

Большое искусство малых форм

Статья вторая

В передовой статье «Большое искусство малых форм» («С. И.» от 24/VIII) мы коснулись некоторых важнейших и даже выдающихся по своему значению явлений эстрадного искусства.

Разрабатывая далее эти вопросы, необходимо подчеркнуть, что мы различаем искусство большой и малой формы, но не отделяем их друг от друга.

Жанры и роды искусства не изолированы друг от друга, и их общественная функция в конечном счете одинакова. Кроме того, они в своем развитии находятся в теснейшей и непосредственной зависимости друг от друга и в постоянном взаимном обмене.

По отношению к «академической» музыке творчество, скажем, обоих Иоганнов Штраусов должно быть отнесено к искусству малой формы, но кто же будет отрицать, что влияние штраусовской музыки очень сильно сказалось на весьма многих крупных явлениях музыкального искусства, и притом именно «академического», большой формы, вплоть до Чайковского. Наконец, общеизвестна и неоспорима роль музыки венгерских цыган (может быть, правильнее цыганско-венгерской музыки) в творчестве Шуберта, Брамса, Листа, а еще раньше даже Моцарта. Развивая далее ту же мысль, мы убедимся, что русская романсовая лирика, начиная от Глинки и продолжая Даргомыжским и Чайковским, несет на себе явные следы влияния цыганской песни и цыганского романа. Целый ряд второстепенных и третьестепенных русских композиторов, не забытых, однако, и сейчас, подобно Блейхану, Липину, Донаурову, в своем романсовом творчестве уже совсем подчинились этим влияниям, и почти все их сочинения есть не что иное как «цыганские романсы». Заметим, что здесь речь идет не о влияниях цыганского музыкального фольклора, не о подлинных цыганских народных песнях, а именно о городских песнях «с гитарным перебором», выработавшихся в специфический жанр цыганского романа и быстро вытеснивших настоящую народную песню даже у самих цыган. Но мы еще будем говорить о цыганской песне далее по ходу нашей статьи.

Ни один, даже самый великий художник прошлого не чуждался того, что мы называем сегодня музыкой легкого жанра, или того, что французы с ласковой насмешливостью называют «musiquette», «музыкашкой». Все эти итальянские и венские польки, галопы и пр., сочинявшиеся множеством композиторов, сами по себе относятся к разряду легкой музыки или музыки легкого жанра, не говоря уже о том, что немало мотивов, прямо почерпнутых из этой самой «musiquette», встречается в крупнейших оперных и симфонических произведениях.

Однако значение музыки малых форм не исчерпывается только тем, что она по временам проникает в музыку больших форм, в то же время формируясь под ее влиянием. Она и сама по себе является художественным фактором колоссального значения. То, что без малого сто лет тому назад писал В. В. Стасов о танцевальной музыке, без сомнения сохраняет все свое значение и в наши дни. Тем более, что термин «танцевальная музыка» здесь явно обозначает понятие гораздо более широкое, нежели, собственно, музыка для танцев.

«Танцевальная музыка», — писал Стасов, — ныне развивается в таких огромных размерах, что тот даже, 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 (подчеркнуто нами): вот почему ничего подобного нельзя оставить без внимания и забросить в черный угол.

Танцевальная музыка, сблизившись с общественным понятием весьма многое, казавшееся в настоящей музыке темным: она начала образовывать уши большинства публики, музыкальным образом, посредством своих популярных форм, сделала уже ныне доступным для весьма многих уже то, что лет десять тому назад было бы совершенно для них недоступно, приучила к тонкостям и деликатностям инструментальной («Музыкальные обозрения», 1847 г.).

Мы полностью привели эту довольно большую выдержку, потому что она необычайно верно и метко определяет роль музыки легкого жанра в эстетическом воспитании масс. Тем не менее определение это неполно, так как Стасов все же придает музыке легкого жанра лишь значение, так сказать, «приготовительного класса», ступени к «настоящей» музыке, и тем самым так или иначе признает ее музыкальной «ненастоящей». Это было неверно и во времена Стасова и окончательно утратило правдоподобие в наши дни. Сейчас признание «настоящей музыкой» мы можем ставить лишь в зависимости от художественного качества произведения, но никак не в зависимости от жанра или формы. Почему в самом деле бездарная, плохо написанная, дурно инструментальная опера или симфония есть «настоящая» музыка, а с блеском сделанное, мастерски выполненное произведение для джаз-оркестра — музыка «ненастоящая»? Об этом, может быть, и не стоило говорить, если бы в известных и довольно обширных кругах музыкантов не было распространено высокомерно-пренебрежительное отношение к искусству легкого жанра — печальный и застарелый предрассудок, с которым чем скорей мы расстанемся, тем лучше.

К тому же и высокомерие это чаще всего ханжеское. Сплошь и рядом порицатели и ненавистники музыки легкого жанра презрительно отворачиваются от джаза только для того, чтобы получить его слышать... На самом же деле можно пламенно любить симфоническую и оперную музыку всех мастеров прошлого и настоящего и в то же время с наслаждением слушать джаз, восхищаться искусством замечательных артистов филармонической эстрады и оперной сцены и в то же время ценить тонкое изящество эстрадной песенки, салонного танца и всего того, чем дарит нас вездесущее искусство малой формы.

Это вовсе не означает, однако, что мы проповедуем здесь своего рода «эстетическую всеядность». Как раз наоборот, ши-

рота эстетических взглядов обуславливается развитым художественным вкусом, свидетельством которого, прежде всего, является тщательность отбора, чрезвычайная требовательность и нетерпимость ко всякой фальши, ко всем даже самой малейшим отступлениям от требований истинной художественности и поэтичности. Мы не можем согласиться также с участвующимися за последнее время попытками оправдать некоторые факты и явления, идейно чуждые нашему искусству, родством этих явлений с какими-либо давно исчезнувшими, действительно художественными или во всяком случае не лишенными благородства. Что ж — надо честно признать, что в нашем искусстве, и прежде всего в искусстве малых форм, еще живут кое-какие художеские потомки некогда знатных родов, давным-давно растратившие и богатства и художественный опыт своих предков. Странно, смешно читать некоторые места статьи А. Живцова в газ. «Вечерняя Москва» «Роман и бытовая песня» (кстати сказать, являющейся дословным, хотя и сокращенным повторением статьи того же автора «Музыка легкого жанра» в апрельской книжке журнала «Советская музыка»). Если верно, что «так называемый цыганский романс является на самом деле русским бытовым романсом», то во всяком случае верно и то, что нынешняя совершенно выродившаяся «цыганщина» не имеет ровно ничего общего с творчеством Даргомыжского, Чайковского и Рахманинова. Причем речь идет здесь не только о музыкальном материале, но прежде всего, об особом «цыганском» стиле исполнения. Надо прямо сказать, что нынешние исполнители сохранили лишь обрывки внешней манеры исполнения таких мастеров, как Варя Панина или Вяльцева, но драматический стиль этого исполнения совершенно утрачен. Но он и не мог быть сохранен в действительности, потому что исчезли условия, в которых он развивался, ушла в прошлое аудитория, на потребу которой он создавался и душевному складу которой он отвечал. По меньшей мере страны сегования А. Живцова о том, что «цыганский романс находится у нас в самом жалком, бедственном состоянии. Никто не занимается ни репертуаром, ни исполнителями, работающими в этом жанре». Нельзя без улыбки читать серьезные рассуждения о том, что нет школ и педагогов и что постановкой голоса (специфически «цыганской») занимаются малоквалифицированные педагоги. С такими же основаниями можно было бы жаловаться на исчезновение деревянной сохи и конного трамвая. Никакой особой постановки голоса для цыганского пения никогда, конечно, не существовало. Знаменитые цыганские певцы обладали от природы поставленными голосами и нередко пользовались советами педагогов итальянской школы, но огромная масса рядовых певцов пела как бог на душу положил и почти всегда надорванными, хриплыми голосами. Во имя чего нам, обладающим целой плеядой превосходных культурных певцов, воскрешать совершенно мертвую традицию, да еще и в масштабах специальной школы? Ничего, кроме вреда, это не принесет.

Одно верно в утверждениях А. Живцова. Действительно «существенная причина успеха певцов и певец, исполняющих цыганские романсы, заключается в том, что им отдала на откуп лирика, поэзия человеческого сердца». Мы бы сказали, что в этом единственная причина их успеха, и надо серьезно призадуматься над этим и нашим композиторам и нашим исполнителям.

Мы отнюдь не ставим знак равенства между исполнителями цыганских романсов — между ними есть и действительно талантливые люди, по-своему много делающие для поднятия своего жанра на более высокий художественный уровень. Здесь можно решительно выделить, например, Като Джапаридзе и Тамару Церетели. Именно к этим двум артисткам можно отнести слова о благородной и сдержанной манере исполнения, и ни в коем случае нельзя ставить в один ряд с ними Вадима Козина, наиболее типичного представителя упадка и вырождения жанра.

Собственно говоря, напрасно В. Козина относит к числу так называемых цыганских певцов, т. е. так или иначе продолжателей традиции Вари Паниной, Вяльцевой, Настасьи Поляковой и т. д. На самом же деле, если вообще тут можно говорить о традиции или о какой-либо художественной линии, то «линия» Козина идет прамехонько от Вертинского, томиного и маэстро кумира московских и петербургских демимондов, певца «лиловых негров» и вертяльях «кокаинеток». То обстоятельство, что в репертуаре Козина изобилуют цыганские романсы, ровным счетом ничего не значит, ибо здесь речь идет прежде всего о манере, стиле исполнения и решает не вопрос, что поет артист, а вопрос — как он поет. Мы отвечаем: Козин поет, как Вертинский, что вовсе не означает, что он поет так же, как Вертинский. Надо сказать, что уже в исполнении Вертинского не было искусства, но была изобретенная искусственность, не была истинного темперамента, а была лишь болезненная истерическая взвинченность, отсутствовала страстность и пылка чувственность, замененная будуарной эротикой, холодной лягушачьей сексуальностью. Вот почему здоровому, нормально чувствующему человеку «искусство» Вертинского было до крайности противно.

Но за всем тем нельзя отрицать того, что Вертинский умел придавать своему мертвому жанру черты некоторого изящества и создавать кажущееся, иллюзорное сходство с настоящим искусством. Это было сходство не более, нежели сходство искусственных восковых цветов с живыми цветами, сходство искусно сделанного муляжа с живым и выразительным человеческим лицом. Не более.

Все, или почти все, чем характеризуется исполнительский стиль Вертинского, может быть отнесено к Козину, с той разницей, какая всегда бывает между оригиналом и отдаленной копией. Все то же, но гораздо более тускло и уже совершенно лишено интереса новизны.

В. Козин музыкант — говорит нам. Да конечно, если умение правильно интони-

ровать и петь не фальшивя — есть музыкальность. Эти качества достаточны для начинающего учиться пению, но хватить за них артиста — значит выдавать ему свидетельство о бедности. Но что же делать, если выразительные средства В. Козина так скудны, художественный кругозор так ограничен, что больше сказать нечего. А это бесспорно.

В. Козин обладает небольшим, приятным голосом, но пение его до ужаса однообразно. Только в одной действительно старинной цыганской песне — вальсе «Ночь светла» — Козин как-то выбивается из своего шаблона, и тогда можно видеть, что есть у этого человека искра таланта, которая могла бы разгореться ярким пламенем, если бы ее не заливали целые реки пошлости.

Просто удивительно, как В. Козин умеет любить песню, совершенно независимо от ее содержания, придавая какой-то покойничий колорит. Вот он поет партизанскую песню Заславского «Ковыль». Какими бы ни были достоинства этой песни, нас поражает дикое противоречие между текстом, музыкой и исполнением. Какая-то безысходная тоска, меланхолические тона пронизывают песню. Известная песенка из фильма «Человек с ружьем» опять-таки исполняется монотонно, «в одну дудку», с унылым ритмическим однообразием. Даже характерный, свободно покачивающийся ритм песенки несколько не влияет на исполнителя.

В цыганские песни было и буйство и даже иступленная дикая страстность (великолепную картину разгула «у цыган» дал Лесков в «Очарованном страннике»), невольно заражавшая всякого. У Козина этого и в помине нет. Он поет «Эх, распустился», песню полную хмельного безумия, как заукопный псалом. Какая-то мертвенная марионеточность чудится в этом искусстве. Да, если уже это можно назвать искусством, то только искусством глупости и разложения. Когда Козин поет «Письмо матери» Липатова на текст Сергея Есенина, мы можем быть уверены, что особенно ясно. Это и есть «есенинщина», в которой нет и следа огромного есенинского таланта — и прежде всего есенинской музыкальности.

Но вот начинают звучать дрянные произведения Пригожего, пропитанные пьяными слезами, полные словесной и музыкальной чепухи.

«Я люблю вас без боязни, без искусства и без слез»

Конечно, такой текст можно петь только с надрывом, иначе он вызовет смех. И точно так же только смех может вызвать странная песня, записанная, по словам В. Козина, с напева его матери и обработанная цыганами. Как и многие другие песни (в том числе и «старинные»), она представляет собой бессмысленный набор слов и нелепое соединение обрывков мелодий, давным-давно известных и на живую руку связанных между собой, исполненных с глухими стонами и надрывом. Кому и для чего нужно это, какие чувства, какие эмоции способны пробудить эти песни? И, наконец, во имя чего нужно дико искажать гордый и прекрасный русский язык, превращая его в пьяное бормотание? Напрасно пытаются нас уверить, что это-де примет цыганских слов. Неправда, это мерзкий жаргон пригородных кабаков, где ошалелые баре насиловали искусство, душу и живую речь гордого и волюнтаристического, воспетого Пушкиным. Не сомневаемся, что такое же чувство негодования и протеста эта издевательская тарабарщина вызывает и среди цыганских товарищей, любящих язык и музыку своего народа.

В замечательной, умной книге Ильфа и Петрова сказано: «Параллельно большому миру, в котором живут большие люди и большие вещи, существует маленький мир с маленькими людьми и маленькими вещами. В большом мире изобретен дизель-двигатель, написаны «Мертвые души», построена Днепровская гидроэлектростанция и совершен перелет вокруг света. В маленьком мире изобретен кричащий пузырь «уйди-уйди», написана песенка «Киричички» и построены брыки фасона «полпред». В большом мире людьми движет стремление облагодетельствовать человечество. Маленький мир далек от таких высоких материй».

Вадим Козин и его жанр принадлежат маленькому миру, и как все, созданное в этом мире, они незначительны и преходящи.

Но почему же в таком случае мы так серьезно занялись произведениями этого маленького мира? Да потому, что в искусстве, чаще чем где-либо, мертвый хватает живого и потому, что не всегда произведения маленького мира так невинны, как кричащий пузырь «уйди-уйди».

Искусство этого мира вредносно и ядовито, как белена и спорынья. Не обладающая всепокоряющей силой истинной поэзии, оно стремится одурманить аудиторию и успевает в этом.

Очень плохо, что известная часть нашей молодежи увлекается жанром Козина.

Какие образы населяют это «искусство»? Длинной вереницей проходят перед нами хныкающие, разочарованные люди, нетрезвые ипохондрики, развинченные больные, рамоли, лишние, никчемные субъекты, бледные личности, не то выходящие с того света, не то обитатели зловещей палаты № 6. Ни одной радостной улыбки, ни одного здорового лица с блестящими глазами, с веселым раскатистым смехом.

Наше оружие — наши песни
Наше золото — звенящие голоса.
(Маяковский).

Разве такие песни могут быть нашим оружием? Нет. В известной мере они оружие против нас, потому, что отравляют нашу молодежь, губят и портят художественные вкусы огромной массы слушателей. Почему же в таком случае их все же слушают? Почему это искусство пользуется спросом? Да потому, что мы плохо ведем художественную пропаганду, потому, что стандартны и скучны песни наших композиторов и одно упоминание о «массовых песнях» способно вызвать зевоту у 9/10 наших слушателей.

Кроме того, тут немалую роль играет жанровая ограниченность нашей эстрады. Почему не развивался у нас жанр «шансонье», певцов, подобных Шарлю Монтегю, мастерство которого, по свидетельству Н. К. Крупской, любил В. И. Ленин. Разве нет у нас фундамента, на котором бы выросли мастера и мастерицы изящной песенки, миниатюры? И грустная песенка о любви без взаимности (тема такая же вечная, как тема о взаимной любви), и веселая песня-шутка, и лирическая канцонетта, подхватываемая слушателем, — все это есть уже, но мало, очень мало. Работы в этой области — неоченьный край и дело это не менее важное, нежели сочинение опер и симфоний.

Ворьба за советское большое искусство малых форм ведется, и она должна быть еще стократ усилена.

МАЛЫЙ ТЕАТР В ЛЕНИНГРАДЕ

1 сентября спектаклем «Ревизор» начался в Ленинграде гастроли ордена Ленина академического Малого театра. До 10 сентября театр играет в Выборском доме культуры. Затем спектакли будут идти параллельно на сценах двух других крупнейших домов культуры — Нарвского дома культуры им. Горького и Дома культуры промкооперации. Малый театр показав уже помимо «Ревизора» спектакли «Евгения Гранде», «Дети Ванюшина» и «Вогдан Хмельницкий», которые прошли с большим успехом. В дальнейшем репертуаре гастролей — «Отелло», «Горе от ума», «Стакан

вского» и четыре пьесы Островского: «На всякого мудреца довольно простоты», «Без вины виноватые», «Бешеные деньги», «На бойком месте». В ленинградских гастрольях участвует вся труппа Малого театра. Часть труппы, не занятая в первых ленинградских спектаклях, во главе с народными артистами СССР В. Н. Пашенной и М. М. Климовым выехала на несколько дней в Петрозаводск с постановками пьес Островского.

Труппа продолжает готовить новые спектакли.