиль, он нашел и свой собственный стиль, на этот раз, в противоположность Мясковскому, чрезвычайно четкий и резкий, скорее подобный той четкости, какая наблюдается, напр., у Скрябина. Гармонический мир Крейна настолько специфичен, он вращается в таком особенном кругу любимых красок (как и Скрябин), что его легко узнавать по первому взгляду. Эти насыщенные, густые и плотные гармонии сразу выдают своего автора, как и хроматический мелос с характерными ритмическими очертаниями. Можно было бы упрекнуть Крейна за некоторую „узость“ красочного диапазона, за то, что он, как и Скрябин, слишком вращается в кругу одних гармоний и одних оборотов, но зато это обуславливает его яркость и его самодовление. Роль Крейна была — стать тем для еврейской музыки, чем был Григ для норвежской и Глинка для русской, т.е. создать свой национальный стиль. Можно сказать, конечно, не предрешая пока самого ранга его таланта, что эта задача им уже выполнена: стиль этот создан, и в этом смысле заслуга его перед искусством еврейского народа огромна. Будет ли этот стиль в будущем столь же плодотворен для искусства, как стиль, созданный Глинкой, — это, конечно, еще вопрос, на который ответить может только история.

С „Саломей“ этот стиль определяется, кристаллизуется он уже в революционные годы, когда у Крейна намечается и общее стремление, продиктованное общими условиями нашего времени, — выйти из интимной сферы в более широкие. Тут мы находим в Крейне подлинную „современность“: он вовсе не боится ширины размаха

и смело ставит перед собою симфонические и ораториальные задания. Музыка его к „Розе и Кресту“ Блока — нечто вроде симфонических программных фрагментов, созданная в начале революционной эры, проникнута уже гебраистическим духом, вошедшим в его плоть и кровь, хотя сам сюжет в данном случае не требовал такого колорита. Уже после Октября создается „Каддиш“ — род реквиема-кантаты, выдержанный в монументальных тонах, и большая симфония для оркестров. На ряду с этим Крейн пишет много мелких вокальных произведений на разные тексты еврейских поэтов, частью на еврейском языке. Лучшие из них — циклы на слова Бялика, Бальмонта и „Газелы“ на слова Эфроса, исполненные специфического и сильного пафоса.

Одновременно ему приходится выполнять уже чисто случайные задания на национальные темы — театральную музыку, которая хотя и не возбуждает в нем полного напряжения творчества, но служит хорошей школой композиции, обращающей его, в общем склонного более к моменту интуиции, чем к моменту мастерства, в хорошего мастера, владеющего оркестровой палитрой и всеми ресурсами внутренней техники. Написанная им в последнее время симфония окончательно записывает Крейна в число симфонистов. Но этот симфонизм лишен всяких академических характеристик. Лишен он и той замкнутости, какую отличается психология творчества Мясковского. Скорее, напротив, экспансивностью настроения дышит эта музыка, вовсе не желающая скрываться где-то в интимных гранях души и говорить эзоповским языком. Крейновское творчество находится в полосе расцвета и развития мы еще многое можем ждать от него, но самое ценное — это определенная „личность“ этого творчества и то, что хотя, быть может, и бессознательно, бездумно, но в нем намечается органический контакт с современностью, проявляющийся и в стремлении к монументальной форме, и в стремлении к известному опрощению стиля, к его монументализации в свою очередь и к протесту против слишком большой фантастичности и заоблачности, и в нелюбви к интимности, которая не чувствуется у него даже в интимных по форме вещах.

Брат Александра Крейна Григорий Крейн в истоках и родниках творчества близок к Александру. Он начал как импрессионист и он едва ли не был у нас первым сознательным, культивировавшим на ряду со Скрябиным культ сложных гармоний. Революционные годы мало наложили отпечатка на общий стиль его композиции. В общем надо сказать, что национализм еврейского типа прошел как-то боком мимо него, но несколько задел и его, задел не органически, не таким всепоглощающим образом, как его брата. Оттого Гр. Крейн как-то более связан с прежней эпохой и как-то иррациональнее современной, нашей. Он еще во власти идей „модернизма“, он талантливо и уверенно, убежденно продолжает развитие музыкально усложненного языка, которым умеет говорить убедительно и патетично. Трудно сейчас оценить это творчество, столь замкнутое и не любящее света, тем более, что сочинения его чрезвычайно редко играют, благодаря своей сложности, и композитор мало принимает мер к более частому их исполнению, очевидно, уповая на всемогущую историю, которая всех поставит на свое место.

К группе композиторов более резко-левого направления относятся или, вернее, относились до сей поры пишущий эти строки, на котором сильней всего сказалась общая для всех композиторов тяга к монументальности и к упрощению, к лапидаризации стиля (в написанных во время революции трио, скрипичной сонате и „Чаконне“ для оркестра с органом), и Н. Рославца, которого можно признать за наиболее резко выраженного модерниста. Не имея в виду говорить более подробно о себе, я укажу на Рославца, как на представителя идеи организованной звуковой материи. Музыка для него не есть высказывание эмоций, а скорее организация звуковых элементов, которая в итоге дает сложную, не первичную эмоцию. Это взгляд в сущности типично „эстетский“ — в этом смысле Рославца можно причислить к плеяде тех композиторов, которые в организованности звучаний видели конечную цель и задание музыки. Но выполнение этой проблемы у Рославца не всегда прямолинейно и последовательно, часто он впадает неволью в эмоционализм и довольно ярко выраженный. Гармонический материал, с которым композитор оперирует,

чрезвычайно сложен; в этом смысле Рославец стоит особняком и не обнаруживает никакой тяги к разгрузке своей музыки — разгрузка касается только эмоциональной стороны. Обладающий своеобразным и сильным мастерством, бесспорно владея звучностью и своим миром гармоний, этот композитор пишет, конечно, для очень немногочисленного и замкнутого потребителя: из всех перечисленных выше имен, конечно, Рославец менее всех может надеяться на быстрое признание. Несмотря на разнообразие выполняемых им форм (сонаты, симфония, камерные произведения, романсы), Рославец в итоге довольно одностилен по общему колориту своего творчества. Ближе всего его можно поставить не к русским авторам какого бы то ни было направления, а к Шенбергу, с которым его сближает тип его гармонического языка. Но сравнительно с романтиком Шенбергом Рославец — настоящий академист, расчетливый и умный строитель, который никогда не позволяет восторжествовать над собой минутному аффекту. Расчетливость и „рациональность“ его музыки стоит в каком-то своеобразном соответствии с его изысканным мастерством и каком-то стационарном состоянии его творчества — кажется, что этот автор уже открыл свой секрет творчества и не хочет изменять этому достижению. Сложность этой конструкции и трудность его сочинений для исполнения делают его творчество вообще мало доступным не только для понимания, но и для простого услышания.

Молодые поколения композиторов работают под смешанными влияниями. Некоторые из них так или иначе пережевывают старые музыкальные жвачки более или менее талантливо, но всегда без признака подлинного творческого озарения. Таковы: Мелких, Дианов, Шапошников, Гандшер, Евсеев, каждый из которых облюбовывает определенный эпигонический стиль. Большая часть поименованных — не „модернисты“, а умеренная публика, примыкающая к Метнеру, даже Рахманинову, реже к Скрябину (Мелких). В этой их относительной консервативности при их молодости нельзя не видеть тоже отражения указанного мною „знамения времени“ в виде стремления к опрощению музыкального искусства в России. Другая часть работает в более передовых тонах, часто увлекаясь

либо Скрябиным, либо Прокофьевым, иногда производя оригинальное смешение обоих течений и, казалось бы, непримиримых направлений. У Крюкова в ранних сочинениях влияние Скрябина достигает степени простого подражания, впрочем, только в мелодико-гармонической сфере, не касаясь вовсе формы, которая отличается малой стройностью в противоположность скрябинской. В более поздних композициях Крюков переходит к иным влияниям, которые дают повод полагать, что из него мы будем иметь интересного композитора. В духе современной германской школы, но не без еврейских влияний мелоса пишет талантливый Веприк; напротив, Половинкин обнаруживает сильное влияние несколько „просветленного“ Прокофьева и зачатки собственного стиля, который, надо надеяться, скоро разовьется. Эта молодая композиторская поросль, впрочем, держится вовсе особняком от каких бы то ни было монументальных заданий, что вернее всего объясняется еще технической неопытностью. Среди подрастающих композиторов Ширинский обращает внимание музыкальной свежестью и умной культурностью своего дарования, которое пока еще не блещет оригинальностью, но исполнено хорошего тона и вкуса, Шебакин — искренностью творчества и мелодическим даром. Особняком стоит С. Протопопов, сторонник „ладовой теории“ известного Б. Яворского и по ней конструирующий свои творения, которые, однако, выходят очень похожими на скрябинские, но без вдохновенности последнего. Интересен наиболее левый из молодых — Л. Книппер, обнаруживающий большое остроумие и хорошее владение оркестровым колоритом.

Таковы итоги рассмотрения нашего композиторского мира в той его части, которая поставляет музыку для круга ценителей. Замкнутость этого круга и то отчаяние, в которое невольно повергаются композиторы, созерцая бедственный вид своей аудитории, несомненно, тяжелым образом отражаются на психике молодого поколения. Уже то, что так мало их, этих подрастающих, мало в течение всего последнего десятилетия, показывает, что действительно есть сильная растерянность и сильное сомнение просто в нужности музыкального квалифицированного творчества, которое в переживаемое время обращается как бы в какое-то индивидуальное занятие „для собствен-

ного потребления". Немногие способны на такое самочувствие с пользой для творчества, — всякий композитор в идеале видит себя исполняемым и слушаемым. Уже одно это заставляет с вниманием отнестись к тем задачам, которые русская современность выдвигает перед композитором. Тут дилемма: или действительно надо „сжигать корабли“ и ехать в Европу за признанием среди тех слоев, которые как-то аналогичны русским дореволюционным слушателям, или же надо, оставаясь в России, как-то учесть опыт революции и, главное, ее психологические осадки. Последний путь, конечно, тем естественнее, что с Запада приходят вести неутешительные, — музыка там медленно, но упорно разлагается, дичает, варваризуется, вкус делается странным. Как ни чуждо многим, воспитанным на старой закваске, революционное сознание, но оно оказывается в итоге роднее, чем то чуждое варваризованное сознание, и русский композитор не может удовлетвориться теми перспективами, которые открывает ему Запад. Отсюда один вывод — композитор в будущем принужден учесть опыт революции, он принужден как-то сообразовать свое творчество с нею и с ее результатами, если не хочет бесплодия для этого самого творчества, если не хочет для себя перспективы все суживающейся, вымирающей аудитории. А что эта бывшая аудитория явно вымирает — это такой очевидный факт, который не требует доказательства. Напротив, дорога монументального искусства, искусства ограндиозненного и одновременно упрощенного, лишенного интимности и изысканности, „салонности“ ощущений, сразу привлечет новые потребительские силы, сразу оживит музыкальную творческую сферу и тем самым вызовет настоящий, не по инерции только сохранившийся, а органический подъем творчества.

---

## 8. Музыкальная печать и издательство.

Проблема издания музыкальных произведений в России всегда стояла довольно остро. Поскольку дело не касалось разного „ходкого“ товара, вроде инструктивных и „популярных“ вещей, мы давно привыкли к тому, что композитору с трудом приходилось пробивать себе дорогу к опубликованию. Тот ограниченный круг, который вообще интересуется квалифицированной музыкой, еще суживается, когда мы ставим вопрос о „новых произведениях“. Еще суживается он, когда дело идет о сочинениях новых не только по времени появления, но и по самому духу. Малоизвестный автор, с трудным стилем композиторского изложения — большею частью с музыкой, понятной не сразу и ограниченной группе лиц, — он не мог рассчитывать на сколько-нибудь сообразное с издательскими затратами распространение. И мы видим, что даже такие крупные имена, какими были перед революцией Скрябин, Метнер, всегда были все же известной обузой для издательств, — их издавали не столько из за прибыли, сколько из-за известного издательского снобизма и меценатских инстинктов.

Новые авторы были в старой России всецело сданы на попечение мецената, как и „симфоническая музыка“. После того, как издатели торгового типа прославились в России своим невниманием к интересам композиторов, после того, как ряд великих композиторов так или иначе „пострадал“ от издателей материально, — сначала Беляев в Петербурге и Лейпциге, а потом Кусевицкий в Москве и Берлине основывают типы меценатских издательств, которые должны были продвигать вперед композиторов и поощрять их творчество изданием.

Нельзя сказать, чтобы опыты меценатов были вполне удачны. Обычно удача их сопровождала только на первых

шагах, когда имелись в их распоряжении композиторские силы безусловные, в которых можно было наверно не ошибиться. Но скоро выяснилось, что вообще в этих меценатских типах издательств обнаруживается тенденция к загромождению второстепенными композиторскими опытами, и это явление получило характер общего. От него развалилось издательство Беляева, от него же пострадал отчасти и Кусевицкий. Революционная эра передала все издание музыки в руки государства и тем существенно изменила судьбу композиторов.

Это изменение только теоретически должно было быть к лучшему. Невыгодное само по себе дело не могло сделаться выгодным в руках государства, особенно в тех условиях бесхозяйственности, в которых оно оказалось в первые годы революции. Правда, наш композитор не был избалован гонорами, ибо хорошо знал, что экономический фундамент под ним шаток, но все-таки первые годы революции принесли с собою решительное ухудшение оплаты композиторского труда. Нельзя сказать было, чтобы и план издания был особенно ясно проработан, чтобы какие-нибудь идеологические директивы были обоснованы и положены в фундамент. Это неопределенное, почти безгонорарное и беспланное состояние музыкально-издательского дела продолжается и поныне, даже в условиях большей хозяйственной организованности. Область эта явно ненормально живет, и трудно выяснить, обуславливается ли эта ненормальность органической нежизненностью самого композиторского труда с экономической точки зрения или другими причинами.

Все-таки положительные итоги работы послеоктябрьского музыкального издательства имеются. Правда, мы не поспеваем за нашими композиторами, огромная масса произведений лежит ненапечатанными, огромная масса даже и не доставляется, уже в предвкушении того, что надежды на опубликование слабы. И это несмотря на то, что в сущности композиторский пульс все-таки работает несколько в ослабленном темпе. Сколько-нибудь крупные издания, вроде партитур, стали почти недоступны. Цены на печатание непомерно поднялись, и соответственно тому мы присутствуем при удорожании нотного материала, совершенно исключительном по размерам.



Оригинальной и отличительной особенностью революционной эры явилось сильнейшее распространение агитационной литературы. Эта область, которая базировалась на спросе в новых пролетарских кругах и вызывалась условиями нового быта, экономически оказалась наиболее выгодной. В дореволюционную эру мы не имели ничего подобного, — тогда „хлебным“ делом было издание эротико-порнографической музыки и общедоступной литературы, теперь же она исчезла с государственного рынка, и на ее место становится материал агитационный. Область эта все разрастается и заполняет деятельность издательства. Напротив, заметно редуцируется область квалифицированной „профессиональной“ музыки. Все эти явления, конечно, имеют временный характер, но они типичны для нашей эпохи.

Значительно пестрее и отчасти любопытнее судьба музыкальной „литературы“. В революционной эре мы в сущности наблюдали только что начинающееся развертывание роста музыкальной литературы. Только начинали появляться эстетические работы, биографические характеристики, музыкальная картина стала разрастаться и насчитывать уже не ремесленные только имена в своих рядах, а настоящих ценителей. Революционная эра прежде всего сильнейшим образом отразилась именно на критике. Первые годы революции критическая работа почти стухевалась. Политические мысли и разговоры заполнили собою газетные столбцы, — все были слишком заняты государственными вопросами, и искусство, в особенности такое отвлеченное, как музыка, попало естественно на запятки. Государственная монополия на газеты тоже не осталась при этом без влияния. Ведь и раньше официозная пресса редко отводила много места вопросам искусства и в частности музыкальной критике. Когда же вся пресса стала официозной, тогда, естественно, критика о музыке, да еще в условиях сокращения музыкальной жизни, попала в самые неблагоприятные условия. Со страниц большой „ежедневной“ прессы она принуждена сначала вовсе исчезнуть, а потом удалиться на страницы маленьких театральных изданий, коль скоро последние появились на свет. Но и последние эти театральные-музыкальные издания, по сравнению с довоенным временем не могли достигнуть расцвета — все это были рахитические явления, и они остались по наш день такими.

Специальная музыкальная пресса только что созидалась перед войной. Опирающаяся на немногочисленные круги читателей-музыкантов, лишенная в виду этого прочной экономической базы, эта музыкальная пресса могла существовать только при том или ином меценатском вмешательстве. И хотя меценатов было у нас ранее немало, но немногие из них решали связать себя и свои деньги с музыкальной специальной прессой — слишком узок казался размах и диапазон задачи. Перед войной были созданы ценой героических усилий, помимо консервативной и неопределенно оппортунистической по музыкальным характеристикам „Русской музыкальной газеты“ Финдейзена, еще „Музыка“ Держановского в Москве и „Музыкальный современник“ Римского-Корсакова в Петербурге.

Революция и еще ранее война прекратили существование этой прессы. В первые годы революции были идеи о создании музыкальной специальной прессы, но они разбивались об отсутствие технических возможностей и денег. Только к 1922 году явилась возможность устроить музыкальный журнал, посвященный вопросам музыкального строительства и специальной критике. Это был „К новым берегам“ — издаваемый Муз. сектором журнал, проникнутый модернистической, передовой идеологией, который, однако, просуществовал только на протяжении трех номеров. Он погиб из-за того, что его идеология вызвала на возражения, и к музыкальному модернизму оказалось необходимым прибавить известные политические характеристики. Преобразованный таким образом журнал получил наименование „Музыкальной Нови“ и занялся разработкой музыкальных вопросов в сфере социологических предпосылок. Техническая часть музыкального дела от этого отчасти пострадала, и в общем надо признать, что все-таки журнал не смог стать настоящим организующим центром музыкального мира. Проблема создания такого органа так и висит в воздухе до сих пор.

Насколько трудно было в революционной действительности создать периодический орган музыкального мнения, настолько же плодотворна оказалась область музыкально-брошюрной литературы. Если дореволюционная Россия не могла похвастаться большим количеством популярной литературы о музыке, то революционная эпоха вполне

компенсировала этот недостаток. Теперь мы имеем, количественно по крайней мере, огромную армию музыкальных брошюр, освещающих самые разнообразные вопросы музыкального бытия. Тут появились и исторического характера книжки, и биографии, в которых ранее был такой существенный недостаток, и эстетические популярные брошюры, и проч. Огромный поток музыкально-просветительной литературы, качество которой не всегда уравнивало количество, стал несколько сдавать только к последним годам, когда он стал задерживаться несколько искусственными методами. За эти революционные годы почти все наши композиторы—и большие и малые—смогли получить о себе памятки в виде характеристик и книжек, но жаль, что для сколько-нибудь солидных трудов биографического характера уже не хватало под'емных сил, и вся эта область оказалась более легковесной, чем то было бы желательно. Музыкально-критические силы в новой России остались в сущности прежние. Более того, и прежние силы поредели, но на горизонте не выдвинулось новых сильных фигур. Многие из тех, кто были присяжными оценщиками музыкальной современности ранее, сошли с горизонта, либо впад в бездеятельность, либо даже примкнув к эмиграции. Слабость бывшего состава музыкальной критики не позволяет об этом много жалеть. За военную эпоху из новых имен критического горизонта выдвинулся один только Игорь Глебов, писатель с большими достоинствами и большими недостатками, главный из которых—малая понятность им написанного для какого угодно читателя,—малая понятность, видимо, обусловливаемая малой ясностью самых мыслей.

Отзыв на революцию музыкальной критики был довольно слабый и, я бы сказал, неумелый. Некоторые пытались отозваться, пытались связать события с музыкальной жизнью, но выходило это и делалось по-дилетантски и не всегда в достаточном всеоружии культуры и знания дела. И в итоге мы должны признать, что пока эта область у нас обслуживается только прежними силами, что новые—маломощны и нехарактерны, и что причины этого надо искать в том положении, в какое попала музыкальная мысль, затерянная в общей массе прессы и печати среди революционных огней.

## 9. Новые перспективы.

Октябрь выдвинул новые задачи и раскрыл новые горизонты перед музыкой. Мы стали как-то несоизмеримы прошлому, мы отошли от него. Вряд ли есть теперь хоть один чуткий музыкант, который бы не чувствовал, что что-то в его психике сдвинулось и что те музыкальные боги, которым он молился ранее, поблекли и должны быть заменены иными, новыми.

Взгляд на Запад не утешителен: там мы видим наступление эпохи разложения. Если кризис Запада вообще есть признанный многими факт, то на примере музыкальной культуры он доказывается с особенной яркостью. Музыка — душа эпохи — стала разлагаться, стала давать какие-то фальшивые очертания и формы. Запад, более того, в области музыки сейчас учится у России, но не у России новой, а у старой, довоенной России: властителями дум музыкальных в мировом масштабе являются, с одной стороны, Рахманинов (Америка), с другой — Стравинский и отчасти Прокофьев.

В Германии текут мутные волны — те самые, которые потекли еще в эпоху Рихарда Штрауса, волны безвкусыя и духовного мещанства. Нам нечего взять у страны, в которой царит дух пивной, в которой нет никакого под'ема настроения. Империализм загубил Германию и ее когда-то великую музыкальную культуру. И там забыли своих великих музыкантов, Вагнера, романтиков, там теперь культ плоской музыки Малера и Штрауса, которые совершенно не приемлются нашим музыкальным сознанием. Шенберг — тоже один из властителей дум современности — созидает свой мир, странный и жесткий мир звучаний, в котором нельзя не увидеть элементов известной органичности. Но признание этого мира все же основывается на известном снобизме буржуазных групп, на нежелании

показаться отсталым, на гастрономическом самолюбовании. Нет у Шенберга того величия замысла, которого требует наша революционная эпоха: его творчество все-таки лежит в категории „интересного“, а не истинного.

Франция является сейчас центром музыкального модернизма. Варваризация мутным потоком захватывает страну некогда утонченной культуры звука. После утонченностей Дебюсси и Равеля французов потянуло на негритянские настроения, на грубый экзотизм, на кричащую красочность. В погоне за новизной выискиваются новые средства, поражающие слух и воображение, средства нередко неприкрашенного рекламного типа. Футуризм, который еще не коснулся музыки в военную эру, теперь разлился по ней шумной волной. Во всей этой музыке отсутствуют характеристики глубины, величия и монументальности—вся она построена на характеристиках эффекта, краски и „шика“. Наш Стравинский диктует варварские моды, по его стопам следуют „политональники“ и „омнитоналисты“ — музыка всей этой братии вряд ли доставляет кому искреннее удовольствие, но магическая цепь какой-то круговой поруки за вкусы соседа позволяет существовать этим музыкальным авгурам и улыбаться друг другу и публике.

Мутные волны перекинулись даже в консервативные страны мирных англо-саксов, и мы с изумлением видим проникновение футуризма даже в самых крайних формах в Англию и в Америку, до сих пор чуждавшуюся музыкального творчества.

Нигде мы не находим примеров для учительства, нигде в Европе основной господствующий дух эпохи нас не удовлетворяет. Когда после годов перерыва открылся перед нами музыкальный мир Запада, то явственно можно было ощутить запах разложения.

Что же нужно нам от музыки, как от любимого и желанного искусства? Теперь многим ясно, что нельзя „так жить“, как жили до сих пор, в какой-то оторванности от питательной среды, поставляющей жизненные соки. Трагедия культурного одиночества захватила композитора. Эту трагедию одиночества можно прочитать у всех наших авторов, прочитать в их растерянности, в их блуждании, прочитать даже в том, что революционная эра

как-то обесцветила многое из того, что казалось на прежнем фоне ярким. Композитор не знает, для чего и для кого он пишет, — по инерции он берется за старые привычные формы и к ужасу своему видит, что варится в своем соку, что его окружают только многократные отражения его самого, а не иные лица, что он сам себя слушает, отраженный в обличьях многих или даже не очень многих своих друзей. Революция заставила нас ярко ощутить то, что было и ранее, — олигономичность нашего культурного искусства, его опору на немногих, его установку на слишком изысканный вкус и только на него. Масса чужда этому искусству.

Встает проблема слития с массой. Проблема эта выполняется двояко: путем приближения техники и метода творческого воплощения к массе и путем поднятия массы до постижения квалифицированной техники. Две эти задачи должны выполняться. Но композитор не может остаться прежним. Сейчас становится решительно абсурдным продолжать писать фортепианные миниатюры и салонные вещи — действительность требует выхождения на какую-то обширную арену. Это и есть область ожидаемого нами монументализма в музыке.

Музыканты всегда шли на поводу и на помочах у века. Они всегда вольно и невольно „приспособлялись“ к требованиям. Обстоятельства и быт вынуждали их писать то, что надо было в данное время, и чаще всего действительность просто диктовала им то, что от них было надо. Персель писал панегирики королям, Гендель восславлял пышность двора, Бах работал на культ протестантской церкви, классики — на утешение магнатов и магнатиков. Наша эпоха, выдвигающая новые силы, новые массы, по существу является демократической, ее аналогов надо искать в революционных и реформационных временах. Монументальное искусство оратории, порожденное религиозной реформацией, нам сейчас должно быть ближе, чем салон XIX века. Масса, которая не может разобраться в структурных тонкостях, превосходно постигает общую величественность замысла, грандиозность концепции, динамизм звучания. Композитор новой эры должен соединить эти демократизирующие элементы с предельными выражениями музыкальной техники, высококвалифициро-

ванной в своем мастерстве. Новый быт, отводящий такое большое место массовым торжествам, манифестациям, праздникам, сам напрашивается на музыкальное преобразование и претворение. Надо удивляться косности наших художников, которые до сих пор не увлекались этой возможностью, которые не оценили до сих пор, какое поле для деятельности в созидании грандиозного всенародного произведения, соединяющего музыку и с театральными элементами и с идеологией словесных образов. То, о чем мечтал Вагнер, созидая свое „национально-германское“ искусство, то, о чем думал Скрябин, конструируя свои эсхатологические построения — предельный синтез искусств в целях максимальной впечатляемости, — именно теперь может и должен быть осуществлен. Не в салонной атмосфере предвоенного времени, а теперь, когда массы сумели выходить на улицу, когда художнику остается только приложить свое искусство для организации их психики, делается возможным этот монументальный синтез, которого мы все ждем и к которому боязно приступить, ибо грандиозность задания слишком ясна.

Гениальным должен быть художник, который „поднимает“ такое задание. Быть может, оттого мы и ждем, что на нашем горизонте все-таки не отмечены еще гении, а есть только „дарования“ и „таланты“. Как ни высоко можем мы поставить наших авторов, как Фейнберга, Крейна и других, но ни один из них не носит печати безусловности и гениальности — это большие и средние дарования, и почти все они „иррациональны“ современности. Оттого не на них, не на этих всходах прошлого мы сможем базировать наши надежды.

Элегичной представляется судьба этих „покинутых историй“, которые не могут перестроить свою лиру на новые звуки и чувствуют в то же время, что старый строй уже фальшив. Из них национальные композиторы счастливее, ибо за ними плоть нации, но всего печальнее оторванные органически и неспособные к монументальности. Мы должны апеллировать к каким-то неведомым пока силам.

Но как бы ни апеллировать, надо прежде всего продиктовать наши условия. Те, у которых взоры прояснены, которые поняли, что такое наша эра и в чем анахронизм

наших музыкальных феноменов, те должны указать пути творчества и помочь проявиться пока еще не наметившимся гениям. В „доброе старое“ время какой-нибудь князь Эстергази прекрасно-таки указывал Гайдну, не смущаясь его гениальностью, какую ему музыку надо написать, и гениальный Гайдн писал именно такую, приспособляя свое творчество к родному ему самому быту. Всякое искусство в сущности своей агитационно и всякое есть искусство „к случаю“. Искусство, не пришедшее к случаю, в итоге — плохое искусство. И нам надо сейчас же заняться выработкой того, что нам нужно для нового быта и для просветления его искусством в новых условиях.

Исторические аналогии нам много могут помочь, несмотря на то, что беспримерность переживаемого времени заставляет осторожно к ним относиться. Ораториальный стиль тех эпох, когда начинали ощущаться „движения масс“, должен быть для нас прототипом. Но это, быть может, будет не простой ораториальный стиль, хотя и таковой допустим и желателен, а нечто еще более комплексное, нечто приближающееся к понятию просветленного искусством праздника, о котором первоначально мечтал Скрябин в своей „Мистерии“, пока она еще не приобрела у него иррациональных очертаний. Конкретно задача заключается в разработке ряда „сценариев“ или даже просто текстов неких монументальных творений, связанных с новым бытом, примерно, таким же прочным союзом, как ораториальный стиль Баха был связан с церковностью протестантизма. То, что было исповеданием протестантизма, — форма хора может получить свои аналогии в музыкальном отражении исповедания идей современности, облеченных в художественную форму. К этой огромной и полезной работе надо привлечь поэтов, которые сами пока еще блуждают и не находят точки применения своего дарования. Мы можем создать настоящую музыку нового мира, хоралы коммунизма, которые станут признанными гимнами и войдут как бы в быт. Но этим не ограничивается задача. Хорал расцветивается узором мастерства, и новый хорал новой религии человечества сможет тоже засиять всеми красками, даваемыми новыми ресурсами музыкального искусства. Здесь надо



повести упорную и серьезную войну с дурным вкусом, который, к сожалению, прививается и застигает широкие массы. Мы портим вкус новому слушателю, наводняя его психику и музыкальное восприятие мотивчиками, заимствованными из лексикона бульвара и буржуазной оперетки и ресторана. Момент требует героического величия, а не легкомысленного марширования „под оперу“. Девятая симфония Бетховена — вот прототип этого музыкального монументализма, вот пример стиля всенародного „интернационального“ мотива, равно действенного и для широкой массы и для самого утонченного музыканта. Бетховен и Вагнер, а отчасти и Бах — вот прототипы творчества новой эры. Но мы не можем не видеть, что среди наших композиторов как раз нет лиц, настроенных в тоны этих гигантов — музыкальных героев. У нас трагедия нытиков (Чайковский, Рахманинов, ныне Мясковский), слабая и жалостная трагедия отверженных, — или у нас салон, или кошмар, или замыкание в этнографический национализм. А нет у нас трагедии героического, нет величественной мужественности, а именно ее-то и надо нам теперь, когда пришло время говорить не перед изысканными и утонченными обитателями салонов, а перед массой, которая ждет героического сдвига. Оратория на революционную тему — вот очередная и первая задача. Расширяясь, она обращается в идею всенародного художественного праздника, при сотрудничестве всех искусств, с прототипами, взятыми из мистерий средневековья, отражения которых мы уже видим в наших современных празднествах, в инсценировках, их сопровождающих, в элементе политической сатиры, их проникающей. Но сатира не может дать художественного центра. Художественный центр достигается приложением революционного идеализма, т. е. художественным указанием перспектив будущего — известной „мечтой“ о великом и светлом грядущем, к которому надлежит стремиться. Этот революционный идеал должен быть художественно поставлен и художественно претворен, — тогда он получит предельную действенность и сыграет колоссальную агитационную роль, перед которой все другие попытки художественной агитации побледнеют. Религия в свое время брала массы художественной агитацией, внедренной в культ. Этот принцип надо заим-

ствовать и овладеть им. Для Скрябина религия обратилась уже в самое искусство. Для нас она должна слиться с человеческим бытом в единое целое.

Очень может быть, что в условиях действительности мы еще будем наблюдать долго явления прежнего композиторского типа: камерные вещи, интимные творения и проч. Но не они составят стиль нашей эпохи и не по ним мы будем мерять музыкальное искусство, как не по сюитам, а по „пассионам“ Баха мы меряем его эпоху. Искусство неминуемо идет к приближению к массам, при чем не надо понимать это приближение, как снисхождение к плохому вкусу масс. Законы развития вкуса у всех одни и те же, а самый вкус диктуется в равной мере и звуковым сознанием, и социальными условиями. Нет сомнения, что наш „наличный пролетариат“, пролетариат сегодняшнего дня, сам-то наполовину мелкобуржуазный, является в музыкальном отношении не только мало развитым, но просто отравленным буржуазными ядами разных сил. Тут и урбаническая культура, тут и темнота и отсутствие хорошей звуковой обстановки, и развратные примеры господствующих классов — все соединилось для того, чтобы исказить правильное и социологически верное развитие вкуса. Неправильно взятый некоторыми в начале революции курс немало способствовал дальнейшему уклонению вкусов масс от желательного и диалектически выводимого из марксистских предпосылок идеала. Мы должны исправлять эту ошибку, исправлять этот грех накормления значительных кадров лиц дурной музыкальной пищей, к которой легче привыкнуть, но которая по существу своему есть нечто порочное, плохое, нежелательное, которая есть отрывка всего плохого, что несла в себе урбаническая культура прошлого.

Созидание гимнов — это одна задача. Справедливость требует отметить, что далеко не на высоте эта часть. Традиция часто освещает тут явления, сами по себе не имеющие значительного веса. Когда-то цехи в Германии имели каждый свои гимны. Это в сущности — явление, чрезвычайно подходящее к задачам „рабочего государства“. У нас тоже должно быть: каждый цех, каждый профессиональный союз мог бы иметь свой гимн, свой,

если угодно, хорал, который должен стать такой же традицией, как интернационал, объединяющий всех. Этим полагается начало и фундамент музыкальной культуре быта и государственного строя, этим началом музыка пронизает своим организующим воздействием самые основы быта. Гимны эти должны быть чрезвычайно доступны и просты, в то же время должны удовлетворять квалификации художественной. Почему-то опять-таки никому в голову не приходит привлечь к этому делу, имеющему государственное значение, как организующее начало, совместно поэтические и музыкальные силы.

Далее идет уже план всенародных торжеств, как праздничных, так и печальных. Одно время у нас много внимания уделялось проблеме „громкозвучащих“ инструментов, которые именно предполагались для таких массовых, площадных исполнений, не в условиях закрытых помещений. Идея, к сожалению, пока не привела ни к чему конкретному, а между тем ее стоило бы углубить и развить, ибо это именно — в духе и в стиле современности. Музыка, вынесенная на улицу, может подавлять грандиозностью впечатлений в несравненно большей степени, чем музыка, запертая в зал. Акустику открытого воздуха надо изучить и создать инструментарий для нее, прототипы которого уже имеются в виде военных оркестров и больших органов. Но тут можно возразить, что при нашей бедности технические усовершенствования в этой сфере пока надо отложить. Это возможно, тем не менее ставка на „открытый воздух“ очень важна для композитора и должна существенно изменить его замыслы. Самый стиль „всенародного праздника“, самый контур сценария должен быть чем-то вроде символического представления, некой гигантской аллегорией, дающей революционную идею и идеалы в художественном преломлении. Демократический кинематограф, быть может, в этом высоко современном замысле должен играть не последнюю роль. И тут как раз может быть тот план, в котором, наконец, традиционно презираемая музыка „для кино“ найдет себе настоящее и уже высокохудожественное приложение.

От этих праздников и торжеств естественный уже переход к искусству, связанному с нашей эрой, но уже замыкающемуся в себе, искусству „вновь интимному“,

но уже не попрежнему, а как бы с новыми силами интимному, после того, как оно начерпалось новых сил от соприкосновения с массой. Вряд ли, однако, эта интимность будет очень резко выраженной, скорее мы в праве ждать тут развития просто квалификации чисто-музыкальной, освеженной новыми впечатлениями. Я убежден в том, что этот рост квалификации, этот новый профессионализм немислим иначе, как после нисхождения искусства в массу, после соприкосновения его с живой народной силой. Это „жертвенное нисхождение“ неминуемо, и без него музыка замкнется в роковом кругу и потеряет свои соки, как мы уже начинаем наблюдать в ней. Не надо, впрочем, думать, что все, тут рассказанное, быстро свершается: для этого нужны, наверное, десятилетия, если не более того — мы ведь присутствуем при кризисе музыки, который как будто по размерам не напоминает ни один из прежде бывших. Мы не знаем в точности размеров предстоящих нам исторических событий: возможно, что они еще значительней, чем мы полагаем, и тогда не является проблематичным факт полного перерождения музыкальной культуры наподобие того, как переродилась музыка античная на рубеже христианской эры, когда выступили на сцену новые народы и новые культуры. Возможно известное огрубение музыкальной культуры под влиянием напора масс, подобное тому, какое постигло античную музыку. Переживаемая эпоха имеет слишком много общего с той, которая застала человечество 2000 лет назад, чтобы не стали для нас соблазнительными многие аналогии из этого отдаленного прошлого. В наступающей эре переоценки старых ценностей, возможно, придется распрощаться еще не с одним культурным достоянием, и на Западе мы уже видим форменный кризис музыки, варваризацию ее, ставку на негритосство и на африканство и прочие симптомы разложения. У нас нет варваризации, нет ставки на диких, но у нас зато неминуема жертва утонченности в пользу ширины, компенсация изощренности силою и глубиной впечатления. Эта жертва быть может, окажется необходимою и в более широких масштабах, и тогда этой ценой будет спасена преемственность старой музыкальной культуры, которой сейчас грозит много опасностей.

Наши современные нам культурные явления в области музыки мы не можем не оценивать иначе, как „проходящие феномены“, — это не есть органические порождения эпохи, и потому они не отражают ее. Это — в большинстве случаев порождение инерции музыкальной истории. Но задача, мною поставленная, — задача сооружения бытового монументального искусства — неминуемо важна, важна постольку, постольку мы все верим в прочность свершившегося революционного сдвига и в глубокую историчность его. Торопиться некуда, и мои прогнозы, как я верю, сбудутся независимо от того, будем ли мы искусственно раздувать и ускорять процесс рождения нового искусства музыки. Все же я думаю, что указание на эти прогнозы полезно, как оплодотворяющий момент для творчества, которое, будучи растеряно, само не всегда сумеет найти пути в исторических потемках. Несколько опытов, хотя бы сначала и не очень удачных (уже не буду говорить „гениальных“), в этом направлении, а потом уже работа пойдет естественным порядком. Мы присутствуем при рождении совершенно нового стиля музыкального искусства, а никогда рождение стилей не свершалось в течение десятков лет, а всегда гораздо более долгие сроки для этого бывали надобны. Первые опыты всегда не очень удачны, первые блины комом, но это тоже естественно. Тем не менее идеи носятся в самом воздухе и реализовать их необходимо, и мы уже знаем попытки, которые ведут по этой дороге, — попытки, быть может, сами по себе не претендующие на значение событий, но являющиеся теми слагаемыми, из которых события со временем составляются.

Во все эпохи музыкальное искусство рождалось „от идеи“ и „от сюжета“ и только постепенно отслаивалось в бессюжетность, в чистую музыку. Новые эры — новые идеи, новые формы музыкального их отражения и новый последующий за этим инструментализм. Мы еще не в праве скоро ожидать нарождения этого инструментализма, но он, конечно, будет. Но он должен вырасти из того всенародного искусства, о котором была речь ранее, а попытки его искусственного рождения из элементов одного прошлого приведут только к академическим результатам. Через ораториально-„праздничный“

стиль, существенно монументальный, путь идет к новому академизму и новому инструментализму, если только события, нас ожидающие, не окажутся еще более серьезными и не отзовутся роковым образом на всем задании музыкальной культуры. Во всяком случае есть элементы для тревоги в музыкальных кругах — симптомы разложения, гибели культурных устоев на Западе, надвигание чего-то огромного и еще неведомого у нас, — не то рождения новых художественных вех, не то полного крушения старых, — возможное изменение самой методики художественно-музыкальной продукции — все это придает нашему времени тревожно-переходный характер, не допускающий делать точных и твердых ориентировок на будущее. Но уже самое величие и грандиозность переживаемых дней не могут дать в душе композитора современности могучих отслоек, которые, конечно, послужат ему к обогащению его творческого плана и будут им использованы в том искусстве, которое идет за нашими днями.

---

## ОГЛАВЛЕНИЕ.

---

Стр.

1. Музыкальный мир к моменту революции . . . . .	3
2. Наука о музыке после Октября . . . . .	41
3. Оперное дело после революции . . . . .	56
4. Исполнители в наше время . . . . .	74
5. Импорт иностранной музыки . . . . .	99
6. Революционно-музыкальная композиция . . . . .	105
7. Композиторы . . . . .	123
8. Музыкальная печать и издательство . . . . .	150
9. Новые перспективы . . . . .	155

---