

В. Городинский

**МУЗЫКА
ДУХОВНОЙ
НИЩЕТЫ**

Музыка
1950

В. ГОРОДИНСКИЙ

МУЗЫКА
ДУХОВНОЙ НИЩЕТЫ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 1950 Ленинград

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	3
Музыка духовной нищеты	13
Музыкальная эстетика американизма	33
Оперное искусство буржуазного декаданса	55
Джаз и музыкальная культура декаданса	76
Музыка без будущего	105
Кому принадлежит будущее	127
Терминологические справки	130

ПРЕДИСЛОВИЕ

В нашей небольшой работе мы знакомим советского читателя с наиболее характерными явлениями современной буржуазной музыкальной культуры (главным образом Америки), и всякий, кто даст себе труд поразмыслить над этими явлениями, признает бесспорным наше определение — современная буржуазная музыка есть музыка духовной нищеты, катастрофического умственного обнищания, глубочайшего нравственного падения.

Не следует, однако, думать, что явления, наблюдаемые нами в музыкальном искусстве капиталистических стран, характерны только для музыкального искусства. Напротив, музыка буржуазного декаданса является лишь звучащим выражением всеобщего упадка буржуазной культуры, лишь одним из проявлений той духовной проказы, что уже давно разъедает буржуазную науку, философское мышление, все формы и роды художественного творчества. Самая реакционность буржуазной музыкальной науки, ее старания воскресить к жизни давно умершие реакционные эстетические системы, попытки гальванизировать музыкальное средневековье, отбросить искусство к примитивам давно ушедшего прошлого — все это вполне аналогично процессам и явлениям, совершающимся в буржуазной науке и философии современности. Очень часто музыка буржуазного декаданса является прямым отзвуком реакционного буржуазного философствования. Так даже пресловутый «томизм», стремящийся к воскрешению схоластической философии Фомы

Аквинского, имеет свою ветвь в буржуазной музыкальной эстетике, повторяющей мысли средневекового философа о молитвенности музыкального искусства и о «музыкальном воспарении духа»... Примеры этого рода можно привести во множестве потому, что и в музыкальной культуре, с такой же силой, как и в любой другой области, сказывается то, что гениальным образом было показано и объяснено Лениным, писавшим еще в канун первой мировой войны, что «командующая буржуазия, из страха перед растущим и крепнущим пролетариатом, поддерживает все отсталое, отмирающее, средневековое. Отживающая буржуазия соединяется со всеми отжившими и отживающими силами, чтобы сохранить колеблющееся наемное рабство» (т. XIX, стр. 77).

Совершенно так же и в других отраслях буржуазной науки «ученые» декаденты снабжают новой, искусственной аргументацией мертвые философско-эстетические системы, реставрируя пифагорейские концепции, подменяя музыкальную эстетику Канта и Шопенгауэра мистическими средствами фрейдизма, обосновывая формалистические спекуляции композиторов-модернистов, налаждая отвратительный аморализм в духе Жана-Поля Сартра, Андрэ Жида, английского трубадура грязи и свинства Олдоса Хаксли,— кстати сказать, издавна проявляющего особый и весьма специфический интерес к музыке,— провозглашая предательство доблестью и проповедуя гнусности безродного космополитизма—этой бессовестной «идеологии» международных проходимцев и черного предательства...

Сознательное стремление вспять, ретроградная ненависть ко всякому новому слову в искусстве и науке, ко всему светлому и прогрессивному, не проходит даром для идеологов буржуазного декаданса. Их литературная речь становится бессмысленным бормотанием, и их суждения поражают не только нелогичностью (это неудивительно в среде, принимающей как истину «афоризм» Константа Байэ: «ум не единственная и не самая важная способность человеческой души»), но и попросту чудовищной безграмотностью. Под покровом «докторской» учености здесь подчас таится самое горькое невежество. Мы убедились в этом, читая, например, высказывания ан-

глийского «философа» Бертрана Рассела и английского же писателя Раймонда Мортимера в связи с опубликованием исторического постановления ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года об опере В. Мурадели «Великая дружба». Британские ученые мужи, брызгая слюной и захлебываясь от злости, несли чепуху столь несусветную, что вчуже становилось стыдно. Эти господа, нагло извратившие постановление ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба» В. Мурадели, проявили не только свою подлость—они обнаружили и полнейшее невежество во всем, что касалось собственно музыки, т. е. предмета их гневных словоизвержений. Но повидимому, знание того, о чем говоришь и пишешь, вообще необязательно в буржуазно-декадентских кругах. Ибо это элементарно необходимое знание отсутствует даже в писаниях некоторых весьма известных буржуазных специалистов, о чем, между прочим, свидетельствует и печально известная книга английского музыколога Дж. Абрагама «Восемь советских музыкантов», клеветническое сочинение, автор которого не имеет достаточно ясного представления даже о творчестве тех самых восьми советских музыкантов, о которых он пишет. Достаточно указать хотя бы на то, что среди упомянутых Дж. Абрагамом произведений Д. Шостаковича значится оперетта «12 стульев», о существовании которой Д. Шостакович мог узнать только из книжки Абрагама... И это отнюдь не единственное «открытие» английского музыковеда, грязно и подло навравшего своим читателям небылицы о существовании в СССР специальных ударных бригад, проверяющих творчество советских композиторов, и о прочих вещах в том же удивительном роде. Поневоде вспомнишь слова Ромэн Роллана о музыкальном критике Теофиле Гужар: «с ним дело обстояло проще: он и не понимал и не любил музыки, что ничуть не мешало ему рассуждать о ней».

И все же, непроницаемый мрак, с каждым днем все более плотной пеленой окутывающий мертвецкое царство буржуазного декаданса, не мешает нам отчетливо видеть и лучи света, вспыхивающего во многих странах мира и уже ярким пламенем горящего в странах народной демократии и в Европе и вне Европы... Народные массы

всех стран света с отвращением и презрительной насмешкой относятся к декадентским кривляниям, к формалистическим вывертам и клоунадам модернистов всех мастей, оттенков и разновидностей. Это начинают понимать многие мыслящие представители западноевропейской и американской художественной интеллигенции, сознающие, что изоляция от народных масс, от их насущных интересов, идеалов и потребностей может привести только к упадку и гибели искусства.

«Искусство принадлежит народу», — это ленинское положение является аксиомой, незыблемым законом советской художественной культуры. И точно так же аксиомой является для нас то, что капитализм, по самой своей природе враждебный искусству и поэзии, может подавлять народно-творческое начало в искусстве, но он не в состоянии его искоренить и уничтожить.

Знаменательно, что даже в Америке, где буржуазно-декадентское мракобесие достигло наибольшего развития, все же не только в литературе, но и в музыке имеется ряд прогрессивных деятелей, бесстрашно борющихся с силами реакции. Мы знаем, что эстетические влияния буржуазного декаданса наложили глубокий отпечаток и на творчество даже наиболее прогрессивных композиторов США, но мы знаем также, что эти композиторы всеми силами стремятся к освобождению от оков формализма, что они жадно ищут путей к животворным источникам народной музыки и что в своих поисках они все чаще обращаются к советской музыке и ее великим предтечам, русским музыкальным классикам. Такие художники, как А. Коплэнд, понимают, что русская классическая музыка является единственной в своем роде и поистине совершенной школой музыкального реализма. А. Коплэнд однажды высказал замечательно верную мысль о том, что именно русской музыке и русским музыкантам со времен Глинки человечество обязано освобождением от удушающих оков немецкого музыкального педантизма и развязыванием национально-музыкального творчества.

В самом деле влияния русской классической музыки ясно ощущаются решительно во всем живом и жизнеспособном, что только есть в музыкальном искусстве ново-

то времени. Они отчетливо проступают и в английской музыке, у самого крупного художника нового времени покойного Эльгара, в творчестве Арнольда Бакса, автора «Оды к России», в музыке Алана Буша, в увертюре «Сталинград» Крисчена Дарнтона. Они налицо в творчестве гениального норвежца Грига, в творчестве французов и новых итальянцев — именно русскими влияниями обусловлено все действительно лучшее и жизненное, что только есть в творчестве Пуччини и всех других итальянских веристов. Другое дело, что веристы быстро увязли в мещанской эклектичности, предложив своим слушателям мелкотравчатый «психологический» мелодраматизм вместо высокого драматизма и жизненной правды русского искусства. Почти то же произошло и с французскими импрессионистами, которые в лице Дебюсси и Равеля хотели, но не сумели быть учениками и последователями великих русских музыкантов. Здесь недостаточно одного только желания, и это может быть всего яснее видно на примере Мориса Равеля, несмотря на то, что он, как об этом не без основания говорил один из новейших французских авторов, писал по-французски, но на русской педали... И это вполне понятно.

Только идейное влияние, испытываемое со стороны прогрессивного, демократического искусства, может оказаться действительно плодотворным и животворящим. Но Дебюсси и Равель, изучая и усваивая творческие приемы Римского-Корсакова и Мусоргского, оставались далекими от их идейного направления. Как истые импрессионисты они ограничивались «корой явлений», но никогда не проникали в их сущность. Понятия жизненной правды, реализма, народности были им совершенно чужды. Именно в этом отсутствии идейного родства причина того, что при наличии музыкально-технологических «точек соприкосновения» искусство французских импрессионистов бесконечно далеко от реалистической музыки русских классиков. Именно в этом отличие французских импрессионистов от Грига, действительно шедшего во многом путями русских реалистов, хоть и с поправками на специфическую мелкобуржуазность норвежской среды XIX века.

Мы говорим здесь частью о явлениях сравнительно отдаленных и по времени и по месту в развитии современ-

ной музыкальной культуры. На самом деле влияние русской классической музыки на мировую музыкальную культуру несколько не менее значительно, нежели влияние русской литературы на литературное творчество всех народов мира. Однако исследованы эти влияния гораздо меньше. Им очень мало внимания уделяла старая русская критика и систематически замалчивала критика иностранная, в которой преобладали и преобладают те самые «симфонические попы», против которых некогда восставал Мусоргский.

Между тем, можно считать абсолютно доказанным то, что уже на протяжении 100 лет, т. е. со времени первого знакомства музыкантов Западной Европы с творчеством Глинки, прогрессивные явления в западноевропейском музыкальном искусстве так или иначе были связаны с быстро развивающимся русским музыкальным реализмом. Линия патриотической гражданственности возникла и точно определилась именно в русском музыкальном искусстве, и наиболее проницательные умы в западноевропейском музыкознании поняли это очень рано. Достаточно сослаться хотя бы на Анри Мериме, совершенно правильно оценившего значение «Ивана Сусанина» Глинки как первой русской национальной оперы и не нашедшего в западноевропейской музыке ничего, что могло бы служить художественной аналогией этому великому произведению. И в этом отношении, как во всех других, русская музыка развивалась параллельно русской литературе, в которой также линия патриотической гражданственности была абсолютно преобладающей уже со времен Ломоносова.

Заметим, что эта «литературность», конкретная реалистичность вообще присуща только русской музыке, и ни в одной музыкальной культуре нового времени нельзя обнаружить такой тесной, органически неразрывной связи с национальной литературой, как в русском музыкальном искусстве. Если даже принять замечание Б. Асафьева о том, что величины, равной Пушкину по силе поэтического дарования и широте жизненного охвата, в русской музыке не было и нет, — хотя, на наш взгляд, роль Глинки в русской музыке вполне тождественна роли Пушкина в русской литературе, — то несомненным оста-

нется, что сам Пушкин в такой же мере явился солнцем русской музыки, как и солнцем русской литературы. Одни и те же эстетические законодатели были у русской музыки и русской литературы — Пушкин, Гоголь, Белинский, Чернышевский, Добролюбов в такой же мере определили развитие русской музыки, как и русской литературы. А ведь «два социалистических Лессинга» (по известному выражению Энгельса) — Чернышевский и Добролюбов — уже тем возвышались над самим Лессингом, что они были социалистическими и Лессингами... Общеизвестна огромная роль эстетического учения Чернышевского и Добролюбова в русской музыкальной критике и, следовательно (имея в виду, что эстетические взгляды Чернышевского и Добролюбова лежали в основе деятельности «могучей кучки» и Стасова), в русском музыкальном творчестве. Нет ничего удивительного в том, что формалистический модернизм решительно не привился в русской музыке и его «успехи» здесь оказались незначительными и преходящими. Знаменитые слова Мусоргского: «художественное изображение одной красоты в материальном ее значении — грубое ребячество — детский возраст искусства», его формула: «искусство есть средство для беседы с людьми, а не цель», — являются эстетическим «верую» не одного только Мусоргского, но всех великих русских музыкантов.

Не будет преувеличением, если мы скажем, что до такого понимания задач искусств никогда не возвышалась музыкальная мысль ни в одной другой стране мира, и именно это определяет авангардное положение русской музыки в мировой музыкальной культуре, авангардное в самом полном и исчерпывающем смысле этого слова потому, что в творчестве Глинки и Даргомыжского, Бородина и Римского-Корсакова, Мусоргского и Чайковского глубине и силе идейного содержания отвечает идеальное совершенство формы. Но это-то и служит доказательством того, что следовать путями великих русских реалистов означает не только изучение их творческих приемов, но прежде всего безусловное принятие основных идейных положений русского реализма,

последовательно демократического по самой своей природе, безоговорочное утверждение принципа народности искусства как необходимого условия его жизненности. Среди прогрессивных музыкантов зарубежных стран и в особенности стран народной демократии интерес к русской классической и современной советской музыке непрерывно возрастает, и наиболее передовые деятели музыкальной культуры этих стран справедливо видят в народности и реализме русской школы путь к раскрепощению национальной музыки, освобождению ее от цепей декадентского формализма. Необходимо помнить, что, по замечательному определению Щедрина, русское понимание реализма включает в его область «всего человека, со всем разнообразием его определений и действительности». Это сказано о литературном реализме, но мы уже говорили выше об идейно-эстетической общности русской музыки и русской литературы.

Мы по-братски радуемся каждому новому успеху в музыкальном творчестве китайских, чехословацких, болгарских, румынских, венгерских, польских, албанских музыкантов, с истинным наслаждением вслушиваемся в звучание музыки братских народов новых демократий, и мы понимаем, что совсем не легко сбросить с себя оболочку «ветхого Адама» буржуазно-декадентской школы, исковеркавшей множество превосходных дарований, делавшей искусство «предметом какого-то сибаритского наслаждения, игрушкой праздных ленивцев», унизившей его до служения извращенным вкусам тунеядцев из буржуазной «элит».

К сожалению, от буржуазно-декадентских влияний не свободны многие выдающиеся музыканты в странах народной демократии, в том числе и на родине Шопена и Монюшко, и на родине Сметаны и Дворжака. Но уже одно то, что прогрессивные композиторы и музыковеды в этих странах все более и более проникаются пониманием новых задач музыки, неустанно ищут путей к народности музыкального искусства, является залогом победы нового направления в музыкальной культуре стран народной демократии. Весьма знаменательно, что в то время, как музыкальные реакционеры капиталисти-

ческих стран взрывом волчьей ненависти, потоками грязной клеветы встретили историческое постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года об опере В. Мурадели «Великая дружба», передовые музыканты верно оценили это постановление как один из величайших актов в истории музыкального искусства, определяющих и указывающих путь его развития на долгие годы.

На международном съезде композиторов и музыкальных критиков в Праге в 1948 году один из участников съезда — представитель Болгарской народной республики, говорил: «Тревожный сигнал советских народов, призывающих своих сынов возвратиться к этим исконным традициям (традициям народности и реализма в музыке.— В. Г.), является актом исторического значения. Откликнутся ли они на этот зов, будет ли спасена музыка от болезненных формалистических эксцессов,— вопрос первостепенного значения. Многим современным композиторам грозит быть исключенными из истории народной культуры и подобно многим суевериям войти в историю культуры нашей передовой эпохи как образец отсталого и реакционного, задерживающего прогрессивное развитие».

Верное понимание исторического, всенародного значения постановления ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года, понимание того, что это постановление является великой хартией освобождения музыкального искусства от сковывающих его пут буржуазного формализма, обнаруживают многие музыканты зарубежных стран.

Большевистская критика недостатков советской музыки, исчерпывающая критика ошибок и заблуждений некоторых видных советских композиторов, разоблачение антинародной, антидемократической сущности буржуазного модернизма в выступлениях незабвенного А. А. Жданова на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) в январе 1948 г. сыграли огромную роль в том несомненном повороте, что произошел в умах многих и многих представителей музыкальной интеллигенции Европы и Америки. Недаром обращение к музыкантам всех стран, опубликованное от лица Пражского конгресса композиторов и музыковедов, было подписано не только представителями народно-демократических стран

— Чехословакии, Польши, Болгарии, Венгрии, Румынии, но также и представителями прогрессивных музыкантов Англии, США, Бразилии, Италии, Франции и других стран, в которых еще господствует капитал.

Следует подчеркнуть, что передовая музыкальная интеллигенция стран народной демократии все более и более проникается сознанием того, что только путь культуры социалистической по содержанию, национальной по форме может обеспечить действительное и полное развитие музыкального искусства, его подлинный и блестящий расцвет. Враги социализма из лагеря буржуазных националистов многократно пытались доказывать, что социализм ведет к нивелированию национальной самобытности художественного творчества и культуры в целом. Эта подлейшая клевета была развеяна в свое время великим Сталиным. «Разве не ясно,— говорит товарищ Сталин,— что, борясь с лозунгом национальной культуры при буржуазных порядках, Ленин ударял по буржуазному *содержанию* национальной культуры, а не по ее национальной форме?» (т. XII, стр. 367).

Товарищ Сталин указывает далее, что «период диктатуры пролетариата и строительства социализма в СССР есть период *расцвета* национальных культур, *социалистических* по содержанию и национальных по форме, ибо сами-то нации при советском строе являются не обычными «современными» нациями, а нациями *социалистическими*, так же как их национальные культуры являются по содержанию не обычными, буржуазными культурами, а культурами *социалистическими*» (т. XII, стр. 368).

Многонациональная социалистическая культура Советского Союза, культура, в которой с гармонической полнотой свободно развивается творчество всех народов, составляющих великую сталинскую семью, является бессмертным образцом и примером для всех деятелей музыкального искусства, не на словах, а на деле желающих расцвета художественного творчества своих народов.

МУЗЫКА ДУХОВНОЙ НИЩЕТЫ

«История буржуазии—это история ее духовного обнищания».

М. ГОРЬКИЙ

Когда радио доносит до нашего слуха нестройный шум и грохот, звон битой посуды, гортанное завывание какого-то верблюжьего голоса, произносящего бессмысленные слова, речитатив, перемежаемый не то всхлипыванием, не то пьяной икотой, звуки неведомых инструментов, играющих аккорды, от которых мороз подирает по коже,— мы слышим музыку одичалых людей, музыку неслыханной умственной скудости, независимо от того, как она называется, — джазовым «свингом», или «буги-вуги», атональной или политональной музыкой, звучанием «подготовленных» инструментов или сочинениями экспрессионистов...

Если в американском журнале, посвященном вопросам нового искусства, мы читаем «программную» статью, утверждающую, что музыка ведет свое происхождение от магии; что так называемый сюрреализм есть, вероятно, наиболее оригинальное и знаменательное духовное течение нашего столетия потому, что он открыл «невидимый свет, только малая частица которого есть область сознательного», — мы имеем дело с идеологией духовной нищеты, идеологией крайнего отупения. Это—идеология варварства и бескультурия, ибо она признает прогрес-

сивными явлениями разрушение искусства, распад синтаксиса в литературном языке, отказ от логической связи образов, отрешение от естественности и верности природе в изобразительных искусствах, от музыкальной логики.

Мы уже заметили, что, говоря о музыке и музыкальной эстетике буржуазного декаданса, нельзя не затронуть другие области современной буржуазной культуры: музыка есть лишь одно из проявлений общественно-идеологической деятельности, и явления, происходящие в музыкальном искусстве, не могут быть верно поняты вне связей с явлениями и процессами, характеризующими состояние других областей культуры.

Кроме того,— и это особенно важно,— современное буржуазное декадентское искусство само по себе есть результат длительного исторического развития.

Русская музыкальная мысль очень рано подметила и верно оценила признаки декадентского распада в западноевропейском искусстве. В самом начале 80-х годов прошлого столетия Танеев писал Чайковскому, что «музыка в Европе мельчает. Ничего соответствующего высоким стремлениям человека...» И замечательно, что, констатируя это и д е й н о е и з м е л ь ч а н и е западноевропейской музыки, Танеев подчеркивает: «...но не распространяйте это на нас». Замечание это совершенно правильно. Музыкальное измельчение Запада, которое Стасов в конце века уже назвал его настоящим *Умением* — декадентщиной,— почти не затронуло музыкального искусства России. Ни французский импрессионизм с его, по выражению французского эстетика Шарля Лало, «логикой непоследовательности», ни вагнерианство с его расщепленностью и, несмотря на всю гениальность Вагнера, полной неспособностью к раскрытию душевного мира человека, к изображению живых человеческих страстей, по сути дела никак не повлияли на развитие русской музыки, если не считать единичных и поверхностных, главным образом, теоретических, отклонений. Слишком крепко было реалистическое основание русского музыкального искусства, базирующегося на прочной народной основе.

Но подмеченные Танеевым признаки глубокого распада западного искусства становятся с начала XX века все более явственными.

Так, духовный отец музыкального ультрамодернизма Арнольд Шенберг в 1909 году, начиная свою карьеру вождя декадентов, провозгласил мелодию обветшавшим «первобытным средством музыкального выражения». Но и он, собственно, лишь формулировал уже сложившуюся в западноевропейской композиторской практике позицию.

Сегодня в литературе и изобразительных искусствах, в театре, в музыке, в области философии и научно-исследовательской мысли на наших глазах происходит процесс глубочайшего духовного обнищания классового буржуазного общества.

В любой области буржуазной культуры процесс этот развивается со все возрастающей скоростью, приобретая характер неудержимого падения, катастрофического распада, замены всех действительных духовных ценностей коллекцией бессмысленных и уродливых фетишей. И этот процесс зашел уже так далеко, что дикость представляется художникам и философам буржуазии неким общественным идеалом, стоящим выше всех других человеческих идеалов.

Поэты и философы буржуазного декаданса несомненно сознают втайне неотвратимость все приближающегося конца этого регрессивного развития, неизбежность гибели буржуазного общественного порядка, а с ним и искусства буржуазного декаданса. Именно поэтому в современном творчестве идеологов и художников буржуазии так часты мотивы страха и отчаяния, маскируемые искусственной и фальшивой идеализацией, стремлением опоэтизировать обреченность всего того, что составляет смысл их существования.

«Система еще держится,— писал французский поэт Поль Валери,— но будущее ее втайне уже исчерпано. Социальный организм неощутимо теряет перспективу. Это час наслаждения и всеобщего потребления. Конец почти всегда бывает пышным и сладостным. На иллюминацию падающего здания расходуется все, что ранее

опасались растратить. Феерическое пламя причудливо освещает пляску принципов и ценностей. Тайны и сокровища превращаются в дым».

Это и есть признание обреченности, только расцвеченное бенгальскими огнями мнимой поэтической риторики.

Весьма знаменательно, что такой типичный упадочник, как Поль Валери, пользуется особыми симпатиями декадентских композиторов Западной Европы и Америки. Он близок им вовсе не потому, что вывихнутая и изломанная его поэзия отличается музыкальностью. Нет, это духовная, «идейная» близость.

До Валери ту же мысль о неизбежной гибели «системы» (т. е. буржуазной общественной системы) в гораздо более определенной форме высказал канонизированный впоследствии гитлеровцами немецкий декадент-философ Освальд Шпенглер. В нашумевшей некогда книге «Закат Европы» он писал: «Только мечтатели верят в существование выхода. Оптимизм — это трусость. Мы рождены в эту эпоху и должны мужественно идти по своему пути до предназначенного нам конца. Нет другого пути. Мы должны держаться на последней позиции без надежды на спасение... Почетная гибель — единственная вещь, которую нельзя отнять у человека».

Увы! И эта, вполне кладбищенская «философия» иллюзорна. Надежды на почетную гибель — единственная надежда, которую так или иначе питают и Шпенглер и Валери, — лишена всяких оснований. Почетная гибель подразумевает сочувствие живых, уважение со стороны грядущих поколений. На это капитализм и его идеологи рассчитывать не могут. Человечество проклятиями проводит в могилу гнусный общественный строй, «где нищенствуют массы трудящихся и тунеядствуют горстки богачей» (Ленин), где деятельность поэта, художника, музыканта, артиста низводится до уровня общественной проституции, что свидетельствуется и самой буржуазной наукой¹.

¹ У Адама Смита в его «Исследовании о природе и причинах богатства народов» прямо говорится, что положение этих людей в обществе «есть своего рода общественная проституция».

На что еще может рассчитывать строй, цинично профанировавший все лучшее, что создано было человеческим гением, и установивший мерилom всех духовных, моральных и эстетических ценностей банковский билет¹.

Духовное обнищание есть также обнищание нравственное. То, что мы наблюдаем сейчас в искусстве и литературе Западной Европы и Америки, свидетельствует о глубочайшем моральном упадке, о распаде всех представлений об эстетических и этических ценностях.

Проповедь космополитизма, со все возрастающей энергией ведущаяся в капиталистических странах, разрушает представления о национальной гордости и чести народа, высмеивает государственную независимость малых и больших наций, «отменяет» чувство патриотизма, одно из высших человеческих чувств, которое создало самые блистательные страницы мировой поэзии и искусства. Эта проповедь космополитизма, сопряженного с самым оголтелым шовинизмом, есть явление в высшей степени безнравственное уже по одному тому, что она втайне подразумевает порабощение всех наций одной жадно стремящейся к мировому господству «нацией» капиталистов. В сердцевине космополитизма содержится самый отвратительный этический нигилизм. Действительно, мы видим, что с проповедью космополитизма выступают как раз те художники, писатели, музыканты, творчество которых аморально до последней степени.

Жан-Поль Сартр и его банда, прославляющие воров, убийц, половых невропатов, предателей и лжецов; английский «философ» Бертран Рассел, американские «философы»-семантики, вроде Стюарта Чейза, подло издевающегося над свободой и борцами за свободу и провозглашающего вершиной жизненной мудрости... своего кота; композитор Хиндемит, отрицающий вдохновение и поэзию в искусстве и воздвигнувший принцип «деловой музыки», автор оперы на сюжет сумасшедшего

¹ Уже три четверти века назад один из провозвестников модернизма, английский искусствовед Джон Рескин, писал: «У афинян была Афина Агорайа, т. е. Афина Рыночная. Но этот тип богини имел значение второстепенное, тогда как у нас в Англии — Британия Рыночная — богиня верховная».

поэта и художника Оскара Кокошки под названием «Убийца, надежда женщин»; американский балетмейстер Агнесса де Милль, поставившая балет, героиня которого убивает отца и мачеху двадцатью ударами топора — все они оригинальны разве только применительно к гнусности, но все они имеют предшественников на более ранних ступенях развития буржуазной культуры. И у наиболее радикальных представителей музыкально-го модернизма есть, как у законных наследников, все основания обращаться за идейной поддержкой к реакционным эстетическим учениям прошлого. Формализм эстетических учений идеалистов особенно ясно проявляется в области музыкальной эстетики. Современные буржуазные теоретики Арнольд Шенберг, Альфред Эйнштейн, Верджил Томсон и многие другие в Америке, Ренэ Лейбовиц во Франции, Джералд Абрагам в Англии — все они, в конечном счете, следуют путями немецкого апостола формализма Эдуарда Ганслика. В его пресловутой работе «О музыкально прекрасном» впервые была сформулирована мысль о непреходимой границе поэзии и музыки и абсолютной специфичности музыкального искусства. Важно отметить, однако, что в этой работе, появившейся в самом начале 50-х годов прошлого столетия, Э. Ганслик целиком исходил из музыкально-эстетических концепций немецкого философского идеализма, и прежде всего, музыкальной эстетики Канта и Гегеля. Известно, что Кант отводил музыке довольно незавидную роль сравнительно с другими искусствами. Он утверждал, что музыка способна воздействовать на человеческий разум «лишь силой как бы механических ассоциаций», и в отличие от живописи, искусства, закрепляющего образы и впечатления, она не способна к воплощению определенных идей и вследствие этого отправляется от мимолетных, исчезающих впечатлений, направляясь к неопределенным идеям. В этих кантовских положениях, по сути лишь повторенных Гансликом, заключена едва ли не вся эстетика музыкального импрессионизма, в чем нетрудно убедиться, читая высказывания Дебюсси, да и слушая его музыку...

Но импрессионизм — это прошлое буржуазного декаданса, хотя и он уже нес в себе все элементы буду-

щего идейного и формального распада буржуазного музыкального искусства.

Весьма знаменательно, что музыкально-эстетические учения Канта и Гегеля никогда не пользовались ни малейшим успехом среди русских музыкантов. В этом нет ничего удивительного, если принять во внимание то, что русская классическая музыкальная эстетика основывалась на материалистических в своей основе эстетических учениях Белинского и Чернышевского. Не случайно русскому музыкальному реализму так часто посылался упрек в «литературности», в подчинении художественного творчества требованиям литературной сюжетности: по-своему критики русского реализма были правы — они верно подметили, что русское классическое искусство свои эстетические импульсы черпало в русской литературе, опираясь на принципиальные основания, разработанные великими русскими эстетиками именно в литературной критике. В этом, между прочим, состоит неповторяющаяся более нигде особенность развития русского музыкального искусства. Его сила именно и заключалась в безоговорочном принятии завета Чернышевского «Прекрасное есть жизнь» и в стремлении воспроизвести в музыке именно это прекрасное, жизнь, во всем ее многообразии и правде. Могла ли при этих условиях пользоваться кредитом в среде русских музыкантов, например, гегелевская мысль о том, что музыка, имеющая дело «исключительно лишь с носящими совершенно неопределенный характер внутренними духовными движениями, как бы созвучанием бессмысленных эмоций, мало или вовсе не нуждается в присутствии духовного материала». В музыкальном мире Глинки и «Могучей кучки», Чайковского и Танеева такая мысль могла быть воспринята только как абсурд, как нелепое насилие над истиной.

Там, где музыка представляется созвучанием бессмысленных эмоций, не нуждающихся в присутствии духовного материала, естественно не возникает никакой мысли о нормах и законах музыкального построения. Здесь царит и должен царить хаос алогизма, абсолютный произвол «творческой личности», которая уже перестает в сущности быть творческой, потому что руководствуется исключительно прихотями субъективного вкуса.

Каждое новое речение господ буржуазных «теоретиков» музыки представляет собой слегка подновленное клише какой-нибудь старой, давным-давно высказанной, реакционной мысли. Так, «максима» белогвардейского «теоретика» Сабанеева, гласящая, что музыка «есть замкнутый мир, из которого прорыв в логику и идеологию совершается только искусственным и насильственным путем», чуть ли не целиком списана у Рихарда Гамана, который еще в 90-х годах прошлого века писал, что «музыка далека от всего человеческого, и дело не изменяется от того, что тот или иной характер, который может иметь музыка, привносит в нее *analogon personalitatis* (субъективные аналогии). Чисто музыкальное произведение всегда остается все-таки совершенно самостоятельным, замкнутым миром и потому несколько не становится понятнее от знакомства с жизнью и людьми».

Именно из такого идеалистического понимания музыкального искусства исходят формалисты всех мастей и оттенков. Ибо здесь возможно лишь анархо-нигилистическое ниспровергательство, полное отрицание всяких эстетических норм. Что получается в результате этого, — хорошо известно. Музыка мстит тем, кто пытается уродовать ее природу. Об этом превосходно сказал А. А. Жданов, указавший, что «если музыка перестает быть содержательной, высокохудожественной, если она становится неизящной, некрасивой, вульгарной, она перестает удовлетворять тем требованиям, ради которых она существует, она перестает быть сама собой» (подчеркнуто мною. — В. Г.). Музыка, перестающая быть музыкой, утрачивает всякое эстетическое значение — таков конечный результат буржуазного модернизма, с его тяготением ко всякого рода «геростратовым подвигам» по части разрушения традиций и отрицания объективных закономерностей. Современная западноевропейская и, в особенности, американская модернистская музыка является живым свидетельством того, что это превращение почти закончено, и в наиболее характерных явлениях так называемого «ультрамодернизма» буржуазная музыка уже не музыка вообще. Как далеко зашел этот процесс превращения модернистской музыки в нескладный и бессмысленный шум, видно из того, что от нее в страхе

бежит всякий человек, не принадлежащий к пресловутой буржуазной «элите». Нормальный человек, с неискаленным музыкальным вкусом, не невропат, который предпочитает режущий ухо диссонанс благозвучию консонанса, естественно, не может согласиться, что рояль, усовершенствованный при помощи подвешенных к струнам гвоздей, болтов, железных полос, звучит лучше, чем обыкновенное фортепиано, с его мужественной, полной красоты звучностью. Этот человек предпочитает серебряное пение трубы голосу давленника, который издает та же труба, заткнутая так называемой «квакушкой», и не находит красоты в совином уханьи пресловутого «хохочущего саксофона»....

О бегстве массового слушателя от такой «музыки» свидетельствуют и сами лидеры музыкального модернизма, объясняющие равнодушие, а то и ненависть аудитории к их музыке отсталостью и неразвитостью презираемой ими слушательской массы.

Подобные рассуждения чаще всего можно встретить в американской печати. Это вполне понятно: Америка за последние десятилетия превратилась в обетованную землю для модернистов, отчего, как мы убедимся ниже, американская музыкальная культура нисколько не выиграла.

Филиппики декадентских теоретиков против массового слушателя, упорно не желающего признавать «достоинства» модернистской музыки и решительно предпочитающего ей произведения русских и западноевропейских классиков, приобретают донельзя комический характер. В самом деле, нельзя без улыбки читать, например, выступление на страницах американского журнала «Musical Digest» (март 1947 г.) известного французского композитора Артура Онеггера, за последние 10—15 лет проделавшего весьма сложный путь от крайнего урбанизма симфонической поэмы «Пасифик 231»¹ к густо

¹ Напомним, что программа этой «поэмы» гласила следующее: «Локомотив типа «Пасифик», модель 231, для тяжелых поездов с большой скоростью»; автор претендовал на то, чтобы его «Пасифик» не был попыткой копирования или подражания движению скоростного паровоза, но — «переводом личных впечатлений и физических ощущений в музыкальную конструкцию». В действительности, симфоническая поэма Онеггера — явление чистейшего натурализма, тесно связанное с футуристическим культом машины.

мистической оратории «Жанна д'Арк» и «Литургической» третьей симфонии.

В своем выступлении Онеггер горько жаловался на холодность и равнодушие публики к произведениям «новой музыки» и объяснял это испорченностью вкусов, подавленных привычными, традиционными звуковыми ассоциациями. В доказательство своей правоты Онеггер заявил, что по его наблюдениям маленькие дети, еще не обремененные никакими музыкальными навыками и представляющие собой, так сказать, «чистую доску» для музыкальных экспериментов, легко привыкают к модернистской музыке и с удовольствием ее слушают.

Положение и впрямь трагическое, особенно если принять во внимание, что, судя по словам Онеггера, малолетки являются единственными искренними сторонниками «современной» (читай декадентской) музыки, в то время как в числе ее недругов оказываются и сами музыканты-исполнители. Онеггер прямо утверждал, что «виртуозы-исполнители являются — хоть это кажется невероятным — великими врагами музыки...» (читай, опять-таки, — модернистской музыки). Онеггер не стесняется в выражениях, яростно нападая на злополучных «врагов музыки», и пишет: «Виртуоз... пользуется музыкой, как канатоходец своим канатом, добиваясь аплодисментов зрителя... виртуозы это — актеры, которые не постигают тайны музыки, понимаемой как искусство». И модернистский Иеремия заключает: «Это только свидетельствует о том, как мы далеки еще от понимания хорошей музыки». Поразительное ослепление — композитор горько жалуется на то, что концертные залы во время исполнения современной музыки «блистают пустотой», негодует на музыкантов, не желающих исполнять модернистских произведений, в отчаянии апеллирует к грудным младенцам и ни на мгновение не задумывается над тем, что причина этих бедствий может быть заключена в самой музыке, которую не хотят ни исполнять, ни слушать... Втайне вожаки модернизма, несомненно, сознают, что поддержкой одной только буржуазной «элит» жить нельзя, что самая поддержка эта лицемерна потому, что в конечном счете исходит из побуждений весьма далеких от интересов искусства, но признать это — значит расписаться в

собственном банкротстве, выдать самим себе свидетельство об окончательной творческой нищете.

Антидемократизм, прямая антинародность буржуазного модернизма обнаруживалась уже в этих высказываниях Онеггера, но, как мы убедимся ниже, враждебность интересам народа, реакционнейший, злобный антидемократизм, это и есть идеология музыкального модернизма.

Что же представляют собой эстетические теории музыкального декаданса, его, так сказать, идеологические обоснования?

Теоретическая литература музыкального модернизма весьма обширна, отчасти из-за того, что композиторы-модернисты объясняют свою музыку едва ли не с большим усердием, нежели ее сочиняют. Впрочем, следует признать, что и пространные комментарии не помогают: какой пышной фразеологией ни окружай бессмысленные выкрутасы творцов формалистической музыки — она остается бессмысленной...

Патриарх музыкальных формалистов Игорь Стравинский в своей недавно появившейся в Америке работе прямо говорит, что «музыка ничего не объясняет и ничего не подчеркивает, — и когда силится это делать, то вполне последовательно становится неприятной и даже вредной». Заметим, что речь идет о музыке в кино! Впрочем, чтобы не было сомнений в универсальности такого понимания музыки, Стравинский подчеркивает: «Моя музыка не выражает ничего, что могло быть заподозрено в реализме»; и заключает: «для целостного выяснения музыкальных проблем мы должны в первую очередь внушить общественности понятие о полнейшей независимости музыки».

В одном из американских музыкальных журналов была однажды сочувственно процитирована книга Кароля Эйнштейна о французском художнике Жорже Браке (один из первоучителей кубизма): «современного артиста до такой степени запутывают в социальных и этнических (?) течениях, что он ищет защиты и охранения в своем собственном творчестве, делая его, по возможности, не слишком доступным для перевода на общепонятный

язык». Иначе говоря, такой «запутавшийся» в лабиринтах живой действительности артист бежит от этой действительности, очерчивая вокруг себя некий магический круг, и, не понимая современности, старается, чтобы современность, по возможности, не поняла его. Едва ли, впрочем, такому художнику, в панике убегающему от действительности, нужно прилагать много усилий для зашифровывания своего творчества — оно и без того нечленораздельно.

Во всех областях творчества мы наблюдаем преемственность декадентских теорий, доведенных до полного абсурда.

Сезанн мечтал об «абсолютной живописи», и его идейные потомки быстро довели ее до абсолютной мазни, до того самого новаторства, которое, как говорил товарищ Жданов, «выражалось в сумасшедшей возне, когда рисовали, к примеру, девушку с одной головой на сорока ногах, один глаз — на нас, а другой — в Арзамас», до геометрических кошмаров Брака, Метценже и т. п. Еще Флобер говорил об «абсолютной прозе», но он конечно не мог предвидеть что либо подобное идиотскому бормотанию сюрреалистов. Мечта Гюстава Кана о свободном стихе претворилась в рифмованный бред дадаистов.

Читатель не обязан помнить, что такое движение «дада». Тем более, что дадаизм меньше всего был движением куда бы то ни было... Ведь смысл дадаизма именно и заключается в полном обессмысливании поэзии, в превращении ее в кретинический лепет «да-да» под видом возвращения к младенческому восприятию жизни. Но когда ребенок лепечет «да-да» — это начало членораздельной речи, а когда «да-да» говорит взрослый, — это ее конец.

По словам пишущей в американской печати П. Гленвиль-Хикс, представителем движения «да-да» в американской музыке является Джон Кейдж — один из самых «громких» и «загадочных» композиторов современности, как говорят о нем в музыкальном мире Америки.

П. Гленвиль-Хикс права, утверждая, что Джон Кейдж музыкальный дадаист. «Творчество» Кейджа, восхищающее американскую критику, — есть не начало, а конец,

разрушение членораздельной музыкальной речи и, собственно, даже не имеет отношения к музыкальному искусству, так как в его основе лежат звуки немusикаль-ные.

В выступлении на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) товарищ Жданов напомнил слова В. Серова, написанные им более 90 лет назад: «В природе бездна звуков самых разнообразных, самых разнокачественных, но все эти звуки, которые в иных случаях называются шумом, громом, грохотом, треском, плеском, звоном, воем, скрипом, свистом, говором, шопотом, шорохом, шипением, шелестом и т. д., а в других случаях и не имеют выражений в словесной речи, все эти звуки или вовсе не входят в состав материалов для музыкального языка или, если входят в него, то не иначе, как в виде исключения (звон колоколов, медных тарелок, треугольников — звук барабанов, бубнов и т. д.).

Собственно музыкальный материал есть звук особого свойства...»

В нормах музыкальной «эстетики американизма» этот собственно-музыкальный материал утрачивает свое значение. Если Эдгар Варез, американский композитор старшего поколения, сочиняет симфоническую музыку для оркестра, составленного из одних только ударных инструментов, то его младший коллега Джон Кейдж идет гораздо дальше своих модернистских наставников. Он, если так можно выразиться, «препарирует» музыкальный материал, отыскивая звучания совершенно беспрецедентные, можно сказать, вовсе неизвестные в звуковой природе мира. Невероятное сочетание автомобильных клаксонов, бутылок из-под молока, телефонных звонков и фабричных свистков, наконец, знаменитое «подготовленное фортепиано», — главный инструмент Кейджа — фортепиано, «подготовленное» посредством прикрепления к струнам и резонатору инструмента специально подобранных по форме и весу резиновых полос, бамбуковых палок, металлических пластинок, винтов, болтов, гвоздей, — вот что составляет «музыкальный аппарат» Кейджа.

Критик-сюрреалист Верджил Томсон следующим образом определяет один из тембров, изобретенных Кейджем, — «свист летящей пули, который можно назвать

глухим стуком». Мудрено представить себе это необычайное звучание, но легко понять, почему оно вызвало такой энтузиазм у автора оперы «Четыре святых в трех актах» — произведения, которое бы сделало честь любой психиатрической больнице. Всякая неестественность, а еще лучше протиеестественность есть именно явление, подведомственное сюрреализму, с его культом надреального и сумасшедшей фрейдоманией. «Свист, который можно назвать глухим стуком», есть нечто неподдающееся логическому осмыслению и не подлежащее обсуждению среди людей, нормально чувствующих и способных к здравому мышлению. Но Гленвиль-Хикс, написавшая в «Musical America» восторженную статью о Джоне Кейдже, недаром начинает ее словами Сирила Конолли: «Ни одна общественная фигура не может быть художником, и ни один художник не может быть общественным деятелем».

Для того, чтобы препарировать музыку по способу Джона Кейджа, надо действительно удалиться от общества если не в «башню из слоновой кости», то по крайней мере в звуконепроницаемую камеру. По мнению Гленвиль-Хикс, Джон Кейдж — великий музыкальный экспериментатор, который: «находится в авангарде американской прогрессивной музыкальной мысли». В чем же суть экспериментальной деятельности Кейджа? Понятие о творчестве Кейджу совершенно чуждо — оно полностью заменено «математическим принципом» и решающую роль в композициях Кейджа играет чистое вычисление, математические операции с обертонами, причем тематическое развитие и даже самое понятие темы отсутствует в сочинениях этого представителя «музыкального авангарда» так же, как отсутствует и понятие о гармонической вертикали. Но и контрапунктический линейизм Кейджа весьма условен, и, по характерному определению Гленвиль-Хикс, движение его «похоже на деление клеток под микроскопом». Не удивительно поэтому, что Кейдж для обозначения своих звуковых комбинаций прибегает к целой системе специальных значков, причем нормальный, не «подготовленный» звук рояля обозначается особым значком — настолько необычен он в колористической палитре Кейджа.

Само собой разумеется, Кейдж — атоналист в самом полном смысле этого слова, и в его творчестве, повидимому, невозможно обнаружить даже самонаименьших следов тональной логики. Кейджевские звучания выделяют самые дикие, акробатические скачки на две, три, даже на четыре октавы, причем графически в нотной записи они могут быть отделены расстоянием всего в полтона, но звучать будут на расстоянии двух-трех октав. Таким образом, Кейдж, согласно французской поговорке, «больше роялист, чем сам король», больше атоналист, чем сам Шенберг... Все это вместе с рассуждениями апологетов Кейджа о «химически чистых музыкальных элементах», об абсолютных абстракциях, не поддающихся никаким ассоциациям, можно было бы отнести к категории маниакального чудачества, если бы Кейдж и его творчество не провозглашались в Америке явлениями прогрессивно-авангардными¹.

Но Кейдж — это вовсе не цирковая эксцентриада, не пустое чудачество. Кейдж — это знамение времени, одно из самых полных и типичных проявлений извращенной, безобразно уродливой музыкальной «эстетики американизма». Да и не только музыкальной, поскольку музыкальная эстетика, музыкальные вкусы не развиваются изолированно от всех других явлений и процессов общественного развития. Напротив, музыкальная эстетика и музыкальные вкусы представляют собою только одно из этих явлений, они обуславливаются всем ходом развития общества, всей совокупностью фактов, характеризующих состояние и уровень культуры этого общества. И потому мы вправе считать, что самое появление Кейджа и оценка его творчества как явления передового, прогрессивного есть один из симптомов смертельной болезни, показатель предельного разложения.

Читатель уже заметил, что мы преимущественно обращаемся здесь к американским изданиям даже тогда,

¹ До какого дикого абсурда доходит иной раз «панегирическая критика» модернистов, можно судить по тому, что уже цитированная нами Глэнвилль-Хикс писала о Кейдже, что «он замечателен драматической силой своих пауз». Паузы, по мнению критика, — это жемчужины в музыке Кейджа.

Вот это, пожалуй, можно понять...

когда речь идет о неамериканских авторах. Это объясняется тем, что Америка ныне является центром и средоточием всего реакционного и в политике, и в науке, и в искусстве.

Музыкальные обскуранты, прикрывающиеся крикливо-формалистским радикализмом, ультрамодернисты всех видов и разновидностей, атоналисты во главе с «самим» Шенбергом, стравинисты во главе с «самим» Стравинским, музыкальные сюрреалисты с Вирджилом Томсоном, оголтелые джазоманы, ультраурбанисты, наконец, просто музыкальные спекулянты-авантюристы — белогвардейские прохвосты с радиобрехуном Николаем Набоковым и руководителем «хора донских казаков», неким Николаем Коструковым¹, — словом, всё и на все реакционные вкусы имеется в музыкальной Америке.

Могут, правда, возразить, что ведь имеется не только это. Есть и превосходные оркестры, составленные чуть не сплошь из импортированных музыкантов, и выдающиеся дирижеры, вывозимые в Америку из всех стран Западной Европы, и композиторы, получившие образование в европейских консерваториях.

Есть и американские консерватории, лучшая из которых находится, между прочим, в Париже, хотя и именуется американской, есть и знаменитые педагоги, среди которых едва ли не самый знаменитый французский композитор и педагог Нади Буланже, живущая в Париже,

¹ В одном из номеров журнала «Мьюзикэл Америка» за 1948 г. была помещена умилительная семейная фотография — президент Трумэн, его жена и дочь и глава белогвардейской певчей банды Николай Коструков. Единение можно сказать символическое, но в высшей степени неприличное хотя бы по одному тому, что «донской казачий хор генерала Платова» поет, как стая голодных волков. Мы убедились в этом, послушав однажды по радио выступление этого выморочного ансамбля. Хор пел русские песни так, что этого не снесли бы даже в самых темных кабаках царской России. Душераздирающая фальшь, ухарство трактирных «песельников» низшего разбора, непрестанный дикий свист и чуть ли не конский топ и ржанье — уж не эти ли красоты восхищают американских буржуа, которым, очевидно, нравится волчий вой «донского хора»?

воспитавшая почти всех американских композиторов-модернистов.

Американские консерватории необычайно многочисленны, но большинство из них относится к числу тех музыкальных учебных заведений, которые знаменитый немецкий пианист фон-Бюлов некогда метко окрестил «заугольными академиями»...¹. Разумеется, среди американских консерваторий есть и неплохо поставленные учебные заведения, но таких немного. В Америке музыкальное образование находится главным образом в частных руках, и открыть консерваторию может всякий, нередко и невежда и авантюрист. Поэтому музыкальное образование сплошь и рядом становится объектом постыдной спекуляции, самого отвратительного обмана людей. Не случайно до самого последнего времени американцы за серьезным музыкальным образованием предпочитали ездить в Европу.

Что касается импортного состава американских музыкантов, то американский прогрессивный композитор А. Коплэнд в книге «Наша новая музыка» справедливо писал, что: «Ни первоклассные оркестры, ни блестящие мировые дирижеры, ни импортированные итальянские певцы не образуют еще музыкальной культуры. Должен прийти композитор, и он создаст американскую музыку».

Нужно, однако, заметить, что композитор этот еще не пришел по причинам вполне понятным. В современной Америке ему закрыты все пути. Создание же национальной музыкальной культуры, так сказать «из импортных материалов», так же невозможно, как невозможно создать национальный архитектурный стиль, скупая в Европе старинные замки с привидениями. К тому же для нужд своего музыкального творчества американцы часто приобретают одни только привидения, без всяких замков...

Почва для появления композитора, создателя национальной музыки, должна быть исторически подготовлена. Такой композитор, подобно Глинке, должен быть,

¹ Не лишним будет сказать, что фон-Бюлов говорил это о немецких консерваториях, сравнивая их с русскими консерваториями, которыми он восторгался.

по верному определению известного русского музыкального ученого Николая Финдейзена, «самородным гениальным талантом, имеющим прочную связь с безыскусственным песенным творчеством народа» и, начиная новый этап в развитии национальной музыкальной культуры, он должен одновременно быть завершением предшествующего длительного развития музыкального искусства своего народа.

В современной же империалистической Америке нет условий для появления такого художника. Он не может появиться еще и потому, что на американской почве пышно разрослись ядовитые сорняки музыкального формализма, заглушающие побеги национального творчества. «Рыцари музыкальной индустрии», взявшие на откуп американскую бытовую музыку, превратили ее в средство жесточайшей эксплуатации нервов и эстетических потребностей человека, в средство порабощения и психического увечия народных масс.

Увечение молодежи современной американской музыкой настолько очевидно, что ее воздействие на психику подростков обоего пола стало объектом специального внимания американских психиатров. Немолчно звучащая по радио, в кино, в школах, уличных напевах ультра-джазовая музыка, с ее гипнотизирующими судорожными ритмами, болезненным эротизмом, одуряющими, как опиум, истерическими напевами, вывернутыми наизнанку гармониями, специфически воздействует на нервную систему. Непрестанное звучание этой музыки вызвало появление особой нервной болезни среди подростков и юношей 12—18 лет. Болезнь эта проявляется в непроизвольных конвульсивных движениях, длящихся во время звучания джазовой пьесы. Больные выделяют какие-то странные «па», не в силах остановиться, не слыша ни окриков, ни увещаний.

Этот американский «juterbug» (бытовое название недуга) имеет аналогию, давно известную в психиатрии. Такая болезнь встречается у первобытных народов Северной Америки и Малайского полуострова («jumping» у индейцев, «латя» у малайцев) и несомненно развивается под влиянием шаманских экстатических представлений, музыки и танцев. Общность источников этих бо-

лезней подтверждается, между прочим, и тем, что подобное заболевание встречалось раньше также среди народов с широко распространенным шаманским культом в Восточной Сибири и было известно под названием «мерячение». Одинаковые причины вызывают одинаковые следствия—американские джазовые композиторы могут гордиться своим родством с индейскими и малайскими колдунами и юкагирскими шаманами... Впрочем, как мы еще увидим, это родство составляет, можно сказать, предмет страстных мечтаний не одних только джазовых композиторов.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА АМЕРИКАНИЗМА

Вопрос о так называемых «малых формах» в музыке один из крупнейших вопросов всякой, в том числе современной, музыкальной культуры. Более ста лет назад, в 1847 году, замечательный русский музыкальный мыслитель В. В. Стасов писал: «У кого есть хороший вкус и хорошее понимание настоящей музыки, не может не обращать особенного внимания на музыку танцевальную и ожидать, какие будут осадки от этого, потому что никогда не оставалось без результатов все, что занимало целые массы. Вот почему ничего подобного нельзя оставить без внимания и забросить в черный угол».

«Танцевальная музыка...—продолжает Стасов,—сблизила с общественным понятием весьма многое, казавшееся в настоящей музыке темным; она начала образовывать уши большинства публики музыкальным образом посредством своих популярных форм, сделала уже нынче доступным для весьма многих ушей то, что десять лет тому назад было бы для них недоступно, приучила к тонкостям и деликатностям инструментовки».

Великолепная и замечательно верная мысль, но к современной американской музыке она имеет, так сказать, «обратное» отношение, ибо джазовый американизм есть вообще явление «обратное», грубо регрессивное относительно процесса развития музыкальной культуры. Но эта эстетическая «обратность», резко выраженная регрессивность вообще типична для современного буржуазного музыкального искусства и для музыкально-теоретического мышления. Американское искусство в на-

стоящее время словно концентрирует в себе все характерные черты капиталистического художественного декаданса, придавая им специфически американскую масштабность, позволяющую явления декаданса рассматривать как бы сквозь гигантское увеличительное стекло. Эта «масштабность» явлений искусства и проявлений теоретической мысли в действительности есть не что иное, как гигантские, в высшей степени безвкусные и немощные по мысли чудовищные преувеличения. Вместе с тем, в этой «масштабности» просвечивает и не менее специфическая американская провинциальность, провинциальность, вызывающая не одну только неловкую улыбку...

В американской печати промелькнуло как-то сообщение о состоявшемся в одном из небольших городов США (Винфилд в штате Канзас) «грандиозном» концерте на ста роялях в четыреста рук. Это могло бы вызвать лишь веселый смех, тем более, что, как оказывается, батальон пианистов, участвовавших в этом поразительном *Klavierabend'e* (для которого были стащены все наличные в городе клавишные инструменты, от новеньких «стейнвеев», до прабабушкиных, изъеденных червями столообразных фортепиано), был укомплектован за счет домашних хозяек, музицирующих невест-дочек солидных бизнесменов, банковских служащих и т. д.

И все же этот факт нельзя оценить просто как анекдотический эпизод, характеризующий музыкальный быт Америки. Он вне всякого сомнения гармонирует с тем, что мы назовем музыкальной эстетикой американизма, с эстетическими учениями, развивающимися в Америке и претендующими на некое универсальное значение всеобщей науки о музыке.

Кадры американского музыкознания довольно многочисленны, причем так же, как в области композиторской и исполнительской, в сфере теоретического музыкознания здесь имеется множество «импортированных» авторитетов. В Америке живут на протяжении многих лет такие «киты» модернизма, как Стравинский и Шенберг, Хиндемит и Кшенек (сочетающие в себе композиторов и теоретиков), и ряд других. Кроме того, в качестве музыковедов выступают и многие коренные аме-

риканские композиторы, в том числе Аарон Коплэнд, Верджил Томсон, отчасти Эли Сигмейстер. Есть среди музыковедов и ряд других видных специалистов, музыкальных ученых, как, например, Отто Кинкельдей (представитель старшего поколения музыкальных ученых, президент Американской музыкологической ассоциации), Джордж Герцог, Ортмэн, Манфред Букцер, Фредерик Дориан и др.

Значительно число книг по вопросам музыки, помеченных в обозрениях солидного «The Musical Quarterly» покойного «Modern music», скончавшегося от худосочия в 1947 году, «Musical Digest», «Musical America», «Musical courier» и других. Но ни обилие имен, ни пестрота мнений не обеспечивают еще действительной прогрессивности науки. Речь идет именно о пестроте, а не о разнообразии мнений (что, конечно, вовсе не одно и то же), потому что в разноголосом хоре американской музыкологии абсолютно преобладают голоса реакционного модернизма, узурпировавшего командные позиции и в практической музыке, и в музыковедческой науке. Однако, если принадлежность к сонму модернистов есть, так сказать, родовой признак реакционности, то непринадлежность к официально признанному лагерю формалистов отнюдь не является гарантией прогрессивности. Желая того или не желая, многие искренне считавшие себя противниками «декадентских излишеств», всей своей научной деятельностью расчищают дорогу модернизму. Мы можем ничего не знать о музыкальных вкусах и симпатиях маститого Отто Кинкельдея, крупного американского музыкального библиографа и педагога. Но то, что он в своих взглядах на развитие музыки полностью игнорирует социально-исторические основания этого развития и, утверждая, что в состав музыковедения входит «целый ряд отдельных специальностей, как-то психология, эстетика, физика и акустика», рассматривает эти специальности опять-таки «вне времени и пространства», — обнаруживает антинаучность его точки зрения.

О. Кинкельдей справедливо указывает, что музыка должна быть объектом исследований наравне с литературой, языком, живописью и ваянием, хотя вряд ли требуется от ученого торжественное провозглашение

столь элементарных истин. Дело, однако, в том, что исследование по методу О. Кинкельдея менее всего учитывает общественную функцию музыкального искусства, рассматривает историю музыкальных стилей, творчество великих художников, любые проблемы музыкального искусства, кроме одной,— проблемы связей и отношений с народным музыкальным творчеством, народной музыкальной речью эпохи.

Замечательно, что в этом пункте сходятся все фракции современного буржуазного музыкознания. Независимо от направления, все они игнорируют проблемы народности музыкального языка. В этом смысле какой-нибудь заиндевеленный в мертвенном педантизме немецкий «музикус», для которого уже Брамс есть дерзкий «потрясатель основ», и Игорь Стравинский или его новоявленный парижский антипод Ренэ Лейбовиц и американский сюрреалист Верджил Томсон являют самое трогательное единство. Это-то и служит неопровержимым доказательством, что современное буржуазное музыкознание упадочно целиком, что оно в своем регрессе ушло далеко вспять, даже по отношению к своим буржуазным предкам. Современные американские музыковеды не понимают даже того, что понимал в 70—80-х годах прошлого века Аррей Доммер.

Доммер, по крайней мере, ясно видел связи музыки с общественным развитием, понимая, что «музыка не может быть выражением темных, полуинстинктивных ощущений», что, напротив, назначение ее—«отражать как в зеркале вопросы и идеи, волнующие человечество,—следовательно, ей необходима полная гармония с нравственной и умственной его жизнью».

Понимание такой связи музыки с общественным развитием и вообще всякое представление об общественных функциях и связях музыкального искусства полностью отсутствует в современном американском так же, как и западноевропейском буржуазном музыковедении. Смена художественных форм в музыке рассматривается ими только как саморазвитие искусства, и понятие об общественной идее чрезвычайно тускло просвечивает в работах даже сравнительно прогрессивных музыковедов. Вследствие этого при ознакомлении с теоретическими

высказываниями представителей современной буржуазной музыкальной науки создается впечатление какого-то беспомощного барахтания в темноте, страшной неподвижности, убогости мысли.

Эта «нищета философии» буржуазного музыкознания приводит подчас к нелепым искажениям самых очевидных и ясных истин. В самом деле, ведь мы читаем в английской музыковедческой литературе утверждения, что советская музыкальная эстетика есть музыкальная эстетика... Льва Толстого — и это писал очень серьезный писатель с крупным именем, покойный Эдвин Эванс.

Музыкальные дискуссии, отдельные выступления музыковедов, да и самые проблемы, разрабатываемые музыковедческой мыслью в Западной Европе и в Америке, как правило, поражают своей беспочвенностью, искусственностью, отсутствием общественного интереса, пустым схоластическим витийством, бесплодной софистикой. Образцом такой дискуссии вполне схоластической, шумной, но совершенно безразличной для настоящего искусства, т. е. искусства народного по своей природе и предназначенного для народных масс, может послужить дискуссия о Стравинском. Происходила она в Париже в 1948 г., но вызвала живейший отклик в декадентских кругах обоих полушарий. Мы могли бы пройти мимо этой дискуссии, если бы только в ней не отразилось, как в капле воды, состояние современной декадентской музыкальной мысли.

Главным антагонистом «стравинизма» и новоявленным проповедником «вечных ценностей» атонализма явился весьма известный парижский критик и композитор-модернист Ренэ Лейбовиц. Дискуссия происходила настолько бурно, что споры оканчивались вмешательством полиции.

Наши читатели могут сказать, что само по себе это еще ничего дурного не означает, — известно, что в XVIII веке споры буффонистов и антибуффонистов тоже доходили до потасовок в театральных залах. Такую страстность споров можно и понять и оправдать — как никак, ведь спор-то шел о торжестве национального начала во французской музыке, о борьбе национально-французских элементов против чужеземного италиянизма, колонизовавшего французскую оперу. Ведь недаром в спорах буффо-

нистов и антибуффонистов участвовали такие люди, как Д'Аламбер, Гримм и Жан-Жак Руссо. Увы, ничего, даже отдаленно похожего на исторический спор глюкистов и пиччинистов нет в сражениях стравинистов и антистравинистов. Не может быть и речи о том, чтобы одна из сторон в этом споре защищала позиции национальной музыки — напротив, обе стороны равно стоят на позициях буржуазного космополитизма. Но вообще не могло быть и речи о том, что одна из спорящих сторон выступает во имя какой-либо общественной идеи, — обе стороны равно придерживались убеждения, что музыка не несет и не может нести в себе никакой общественной идеи, что она есть, как это утверждает Стравинский в своей «Музыкальной поэтике», всего лишь... «некая фантастическая действительность, возвышающаяся над всей деятельностью человеческого гения», причем единственным критерием проверки творческой деятельности, по Стравинскому, является воображение, т. е. опять-таки фактор чисто субъективный.

Однако антагонисты Стравинского, предпринявшие шумную и, на первый взгляд, очень радикальную ревизию ценностей «стравинизма», по отношению к проблемам идейного наполнения и общественного содержания музыки стоят на тех же позициях, что и Стравинский. Ренэ Лейбовиц известен как ревностный шенбергианец, а, по Шенбергу, музыка не выражает и не должна выражать ни чувства, ни переживаний человека. Более того, новая французская школа, предводительствуемая Оливье Мессьеном, отличается своим крикливым католицизмом. Последователи этой школы и предприняли поход против Стравинского, несмотря на то, что он уже давно проявляет себя ревностным католиком и от его «Большой мессы» несет ладаном ничуть не менее, чем от «Маленьких литургий» Мессьена...

Что же не поделили между собой господа декаденты? О чем витийствуют их ораторы, о чем пишут их критики и музыковеды? Прежде чем разобраться в этом, необходимо сказать, что отсутствие в этих спорах какой-либо национальной идеи и широко прокламированный космополитизм их участников несколько не препятствуют наличию здесь весьма определенной шовинистической под-

кладки. «Соображения шовинистической конкуренции», по признанию Ш. Лало, всегда играли важную роль в западноевропейском музыковедении, и атаки французских декадентов против Стравинского, еще недавно торжественно признававшегося «новым Глюком» французской музыки, насквозь пронизаны этими малопочтенными соображениями.

Р. Лейбовиц потому так яростно нападает на элементы диатонизма в творчестве Стравинского, что, как кажется модернистам, диатонизм хоть внешним образом, хоть «фонетически» связывает музыку Стравинского с народной музыкальной речью. Действительным объектом спора, однако, является отнюдь не творчество Стравинского — оно служит лишь «пробным камнем» для воинствующих атоналистов. Вкратце, общие посылки адептов атонализма и, в частности, Ренэ Лейбовица, играющего сейчас видную роль в западноевропейском музыковедении, таковы: цикл развития музыкального языка от времени окончательного становления тональных основ музыки примерно в конце XV—начале XVI веков закончился уже на пороге нашего столетия. В творчестве Вагнера дуализм консонас — диссонанс якобы исчерпал свои динамические возможности. Недостаточность реформы Вагнера с точки зрения атоналистов в том, что он не смог вырваться за пределы тонального мышления. Лишь в начале нашего века явился музыкант, сумевший разрушить барьер тональной системы, взорвать окаменевший, якобы, в своей повторности и неподвижности порядок отношений между тональными элементами, установить, что «тональная система» должна отступить под натиском массы элементов, выявляющихся в результате сознательного использования хроматизма. С точки зрения правоверных атоналистов, прогресс музыкального искусства за последние полвека характеризуется развитием творчества Арнольда Шенберга и его учеников Альбана Берга и Антона Веберна, итальянца Даллапиккола, и, очевидно, также американцев Эдгара Вареза и Джона Кейджа, хотя эти последние, собственно говоря, уже выходят за пределы «звучащей музыки» вообще, если даже считать музыкой творчество атоналистов. Из этого «прогресса», с точки зрения Р. Лейбовица, выпа-

дает Стравинский, так как он все же придерживается тональной основы, хотя уже в «Петрушке» в созвучании трезвучия С, Е, G, одновременно с трезвучием Fis, Ais, Cis он как бы капитулирует под натиском новых атональных элементов. То же должно быть отнесено к пресловутым созвучиям «Весны священной», которые также кажутся Лейбовицу и иже с ним «компромиссными»!

В действительности, между творческой практикой Стравинского и Шенберга, между их теоретическими положениями нет существенного различия. Стравинский недаром еще в 1912 г. в письме на имя В. Каратыгина признал в Шенберге «поистине замечательного художника нашего времени».

В своей творческой декларации «Poétique musicale» Стравинский *post factum* придает универсальное значение «звуковым полярностям» в пределах сочинения, заявляя, что «нас интересует не столько тональность в строго очерченном значении этого слова, сколько то, что можно назвать «полярностью» звуков, интервалов, или также целых звуковых комплексов... Немыслима музыкальная форма, лишенная объединяющих элементов, и хотя всякая музыка есть последовательность взлетов и покоя, не трудно дать себе отчет в том, что сближение и отдаление от притягивающих полярностей есть в полном смысле слова дыхание музыки». Вполне очевидно, что эстетическое «кредо» Стравинского формально и механистично. Его концепция подменяет акт творчества чисто механической умелостью, конструкторским мастерством в котором должен быть трезвый расчет, но не может быть никакой поэзии.

Вовсе нетрудно установить близкое родство эстетических критериев Шенберга и Стравинского. В обоих случаях рафинированное эстетство отвергает эстетические взгляды на музыку, как искусство, как форму творческой, идеологической деятельности человека и подменяет их представлением о музыке, как о технологическом делании, как о процессе чисто механического конструирования. Таким образом, становится понятным тот, на первый взгляд, поразительный факт, что в декадентских дискуссиях о музыкальных проблемах и, в частности, в споре стравинистов и шенбергианцев исчезает самое

представление о музыке, как о искусстве, как о целостном творческом явлении. Представление это заменяется мелочно-скрупулезным, формалистским разбирательством технологических (гармонических, полифонических и т. п.) вопросов без всякого отношения к их художественной роли в музыке и даже без малейших попыток выяснения их собственной художественной ценности, т. е. художественного назначения или цели того или иного приема. Систематическое рассмотрение отдельных приемов, гармонических сочетаний, ритмических комбинаций, тонально-логиче-ских конструкций вне зависимости от их места в звучащей музыкальной речи, без стремления к их художественному осмысливанию в живой, звучащей музыке — это и есть завершение распада буржуазно-декадентского музыкально-теоретического мышления.

Антагонизм Стравинского и атоналистов — мнимый антагонизм. Расхождения шенбергианцев и стравинистов лишены принципиальной основы. Это всего-навсего мелкие фракционные раздоры, декадентская междоусобица и ничего более.

О том, что внеэстетическое отношение к музыкальному творчеству не только приобрело права гражданства, но и преобладает в царстве буржуазного декаданса, свидетельствуют не только многочисленные теоретические высказывания, не только плоды соответствующего «творчества», но и непрерывно появляющиеся всякого рода руководства и пособия для людей, желающих заниматься композиторским ремеслом. Вышедшая в 1947 году в Америке книга П. Хиндемита — «The craft of musical composition» трактует искусство композитора именно как ремесло. Как видно, на американской почве старая идея Хиндемита о «деловой музыке» пустила корни и расцвела в полном смысле этого слова. По крайней мере древнее искусство гармонии и науки о гармонии для Хиндемита уже более и не искусство, и не наука...

«Гармония, — утверждает Хиндемит, — есть простое ремесло, основывающееся на нескольких практических правилах, извлеченных из исторического и акустического опыта, — правил, которым легко научиться и которые легко доступны для всякого, если только не окутывать

их облаками высокопарной псевдонаучности». Такого рода «пояснения» имеют роковое сходство с шарлатанской рекламой, но мы совсем не склонны подозревать Хиндемита в недобросовестности. Напротив, он честно торгует тем товаром, на который имеется спрос в Соединенных Штатах. «Sachliche musik» (деловая музыка) Хиндемита естественно пришлась по вкусу американским декадентам уже в силу своей грубой элементарности, сочетающейся с безвкусной изысканностью. Изысканность всегда безвкусна, потому что всегда антихудожественна¹, а изысканность Хиндемита всегда или почти всегда граничит с грубой эксцентричностью. Достаточно напомнить хотя бы об авторской ремарке к «Регтайму» из сюиты «1922», ремарке, гласящей «Забудь обо всем, чему тебя обучали на фортепианных уроках. Не раздумывая долго о том, четвертым или шестым (?) пальцем ты должен ударить «dis». Играй эту пьесу очень дико, но всегда строго в ритме, как машина. Рассматривай рояль как интереснейший ударный инструмент и трактуй его соответствующим образом».

Совет забыть все, чему обучался, должен быть особенно по вкусу тому, кто ничему не обучался, а грубый эксцентризм трактовки рояля, как ударного инструмента (очень модной в декадентском музицировании) как нельзя более в духе эстетического американизма. Если прибавить к сказанному цинический эротизм, переходящий в самую настоящую эротоманию (например, в «Святой Сусанне»), интерес к самым темным, самым патологическим, кровавым извращениям человеческой натуры—особенности оперного творчества Хиндемита, о котором речь будет идти ниже,—то сенсационный успех Хиндемита в кругах декадентствующей буржуазной интеллигенции становится легко объяснимым.

Само собой разумеется, Хиндемит интересует нас только как типичное проявление эстетических норм буржуазного декаданса, как явление эстетического американизма—этой наивысшей точки духовного обнищания

¹ Напомним слова Белинского: «Простота языка не может служить исключительным и необманчивым признаком поэзии; но изысканность выражения всегда может служить верным признаком отсутствия поэзии».

буржуазии, когда искусство становится объектом «большого бизнеса» и полностью утрачивает творческое, поэтическое начало. Здесь уже личная одаренность того или иного композитора не имеет никакого значения. Поэтому-то рядом с Хиндемитом — человеком, обладающим неоспоримым мастерством, — на почве всей той же эстетики американизма может выступать какой-нибудь И. Шиллингер, о котором можно сказать то же, что остряк в одной из гофманских новелл говорит о плохом актере: он по-своему даже гениален, но гениальность его направлена на то, чтобы сочинять как можно хуже, и в этом последнем он достиг наивысшего совершенства.

Такое «своеобразие» шиллингеровского таланта не помешало ему выпустить программное двухтомное сочинение «System of musical composition» («Система композиции»), нечто среднее между гигантским самоучителем и самой полной поваренной книгой, готовой к услугам всякого, кто пожелает заняться музыкальным сочинительством. Книга Шиллингера вышла в 1946 году в Нью-Йорке и характерна как явление, которое могло возникнуть только на американской декадентской почве.

Работа Шиллингера представляет собой весьма широко задуманную попытку систематической классификации в таблицах, формулах, вычислениях всех важнейших элементов, из которых складываются музыкальные произведения любого стиля и любой формы.

Шиллингер — мизерная фигура, и его книгу можно было бы не упоминать, если бы она не являлась одним из колоритнейших и наиболее законченных выражений того специфического направления музыкального декаданса, которое совершенно порывает с представлениями об искусстве как творчестве, требующем не только умения, но и поэтического вдохновения.

Работа Шиллингера — закономерное явление буржуазного декаданса, ибо она прямо отвечает эстетическим требованиям современного буржуазного общества. О чем свидетельствует эта попытка заключить в математические формулы колоссальное богатство мелодических, гармонических, ритмических элементов музыки, создать гигантскую коллекцию готовых к употреблению ингре-

диентов сочинения, которые остаются-де только отобрать и механически соединить, чтобы получилось любое произведение? Такая попытка свидетельствует только об абсолютной неспособности современного буржуазного музыканта не только к творчеству, но, более того, к научному мышлению. Автор «Системы» повторяет пошлую мысль о тождестве творческих процессов в искусстве и в природе, утверждая, что выдающиеся композиторы прошлого интуитивно воспроизводили в своих сочинениях уже известные математические формулы, с такой же закономерностью, с какой образуются кристаллы в природе или размножаются одноклеточные организмы... Отбрасывая эстетические отношения музыкального искусства и действительности, выдвигая на первый план «математический принцип», подменяя творчество суммой стандартных приемов, набором различных музыкальных шифров, работа Шиллингера превосходно «вписывается в габарит» музыкальной эстетики буржуазного декаданса. Изобретатель «автоматической композиции», как назван «творческий метод» Шиллингера в американской музыковедческой литературе, не высосал из пальца свое изобретение. Строго говоря, он даже не особенно оригинален. Зерно шиллингеровской композиторской автоматики содержится в эстетическом учении Арнольда Шенберга с его двенадцатизвуковыми рядами и членениями на группы, «камни», разрабатываемом Эрнстом Кшенеком, И. Хауэром и Г. Эймертом¹.

Работа Шиллингера тем более характерна для современной буржуазной культуры потому, что она, будучи законченно космополитичной, находится за пределами всякой национальной культуры и принципиально враждебна всякой национальной культуре. «Система композиции» Шиллингера продолжает и доводит до логического завершения линию духовного оскудения буржуазной культуры, общую для всех видов и родов искусства. Ибо, что такое «математический принцип» Шенберга и его многочисленных на Западе последователей, как не пе-

¹ Об этом подробно рассказано в статье И. Рыжкина «Арнольд Шенберг — ликвидатор музыки». Журнал «Советская музыка», № 8, 1949.

реложенный на музыку «геометрический принцип» кубистов в живописи и в скульптуре. Озанфан и Жаннере, провозгласившие в свое время, что человек животное геометрическое и ум его по своей природе геометричен», в универсальности своих утверждений далеко опередили музыкальных модернистов, а Северини, Метценже, Брак, Кандинский и другие «геометристы», создавая свои полотна по методу разложения объема на плоскости, оставили за флагом всех, кто занимался аналогичной деятельностью в музыке.

Музыкальные ультрамодернисты по обе стороны Атлантического океана неслучайно ищут опоры для своих теоретических и критических изысков в реакционных философских школах и старого, и нового времени. Недаром имена Шопенгауэра, Ницше, Гартмана, Бергсона, Фрейда то и дело мелькают на страницах модернистских научных опусов. Могут возразить, что ведь пока речь шла о крайнем рационализме модернистских школ, о «деловой» музыке, о «математическом принципе» в творчестве, что здесь как будто нет места никакой мистике, никаким явлениям бергсоновского интуитивизма и пр. Но это капитальное заблуждение. Внешне трезвый рационализм, даже некоторая суховатая деловитость модернистских школ уже не раз вводили людей в обман, потому что под этой светской трезвенной внешностью прячется самый что ни на есть пьяный мистицизм, царство призраков, горячечной фантазии, параноического бреда¹.

«Не всякий находит нечто действительно новое, кто ищет его. Новое надо уметь искать. Кто слеп к новым учениям общественной жизни, для кого нет другой реальности, кроме его «я», — тот в поисках «нового» не найдет ничего, кроме нового вздора», — говорит Плеханов. Знакомясь с теоретическими, историко-музыкальными, эстетическими изысканиями декадентов, нетрудно

¹ Кстати сказать, пресловутый геометризм характерен и для бергсоновских представлений о творчестве. Именно в «Творческой эволюции» Анри Бергсона мы читаем: «Наш разум, назначенный служить нам в деле подчинения и распознавания окружающих нас вещей, одновременно действует вычислением и изобретением, координацией средств к определенной цели и изобретением механизмов в формах, все более близких к геометрическим формам».

убедиться в абсолютной правильности этого утверждения. В этих изысканиях нет ничего, кроме слегка подновленного вздора. Всякая попытка осмыслить процесс развития искусства с позиций модернизма неминуемо приводит к поистине плачевным результатам. Число таких попыток чрезвычайно велико. Рассмотрим в основных чертах одну из них — весьма характерную. Мы имеем в виду статью Леона Кохницкого, напечатанную в одном из номеров американского журнала «Модерн мюзик» за 1946 год. Статья эта особенно интересна для нас тем, что с похвальной откровенностью признает господство разрушительных тенденций в современном буржуазном искусстве и пытается проследить историческое развитие этих тенденций. Автор статьи прежде всего устанавливает, что художественное творчество «необязательно является надстройкой экономического благосостояния, но скорее результатом духовного, философского импульса».

«Разрушение изобразительного искусства,— пишет он,— было возведено Сезанном и закончено Пикассо, Браком и Жуаном Гри; разрушение синтаксиса и словесного сплетения применено итальянскими футуристами, а позднее Аполлинэром и французскими дадаистами; разрушение логического развития музыкальных тем было начато Дебюсси и Равелем и, наконец, в любой транспозиции в области живописи, поэзии и музыки разрушение рационализма, дарвиновского эволюционизма (!) было завершено Анри Бергсоном в его «Очерках непосредственных данных сознания» («Essai des données immédiates de la conscience»).

Здесь мы встречаемся с довольно редкой в современном буржуазном искусствознании попыткой установить систематическую связь таких, на первый взгляд, далеких явлений, как сумасшедшее бормотание дадаистов или не менее идиотских (или шарлатанских — очень часто эти два свойства мирно уживаются в «новаторской» деятельности модернистов) кривляний фашистского «академика» Маринетти с мракобесной философией интуитивизма Анри Бергсона.

Стремление декадентов к реставрации всех мертвых философских систем, поклонение всякого рода мертвым

доктринам, философской «нежити» было правильно подмечено покойным Б. В. Асафьевым в его докладе на Первом всесоюзном съезде советских композиторов.

Можно сказать, что чем реакционнее эти философские системы, тем любезнее они сердцу декадента, и незачем удивляться тому, что в декларациях музыкальных модернистов Западной Европы и Америки мелькают имена не только Шопенгауэра, Анри Бергсона и Освальда Шпенглера, Зигмунда Фрейда и Фридриха Ницше, но и средневековых философов-схоластов. И суждения автора статьи в журнале «Модерн мюзик» о ницшеанском, бергсоновском и фрейдистском элементах в современном буржуазном искусстве вполне закономерны. Ницше издавна является философским идолом музыкальных модернистов, и это как нельзя лучше подчеркивает социальную природу модернизма. Кохницкий, в частности, верно указывает на чисто ницшеанское отношение к человеческому мышлению в «Так сказал Заратустра» Рихарда Штрауса. Не только Штраус вдохновлялся ницшеанской тематикой — она привлекала к себе и англо-саксонских композиторов, как, например, Фредерика Делиуса. Спустя десять лет после появления штраусовской «Так сказал Заратустра» Делиус выступил с ораторией «Литургия жизни» по Ницше.

Только в русской музыке и среди русских музыкантов ницшеанство и музыкальные идеи Ницше не только не имели никакого успеха, но и не вызывали никогда сколько-нибудь заметного интереса.

В современном модернизме учение Ницше о музыке является едва ли не основным источником эстетических идей, настоящим «кладезем премудрости». На это указывает и Кохницкий и многие другие авторы. Однако и без всякого «перста указующего» ницшеанство модернистов очевидно для всякого, кто не слеп и не глух. Высокомерное презрение к «профанам», недавно высказанное Арнольдом Шенбергом в его американской статье «Стиль и идея», мысль об идеальной музыке, доступной только людям, умеющим сочинять ее, иначе говоря, о музыке для композиторов, бесконечная болтовня о «космической личности», независимой от всего мира, концепции «дикости» и, в то же время, признание абсолютной,

внематериальной сущности музыки, ее трагедийной фаталистичности — все это ницшеанские «идеи», во всем их человеконенавистническом безобразии.

Гипертрофия ритмического начала в модернистской музыке, «обожествление» ритма при полном исчезновении мелоса тоже имеют основание в ницшеанской эстетике. «Ритм есть принуждение, — писал Ницше в «Происхождении поэзии». — Он порождает желание уступать, соглашаться, делать то же самое; не только ноги, но и сама душа движется вслед за тактом».

Вот весьма ясное и цинически прямолинейное объяснение того специфического интереса, который проявляют идеологи модернизма к «стальным клещам и пружинам» ритма, порабащающего волю человека, заставляющего «уступать, соглашаться, делать то же самое». Что же удивительного в том, что модернисты отвешивают земные поклоны автору «Рождения трагедии из духа музыки»! Дух-то ультрамодернистский, хотя вместо возвещенной Ницше трагедии из этого духа родился... фарс. Или джаз.

Но вернемся к статье Кохницкого.

Одним из главных пророков, «умов нашего времени», как мы уже видели, Кохницкий считает Зигмунда Фрейда, который, заметим кстати, в американской музыкально-эстетической литературе занимает большое место. Провозглашая сюрреализм наиболее оригинальным и знаменательным духовным течением нашего времени, автор статьи указывает на фрейдистские корни сюрреализма — обстоятельство отнюдь не новое, если принять в расчет, что в своих манифестах сюрреалисты и сами признавали учение Фрейда отправным пунктом своей концепции сюрреальности (над-реальности) бытия. Любопытно, однако, что по Кохницкому музыка с ее мелодиями, «услышанными во снах», сюрреалистична по самой своей природе, в силу своего происхождения из магии. Это утверждение отнюдь не является частным мнением одного только Кохницкого. Взгляды Оливье Мессьена и его соратников по пресловутой французской «четверке» (Жоливе, Лезюр, Бодри) и американца Верджила Томсона имеют то же сюрреалистическое происхождение. Мистическим концепциям этого рода отдал большую

дань и Арнольд Шенберг, недаром являвшийся в прошлом активным теософом, а вряд ли можно сомневаться в ближайшем родстве теософии и фрейд-сюрреализма.

Высказывания Кохницкого приводят в известную систему эстетические основания целого ряда течений в западноевропейском и американском художественном декадансе. Автор, например, констатирует действительно характерное движение современного буржуазного искусства вспять, его тяготение к идеализации далекого прошлого, прямо утверждая, что человеческое общество живет больше в прошлом, нежели в настоящем, и «общественная сущность артиста часто возвращается к вере прошлого». Но всего важнее признание Кохницкого, что «период революционных перемен» связан в европейской цивилизации с различными течениями, из которых одно «социально-коллективистично». Не щадя сил и слов, автор старается доказать его застойность и даже, как ни странно это звучит в устах откровенного мистика, «религиозность и теологичность». Зато другое, враждебное социализму, буржуазно-индивидуалистическое «течение» привлекает все симпатии автора. Это течение, по словам Кохницкого, «возвращается к примитивным формам искусства и силится воскресить его доисторические элементы, еще бытующие в жизни диких племен. В изобразительных искусствах это течение предпочитает природу — человеку, пейзаж — портрету. В поэзии и музыке оно покидает традиционные формы, логическим последованиям предпочитает интуитивные «прозрения», опрокидывает установившиеся эстетические каноны (стихи, рифмы, традиционная анатомия и перспектива — в изобразительных искусствах, школьный контрапункт и мелодическая разработка — в музыке)».

Вот прямая и прямолинейная апология «геростратова действия» в художественном творчестве, перестающем быть созидательной деятельностью в собственном смысле слова по той простой причине, что здесь речь идет не об установлении новых норм и законов развития искусства, а именно только об опрокидывании всяких норм и законов.

В конце-концов, что такое «традиционная анатомия и перспектива в живописи и скульптуре» или то, что с

явным оттенком презрения именуется «школьным контрапунктом» и «мелодической разработкой в музыке?» Отрицание «традиционной перспективы» в изобразительных искусствах есть не что иное, как отрицание не только эстетической ценности перспективной живописи, но и варварское отбрасывание науки о живописной перспективе. Художники буржуазного декаданса недаром восхищаются рисунками доисторического человека («кроманьонский человек» конца каменного века), — ведь они изображают человека именно по той формуле, о которой говорил товарищ Жданов, т. е. «один глаз на нас, другой в Арзамас». Но этот первобытный, кроманьонский или ориньякский, человек едва-едва вышел из животного состояния, т. е. обладал лишь примитивным мышлением, и обращаться к его эстетическим представлениям значит уподобляться ему во всех областях общественной жизни. Между тем, в иностранной литературе уже не раз указывалось на то, что современные «дикие» народы уже испорчены общением с народами цивилизованными, и поэтому нельзя ограничиваться выучкой только у них, необходимо обращаться к первобытным племенам, уже исчезнувшим с лица земли.

Маннакальный интерес к первобытным формам искусства проявляют почти все декаденты, и было бы ошибкой тенденции к искусственному примитивизму в художественном творчестве объяснять только оригинальничаньем отдельных лиц, чьей-то больной фантазией, капризом своевольной и преходящей моды. Ибо даже в тех случаях, когда художник-декадент декларирует чистую субъективность своих эстетических устремлений, он в действительности подчиняется известной закономерности регрессивного развития декадансного искусства современного ему буржуазного общества.

В царстве декаданса реакционно и регрессивно все. Некоторых наивных людей может обмануть кажущаяся радикальность «теоретической» фразеологии современного буржуазного музыкознания, и в частности, непрестанное подчеркивание европейскими и американскими шенбергианцами того, что-де они покончили с «туманной метафизикой» прошлого и неопределенные категории поэтического вдохновения заменили точной

наукой. На самом деле и пресловутый «математический принцип» и вся в целом концепция, провозглашающая музыку наукой, а не искусством, почерпнуты из арсенала католического средневековья¹.

Католическая церковь вела настоящую войну против национальной музыки, насаждая своеобразный католический космополитизм, всеми способами и средствами добиваясь нивелирования национальных особенностей самобытной музыки, и, несомненно, много успела в этом направлении сделать. Какой-нибудь «Гукбальдов органум», с его раздирающими слух параллелизмами, был в действительности таким же проявлением изуверского аскетизма, как процессии бичующихся братьев, и имел такой же смысл, как постановления инквизиционных трибуналов,— подавление творческой самодеятельности народа. Но он был именно схоластически-ученой, а не художественной музыкой. Конечно, художественная и подчас гениальная художественная музыка создавалась и в пределах католического культа, но она создавалась в борьбе с официальной «наукой о музыке», всегда остававшейся только псевдонаукой. Параллельно и в постоянной борьбе с нею существовала и развивалась настоящая музыкальная наука, которая могла быть и остается только наукой о художественной музыке. Только наука о музыке, как искусстве, имеет действительное значение и смысл.

Мы прекрасно знаем, что и католический Палестрина и протестантский Бах далеко не сразу признавались, а то и вовсе не признавались каноничными потому, что их музыка считалась слишком светской, т. е. народной, плебейской. Точно так же мы прекрасно знаем, что ве-

¹ Русская наука это знала давно. Герман Ларош в статье «Об историческом методе преподавания теории музыки» замечает: «История музыки во все продолжение средних веков представляла поразительное явление, не встречающееся нигде в истории прочих искусств. Прежде, чем молодое, незрелое искусство в созданиях своих достигает художественной прелести и свободы, оно почти не сознает себя, как искусство, на него смотрят и оно на себя смотрит как на науку. Многие так прямо и считают музыку отраслью математики». Ларош не подметил, однако, что этот взгляд на музыку был главным образом монастырским взглядом, плодом пресловутой «бенедиктинской учености».

ликие народные движения эпохи крестьянских войн тотчас порождали колоссальные явления в музыке, вроде, например, гусситских песен или лютеровского хора-ла, который Энгельс назвал «Марсельезой XVI века».

Буквально все проявления музыкально-теоретической мысли буржуазного декаданса характеризуются резко выраженным тяготением к движению вспять. Многочисленные попытки ревизии общепринятого звукоряда, введения новых темпераций — все это в итоге сводится к реставрации либо никогда не применявшихся на практике схоластических систем средневековых индийских или арабских теоретиков, либо к устранению всякой темперации и возвращению к первобытному тональному хаосу, который и провозглашается интонационным идеалом будущего. Образование музыкальных форм и стилей объясняется физиологическими, либо акустическими причинами, в то время как социально-исторические факторы игнорируются полностью или даже совсем отрицаются. В небольшой по объему работе американского музыковеда Ортмэна «Физиопсихология и музыковедение» жизнеспособность фортепианных произведений Листа объясняется близостью этих произведений языку инструмента (что автор считает формой физиопсихологической связи) в гораздо большей степени, чем их внутренней музыкальной ценностью. По мнению Ортмэна, характерные рахманиновские аккорды многое говорят о руках их автора. Это, конечно, жалкие, нищенские мысли суждения, отводящие композитору всего лишь роль придатка к музыкальному инструменту, его раба, а не повелителя. Подобные суждения наилучшим образом свидетельствуют о катастрофическом упадке буржуазного музыкознания. Обиходные представления о «пианистичности», «симфоничности», «скрипичности», «оркестровости» тех или иных произведений, имевшие до сих пор значение частных оценок, ничего или почти ничего не разрешающих в общеэстетической ценности музыкального сочинения, приобретают важность универсального критерия, независимо от «внутренней музыкальной ценности». Это специально подчеркивает Ортмэн, указывая, что, например, фортепианные сочинения Брамса имели бы другую судьбу, если бы их автор мыслил ме-

нее оркестрово и более «фортепианными категориями». Конечно, «фортепианность» или «нефортепианность» того или иного произведения играет роль в его распространении и, так сказать, «концертной устойчивости», но ведь не это решает его судьбу. Сочинение Тальберга или Калькбреннера нисколько не менее «фортепианны», нежели сочинения Листа, но они едва пережили своих авторов... Напротив, «Картинки с выставки» Мусоргского совершенно не зависят от листовской традиции фортепианности, а сольно-фортепианные произведения Чайковского даже прямо ей противоречат. И тем не менее, «Картинки с выставки» пережили многое из архифортепианнейших творений и продолжают свою жизнь, а сочинения Чайковского именно теперь начинают свой новый и блестящий жизненный цикл.

Вот практический результат последовательно формалистических оценок явлений искусства. Игнорируя, отбрасывая проблемы содержания в музыке, формалист-ученый переворачивает вверх ногами все представления об искусстве как форме общественной деятельности, приходит к совершеннейшему абсурду.

Как бы странны и нелепы ни были теоретико-эстетические и исторические изыски декадентских музыковедов, они все же отражают в себе реальность музыкального творчества буржуазного декаданса. А эта реальность, как всякая другая действительность, оказывается еще более поразительным доказательством духовного обнищания современной буржуазии. Замечательно, что и здесь, как в области теоретического музыкознания, доводится до абсурда, до геркулесовых столбов все, что только намечалось на ранних стадиях буржуазного декаданса.

Если уже у импрессионистов наблюдался повышенный интерес к так называемой «экзотике», и Дебюсси, например, восхищался звучаниями яванского «гамелана», игру которого он слышал на Всемирной выставке в Париже, то современные декаденты видят свой эстетический идеал в гамелане¹ и даже не в гамелане

¹ Гамелан — яванский оркестр, состоящий главным образом из ударных инструментов (гонгов, особых металлофонов, колокольчиков и т. п.).

(продукт уже весьма значительной культуры), а в музыке жителей Микронезии, в творчестве лесных индейцев Бразилии, искусстве цейлонских ведда. Упомянутый уже французский композитор Андре Жоливэ сочиняет музыку, по определению западноевропейской критики, без всякой мелодии, но оперирующую всякого рода звуковыми эффектами (эхо, отзвуки, детонации, различные шумы), причем для исполнения этой музыки требуется от 18 до 25 всевозможных ударных инструментов.

Нельзя отрицать, что в своем ракообразном движении музыкальные модернисты Западной Европы и Америки достигли поразительных результатов. «Мелодический» рисунок их произведений сплошь и рядом невозможно отличить от музыки первобытных народов в записях, сделанных рукой этнографа или в графических расшифровках фонограмм. Мы нисколько не преувеличиваем: наглядное сравнение, например, второй части («Вокализ ангела») из квартета Мессьена «На конец света» или любого вокального отрывка из оперы «Четыре святых» Верджилла Томсона с напевами лесных кубу с острова Суматра (в расшифровке Хорнбостеля) обнаруживает положительно родовое сходство между ними, так что если бы мы могли заподозрить бедных обитателей девственного тропического леса в том, что они знакомы с творчеством модернистов, мы обвинили бы кубу в сознательном плагиате...

Очень любопытны замечания Р. Грубера по поводу записей напевов кубу, которые он приводит в своей «Истории музыкальной культуры»: «При первом же соприкосновении с этим материалом мы сбиты с толку, мы изумлены. Поражает на первый взгляд сложность, трудность, запутанность, изощренность этих напевов... Громадный диапазон (нона, децима, даже ундецима), скачки на самые что ни на есть каверзные интервалы, трели, форшлагги, «экстравагантное» глиссандирование; словом, манера письма весьма близкая чуть ли не «экспрессионистам» XX века!

При более внимательном вслушивании и разборе это впечатление уступает место другому. Кажущаяся сложность оказывается в значительной степени не чем иным,

как хаотической неупорядоченностью — показателем крайне примитивного уровня».

Удивление Р. Грубера несколько наивно. Сложность экспрессионистских или в особенности нынешних ультра-модернистских «напевов» тоже мнимая, кажущаяся сложность. В действительности же это только нарочитая усложненность, маскирующая хаотическую неупорядоченность, бессвязность мышления — то самое, что Р. Грубер справедливо считает показателем крайне примитивного уровня.

И все же мы совсем не приравниваем эстетическую ценность художественных примитивов, созданных народами, по вине капиталистических колонизаторов отставшими в своем культурном развитии, к ценности буржуазно-модернистских фальсификаций. Понятие «примитив» очень неопределенно. На разных этапах своего культурно-исторического развития народы способны создавать великие художественные ценности, являющиеся примитивами только относительно более высоких ступеней культуры. Поэтому мы способны восхищаться великолепной выразительностью и красотой примитивной по технике скульптуры африканского народа бенин, тонким изяществом плоскостной резьбы по кости арктических народов, своеобразием звучаний и тембровой оригинальностью яванского оркестра «гамелана», гавайскими плясками «хула-хула». Но подражание всему этому, попытки создать искусственный примитив, вернуться от неизмеримо более совершенных и высоких форм культуры к их отдаленным истокам представляется нам либо юродством, либо бесстыдной фальсификацией и в обоих случаях — свидетельством об идейной бедности, полнейшем духовном обнищании.

Вся современная музыкальная «наука» буржуазного декаданса и есть такое богато документированное и роскошно иллюстрированное свидетельство о духовной нищете.

ОПЕРНОЕ ИСКУССТВО БУРЖУАЗНОГО ДЕКАДАНСА

Глеб Успенский в очерке «Буржуй» дал меткую характеристику некогда очень модным «попурри», обязательным в репертуаре так называемой «садовой музыки». По словам Г. Успенского, трудно подставлять свои нервы «под беспорядочные удары музыкальных попурри, в которых умирающая «Травиата», вместо того, чтобы испустить последний вздох, к которому уже приближаются курлыкающие, как индюшка, звуки кларнета, вдруг восклицает после неожиданного удара в барабан: «Ах, как я люблю военных!» — и вслед затем, также в неожиданном месте, начинает путаться пьяными ногами пьяного камаринского мужика, сопровождаемого также полупьяными звуками полупьяных смычков».

У нас эти неудобоваримые музыкальные винегреты, в виду их полной антихудожественности, совершенно вышли из употребления, но мы невольно вспомнили Глеба Успенского, читая в американских журналах то о балетных спектаклях, в которых за один раз можно увидеть три классических балета, то о музыкальном фильме, в котором за один присест за полтора часа публика может насладиться четырьмя операми и притом такими, как «Свадьба Фигаро» Моцарта, «Кармен» Бизе, «Вильгельм Телль» Россини и «Дон Паскале» Доницетти. Такая волшебная оперативность оказалась не по нутру даже американской критике, хотя она и находила смягчающие вину обстоятельства в том, что

это «не представляет собой ничего удивительного в век карманных романов, сверхскоростного транспорта и витаминных капсулей...»

Оставим в стороне вопрос об эстетических связях витаминных капсуль и музыки. Заметим только, что кинооперный концентрат, о котором здесь идет речь, изготовлен таким образом (и это вполне естественно), что список купюр должен быть гораздо длиннее того, что от опер осталось, и заметим еще, что из четырех произведений, запрессованных в фильм, по крайней мере три гениальных и одно («Дон Пасквале») выдающееся.

Как утверждает американская критика, фильм этот снабжен устным комментарием, сильно напоминающим субботнюю трансляцию бейзбольного матча по радио...

При всей диковинности этого явления оно по-своему характерно для американского музыкального быта. Не так давно журнал «Америка», провозглашая очередную хвалу «американскому образу жизни» в статье «Оперный театр на гастролях», подробно рассказывал о хлопотах, связанных с переездами гастрольной труппы нью-йоркского Метрополитэн-театра, о выгрузке багажа, о трубаче, позабывшем ноты в вагоне, и прочих важных обстоятельствах театральной жизни. Только об одном в статье не было сказано ни слова—о художественном качестве спектаклей этого кочующего театра, кочующего в полном смысле слова, так как крупнейший в США оперный театр только пять месяцев в году пребывает в Нью-Йорке. Автор статьи замечает, между прочим, что в Соединенных Штатах «на оперу долгое время смотрели как на развлечение иностранного происхождения, завезенное из-за границы, возможно потому, что артисты пели на языке, непонятном для большинства слушателей».

Из сказанного можно было бы заключить, что в настоящее время Соединенные Штаты обладают, наконец, своей национальной оперой и национальным оперным театром. Этого, однако, не произошло и до сих пор, не говоря уж о том, что в спектаклях шумно рекламируемой оперы нью-йоркского Метрополитен-театра и по сей день сплошь и рядом примадонна или премьер-солист

поют по-итальянски, а хор и все остальные участники— по-английски. Но дело даже не в этом. Американские музыкальные заправилы могут возразить, что ведь и в России широко практиковался музыкальный импорт и что в XVIII веке, например, в России перебывали самые знаменитые западноевропейские композиторы того времени. Совершенно верно. Но верно и то, что уже первый из этих композиторов Арайя двести лет назад, в елизаветинские времена, должен был считаться с богатейшей музыкально-культурной традицией, восходящей еще к киевскому периоду русской истории. И не только считаться, но в значительной мере подчиниться ей. В то время, как вся тогдашняя Европа, включая германские государства и Англию, довольствовалась итальянской оперой на итальянском языке,— итальянской даже тогда, когда ее авторами являлись не итальянцы,— неаполитанскому маэстро уже в 1751 году пришлось написать оперу на русский текст Федора Волкова, а в 1755 году в Петербурге уже шла опера Арайи на русский текст Сумарокова, исполнявшаяся исключительно русскими артистами. В тогдашней русской печати («Санкт-Петербургские ведомости») не без гордости было отмечено, что все исполнители оперы принадлежат «к Российской нации... и нигде в чужих краях не бывали», и что это не помешало им исполнить «сочиненную господином полковником Александром Петровичем Сумароковым на Российском языке и придворным капельмейстером господином Араием на музыку положенную, оперу «Цефал и Прокрис» называемую, с таким в музыке и итальянских манерах искусством и столь приятными действиями — что все знающие справедливо признали сие театральное представление за происходившее совершенно по образцу наилучших в Европе опер», — заметим, опер, которых исполнители в глаза не видали и видать не могли... Все участники спектакля, включая и большой хор, были воспитанниками придворной капеллы, образованной еще при отце Петра Первого, но имевшей за собой длинный ряд предшествующих русских музыкальных учреждений, которые культивировали не только устную, но и литературную, письменную музыку. Русская музыкальная письменность восходит к X веку и притом имен-

но национально-русская письменность. Греческое происхождение так называемого знаменного русского письма есть чистейшая легенда и притом легенда очень позднего происхождения, так как русские музыканты еще в XVII столетии не имели об этой легенде ни малейшего понятия. Остается добавить, что русские музыканты еще в XVIII столетии тщательно изучали иностранную музыкальную технику, но никогда в своем творчестве не были выучениками иностранцев, как не был им ни один из великих русских композиторов XIX века, начиная от Глинки. Русские консерватории находятся в России, а не в Париже, и русские музыканты никому не кланялись на Западе. Не только русские композиторы, но и русские исполнители учились в России, а не за границей.

Учеником какого иностранца был великий русский пианист Рубинштейн? Величайший в мире певец Федор Шаляпин также нигде «в чужих краях» не обучался, как и его дальний предок Марк Полторацкий и его прямой предшественник, гениальный русский певец Осип Петров!

Оперного театра, как национального художественного института, непосредственно и органически связанного с народной музыкальной культурой, в Америке нет и в современных условиях он не может возникнуть по той причине, что национальный оперный театр немислим без национальной оперной драматургии.

Нет в Америке и национального балетного театра по тем же самым причинам.

До сих пор и в Англии и в Америке так называемый «балетный театр» состоит, главным образом, из осколков бывших русских балетных трупп, выморочных коллективов, образовавшихся из остатков некогда знаменитой дягилевской антрепризы и возглавляемых то неким белоэмигрантским «полковником» Базилем, то (в Америке) бывшим русским танцовщиком Баланчиным. Правда, не всегда русская фамилия служит доказательством русского происхождения артиста. Слава русского балета побуждает иной раз английских и американских артистов гримироваться «под русских». Так, английская

танцовщица Маркова в действительности является Алисой Маркс, а артист, носящий звучное имя Антона Долина, на самом деле просто Патрик Кэй...

Впрочем, балетного театра, как национального художественного института, нет ни в одной капиталистической стране. Его нет в настоящее время во Франции, где он некогда процветал. Недаром именно парижская Большая опера стала ареной идиотских экспериментов белоэмигрантского последыша (в годы войны сотрудничавшего с гитлеровцами) Сержа Лифаря, делавшего попытки создать балетный спектакль без музыки, но еще более преуспевшего в создании балетного спектакля без танца...

Правда, Генрих Гейне еще сто с лишним лет назад говорил, что «парижская Большая опера настоящий рай для глухих», но он же признавался в том, что ему «ничто не противно так, как парижский балет...» Ведь это было уже незадолго до появления того специфического «драгунского спектакля», в котором, по выражению Дюма-отца, «полтораста человек одновременно поднимает ноги, сохраняя в то же время на лице улыбку, достойную развеселившегося надгробного памятника». Мы лишь мимоходом упоминаем о современном балетном театре, но заметим вскользь, что этот самый «драгунский спектакль» совершенно неизвестен русскому балету и играет несомненно важную роль в механических ритмах американского балета.

Национальный оперный театр невозможен там, где отсутствует национальная оперная драматургия. Но декадентская оперная драматургия так же далека от всякой народности, как и всякая другая декадентская музыка. Больше того, можно с уверенностью сказать, что вырождение и распад буржуазного музыкального искусства всего сильнее обнаруживаются именно в опере. Недаром чудовищно-уродливая опера «Воццек» Альбана Берга еще и до сих пор считается в модернистской критике классическим образцом декадентского «нового искусства».

Вполне понятны причины того, что явление декадана так разрушительно сказывается именно в оперном искусстве. Буржуазный декаданс характеризуется в му-

зыка прежде всего распадом мелодического стиля, а в опере, искусстве вокальном по преимуществу, мелодия естественно имеет главенствующее, решающее значение. В опере сценический, словесный и музыкальный образ сливаются в неразделимое целое, составляют ее архитектурное единство. Там, где это единство отсутствует или хотя бы страдает неполнотой, опера утрачивает свое истинное назначение, которое Чайковский видел в возможности «говорить музыкальным языком *м а с с е*» и делать при благоприятных условиях творчество композитора достоянием всего народа.

Эта архитектурная стройность и единство были нарушены уже в творчестве Вагнера, что с гениальной проницательностью подметил Римский-Корсаков и подметил в самый разгар вагнеропоклоннической эпидемии, охватившей (опять-таки за исключением России) буквально всю Европу.

В неоконченной статье «Вагнер и Даргомыжский» в 1892 году Римский-Корсаков писал: «вагнеровская музыка, как музыка вокально-сценическая, почти не включает образцов архитектурных форм», и продолжал: «отсутствие архитектурных форм и логики вследствие требований текста, не приспособленного к требованиям музыкальной архитектуры и логики, лишает вагнеровскую музыку могущественных формальных средств...» Вряд ли нужно подчеркивать, что для великого художника-реалиста Римского-Корсакова «формальные средства» предназначались для достижения определенных художественных целей и как раз таких, каких не мог ставить перед собой Вагнер. Ведь Стасов почти одновременно с Римским-Корсаковым весьма точно указал место Вагнера в музыкальной культуре XIX века, заметив, что «Вагнер в музыке такой же декадент, как Бёклин в живописи».

Еще и до сих пор можно слышать недоуменный вопрос, «почему это вагнеризм совсем не привился в России и даже творчество Вагнера, несмотря на наличие самых выдающихся исполнителей вагнеровских партий, имело в сущности очень небольшой успех». Между тем, причины этого заключаются в резкой противоположности декадентского по своей природе экспрессионизма

Вагнера принципам русского художественного реализма, в традициях которого сформировались эстетические воззрения и русских музыкантов и русской музыкальной публики.

Стасов дал очень точную характеристику Вагнера как *оперного композитора*. Отдавая должное гениальному дарованию этого художника, Стасов судил о нем как трезвый реалист, когда писал, что у Вагнера «не было ни малейшего чувства жизни, действительности, он не имел никакого понятия о характерах, натурах, типах, о человеческих личностях и физиономиях; у него не было ни потребностей, ни способности изображать индивидуальные человеческие личности, каждую в своей отдельности или нескольких вместе, в их взаимодействии... те персонажи, что у него изображаются в операх, вовсе не живые люди, а отвлеченные алгебраические знаки».

Многим и сейчас такое резкое и прямолинейное суждение о Вагнере может показаться кощунственной дерзостью. Тем не менее, оно справедливо и во многом служит объяснением тех специфических симпатий, которые питал к творчеству Вагнера Фридрих Ницше и не только Ницше, но и Хаустон Стюарт Чемберлен, немецко-английский расист, один из столпов расовой теории, оголтелый реакционер, написавший специальные работы о Вагнере.

Разумеется, в творчестве Вагнера мы должны строго различать то истинно художественное, что в нем есть и что вовсе не отрицал и Стасов, признававший «великое и блестящее дарование» Вагнера, свидетельствовавший новизну и богатство его оркестра, часто ослепительного «по колориту, по поэзии и очарованию самых сильных, но также и самых нежных и чувственно-обаятельных красок». По словам Стасова, вагнеровский оркестр является «расширением не только бетховенского, мендельсоновского, мейерберовского, но даже берлиозовского и листовского оркестра». И все же, при всей гениальности Вагнера, он, по выражению Стасова, свернул «с прямой дороги на кривую», на извилистый путь декадентщины и в знаменитой тетралогии «Кольцо нибелунгов» с ее картонными героями и сверхчеловеческими, точнее нечеловеческими страстями вымученной, вовсе не

народно-немецкой фантастикой, нелепым мистицизмом и пресловутой «Sprechsingen», «распевной речью», явился для своего времени таким же «молотобойцем мелодий», каким для нашего времени явился (по удачному определению Б. В. Асафьева) Игорь Стравинский.

Критического исследования вагнеровского творчества и вагнерианства до сих пор не существует,— почти вся огромная «вагнериана» носит определенно апологетический характер,— именно поэтому мы не считаем себя вправе умолчать о вагнеризме как одном из ранних явлений буржуазного декаданса. В то время как реформа «могучей кучки» открыла необозримо широкие перспективы для развития живого национального реалистического искусства, реформа Вагнера с ее определенно шовинистической подкладкой открыла путь всем явлениям буржуазного модернизма со всем их чудовищным безобразием и антиэстетическими бесчинствами.

Мы имеем здесь в виду Вагнера так называемого «третьего периода», начинающегося с конца 50-х годов, знаменующегося окончательным поворотом композитора в сторону самой черной реакции, периода черносотенно-монархических деклараций Вагнера, преклонения перед немецкой родовитой знатью, одописного восхваления архиреакционной философии Шопенгауэра и т. п. вплоть до утверждения вреда книгопечатания... Напрасно было бы думать, что эти политико-философские откровения Вагнера, и в частности его религиозно-этическая декламация, являются только теоретическими изысками слабеющего под старость ума гениального художника. Не говоря уже о том, что Вагнер времен появления в печати таких статей, как «Государство и религия» и «Немецкое искусство и немецкая политика» (1864 и 1867), еще был вовсе не старым человеком,— в его творчестве реакционные идеи отразились еще прежде, чем они были окончательно выражены в драматической мистерии, мистической музыкальной драме «Парсифаль». Эти религиозно-декадентские идеи явственно просвечивают уже в «Лоэнгрине» и «Тангейзере»...

Повторяем еще раз — рассуждая о музыке буржуазного декаданса, мы не вправе пройти мимо вагнерианства. Вагнер был духовным отцом модернизма, хоть и был

последней действительно могучей творческой личностью, выдвинутой западноевропейским буржуазным искусством на рубеже его начинающегося упадка. Все, что следует дальше, отмечено печатью все прогрессирующего творческого измельчания, все возрастающей духовной нищеты.

Если вагнеровская опера или музыкальная драма, при всей ее отчетливо выраженной декадансности, все же поражает нас декоративной огромностью своих форм, подчас потрясающим, несмотря на искусственность фабулы, пафосом трагедийности, гениальным мастерством симфонических эпизодов (достаточно назвать хотя бы «полет валькирий» или похоронный марш из «Гибели богов»), а иногда и красотой вокальной лирики — как, например, романс Вольфрама «Вечерняя звезда» в «Тангейзере», дуэт Зигмунда и Зиглинды, терцет дочерей Рейна, то уже в опере Рихарда Штрауса всего этого нет и следа.

Здесь, в оперном творчестве Рихарда Штрауса, налицо уже все элементы будущей экспрессионистской оперы Альбана Берга, Эрнста Кшенека и в очень большой мере Пауля Хиндемита, которого недаром немецкий критик Эрвин Кролль именует создателем музыкальной «*neusachlichkeit*», «новой предметности», явно намекая на то, что творчество Пауля Хиндемита является эстетическим выражением философских принципов фашистского «мыслителя» Эрнста Юнгера. Через посредство Альбана Берга, Эрнста Кшенека и Пауля Хиндемита Штраус становится духовным отцом творцов современной ультра-модернистской оперы, включая сюда англичанина Бенджамена Бриттена и американца Джаанкарло Менотти.

В одном из писем к издателю Б. П. Юргенсону Н. А. Римский-Корсаков, обращаясь к своему адресату с просьбой передать корректору издательства, чтобы он смело вносил необходимые поправки в рукописи композитора, пишет: «ведь я не Рихард Штраус какой-то и заведомо фальшивой гармонии не сочиняю, полагаю, что сочинения мои нельзя обвинить в нелогичности». В этом, мимоходом, как бы вскользь брошенном замечании заложен глубокий смысл. Дикий алогизм, нарочитая

дисгармоничность в высшей степени характерны для всего творчества Рихарда Штрауса, и в частности для его оперного творчества. Стасов раньше и полнее чем кто-либо в Европе 90-х годов прошлого века оценил творчество еще совсем молодого тогда Штрауса, утверждая, что сочинения его «отталкивали от себя большинство слушателей дикостью и безобразием своих форм и даже иногда безумием своей нескладицы». Стасов догадывался уже, что в «безумии» Штрауса есть своя система, считая, что высшим «проявлением ненормальной фантазии и разнузданной мысли является, в особенности, его попытка переложить на музыку знаменитое сочинение философа-декадента, скончавшегося в доме умалишенных, Фридриха Ницше «Так изрек Заратустра»! Нужно иметь в виду, что после симфонической поэмы по Ницше «Так сказал Заратустра» Рих. Штраус сочинял музыку в течение без малого полувека, что он кончил тем, что стал нацистским идолом, сподвижником Геббельса по гнусной «музыкальной камере», что при его помощи и его именем гитлеровцы уничтожали немецкую музыкальную культуру... Всего этого не мог знать Стасов, но он верно угадал реакционную сущность творчества Штрауса. В операх Штрауса «Саломея», «Электра», «Кавалер роз», «Ариадна в Наксосе», в его первой опере «Гунтрам» и в последних — «Елена Египетская» и «Арабелла» — можно видеть все характеристические черты декадентского модернизма. Болезненный эротизм «Саломеи» Оскар Уайльда нашел в музыке Рих. Штрауса какое-то дополнительно патологическое, истерическое воплощение. Истерически вопит пророк Иоканаан, ужасающе криклив квинтет ортодоксально верующих иудеев, но вместе с тем едва лишь Р. Штраус решается «пленять» слушателя, он прибегает либо к пошлейшим, избитым приемам кафешантанного «ориентала», как, например, в известном танце Саломеи («танец семи покрывал»), либо к самым что ни на есть мещански-слащавым гармоническим комбинациям. Но совершенно то же можно наблюдать и в «Кавалере роз», и в раннем «Гунтраме», и даже в «Электре» — мы говорим *даже* в «Электре» потому, что «Электра», может быть, наиболее декадентски последовательное и принци-

пнально целостное произведение Рих. Штрауса. Нужно удивляться тому, что в современной буржуазно-модернистской литературе «Электра» Штрауса упоминается чрезвычайно редко. По сути дела клави́р и партитура этой штраусовской оперы должны служить предметом особого поклонения всех модернистов, включая сюда и американских композиторов, сочиняющих музыку для одних ударных инструментов... Здесь есть полный набор средств для модернистского сочинения. Вывороченные наизнанку мелодические фразы, искривленная в безумную гримасу античная трагедия, сверхъестественная грязь в голосоведении, о котором даже такой поборник формализма, как В. Г. Каратыгин, писал, что «по разнузданности голосоведения, по беспримерной смелости гармонии эта оргия звуков прямо уникум в звуковой литературе», чудовищный оркестр, дикая политональная чушь (по словам Каратыгина, здесь «поистине кошмарные гармонии, где одновременные сочетания нескольких тональностей дают созвучия из девяти тонов хроматической гаммы»!).

Все эти душераздирающие красоты одобрены. вдобавок ни с того, ни с сего появляющимися пошлейшими опереточно-венскими мотивами, — спять-таки свойство решительно всех модернистских оперных произведений.

Очень типичное для декадентов стремление к буржуазно-модернистскому «переосмысливанию», точнее патологическому извращению античных сюжетов тоже полностью обнаруживается в творчестве Рихарда Штрауса. Античность он видит, так же как современность, сквозь призму творчества таких типичных буржуазных эстетов-декадентов, как Гуго фон Гофмансталь и Артур Шницлер. Гофмансталь его главный поэт, и его «Электра» в особенности противна тем, что здесь творится гнусное издевательство над античной трагедией, тем, что здесь в руках буржуазных вырождков в дрянные карикатуры превращаются тени Ореста и Агамемнона, Эгиста и Клитемнестры, что здесь персонажи гомеровского эпоса отражены в кривом зеркале параноической, больной фантазии «поэта» венских инсанных кафе.

Мы не придерживаемся здесь точной классификации буржуазно-декадентских школ — импрессионизм, эк-

прессионизм, неоклассицизм, неоромантизм и т. д.— по той простой причине, что различия между этими школами весьма условны и сами «школы», несмотря на критивый пафос их вожakov, свободно переходят одна в другую. Литературный вдохновитель Штрауса — Гуго фон Гофмансталь — причисляется к импрессионистам, к поэтам «мимолетных впечатлений» и он сам декларирует свой импрессионизм, но импрессионизм штраусовской оперы «Кавалер роз» резко «модулирует» в чистейший экспрессионизм «Электры», да и сильно отличается на первый взгляд от импрессионизма, скажем, «Пелеаса и Мелисанды» Клода Дебюсси. Общепринятое противопоставление музыкального экспрессионизма, ломающего рамки ладотональной системы, ищущего новых средств художественной выразительности, резко порывающего с канонами музыкальной классики,— музыкальному импрессионизму с его рафинированной утонченностью, изысканностью, аристократической замкнутостью не выдерживает в сущности никакой критики. Оба эти направления не противостоят друг другу, но продолжают одно другое, служа выражением эстетических потребностей буржуазии на различных этапах ее упадка, декаданса. Экспрессионизм с его прямолинейной грубостью, истерической крикливостью, отвратительным, прямо скажем, хулиганским, эстетическим нигилизмом вытесняет импрессионистские утонченности по мере возрастающего одичания буржуазно-империалистской «элит», по мере ее фашизации. И вот бледные тени Пелеаса и Мелисанды, еще изящные, но уже лишенные жизненной силы, дальние потомки Тристана и Изольды, меланхолический король Голо, со всей своей призрачно зыбкой, колеблющейся, как вечерний туман над водой, музыкальной атмосферой, уступают место «Воццеку» Альбана Берга. Место нежного Пелеаса заступает самодовольный болван Тамбур-мажор, место короля Голо психически больной убийца Воцек, место полувоздушной Мелисанды—грубая и глупая самка Мари. Призрачная «музыка настроений» Дебюсси сменяется истерической грубостью, какой-то развязной элементарностью, атональным хаосом музыки Альбана Берга, пьяными кошмарами, горячечным, бессвязным бредом.

«Музыкальная драма «Воццек» почти не знает песни и песенной стихии нет и в вокальных партиях «Воццека» за немногими исключениями», — говорил покойный Б. В. Асафьев. Но ведь без мелодической песенности (которая как никак объемлет собой и все роды музыкального речитатива) вообще немыслима вокальная музыка, а следовательно немыслима и опера. И действительно, в «Воццеке», — напоминаем опять, классическом образце декадентского «нового искусства», — по единодушному признанию всех идеологов буржуазного музыкального декаданса совсем нет вокальной музыки, вообще нет песенной мелодии, а те «немногие исключения», о которых говорил Б. В. Асафьев, — застольная песня в кабаке, песенка Андреса, — это только пошлое пародирование пошлых образцов люмпенского «мелоса» городского дна. В опере Альбана Берга ничто не поет и не танцует, повинаясь организующему ритму, пластически движущемуся мелодическому развитию. Напротив, здесь все истерически кричит, заливается пьяными слезами, дергается, судорожно извивается и бьется в эпилептических конвульсиях. Громадный оркестр «Воццека» ужасен. Партитура «Воццека» может служить превосходной иллюстрацией того, что представляет собой декадентский «неоклассицизм», к представителям которого за последнее время относят и Стравинского, и Хиндемита, и Онеггера, и даже «самого» Арнольда Шенберга, учителя Альбана Берга. Классические формы пассакальи, фуги, сонатного аллегро — все это служит здесь объектом дикого модернистского издевательства, все построено «рассудку вопреки, наперекор стихиям», навыворот, все направлено к ошарашиванию человеческого слуха и вящему оскорблению эстетического чувства всякого нормального, здорового человека.

Собственно все сказанное о «Воццеке» Альбана Берга в общих чертах может служить характеристикой и оперного творчества Эрнста Кшенека, другого «кита» модернистского оперного искусства. Американский музыкальный критик Олин Даунс заметил однажды, что Кшенек принадлежит к числу тех представителей новой, лишенной иллюзий цивилизации, творчество которых сухо, неромантично, «стерильно от эмоций». Хорошо

должно быть «стерильное от эмоций», сухое и абстрактное искусство! В чудовищных операх Кшенека «Джонни наигрывает», «Прыжок через тень» (мелькавших в свое время и на нашей сцене, но, разумеется, с громом провалившихся), в обязательных «античных» операх «Орфей и Эвридика», «Жизнь Ореста» мы узнаем точно, что такое это удивительное «искусство без эмоций», состоящее из одних холодных, надуманных, пустых абстракций. Каковы бывают эти абстракции, можно судить по тому, что Кшенек способен «воспевать» позорнейшие извращения человеческой природы и выводить их на сцену, как это, например, имеет место в идиотском «Прыжке через тень», что он модернизирует античную «Орестею» посредством американского джаза, с холодным цинизмом он в «Джонни наигрывает» устраняет всякое живое, теплое человеческое чувство. Здесь, как, впрочем, и во всех других операх модернистов, любовь фальсифицируется животным, скотски-элементарным влечением, здесь только смрад, грязь, холодная жестокость, лягушачья липкая сексуальность и вместе с тем сухой рационализм двуногой счетной машины.

Оперное творчество Альбана Берга и Эрнеста Кшенека есть идеальное олицетворение буржуазного декаданса в его крайних проявлениях, глубокого распада, уже ничем не замаскированного и не маскируемого. Это искусство сумасшедшего дома, поэзия тлена и разложения, от которой с ужасом должен отшатнуться всякий нормальный человек.

Лишь мимоходом мы можем упомянуть об оперном творчестве Хиндемита — оно не имеет практического значения и в отличие от опер А. Берга, Э. Э. Кшенека, отчасти Курта Вейля сценического распространения не получило. Однако внутренняя, идейная суть оперного творчества Хиндемита, несмотря на различные методы конструирования музыки, та же, что у Альбана Берга и Кшенека.

Мы не случайно говорим о методе конструирования музыки — процесса творческого сочинения здесь нет вообще. Здесь именно деловитое конструирование, «делание» вещи. По крайней мере в операх «Художник Матисс» и «Кардильяк» это «делание» очень заметно. Примечате-

лен и выбор оперных сюжетов: «Кардильяк» написан на тему одной из самых «черных» новелл Гофмана из цикла «Серапионовых братьев», «Убийца — надежда женщин» — на текст сумасшедшего художника и поэта Оскара Кокошки, наконец, «Художник Матисс», трактует проблему «художник и человечество» в духе Гуго фон Гофмансталя, т. е. проблему художника, одиноко возвышающегося над глупцами и животными, обитающими в этом безобразном мире. Героем этого произведения является немецкий художник XVI века, сумасшедший мистик Матнас Грюневальд.

Мы вправе лишь немного сказать об оперном творчестве Стравинского. И «Соловей» (в котором еще сохраняются осколки вокальности, несмотря на импрессионистскую «фарфоровость» и дробность мелоса) и «Мавра» вряд ли типичны и для самого Стравинского. Иное дело «Эдип-царь», опера-оратория на латинский текст Жана Кокто, произведение настолько типичное, что оно как будто концентрирует в себе все «обратно-полятные», регрессивные тенденции современного буржуазного искусства.

Самая попытка в наше время (в 1927 г.) создать оперно-ораториальное произведение на мертвом языке, написанное мертвыми словами мертвецким поэтом, автором шутовских афоризмов «Петух и арлекин» Жаном Кокто весьма знаменательна. Получилась прелюбопытная история — «Эдип царь» Софокла не утратил за целые тысячелетия своей литературной и сценической жизни ни свежести красок, ни трагедийной силы. «Эдип-царь» Стравинского и Кокто едва пережил несколько публичных исполнений, да и то не пережил. Он родился мумией...

Это и понятно. Софокл был великим народным поэтом, и его творчество было выражение древне-эллинских национальных идей и этических принципов. И вот мы и сейчас способны взволноваться драмой Эдипа и Иокасты, но тот же сюжет в стилизации Стравинского и Кокто не вызывает у нас ничего кроме мертвой скуки и зевоты, сопряженной с опасностью для жизни...

Б. В. Асафьев, ошибавшийся в свое время в оценках творчества Стравинского (он сам говорил об этом в сво-

ей речи на Первом всесоюзном съезде композиторов), однако, высказывал совершенно правильную мысль, утверждая, что «опера-оратория «Царь Эдип» — несомненный синтез последних стремлений Стравинского, упорных исканий им нового «делового» стиля и нейтрального (в смысле незараженности национальными и остро эмоционально-субъективными интонациями) языка — своего рода музыкального эсперанто». Говоря строго, язык «Царя Эдипа» Стравинского даже не музыкальный эсперанто, а только шифр, своего рода «код» для посвященных, но и посвященным этот код не может передать ни одной живой идеи, по той простой причине, что идеи этой в произведении вовсе нет. Потому что нельзя считать живой идеей стремление во что бы то ни стало, какой угодно ценой удалиться от действительности, спрятаться от нее хоть в склеп, хоть в гомеровский Гадес к «безжизненно веющим теням усопших», а никакой другой идеи в произведениях, подобных «Эдипу» Стравинского, нет. Это может показаться странным, но нам думается, что в этом смысле параллелью «Эдипу царю» может служить не только «Симфония псалмов» Стравинского с ее христианской елейной мистикой, но и фальшивая «Цирковая полька», сочиненная в разгар войны и посвященная... молодому слону нью-йоркского цирка. Все это — модернистские юродства, которыми маскируется (и очень плохо маскируется!) панический страх перед грозными силами, взрывающими капиталистическую действительность, ужас перед неотвратимой гибелью социального строя, продуктом которого является модернизм, связанный с ним на жизнь и смерть.

Все позднейшие образцы буржуазно-модернистской оперы могут только служить показателями того, как далеко зашел процесс разложения искусства в капиталистических странах. Совершенно выродились итальянская и французская опера. Что же касается английской музыки, то английская критика в 1945 году с торжеством возвестила, что более чем двухсотлетнее (со времени Перселла) бесплодие английской оперы кончилось и на свет появилось произведение, которое должно для британской музыки иметь такое же значение, как «Иван Сусанин» для русской музыки. Это значение английская

критика придавала опере Бенджамена Бриттена «Питер Граймс» по мотивам большой поэмы Джорджа Крабба, английского поэта второй половины XVIII века — первой четверти XIX века.

В нашей печати уже появлялись критические отзывы о «Питере Граймсе», в которых отмечалась полнейшая произвольность столь высокой оценки этого произведения Бенджамена Бриттена. Действительно, только на затянувшемся английском музыкальном «безрыбье» можно придать значение «Ивана Сусанина» (!?) такому произведению, как «Питер Граймс». Можно предположить, что в опере Бриттена разворачиваются великие исторические события, действуют национальные герои, кипят великие страсти. На самом же деле сюжетом оперы являются чрезвычайно мелкие, обывательские «события», происходящие в мелкопоместной среде мелкого приморского, рыбацкого местечка. Герой оперы, Питер Граймс, жалкий неврастеник (фигура обязательная почти для каждой декадентской оперы), больной нелюдом, не любимый никем — даже автором поэмы Краббом... Этот человек неспособен ни к какой борьбе и гибнет в атмосфере всеобщего подозрения, которым окружают его земляки. В опере мелко все — и люди, и страсти, и мысли, и слова, и музыка.

В музыкальном отношении опера Бриттена — произведение типично модернистское, и даже в этом смысле оно лишено всякой оригинальности. Любопытно, что, например, швейцарский музыковед Константин Регамей, относящийся к творчеству Бриттена с большой симпатией и признающий наличие в опере отдельных достоинств, «граничащих с гениальностью», тут же, в статье, опубликованной в польском журнале «Рух музyczny» (№№ 13—14, 1946), пишет, что в целом музыка «Питера Граймса» представляет собой «мозаику самых разнородных стилистических элементов, начиная от традиционной песенки и кончая максимально атональными и «какофоническими» эпизодами», которые тем не менее в совокупности являют собой «органически сконструированную музыкальную целостность». Мы уже убедились выше в том, что эти-то особенности характерны для модернистского творчества, всегда и необходимо бесприн-

ципно эклектичного. Ближайшее ознакомление с клави-ром оперы с бесспорностью свидетельствует еще и о том, что национально-английские мотивы, встречающиеся здесь, служат только иллюстрационным целям, но и они предстают перед слушателями в нелепейшем гармоническом «облачении». Судя по всему (в том числе и по некоторым отзывам заграничной печати), прослушать эту оперу целиком — испытание тяжелое, не каждому под силу... Длиннейшие и скучнейшие речитативы, бесцветные хоры, убийственно тоскливый монолог самого Граймса, пресловутые «какофонические эпизоды» — все это и в малом количестве вещь нестерпимая. А в «Граймсе» их количество подавляюще велико.

Мы не будем говорить здесь о других операх Бенджамена Бриттена, в частности о нашумевшей «Изнасилование Лукреции». Для характеристики современного английского оперного творчества вполне достаточно одного «Питера Граймса».

Среди американских опер наиболее важной является, конечно, «Порги и Бесс» Джорджа Гершвина, но о ней мы будем говорить в главе о джазовой музыке. Однако в американском оперном творчестве есть и другое явление, сценическая роль которого ничтожна, но оно тем не менее весьма примечательно и даже в высшей степени характерно для современного состояния упадочной буржуазной культуры. Мы имеем в виду произведение очень видного американского критика и композитора Верджила Томсона, имя которого не раз упоминается на страницах нашей книжки. Опера Верджила Томсона «Четыре святых в трех актах» («Four Saints in Three Acts») была поставлена еще в 1934 году, но даже в богатой нелепостями и всяческим вздором модернистской литературе Западной Европы и Америки вряд ли найдется произведение, способное по этой части конкурировать с «Четырьмя святыми в трех актах». Это уж такой глухой декадентский тупик, из которого действительно выхода нет...

Опера В. Томсона написана на слова поэтессы Гертруды Стейн, и текст ее, по отзывам американской критики, «буквально непостижим для разумения». Буквально так аттестует либретто оперы составитель множества аме-

риканских музыкальных справочников Дэвид Ювен. Действительно, тексты этой удивительной сюрреалистской поэтессы, кстати сказать, так же как Верджил Томсон, прошедшей выучку в Париже, даже не «заумь», но прямо-таки горячечный бред, в сравнении с которым творчество наших «крученных» сушая классика... Тот же Дэвид Ювен сообщает, что текст оперы изобилует «бесконечными рядами абсолютно непонятных слов и отдельных слогов» и для либретто оперы характерно повторение строчки за строчкой: «Лет Люци Лили Лили Люци Лили Лет Люци Лили» и т. д. до бесконечности.

Логика, как известно, вещь необязательная для буржуазно-модернистской критики. Только этим и можно объяснить утверждение видного американского критика Олин Даунса, что Верджил Томсон «обладает блестящим знанием просодии». Просодия, как известно, есть учение о соотношении слогов в стихе, по акцентуации, высоте, долготе. Зачем знание, да еще и блестящее, просодии для человека, сочиняющего музыку на слова Гертруды Стейн? Тем более, что Олин Даунс с восторгом пишет о том, что Верджил Томсон нашел в тексте Г. Стейн «превосходное применение для своей мелодической виртуозности», а именно: «он брал слоги, не связанные между собой, и перемешивал их... с тремоло струнных, ударами барабана или придавал им забавный эксцентрический ритм... Быстрый, как молния, композитор бросается на текст и кидает его с необыкновенной ловкостью прямо в голову публике...», — заключает Олин Даунс.

Мы пользуемся случаем показать заодно, что американская модернистская критика бывает столь же невразумительна, как текст оперы Верджила Томсона. Или как его совершенно бессмысленная в соответствии с бессмысленным текстом музыка.

Что можно сказать о таком «искусстве»? Одно только — это вовсе не искусство. Общественный строй, порождающий такое творчество, культивирующий его, безнадежен.

Старая английская музыка знала некогда «Оперу нищих». Новая американская музыка породила оперу сумасшедших. Буржуазная «элит» теряет разум, и сви-

детельством этому служит то, что автор «Четырех святых» считается авторитетом в американской музыкальной критике. С каких же позиций судит искусство этот критик? Но мы еще упомянем об этом в дальнейшем.

Сенсационным событием в американском оперном театре уже в недавнее, послевоенное время была постановка оперы Джанкарло Менотти «Медиум». Мы писали однажды об этой опере, что по своей бессмысленности и предельно низкому идейному качеству опера Д. Менотти представляет собой нечто из ряда вон выходящее. Это самый удивительный «коктейль», причудливая смесь мистического шарлатанства и обыкновенного жульничества, эротомании и садистской психологической жестокости.

В опере Менотти фигурирует обманщица женщина-медиум, вызывающая с помощью своей ассистентки, дочери медиума Моника души умерших детей, голоса которых имитирует Моника. На сцене появляются родители, похоронившие своих детей, и опере прелюдирует какая-то панихида вместо увертюры, в которой звучат нарочито жуткие «загробные» темы в исполнении виолончелей с сурдинами. Здесь есть и любовная интрига Моника и глухонемого мальчика, слуги медиума, причинившего немало хлопот организаторам радиотрансляции «Медиума». В самом деле, как по радио передать партию глухонемого? Из положения вышли, «озвучив» походку безмолвного оперного героя, надев ему на ноги какие-то бряцала... В финале оперы вдребезги пьяная женщина-медиум из пистолета убивает глухонемого, выгоняет дочь и умирает сама, нето с перепоя, нето от паралича сердца.

Нет нужды в подробном разборе этой музыкально-сценической гадости. Американская печать сообщала о сенсационном успехе «Медиума» Менотти. Мы этому не верим. «Медиум» может нравиться прогнившей до самой сердцевины нью-йоркской богеме, испорченной до мозга костей «золотой молодежи», начитавшейся гангстерской литературы, жирным буржуа, толстую кожу которых можно прошить только такими музыкальными снадобьями, но он не может быть по вкусу американским простым людям, рабочим, рядовым служащим, подав-

ляющему большинству трудовой интеллигенции. Американский народ не входит в состав аудитории модернистской оперы. Она служит антинародным целям.

Мы оставляем в стороне многие явления декадентского оперного творчества, в том числе такие, как, например, оперы Франца Шрекера и в частности его «Дальний звон». Шрекеровская опера, шедшая у нас в Ленинграде, в свое время образумила многих сторонников оперного модернизма. Нудной пустоты и монотонной скуки этой оперы не выдерживали даже самые рьяные хвалители модернистского «нового искусства». Мы проходим мимо жалкой стряпни вроде «Колумба» Дресселя, подлой фашистской галиматии «Машиниста Гопкинса» Макса Бранда, мимо опер французских декадентов Дариуса Мийо, Поля Дюка, Роже-Дюкасса и многих других. Еще многое и о многом относящемся к оперному искусству буржуазного декаданса можно было бы сказать, но, пожалуй, в этом нет необходимости. Оно однообразно в своей штампованной стандартности и, как в капле воды, со всеми важнейшими своими особенностями отражено в тех произведениях, о которых мы здесь говорим.

ДЖАЗ И МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА БУРЖУАЗНОГО ДЕКАДАНСА

Двадцать один год назад на сцене нью-йоркской «Метрополитэн-оперы» впервые в Америке была поставлена опера Эрнста Кшенека «Джонни наигрывает». Оперу эту мы знаем. Она шла и на наших оперных сценах, о чем мы должны очень сожалеть и в то же время радоваться — больше не пойдет! Нью-Йоркский журнал «Musical America» в одном из прошлогодних номеров отметил двадцатую годовщину со дня постановок кшенековской оперы в Метрополитэн-театре чуть ли не как знаменательную дату истории американского искусства. Напечатаны были и портреты первых американских исполнителей партий Аниты и Макса и вороватого героя оперы Джонни и отдельные мизансцены спектакля. Чтобы не было каких-либо сомнений, подпись к мизансцене с Джонни гласит патетически: «Вверху справа — Джонни, руководитель негритянского оркестра, крадет ценную скрипку во имя своего искусства и, стоя на крышке специально укрепленного рояля, воспевает освобождение своей души». Тут же изображен Джонни с перекошенным ртом (штрих реалистический, ибо иначе петь членовредительскую партию Джонни невозможно), воспевающий «освобождение своей души».

Не стоило бы упоминать обо всем этом, если бы журнал «Мьюзикал Америка» не поместил на той же странице изображения апофеоза оперы «Джонни наигрывает». Сцена эта настолько красноречива, что ее нельзя обойти молчанием.

Картина изображает джаз на «вершине мира». Высятся огромная светящаяся «Статуя свободы», вся сцена декорирована ниспадающими от колосников до полу полотнищами с изображением государственного американского флага, и среди всего этого официального величия расположился джаз с музыкантами в шутовских клетчатых штанах и белых цилиндрах, сомнительными дамами из варьете и прочими аксессуарами. Подпись так и гласит — «Джаз на вершине мира». Есть нечто символическое в этой пошлой сцене. Если вершиной мира может быть американская «вершина» с пресловутой «Статуей свободы», полосами и звездами, то на ней должен звучать джаз — единственный вид американской музыки, получивший всемирное распространение и тем самым несомненное международное значение.

Иной вопрос, конечно, насколько благотворно и прогрессивно значение такого рода музыки, этого типичнейшего явления эстетики американизма.

За год до того, как Эрнст Кшенек и режиссура нью-йоркской Метрополитэн-оперы совместными усилиями взгромодили джаз на «вершину» мира, французский пианист и композитор Жан Вьенэр писал: «Джаз появился чудесным образом в нужный момент. Это — формула, которую мы ждали, и он пожинает неслыханные успехи. Но поверьте, не за абсолютную ценность, им представляемую, а главным образом, за уместность своего появления. Он приветствуется за свое «кстати». Жан Вьенэр страстный пропагандист этой, по его мнению, в высшей степени «своевременной» музыки, в своем пропагандистском рвении был не единственным и отнюдь не одиноким панегиристом джаза. Ему вторила вся французская «шестерка», в том числе влиятельнейшие модернисты Мийо, Онеггер и Пуленк, а «мэтр» модернистов Стравинский восемью годами раньше, еще в 1919 году, «улавливает» дыхание джаза в своей «Piano-Ragmusic».

Д. Мийо явился одним из первых европейских музыкантов, оценивших тембровые особенности джаза, заключавшиеся, между прочим, в своеобразном «обесчеловечении» инструментальных тембров. Мийо это подтверждает, указывая, что джаз «придал фортепиано холодную отчетливость и сухость барабана и банджо, ввел в оби-

ход глиссандо тромбона и саксофона, научил пользоваться сурдинами и эффектами вибрато медных духовых и ценить сильный резкий звук в верхнем регистре кларнета, разработал новую скрипичную технику, использующую пронзительные, острые звуки, в которой главную роль играют широкие вибрато и медленные глиссандо...»¹. Мийо дает здесь довольно полную характеристику джаза, в которой нет только разившейся позже системы вокальных соло и хоровых рефренов. В этой характеристике уже довольно полно отражена эстетическая «оборотность» джаза. По Дариусу Мийо, джаз отрицает все колористические основы музыкального искусства. Полнота и певучесть звука рояля, со времен Шопена, Листа и Рубинштейна ценившиеся, можно сказать, превыше всего (туше!), отвергаются ради той самой шелкающей и трещащей барабанности и «котлетности», которую так ненавидел Глинка, обаятельная скрипичная кантилена, мужественность «меди», блестящая виртуозность и нежная выразительность деревянных приносятся в жертву всяческому писку и скрежету, резким отталкивающим звукам, колеблющемуся вибрато, непрерывно воющим глиссандирующим тромбонам...

Тут есть над чем призадуматься. Большинство западноевропейских и американских композиторов так или иначе испытали в своем творчестве сильнейшее влияние джаза и его эксцентрической эстетики. Примером может служить сам же Дариус Мийо, которого мы только что цитировали. Не только сравнительно ранние произведения Мийо, вроде «Быка на крыше», но и зрелые сочинения, как, например, опера-оратория на сюжет драмы Эсхила «Орестейя», несут на себе неизгладимую печать этой джазовой эстетической «оборотности»².

¹ Высказывание Д. Мийо в сокращенном виде приводим по книге М. Л. Друскина «Очерки по истории танцевальной музыки». Л. 1936.

² Во 2-й части оратории (сцена преследования Ореста Эриниями) трактован как группа ударных инструментов... хор. Хор экандирует текст в сопровождении ударных инструментов, а затем, переняв их функцию, сопровождает мелодический рисунок солистов, ритмически повторяя концевые слогги, восклицая «al e! gal» Один из зарубежных критиков весьма одобряет этот новый эффект, замечая поощрительно, что он давно практикуется на острове Таити...

Но если так сильны влияния джаза на творчество западноевропейских музыкальных модернистов, то в творчестве американцев его можно считать абсолютно преобладающим, несмотря на то, что нет и не было недостатка в протестах против эстетической диктатуры джаза. Не свободны от джазовых воздействий и самые прогрессивные американские композиторы.

Жан Вьенэр был несомненно прав — успех джаза не в его абсолютной ценности, не в его внутренних достоинствах, а в уместности его появления, в том, что он «кстати». Кому кстати и для чего — мы еще увидим! Но, во всяком случае, без джазовой механики, без его формальных приемов были бы немыслимы такие проявления американского музыкального урбанизма, как знаменитый в свое время «Механический балет» Джорджа Антейла, для исполнения которого требуются несколько электрических фортепиано, электромоторы и всякие прочие шумящие изделия. Во многом в джазовую стихию уходит творчество Джона Карпентера, имевшего шумный успех в 20-х годах. Джон Карпентер, счастливо сочетавший в себе композитора и богатого бизнесмена, оказался еще радикальнее Джорджа Антейла. В балетах Карпентера «Сумасшедшая кошка» и «Небоскребы» звучали пневматические молотки, автомобильные клаксоны, полицейские свистки, происходили оглушительные взрывы, бой стекла и прочие ужасы.

Вряд ли мыслимо без джазовой подоплеки также и творчество такого типичного представителя музыкальной эстетики американизма, как Генри Кауэлл. Дело, конечно, не в «изобретенном» им звучащем «рое звуков», исполняемом ударом всей руки от локтя до кончиков пальцев, некая музыкальная (вернее антимузыкальная) «вселенская смазь», очень восхищавшая модернистскую критику. Нам думается, однако, что неоспоримый приоритет здесь по всей справедливости должен быть признан за первой кошкой, вспрыгнувшей на фортепианную клавиатуру... Повторяем, дело не в этом «изобретении» и не в придуманном Кауэллом аппарате «Ритмикон» для механического отыскивания перекрестно-синхронных ритмов — изобретении, достойном арифмометра с консерваторским образованием. Джазовая сущность его творчества за-

ключена в постоянном и несомненно сознательном стремлении к деформации мелодической линии (если уж она наметилась), в нарочитом алогизме музыкальных построений, в гипертрофии ритмического элемента, доведенной до такой степени, что по временам музыка исчезает вовсе и остается только голый ритмический каркас, что, впрочем, характерно для многих произведений американских авторов.

Наконец, джазовая музыка явилась фундаментом творчества самого крупного американского композитора нового времени Джорджа Гершвина, умершего в 1937 году.

Сказанного достаточно, чтобы самым серьезным образом отнестись к джазовой музыке и разобраться в этом явлении, тем более что многие американские музыканты считают джаз американской народной музыкой. Справедливо ли это? Американские фольклористы отвечают нам, что американская народная музыка складывается из многих национальных элементов, что здесь англо-саксонский мелос образует сложный синтез с метро-ритмическими и мелодическими элементами негритянского фольклора, в свою очередь, являющегося плодом чрезвычайно сложной музыкальной «гибридизации» элементов, вывезенных со «старой родины», из Африки, с французскими, англо-саксонскими и даже кельтскими (ирландскими) элементами. Весьма важно отметить, что американские музыкальные писатели в основу джазового стиля полагают негритянскую народную песенную и танцевальную музыку, расходясь друг с другом лишь в частности, как, например, в оценке роли церковно-псалмодического элемента, так называемых «спиричуэлс» — духовных песнопений американских негров, и пр. Не будем разбираться в подробностях. Отметим только, что в Америке и западноевропейских странах за последние четверть века создалась огромная литература о джазе. Есть своя, особая джазовая критика и «эстетика джаза», с тщательно разработанной классификацией жанров и стилей.

Главная черта джазовой музыки была еще в 20-х годах с замечательной точностью определена А. В. Луначарским, говорившим об «эротическом бай-бай» совре-

менной танцевальной музыки и совершенно справедливо указавшим на то, что как бы девизом джазовой музыки является «от доппинга до наркотиков и обратно», от хмельного возбуждения к сонной апатии и вновь к хмельному возбуждению. Всякий, кто прислушается к звучанию любой американской джазовой пьесы, согласится с тем, что это и есть схема джазового произведения. И точно так же нельзя не согласиться с А. В. Луначарским, раньше, чем кто-либо, подметившим, что ритмы джаза выхвачены из мерного перестукивания машин, что они «не человечесны, они рубят вашу волю в котлету». В навязывании живому человеку ритмов машины и, следовательно, психологии механической подчиненности, в гипнотическом сковывании воли и мысли человека — одна из задач джазовой музыки, выполняемая с редкой последовательностью и прямолинейностью. Таким образом, задача современной джазовой музыки *прямо противоположна* задачам народно-танцевальной и песенной музыки. Она не возбуждает сильные, жизнерадостные чувства, а напротив, гасит и подавляет их. Она не увлекает порывистой страстностью, но гипнотизирует мертвенной, холодной механичностью своих ритмов, бедственным однообразием и скудостью музыкального материала. И даже когда ее назначение — действовать в качестве доппинга — возбудителя, она прибегает только к оглушающим истерическим воплям. Разновидности джаза, все эти «sweet», «hot» («сладкий», «горячий»), «свинг», «буги-вуги», «ре-боп» и т. п., — это только разные стандарты, но отнюдь не стили, как неосновательно полагают теоретики джаза. Говорить о стилях джаза не приходится — для этого слишком бедны его идейные и художественные возможности. Да и самое развитие его очень ограничено и сводится в сущности лишь к изобретению некоторых новых приемов, главным образом ритмических и тембровых (вроде вибрирующего пиццикато контрабасов или более широкого применения вокальных соло и хоровых рефренов). В остальном джазовая музыка — царство безнадежных стандартов, разнообразящихся только разной исполнительской манерой. Вне всякого сомнения в этой стандартности заключен и секрет массового успеха джаза в американской обывательской сре-

де. Это понимают и сами джазовых дел мастера. В нашей музыкальной печати уже приводилось признание американского джазового композитора и дирижера Фреда Уоррена «Нас любят потому, что мы даем развлечение, рассчитанное на средний вкус средних людей. Мы не пытаемся воспитывать или подымать, или в какой-то мере изменять их вкусы. Если я был в состоянии предугадать заранее требования публики, — это потому, что мой вкус — также вкус среднего человека...» Здесь особенно важно признание, что и сам мастер не возвышается над своей публикой, — он плоть от плоти и кровь от крови ее. Нам нечего поэтому удивляться, что одним из любимейших композиторов Америки является Эрвин Берлин — человек, в совершенстве постигший вкусы своих потребителей, но недостаточно грамотный для того, чтобы записать им же самим «насвистанную» мелодию, будущий «шлагер» или «гвоздь сезона». Однако вкус «среднего американца», при всем очевидном его убожестве, не является чем-то прирожденным этому среднему американцу. Он поддерживается на определенном уровне всей системой массового музыкального воспитания, эта система целиком находится в руках радиокомпаний, промышленности граммофонных пластинок, огромной «индустрии» нотиздательства. Они располагают целой армией специалистов аранжировщиков, обслуживающих неграмотных «композиторов», которые умеют изобрести мелодию, но не умеют ее обработать, ни даже удовлетворительно записать. Это настолько обиходное для музыкальной жизни Америки явление, что описание ее можно встретить в американской художественной литературе. В романе Теодора Драйзера «Краски Нью-Йорка» показан интерьер фирмы, занятой производством массового музыкального «слушева».

Там есть контора и приемная — музыкальная комната, где пробуются новые песенки, и комната для склада нот, — рассказывает Т. Драйзер. — Ковры, диваны, кресла, качалки, искусственные пальмы делают помещение издательства похожим скорее на жилую комнату, чем на контору. Мальчики для посылок стоят наготове, один или два пианиста, состоящих на жалованье, ждут, чтобы проиграть пьесы, которые захочет прослушать посети-

тель. Аранжировщик ожидает, чтобы сделать оркестровку или записать вновь сочиненный напев, автор которого популярный композитор, увы! не умеющий ни сыграть, ни записать то, что он сам же сочинил...

Американские музыкальные бизнесмены несколько не скрывают своих меркантильных целей. Их «искусство» нередко так и называется «музыкой большого бизнеса»¹.

Однако еще чаще встречается выражение «Музыкальный коктейль», и это определение вполне основательно потому, что джазовые пьесы, вокальные и инструментальные, сплошь и рядом «сбиваются» на манер коктейлей из разного сорта музыкальной сивухи, подслащенной и подкрашенной всякого рода сторонними примесями. Оно правильно еще и потому, что музыкальный коктейль — это замечательно точная характеристика природы американского джаза, его внутренней сущности, его значения. Крупнейший французский теоретик и критик джаза Хюг Панасси считает, что важнейшим свойством джаза, особенно в его новейшем «свинг»-стандарте, является способность своеобразной «гальванизации». От электрического заряда зависит характер воздействия — экстастическое бездумное возбуждение или, наоборот, чуть ли не полный паралич сознательной деятельности, состояние какого-то сонного подергивания. Самая техника «свинга» или «буги-вуги» с идиотическим покачиванием одной и той же короткой попевки, непрерывным, завораживающим выстукиванием маленьких литавр или барабанчи-

¹ В очень интересной, хоть и спорной в некоторых отношениях статье Г. Шнеерсона «Вредный суррогат искусства» («Советская музыка», 1948, № 7) приводятся любопытные данные научно-исследовательского бюро по вопросам популярной музыки при Колумбийском университете. Судя по этим данным, самый серьезный упрек, который «босс» может бросить песне, это то, что «она не коммерческая», и следовательно, не соответствует стандарту. «Если сочинение обладает тем, что может быть названо поэтическими достоинствами — сообщает исследование — тем хуже для него. Оно наверняка будет отвергнуто издателями». Там же приводится и стандарт песни, согласно которому мелодия припева должна быть не больше и не меньше 32 тактов; мелодия должна быть в пределах октавы, текст песни должен быть «романтическим» или «оригинальным», или занимательным по сюжету. Предусмотрено даже стандартное количество диезов и бемолей — не более трех.

ков, затем исступленные вопли группы саксофонов, трели ударных, играющих ультрасинкопическими приемами «брэк», и т. п., «эротическое бай-бай» слащавого певца «крунера» — все это с большой точностью рассчитано именно на сонное обалдение и наркотическое подчинение слушателя.

Постоянно, изо дня в день, такая музыка, являющаяся одним из средств духовного порабощения, звучит по радио на граммпластинках, в звуковых рекламах, в театрах, школах, дансингах, наконец, дома, потому что джазовая музыка уже давно овладела музыкальным бытом американской семьи.

В конце концов аудитория подчиняется одурманивающему воздействию джаза. Недаром некоторые американские церковники так охотно используют джазовую музыку для целей «уловления человеческих душ». И уже существует своего рода джазовая церковная музыка...

Можно ли считать джаз американской национальной музыкой, народным искусством? Да, но только в том случае, если считать народным все, что искусственно, в интересах господствующего класса буржуазии распространяется в народных массах. А это значит, что надо в буквальном смысле слова вывернуть наизнанку, поставить вверх ногами самое понятие о народности искусства.

Народно то, что отражает в себе лучшие черты народного мелоса, пластики, несет в себе художественное выражение самых светлых, самых благородных идей, надежд и чаяний народных масс; народно в искусстве то, что служит выражением национального эстетического идеала, вырабатываемого на протяжении столетий исторической жизни народа.

Какие же «лучшие черты народного мелоса» отразил в себе джаз? Неужели изуродованные «глубокой синкопой», хромающие, как паралитики, вихляющиеся и раздерганные на части обрывки искаленных музыкальных фраз содержат в себе хотя бы следы народного мелоса? Это клевета на американский народ — где, как, каким образом, в чем именно джазовая музыка способна выражать какие-либо национальные идеи? Эти идеи могут

быть выражены только на национальном языке, а язык джаза представляет собой варварскую мешанину изуродованных до неузнаваемости элементов разных языков, составивших джазовую амальгаму, дикий музыкальный «волапюк», который способен выражать некоторые элементарные чувства и ощущения, но вовсе лишен способности выражать какие-либо идеи народа и пробуждать высокие человеческие чувства. И, наконец, если джазовая музыка действительно служила бы выражением американского национального эстетического идеала, то самый этот идеал не мог бы внушить другим народам ничего, кроме ужаса и отвращения. Ибо это идеал духовного хаоса и разброда, идеал духовного отупления и распада живой мысли. Никто не сказал о джазовой музыке и джазовом танце лучше, чем Горький в знаменитой статье «О музыке толстых»: «...Вдруг в чуткую тишину начинает сухо стучать какой-то идиотский молоточек — раз, два, три, десять, двадцать ударов и, вслед за ними, точно кусок грязи в чистейшую прозрачную воду, падает дикий визг, свист, грохот, вой, рев, треск; врываются нечеловеческие голоса, напоминая лошадиное ржанье, раздаётся хрюканье медной свиньи, вопли ослов, любовное кваканье огромной лягушки; весь этот оскорбительный хаос бешеных звуков подчиняется ритму, едва уловимому, и, послушав эти вопли минуту, две, начинаешь невольно воображать, что это играет оркестр безумных; они сошли с ума на сексуальной почве, а дирижирует ими какой-то человек-жеребец, размахивая огромным фаллосом...

Это — радио... утешает мир толстых людей, мир хищников, сообщая им по воздуху новый фокстрот в исполнении оркестра негров. Это—музыка для толстых. Под ее ритм во всех великолепных кабаках «культурных» стран толстые люди, цинически двигая бедрами, грязнят, симулируют акт оплодотворения мужчиной женщины».

Горький с проницательностью гения разгадал основу пластики джазового танца. В то время, как национальные танцы всех народов и танцы, создавшиеся на основе народно-танцевальной пластики, несут в себе поэтически ритмизованные движения бесчисленных трудовых процессов, мимические образы воинского подвига, це-

ремониальный шаг семейного обряда и народного праздника, полные нежного лиризма, целомудренно чистые картины молодой любви — джазовый танец пластически выражает только липкую, холодную, лягушачью сексуальность и ничего более.

Более двадцати лет назад венский художник-карикатурист С. Коббе, пораженный тупой механичностью фокстротно-джазовых танцев, выпустил серию рисунков, изображающих современный бал «модерн», с участием усовершенствованных танцоров-роботов. Один из рисунков Коббе изображал танцующие пары, причем на спинах автоматических кавалеров виднелись надетые поверх респектабельных смокингов распределительные щиты с рубильниками, переводными стрелками и надписями: «фокс, танго, румба» и пр.

Подпись к рисункам Коббе гласила: «Никакой черемухи! Механические танцоры с электроустановкой для всех танцев. Вызов по настольному телефону».

Желая того или нет, художник С. Коббе в своих рисунках вскрыл подлинную тенденцию буржуазного эстетического декаданса. Это тенденция к очеловечению машины в искусстве, и, наоборот, превращению человека в машину, тенденция к замене жаркого чувства любви холодной похотью, к полному разрушению и исчезновению поэзии из жизни человека. Если это и танец, то лишь танец мертвецов, если же это музыка, то ей дал точное наименование великий Горький — это музыка толстых, бесчеловечная музыка того сорта господ, которых мы, употребляя известное выражение Белинского, не пустили бы даже в конюшню, опасаясь за нравственность наших лошадей...

Но, может быть, джазовая музыка и связанный с ней бытовой модерн-танец изменились за последние два десятилетия, эволюционировали к лучшему? Нисколько. Из сгнившего корня не может развиваться здоровое растение. Если на первых этапах развития джазовой пластики еще видны были кое-какие следы былой грации старого бального танца, сохранявшего связи со своими народными прототипами, то в современном танце эти следы исчезли. Горький с отвращением говорил о цинизме фокстрота и судорогах чарльстона, но что сказал бы

он о нынешних модных англо-американских джазовых танцах, похожих на хореографическую икоту, зрелище неприятное, когда этому неэстетичному действию предается один человек, и устрашающее, когда им публично занимаются десятки «танцующих» пар. Что сказал бы он о самоновейших танцах «конга» и «самба»?

По словам журнала «Америка», танец «конга» представляет «новый вид группового танца, во время которого танцующие длинной змеевидной линией обвиваются вокруг ресторанных столиков и такой же извивающейся лентой выходят на середину зала». «Конга» не новый и даже не совсем южно-американский танец. Фигуры этого танца можно видеть на полиптиках во всех старых изданиях «Истории культуры» Липперта, «Народоведения» Ратцеля, в иллюстрациях к любой брошюре об аборигенах Австралии и Центральной Африки. Фигуры этого танца являются составной частью австралийского обрядового танца «коррибори»; о нем рассказывает в своих африканских репортажах Стэнли («В дебрях Африки»). Короче говоря, это охотничий танец многих «диких» народов, и он не лишен самобытной грации, но только не тогда, когда его танцуют белые дикари вокруг ресторанных столиков. Джемс Кук писал, что танцы полинезийских девушек отличаются «неизъяснимой грацией», и это подтверждается всеми путешественниками, побывавшими вслед за Куком на островах Тихого океана. Не видел никогда, как танцуют полинезийские девушки, можно поверить тем, кому довелось их видеть, потому что девушки океанийских островов танцевали свои народные танцы. Но мы видели в некоторых кинофильмах, как «белые леди и джентльмены» постыдно симулируют гавайский танец, и испытали чувство невыразимого отвращения.

Джазовый танец не только не грациозен, но и прямо антиэстетичен, как неэстетична и музыка, его сопровождающая. В самом деле, резкое кряканье кларнета в высоком регистре, непрерывное шуршание тыкв-погремушек из музыкального арсенала амазонских ботокудов, дергающиеся в конвульсиях пары повернувшихся спиной друг к другу партнеров,— что общего между этим обезьяньим кривлянием «белых леди и джентльменов», жела-

ющих во что бы то ни стало изображать из себя этаких «детей природы» и раздеваться по этому поводу чуть ли не догола, и народным танцем, народной танцевальной музыкой?

В 1915 году один из первых фокстротов, согласно преданию изобретенный нью-йоркскими танцорами Вернон и Айри Кэстль, сопровождался припевом:

Раньше так плясали
 ботокуды,
А теперь танцуем
 мы с тобой.

Это было совершеннейшей истиной так же, как и то, что все это являлось, как говорил Горький, эволюцией «от красоты менуэта и живой страстности вальса к цинизму фокстрота с судорогами чарльстона, от Моцарта и Бетховена к джазбанду негров, которые наверно тайно смеются, видя, как белые их владыки эволюционируют к дикарям, от которых негры Америки ушли и уходят все дальше».

Нам кажется, что втайне сами американцы понимают, что негры гораздо лучше представляют от лица американской музыкальной культуры, нежели их белые хозяева. Недаром в июльском номере журнала «Мьюзикэл курьер» за 1948 год в статье о гастролях известной певицы, негритянки Эллабелы Девис, с блестящим успехом выступавшей в Европе и, в частности, в Голландии, автор патетически восклицает: «Эллабела Девис развеяла миф об американской музыкальной неполноценности!»

Да, пожалуй, если бы мы судили об американской музыкальной культуре по таким выдающимся артистам, как Мариан Андерсон, Ролланд Хейс, Поль Робсон, Эллабела Девис, мы должны были бы признать ее высокие достижения. Но все эти замечательные артисты — негры, и мы знаем, что великая певица Мариан Андерсон принуждена была однажды выступить в столице Соединенных Штатов — Вашингтоне под открытым небом, потому что ей, черной американке, белые американцы ни за что не соглашались предоставить помещение для концерта. Мы знаем также обстоятельства трагической гибели знаменитой американской певицы Бесси

Смит, попавшей в автомобильную катастрофу и истекшей кровью: ни в одном госпитале белые врачи (врачи!!!) не пожелали оказать помощь умирающей женщине, потому что она была негритянкой.

Требуется совершенно исключительная — как бы это помягче выразиться — бессовестность, чтобы при таких «общих посылах» публично рассуждать о том, какие великие услуги оказывают американской музыкальной пропаганде знаменитые негритянские артисты, и не сгореть при этом от стыда. Впрочем, как известно, американская буржуазная печать славится своей... огнеупорностью!

Важнейшее место в американской музыкальной культуре действительно принадлежит неграм. Этого не в состоянии отрицать даже самые отчаянные негроды из южных штатов — не в состоянии по той причине, что со времен Готшалка и Мак Дауэлла нет такого американского композитора, в творчестве которого явно или тайно не ощущалась бы струя негритянской музыки и не составляла бы в этом творчестве лучшее, что только в нем можно обнаружить. Но всего охотнее и чаще негритянское происхождение приписывается джазу. Даже самое слово «джаз» по традиции производят от имени некоего Джазбо Броуна, негра-корнетиста, игравшего в 1914 году в одном из нью-йоркских кафе и, по словам Роджера Грэхема, придумавшего ряд приемов, поныне практикуемых джазовыми корнетистами (игра с резонатором у раструба, импровизированные синкопические ритмы и пр.). Есть и другая, на наш взгляд, более правдоподобная, версия о происхождении джаза. Согласно этой версии, словообразование «джаз» выводится от французских колонистов на низовьях Миссисипи, насмешливо именовавших музыку своих черных невольников «iaser» («трескотня», «болтовня»). Негры-музыканты, привыкшие к этому слову, придали ему оттенок своего наречия, диалекта американских негров, и так появилось слово «джаз», первоначально означавшее только негритянскую песенно-танцевальную музыку, которая отличалась острой и разнообразной ритмикой и необычайной колоритностью мелоса. Нужно, однако, очень различать народную негритянскую музыку у ее истоков и то, что обра-

зовалось в американской музыкальной индустрии под именем «джаза». Песенное творчество негритянских невольников, которые работали на хлопковых плантациях в окрестности Нью-Орлеана, Сан-Луи, Мемфиса, еще сохраняло следы своего африканского происхождения (между прочим и своеобразное многоголосие) и даже в «спиричуэлс» и так называемых «plantation Songs», песнях, распевавшихся на работе. Это творчество отличалось самобытностью, действительной оригинальностью. Решительно не поддаваясь нивелирующим влияниям церковной псалмодии, оно оказывало влияние на музыку «белых хозяев» задолго до появления джаза.

В интереснейшей статье Поль Робсона «Песни моего народа», опубликованной в журнале «Советская музыка» (1949, № 7), знаменитый американский артист и прогрессивный общественный деятель пишет: «Мне кажется, что нет необходимости подробно останавливаться здесь на оценке высоких художественных достоинств негритянской народной музыки, ее несомненного общечеловеческого значения. Это общепризнано. Даже в капиталистической Америке, где существует отвратительная в своих проявлениях расовая дискриминация, где многие «культурные» белые не соглашались видеть в негре человека, даже там наша народная песня составляет, как это ни странно, предмет национальной гордости многих американцев». В этой статье П. Робсон свидетельствует об огромных влияниях негритянской народной музыки на развитие музыкальной культуры США.

Влияния эти, действительно, огромны и обнаружались очень давно, и не только в песнях Стифена Фостера, американского композитора середины прошлого века, о котором упоминает Поль Робсон. Небезынтересно, что уже в 90-х годах прошлого столетия немецкий ученый Карл Бюхер в своей известной книге «Работа и ритм» указывал на то, что многие считают «негритянскую музыку национальной музыкой северо-американцев».

Карл Бюхер весьма прямолинейно объясняет это тем, что белое население юга Соединенных Штатов «не обладает настоящими народными песнями и его музыкальные способности развиты чрезвычайно слабо».

Это заключение, выражено в чрезвычайно категорической форме, но факт остается фактом — влияние негритянской музыки на музыку «белых американцев» несравненно сильнее, нежели влияние англо-саксонской музыки на музыку американских негров. Во всяком случае, вполне верно замечание Поля Робсона, что попытки некоторых американских музыковедов приписать появление негритянских spirituals влияниям англиканской церковной музыки, пуританской псалмодии ложны и антинаучны потому, что «ни в прошлом, ни в настоящее время белое население, среди которого жили и продолжают жить массы негров на юге США, не имело и не имеет музыкально-песенной культуры (в том числе и церковной), хотя бы сколько-нибудь приближающейся по художественным достоинствам к негритянским «спиритчуэлс».

Вообще необыкновенная музыкальность и американских негров и их единоплеменников в Африке постоянно подчеркивается решительно всеми исследователями, в том числе и такими, как Ливингстон и Стэнли, которых весьма трудно заподозрить в специально негрофильских настроениях. Стэнли недаром, рассказывая о хоровой песне негритянского народа ваньямвези, впадает в совсем не свойственную ему поэтическую экзальтацию и называет песню одним из «наиболее совершенных созданий хоролюбивых детей ваньямвези, вследствие ее замечательной эпической красоты, ее ритмического совершенства и ее пылкой страстности».

И изумительное, вполне самобытное полифоническое мастерство негров, о котором говорит Поль Робсон, удостоверяется множеством ученых исследователей и просто музыкантов, которым случалось слышать импровизированные негритянские хоры. Даже приведенный Поль Робсоном рассказ американской исследовательницы афро-американской музыки Натальи Кэртис-Берлин об изумлении немецкого музыканта, услышавшего пение гигантского, составленного из девятисот участников негритянского студенческого хора, имеет свой прообраз в рассказе немецкого специалиста-хормейстера В. Леве-ринга о пении во время работы импровизированного хора негров рабочих на одной табачной фабрике. То, что

поразило собеседника Кэртис-Берлин, — интонационная точность, роскошь гармоний, богатство и разнообразие динамических оттенков, тончайшее и верное чувство стиля, — ошеломило более полувека тому назад и Леверинга. Но Леверинг, как и Бюхер, приписывает это «расовому наследию» негров. На самом же деле это — свидетельство самобытной музыкальной культуры, которую негры Америки сумели сберечь и развивать в неслыханно тяжелых условиях рабства, а затем под двойным ярмом зверской капиталистической эксплуатации и жесточайшей расовой дискриминации.

В нашу задачу не входит исследование негритянской народной музыки, но, продолжая и развивая мысль выдающегося негритянского художника Поля Робсона, мы вправе говорить здесь об огромном культурном вкладе негров в американскую музыку. То обстоятельство, что миллионы и миллионы простых людей в Америке, независимо от цвета их кожи и национального происхождения, принимают этот вклад и признают богатства негритянской музыки явлениями американского национального искусства, есть с нашей точки зрения прогрессивный факт, свидетельствующий о том, что американский расизм, отвратительное негроедство ни в какой мере не являются идеологией американского народа, несмотря на все старания реакционеров привить эту идеологию массам.

Уже в начале второй половины XIX века ряд негритянских «менестрелей», певцов-композиторов, пользовался широкой известностью не только в городах побережья Миссисипи (о чем, между прочим, упоминает Марк Твэн), но и в Нью-Йорке, где в конце 50-х годов подвизалась уже целая труппа негритянских «менестрелей», знаменитая «Bryants minstrels» (менестрели Брайана), в репертуар которой входили plantation Songs and dance (песни и танцы плантаций). Эти песни и танцы особенно рекламировались в афишах «менестрелей Брайана», что свидетельствует об их популярности среди нью-йоркской публики.

Но это были годы, предшествующие гражданской войне Севера и Юга, годы героического подвига Джона Брауна, благородного партизана борьбы за освобожде-

ние негров, вместе со своими сыновьями с оружием в руках выступившего против рабовладельцев и казённого предками нынешних ку-клукс-клановцев. Это были годы появления в свет знаменитого романа Бичер Стоу «Хижина дяди Тома»; в самом разгаре была деятельность певца демократии знаменитого американского поэта Уота Уитмэна; — все то, что, как правило, не привлекается американскими исследователями к объяснению таких явлений, как успех негритянских «plantation songs» и громадное влияние не только ритмики, но и мелоса и гармонического строя негритянской песни на американскую музыку в целом. Успех «plantation songs» был успехом прогрессивных идей свободы и демократии, идей национального равенства, воодушевлявших передовые слои американского общества конца 50-х — начала 60-х годов прошлого столетия. Но в самом аболиционистском движении, в самой идее американского аболиционизма были свои слабые, даже прямо реакционные стороны. По остроумному определению одного европейского публициста, американские аболиционисты, являясь искренними противниками рабства негров, за редчайшими исключениями (Джон Браун, Элиас Лауджой) вовсе не были сторонниками свободы негров. Это отнюдь не так парадоксально, как может показаться на первый взгляд. Знаменитая «Хижина дяди Тома», в которой истерзанный зверем Легри невольник Том, умирая, молится за своих убийц, вся насквозь пропитана этой квакерской лицемерной моралью, в сущности требующей замены одной формы рабства другой и ничуть не менее бессердечной. И недаром уже в песнях известного Эммета появляется «свободный негр», которого белый хозяин вышвыривает с его участка за невзнос арендной платы. И негр плачет, сидя в своей темной палатке: «темно негру в палатке, ну и пусть он там сидит». Американского либерала, который, как все либералы на свете, неизменно действовал по бессмертному щедринскому рецепту «применительно к подлости», умиляет негр плачущий, потешает и радует негр пляшущий, но негр, возвысивший голос в свою защиту, негр, борющийся за свою свободу, негр, самостоятельно мыслящий и протестующий против расового неравен-

ства,—такой негр приводит либерала в неистовую ярость, превращает его в бильбообразное животное, в открытого или замаскированного линчевателя, в погромщика — словом, в ту самую белорозовую гориллу, какие изображены в повести Говарда Фаста «Дорога свободы».

Все эти соображения многое объясняют в том, что часто называют негритянской темой в американском искусстве и что в действительности (по крайней мере в области музыкального искусства) является системой эксплуатации этой темы в интересах реакционного «сто-процентного» американизма. Мы имеем в виду отнюдь не только собственно джаз, тем более, что он в его нынешнем виде не имеет решительно ничего общего с фольклорной негритянской песней-танцем. Пресловутая система запева и гармонические приемы, стандартные модуляции, отказ от тоникодоминантовых заключений — разработаны вовсе не на основе негритянского мелоса, которому присуща изящная простота и ясность мысли, что видно на множестве классических образцов, опубликованных в сборниках негритянских песен. Все это, вместе с «глубокой синкопой» появилось задолго до джаза, развивалось в парижских фешенебельных кабаках, в берлинских и венских локалах. Причем элементы танго, играющие важнейшую роль в джазовой лирике, вообще никогда и ни в каком родстве с негритянским фольклором не состояли. В поисках прищипывающей, дразнящей экзотики мастера буржуазной развлекательной музыки обращались к самым различным источникам — к танцевальной стихии стран латинской Америки (танго), районам европейской колонизации в Китае и Индии, откуда появились мотивы таких салонных «ориенталей», как «Танец китайских фонариков» Эйленберга или (по индийским мотивам) «В стране лотоса» английского композитора Сирила Скотта и проч. в том же роде. Национальный элемент в этой музыке имел значение только экзотико-колористическое, но и в этом смысле он быстро исчезал, полностью нивелируясь в искусственно созданных условно «экзотических» формах¹.

¹ Уже в конце 20-х годов австрийский исследователь танцевальной музыки Карл Вернер справедливо указывал на то, что в

Как же примирить с этим утверждение, что все лучшее в современной американской музыке, так или иначе, содержит в себе большую примесь влияний негритянского музыкального творчества, примесь неизмеримо большую, чем знаменитая 1/64, которой, согласно американской традиции, достаточно, чтобы считать белого человека негром. Если этот расистский критерий применить к американской музыке, то окажется, что, кроме вывезенных пионерами из Европы церковных псалмов, этой, по выражению П. Робсона, «постной музыки», вся американская музыка сплошь — негритянская. Но для нас важно не это. Существуют две разные, классовые американские национально-музыкальные культуры, и мы тщательно различаем их. Мы отнюдь не смешиваем буржуазно-декадентскую музыку Америки, музыку Джанкарло Менотти и Джона Кейджа, Верджила Томсона и Генри Кауэлла, являющуюся по сути дела, хоть и очень шумливой, но все же провинцией западноевропейского буржуазного декаданса, или музыку джазовой «индустрии» с американской народной музыкой и творчеством передовых композиторов, подобно Рой-Гаррису, Арону Коплэнду, Блишштейну, Самуэлю Кольридж Тэйлор, Генри Берлей, Натаниэлю Детт и другим. Последние три имени принадлежат негритянским композиторам, но мы намеренно не выделяем их потому, что их творчество, как и народная негритянская музыка, в целом, сохраняя вполне самостоятельное значение, тем не менее составляет органическую часть американской музыкальной культуры.

Повторяем, существуют две национально-музыкальные культуры в Америке и соответственно с этим совершенно различны их отношения к негритянской музыке. Если в народной американской музыке и в творчестве прогрессивных американских композиторов негритянские мотивы, ритмы, гармонии представляют собой равноправные со всеми другими средствами художественной вы-

джазе. «музыка американских негров совершенно утратила свою первоначальную окраску», и приходил к выводу, что даже типичный для джаза импровизационный стиль — это всего лишь комбинация изуродованных английских, шотландских, французских, испанских мотивов — негритянских мотивов здесь нет.

разительности, то для декадентской буржуазной музыки и ее джазового, «массово-пропагандистского», бытового раздела (который, кстати сказать, в зарубежной прессе часто носит циническое наименование «музыки для всех») этот негритянский элемент расчетливо эксплуатируется исключительно в колористических целях, как «экзотическая» острая приправа и не больше того. Отсюда и чудовищные искажения негритянской музыки особенно в джазе, бессовестная идиотическая чепуха, выдаваемая за негритянскую музыку с одной, единственной целью — показать, что музыка американских негров есть музыка дикарей.

В этом вполне солидарны и американские и английские реакционеры-декаденты.

Выше мы уже говорили о том, что на самом деле музыкальная культура американских негров вовсе не примитивна. Напротив, она даже выше и богаче музыкальной культуры американских белых. Но ведь и культура *африканских* негров далеко не всегда представляет собой первобытный примитив. Не вдаваясь в подробности, мы можем сказать только, что Поль Робсон совершенно правильно говорит о том, что «необходимо опровергнуть представление об африканских неграх, как о «дикарях», как о людях, лишенных культуры. Многие народы Африки обладали своей своеобразной и значительной художественной культурой еще задолго до прихода европейских завоевателей». Попытки трактовать негритянскую музыку как некий «экзотический» примитив свидетельствуют только об удивительном невежестве господ-декадентов. Но само собой разумеется, не все явления современной американской музыкальной культуры легко и просто укладываются в предложенную нами формулу. Совсем не так просто решается, например, вопрос о творчестве Джорджа Гершвина, действительно крупного, замечательно одаренного американского композитора.

По словам американской и европейской критики, Джордж Гершвин поднял джаз на новую ступень и создал новый вид симфонизма — симфонический джаз. Знаменитая его «Рапсодия в стиле блюз» для фортепиано с джаз-оркестром, по убеждению западных критиков

начинающая новый цикл развития американской музыкальной культуры, пользуется широкой известностью. Гершвина называли «надеждой американской музыки». И не вина этого талантливого художника, что надежда эта не оправдалась. В самом деле: почему «новая форма» (таково мнение декадентских музыковедов) симфонической музыки не получила никакого развития за 25 лет, истекших со времени появления «Рапсодии в стиле блюз»? Почему практически оказалось, что новый цикл начался и кончился «Рапсодией» и Гершвин как бы резюмировал им же самим начатое дело?

В свое время на страницах американской коммунистической газеты «Дейли Уоркер» приводилось письмо музыканта Эрика Денлопа, который совершенно правильно, на наш взгляд, утверждал, что «джаз является продуктом распада музыки Запада». По мнению Денлопа, опять-таки вполне справедливому, «отклонение джаза от народной музыки это только часть того отклонения, которое имеет место во всем современном музыкальном творчестве, отклонения, приведшего мир к атональным и аритмическим произведениям Шенберга, Стравинского, Онеггера и др.». Эрик Денлоп видел в этом верные признаки «начала конца» буржуазной культуры.

Гершвин начал именно с этого «начала конца», и потому его искусство совершенно бесперспективно и лишено возможности развиваться. Так называемый «джазовый симфонизм», зачинателем которого явился Гершвин, оказался совершенно нежизнеспособным и как явление искусства существует только в произведениях Гершвина, да и то не во всех его произведениях. Фортепианный концерт in F, появившийся год спустя после «Рапсодии в стиле блюз», при всем блеске и «плотности» фактуры, явился в общих чертах повторением «Рапсодии» даже по характерной «рапсодичности» формы. Во второй части концерта (*Andante con moto*) соло трубы с органной «педалью» виолончели точно копирует экстатический запев негритянского «блюз», точно так же, как ползучие, вязкие хроматизмы в аккомпанементах повторяют прием импровизационной игры маленьких джаз-ансамблей с их гармонической неустойчивостью и

нащупыванием словно в темноте тональной опоры. «Мартеллатность»¹ партии концертирующего рояля в финальном «Allegro con brio» концерта также не представляет ничего нового сравнительно с «Rhapsody in Blues», но в чисто художественном отношении является очень серьезным отступлением, крупным шагом назад, потому что здесь в отличие от «Рапсодии» уже нет никакого художественного единства, никакой общей идеи, спаивающей в нераздельное целое даже рапсодическое по форме сочинение. Здесь перед нами только коллекция более или менее эффектных приемов, способных скорей заинтересовать и удивить слушателя, чем доставить ему действительное эстетическое наслаждение и, еще меньше, подчинить его внимание и его эмоциональный мир какому-либо стройному художественному замыслу.

Чем более внимательно анализируем мы творческое наследие Джорджа Гершвина, тем более убеждаемся, что это был музыкант, совершенно загубленный «эстетикой американизма», сбитый с толку критикой, для которой эта самая «эстетика американизма» являлась своего рода философией искусства.

Американский критик и композитор Верджил Томсон в своем «The Art of judging music» («Искусство судить о музыке»), вышедшем в 1947 г. в Нью-Йорке, выдвигает следующее любопытное положение: «Как эмоциональная реакция, более значительна по своей силе, чем по направлению, так музыкальная критика (musical judgment) менее ценна своими заключениями, нежели методами, которыми критик приходит к своим суждениям, нежели тем, как он выражает и защищает свои мнения». Вот одна из самых откровенных деклараций формалистической критики, своеобразное бернштейнианство, положенное на музыку... Сообразно тезису Верджила Томсона, критическое суждение само по себе ничтожно — значение имеет только мастерство критики, которое тем самым превращается в логическую акробатику, пустую игру в слова и мнения, для которой конечное суждение,

¹ От «martellato» (ит.) — технический музыкальный термин, обозначающий манеру резко отрывистой как бы ударами молотка игры на фортепиано.

цель критики ничто, а путь к этому суждению — все! Нужно ли пояснять, что такая критика по необходимости должна быть совершенно равнодушна к общественным интересам в искусстве и уже, в силу этого, такая «критика для критики» — сущий яд для художника. Горе артисту, если он прислушивается к такой беспринципно-релятивистской критике, если ее пустые софизмы он принимает, как нечто серьезное. И чем более талантлив художник, тем вредоноснее и опаснее для него этого рода «критика».

Американская критика способствовала одностороннему техническому развитию Джорджа Гершвина, но уводила его в сторону от подлинной музыкальной культуры, она до невероятных, чудовищных размеров развивала в нем стремление к изысканности языка, но совершенно убила в нем поэта. В Гершвине хотели и хотят видеть американского национального художника, но только истинный поэт может быть народным (и даже, как говорил Белинский, «не может не быть народным»). Гершвин не был истинным поэтом, и оттого он не был и не мог быть народным художником. И то, что опорой его творчества, его фундаментом явилась джазовая музыка, служит еще одним доказательством того, что Гершвин был далек от идеала народности в искусстве, ибо джазовая музыка не народна. Более того, она антагонистична народному искусству, как это видно из всего ранее сказанного. Это понимают и многие американские музыканты. Впрочем, присутствие или даже формальное преобладание народных элементов вовсе не является безусловной гарантией народности художественного произведения. Американская практика это подтверждает полностью. Негритянские народные элементы налицо и в опере Луиса Грюнберга «Император Джонс», на сюжет Юджина О'Нейла, появившейся за 3 года до «Порги и Бесс» Гершвина, но это произведение антинародно по духу и музыки и либретто, как, впрочем, и все, что может быть связано с реакционным творчеством О'Нейла. Но дело не только в американской практике. «Истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа». Эта гоголевская мысль, ставшая классической для русской эстетики, представляющей собой глубокое и

целостное учение о народности в искусстве, наилучшим образом объясняет нам сущность национальности искусства. Джордж Гершвин превосходно знал и несомненно искренне любил негритянскую народную музыку. Это подтверждают все выдающиеся деятели негритянского искусства. Но, как уже сказано выше, Гершвин несколько не был поэтом и для него негритянский народный элемент все же являлся только колористическим средством с очень явственным привкусом «экзотичности», тем самым «сарафаном», который никак и ни в чем не обеспечивает выражение какой бы то ни было живой национальной идеи. Больше всего и сильнее всего об этом свидетельствует как раз наиболее «негритянское» по колориту произведение Гершвина — его опера «Порги и Бэсс». Это наше утверждение, вероятно, удивит многих, так как и советские критики чрезвычайно высоко оценили это произведение Гершвина.

Нельзя впрочем, отрицать его достоинств. Неоспоримо, например, что на фоне всеобщей модернистской антивокальности голосоломной музыки Хиндемита, Кшенека и их присных Гершвин весьма выгодно выделяется умением писать музыку для голоса, притом музыку, которую можно петь, не опасаясь за голосовые связки и легкие певца, хотя «секрета» ариозности Гершвин все-таки не постиг. Почти все вокальные соло оперы — это не только не арии и ариозо, но и не песни, а скорее песенки, даже в таких случаях, как драматический монолог Порги. Однако и в узких рамках этой вокальной формы Гершвин достигает большой выразительности. Драматическая трансформация «спиричуэлс» в погребальной песне Клары действительно трагична.

Но за всем тем, «Порги и Бэсс» далеко не целостное художественное произведение. Один из советских критиков, разбирая оперу Гершвина, заметил, что он «первый композитор, создавший большую и драматически насыщенную оперу на основе музыкального языка американских негров и американской джазовой музыки». Однако то, в чем критик усматривает сильную сторону произведения Гершвина, на самом деле составляет его слабость, настоящую ахиллесову пяту оперы. Потому, что музыкальный язык американских негров и музыкаль-

ный язык американской джазовой музыки не только различны, они принципиально враждебны друг другу, как только может быть враждебна яснота простоте и человечности национального музыкального языка эксцентрически искаженная и абсолютно лишенная реалистической выразительности салонно-модернистическая речь с ее пошлой искусственностью, банальностью и стандартностью. Смещение этих двух — повторяем, по самой своей природе враждебных стилей — делает «Порги и Бэсс» произведением эклектичным, лишенным органического, внутреннего единства.

И действительно, стилевая эклектичность резко понижает художественную ценность оперы Гершвина. Композитор настолько не выдерживает единой линии в музыкальном развитии оперы, что по временам она приобретает «сюитный» характер, если даже не характер вокально-оркестрового попури. И это отнюдь не результат недостаточной творческой опытности, которую можно было бы объяснить тем, что «Порги и Бэсс» — первое оперное произведение Гершвина.

Совершенно очевидно, что на интонационной базе джазовой музыки невозможно построить оперное произведение, целостное в стилевом отношении и органичное в своем развитии. Интонационный материал джазовой музыки слишком груб и непластичен для лепки точных и тонко обрисованных музыкальных образов, а сама культура джаза слишком элементарна для того, чтобы на ее фундаменте создавать сколько-нибудь сложные и значительные музыкально-драматические построения.

При изучении партитуры «Порги и Бэсс» становится ясным, что Гершвин не был в состоянии держаться намеченной им стилевой линии; он был вынужден изменять этой линии на каждом шагу. Особенно резко выделяются на фоне преобладающих джазовых ритмо-интонационных построений неожиданные оперные, довольно затасканные «пуччинизмы», неизменно появляющиеся, как только композитор пытается хоть несколько расширить стеснительные все же рамки песенно-танцевальных форм. Отзвуки пуччиниевской «лейттематической» системы весьма ощутительны в партиях Порги и Бэсс и в некоторых ансамблях оперы. Любопытно, что «веризм», с его

мелкотравчатым психологизмом и не менее мелкотравчатой «драматургией малых чувств» особенно привлекает к себе внимание современных модернистов. Гершвин в этом смысле вовсе не исключение. Всякий композитор-модернист, как только он пытается из привычной для него сферы умозрительной, головной музыки проникнуть в область музыки эмоциональной, неизменно прибегает к шаблонным приемам оперной драматургии Пуччини.

Можно с уверенностью сказать, что наличие «пуччинизмов» в музыкальной ткани «Порги и Бесс» в такой же степени свидетельствует о декадентской подоплеке оперы, как и обилие политональных эпизодов в ее гармонической структуре, неразвитость и дробность неразрешаемых дисгармонических комбинаций, диссонирующих созвучий, искусственный линейаризм (в хоровых эпизодах) и пр.

«Не может быть художественного произведения, лишённого идейного содержания», справедливо утверждал Плеханов. «Порги и Бесс» — произведение, в котором идейное содержание отличается предельной ясностью и рельефностью. Более того, «Порги и Бесс» — произведение тенденциозное, с очень ярко выраженной общественно-политической тенденцией. И, наконец, «Порги и Бесс» — произведение, тенденциозность которого одинаково сильно и слитно проявляется и в сценическом, сюжетном содержании оперы и в ее музыкальном содержании. Первокласное дарование Гершвина преодолело в этом смысле косность и непластичность материала, грубое бескультурье и пошлость джазового жанра.

Но именно благодаря этим свойствам произведения его реакционная тенденция становится особенно ясной и ощутительной, ибо «Порги и Бесс», вопреки уверениям западноевропейской и американской критики, произведение *насквозь реакционное*, насквозь антидемократическое. И вовсе не удивительно, что декадентская критика Америки видела в этом произведении Гершвина начало национальной американской оперы, несмотря на то, что все действующие лица этой оперы негры. Мы склонны даже думать, что наиболее умные и рассудительные представители черносотенного «стопроцентного американизма» должны были бы приветствовать оперу Джорд-

жа Гершвина именно потому, что все ее действующие лица — негры. Такое музыкальное продолжение «Хижины дяди Тома» и такое изображение негритянской народной среды как нельзя более устраивает идеологов реакционного американизма. Зловещее чувство обреченности, рока, словно проникает всю оперу Гершвина. И странное дело — еще значительно раньше, в блеске и бенгальских огнях фортепианного концерта, в звуковых фейерверках «Рапсодии в стиле блюз», у Гершвина всегда звучала какая-то зловещая нота — темная предвестница «Порги и Бесс», произведения, словно пораженного каким-то ужасным недугом.

Негры в опере Гершвина — это больной, робкий, бес- сильный народ, способный только молиться и плакать в час грозной опасности и истерически веселиться, когда час этот миновал. Почти все герои оперы неврастеники, либо алкоголики и кокаинисты, закоренелые игроки, сладострастники и т. п. Героиня оперы Бесс — кокаинистка, безвольное существо, любящее Порги, но подчиняющееся Крауну — пьяному негодю и убийце. Под влиянием кокаина она уходит в Нью-Йорк с другим негодяем, продавцом наркотиков, Спортин Лайфом.

Герой оперы Порги — жалкий калека, «веселый нищий», не останавливающийся, впрочем, перед убийством Крауна, но страшющийся взглянуть в глаза убитого.

Гнетущее чувство какой-то приниженности, жалкой духовной бедности, мистического ужаса перед всем, что окружает беспомощного и ограниченного черного человека, страха буквально перед всем — от грозных сил природы до полицейского сержанта, чувство полнейшего бессилия, робости, свинцовой тучей нависает над всеми персонажами оперы Гершвина. Ни единого протестующего голоса, никаких попыток борьбы: только вздохи, подавленные рыдания, молитвенный шопот, либо же иступленное веселье обреченных, пьяное неистовство одурманенных страхом и наркотиками людей — вот атмосфера «Порги и Бесс». И кто же может спорить против того, что это атмосфера духовного рабства и патологической неполноценности, т. е. именно того, что с такой настойчивостью клеветнически приписывается в качестве ра-

сового свойства неграм американскими расистами от времен Нотта и Глиддона до современных реакционеров!

Совершенно безразлично то обстоятельство, что Джордж Гершвин и его либреттисты — авторы пьесы «Порги» Дюбос и Дороти Хейуард не стремились сознательно к достижению такой недостойной цели. Это ни мало не меняет дело, только лишний раз свидетельствуя об идейной ограниченности авторов «Порги и Бесс», о том, в какой степени они поработаны реакционными концепциями «эстетики американизма».

Могут, правда, возразить, что сын бедняка иммигранта, Джордж Гершвин, не был, да и не мог быть сознательным сторонником пресловутой идеологии «стопроцентного американизма», что людоедские притязания негрофобов ему, человеку, относящемуся к неграм с искренней симпатией, были чужды и, по всей вероятности, очень противны. Можно ответить на это словами Добролюбова, что «иногда художник может и вовсе не дойти до смысла того, что он сам же изображает; но критика и существует затем, чтобы разъяснить смысл, скрытый в созданиях художника...» Мы разбираем здесь конкретные произведения, вскрываем на конкретном материале их порочную сущность и видим в этом категорическое подтверждение того, что Гершвин, как многие другие талантливые художники, был загублен американским общественным строем, американским капитализмом, внимание и ласки которого для художника бывают еще более смертоносны, нежели самая злобная ненависть.

МУЗЫКА БЕЗ БУДУЩЕГО

В 1941 году американский музыковед Джон Таскер-Гоуард в книге «Наши современные композиторы» писал: «То, что мы не имеем своего Бетховена или Вагнера, не должно преуменьшать нашего музыкального достоинства: как музыкальная нация мы были еще в пеленках... когда творили эти гиганты... сейчас, когда мир с нетерпением ждет нового музыкального Мессию, Америка может выдвинуть его так же, как любая другая нация».

Надо сказать правду, эти постоянные ссылки на какое-то историческое малолетство являются для американских авторов своего рода защитной реакцией против вполне законных обвинений в бескультурье и варварстве.

Однако, ширма эта слишком прозрачна и вовсе не в состоянии скрыть того, что никакой молодости у американской музыки нет и не было. Было младенчество, и в этом младенческом периоде американской музыки были явления свежие, многообещающие. Никто не станет отрицать, что, например, Френсис Гопкинсон, написавший в 1778 году «The Toast to general Waschington», и вся плеяда американских композиторов эпохи войны за независимость обладали не только крупными дарованиями, но и той чудесной силой поэтического вдохновения, которая присуща народным художникам. Какой варвар способен отказать в любви и уважении Стифену Фостеру или такому мастеру, как Эдуард Мак-Дауэлл, в одной только симфонической «Индийской сюите» (№ 2) или в фортепианных концертах которого больше музыки, чем

во всем творчестве всех современных американских модернистов вместе взятых, помноженных друг на друга и возведенных в куб... Можно сказать, что Гопкинсон, Кэмбл, Биллингс и другие «псалмодисты» XVIII века представляли собой младенчество американской музыки, а Фостер Мак-Дауэлл, может быть, еще Джордж Чедвик, Чарлз Гриффитс, отчасти Даниэль Грегори Мэсон, были ее юностью. В таком случае юность эта была коротка и быстро увяла. К тому же у Гриффитса и у Мэсона (даже в «Линкольн-симфонии»), бесспорно лучшим произведении этого композитора, были уже все признаки какой-то преждевременной эстетской дряхлости.

Но то, что последовало за ними, не дает никаких надежд на появление «американского Бетховена» потому, что современная американская музыка отличается старческой немощью. То, что было у сподвижника Георга Вашингтона, «первого американского композитора», Франсиса Гопкинсона, — огненное воодушевление, животворное могущество национальной идеи, великий дух свободы, — всего этого нет и в помине у американских модернистов. Вместо Бетховена на свет появляется «подготовленный» всем ходом регрессивного развития буржуазной американской культуры Джон Кейдж. Ничего не скажешь: Кейдж — в своем роде знамение времени. До какой степени это верно, можно судить по диалогу Кейджа с одним из американских критиков. Этот критик позволил себе сказать, что музыка Кейджа настолько субъективна, что научиться ей невозможно и она может погибнуть вместе с ее автором. По мнению критика, такая «непрочность» творчества препятствует признанию его серьезным явлением искусства. Джон Кейдж ответил критику, что его творчество не менее прочно, «чем этот большой рояль, чем Рембрандт, чем этот дом, потому что все это может быть расщеплено в атомы одним метким попаданием бомбы». Из приведенного здесь явствует, что Кейдж не только типичный американский модернист, но и совершеннейший невежда (кажется, это сочетание весьма часто встречается). Иначе Кейдж понимал бы, что любая бомба может уничтожить этот рояль и эту картину Рембрандта, но никакая атомная бомба не сможет уничтожить Рембрандта, да-

же если были бы уничтожены все картины Рембрандта. Картины Рембрандта еще менее прочны, чем нотная бумага, испещренная иероглифами Кэйджа, но творчество его неистребимо, как неистребимо творчество Бетховена и Глинки, Шекспира и Пушкина. До нас не дошла ни одна подлинная статуя Фидия и Праксителя, но их творчество остается идеалом скульптуры, наложившим значительный отпечаток на все последующее развитие искусства ваяния. «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи практически уже не существует из-за непрочности красок, которыми она была написана, но след, оставленный ею в мировой живописи, нельзя изгладить никакой атомной бомбардировкой. Историческая устойчивость, сопротивляемость всеокрушающей силе времени не измеряется прочностью материала, которым пользовался художник. Кэйдж не в состоянии понять этого, и в этом сказывается вся его ограниченность. Как здесь не вспомнить слова Ильи Эренбурга о том, что «американские выскочки», больше всего твердящие о защите западной культуры, «вообще не доросли до понимания культуры. Они могут обсуждать, что останется от Лувра после атомной бомбы, они могут мечтать, как бы приобрести Лувр, но понять то, что — в Лувре?.. Нет! До этого они еще не доросли».

Конечно, дело не в Кэйдже, вернее, не только в Кэйдже. В модернистском пандемониуме музыкальной Америки и без Кэйджа достаточно явлений, неоспоримо свидетельствующих, что американская буржуазная музыкальная культура страдает старческим маразмом в еще более тяжелой форме, нежели западноевропейская, у которой, хоть и в прошлом, но все же была блестящая молодость.

Кажущееся разнообразие течений в искусстве буржуазного декаданса, выдвигаемое его представителями в качестве доказательства творческой свободы, которой якобы располагают художники капиталистических стран, не может обмануть сколько-нибудь внимательного исследователя. Это именно только кажущееся разнообразие. В действительности здесь царит поразительная монотонность, практически переходящая в очевидную стандартность. Это очень легко проследить имен-

но в творчестве американских композиторов, в котором нас поражает уже не только бедность содержания, идейная немощь, но и нищенская скудость формальных средств, слабость мастерства.

Балетная сюита «Невероятный флейтист» Уолтера Пистона в свое время поразила многих мастерством инструментовки, острой парадоксальностью тематического материала, гармонической разработкой. Но одними парадоксами в искусстве не проживешь, да и они от частого употребления превращаются в пустые трюизмы. И вот, написанный Уолтером Пистоном в 1933 году концерт для оркестра, несмотря на весь свой внешний блеск, оказался всего лишь только коллекцией изношенных парадоксов, которые уже невозможно выслушивать без зевоты. Как ни старается Уолтер Пистон уже в первой части концерта (*Allegro moderato ma energico*) поразить слушателя энергическим движением скрипок *divisi*, «жесткими» контрапунктами басовых голосов, трескучим фортепианным «*martellato*», целым потоком септаккордов с увеличенной терцией и прочими эффектами — слушатель остается равнодушным. Все это мы уже слышали — и бесконечное движение диссонирующих параллелизмов, и сыплющиеся горохом секунды, звучание которых не становится мягче оттого, что их играют тромбоны — все это мы слышали и у самого Уолтера Пистона, и еще гораздо раньше у Стравинского, которого Пистон, должно быть, тоже слушал и так внимательно, что многое хорошо запомнил... Но нам противно слушать концерт для оркестра Уолтера Пистона потому, что мы видим в нем всего лишь клоунскую пародию на благородную форму старинного *Concerto grosso* и для нашего слуха, воспитанного в иных традициях, эта пародия, написанная с удивительной грубостью, с каким-то гадким модернистским озорством, не смешна, но оскорбительна.

Одержимые страстью к изобретению лихих парадоксов, композиторы-формалисты, в сущности, на редкость неизобретательны и без конца вращаются в узком кругу одних и тех же слегка подновленных формальных приемов. Струнный квартет № 1 Уолтера Пистона служит красноречивым подтверждением этому. Однако в квар-

тетной музыке Уолтер Пистон полностью утрачивает и свою занимательность.

Трудно сказать — умел ли когда-нибудь Уолтер Пистон сочинять мелодию хоть на миллиметр длиннее воробьиного носа. Если умел, то, повидимому, разучился, как всякий композитор, сознательно отказавшийся от мелодического мастерства и поэтому утрачивающий его с поразительной быстротой. Во всем квартете при самом тщательном исследовании нельзя обнаружить ни единого такта, который стоило бы запомнить, и очень немного найдется таких, которые можно запомнить. Режущие слух диссонансы, противные, скребущие и царапающие гармонии, множество вовсе не звучащих пустот и полное отсутствие мелодической линии, необыкновенное обилие каких-то ломаных, прыгающих и совершенно бессмысленных антимелодических фраз, полнейшая неквартетность музыкального письма... Невольно возникает вопрос: неужели многовековое развитие квартетной музыки должно было привести к этой ужасающей какофонии? Неужели квартету Уолтера Пистона не предшествовали квартеты Бетховена, Бородина, Чайковского с их бесконечной глубиной музыкальной мысли, изяществом и чистотой линии? Недаром американский музыковед Н. Слонимский писал, что У. Пистон — «американский композитор, говорящий интернациональным языком абсолютной музыки». Иначе говоря, — космополитическим бессмысленным «воляпюком».

Порой кажется, что если бы в типографии перепутали имена авторов целого ряда произведений американской камерно-инструментальной музыки, вероятно, этого никто бы не заметил — настолько они лишены признаков яркой индивидуальности.

До некоторой степени исключением являются лишь единичные произведения, как, например, четвертая соната для скрипки с фортепиано Чарлза Айвз — сочинение программное («День встречи в детском лагере»). Разумеется, программа обязывает ко многому, и в первой части сонаты Чарлз Айвз нашел очаровательные в своей наивной ребячливости темы. Это нас и не удивило, так как Чарлз Айвз — один из старейших американских

композиторов, много работавший на американском песенном и танцевальном фольклорном материале.

Но нас также совсем не удивляет и то, что так хорошо и с таким несомненным внутренним изяществом (хоть и не без гармонических вычурностей) написав первую часть сонаты, Чарлз Айвз совершенно разрушил это впечатление во второй части произведения. Не удивило потому, что нарочитая модернистская усложненность фактуры, и всегда употребленная как-то особенно некстати, тоже является свойством этого композитора. На самом деле—ни один человек на свете, не исключая, вероятно, и самого автора, не сможет объяснить, зачем в сонате с такой программой Чарльзу Айвзу понадобилось стопудовое «Ларго» с нелепейшими ухищрениями в аккомпанементе, неуклюжим мелодическим рисунком, (относительно которого авторская ремарка «*Cantabile*» выглядит просто иронически), с грязнейшими гармониями, весьма недалекими от «Роя звуков» Кауэлла. Такая же аккордовая грязь сопровождает простой мотив народной песенки в третьей части сонаты.

Не так давно американский композитор Аарон Коплэнд писал о музыке Леонарда Бернштейна (и в частности о его сонате для кларнета и фортепиано), что наиболее характерной чертой этой музыки «является способность вызывать непосредственную реакцию у слушателя». По мнению Аарона Коплэнда, «гармоническое построение и мелодический язык отражают теплоту и душевность, которые делают его (Бернштейна) музыку необычайно доходчивой. После периода атонализма и сурового неоклассицизма в музыке, такая черта в искусстве молодого композитора поражает свежестью и новизной».

Вот перед нами соната Леонарда Бернштейна, написанная в 1941—1942 году. Невозможно обнаружить в ней те достоинства, которые открыты Коплэндом, хотя и понятно, что после модернистской сухомятки, после, например, квартета Уолтера Пистона музыка Бернштейна может показаться лучше, чем она есть на самом деле, подобно тому как пыльный кустик жесткой степной травы может показаться зеленеющим оазисом в безводной пустыне. Но все-таки соната Бернштейна всего лишь кустик жесткой

травы, и мы, люди другой музыкальной стихии, не способны взволноваться такой скудной музыкальной пищей. К сожалению, Бернштейн, молодой и по всем признакам даровитый композитор, не только учился, но и многому научился у Пистона и не только у Пистона, но и через посредство Пистона у Нади Буланже, наставницы чуть ли не всех современных американских композиторов, и у Хиндемита и Кшенека. Понятие о кантилене, вообще, о кантабильности, ему не чуждо, но с уже найденной мелодической темой он поступает так же, как все модернисты — он хватается ее за горло и обрубает ноги. Прелестная мелодическая тема в первой части сонаты умирает насильственной смертью на 12—13 такте сонатного Allegro. Бернштейн богаче других американских композиторов мелодическими возможностями, но признать, как это делает Коплэнд, наличие у Бернштейна способности вызвать непосредственную эмоциональную реакцию у слушателя можно, только руководствуясь известным афоризмом, гласящим, что «в царстве слепых кривые бывают королями».

Изучая произведения американских композиторов-модернистов, мы без труда убеждаемся, что их творчество не национально, между прочим, еще потому, что родословная их стиля целиком восходит к немецкому экспрессионизму, явлению чисто космополитическому, лишенному каких бы то ни было связей с национальной немецкой музыкальной почвой. Этому в свою очередь ни в какой мере не противоречит то, что американцы по сие время ездят в «Париж за песнями» и учатся у потомков французских импрессионистов.

Особенностью американского музыкального модернизма является то, что он сконцентрировал в себе многие черты модернистских школ и, в первую очередь экспрессионизма, не прибавив от себя ничего, кроме колоссальных преувеличений и американских провинциализмов.

Мы никоим образом не можем поставить на одну доску творчество Ранделла Томпсона, Бернарда Вагенера, Верджила Томсона, Уолтера Пистона, Чарлза Айвза, Кауэлла, Кейджа и прогрессивных американских композиторов Эли Сигмейстера, Аарона Копленда, Мар-

ка Блицштейна, Рой-Гарриса и некоторых других. В частности Рой-Гаррис в своей 5-й симфонии показывает очень глубокий сдвиг к новым и плодотворным идеям. Но нужно сказать, что они еще мечутся в поисках демократических средств выражения, что в их творчестве подчас еще весьма ощутимо сказываются влияния экспрессионизма и других сектантских направлений формалистической музыки.

Так, например, прогрессивные устремления Эли Сигмейстера ощутимо сказываются в его фортепианной «Американской сонате», написанной в 1944 году. В этой сонате Сигмейстер использует интонации и ритмы американской народной песни и народного танца (в частности ковбойские), но здесь же, рядом с животворными влияниями народной музыки, еще чувствуются бывшие увлечения Альбаном Бергом, до сих пор накладывающие глубокий отпечаток на творчество Сигмейстера, и обаятельные элементы народной музыки тонут в преднамеренно жестких гармониях, в экспрессионистически-надрывных выкриках, в грубых «стравинизмах» третьей части.

Аарон Копленд — прогрессивный общественный деятель, видный американский композитор, является, кроме того, самым выдающимся и проницательнейшим музыкальным публицистом Америки. Его статьи и книги об американской музыке составляют действительно лучшее из всего, что только было до сих пор написано в этой области. Многие суждения Копленда, в частности его оценка роли русской музыки в развитии мирового музыкального искусства, отличаются верностью и глубиной и свидетельствуют о превосходном знании русского музыкального творчества. Но при всей этой несомненной прогрессивности взглядов Копленда, при том, что он на каждом шагу проявляет себя как передовой общественный деятель, его творчество, в целом принадлежащее к числу наиболее важных и значительных явлений музыкального искусства Америки, еще очень противоречиво и отнюдь не свободно от формалистических увлечений.

Что касается творчества большинства других американских композиторов, композиторов регрессивного лагеря, то для него характерен сознательный отказ от мысли

и эмоции, понятности, красоты и даже элементарной возможности слушать музыку без риска получить патологическую травму органов слуха. Чисто внешний, содержащий нечто истерическое, динамизм преобладает, например, в музыке Винченца Персикетти, Бернарда Вагенаара и некоторых других. Полное отсутствие песенности, т. е. то, что в свое время Игорь Глебов (академик Б. В. Асафьев) справедливо считал одним из родовых признаков экспрессионизма — в высшей степени типично для американских модернистов. Как раз экспрессии, подлинной выразительности, и недостает творчеству экспрессионистов всех мастей и оттенков. В смешении сухой рассудочности и истеричности, математического расчета и хаотического произвола, мистических «озарений» и вымученных кабинетных исканий во что бы то ни стало нового, во что бы то ни стало «оригинального», — разумеется, никакой экспрессивности нет.

Но не только об экспрессионизме и об экспрессионистах здесь идет речь. По упомянутому нами мнению одного из французских эстетиков, логика импрессионизма есть логика непоследовательности. Но это также и логика всех декадансных формаций, в том числе и экспрессионизма, родословная которых неизменно восходит к импрессионизму, как бы усердно они от него ни открещивались. Вполне очевидно, однако, что логика непоследовательности вообще не есть логика уже потому, что она игнорирует или, по крайней мере, пытается игнорировать закономерности развития, что она «рассудку вопреки, наперекор стихиям» выводит генезис искусства не из действительности, а из самого себя, не из живой общественной потребности, а из технического умения. Что ж! Кто сказал «а», должен сказать и «б». С точки зрения последовательного модерниста массовость искусства вовсе не желательна, а в отношении творчества, предназначенного для внутреннего потребления «элиты», и действительно невозможна.

Если в импрессионистском искусстве уже намечалось и в некоторых случаях ясно сказывалось ослабление национального элемента, то в искусстве экспрессионизма этот элемент окончательно изгоняется, и творчество экспрессионистов становится искусственным, алогичным окончательно порывает с ладовыми основаниями народ

ного музыкального языка и, наконец, становится чистейшей космополитической «заумью». Из творческого обихода композитора вовсе изгоняется мелодия, нормальная гармония подменяется рассчитанным ошарашиванием слушателя сногшибательными аккордовыми сочетаниями и оглушением его серийным выпуском режущих слух диссонансов — могучее средство динамики — ритм заменяется неврастеническими судорогами т. д. Но вся эта гипертрофия средств не делает музыку экспрессионистов ни содержательной, ни выразительной. Поэтому, когда слушаешь музыку экспрессионистов, невольно закрадывается подозрение в том, что название это присвоено школе в честь того, что ею никак не может быть достигнуто.

В американском модернизме эта антимелодичность экспрессионизма доведена почти до полного устранения не только кантилены, но и вообще песенно-мелодического основания в музыке. Эдгар Варез, выступивший в тридцатых годах с «симфоническим» опусом для ансамбля из 13 «перкуссионных», ударных инструментов с весьма претенциозным названием «Ионизация», положил начало целой отрасли модернистского творчества. С легкой руки «реформатора» Вареза, кстати сказать, принадлежащего к старшему поколению американских композиторов (родился в Париже в 1885 году), произведения для одних ударных инструментов стали появляться во множестве. В подавляющем большинстве случаев такие ансамбли включают не только ударные без определенного строя, но также и металлофоны, всевозможные гlockenшпили, челесты и пр. Таким образом, произведения для таких ансамблей могут включать и некоторые мотивные образования. Однако мы намеренно избегаем здесь выражения «мелодический рисунок» или «мелодическая линия» — максимум возможностей для такого ансамбля это своего рода «мотивный пунктир», и характеристикой музыки для одних ударных естественно является ритмика, игра в метроритмическое разнообразие, полиритмия с перекрестными ритмами и проч. Существуют даже произведения в имитационных формах для ансамблей ударных инструментов. О том, как далеко в американском модернизме заходит процесс ликвидации мелодии и гармонии, с явным удовле-

творением свидетельствует и американская модернистская критика, причем устами самих же композиторов-модернистов. В этом смысле любопытен отзыв Генри Кауэлла о творчестве Эдгара Вареза. Г. Кауэлл пишет, между прочим, что «Варез не игнорирует мелодии и гармонии — он просто уничтожает их, когда ему нужно». Но по всем признакам это всегда нужно Варезу, о чем свидетельствует сам же Генри Кауэлл, утверждая, что Варез «ограничивает себя лишь гармониями, содержащими резкие диссонансы», и что мелодия Вареза опять-таки характерна широкими диссонансами. Немудрено, что другой критик, на этот раз видный музыковед Лоуренс Гильман, признает, что Варез «освободился от всех уз Эвтерпы, не признает в музыке никакого высшего закона». Иначе говоря, для Вареза не писаны никакие эстетические законы, никакие исторически выработанные нормы музыкально-эстетического развития. Это, впрочем, декларировал в свое время и сам композитор, отрицая совершенно в духе американского философского прагматизма самый процесс исторического развития музыкального искусства. Для Эдгара Вареза вообще нет никакой истории музыки, так как, по его словам, «в искусстве существует только то, что было недавно или есть сейчас или будет позже, — нет древних или современных произведений, есть только те, что существуют в настоящем». Напрасно было бы думать, что точка зрения Эдгара Вареза и его творчество имеют только частное значение, что это просто идеологическая и художественно-творческая эксцентриада чудака-индивидуалиста. Нисколько. Эдгар Варез — явление в высшей степени типическое для буржуазной «эстетики американизма», одно из самых характерных и уже в силу этого самых уродливых порождений американского буржуазного декаданса.

Даже стремление Эдгара Вареза воплотить в музыкальном звучании математическую и геометрическую символику, физико-химические процессы, стремление создавать музыкальные «Гиперпризмы», «Октаэдры» «Интегралы», «Экваториалы» очень типично для «эстетики американизма» с ее тяготением к механическим стандартам, к голому автоматизму, к бездушному «маши-

низм». Неудивительно поэтому, что в американской модернистской критике раздавались голоса, свидетельствующие о глубоком американизме Эдгара Вареза, о его органической близости «со всеми элементами американской жизни», о том, что «ему дано услышать симфонию Нью-Йорка так, как никому раньше». Разумеется, речь идет здесь о весьма специфическом понимании «американской жизни» и «симфонии Нью-Йорка», понимании, которое можно формулировать примерно так: все минус живой человек. Живого человека, со всем богатством его духовного мира, со всем колоссальным опытом мышления, со всем бесконечным очарованием и безграничным богатством «поэзии жизни действительной», в музыке модернистов нет вовсе. Да для него там и нет места и нет средств для его изображения. Впрочем, получается даже еще хуже, когда композитор-модернист пытается включить в сферу своих творческих интересов человека; он неизменно изображает в этих случаях или механического робота или безумца-параноика, обитателя дома умалишенных, по недоразумению слоняющегося среди здоровых людей, или субъекта, о котором можно было бы сказать словами Гоголя, что в его душе «кипят достоинства великие, но которым одна только награда есть на земле—виселица». На образцах оперного творчества модернистов мы уже видели, как это выходит. Но и в симфоническом творчестве дело обстоит так же, хоть и в других формах.

Беда, если модернист ударяется в фантастику; от его фантазмагорий всегда отдает горячечным бредом. О весьма известном американском композиторе Карле Рагглсе однажды сказали, что он является «первым единорогом», вошедшим в американскую музыку, подчеркивая этим сугубую фантастичность его творчества, хотя, к слову сказать, библейский «единорог» есть попросту носорог, зверь несколько не фантастический и уж во всяком случае весьма непоэтичный...

Карл Рагглс—фантаст, но фантастика его творчества роковым образом приближается к видениям полоумных мистиков, кандидатов в сумасшедший дом. Такие произведения его, как «Люди и ангелы», «Люди и горы», «Глас вопиющего в пустыне» и т. д., медаром у аме-

риканского критика Лоуренса Гильмана вызывают ассоциации с творчеством Вильяма Блэка, английского поэта и художника конца XVIII — первой четверти XIX веков, больного мистика, которого весьма чтили и английские декаденты: «прерафаэлиты» и российские декаденты-символисты. Мистик с головы до ног, Карл Раггс в своих бессвязных композициях силится «озвучить» дикие видения Вильяма Блэка, истерические ползновения в потусторонний мир, на небеса и в преисподнюю, и, разумеется, не создает ничего, кроме скуки и редкостного безобразия. Впрочем, сообразно выворотным канонам декадентской эстетики, это ведь и есть красота, поскольку это «устаревшее понятие» вообще входит хотя бы только в словарь модернистов...

Вглядываясь в такие явления американского буржуазного декаданса, как творчество Вареза и Раггса, мы начинаем понимать восторженное восклицание Пауля Розенфельда по адресу музыки Вареза: «оно производит впечатление потрясающей силы, подавляющей массы, какого-то подавляющего отрицания культуры».

Буржуазная критика частенько выступает в роли валаамовой ослицы, только в обратном порядке, — разинув рот, чтобы произнести хвалу, она произносит хулу. Подавляющее отрицание культуры — лучшего не скажешь о современном буржуазно-декадентском искусстве во всех его видах и проявлениях.

Попытки создать музыку для одних ударных инструментов сами по себе свидетельствуют о полном отрицании музыкальной (а следовательно и всякой вообще) культуры. Вопреки представлениям Арнольда Шенберга, появление мелодии свидетельствует не о первобытном состоянии общества, а наоборот — о его культурности. В этом смысле ритм старше, неизмеримо древнее мелодии — на самых ранних ступенях своего развития человеческое общество уже знало ритм и использовало его организующую силу, непосредственно выделяя его из самых примитивных трудовых процессов, но мелодии это общество еще не знало. Да еще и в наше время у наиболее отсталых народов земного шара существует строго и точно фиксированная ритмическая схема песни, но вовсе нет точно фиксированной мелодии, и, что

всего замечательнее,— это подтверждается решительно всеми исследователями,— нет неразрывной связи между словом и ритмом песни. Слово, поскольку оно вообще есть в такой примитивной форме, совершенно подчиняется требованиям ритмического рисунка — его растягивают, сокращают, переставляют слова в предложении, слоги в слове и т. д. до полной непонятности и неузнаваемости текста. Плавная движущаяся мелодия, связанная с логическим последованием словесного текста, создается уже на относительно высокой ступени культуры, и чем выше эта культура, тем более тесной становится связь мелодии и слова и тем более развитой является мелодия.

Таким образом отрицание мелоса именно в его непосредственной связи со словом всегда и неизменно является движением вспять, к бескультурию, полнейшей и подлиннейшей дикости.

Характерными признаками формалистической музыки историческое постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 г. называет «отрицание основных принципов классической музыки, проповедь атональности, диссонанса и дисгармонии, являющихся якобы выражением «прогресса» и «новаторства» в развитии музыкальной формы, отказ от таких важнейших основ музыкального произведения, какой является мелодия, увлечение сумбурными, невропатическими сочетаниями, превращающими музыку в какофонию, в хаотическое нагромождение звуков». Это определение, как и все другие, например, осуждение констатированного в Постановлении увлечения «однотонной, унисонной музыкой и пением, зачустую без слов», является высоким образцом марксистско-ленинского научного анализа процессов, происходящих в искусстве.

Уродливое разрастание ударно-ритмического элемента в музыке буржуазных модернистов, полное вытеснение, а затем и сознательное уничтожение мелодии и гармонии составляет действительно радикальный шаг к полному одичанию, к окончательной духовной нищете.

Тем не менее не американцы являются изобретателями музыки для ударных—они только придали ей характер грубого и опять-таки провинциально-безвкусного

преувеличения. Ритмическая «скелетность» очень ясно намечена в творчестве Стравинского и отчасти Бэла Бартока. Концерт для двух роялей с ударными инструментами Бэла Бартока, строго говоря, уже содержит в себе все элементы будущего ансамбля ударных. Фортепиано трактуется Бэла Бартоком именно как ударный инструмент с определенным строем. Б. Барток заходит очень далеко, но он все же поддерживает связь с ритмической, а отчасти и мелодико-танцевальной стихией народной музыки.

Попытки же модернистов сослаться на ритмическое богатство и роль чистого, не интонированного ритма в музыке народов Востока представляют собой явную передержку. Ритмическое богатство танцевальной музыки некоторых народов Востока, в частности народов Советского востока, действительно огромно. Но никаких полиритмических наслоений, никакого ритмического сумбура, именуемого «контрапунктом ритмов», музыка народов Востока не знала и не знает¹ и по вполне понятным причинам: эстетское любование ритмической изысканностью чуждо народно-музыкальной практике. В музыке народов Востока ритмическая фигура звучит как сопровождение либо инструментального, либо человеческого голоса, т. е. всегда в качестве ритмического аккомпанемента мелодии. Так же часто ритмические удары бубна или маленьких литавр, или кастаньет, — словом, шумящего или звенящего инструмента — звучит и без всякой мелодии, но только в качестве аккомпанемента танцу, в котором пластический жест и танцевальные движения, строящиеся всегда с бесконечным разнообразием вариаций, но на основе строго канонического рисунка, являются как бы зримой мелодией. Это правило, совершенно не ведающее исключений, потому что стук военного барабана «под ногу» имеет вполне утилитарное значение и

¹ Старый мастер, знаменитый узбекский виртуоз на бубне-дойре, Уста-Алим демонстрировал автору этих строк свыше шестидесяти ритмических комбинаций, причем каждая из этих комбинаций имела свое обозначение в номенклатуре народной узбекской музыки. Такое богатство ритмов и не снилось модернистским композиторам...

уже не является музыкой. Известны, кроме того, грохочущие интерлюдии ударных инструментов в китайском оркестре, но они встречаются только в театральной музыке и служат целям сценической иллюстрации.

Модернистская музыка для ударных, таким образом, есть самое настоящее гурманское извращение, антиэстетическая выдумка пресыщенных эстетов, которые, не будучи в состоянии наслаждаться действительно прекрасным, ищут наслаждение в грохоте барабанов на манер того анекдотического полковника, который, подвыпив, просил полкового барабанщика сыграть ему что-нибудь меланхолическое... Но этот гарнизонный меломан, по крайней мере, не мнил себя судьей в вопросах искусства и не считал отсталыми людей, предпочитающих маленькую скрипку большому барабану.

При всей относительной, но отнюдь не абсолютной немногочисленности сочинений для ансамблей ударных инструментов—их много в Америке—они все же составляют явление в высшей степени характерное для музыкальной «эстетики американизма», характерное потому, что являются как бы логическим завершением эстетических основ модернистской музыки. Во всяком случае, почти полное отсутствие песенных, мелодических элементов составляет одну из самых важных черт экспрессионистской музыки, характерной для американских модернистов.

Это, казалось бы, плохо вяжется с живейшим интересом к вокальной, хоровой, сольной музыке, проявляемым многими американскими композиторами, как например, уже упомянутым нами Чарлзом Айвз.

Айвз прошел большой жизненный и творческий путь. Как «новатор» в ультрамодернистском вкусе, он стал проявлять себя очень рано, уже в первом десятилетии текущего столетия¹. Уже вокальные опусы Айвза, датиро-

¹ Но отнюдь не в конце прошлого века, как сообщалось в одной из статей, появившихся в нашей печати. Ранние произведения Ч. Айвза отличаются простотой и мелодичностью. Таков, например, «Канон» на текст Томаса Мура или песенка к «Холодной майской ночи» Мередит. Единственно, что можно поставить в упрек раннему творчеству Айвза, это—его полнейшая бесцветность и дюжинность...

ванные 1911, 1914, 1915 годами, поражают чудовищной громоздкостью и совершеннейшей нелепостью фактуры. Незначительная мелодия «Majority», написанная для хора с оркестром в 1915 году и переделанная для голоса с фортепиано в 1921, «оборудована» таким вступлением, что мороз подирает по коже. «Аккорды» этого вступления таковы, что их лучше всего играть именно по способу Генри Коуэлла, т. е. всей рукой, от локтя до конца пальцев. Не понятно, для чего композитор в фортепианном изложении тщательно выписывает все ноты таких «аккордов» — например, a, b, c, d, e, f, g, a, b, c, d, e, f, g. Таковы почти все гармонии «Majoriti». Они различаются лишь тем, что взяты либо в узком, либо в широком расположении, со знаками альтерации или без них, но всегда представляют собой поистине вопиющую какофонию. Замечательно, что это, мягко говоря, «перегруженное» сопровождение следует за заунывным мелодическим рисунком, лишь по временам дающим понять, что автору тесно в пределах тональной логики и он готов вырваться на ничем не ограниченные просторы атональной бессмыслицы. Это и произошло с творчеством Ч. Айвза в дальнейшем. «Антиподы» для голоса с двумя фортепиано — это уже настоящие антиподы всякой осмысленной музыки. О том, что делают оба фортепиано, не стоит говорить, потому что они, по крайней мере, наполовину могут играть что угодно, любые диссонирующие комбинации, согласно насмешливой русской поговорке «Вали кулем, там разберем». Разобрать все равно ничего нельзя.

Что же касается голоса, то он, если не считать коротких и монотонных речитаций, занят диковинными скачками или распеванием неблагозвучных фиоритур вроде «ces» и на октаву вниз «с», затем на септиму вверх «b» затем «d» с мордентом и глиссандо вниз с остановкой на «es». Читатель-музыкант поймет, что все это значит, если примет во внимание, что эти красоты, сопровождающиеся двумя роялями, исполняющими неисполнимые аккорды в стиле, о котором речь шла выше, обозначены темпом «Престо». Правда, композитор, снисходя к слабости человеческой, пишет: «Престо» или «Аллегро»...

Не следует думать, что здесь мы намеренно выбрали нарочито уродливое сочинение сорокалетней давности.

Монолог «Эсхил и Софокл» (из «Греческих диалогов» Лэндора), написанный в 20-х годах, наперекор своей античной теме, еще уродливее, а вокализированный отрывок из «Чайльд Гарольда» Байрона, несмотря на свой предельный лаконизм, невероятно безобразен. Так можно восходить вплоть до самых последних по времени опусов Айвза, до его «Sevensongs», «Charlie Rutlage», «Wubung» и т. д., и каждый раз в разных формах мы услышим варианты одного и того же безобразия и уродства. Да и было бы очень наивно ожидать каких-либо принципиальных изменений в творчестве композитора, стиль которого вполне определился как стиль законченно-модернистский.

Далеко не всегда явления музыкального декаданса предстают перед нами в таких резко и ясно выраженных «ниспровергательских» нигилистических формах. Точно так же отнюдь не всегда модернизм открыто провозглашает лозунг «искусство для искусства». Напротив, среди буржуазных декадентов имеются отдельные течения и группировки, выступающие с критикой лозунга «искусство для искусства», объявляющие его бессмыслицей, даже протестующие против формализма, требующие возвращения к принципам «эмоционального» творчества, устранения непроницаемой стены, воздвигнутой между художественным творчеством и публикой. Представители так называемого «неоклассицизма» или «музыкального гуманизма» в особенности резко восстают против идеи «чистой формы» и прибегают иной раз к необычайно радикальной фразеологии. Они не чуждаются иногда и резких нападок на буржуазию и даже готовы самое понятие «буржуазность» признать бранным словом. Вряд ли однако на свете есть наивные люди, готовые эту мнимую антибуржуазность буржуазных декадентов признать за чистую монету... Неоклассики, музыкальные гуманисты и иже с ними такие же представители буржуазной идеологии, как западноевропейские «парнасцы» прошлого столетия, которые, как известно, тоже отличались своей ненавистью к «буржуа»¹. То обстоятельство, что «парнас-

¹ Г. В. Плеханов говорил, что «это жестокое презрение к буржуа» дополнялось сильнейшим недоброжелательством по отношению ко всем тем, кто так или иначе посягали на буржуазные отношения».

цы» чуждались (на словах, по крайней мере) успеха у большой публики, а современные нам представители «музыкального гуманизма» его всеми способами открыто добиваются, равным счетом ничего не меняет. Так же как их «парнасские» предшественники, представители современного буржуазного модернизма являются сторонниками капиталистических общественных отношений, но они много опередили своих предшественников по части реакционности.

В советской периодической печати уже не раз писали о творчестве так называемой «французской четверки» (по аналогии с «французской шестеркой» недавнего прошлого), или группы «Молодая Франция», состоящей из О. Мессьена — самого известного представителя «четверки» и ее главы, А. Жюливе, И. Бодри и Д. Лезюр. Мы не собираемся поэтому говорить здесь о творчестве представителей этой группы, но упоминаем о ней потому, что ее платформа именно и формулирует основания «нового музыкального гуманизма» и самый термин этот принадлежит членам группы И. Бодри и Д. Лезюр. Группа эта образовалась еще в 1935 году, но ее творческая декларация была опубликована в «La Revue musicale» сравнительно недавно, уже после освобождения Франции от немецко-фашистских оккупантов.

В чем же сущность «нового музыкального гуманизма», прокламируемого пресловутой «французской четверкой»? Отказ от лозунга «искусство для искусства» и критика «чистой формы» (и в связи с этим атаки против Стравинского) на первый взгляд свидетельствуют как будто о прогрессивности этой «новой французской школы». Однако наряду с этим «четверка» непрестанно утверждает «спиритуальность» искусства, обязательную метафизичность познания, религиозность музыки, представление о том, что религиозность, молитвенность заложена непосредственно в самой человеческой природе. Ультракатолические откровения главы школы Оливье Мессьена объясняют нам, что подразумевается здесь под понятием «общественный смысл музыки». «Эмоциональность музыки», за воскрешение которой ратуют члены «четверки», это опять-таки все та же «духовность», спиритуальность искусства, обращающегося к первозданной сущно-

сти человека с тем, чтобы вызвать из подсознательного мира дремлющие в нем силы, подавляемые цивилизацией. И Мессьен и Жоливэ объявляют настоящий поход против «цивилизации», идеализируют первобытного «неиспорченного культурой», «естественного» человека, пытаются отыскать секрет истинной музыкальной экспрессии в монодии, ритмах и декламации «примитивного человека». Питекантропы и неандертальцы — вот какого человека отыскивают модернистские музыкальные Диогены. Их идеалом было бы общество, разгуливающее на четвереньках или по меньшей мере стоящее на коленях... Не надеясь, очевидно, на реализацию своей программы максимум, они довольствуются идеализацией музыкального средневековья, отказываясь даже от музыки Возрождения. Таковы позиции «Новых музыкальных гуманистов», «критикующих» искусство чистой формы, «искусство для искусства», и вряд ли требуется доказывать, что это позиции самого беспросветного обскурантизма. Сторонники этого реакционнейшего направления музыкального модернизма имеются в странах обоих полушарий. Не думаем, впрочем, чтобы они были многочисленны.

Следует, однако, заметить, что французская «четверка» представляет собой крайнее, радикальное крыло движения. В американском модернизме существует направление, идеологически весьма близкое французским «музыкальным гуманистам», но формально с ними не связанное. Бесспорно, самым крупным представителем этого течения в американской музыке является Рандэлл Томпсон; он принадлежит к среднему поколению американских композиторов и сочиняет музыку всех жанров, в том числе симфоническую, камерно-инструментальную, вокальную и т. д.

В современной американской музыке Р. Томпсон занимает видное место, произведения его исполняются очень часто и, что для нас представляет особенный интерес, американская критика подчеркивает национально-американский дух и оборит музыки Томпсона.

По словам Эллиота Форбса, «музыка Рандэлла Томпсона прежде всего музыка американская по духу и по большей части рассчитанная специально на американ-

скую аудиторию». Этот национально-американский характер творчества Рандэлла Томпсона, подчеркиваемый всей американской критикой, повидимому, составляет, так сказать, *sic* самого композитора. Кроме того, Томпсон заявил однажды, что «самая важная обязанность композитора есть и всегда будет — писать музыку так, чтобы она достигала сердца слушателя еще при жизни композитора».

Вряд ли нужно говорить, что эта мысль Р. Томпсона нам понятна и близка. К сожалению, наши симпатии к Томпсону охлаждаются, едва лишь мы начинаем изучение его творчества, и исчезают вовсе, когда мы знакомимся с ним вплотную. То, что приводит в восторг американского музыковеда Эллиота Форбса — простота гармоний, мелодическая и ритмическая ясность, еще не делают музыку Р. Томпсона народной.

Разбирая, например, сюиту Р. Томпсона для гобоя, кларнета и скрипки, написанную в 1940 году, это, по мнению Эллиота Форбса, «самое важное из инструментальных произведений» композитора, нельзя отделаться от странного ощущения какой-то искусственной переряженности произведения. Причем с каждым тактом становится все более понятным осторожное выражение критика, аттестовавшего сюиту как сочинение с «почти американскими» (*almost Jankee like*) темами. «Висячая», без опоры, звучность сюиты, ее бесколоритность, вялость, отсутствие истинной экспрессии, статичность только подтверждают нашу мысль. Национальное по духу произведение искусства таким не бывает. В нем всегда горит жизнь, всегда бывает разлита особая теплота, согревающая и людей, принадлежащих к другому народу и другой музыкальной культуре. Увы, мы не ощущаем при изучении произведений Томпсона ничего, кроме холодного любопытства. И это в равной мере относится не только к сюите для гобоя, кларнета и скрипки, но и ко всем известным нам другим произведениям композитора. Разгадка заключается, как нам думается, в нарочитом ретроспективизме творчества Р. Томпсона, являющемся результатом неправильного представления о народном в искусстве, как непременно арханческом, даже примитивном.

Рандэлл Томпсон для пущей «архаичности» (с его точки зрения народности) своей музыки обращается к контрапунктическому стилю XVI и XVII веков, применяет гамму с пропущенной седьмой ступенью, т. е. без вводного тона, непрестанно ищет контрапунктических эффектов, прибегает к хоральным стилизациям в манере композиторов добаховского периода и т. д. Нечего было бы возразить против всего сказанного, тем более, что техническое мастерство Р. Томпсона виртуозно в самом полном смысле этого слова. Но беда в том, что творчество композитора не согрето никакой поэтической мыслью, не несет в себе идейного содержания, остается абсолютно формальным. Стилизации Р. Томпсона вовсе не воскрешают живое звучание музыки давнего прошлого, а скорее всего являются чем-то вроде примитивов XVI века, сделанных из нержавеющей стали, с отчетливо вычеканенной на видном месте маркой «Made in USA».

Наиболее типичным примером такой холодной стилизации, без сомнения, является цикл «The Peacable Kingdom» (Царство мира) на тексты библейского пророка Исайи; это удивительно бледные и скучные церковные хоры, написанные в форме старинных секвенций XVI века, лишь иногда оживляемых юбилеями, за исключением IV (*Allegro assai*) и V (*Adagio*), секвенций «Howe ye» и «The paper reeds by the brooks», в которых есть все же энергическое движение и относительная свежесть мысли, все остальное это только бездушная квакерская подделка под религиозные древности, подделка, в которой нет ни капли живого чувства. Все время кажется, что сквозь линии нотного стана смотрят злые глаза ханжей, гнущих псалмы, отбывающих своего рода религиозную повинность, но в действительности не верящих ни в чох, ни в сон, ни в вороний грай... Мысленно, вслушиваясь в ледяные звучания томпсоновских стилизаций, мы невольно вспоминали четверостишие Роберта Бернса (в переводе С. Маршака):

Нет злее ветра этих дней,
Нет церкви этой холодней.
Не церковь, а какой-то ледник...
А в ней холодный проповедник!

КОМУ ПРИНАДЛЕЖИТ БУДУЩЕЕ

Те, кто пытаются выбросить «поэзию жизни действительной» за борт искусства, сами оказываются за бортом и жизни и искусства. Самое мастерство их становится ничем не лучше и не важнее мастерства того искусника, который, по древнему преданию, требовал от Александра Македонского царской награды за то, что умел на расстоянии ста шагов попадать чечевичным зерном в маленькое отверстие, просверленное в щите... Известно, что он получил в награду мешок чечевицы. Его модернистские потомки не удостоиваются и такой награды. И поделом!

Жизнь рано или поздно жестоко мстит тем, кто попирает закономерность развития искусства, потому что она подчинена законам общественного развития. Это начинают понимать и наиболее проницательные представители музыкального модернизма. Недавнее признание А. Онеггера, сделанное им во время пражского фестиваля летом 1949 года, в высшей степени симптоматично. Онеггер признает, что музыка, сочинявшаяся им до сих пор, и непонятна и ненужна народным массам. Он просит только не торопить его — он не может, по его словам, перестроиться в короткий срок. Однако французский маэстро так же, как все другие пришедшие к тем же выводам, должен понять, что никто здесь не назначает сроков, но, следовательно, не дает и отсрочек. Время идет вперед, и общественные потребности развиваются независимо от удобств и желаний отдельных людей, и

этим отдельным людям не остается ничего более, как следовать требованиям времени и народным интересам. А это возможно только тогда, когда художник верно понимает эти интересы и требования, когда становится основным законом всего творчества художника формула величайшего эстетика нового времени Белинского, гласящая: «поэт должен выражать не частное и случайное, но общее и необходимое, которое дает колорит и смысл всей его эпохе». Но что же составляет «колорит и смысл» всей нашей эпохи? Ее колорит и смысл в гигантской борьбе за лучшее и светлое будущее человеческого общества, за мир без рабства, без насилия и войны, без капиталистического «царства торжествующей свиньи», без гнусностей самодержавного денежного мешка, за мир расового и национального равенства, за лучезарный мир победившего трудового человека. Если художник не способен придать своему творчеству этот колорит и смысл, если он не способен понять великую мысль Белинского, что «отнимать у искусства право служить общественным интересам — значит не возвышать, а унижать его», лишая его живой силы, делать предметом сибаритского наслаждения, игрушкой праздных ленивцев и, следовательно, врагов трудящегося человечества — если художник не способен понять все это, он вовсе не художник и самозванно носит это почетное имя.

Изучение буржуазного декаданса обоих полушарий раскрывает перед нами чрезвычайно мрачную картину. Могильным холодом, тленом и разложением веет от творчества западноевропейских и американских модернистов. Но мы знаем, что живые и могучие силы есть в каждом народе Европы и Америки, мы слышим отзвуки этих сил в пении Поля Робсона и знаем, что ему вторят миллионы черных и белых американцев. Мы знаем, что живет боевая песнь французского, испанского, бельгийского и всех других народов Западной Европы и что очень скоро она зазвучит в согласном хоре с песнями народов Восточной Европы. Но эту песнь мы слышим не в бормотании французской «четверки», не в музыке полоумных сюрреалистов, не в шуме и грохоте «перкуссионных» американцев, а в речах и призывах европейских и американских коммунистов и тех прогрессивных деяте-

лей всех наций, что поняли и прочно усвоили одну неизблемую истину — «капиталистическое производство враждебно некоторым отраслям духовного производства, каковы искусство и поэзия» (К. Маркс) и в условиях декадансного буржуазного общества не только дальнейшее развитие искусства, но самое его существование невозможно.

Только социализм — социалистическое общество способно спасти искусство и культуру в целом от гибели и дать им новую жизнь, с безгранично широкими перспективами развития, открывающими такие возможности расцвета художественного творчества, в сравнении с которым тускнеют самые блестящие страницы всей мировой истории художественной культуры.

Сегодня это уже не гипотезы, не теоретические рассуждения. Кто же может считать случайностью великолепные победы советских музыкантов на всех без исключения международных конкурсах, кто может оспаривать гигантский рост массовой музыкальной культуры в Советской стране, и в этом отношении оставившей далеко позади все донныне известное в истории искусства.

Так называемые музыкальные модернисты — всегда «беспачпортные бродяги» в человечестве, на каком языке бормочущие бессмысленные речи. Кому нужен их музыкальный «волапюк», к кому обращено их «творчество»? К выродившейся буржуазной «элит», к мирским захребетникам во фраках и смокингах? Что могут принести народу эти живые трупы? Ничего, — кроме вреда и разложения, как всякие непогребенные мертвецы. Что же удивительного в том, что народы с презрением отворачиваются от этих отщепенцев, не желая слушать ни их «музыки», ни их напыщенных речей.

Старинная русская пословица гласит: «Новое время, новые песни». Время буржуазного искусства истекло. Наступило новое время, время социализма и его боевых песен. Это наше время и наши песни. Искусство принадлежит народу, его истинному творцу и величайшему художнику, и историческое постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года указывает верный путь к расцвету музыкального творчества, полному и всестороннему торжеству социалистического реализма в музыкальном искусстве.

ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЕ СПРАВКИ

Особенности тематического материала, разрабатываемого в нашей книге, вынудили автора к употреблению ряда специальных терминов и обозначений, которые было бы затруднительно объяснить в тексте. Поэтому мы считаем необходимым дать здесь ряд справок, разъясняющих значение и смысл некоторых терминов и обозначений. Из справки исключены термины и обозначения общеизвестные, либо же объясняемые контекстом книги.

1. Атонализм — наиболее реакционная, формалистическая интонационная система, характеризующая все важнейшие течения и школы буржуазного декаданса в музыке. Родоначальником и главным теоретиком атонализма является австрийский композитор и музыковед Арнольд Шенберг, в настоящее время проживающий в Америке. Ярыми сторонниками атонализма являются также Эймерт, Кшенек и др.

В основе атонализма лежит отрицание функций лада, тональной логики, мелодического развития, отказ от противопоставления диссонанса консонансу (причем резко диссонирующие созвучия предпочитаются), отказ от системы мажора и минора, «растворяющихся» в придуманной Шенбергом и его последователями двенадцатитоновой системе (Zwölftonsystem). Вопреки выработанным на протяжении многих столетий музыкально-эстетическим нормам — «система 12 тонов», — атонализм не только допускает, но рекомендует одновременное звучание любых сочетаний, построенных на любых ступенях 12-тоновой хроматической гаммы или даже одновременное сочетание всех 12 тонов и построенных на этих 12 тонах гармонических конструкций. Практически это приводит к полному интонационному хаосу, абсолютной звуковой бессмыслице, нестерпимой для слуха нормального человека.

Атонализм категорически отрицает значение для музыкального творчества какого бы то ни было иного фактора, кроме чистой формы, и отказывается от выражения человеческих чувств и переживаний, заменяя идейное содержание музыкальных произведений стремлением к самодовлеющему поискам небывалых, какофонических сочетаний.

Сугубая реакционность атонализма подчеркивается открыто проповедуемой ненавистью к народному искусству и резко выраженным космополитизмом.

Таким образом, атонализм есть типичнейшее явление буржуазного декаданса в музыке, катастрофического распада буржуазной эстетики, живое, звучащее воплощение антинародной, антикультурной природы капитализма в его последней, империалистической стадии развития.

В историческом постановлении ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 г., в качестве одного из признаков антинародного, формалистического направления в музыке, указана «проповедь атональности, диссонанса и дисгармонии, являющихся якобы выражением «прогресса» и «новаторства» в развитии музыкальной формы».

2. Импрессионизм (от французского *impression* — впечатление) — направление в литературе, живописи и музыке, видящее цель искусства в передаче мимолетных, текучих, изменчивых движений, точнее — в передаче субъективных впечатлений, порождаемых этими движениями.

Импрессионизм как направление возник во второй половине прошлого века во Франции, и крупнейшими его представителями, по крайней мере в живописи и в музыке, были французские художники (Манэ, Ренуар, Дега, Писсаро и др. — в живописи, Клод Дебюсси и Морис Равель — в музыке).

Музыкальный импрессионизм теснейшим образом связан с импрессионистской литературой и, прежде всего, с крупнейшим бельгийским драматургом Морисом Метерлинком.

То, что Плеханов говорил об импрессионистах в живописи: «...художник, ограничивающий свое внимание областью ощущений, остается равнодушным к чувству и к мыслям», указывая далее, что «реализм» импрессионистов «должен быть признан совершенно поверхностным, не идущим дальше «коры явлений», — полностью может быть отнесено также к музыкальному импрессионизму.

Основоположник французского импрессионизма Клод Дебюсси считал задачей музыки именно выражение ощущений, т. е. как раз того, что, как говорил Плеханов, «пока еще не чувство, пока еще не мысль», и содержанием творчества Дебюсси являются, по его собственному признанию, только «лирические движения души, капризы грез». Ни полноты чувства, ни глубокой, действенной мысли в импрессионистском творчестве и следовательно в творчестве самого крупного представителя музыкального импрессионизма Клода Дебюсси нет и не может быть.

Импрессионизм антидемократичен по своей социальной природе, он не народен в силу своей тепличной изнеженности, сознательного тяготения к аристократической утонченности, сознательного удаления от национального языка музыки.

Отсюда ясно, что импрессионистская музыка явилась, так сказать, интонационным воплощением психологии и настроений буржуазной интеллигенции конца XIX — начала XX века, безнадежно

запутавшейся в противоречиях капиталистического общества, уstra-
шенной развивающимся пролетарским движением.

Какой-либо стройной, строго очерченной системы построения музыкальной формы импрессионизм не создал. Для импрессионистской музыки типично тяготение к пряным изысканностям в гармонии (неразрешаемые диссонансы, параллелизмы), в значительной мере отказ от логики гармонического последования, вместо которой применяется смена созвучий как элементов колористической палитры («чистые краски») и т. д.

Важное место в творчестве импрессионистов занимает музыкальный пейзаж, стилизации музыкального прошлого.

Народная тема, изредка появляющаяся в творчестве импрессионистов, почти всегда имеет значение «экзотического», красного элемента. Исключением не являются в сущности и такие блестящие образцы оркестрового письма импрессионистов, как «Болеро» Равеля, вместе с его «Испанской рапсодией», являющиеся как бы формулой перехода к экспрессионистским приемам музыкального письма Стравинского.

3. Фрейдизм — по имени врача-психиатра Зигмунда Фрейда в Вене, создателя так называемой психоаналитической школы, чрезвычайно реакционного, мистического по своей сути направления в психиатрии и психологии. В общих чертах характеристика фрейдизма заключается в том, что с точки зрения фрейдистов главную роль в жизни человека играют присущие ему в силу биологических причин влечения двух видов — самосохранения и сексуальные. «По Фрейду, не общественное бытие людей определяет их сознание, а бессознательное (даже не сознание) определяет их бытие. Роль социально-экономических условий и классовой борьбы Фрейд сводит на-нет, выставляя биологические факторы, из которых он фактически берет только сексуальные как единственно решающие. Биологизм Фрейда приводит т. о. к чистейшему субъективному идеализму во всех разбираемых им вопросах». (БСЭ, том 59, стр. 191).

По мере своего развития и распространения в буржуазной науке, фрейдизм проявил претензии на некую универсальность не только в специальной сфере психиатрии и психологии, но и в самых различных областях общественной жизни, художественного творчества и т. д.

Фрейдистские воззрения лежат в основе многих течений современного буржуазного модернизма. В частности, сюрреалисты (см.) в своих первых манифестах прямо указывали на то, что они своим «проникновением» в «надреальность» обязаны учению Фрейда о подсознательном.

4. Томизм — учение средневекового схоласта-философа Фомы (Thomas) Аквинского. Сухая, догматическая философия Фомы Аквината, провозглашавшего верховную власть, непогрешимость папы римского и требовавшего, чтобы еретиков «разлучали с миром посредством смерти», является официально признанной философией католической церкви.

Попытки оживить схоластический томизм, используя, в частности, учение Фомы Аквината о двух источниках познания — откровении и разуме (причем разум является низшим источником естественной правды) — очень часты в современном философском буржуазном модернизме.

О музыке Фома Аквинский, выступавший и как церковный композитор, высказывается как о «вспомогательном средстве» молитвенного возвышения духа. Томизм имеет своих сторонников и среди буржуазных музыкантов. По словам Оливье Мессиена, он вдохновляется на свои творческие подвиги, читая апокалипсис св. Иоанна и сочинения Фомы Аквината.

5. **Пифагорейские концепции в музыке** — правильное было бы говорить о неопифагорейских концепциях, так как изложенное учениками древнегреческого философа Пифагора (IV век до н. э.) учение о консонансе относится к области физической акустики, а отнюдь не к музыкальной эстетике. Однако «математический принцип» творчества, играющий такую важную роль в музыкальной теории и практике буржуазного модернизма, породил в наше время множество попыток реставрации в той или иной форме пифагорейского учения о числовом каноне музыки, отвергавшемся уже Аристоксеном (III век до н. э.).

Не вдаваясь в подробности, отметим только, что так называемая «мелическая» (мелодическая) система Аристоксена была древнейшей и замечательной попыткой установления нормального строя (темперации), исходя из эстетических потребностей античного мира, так как Аристоксен в отличие от пифагорейской школы считал, что в музыке следует руководствоваться слухом, а не числовыми, акустическими операциями на монохорде (прибор для акустических измерений посредством натянутой струны и подвижной подставки). Вряд ли нужно пояснять, что «руководствоваться слухом» означает на деле руководство слуховыми представлениями, возникшими в практической народной музыке, т. е. следовательно общественно-эстетическими нормами.

Все современные ультрамодернистские школы так или иначе прикосновенны к неопифагорейству, так как все они в своем формалистском «новаторстве» исходят не из живых эстетических потребностей общества, а из пресловутого «математического принципа», прикрывающего их творческое обнищание.

6. **Псалмодия** (от немецкого *psalm*, псалом) — общее название системы речитативов, применяющихся в практике всех христианских церквей для чтения текстов священного писания, молитв и псалмов. В настоящее время, однако, термином «псалмодия» обозначается также совокупность всех форм и видов церковного пения (главным образом а capella), за исключением больших церковных композиций, ораторий, месс и пр.

В нашей книге слово псалмодия употребляется именно во втором значении, и это относится также к цитатам из статьи Поля Робсона.

7. Веризм (от итал. *vero* — истинный, правдивый) — направление, главным образом, в итальянской литературе и музыке.

По укоренившейся в музыковедении традиции возникновение музыкального веризма относится к моменту появления оперы П. Маскани «Сельская честь» в 1890 г., и вслед за тем в 1892 — оперы Р. Леонкавалло «Паяцы». В действительности же эстетические принципы веризма уже полностью намечены в «Травиате» Верди (1853). Прогрессивные стороны веризма — отказ от специфически «оперной» пышности и ходульности, помпезной парадности большого придворного спектакля, от всего того, что русская театральная сатира впоследствии заклеила насмешливым именем «вампуки», стремление к правдивому психологическому раскрытию живых сценических образов, к появлению на оперной сцене образов и драматических коллизий современности, а не обязательных до того времени персонажей романтической поэзии, либо же мифологических оперных «реконструкций» — все это налицо в «Травиате» Верди. Но как ни гениальна «Травиата», она по самой своей сути остается мелочной мелодрамой. Реализм ее ограничен узкими рамками мелкобуржуазных вкусов и этических представлений. Самое противопоставление «развратному полусвету» Виолетты — добродетельной среды буржуазной умеренности и аккуратности Жермона и Альфреда неминуемо должно было привести и действительно привело к психологическому мелкокопью в музыкально-драматическом развитии оперы, к элементарному мелодраматизму, к тому, что Стасов вполне основательно назвал «формалистичкой кикой, вопля и лжедраматизма».

Таким образом, уже в своих истоках веризм очень далек от музыкального реализма, принципы которого были окончательно сформулированы в творчестве русских классиков.

Эклектичность веризма полнее всего сказывается в творчестве Джакомо Пуччини (опера «Тоска», «Богема», «Мадам Беттерфлей»). Здесь скрещиваются самые разнородные влияния — Вагнера (в лейтмотивной системе опер Пуччини), Гуно и отчасти Бизе (в приемах ариозного письма), русских кучкистов и Чайковского (в музыкально-драматическом развитии, в архитектонике его лучших произведений — «Богемы» и «Тоски»).

Как настоящий эклектик Пуччини крайне поверхностно, чисто формально воспринимает все эти влияния, не образующие в его творчестве стилового единства.

Характерно, что последние оперы Пуччини («Девушка с запада», 1910 г. и незаконченная «Турандот», по сказке Гоцци) тесно связывают его с явлениями буржуазного модернизма в музыке — обстоятельностью, подмеченное и буржуазным, в частности немецким музыковедением. «Девушка с запада» американская по сюжету, построенная по принципам кинодраматургии с быстро сменяющимися эпизодами, с применением «экзотических» фальшивых гармоний и пр. В то же время мелодраматические приемы веризма и в этой опере сохраняют все свое значение. Таким образом Пуччини сам дал своего рода «формулу перехода» от веризма к современному декадентскому формализму. И совсем не случайно специфические «пуччинизмы» встречаются в творчестве решительно всех музыкальных декадентов — от Рихарда Штрауса до Альбана Берга.

8. Сюрреализм (фр. *surrealisme* надреализм) — направление, зародившееся в середине 20-х годов текущего века во французской литературе, но распространившееся также в живописи. Музыкального сюрреализма, как оформившегося направления, не существует — только немногие музыканты из буржуазно-модернистского лагеря декларировали свое присоединение к принципам сюрреализма. Тем не менее, воздействие сюрреализма на творчество очень и очень многих музыкальных ультрамодернистов не подлежит никакому сомнению.

В основе сюрреализма лежат психоаналитические изыскания Зигмунда Фрейда (см. фрейдизм). С точки зрения сюрреалистов, задача искусства заключается не в воспроизведении образов реального бытия, а в тех темных видениях и ощущениях, что таятся в подсознательной области, в непроизвольной, не контролируемой разумом творческой деятельности человека, в снах, болезненных бредах и т. д. Характерно, что основоположник сюрреализма Андре Бретон утверждает, что истинными сюрреалистами являются душевно-больные.

Типичным для сюрреализма является стремление к автоматическому творчеству, в котором разум художника не играет никакой роли. Таким образом в творчестве сюрреалистов фактически исключается логическое развитие мысли (исключается ведь и сама связанная мысль), разрушается синтаксический, а в сущности и вообще грамматический строй речи, так как слова и в стихах и в прозе расставляются произвольно и независимо от их логической связи и смыслового значения. В соответствии с фрейдовскими основами сюрреализма, в творчестве сюрреалистов большую роль играют эротические, почти всегда болезненно извращенные представления.

9. Экспрессионизм (от франц. *expression* — выражение) — характеристика музыкально-экспрессионистского творчества дана в нашей работе (творчество Альбана Берга, Эрнста Кшенека и др.). Тем не менее, мы считаем необходимым сделать некоторые добавления по поводу истории и теории экспрессионизма, поскольку это модернистское течение является в высшей степени типичным для искусства буржуазного декаданса и чрезвычайно влиятельным. Как литературное движение, противопоставляющее себя импрессионизму и его пассивно-созерцательным тенденциям, экспрессионизм возник еще накануне первой мировой войны, но окончательно оформился только в послевоенное время, в начале 20-х годов текущего столетия. В отличие от импрессионизма, экспрессионизм развивался главным образом на германской и австрийской почве. Экспрессионизм — кризисное явление буржуазной идеологии, и он, естественно, всего сильнее проявил себя в странах, потерпевших жесточайшее поражение в первой мировой войне, т. е. именно в Германии после Версальского мира и в Австрии, превратившейся из великой державы в второстепенное государство.

В отличие от импрессионизма (с которым он, однако, состоит в ближайшем родстве) экспрессионизм отличается чрезвычайной активностью, даже своеобразной агрессивной, наступательной энергией. Но это активность мелкобуржуазного бунтарства, истерическо-

ТИПО-ЛИТОГРАФИЯ МУЗГИЗа
Москва, Щипок, 18.

КОНТРОЛЕР № 6

При обнаружении дефекта в книге,
просим возвратить книгу вместе с этим
ярлыком.

Ц. 6 р.

В. Городинский. • МУЗЫКА ДУХОВНОЙ НИЩЕТЫ