Довести до конца
борьбу с
нэпманск.
музыкой

W 78/158

БИБЛИОТЕКА
ой АССОЦИАЦИИ
х МУЗЫКАНТОВ
ВАПМ

W 78/158

ДОВЕСТИ ДО КОНЦА БОРЬБУ С НЭПМАНСКОЙ МУЗЫКОЙ

W 78/158

Москва 1931

МАССОВАЯ БИБЛИОТЕКА
ВСЕРОССИЙСКОЙ АССОЦИАЦИИ
ПРОЛЕТАРСКИХ МУЗЫКАНТОВ
ВАПМ

W 78/158 59/25

ДОВЕСТИ ДО КОНЦА БОРЬБУ С НЭПМАНСКОЙ МУЗЫКОЙ

31-35380

ВТОРОЙ СБОРНИК
СТАТЕЙ

6333

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО

МОСКВА
1931

Отпечатано в Нотном отделе
1-й типографии Огиза РСФСР
„Образцовой", Москва, Валовая, 28,
в количестве 11000 экземпляров.
Уполномоченный Главлита Б—2542.
Инд. МЗН-32. Гиз. 33. Заказ 262.
3½ п. л.
Редактор К. Благовещенский.
Техн. ред. И. Бройдо

2011136633

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

В настоящее время тираж первых номеров массового музыкального журнала „За пролетарскую музыку“ разошелся полностью; последние номера имеются в ограниченном количестве. Между тем спрос на вышедшие номера журнала растет с каждым днем. Статьи, помещаемые в „За пролетарскую музыку“, являются основным руководящим материалом для рабочих музкружков, руководителей культурно-музыкальной работой и отдельных музыкантов-массовиков—об этом свидетельствуют отзывы рабочих кружков и письма читателей. Тот материал, который печатался в журнале на протяжении всего года, не утратил до сих пор своего значения; напротив, в связи с развертыванием и активизацией массового музыкального движения, он приобретает еще большую важность. Учитывая это, Музгиз выпускает в свет два сборника статей из журнала „За пролетарскую музыку“ 1930 г., которые явятся первыми изданиями намечаемой издательством к выпуску „Массовой библиотеки ВАПМ“.

Первый сборник „Боевые задачи массового музыкального движения“ включает в себя главным образом передовые статьи журнала „За пролетарскую музыку“, посвященные вопросам перестройки кружковой работы лицом к производству в соответствии с задачами культурной революции и вопросам организации массового общественно-музыкального про-

летарского движения. Кроме того в сборник помещены имеющая большое значение передовая статья на эту же тему из журнала „Пролетарский музыкант“ № 4 (12), доклад и резолюция об о-ве „Музыка—массам“ и отчет о первой конференции рабочих кружков Ассоциации пролетарских музыкантов.

Второй сборник „Довести до конца борьбу с нэпманской музыкой“ содержит статьи о т. н. легком жанре: классовая сущность легкого жанра, как вида нэпманской музыки, разбор отдельных видов этого жанра, история борьбы с ним, дальнейшие пути борьбы. В сборнике помещены также ряд статей из журнала „Пролетарский музыкант“, письма с мест читателей-корреспондентов журнала и резолюция второй конференции рабочих кружков ВАПМ. В качестве приложения напечатаны два документа из истории борьбы с легким жанром и обращение секретариата ВАПМ „Политический смысл кампании против Ассоциации пролетарских музыкантов“.

ДОВЕСТИ ДО КОНЦА БОРЬБУ С НЭПМАНСКОЙ МУЗЫКОЙ

Борьба с легким жанром, проводимая советской музыкальной общественностью во главе с Ассоциацией пролетарских музыкантов, принесла ряд побед.

Разоблачена перед широкими массами классовая природа легкого жанра („цыганщина", жестокие романсы, фокстрот, лжереволюционная халтура), как вида нэпманской музыки.

Прекращено издание сочинений нэпманских композиторов.

Запрещено исполнение порнографической и дурманящей музыки и распространение ее через граммофонные пластинки, радио и т. д.

Ликвидирована частная, лжекооперативная лавочка, так называемая „Ассоциация московских авторов", состоявшая из фокстротчиков и „цыганщиков" во главе с вредителем Переселенцевым (осужденным судом на четыре года строгой изоляции).

Вычищены (хотя и не до конца) из авторских обществ нэпманские композиторы — творцы легкожанровой и церковной музыки, в руках которых находилось руководство этими обществами.

Изгнаны со страниц печати „идеологи" нэпманской музыки, проповедники реакционных идеалистических „теорий", защитники легкомысленной и похабной музыки.

Поднято широкое движение в массах— и это самое главное, решающее—против всех видов музыкальной пошлятины, похабщины, халтуры, против буржуазных и мещанских влияний в музыке.

Борьба с нэпманской музыкой вызвала отчаянное сопротивление со стороны группы разоблаченных и вычищенных музыкантов. Классовый враг пытается отстоять свои позиции для того, чтобы продолжать свое гнусное дело разложения и одурманивания масс.

Один из вожаков этой группы, лжекомпозитор и делец, г-н Мессман разослал во многие редакции и учреждения бесчисленное количество бумаг, заявлений, статей, полных грязных клеветнических выпадов против Ассоциации пролетарских музыкантов. Расчет был ясен — опорочить руководителя борьбы с нэпманской музыкой—ВАПМ и тем самым нажить капиталец на этом „деле", удержать свои тепленькие места. Однако господа Мессманы ошиблись в своем расчете. В печати было опубликовано письмо зав. сектором искусств НКП т. Феликса Кона, в котором, на основании заключения специальной комиссии, констатируется, что все „обвинения" против ВАПМ являются попросту клеветой господ Мессманов и К°.

Но у фокстротчиков и „цыганщиков" нашелся „покровитель"—бывший теа-критик, любитель фокстрота и опереток — В. Блюм. На страницах „Вечерней Москвы" этот горе-идеолог повел кампанию в защиту нэпманской музыки, соединенную с травлей Ассоциации пролетарских музыкантов. Блюм призывал к „раскрепощению легкой музыки", к насаждению в наш быт „Сильвы" (оперетки), фокстрота и джазбанда (особого вида музыки из американских ночных притонов). Он договорился до такого реакционного вздора: „где-нибудь в Чикаго (город в Северной Америке) джазбанд тащит за собой цепь

эротически-кабацких рефлексов (ощущений, связанных с породившей эту музыку средой), а для московского (?) слушателя он срастается со всем (?) советским днем, с его „злобами“ и темпами—и это, право же, не плохо“.

Буржуазная природа этого утверждения ясна. Блюм отрицает классовый характер музыки, для него музыка—не идеология, а „сочетание математических отношений“. Отсюда следует, что исполнять можно всякую музыку, что можно пропагандировать цыганщину, легкий жанр, упадочничество, если эта музыка прикрыта „революционными“ словами или исполняется совсем без слов. Эта установка—установка классового врага в музыке. Линия отдела искусств „Вечерней Москвы“ была осуждена партийной общественностью, и газета вынуждена была прекратить печатание статей Блюма и его компании (хотя и не признала свою позицию ошибочной и продолжает оппортунистически замазывать классовый смысл проводившейся ею кампании в защиту нэпманской музыки).

Последнее выступление легкожанровиков состоялось на конференции Всероскомдрама (авторского общества драматургов и композиторов). Нэпманские музыканты выступили на конференции совместно с Блюмом с кучей грязных выпадов и клеветы против ВАПМ. Однако и эта вылазка не увенчалась успехом. Конференция дала „цыганщикам“ ответ в своих организационных выводах: ни один представитель нэпманской и деляческой группировки не был избран в руководящие органы Всероскомдрама.

Весь этот поход нэпачей от музыки против пролетарской ассоциации вызвал волну протеста со стороны рабочих музкружков и музыкальной общественности. Ряд кружков и организаций (трампарк имени Русакова, клуб железнодорожников КОР, текстиль-

ная фабрика „Красная оборона“, клуб им. Воровского, клуб Люблинских полей фильтраций, Центральный клуб коммунальников, музыкальный рабфак, Московская консерватория, первая всероссийская конференция музыкантов-педагогов и т. д.) вынесли резолюции, в которых присоединяются к обращению секретариата ВАПМ „Политический смысл кампании против ВАПМ“ и единодушно отмечают, что выступления фокстротчиков и „цыганщиков“ являются вылазкой классового врага в музыке. Резолюция первой московской конференции рабочих кружков Ассоциации говорит: „Считая особенно важной задачу освобождения рабочего класса от влияния буржуазной музыкальной стихии, конференция с негодованием отмечает попытки „критиков“ типа Блюма создать теоретическую платформу в защиту нэпманской музыки“.

Приговор рабочих кружков и обращение секретариата ВАПМ подытоживают определенный период борьбы с легким жанром. Однако этим отнюдь не снимается вопрос о дальнейшей борьбе с нэпманской музыкой. Легкий жанр еще прочно сидит в рабочем музыкальном быту. Причины его живучести кроются в 1) наличии остатков капиталистических элементов в нашей стране, 2) буржуазном и мелкобуржуазном влиянии на пролетариат, 3) бескультурьи, отсталости, извращенности музыкальных вкусов масс, что является „наследием“ царского времени, с одной стороны, а с другой стороны—следствием настойчивой, систематической, ежедневной и ежечасной пропаганды „легкой музыки“ через эстрады, клубы, сады, пивные, граммофоны, радио, кино, живые газеты, „Синюю блузу“, театры [1]), оперетки, изда-

---

[1]) Известно, что „Кирпичики“ и ряд фокстротов были насаждены театром им. Мейерхольда.

тельства и т. д. и т. п., 4) бюрократических извращениях и оппортунизме в практике культурной работы. Поэтому запрещение и разоблачение легкого жанра— это только объявление войны, начало ее, но не конец. Главная задача сейчас состоит в том, чтобы развернуть борьбу с музыкальным самогоном в массах, на местах. Нужно, чтобы эта борьба стала делом всего рабочего музыкального движения. Нужно поднять ярость масс против бюрократических и оппортунистических извращений классовой линии в культурной работе. Халтурщиков—вредителей на культурном фронте—надо гнать с клубной эстрады, не допускать их выступлений. Культработников, приглашающих халтурщиков в клуб, надо разоблачать на собраниях, в печати, как поставщиков нэпманско-обывательской музыки, как конкретных носителей зла. Необходимо воспитать революционную непримиримость ко всем проявлениям буржуазных и мещанских влияний в музыке, ко всем проявлениям оппортунизма и соглашательства с классово-чуждой идеологией.

Классовый враг в настоящее время изменяет свою тактику, он маскируется. Пишут и исполняют теперь те же „цыганские“ романсы, но с „революционными“ словами. Продвигают те же фокстроты и шимми, но под видом „американских танцев“. К опереткам пристегивают „современный“ текст. Легкий жанр преподносят под видом показа „разложения буржуазии“ (как это делает „Синяя блуза“ и некоторые театры). Из центра халтурщики направляются в провинцию, в отдаленные места, где еще не развернута борьба с нэпманской музыкой.

Необходимо организовать борьбу с легким жанром по всему фронту. Во главе похода против легкого жанра и халтуры должны стать передовые кружковцы, рабочий музыкальный актив. Этот поход

должен рассматриваться, как боевая политическая задача массового музыкального движения. Ибо без окончательного преодоления легкого жанра нельзя оздоровить музыкальный быт рабочих масс, нельзя уничтожить буржуазное влияние на пролетариат, нельзя добиться расцвета пролетарской музыкальной культуры.

(ЗПМ № 9, передовая)

Л. Лебединский

ВАЖНЕЙШЕЕ ЗВЕНО НАШЕЙ РАБОТЫ

(О так называемом „легком жанре“)

Нужно поставить на очередь дня вопрос об активизации на музыкальном фронте широких слоев рабочих—любителей музыки (слушателей, певцов, гармонистов и пр.) и особенно молодежи, о создании настоящего массового музыкального движения и о вовлечении его в активную музыкальную жизнь. Это—единственное, что может сразу же внести решающее и прочное изменение в музыкальную жизнь и притом во всех ее областях—в концертной жизни, опере, консерватории, творчестве.

Но для того, чтобы этого добиться, нужно ясное представление о художественном, музыкальном быте середняка-рабочего, всей массы рабочей и крестьянской молодежи. Нужно знать, что именно мешает активизации рабочего, что нужно устранить. Короче говоря, употребляя выражение Ленина—мы должны знать, найти какое-то определенное звено, „за которое надо ухватиться для того, чтобы вытащить всю цепь“.

Как же обстоит дело с художественным, музыкальным бытом рабочего?

Музыка здесь самое распространенное искусство. Десятки миллионов рабочих и крестьян по нескольку раз в день „обращаются“ к музыке, напевая мотивы и песни, все равно в одиночку ли, вдвоем, хором, в быту, на работе или на улице. Десятки миллионов имеют еще гитары, мандолины, балалайки, гармошки, граммофоны. Кроме того, под музыку танцуют, очень часто слушают ее в кино, в пивной, на улице, в концертах. Естественно, конечно, что есть целая армия людей—композиторов, певцов, поэтов, организаторов-администраторов, — которая обслуживает эти музыкальные потребности середняка-рабочего, которая наладила уже с ним прочную связь, владеет пока что его вкусом и привязанностью. Эти поэты и музыканты пишут для него специальные стихи и музыку, организуют специальные концерты, а певцы выработали и вырабатывают свой особый стиль исполнения. В огромном большинстве случаев это—так называемый „легкий жанр“, который давно уже завоевал прочные позиции среди гармонистов, мандолинистов, гитаристов и массы рабочих певцов и певиц.

Что же это за репертуар, что вообще представляет собой этот так называемый „легкий жанр“? Отличительная черта его, это—действительно легкость: он не трогает, не тревожит мысль, чувство, волю, не ставит никаких острых, больших вопросов. Он тонко и очень ловко овладевает вниманием и волей человека, а затем отвлекает их обычно в сторону чувственную, эротическую. Операция происходит тонко и незаметно, причем различные стили этой музыки по-разному—в зависимости от своего эмоционального содержания — овладевают нервной системой человека.

Есть музыка притупляющая. У нее однообразный, „тупой“ в полном смысле этого слова ритм.

Мелодический рисунок — повторение трех-четырех сопряженных между собой звуков. Очень показательны в этом отношении „Кирпичики“. Содержание мелодического рисунка этой песни—тяга музыкального движения назад, к своей исходной точке. Мотив начинается тремя звуками вверх по ступеням, но сейчас же скатывается вниз к исходной точке. И так все время. Этим ритмом и мелодией „Кирпичики“ и действуют: они притупляют волю, отучают мысль от стремления, развития, они смазывают всякое движение воли, поворачивая его „обратно“, приводя его к исходной точке.

„Цыганщина“ имеет, собственно, ту же задачу—усыпление внимания и воли, но действует она другими методами. Она прежде всего расслабляет. Тяжелыми, жирными, статичными гармониями, подвываниями приучает волю быть в ослабленном состоянии, действуя на человека подобно оранжерейной, тепличной атмосфере. Тематика „цыганских“ романсов всегда одна и та же: с одной стороны — любовные перипетии паразитических и потому животно-чувственных классов, с другой стороны— в связи с этим жалобы на пресыщенность, расслабленность, утомление.

Мы так привыкли к „цыганщине“, что зачастую не отдаем себе в этом отчета. А между тем, текст любого „цыганского“ романса это—в полном соответствии с музыкой—воспевание „свободной“, „всегда готовой к услугам“ любви или передача чувств пресыщенного, утомленного человека. Возьмем любой „цыганский“ романс. Вот предо мной один, взятый наугад из кипы подобных же:

„Ты просишь любви, поцелуев, но я ведь устала любить“—говорит первая строчка от имени какой-то женщины.

Интересен также стиль „цыганского“ исполнения: помню, поразила меня своим необыкновенным цинизмом в передаче основного содержания „цыганского“ романса одна исполнительница. Она выступала в одном из центральных московских клубов, пела под гитару и имела бешеный успех. Я записал первые строчки этого романса:

„Я вас люблю,
Вы мне поверьте,
Я буду вас любить до смерти“.

Вся намазанная, подведенная и полуголая, вышла она на эстраду и забасила. Первые две строчки („Я вас люблю, вы мне поверьте“) она спела необыкновенно спокойно и неподвижно, механически, без всякого чувства, как заученный урок, как бы и не имея желания, не ставя своей задачей кого-либо убедить в искренности своей любви. Пусть читатель не думает, что это была случайность или неудача: артистка специально старалась подчеркнуть это свое совершенно формальное отношение к своим „уверениям“. Последнюю строчку—„Я буду вас любить до смерти“—она внезапно спела совсем в другом роде: вдвое быстрее, с гримасами, истерическими выкриками, задыхаясь и запрокидывая голову. Что все это должно было изображать? Быть может, сама того не сознавая, певица изображала проститутку. Она, примерно, передавала такое содержание: „мне трудно уверить вас и доказать вам, что я люблю, трудно вызвать в себе какие-либо чувства, но не беспокойтесь, я все-таки это сделаю. Вот, смотрите, я горяча, страстна: ваша пятерка не пропадает даром“. И это как раз и нравилось. Нравилось—потому, что многие из присутствующих здесь, быть может, совершенно бессознательно чувствовали

в этом что-то знакомое и близкое. Поверьте, что если бы эта артистка передала, скажем, настоящее большое чувство, подлинную искреннюю страсть— это не нашло бы такого отклика и тронуло бы несравненно меньше, потому что к этому меньше привыкли, ибо в течение многих десятков лет капитализм, разрушая, разлагая семью, любовь (особенно среди рабочего класса), создавал проституцию, создал широкие условия для „продажи“ любви, воспитывая культ этой продажной любви.

„Цыганщина“ не имеет никакого отношения к песне цыганского народа. Почему же она прикрывается национальным, народным, происхождением?

Происхождение названия ведет свое начало от того страшного времени, когда наш разоряющийся, проматывающийся помещик, грубый и некультурный купчина эксплоатировал для своего увеселения значительную часть живших в России цыган и в первую очередь цыганскую женщину.

Подражая Европе, наш русский купчик тянулся к „экзотическому“, „восточному“. И не мудрено: грустное пение цыган (все же имевшее, очевидно, кое-что от восточной манеры петь), цыган подавленных, целиком зависевших от русского офицера, помещика, купца — давало удовлетворение великодержавным, колониально - империалистическим вожделениям представителей господствующих классов в России. Нельзя забывать, что в те поры было уже немало восточных народов, находившихся под властью России, и в частности Крым и Кавказ, причем Россия тянулась далее: к Турции, к Персии и на Балканы. Исполняющие все приказы и прихоти „господствующих русских“, от которых целиком зависели цыгане, согласно воли своих господ принужденные расточать ласки, веселье, буйство, а если нужно (если купчик „размяк“)—печаль и слезы—все

это было как бы олицетворением могущества русской державы, зависимости Востока от русских. Здесь-то и развивалось ставшее впоследствии столь известным самодурство, жестокости, исступленность. Не секрет—цыгане и в частности цыганские женщины массами заполняли кабачки, рестораны, причем зачастую цыганки принуждены были продаваться, становиться содержанками гусар, помещиков и купцов, итти, как говорится, „по рукам". Цыганка-любовница, цыганка-содержанка — считалась женщиной „первого разряда". Весь полусвет московских кокоток и содержанок равнялся по цыганке, особенно в умении петь и плясать. Однако содержание в песню, танец вносилось самое обычное—салонное, вульгарно пошлое, тупо проституционное. Оставалась одна „марка"— „цыганский" романс и более ничего. Спрашивается: при чем же здесь цыгане, целый народ? И кто является шовинистами: те ли, кто, подобно нам, отдирает название народа от этого кабацкого, пьяного проституционного жанра, возвращая его истинному прародителю „цыганщины"—рассейскому купечеству, или те, кто, крича о гонении на „цыганскую" (?) культуру, „цыганский" (?) народ во имя денег, которые приносит им „цыганщина", противится разоблачению этого жанра, стремится продолжать его пропаганду? Двух мнений быть не может.

Запомним же твердо: „цыганщина"—унизительный шовинизм, откровенная пропаганда проституции; эта пропаганда ведется с эстрады наших клубов,—ведется тонко, настойчивыми способами, достигающими бесконечно большего эффекта, нежели если бы она проводилась в обычных, так сказать, публицистических формах. Так что, если бы, например, мне лично сказали, что в таком-то клубе прочтены „первые" лекции о пользе и красоте проституции, о необходимости относиться к цыганскому

народу как к холопам, фиглярам и послушным рабам, я возмутился и обеспокоился бы несравненно меньше, чем теперь, когда я знаю, что ежедневно в сотнях мест такая пропаганда ведется при помощи необыкновенно сильно и незаметно действующего средства—при помощи искусства, музыки.

* * *

С этим злом мы еще не начинали бороться. Всякие толстые и тонкие журналы и журнальчики, все мало-мальски уважающие себя музыкальные деятели считают своим долгом во всяком номере, во всяком выступлении разразиться „благородным негодованием“ по адресу „этой бульварщины“. Все это делается „между прочим“, как бы для очистки совести, „на ходу“, дальше же этого дело не идет, и практически борьбы с этой литературой не ведется. Наоборот, мутная волна пошлости, цинично-откровенной нэпманской идеологии продолжает усиленное наступление, завоевывает новую подрастающую молодежь, овладевает новыми позициями, часто такими, откуда ей необыкновенно удобно распространять свое влияние: она завоевывает клубы. Мы, сидя в центре, и не представляем себе, насколько большие успехи сделал этот „легкий жанр“ на местах, особенно на юге—в приморских городах, в Крыму, на Кавказе, куда массой устремляется так называемая эстрада центра, Москвы и Ленинграда, эта, поистине, армия агентов нэпманской идеологии. Мне в течение двух недель пришлось в Тифлисе походить по клубам, где почти каждый день—за редким исключением — давались концерты. Эта была сплошь „цыганщина“, джаз, анекдотики, песенки кинто, конечно, фокстрот и танго, причем вся программа, как хороший слоеный пирог, сдабривалась пошлыми и тупыми кувырканиями неизмен-

ного конферансье. Публика уже „приучена“, „воспитана“, знает репертуар, у нее есть „любимые номера“, она „в курсе дел“. „Все выше“ — заказывает слушатель, заинтересованный появлением какой-нибудь певицы Арк Мабе. Белогорскую неизменно просят спеть „Гренаду“, а Томского—„насчет губ“. И так, в течение многих лет изо дня в день одно и то же. Нам, пролетарским музыкантам, всем музыкантам-общественникам, культработникам и комсомолу, нужно, наконец, лицом к лицу, грудь с грудью встретиться с врагом. Нужно понять, что основной наш враг, самый сильный и опасный, это — разобранная выше халтура, ибо она уже частично овладела рабочим, развращает его, пытается привить ему обывательское мелкобуржуазное отношение к музыке, к искусству и вообще к жизни. Этого врага нужно победить в первую очередь. Без этого не будет музыкального роста рабочего класса, активности его на музыкальном фронте, без этого наше пролетарское творчество не сможет быть воспринято рабочим.

Борьбу, по-моему, нужно начать с лекций-концертов „о вредном и полезном в музыкальной работе“, ибо это наиболее доступная и живая форма. В простом, доступном, живо проводимом докладе, обязательно сопровождаемом иллюстрацией этого отрицательного материала, нужно настойчиво агитировать против „цыганщины“ и вообще против этого самого „легкого жанра“, противопоставляя ему новую пролетарскую эстраду, новый пролетарский танец. В том же Тифлисе мне пришлось провести две таких лекции. Они не собрали много народу, т. к., во-первых, не нашлось особенно большого количества сочувствующих этому делу (что необыкновенно показательно!), и, во-вторых, концерты были достаточно скверно организованы и рекламированы. И все же

оба раза у собравшихся полутораста-двухсот человек они вызвали интерес, живое, полное глубокой заинтересованности отношение. Я рассказал аудитории вначале примерно все, что написал в этой статье. Давая характеристику „Кирпичикам“ и „цыганщине“ я тут же проигрывал примеры, заставляя на месте убеждаться в правильности делаемых выводов. Затем я перешел к показу более хитрых методов, которые применяет в борьбе с нами артист, композитор—идеолог нэпмана. Он подтекстовывает под такой мотив „революционные слова“. Он знает, что они, эти внешне революционные слова, будут уничтожаться содержанием музыки, что на слова никто не будет обращать внимания, т. к. все будут слушать расслабляющие, жирные гармонии, завывания и „подъезды“. Такой романс нужно квалифицировать просто как хитрость, желание провести нас, настоящую—как на фронте—маскировку, когда, желая незаметно от авиации и артиллерии (в данном случае от реперткомов и гублитов) провести войска, танки (пошлость, бульварщину), враг прикрывает их сверху (только сверху) „невинными“ стогами сена, крестьянскими трудовыми телегами (т. е. „революционными“ словами). Позор и стыд культработникам, утерявшим классовую бдительность и поддающимся на столь грубую провокацию классового врага!

Продолжая доклад, я переходил к танцу и разбирал фокстрот и танго. В фокстроте я остановился на основном — на неподвижной, чисто механической ладово-ритмической схеме, которой целиком подчиняются гармония и мелодия танца. В этом подчинении, в этом регулировании мелодии и гармонии мертвым, совершенно беспощадным и абсолютно машинным ритмом—основное содержание фокстрота. Достаточно расчле-

нить элементы фокстрота, сыграть один бас, на двух-трех тактах раскрыть эту подчиненность мертвому ритму для того, чтобы аудитория сама убедилась в этом. Еще лучше бывает, когда вы обратите внимание аудитории непосредственно на танец и сравните его с каким-либо народным танцем—казачком, лезгинкой. В народном танце человек летает, носится, у него живут ноги, руки, он свободен и радостен. Фокстрот же нечто прямо противоположное. Однообразные, мертвые движения ногами и покачивания — вот содержание танца. Люди двигаются в пространстве только вперед и назад: вначале ты теснишь партнера, наваливаясь на него, потом партнер тебя. Следовательно, задача фокстрота приучить тело, ритм человека, его волю, мысль—к механике, к чему-то мертвому, раз навсегда заведенному. Это—ритм, пульс капиталистического общества. От чего отучает фокстрот? От свободных движений, от сильных эмоций, от динамического упругого ритма, от ритма, в котором не могут участвовать только ноги и более ничего, но в котором участвует все тело и мысль, воля, сердце, приучаясь к свободе, вниманию, развиваясь и обогащаясь. Фокстрот—танец рабов, отупевших и покорных.

Другой тип так называемой синкопической музыки—танго—построен на эротическом поддразнивании, подергивании.

Наиболее характерное для танго движение—это постоянное соскальзывание квартсекстаккорда тоники на доминанту, на дергающемся, как будто вот-вот делающемся определенным, но внезапно опять падающем ритме. Это—музыка слабосильных, музыка импотентов.

* * *

Провести такую лекцию-концерт в каждом рабочем клубе—и не один раз, а, может быть, два, три—совершенно необходимо. Для этого нужно найти, в крайнем случае мобилизовать из музыкальной школы докладчиков, проинструктировать, подготовить их и бросить по рабочим клубам. В связи с этим музыкальная школа (в особенности инструкторско-педагогические отделы) должна еще раз обратить свое внимание на подготовку музыканта-культурника, инструктора-популяризатора, который мог бы проводить настоящую культурную работу в массах. Борьба с халтурой, как я указал, должна обязательно сопровождаться пропагандой пролетарской музыки и лучшего из наследства прошлого—наиболее понятного. Следовательно, лектора должна сопровождать концертная группа из певцов, пианистов, скрипачей. Составить программу для этого концерта—особенно ответственная вещь. С одной стороны, исполняемые произведения по своей доступности и яркости должны действительно конкурировать с халтурой и вытеснять ее, с другой стороны—важно, чтобы ни одна вещь, хотя бы отдаленно, не напоминала бы по своему музыкальному материалу (ритмическому рисунку, гармониям) только что демонстрировавшийся отрицательный материал. На такие „штуки“ масса очень чутка: если скрипач сыграет какую-нибудь дешевенькую, сентиментальную пьесу, или певец исполнит что-нибудь, хотя бы отдаленно напоминающее „цыганский“ романс—вас словят на месте, и все ваши слова пропадут даром.

Но этого мало. О легком жанре нужно издать специальную брошюру: популярную, занимательную беседу с рабочим слушателем с простыми легкими примерами, с разбором наиболее популярных произведений. Брошюра должна быть издана массовым тиражом, очень дешево и через кружковцев—именно

они должны быть мобилизованы для этой цели— распространена среди рабочих. Для этого нужно привлечь именно музыкальные кружки и клубы, ибо кроме того, что кружковцы являются завсегдатаями клубов и хорошо знают аудиторию, нужно помнить, что подобное использование кружков принесет огромную пользу им самим. Они невероятно сузили свои задачи до самого узкого делячества, самого дешевого практицизма, ни имея никакой связи с широкой рабочей массой, не работая среди нее. Между тем—это неправильно. Музыкальный кружок на предприятии — это цитадель музыкальной культуры, проводник всего здорового, пролетарского, борец со всем негодным, мещанским: он музыкальный агитатор-организатор. Перевести кружки на эти новые рельсы, указать им правильный политический путь, руководить этим культурным движением, этой борьбой — основная политическая задача всей массовой музыкальной самодеятельности, и просто диву даешься, что задача эта долго оставалась совершенно незамеченной и упущенной руководством.

Нужно добиться затем коренного пересмотра и изменения нашей политики в отношении издания и исполнения „легкого жанра". Мы не чувствуем здесь наличия контроля. Скорее наоборот: мы чувствуем отсутствие какого бы то ни было контроля. Нужно добиться пересмотра работников по музыкальной линии в репертуарных комитетах и в гублитах, этих важнейших в нашей области рычагах пролетарской диктатуры. Для нас совершенно очевидно, что в целом ряде случаев, когда явно бросающаяся в глаза пошлость, порнография, бульварщина разрешалась к исполнению, а иногда даже издавалась—мы имели преступный блок ряда работников контрольных органов с нэпманскими компо-

зиторами и исполнителями, связь с нашим музыкальным „частником“, подобную той, которая имелась в Астрахани, в Тульском окр. финотделе и т. д.

Мы считаем необходимым пересмотр работников по музыкальной линии, безусловное запрещение исполнения и, уж конечно, издания „цыганщины“ (хотя бы даже и „революционной“) и фокстротов. Одновременно с этим, нашим издательствам еще и еще раз нужно пересмотреть свою политику в отношении издания различных сборников для мандолины, гитары, гармоники. Нужно кинуть на эту работу больше работников, квалифицированных и в то же время не зараженных сухим академизмом, нужно, быть может, начать лучше оплачивать эту работу. Одним словом— нужно добиться выпуска гораздо большего количества этой продукции, побить частника, вырвать у него из рук инициативу. Пока еще этого нет, и рабочий любитель попрежнему получает литературу для своего музыкального инструмента из рук безграмотного частника, как раз и прививающего ему „цыганщину“ и „Кирпичики“.

* * *

Все эти мероприятия, если они будут проводиться дружно и энергично, заставят дрогнуть врага, приостановят его наглое наступление. А там к нам подойдут и нас поддержат передовые комсомольцы, культработники, клубные работники, рабочий музыкальный актив. Это даст возможность уже более широким фронтом вести наше наступление.

Конечно, борьба предстоит упорная и жестокая, враг силен и будет защищаться самыми отчаянными средствами, даже контрнаступлением против нас. Поэтому борьба будет продолжаться не год и не два,—но начинать эту борьбу нужно, и именно сейчас, когда мы проводим индустриализацию страны

и коллективизацию сельского хозяйства, ибо в план этой великой социалистической реконструкции в качестве составной и одной из главных частей входит переделка человека. Организацией отпора влиянию нэпмана на рабочего через музыку, пропагандой пролетарской музыки и лучшего из наследства прошлого, усиленной культурной работой среди рабочего класса и крестьянства будем участвовать в великой борьбе партии и рабочего класса за социализм.

(„Пролетарский музыкант“ № 5 за 1929 г.).

Август 1929 г.

Н. Брюсова

НА БОРЬБУ С МУЗЫКАЛЬНЫМ ДУРМАНОМ

Музыкальный язык очень убедителен; может быть, у нас нет средства более сильно воздействующего и более глубоко перевоспитывающего человека, чем музыка. Можно использовать музыку для воспитания борцов за строительство социализма, можно музыкой же сплотить этих борцов в единый, общим усилием действующий, коллектив, но эта же сила музыки может стать и оружием в руках врага.

На этом фронте враг не так заметен. Музыка кажется такой безобидной вещью—простым развлечением. Если музыка отвлекает от пивной, то это уже хорошо. Но бывает так, что музыка сама развращает не хуже алкоголя и используется как яд классовым врагом.

Иногда делается это совсем открыто. Попы собирают хоры в церквах, музыкой сгущают религиозный дурман. Вино пьется под „музыку“, специально

рассчитанную на затуманивание сознания „веселящихся“. Но иногда такая же развращающая музыка проникает к рабочим тайными, обманными дорогами. Ее случается услышать и в „культурно-просветительных“ концертах и даже в революционные дни. Иногда ее называют осторожным названием „легкий жанр“ (жанр—тип, род музыкальной литературы), а иногда просто подменяют ею настоящую музыку и преподносят под почетным именем „революционная музыка“.

Враги открытые всегда менее опасны. Гораздо страшнее враги, замаскированные под друзей. А маскировка перед неопытными глазами кажется маскировщику в музыке очень легкой. В стихах, в повести, в картине, в скульптуре его бы сразу уличили, выдало бы само содержание стихов, картины. В песне могут выдать слова, но маскировщик думает, что если он подставит под вредную музыку „революционные“ слова, то уже все благополучно и в этом отношении. Точно в самой музыке нет содержания, и содержание это не выдает сочинителя вредной музыки, какие бы он слова под нее ни подставил.

Да чаще всего автор „легкого жанра“ и не может дать своей музыке хороших слов. Его вкус остается тем же—как в музыке, так и в словах. Если он просто пишет сочинение по своему вкусу, он называет его: „Не надо встреч“ (Юлий Хайт, слова П. Германа), „Бубна звон“ (С. Покрасс, слова Оскара Осенина), „Завтра снова ночь придет“ (Я. Фельдман, слова Белогорской) и т. д. Если он хочет немного подкраситься, то выбирает слова: „Ну, этот венчаться-то станет... да сердце-то в партию, в партию тянет“. Здесь не только смех, но и гнев берет за слово „партия“, употребленное в таком соединении слов и с таким „веселеньким“ повторением „в партию, в партию...“ (Ольга Тихонова, слова Чуж-

Чужанина). Или пишет по-модному „Авио-песенку“, где, между прочим, летчик рискует жизнью (для кого, не сказано), но главное содержание заключается в том, что он „обнял Мери и в упор, ловя чей-то любящий взор, понесся влюбленною пылью“ (Матвей Блантер, слова П. Германа).

Но дело, конечно, не только в словах. Музыка выдает еще сильнее.

„Творцам“ легкого жанра не из чего построить настоящую здоровую музыку. Одних звуков мало. Надо, чтобы этими звуками руководила и здоровая, классово близкая пролетариату музыкальная мысль. Она может дать им такое направление и движение, что музыка станет призывом к борьбе, радостью, печалью, песней о новом быте. У музыкальной мысли, сочиненной композиторами легкого жанра, совсем другая установка. У них звуки могут слагаться только так, чтобы из этого получалась или „легкая веселость“, или пряный, раздражающий эффект. Переборы звуков должны „повеселить“, или раздражить, но так, чтобы глубокого следа и цельной мысли от этого не осталось.

Впрочем нет, след от их музыки остается, она не просто пустое место, а действительно—яд. Такую же по существу разлагающую музыку охотно слушала и слушает буржуазия в часы безделья. Когда ту же музыку несут рабочим и крестьянам, то, вольно или невольно, а несут им то же разложение.

У легкого жанра выработались свои музыкальные приемы. Главная цель—затуманить сознание. Всего лучше это достигается повторением одного и того же звука, или звука за звуком по ступенькам гаммы (фокстроты), или одних и тех же переходов голоса. Чем меньше содержания в таких переходах, тем цель лучше достигнута. Венец бессодержательности дают „Кирпичики“. „На окраине... где-то города... я

в рабочей семье...". Голос пошел вверх и вернулся обратно на то же место. Шел совершенно ровными однообразными шагами, как ходят скучающие люди в безделии. После каждого перехода кроме того, остановка, чтобы показать, как мысль прерывается после каждого маленького усилия. Стараются не отстать в этом отношении и другие песни. „Он был шахтер... простой рабочий...", „Бывали дни... веселые... гулял я...".

По тому же образцу пишут и новые сочинители просто „легкой" и „легкой революционной" музыки.

Им все равно какие слова—„Прощай, мой мальчик", или „а сердце-то в партию тянет"; и там и здесь цель одна—затуманить мысль и чувство монотонными повторениями одних и тех же переборов звуков.

Другой прием—это эффектный упор на резком „чувствительном" звуке. „Бывали дни веселые, гулял...", „Стаканчи-ки гра-неные...". Этот эффект сочинители легкой музыки используют особенно охотно. Этим-то они и выражают свою, как они думают, „революционность". „Вздымайся вы-ше наш тяжкий молот...". Ни к чему этот эффект не обязывает, резкий звук остается неразрешенным, только напрасно раздражает слух. Это не усилие борца, а, наоборот, показатель бессилия. (К таким разухабистым взвизгиваниям прибегают обыкновенно певицы из кабаков, желая возбудить чувственность и сильнее одурманить пьяного слушателя.)

Не менее бессильны „взлеты" звуков там, где этими „взлетами" стараются заменить подъем чувства—„служил в донец-ких рудниках..." „раз-би-лась жизнь моя". А уж на этих взлетах у сочинителей легкого жанра основано все „содержание" их „музыки": „и смазав гудящий мотор... проверив приборы и крылья... нажал он рычаг и в упор понесся он

сказочной былью“ (М. Блантер, „Авио-песенка“). Чтобы отнять у чувства возможность действительно здорового порыва, его заменяют таким лже-порывом без цели и без достижений.

Еще один прием—это „задорное“ появление нового звука там, где его не ждешь, как будто раньше времени—так называемая „синкопа“. „Он был шахтер, простой ра-бо-чий...“ „и целый день, с утра до ночи...“. Сразу ясно, откуда родом такой задор. Самое подходящее для него место в фокстротах всех типов и в песнях в роде „Бубна звон“ или „Все что было, все что ныло... все давно-давным уплыло...“ (Д. Покрасс).

Понятно, зачем нужны все эти приемы. Вместо здорового бодрого чувства, чувства сплочения в единый, дружно работающий коллектив, музыка легкого жанра несет нездоровые, дряблые ощущения, нездоровую, алкоголем подогретую, чувственность.

Справедливо отнестись к этой лже-музыке так же, как мы относимся ко всем видам вредительства. Чем оно скрытнее, чем искуснее замаскировано, тем страшнее и вредоноснее. Оно глубоко проникло в рабочие и крестьянские массы. С увлечением поют „Шахту № 3“, „Кирпичики“, „Стаканчики граненые“. Больше того—поют „Смело мы в бой пойдем“ на мотив „Белой акации“, „Марш Буденного“ на мотив обрядовой свадебной песни, „Коммунистов семья“ на мотив „Хуторка“. Разлагающую музыку присоединяют к революционным словам.

Надо, чтобы рабочие и крестьянские массы восстали против этой своеобразной попытки классового врага внести разложение такими хитрыми и скрытыми способами. Расчет его основан на том, что оружие его очень тонко, незаметно, что рабочий и крестьянин не сумеет разобраться в содержании музыки. Надо показать, что классовое чутье и здесь

не обманет. Если только внимательно вслушаться в звуки напевов, нельзя ошибиться в оценке; музыка сама будет говорить за себя.

Ассоциация пролетарских музыкантов стала во главе борцов с этой музыкой. Она организовала кампанию в печати против этой музыки, за запрещение ее продажи и исполнения. Но борьба трудна. Буржуазные музыканты защищаются самыми тонкими, разнообразными способами.

Однако успех в борьбе с этим видом вредительства будет полный, если в ней примут участие рабоче-крестьянские массы. Если каждый организатор музыкального кружка и каждый активист кружка поставит себе задачей вытеснить из репертуара эту лже-музыку—успех заранее обеспечен. Уже выросли молодые силы, могущие бороться за классовую установку в музыке. Ассоциация пролетарских музыкантов выдвинула уже первый отряд молодых пролетарских композиторов. Новые поколения рабочих и крестьян готовятся пополнить их ряды. Пора смести дочиста остатки враждебных сил.

(ЗПМ № 1)

НА ФРОНТЕ БОРЬБЫ С НЭПМАНСКОЙ МУЗЫКОЙ

Внимательное изучение вопроса с так называемом „легком жанре“ в музыке дает чрезвычайно яркое представление о положении на музыкальном фронте. Поучительно оно и с другой стороны: оно показывает, до каких чудовищных извращений докатывается аппарат различных учреждений, проводящих музыкальную работу, в случае отсутствия твердого политического руководства последними.

Ответ на вопрос, что такое так называемый „легкий жанр“, дает как опубликованная в № 3 журнала „Пролетарский музыкант“ за 1930 г. анкета о нем, проведенная среди музыкантов, рабочих, искусствоведов и отдельных партийцев, так и специальные статьи по этому вопросу, печатавшиеся ранее в наших журналах.

„Легкий жанр в музыке,—пишет профессор Нейгауз, — это до сих пор в подавляющем большинстве случаев то же, что порнография в литературе“.

Ту же мысль проводит профессор Игумнов. „Строительству музыкальной культуры необычайно препятствует развитие и распространение „цыганско“-фокстротного, так называемого „легкого жанра“, по существу кабацкого и разлагающего психику слушающего“.

Это мнение специалистов-музыкантов, художников-мастеров отнюдь не расходится с многочисленными отзывами о „легком жанре“ передовых рабочих, партийцев, искусствоведов и общественных работников. По свидетельству одного из них, концерт из „легкого жанра“—„это море пошлых куплетов, вульгарных завываний, нахальных, чувственных движений“ (Юнов, Кадиевка, Донбасс).

„Я решительно против кабацкой „цыганщины“ (другое дело этнографическая и подлинно-цыганская музыка), я решительно против фокстротов, чарльстонов и т. п. музыкальных явлений, выросших в домах терпимости империалистического мира, на половой эксплоатации женщин трудовых слоев населения, я, наконец, решительно против той отвратительной музыкальной мешанины, которая подается у нас под наименованием „легкого жанра“ и которая является продуктом того социального смердения,

которое исходит от классовых врагов пролетариата в нашей стране, желающих пожить „во-всю“ в течение тех краткик сроков, которые им оставила история“,—пишет тов. Антонов-Саратовский.

„У нас имеется оппортунистическое направление, которое говорит, что напрасно делается попытка искоренения фокстрота в клубах. Мы-де стоим за радость, и у нас есть причины радоваться и танцовать. У нас есть молодые силы, которые одержали уже гигантские победы и которым предстоит еще одержать много побед. Почему же им не танцевать? Но вот вопрос — что им танцевать? Почему непременно, если танцевать, то только фокстрот? Я не вижу никаких данных для этого, и я приветствую попытку к созданию собственного пролетарского танца. В фокстроте основное от механизации, от притупленной эротики, от желания притупить чувство наркотизмом. Нам не это нужно, такая музыка нам не нужна“ (А. В. Луначарский, „Пролетарский музыкант“ 1929 г. № 4, стр. 19).

„Не цыганский народ определял содержание песен цыган-музыкантов и весь их стиль; это определяла среда, класс, политически стремившийся к господству, подавляющий и эксплоатировавший как русское крестьянство, так и живших в России цыган, т. е. прежде всего купечество и связанная с ним мелкая буржуазия.

Самодовольная, отупелая и сыто „легкая“ музыка (т. н. шансонетка), завезенная к нам с Запада, естественно была излюбленнейшей в этой среде. Иногда же купчик „мяк“, купчика тянуло к чувствительному романсу „с надрывом“, к пьяным слезам, к „грустным глазам Востока“, к церковщине. Он требовал от музыки отражения всех этих настроений, и цыганские музыканты принуждены были

все это давать в своих песнях и давали" (Л. Лебединский).

Итак, сомнений быть не может: говоря словами профессора Нейгауза, „легкий жанр в музыке это до сих пор, в подавляющем большинстве случаев то же, что порнография в литературе" [1]).

Теперь спросим себя: можно ли представить себе, скажем, в литературе или в области изобразительного искусства издание, продажу, распространение, пропаганду через клубы, библиотеки и выставки открыто порнографической литературы, порнографических открыток, картин?

Об этом просто смешно говорить: в ЛИТО и ИЗО этот „жанр" (если только его можно так назвать) загнан в глубокое „подполье", и если он существует, то, во-первых, живет и распространяется нелегально по толкучим рынкам, притонам и ночным бульварам, во-вторых — захватывает и обслуживает очень небольшой круг людей.

---

[1]) То, что многие с этим не согласны, нам ровно ничего не говорит, ибо мы знаем, что в огромном большинстве случаев не в непониманий здесь дело, а в нежелании понять. Музыка — не „предметное" искусство; из-за специфичности своего языка она не может воспроизвести обычных порнографических образов так, как это встречается, скажем, в живописи, да и не ставит себе этой задачи, поскольку ее функция сводится к иному: к воспроизведению другой стороны того же самого явления, стороны эмоционально-психологической.

Поэтому заранее можно сказать, что тот, кто с возмущением требует от нас „предметных" доказательств порнографичности музыкального „легкого жанра" („где же здесь порнография? Найдите мне ее, дайте посмотреть, пощупать"), тот или безграмотен и совершенно не понимает существа музыкального искусства, или же (в огромном большинстве случаев бывает именно последнее) не сочувствует разоблачению порнографии и потому представляется непонимающим в гораздо большей степени, чем это обычно ему свойственно.

Если же в литературе и промелькнет нечто, хотя бы отдаленно напоминающее порнографию, то это берется „в штыки“ всей критикой, всей общественностью.

Как же обстояло дело с этим вопросом в области музыки?

Совершенно по-иному: порнографическая литература издавалась и распространялась в десятках, сотнях тысяч экземпляров, продавалась, исполнялась, насаждалась, объявлялась „революционной“, „современной“ и пр. и пр.

Казалось бы, что значительность вреда, нанесенного подобной политикой, всем настолько ясна, что вскрытие всех этих безобразнейших фактов должно было бы сопровождаться со стороны соответствующих учреждений быстрыми и решительными действиями, ставящими своей задачей немедленно ликвидировать прорыв. Но этого не произошло. Наоборот; целый ряд безобразнейших фактов, обнаруженных, например, при разборе дела издательства нэпачей от музыки „АМА“—замазан: ряд прямых злоупотреблений приблизительно тех же господ в авторских обществах (бывш. МОДПИК'е и Драмсоюзе)—замазан; необходимость чистки авторских обществ от различных присосавшихся к нему бездарностей, авантюристов и лжекомпозиторов — замазывается; более этого—„под шумок“ делается попытка отменить только что начавшийся курс на запрещение издания так называемого „легкого жанра“.

Скажем прямо, замазывание всех этих вопросов не входит в наши расчеты, и поэтому мы вновь вытаскиваем их „на свет божий“ во всем их неприглядном виде.

Прежде всего об издательстве „АМА“. Что это было за издательство, и как оно организовалось? История его кратко такова: ввиду того, что в го-

сударственных издательствах, связанных с общественными организациями, профсоюзами и комсомолом, время от времени нарастала волна протеста против „легкого жанра“, „цыганско“-фокстротная братия решила открыть свое издательство. Организовал его состоятельнейший частник (ибо до этого он много лет бесконтрольно хозяйничал в Музторге МОНО), нэпман Переселенцев. Для того, чтобы создать издательству „советскую“ видимость, получить льготы по налогу, получать бумагу и т. д.—частная лавочка г-на Переселенцева была превращена в... общественную организацию—„Ассоциацию московских авторов“ (АМА). Получить все льготы Переселенцеву удается (способности, обман, плюс совершенно очевидное взяточничество). Издательство наводняет рынок жуткой литературой. Не довольствуясь тем, что „милостивые“ цензоры разрешают почти все, не соглашаясь с „дружеским“ запрещением отдельных самых циничных и „смачных“ произведений, гр-н Переселенцев печатает и продает их нелегально. Нэпач сорвался и попадает в тюрьму. Соответствующие инстанции проявляют при разборе дела самый отчаянный бюрократизм: их интересует всего-навсего формальный момент: „уполномоченный АМА гр. Переселенцев нарушил такой-то закон“. Никто не вникает в суть дела, не придает ему общественного характера, широкой гласности. Всю компанию г. Переселенцева, соучастников обмана, организовавших лжеартель, дававших свои подписи, поставщиков и главных распространителей всей гнусной, безграмотной продукции—Кручининых, Осениных и т. д.—никто не беспокоит: ни суд, ни профсоюз, который должен был бы немедленно исключить их из своих рядов. Более того, вся компания „легкожанровиков“ продолжает держать в своих руках композиторские секции авторских обществ, проде-

лывая там подобные же дела. Так кончается первая глава печальной повести о „легком жанре“.

Начинается новый бой вокруг композиторской секции МОДПИК. Композиторы ВАПМ находят и здесь грязь и коррупцию. В секции состоят „церковники“. МОДПИК регулярно получает с церквей деньги за произведения, которые там исполняются. Фокстротчики и „цыганщики“ тянут деньги с клубов даже за те произведения, которые запрещены или не исполняются: „своя рука — владыка“. Картина, достойная кисти художника: настоящие паразиты—торговцы опиумом и алкоголем (с одной стороны—„церковники“, с другой—„цыганщики“ и фокстротчики) организованно отравляют массу своим товаром, да еще вытягивают из нее з а э т о деньги. Несмотря на вскрытое безобразие, руководство долго не снимают. Фокстротчикам дают возможность заметать следы, организовывать контратаки и кампании через печать. Дело заканчивается заявлением—протестом против положения, сложившегося в МОДПИК'е, 33 композиторов (см. „Прол. муз.“, № 1 за 1930г.).

Начинается третья глава, фактически самое главное, решающее время „первого тура“ борьбы.

И без того, как говорится, „по природе своей“ наглый, а теперь и вовсе потерявший голову, музыкальный нэпач организует бешеную контратаку на фактически до этого ему совершенно неизвестную и им „непримечаемую“ Ассоциацию пролетарских музыкантов, обливая ее ушатами грязи и базарной ругани.

Не говоря уже о практиках этого стиля—композиторах и поэтах, в драку двинуты и его „марксистские“ теоретики, любители этого жанра по линии соваппарата, покровители внутри Всекодрамсоюза.

Одним словом, все, решительно все двинуто, шумит, кричит, „нажимает“, звонит по телефону, рассылает „записочки“, защищает и возмущается.

В результате появляется тенденция решить все дело „под шумок“, тихо, путем телефонных звонков, записок, кабинетных совещаний. Аргументы, которые приводятся в пользу „мирного“ (?) разрешения вопроса, крайне сумбурны и непонятны. Говорят что-то невнятное о „свободе творческих (?) направлений“, о необходимости „воспитательной работы... с фокстротчиками“, договариваются до чудовищных аналогий, вроде того, что „раз-де мы не ликвидируем нэпмана в городе, не ликвидируем частную торговлю, то должны допускать и всю эту музыку“.

Трудно себе представить что-либо более неправильное и вредное, чем подобная аналогия.

Партия никогда не объявляла нэпа в области идеологии. Самая мысль об этом дика и недостойна коммуниста. Наоборот, вводя нэп, т. е. делая некоторую уступку крестьянству, вступая на путь временного „сотрудничества“ с буржуазией, чрезвычайно условного (главным образом в области организационно-технической), партия специально подчеркивала, что именно в связи с этим еще более непримиримым должно стать отношение к буржуазной и мелкобуржуазной идеологии.

Кто думает иначе, кто думает, что после нэпа мы пошли (или должны были пойти) на уступки или сотрудничество с буржуазией в области идеологической — тот совершает крупнейшую политическую ошибку.

Нужно помнить, что именно Устрялов и меньшевики после введения нэпа изо всех сил старались доказать, что мы должны теперь будем сделать уступки и в области политической и идеологической, и ждали таковых. Поэтому требование проводить в области идеологической ту же тактику, что мы проводим во время нэпа в области экономической — в корне неправильно. Нельзя кроме того забывать,

что в экономике тоже идет и никогда не прекращалась беспощадная борьба между социалистическим и капиталистическим секторами хозяйства: об этом просто смешно напоминать сейчас, в 1930 году.

Правда, проводящих подобную аналогию мы можем поблагодарить за одно: их аналогия с головой выдает тщательно (хотя и безуспешно) скрываемое „классовое происхождение“ „легкого жанра“, однако, выводы, делаемые из аналогии, мы должны отбросить с негодованием.

Что же касается тенденции свести „нэпачей от музыки“ к творческой группировке и нашу борьбу с ними к борьбе „творческих группировок“—то вряд ли этот трюк может кого-либо ввести в заблуждение: „легкий жанр“—это, прежде всего, классовая, нэпманская группировка в музыке и ни о каком „свободном“ соревновании с ней не может быть и речи, ибо это означает легализацию и поддержку активной классово-враждебной идеологии.

В борьбе с „легким жанром“ более всего нужно бояться примиренчества, либеральничанья, интеллигентского слюнтяйства, правого оппортунизма.

Враг калечит на наших глазах психику сотен тысяч рабочих и крестьян. Враг стремится повести их за собой. Эту попытку мы должны разоблачить и ликвидировать.

Продолжать и довести до конца борьбу с музыкальной пошлятиной!

(„Пролетарский музыкант“ № 3, 1930 г., передовая).

Л. Лебединский

„АМЕРИКАНСКИЙ ТАНЕЦ“

Сейчас зачастую можно встретиться с массовым увлечением рабочей молодежи современным, так называемым „американским“ танцем, американской чечеткой.

К примеру, пришлось мне 10 марта 1930 г. участвовать в концерте в Центральном доме комсомола Красной Пресни (в Москве). В середине концерта объявили, что „по требованию публики“ („публика“ была сплошь молодежь) один комсомолец из агитгруппы Центрального дома протанцует „американский танец“. За рояль сел комсомолец и лихо стал отхватывать разухабистый фокстрот. Как-то странно, переваливаясь с боку на бок и поматываясь в разные стороны всем корпусом и конечностями, на сцену вытолкнулся (именно не вышел, не выбежал, а как-то „выперся“, выдвинулся) молодой парень и стал танцевать. Что же это был за танец? Очень оригинальный и по-своему интересный. Он состоял в том, чтобы точно, строго, метрично, под музыку, в такт выделывать всем туловищем и конечностями — руками, ногами, шеей — различные забавные, неестественные движения, никогда не встречающиеся у людей в обычной жизни. Он то сводил согнутые колени и носки вместе и в то же время разводил пятки, то, наоборот, начинал ходить с вывороченными ступнями ног, т. е. со сведенными пятками и „смотрящими“ в разные стороны носками. В этом случае согнутые коленки тоже не „сводились“, а наоборот — возможно шире „разводились“ так же, как носки ног. Походив так и эдак, парень начинал вдруг часто менять движения: то коленки сведет, то разведет.

Руки, начиная от плеч и кончая кистями, также не отставали от ног. Плечи—обычно более или менее спокойные и если уж двигающиеся, то совместно—здесь прямо-таки как живые ходили ходуном: то правое плечо поднимется вверх, а левое вниз, то наоборот, в то время как руки висят и мотаются наподобие безжизненных, мертвых плетей. Локти то и дело выворачиваются острыми углами наружу, также, как кисти рук, мелькают ладони, скрюченные пальцы. Казалось, что человек в каком-то припадке: судороги сводят его члены, он не властен над собой. Воля, мозг, нервные центры, управляющие движениями, покинули его, и какая-то посторонняя сила, слепая и бессмысленная, завладела человеком, дергает его члены и выделывает с ними самые произвольные, до смешного противоестественные движения.

В течение всего танца парнишка сохранял одно и то же выражение лица: сонное, тупое, бессмысленное... Глаза, полузакрытые тяжелыми веками, почти все время смотрят вниз; голова переваливается из стороны в сторону; рука, неизвестно зачем (так, как это делает выпивший или сонный человек) вдруг тянется к кепке, сдвигает ее с затылка на самые глаза, или снимает ее с головы и неизвестно кому помахивает, кого-то приветствует. А рожа остается в то же время бессмысленной и сонной.

Так танцевал парнишка. Нужно сказать, что танец имел некоторый успех. Не то, что уж всем сильно он понравился, но все же многие похохатывали с удовольствием: смотрели на него просто, как на смешную, потешную штуку. Да и сам танцор, я полагаю, только так, а не иначе, на свой номер и смотрел. А между тем, танец этот имел определенный смысл, преследовал определенную цель, достигал у зрителей-слушателей определен-

ных результатов и, что самое важное, скверных, вредных, ненужных нам, враждебных делу результатов.

Так бывает иногда: человек предпринимает что-либо и полагает, что он делает с такими-то, такими-то целями, а на самом деле оказывается, что он заблуждался: оказывается, его поступок вызвали и определили совсем не его „благие намерения", как ему самому это казалось, а „иные силы", иные причины. И результаты от предпринятого им,—как говорят в таких случаях, объективные, от его воли независящие результаты—получились совсем не те, о которых он мечтал, задумывал, предпринимая определенный поступок.

Так и здесь: смысл, назначение этого танца был и есть вовсе не безобидный веселый смех, как в „блаженном неведении" думали и думают о нем молодой танцор и значительная часть „публики"; смысл здесь был глубокий, социальный и, как я уже сказал,—вредный.

Постараемся разобраться в нем.

В течение десяти минут мотаясь перед ребятами наподобие кожаного мешка с переваливающейся трухой, парень пытался подчеркнуть безучастность его самого к танцу. Он серьезен, он даже почти что спит, раскланивается с кем-то, а вот есть что-то такое, какой-то „завод завелся", и он уже не может остановиться: дергаются, и только, его руки, ноги, шея и туловище. Он больше не хозяин своего тела, он раб какой-то силы, которая делает с ним то, что она хочет. Он непрочь выставить напоказ это свое „веселое" положение, чтобы посмеялись над ним. Он сам смеется над этим своим рабством, беспомощностью, превращением в какое-то послушное животное, в какой-то механизм. В конце концов,

он ничего против такого состояния не имеет: он довольно спокоен, не протестует, он поел и даже выпил (он ведь почти спит)—пускай кто-то, какая-то машина управляет им, его туловищем, руками, ногами, головой.

Это рабское безвольное, покорное, отупелое состояние человеческой воли, человеческого тела и является основным содержанием, основной идеей танца. Мало кто из слушателей-зрителей это ясно осознавал, но каждый отчетливо это чувствовал.

Откуда же взялся этот танец, как он попал к нам в СССР, в рабочий клуб?

О происхождении танца много говорит нам его название: „американский" танец. Он завезен к нам из Америки, страны, в которой чрезвычайно распространено было и сейчас еще есть самое настоящее рабство, с неизбежно его сопровождающим умственным и физическим вырождением человека. Рабство в Америке существует как черное, так и белое. Черные рабы—негры, бывшие когда-то частной собственностью феодалов-плантаторов, которые могли их замучивать работой до смерти, избивать кнутами, морить голодом, заковывать в цепи, чтобы они не разбегались. Все это оправдывалось, поддерживалось законом, судом.

Так из поколения в поколение, от отца к сыну, внуку и правнуку, от матери к дочери передавалось проклятое рабство, воспитывались совсем особые люди-рабы, целая армия, несколько миллионов рабов.

Сейчас формально рабство негров в Америке отменено, но оно существует фактически. Во-первых—потому, что многовековое рабство определенным образом воспитало и морально искалечило значительную часть американских негров, во-вторых—

потому, что негров продолжают травить, эксплоатировать, платить им меньше, чем белым, за одну и ту же работу, линчевать (устраивать самосуд) и вообще всячески издеваться над ними.

Но в Америке существует также особая форма белого рабства.

Около гигантских промышленных центров Америки всегда живет огромная масса безработных. Значительная часть из них — разорившаяся мелкая буржуазия, бывшие мелкие торговцы и ремесленники, а иногда даже опустившаяся и разложившаяся аристократия и интеллигенция. Эта часть безработного мира — не та его революционная пролетарская часть, что потрясает сейчас капитализм во всем мире, вчерашний рабочий, выброшенный сегодня на улицу капиталистической рационализацией или проведением в жизнь плана Юнга, нет—это окончательно деклассировавшаяся, разложившаяся масса, так называемый „люмпен-пролетариат". „Люмпен-пролетарий" уже не протестует против капитализма, против своего положения, ни с кем не борется, он смирился со своими полускотскими условиями существования, он думает только о брюхе, о том, чтобы кое-как налопаться колбасой и пивом, и больше ему ничего не надо. За это он готов служить полиции, фашистам, избивать демонстрантов, становиться к станку вместо бастующих.

Он — раб капитализма, капиталистического строя, машины капиталистических производственных отношений: лишь бы получить свою порцию колбасы и пива да поспать. Безволье, покорность, самоунижение, отупелость — вот основные черты характера „люмпен-пролетария".

Хроническая безработица, хроническое „люмпенство" зачастую также передаются здесь от отцов к сыновьям. Создается особый тип людей.

БИБЛ.

Так как обычно „люмпен-пролетариат“ живет на одних улицах, в одних домах,—здесь создается особый быт. Здесь развиваются пороки, наркотика, самые подлые и странные, на первый взгляд, игры.

Естественно, здесь рождается также и свое искусство. Оно, также, как всюду и везде, отражает психику своих творцов: человек всегда создает, творит искусство по образу и подобию своему. Здесь, среди черных и белых рабов Америки и родился „американский“ танец. В нем отразилась самая отвратительная черта рабства: смех над своим же полуживотным, подневольным состоянием, смех над своим рабством, самоунижение. Эта идеология, этот танец прямо враждебны идеологии революционного пролетариата. Этот танец агитирует за безволье, за покорность воли и тела рабочего силе, способной управлять им. Кто же эта сила? Капиталист, его порядок, его государство. Танец идеализирует, выставляет в каком-то прекрасном свете это безволье, эту рабскую покорность. Весело, смешно выделывать различные выкрутасы; приятно отдать свою волю и тело в чью-то власть: „я поел и сплю, до остального мне нет дела“.

Это искусство, эта идеология, эти танцы выгодны капитализму. Их насаждают в среде рабочих для того, чтобы развратить психику рабочего, сделать его покорным, безвольным; для того, чтобы рабочие почувствовали отвращение к революции, бунту, к стремлению стать хозяином фабрики, строителем общества, творцом истории и почувствовали любовь к подневольному, рабскому положению. Воля, психика незаметно, изо дня в день воспитываются музыкой и танцем в соответствующем направлении. Это искусство через буржуазную часть наших артистов, через буржуазную часть нашего театра проникло к нам в СССР и получило у нас

некоторое распространение. Почему? Потому что у нас окончательно еще не выкорчеваны корни капитализма, потому что у нас остались еще буржуазные художники, буржуазные критики и теоретики искусства. Часть их ухватилась за это искусство. Это так называемое „современное", „индустриальное", „урбанистическое", т. е. городское искусство. „Его нужно пропагандировать и прививать рабочему классу" — так кричат они. Больше того: так как пока что таких буржуазных теоретиков много и они занимают еще сильные позиции в наших художественных учреждениях и в нашей художественной печати — они начинают травить тех, кто разоблачает, вскрывает буржуазное, враждебное рабочему классу содержание такого искусства. Вокруг этих споров, вокруг этих вопросов создаются целые течения, группировки художников. Одни требуют распространения подобного искусства и запрещения распространения всякого другого, вторые требуют обратного. Группировки эти — общества, ассоциации, союзы — имеют свои программы, журналы, ведут между собой борьбу. Ясно, что эта борьба — одна из форм классовой борьбы.

Всякому рабочему активисту-культурнику нужно быть в курсе этой борьбы, найти свою пролетарскую группировку, ассоциацию, общество, связаться с ним и всячески его поддерживать. Это даст много как всему пролетарскому движению, так и непосредственно каждому рабочему: это поможет ему вскрыть буржуазный характер хотя бы того же „американского" танца и изгнать его из своего клуба.

(ЗПМ № 2)

Б. Штейнпресс

ЧЕМ ПЛОХА „ЦЫГАНОЧКА“

Проходил я как-то мимо клуба железнодорожников. Из окон его доносилась „цыганская венгерка“. Я зашел туда.

В большой комнате, вокруг рояля, стояла веселая компания молодежи и слушала пианиста. Сидевший за роялем сыпал пальцами по клавишам и с большим воодушевлением разбивал и без того расстроенный инструмент. „Цыганочка“ явно имела успех. Особенно нравилась она двум, сидевшим тут же, девицам, одетым в узкие короткие платья, с белыми от пудры носами. Когда пианист (видно, свой же парень) доиграл до конца, ребята потребовали „бис“. Пианист принялся снова разделывать „цыганочку“, с различными вариациями и выкрутасами.

Некоторое время я слушал музыку, но лишь только парнишка, на груди которого красовался кимовский значок, взял заключительный аккорд, я подошел и заявил:

— Ты, видать, комсомолец, а ведешь вредную агитацию против социалистического строительства.

Парень от неожиданности широко раскрыл глаза, посмотрел сначала почему-то мне на ноги, а затем в лицо, и довольно искренне спросил:

— Ты, что... рехнулся?

Я твердо ответил:

— Нет, но это факт.

— Я и говорю—ты рехнулся.

— Нет, ты агитируешь против социалистического строительства. „Цыганочкой“ агитируешь.

По виду комсомольца можно было заключить, что он нисколько не усумнился в правильности своего предположения. Я продолжал:

— Верно говорю тебе: „цыганщина“ — зло для нашего строительства. Она...— Я начал подробно рассказывать ему о „цыганщине“ и „легком жанре“, об их разлагающем влиянии на психику масс, о том, что эта музыка воспевает проституцию и рабскую покорность, что она по существу является кабацкой, нэпманской музыкой — одним словом, о всем том, что знают уже читатели журнала „За пролетарскую музыку“.

Парень слушал внимательно.

— Это, должно быть, верно, хотя, признаться, на этот счет я никогда не размышлял. Но одно дело, скажем, „Стаканчики граненые“, „Не надо встреч, не надо продолжать“ или же „Алилуйя, тебя целуя“ — это, не спорю, мещанство. Но вот насчет „цыганочки“ — я беру ее только как музыку, без слов — не согласен. Веселая музыка—какой вред она может принести?

Я решил его убедить до конца.

— Веселье вещь хорошая. Но всякое бывает веселье. Зайди в пивную, посмотри: подвыпившие люди гогочут, шумят, хлопают певичке, исполняющей „жестокие“ романсы — это тоже веселье. Или соберутся ребята и начнут рассказывать похабные истории и анекдоты, смакуют их, смеются — веселье, ничего не скажешь. Но только нездоровое это веселье, вредное, оно унижает человека, вводит его в скотское состояние. Это не то веселье, которое нужно нам, которое освобождает силы человека, дает выход его энергии, сближает людей на почве коллективного разумного общения, дает здоровую зарядку к работе, нет, это такое веселье, которое притупляет и расслабляет людей. То же и в музыке. Прислушайся к музыке, и ты почувствуешь, что всякая музыка имеет свое содержание. Возьми революционную песню, к примеру, „Смело, товарищи, в ногу“ — музыка

бодрая, мужественная, суровая. А какая-нибудь сибирская песня, например, „Эх ты, доля, моя доля“ имеет задумчивый, грустный характер—музыка соответствует там содержанию текста.

Каково же содержание „цыганочки“?—Мало сказать, что она веселая. Да веселье-то в ней кабацкое! Бывает народный танец — простой, бодрый, ритмически организующий твои чувства. Но „цыганочка“ отличается от такого народного танца тем, что она, во-первых, бесшабашно-разгульна, во-вторых, очень механична. Я сейчас тебе растолкую, как я все это понимаю. Музыка „цыганочки“ как нельзя больше соответствует словам:

Эх, раз, что ли,
да еще раз, что ли,
да веселитеся, цыгане,
пока вы на воле...

Здесь передается бесшабашность, разгульность— „живи, пока живется“.

Жить будем,
гулять будем,
когда смерть придет,
помирать будем.

Музыка подчеркивает это настроение, она заглушает всякую мысль, навевает какое-то наплевательское отношение решительно ко всему.

Сегодня радость без конца
и счастье нам дано,
не знают горести сердца—
нам в жизни все равно.

Пой, цыгане,
забуду с вами,
тоску немую
да и печаль.
Гитара, громче
звени струнами,
разбитой жизни
мне жаль!..

Нет, это не веселье, это пьяный разгул, кутеж, где рождаются разврат и хулиганство. И музыка здесь соответствующая, хулиганская.

Эх, раз, что ли...

Прислушайся к мелодии „цыганочки"—все время она поддергивает тебя, поддразнивает, подзуживает своими акцентами, завываниями. В каждом такте нарочито выпячивается одна нота, один

звук, который дразнит тебя (сыграй „цыганочку“ чуть-чуть медленнее—и ты сразу это почувствуешь). А знаешь откуда это идет?—Я думаю, что от танца. Вспомни, как танцуют „цыганочку“. Обязательно с передергиваниями плеч. Цыганка дразнит тебя. И музыка тоже поддразнивающая, крикливая и вызывающая. Слова опять-таки сами за себя говорят:

Обидно и досадно,
да чорт с тобою, ладно!
Не хочешь, не надо,
другого мы найдем.
Ааа ри-ра, ра-ри-ра,
ра-ри, ра-ри, ра-ри-ра...

Вот в этом „не хочешь, не надо, другого мы найдем“—вся „соль“ „цыганочки“.

Обрати внимание также на то, что при всем своем „весельи“ музыка „цыганочки“ механична. Все время ты как бы топчешься на одном месте, и хотя всегда (именно вследствие однообразия музыки)—возникает желание как-то разукрасить мелодию различными выкрутасами, она все же упорно вдалбливает одно и то же гнетущее, хотя и взвинченное, настроение. Недаром, при своем кажущемся весельи, „цыганочка“ поется на следующие „ноющие“ слова:

Мчится поезд, огоньки...
дальняя дорога...
Сердце ноет от тоски,
на душе тревога.

Мне пришлось заметить, что когда ребята поют хорошие песни или пляшут здоровые танцы, у них всегда появляется желание спеть новые песни, сплясать новые танцы. А когда пляшут или слушают „цыганочку“—больше ничего они не хотят, только „цыганочку“. Она все здоровое у них убивает. Это все равно, что пьяница после „горькой“ ничего больше не хочет—подай ему еще „горькой“.

Парень очень внимательно слушал меня. Слова мои, видно, произвели на него впечатление.

— Ты прав, выходит. Но слишком загнул ты насчет вреда для нашего строительства. Все-таки это не агитация! Ведь слов-то нет?!

— Ошибаешься: лучше бы уж были слова, во-первых, потому что они сразу выдали бы все, а музыка, как яд в стакане вина, действует незаметно, ее вред многие не осознают. А во-вторых, музыка здесь важнее слов, она на первом месте. Когда ты слушаешь скверные романсы, то слова в конце концов забываются. Ты, может быть, сам смеешься, когда поешь:

Истомились лаской губы
и натешилась душа.

Но слова забываются, а мелодия, музыка остается в ушах, в памяти. Музыка сильнее передает здесь содержание, настроение. Попробуй прочесть один текст без музыки—и всякий интерес к романсу пропадает. На музыке-то и держится вся песня.

Следовательно, вред в первую очередь идет от музыки. А какой вред для нашего строительства?— Дело все в том, что всякая музыка агитирует за нас или против нас. Музыка может воспитывать человека, вырабатывать у него новое отношение к людям, к труду, вселять в него бодрость, уверенность, радость. Она же может разлагать человека, поддерживать обывательские мелкие, узко-личные настроения, побуждать к безразличию, к пассивности.

Все равно года проходят чередою,
и становится короче жизни путь.
Не пора ли мне с измученной душою
на минуточку прилечь и отдохнуть...

А музыка усиливает действие этих слов, сильнее выражает это ноющее настроение „измученной“ души.

Разве вот такой „с измученной душою“, которому „в жизни все равно“, может быть строителем социализма, ударником, борцом за лучшее будущее?!

„Цыганщина“ вместе с водкой и религией агитирует за старый быт, за старые отношения между людьми, против социалистического строительства.

— Так,—сказал мой собеседник,—но ведь „цыганочка“ все же народный цыганский танец.

— И это неверно, — ответил я. „Цыганочку“ нельзя считать народным танцем. Приведу тебе такой пример. Ты наверное читал что-нибудь о жизни белой эмиграции за границей. Эти бывшие люди подвизаются в ночных ресторанах, барах, кабаках, игорных домах: они служат там кельнерами, лакеями, занимаются шулерскими проделками—одним словом, зарабатывают на жизнь. Представь себе бывшую графиню, выступающую в таком ночном кабарэ и поющую:

Звон бубенчиков трепетно может
воскресить позабытую тень,
мою русскую душу встревожить
и встряхнуть мою русскую лень...

Можно ли подобные романсы считать народными русскими песнями? А именно так к ним относятся в барах Парижа и других европейских столиц; там принимают эти подлые романсы за истинно-русское народное творчество, привезенное из „дикой“ России. Примерно, такое же отношение существовало у нас к цыганам. Беда только в том, что на положении такой эмиграции находилась большая часть цыганского народа в силу экономических условий их жизни и политики царского правительства. Они вынуждены были всяческими честными и нечестными путями доставать себе средства к существованию.

Известно, что цыгане крали лошадей, а цыганки торговали своими песнями, танцами и любовью. Русским купцам и кутилам нравились эти „горячие“ женщины с „буйной южной кровью“. Цыганки всеми средствами разжигали их чувственность: внешним видом, дикой пляской, чувственным пением для того, чтобы выманить у них побольше денег. Поэтому они в пении и в пляске подчеркивали нездоровые, возбуждающие моменты. Старая народная музыка искажалась, сочинялись новые, откровенно-проституированные песни и пляски, которые рождались уже не в свободных степях, где некогда кочевали цыгане, а в кабаках, барах и притонах. К таким пляскам и относится „цыганская венгерка“. Она так же мало похожа на народное цыганское творчество, как европейский фокстрот на негритянскую пляску.

— Ответь мне на последний вопрос: чем ты объясняешь, что „цыганочкой“ так увлекается наша молодежь?

— Тем, что мещанские настроения еще живут среди молодежи. К сожалению, и комсомольцы отчасти ими заражены. Старый быт зачастую еще цепко держит нас в своих руках. А музыка—такая область, где в последнюю очередь происходят перемены — музыкальные вкусы с трудом и не сразу перевоспитываются.

Среди какой молодежи особенно распространена „цыганщина“? — Среди обывательской. Имеется такой тип молодежи, даже среди рабочих ребят, который весь пропитан „цыганщиной“. Это — франтоватые „жоржики“, „трухлявые молодцы“, с бантиками, с фасонистыми ботинками, с модными костюмами поверх грязного белья, намазанные девицы, танцующие „американские танцы“ и имеющие одну мечту—„хоро-

шего“ жениха. Такая молодежь находится в стороне от общественной работы, от активной работы комсомола, от интересов социалистического строительства. Именно у нее в моде „цыганские“ душещипательные романсы, легкомысленные песенки, фокстроты и т. п. Именно эта прослойка молодежи питает „цыганщину“. Она заражает и комсомольцев.

Наша задача — повести борьбу с мелкобуржуазными влияниями „цыганщины“. Комсомол должен быть застрельщиком в этой борьбе. Не только сам никогда не играй больше этой дряни, но и других отговаривай: это твоя прямая обязанность как комсомольца.

Мы разошлись друзьями, крепко пожав друг другу руки.

(ЗПМ. № 4)

Б. Штейнпресс

ПРОИСХОЖДЕНИЕ „ЦЫГАНЩИНЫ“

Многие думают, что так называемые цыганские романсы являются настоящим народным творчеством цыган. Это неверно. Происхождение их иное.

Цыганские хоры появились в России в конце XVIII века. Они быстро вошли в моду у русского столичного барства и купечества, особенно в Москве. Вначале цыганские хоры появились в домах „именитых людей“, где выступали на парадных обедах и празднествах, а также в специальных концертах. В 30-х годах прошлого столетия их можно было увидать в любом крупном трактире или ресторане. Были такие загородные трактиры, где цыганки находились

всю ночь и поджидали „гостей“. Там устраивались попойки, вечеринки, кутежи. Посетителей угощали вином и „цыганским пением“.

Вот как описывает гостей загородных трактиров газета „Новое время“ в очерке „Цыганская старина“ (1886 г.):

„Гостей слушать цыган в их трактиры в старину ездило множество. Самые постоянные из них носили кличку „гуляк“, такой гость являлся каждый день в трактир, пил здесь донское, бросал деньги цыганкам... Это был гусарский корнет в отставке или просто помещик, проживающий без дела в столице, по вольности дворянства... Этот гость не всегда благополучно сходил с лестницы трактира. Самый же желанный гость у цыган появлялся, как метеор, вдруг; появление последнего производило в трактире целую революцию. Гость этот был веселого звания купеческий сын, или приказчик богатого приезжего купца, иногда заезжал загулявший купец—древнего благочестия, одетый в длинную сибирку и в сапоги бутылками; последний посетитель денег в пьяном виде не жалел и кидал их пригоршнями, бил посуду, зеркала, делал и другие безобразия“.

В другом месте [1]) говорится, что „цыганки поют песни и пляшут в рощах, в ресторанах и в домах, опоражнивая карманы молодых, нередко и пожилых купцов и дворян, получая от них содержание“...

Для того, чтобы выманить побольше денег, цыганки прибегали ко всевозможным средствам. Страстное, волнующее пение, дикие возгласы, огненные, сладострастные взгляды, вызывающие телодвижения,

---

[1]) См. книгу Патканова „Цыганы“, стр. 33.

неистовая пляска—все пускалось в ход, чтобы раздразнить чувственность, возбудить страсть у пьяных купцов.

Как пишет газета [1]), „живость пляски у них доходила до исступления, телодвижения их, сопровождаемые прерывающимися возгласами, производили дикое сверхестественное действие“.

„Цыганское пение и цыганская пляска по душе русскому человеку. Эти неистовые крики, эти внезапные порывы потрясают русские нервы“ [2]).

Нам понятно, о каком „русском человеке“, о каких „русских нервах“ говорит газета. Это—грубый русский купчик, разнузданный и пьяный, любитель диких, грязных зрелищ и ощущений, способных „потрясти его русские нервы“. Это—распутинский тип „русского человека“, с животными нравами, подчиняющий своей силе, своему карману все, что „душе угодно“. Это—веселящиеся и кутящие „батюшкины сынки“, прожигающие жизнь в пьяном разгуле, дебоширстве и разврате. Это—богатые русские молодчики, загулявшие старики-купцы, эксплоатирующие цыганку не только как танцовщицу и певицу, но и как женщину.

В такой обстановке пьяного купеческого разгула и родилась „цыганщина“. Она явилась ответом на „эстетический“ спрос посетителей ночных трактиров. Цыганские хоры стремились угодить их покупателям, подладиться и своим поведением и своим искусством под вкус богатых купцов. Появился особый вид музыкальных произведений, специфические романсы и песни, которые получили название „цыганщины“.

---

[1]) „Новое время“, 1886 г.
[2]) „Новое время“, 1881 г.

Эти песни и романсы, как было сказано в начале, не имеют никакого отношения к песне цыганского народа.

„Цыганщина“ появилась много позже, чем возникли в России цыганские хоры. Вначале цыгане пели русские песни. Мы подчеркиваем: русские песни, так как этот факт очень важен для понимания происхождения „цыганщины“.

Композитор Ф. Лист, бывший в середине прошлого столетия в России, и написавший в своей книге о цыганской музыке [1]) целую главу о московских цыганках, говорит: „Московские цыганки поют на русском языке и усвоили массу песен страны“.

То же отмечают тогдашние газеты в рецензиях на концерты цыганских хоров:

„Русская песня на чистом воздухе вдвое приятнее, а хор цыган мастерски поет русские песни“. („Северная пчела“, 1843 г.).

„Радость и веселье лились в душу вместе с родными напевами, с удальством русской песни“. („Северная пчела“, 1838 г.).

Чем объяснить тот факт, что цыганские хоры пели не цыганские песни, а русские?—Дело в том, что первые цыганские хоры (в конце XVIII века) были собраны из цыган—крепостных крестьян. Известно, что почин этому новшеству сделал граф А. Г. Орлов, приказавший собрать хор из крепостных цыган. Очевидно, что эти цыгане жили уже долгое время в России, в известной мере обрусели и утратили многие черты, свойственные кочевым, свободным цыганам. Этим и объясняется то, что они знали много русских народных песен.

---

[1]) „Цыгане и их музыка в Венгрии“ (на французском языке, русского перевода нет).

О знаменитом дирижере хора графа Орлова—Иване Трофимовиче Соколове, считающемся родоначальником цыганских хоров в России, писалось, что он известен как „ревностный собиратель русских песен“.

Колоссальный успех цыганских хоров повлек за собою распространение в России „таборных хоров“, которые оседали в трактирах и ресторанах. Эти новые хоры, составлявшиеся из цыган кочевых таборов, ровнялись на уже существующие цыганские концертные хоры и усваивали их традиции. Поэтому и в их репертуаре мы находим преимущественно русские народные песни. Правда, поют цыгане русские песни не в настоящем виде, а в искаженном; как говорит Штибер в очерке „Цыганы“ [1]), они „перекладывают их на свой манер, часто даже с некоторым изменением мотива самой песни“.

Если на первое время цыгане исполняли русские народные песни, то вскоре, под влиянием „моды“, существовавшей в тогдашнем барско-купеческом обществе, в их репертуаре появляются современные модные романсы композиторов — т. н. дилетантов (по тогдашнему значению этого слова—любителей), а также такие вещи, как романс Панаева „Густолиственных кленов аллея“, Бантышева „Молодость“, Ильи Соколова—знаменитого „хоревода“ (т. е. руководителя хора)—„Хожу я по улице“, „Гей вы, улане“, „Слышишь, мой сердечный друг“, Ивана Васильева—тоже известного цыгана-дирижера—„Я цыганка, быть княгиней не хочу“, „Тебя ль забыть“, „Дружбы нежное волненье“, „Две гитары“ и т. п.

Это — первые образцы цыганщины. Народно-цыганского здесь ничего нет. Правда, этим

---

[1]) Ежемес. литературные приложения к „Ниве“, 1895 г., № 11.

романсам придавался „цыганский характер“ путем соответствующего искажения обычной мелодии и путем специфического „цыганско“-кабацкого исполнения. Но такой же „цыганский“ характер цыганки придавали, как мы знаем, и русским народным песням.

Интересно содержание таких романсов. Это всегда перепевы на различные лады из области любовных отношений, всяческие моменты любовных „переживаний и настроений“. Часто содержанием брался какой-нибудь скабрезный факт, пикантная история. Вот, напр., происхождение одного романса:

„Один поручик, встретив какую-то барышню, хотел тотчас же увезти ее, но не удалось... На этот случай тотчас же сложили песню на голос „Пряди, моя пряха“ (любопытно „расейское“ название этого „цыганского“ романса!) [1].

Другой „цыганский“ романс имел название... „Тужур фидель и сансуси!“

Характерна песня „Две гитары“ Ивана Васильева (слова Ап. Григорьева):

Две гитары за стеной
Зазвенели, ныли —
О, мотив любимый мой,
Старый друг мой, ты ли?
Это ты, я узнаю
Ход твой в ре миноре
И мелодию твою
В частом переборе.
Чибиряк,
Чибиряк,
Чибирящечки,
С голубыми вы глазами,
Мои душечки.

---

[1]) Воспоминания Жихарева — см. „Новое время“, 1886 г.

Не отсюда ли именно происходит знаменитая „Цыганочка“, которую поют теперь на следующие, широко известные слова:

Две гитары за стеной
Жалобно заныли,
Кто-то стырил кошелек,
Милый друг, не ты ли?

„Цыганщина“ развивалась очень быстро. Условия трактирного быта, вкусы пьяных купцов заставляли цыганок исполнять соответствующие песни и романсы. Цыганкам подражали все эстрадные певицы-исполнительницы „легкого жанра“. „Цыганским романсом“ стал называться всякий романс с грубо-упадочным содержанием, нытьем, воспеванием разврата, бесшабашным кабацким разгулом и т. п. настроениями. Появилось множество романсов, издаваемых в сериях и альбомах: „Цыганская жизнь“, „Цыганские ночи“, „Песни веселья и грусти цыган“, „Тысяча и одна ночь в Яре“, „Цыгане в Киеве“, „Вяльцева-альбом“, „Старинные песни с напева Тамары Церетелли“ и т. д. и т. п.

Вот, напр., такой цыганский романс:

Грустно мне, сердце о чем-то болит,
Просит чего-то, томится;
Кто же страданья мои облегчит?
Знаю, мне надо забыться.

(„Цыганский романс“ Зубова).

Что здесь цыганского? Имеет ли этот романс какое-нибудь отношение к народной песне цыган? Ясно, что никакого. И если такие романсы назывались „цыганскими“, то лишь потому, что „цыганщина“, связанная с разнузданным кабацким бытом, стала синонимом (однозначащим словом) всякого упадочного и проституционного романса.

„Цыганские романсы“ издавались не только в старой царской России, но и после революции. Еще в 1927 г. выходили романсы (и до сих пор кое-где продаются и исполняются), ничем не отличающиеся от прежних гнусных трактирных романсов. Вот образец „цыганского“ творчества современного нэпманского композитора Ю. Хайта на слова пошлого халтурщика В. Агатова „Не звенят гитары“ (изданный всего 3 года назад):

„Мелькает ночь в угаре, и в комнате туман,
но не звенят гитары весельем у цыган.
Так грустно что-то стало, поет тоска в груди,
смелее, друг усталый, ведь счастье впереди...
Эх, пройдет печаль, тоска и грусть пройдет,
все минует, счастье будет вновь!
Эта коль не любит, сердце новую найдет.
К чорту все, коль встретится любовь..
Ведь все равно, что будет, я знаю наизусть..“

Разве не ясно, что подобные упадочные романсы, сами показывающие свое кабацкое происхождение, свидетельствуют о том, что нэпманские композиторы стремятся протащить в нашу советскую действительность кабацкие нравы барско-купеческой России? Разве не ясно, что эта откровенно упадочная „философия“, эта агитация за пьяный, цинично-развратный быт является вредительской работой на фронте культурной революции?

„Цыганщина“ в наши дни—знамя нэпманской музыкальной группировки. Поэтому — довести до конца классовую борьбу против „цыганщины“.

(ЗПМ № 10)

Д. Житомирский

ТЕАТР им. МЕЙЕРХОЛЬДА — „АГИТПРОП“ БУРЖУАЗНОЙ МУЗЫКИ

(О позиции т. Мейерхольда на музыкальном фронте)

В ряде своих последних выступлений, в частности в недавнем выступлении в театральной секции ГАИСа (по докладу В. А. Павлова о творческом методе театра им. Мейерхольда) т. Мейерхольд не только не постарался вскрыть свои механистические лефовские ошибки, но усердно продолжал их дальнейшее углубление и открыто выступил и против установок РАППа, квалифицируя их, как „наследие старого натурализма“ [1]). Характер этого выступления приобретает особое значение в настоящий момент, когда все более выясняется ведущая роль РАППа в движении пролетарского искусства, когда на деле осуществляется консолидация коммунистических сил в этом движении. Только ли РАППу, как одной из литературных организаций, противопоставляет себя т. Мейерхольд? Нет, разносторонняя деятельность т. Мейерхольда дает неопровержимые доказательства того, что противопоставление это идет по линии основных творческих и теоретических лозунгов пролетарского искусства вообще.

В частности позиция т. Мейерхольда в области музыки еще с большой ясностью указывает на буржуазный характер его идеологических установок в искусстве.

---

[1]) См. „Лит. газ.“ № 54.

Тов. Мейерхольд уже в течение нескольких лет играет не малую роль на музыкальном фронте. Будучи убежденным сторонником урбанизма в музыке, он давно и последовательно насаждает этот стиль в своем театре, группируя вокруг себя композиторов так называемого „современнического“ направления. Пропаганда фокстрота с подмостков мейерхольдовского театра в течение многих лет пустила уже глубокие корни, которые с огромным трудом приходится выкорчевывать сейчас пролетарской музыкальной общественности. (Достаточно указать, например, на такие распространенные благодаря постановкам „Рычи Китай“ и „Д. Е.“ („Даешь Европу“) фокстроты, как „Таити-трот“ и „Цветок солнца“).

В свое время по поводу постановки в Мейерхольдовском театре „Д. Е.“ рабкор журнала „Рабочий зритель“ писал:

„Я думаю, что такие танцы могут привлечь лишь нэпманскую публику, ради этих танцев она и будет ходить, так как во многих местах эта похабщина запрещена“.

По этому же поводу рабкоровский театрально-художественный кружок МОСПС отправил в партийную печать письмо протеста. В этом письме, под которым имеется около 30 подписей, читаем:

„У нас есть театры, а некоторые из них „революционные“, и вот в этих театрах нас просвещают относительно буржуазного разврата... Показывают нам соблазнительно-оголенных, „пикантных“ женщин и танцы, откровенно сладострастный характер которых так ясен, что не всякая оперетка и открытая сцена решится их поставить“.

„Глядя на это, постепенно привыкают, постепенно отравляются этим развратом. Притоны разврата у нас запрещены, но не возрождаются ли они

в театрах, и в первую голову в „революционных“ театрах“ [1]).

Впрочем, не только фокстрот пропагандирует театр им. Мейерхольда. Известно, что огромная популярность так называемых „Кирпичиков“ — этого отвратительного „жестокого“ романса, ведет свое начало именно от мейерхольдовского „Леса“, в котором эта вещь исполняется гармонистами в форме вальса („Две собачки“).

Насаждение своих музыкальных вкусов и взглядов т. Мейерхольд распространяет и за пределами своего театра.

В 1929 г. по его инициативе Большой театр принял к постановке балет „Стальной скок“. Этот балет, написанный эмигрировавшим из Советского Союза композитором С. Прокофьевым для парижского театра Дягилева и использующий, якобы, „советскую“ тематику, — представляет собой не более, как злой пасквиль на нашу революцию. „Идеолог шутовства в музыке С. Прокофьев нагло высмеивает в своем балете советских матросов, советские фабрики и т. п. Контрреволюционность „Стального скока“ разоблачалась рабочими и представителями пролетарской музыкальной общественности на всех прослушиваниях, однако т. Мейерхольд с пеной у рта настаивал на принятии этого балета, пытаясь смазать классовую сущность этой музыки, изображая ее издевательское шутовство как „юмор“, тупые урбанистические шумы как „бодрость производственных ритмов“ и т. д. и т. д.

„Стальной скок“ под напором пролетарской общественности был снят в конце концов с постанов-

---

[1]) Выдержки из рабкоровских писем цитирую по книге „Рабочие о литературе, театре и музыке“. Стр. 49, 50. Изд. „Прибой“—1926 г.

ки, но роль т. Мейерхольда в дискуссии по поводу этого балета свелась к возглавлению всех буржуазных группировок в музыке.

Подобную же роль сыграл т. Мейерхольд и в нынешнем году на происходившей недавно конференции Всероскомдрама.

На этой конференции группой фокстротчиков и „цыганщиков“ (Мессман—Хайт и К°) была поднята, как известно, беспринципная, гнусная кампания против Ассоциации пролетарских музыкантов [1]); политический смысл этой кампании заключался в тщетной попытке нэпманских композиторов отстоять свои позиции в классовой борьбе на музыкальном фронте, дискредитировать пролетарское музыкальное движение и отстоять „право“ на распространение свой порнографической продукции. Тов. Мейерхольд нашел возможным выступить на этой конфереции против ВАПМ. В своем слове он указал, между прочим, на то, что „так называемая (!) Ассоциация пролетарских музыкантов не только ведет борьбу с представителями того фронта, от имени которого говорит т. Хайт, но и приложила все силы к тому, чтобы не допускать исполнения вещей композитора Прокофьева на сцене Большого театра“ [2]).

Это выступление, показавшее, кстати, что дискуссия о „Стальном скоке“ ничему не научила т. Мейерхольда, сослужило, разумеется, не малую службу идеологам нэпманской музыки.

Роль т. Мейерхольда на музыкальном фронте становится все более реакционной. Об этом

---

[1]) См. „Против блока цыганщиков и фокстротчиков“ (обращение секретариата ВАПМ) опубликованное, в „Лит. газете„ № 48 и в „Пролет. музыканте“ № 7.За 1930 г.,—помещено на стр. 101 наст. сборника.

[2]) См. „Веч. Москву“ от 9/X.—1931 г.

ярко свидетельствует последние постановки мейерхольдовского театра, в особенности — обозрение „Д. С. Е.“ („Даешь Советскую Европу“) — новое „дополненное издание“ „Д. Е.“.

Общеизвестна склонность буржуазно-эстетствующих режиссеров „отводить душу“ (прежде всего, свою) на показе „фокстротирующей“ Европы, известно также и то, что прием этот (кстати, изрядно устаревший) никогда почти не служил сатирой, а наоборот, являлся и является наилучшей формой агитации за психику современного вырождающегося буржуа. Однако никогда ни в одной советской постановке откровенная пропаганда фокстротной похабщины не доходила до такого цинизма, как в обозрении „Д. С. Е.“. Вопреки внешней установке спектакля на злободневную политическую направленность (демпинг, французский парламент, безработица в Америке, вредительство, оборона СССР, пятилетка и т. п.), зритель в течение почти всего вечера (восемь эпизодов из одиннадцати) находится в атмосфере усовершенствованного балагана, где под непрерывные почти звуки джаз-банда дегенеративные персонажи буквально изощряются во всех тонкостях фокстрота, чарльстона, „блек-бота“, „интимных“ песенок и т. п. В фокстротной музыке тонет вся постановка (исполняется 22 фокстрота): под фокстрот зритель читает на экране цитаты из Сталина, под фокстрот американский безработный произносит революционные речи (II эпизод из 2-го акта), и даже советские матросы (III эпизод 2-го акта) ублажают себя звуками танго („Аргентина“).

Вся эта музыка подается с величайшей любовью и смакованием. Результаты не заставляют себя ждать. Зритель сагитирован (какая там, к чорту, сатира, когда все это дано так остро и увлекательно, в особенности в сопоставлении с отрывками скучной

декламации об обороне страны, пятилетке и т. п.)— звуки джаза, цинические танцы фраков и голых спин покрываются дружными аплодисментами публики.

Таков музыкальный облик обозрения „Д. С. Е.“, которое правильнее было бы расшифровать „Даешь Современную Европу“.

Однако Мейерхольд идет еще дальше. В последней своей постановке — пьесе В. Вишневского „Последний и решительный“, в сцену заставы, где должна быть показана героическая гибель краснофлотцев, в сцену, которая по замыслу авторов должна вызвать боевую готовность зрителя, Мейерхольд ухитрился.. ввести несколько изощренных фокстротов (под предлогом радиопередачи из Европы). Здесь уже не только вылезает во всей своей неприглядности мелкобуржуазное эстетство Мейерхольда, но очевидным становится и то, как ложная буржуазная трактовка пролетарской темы приводит к художественному провалу: в сцене, где герои-краснофлотцы, умирают под неврастенические звуки фокстрота, нарушена элементарная художественная правда, эта сцена невыносимо фальшива.

Тысячи рабочих смотрят новинки мейерхольдовского театра. Сотни уносят с собой фокстротную заразу. Эта зараза глубока. Мы не научились еще по-серьезному оценивать ее. Но зато отлично ценит ее буржуазия: она знает, что фокстротом лучше, чем алкоголем, можно задушить в рабочем классовую трезвость и волю, она знает, что общедоступный „бар“ с джаз-бандом подчас не менее выгоден, чем какой-нибудь желтый профсоюз.

Фокстротная зараза давно перехлестывает и к нам. И у нас есть в рабочей среде „пижоны“, „жоржики“—любители „американских танцев“—они

же злостные прогульщики, летуны и рвачи, срывающие производство.

Довольно политической слепоты и обывательского благодушия к музыке! Довольно примиренчества!

Звание советского революционного театра несовместимо с пропагандой враждебной рабочему классу музыки. Это повидимому непонятно еще Мейерхольду, но давно понятно уже передовой рабочей общественности.

Пролетарский художник только тот, кто стоит на уровне авангарда своего класса. Мейерхольд, бывший когда-то передовым художником, отстал от этого уровня. Либо он догонит его, либо неизбежно будет скинут со счетов пролетарского революционного искусства. Это покажет в ближайшее время его творчество.

(„Пролетарский музыкант“ № 8 за 1930 г.).

ДОЛОЙ ХАЛТУРУ И ЛЕГКИЙ ЖАНР

Письма с мест

Долой цыганщину из репертуара кружков

Культсектор ВЦСПС 13 апреля организовал всесоюзный радиомитинг, где после рапортов о состоянии на местах клубной работы и о подготовке к клубному совещанию состоялись показательные выступления клубных самодеятельных музыкальных кружков. Эти выступления показывают, что новая художественная массовая песня пролетарских композиторов еще не проникла за черту Красной сто-

лицы. Идеи обороны страны, ударничества, соцсоревнования, борьбы за промфинплан находят в „провинции“ музыкальное оформление в „цыганской“ песне, мещанском слезливом романсе и пьяной студенческой песне старого времени.

Эстрадный коллектив Иваново-Вознесенска показывает музыкальный монтаж „Марш ударных бригад“ на мотивы „Бубенцов“, „Все выше“ и др.

Завод „Красный треугольник“ Ленинграда дает „Церемониальный марш Красной армии“, в котором сливаются студенческая песня „Через тумбу, тумбу раз“ и „Смело, товарищи, в ногу“.

Харьков дает марш, 2-я часть которого представляет собой модный фокстрот.

Днепропетровск ублажает себя в момент напряженного строительства жалостливой поэмой Фибиха; а Нижний-Новгород заканчивает программу пошлой „цыганской“ музыкой некоего композитора Розованского.

Собравшиеся во Дворец труда, в Зал профсоюзов кружковцы не знали, откуда слышат эту музыку: из старого ресторана „Яра“ или из другого, подобного ему заведения, и не верили, что из советского Н.-Новгорода.

Сейчас издаются в большом количестве новые массовые песни.

Что же делают нотные магазины на местах для распространения новой песни и художественной музыки? Что делают музкружки для пропаганды и внедрения ее в быт рабоче-крестьянской массы?

Пусть музрабкоры на страницах журнала „За пролетарскую музыку“ ответят на эти вопросы, укажут самые больные участки и, выявив конкретных носителей зла, отдадут их на суд пролетарской общественности.

Борьба с легким жанром только тогда будет успешной, когда она станет делом самих масс.

За беспощадную самокритику клубной музыкальной работы!

С. Дудель (ЗПМ № 2)

г. Москва.

Звонкая пошлятина на граммофонной пластинке

На Тверской улице расположен музыкальный магазин „Коммунар“ № 67. Я захожу в этот магазин и подхожу к прилавку.

— Дайте мне пластинку № 18029 „Нет, нет, не хочу“.

— Пожалуйста!

Шаркнув, продавец с ловкостью жонглера перекручивает в руках пластинку, накладывает на заведенный граммофон.

Из рупора вырывается охрипший голос шансонетки:

„Нет, нет не хочу,
Никого не допущу...“

— Не нравится! — говорю я с видом капризного покупателя.

— Дайте другую — № 18053 „Ах, ты, Коля, Николай“.

— Разобрали, — элегантно отвечает приказчик, — но скоро будут.

Для меня достаточно этого ответа: „скоро будут“.

Выхожу на улицу. В голове звенят новые песни сегодняшнего дня. Я слышал хорошие песни, но их нет на граммофонной пластинке. Я не раз слышал прекрасные симфонии Бетховена, Шуберта, но на пластинке их не видел. У меня даже возникла мысль: зафиксировать на граммофонной пластинке „устав

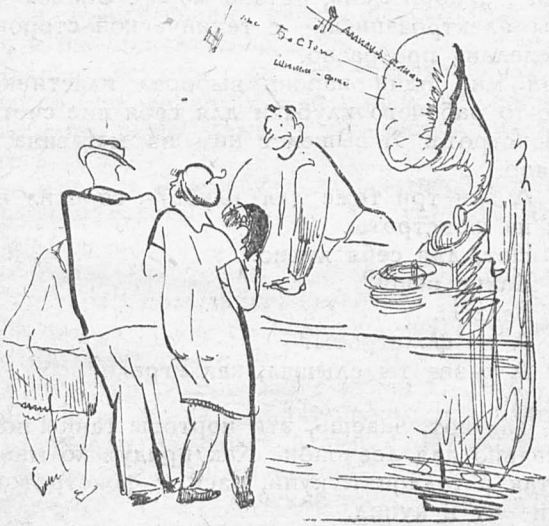
колхоза". А ведь, в самом деле, почему бы этого не сделать?

Направляюсь в музыкальное отделение магазина Мосторга на Воздвиженке.

— Из комического что-нибудь есть?

— Извольте: „Сцена в кинематографе".

Я прислушался.



Молодой человек — „комик поневоле" пересказывает какую-то кинокартину с влюбленными Донной Амандой и Доном Диальго. Человек, причмокивая, „ударяет" в рассказе на „чувствительные" места.

Влюбленные под аккомпанемент рояля целуются. Когда „няня спит, как амфибия", они уходят на лоно природы. Здесь рассказчик, понизив голос, громко расхохотался. Мне показалось, что это живой человек из треста Электрозапись смеется над собой.

Переворачиваю пластинку. „Торг у Сухаревой башни“. Я ожидал торговли, но ошибся. Предприимчивые граммофонщики придумали новый „торг“: кондуктор долго упрашивает даму слезть с подножки. Солидная „мадам“ слезает только после слов кондуктора: „Мадам, нравственно прошу вас...“

„Новейшие“ фокстроты здесь в полном ходу. „Эрика“, „Люби меня, оставь меня“. Записаны фокстроты электрозаписью, с технической стороны запись сделана прекрасно.

При мне один парень выбирал пластинки для какого-то рабочего клуба и для себя вне счета взял три фокстрота. Я вышел с ним из магазина, завел разговор.

— А эти три тоже для клуба?—спросил я, указывая на фокстроты.

— Нет, для себя лично.

— Какие вещи?

— Вальсы.

— А не фокстроты?

— А разве ты слышал, как играли?

— Да.

— Так вот, знаешь, эти чортовы танцы покупаю специально для девчонок. Как придут ко мне вечером, так и талдонят: купи, Вася, с фокстротом пластинки—ну и купил.

— А самому нравится тебе эта музыка?

— Как тебе сказать: и да и нет. Нет хороших вещей на пластинках, а есть старье — избитые вальсы.

У Петровки мы разошлись.

В музыкальном отделении магазина зудели минорные гавайские звуки. Я направился туда. У прилавка на 3 граммофонах покупатели „пробуют“ фокстроты. Берут их здесь дюжинами. Больше мещанской молодежи, но иногда и рабочий попадается на хитрую удочку продавца. Вот подходит толстая дама в го-

лубой фетровой шляпе с эмблемой на ленте: пронзенное стрелой сердце. Она просит что-нибудь „из старого“.

— К вашим услугам!—„Разбитая любовь“:

„Так склони головку
Ты на грудь мою...“

Слегка охрипший голос шансонетки нравится даме, и она просит завернуть.

Заводят вторую, третью, четвертую... „Две кошечки“, „Очи черные“, „Не приходите вновь“ приходятся по вкусу даме, и она просит их тоже завернуть.

— А у вас что-нибудь из романсов есть?

— Пожалуйста! „Милая, ты услышь меня, под окном“.

— Заверните.

— Берите, граждане, „цыганские романсы“,—агитирует продавец, а то больше выпускать не будут.

И их берут нарасхват.

„Красавица“, „Завивайте кудри Польке“, „Мы на лодочке катались“—находят своего покупателя.

В очереди за фокстротами стоят три девицы. Они выбрали: „Забыть нельзя“, „Алилуйя“, „Гавайская мелодия“, „Английский танго“. Под звуки танго одна из них умиленно шептала песенку, распространенную среди мещанской молодежи.

Долго еще разливалась по Мосторгу нудная „гавайская музыка“, заманивая обывателя, а продавцы услужливо предлагали:

— Пожалуйста, фокстрот новейший!

— Возьмите мелодию—чудесная музыка!

— Последний танго—больше не выпускается!

Торговля эта похожа на Сухаревский рынок, где беззастенчиво предлагают все, лишь бы с рук сбыть.

Некоторые чудаки утверждают, что фокстрот — танец угнетенных негров. Но каких негров? Есть негры и в буржуазных кафе-шантанах, отелях и ресторанах; мы соглашаемся, что этот танец принадлежит таким „угнетенным“. И когда его хотят навязать нам, мы заявляем: откуда пришел фокстрот — там он пусть и останется, а пролетариату таким „искусством“ дурманить головы мы не позволим!

Надо заставить заговорить пластинку советским языком; слова и музыка найдутся в достаточном количестве. А Музтресту мы задаем вопрос: почему не выполняется постановление Главреперткома об изъятии граммофонных пластинок с обывательской пошлятиной и похабщиной?

Член рабочей бригады Главреперткома *А. Сальский.*

(ЗПМ № 4)

г. Москва.

Кооперативный магазин — рассадник музыкальной халтуры

Предо мною целый ряд номеров „заочных уроков для народных инструментов В. В. Зарнова“, купленных в универсальном магазине „Коммунар“ № 67 по Тверской ул. Перелистывая пожелтевшие, а подчас и новенькие страницы „заочных курсов“, не знаешь, чему больше удивляться: самому факту существования этой „литературы“ или изысканным вкусам коммерческих дельцов из музыкального отдела МОСПО, торгующих подобными изданиями. С легкой руки В. В. Зарнова, автора-издателя и „учителя музыки с 1904 г.“, массовому потребителю предлагают на выбор самые модные и распространенные пьесы. Читаю наугад из обширного каталога:

„Боже, царя храни“ (невероятно, но факт), „Пупс“ — марш, „Двуглавый орел“, „Кэк-уок“, „Аргентинское танго“, „Ссора мужа с женой“, „Тоска по родине“... Особое внимание уделено Вертинскому. В период реконструкции и выполнения пятилетки в 4 года тысячам музыкантов советуют исполнять

„Я сегодня смеюсь над собой...
... Мне так хочется глупенькой сказки...“

Или о том, как „попугай Флобер твердит про любовь и плачет по-французски“.

Музыкальное достоинство „заочных уроков“ ниже всякой критики; в основу этих уроков, предназначенных специально для малограмотных и начинающих, положена замысловатая цифровая система, в которой даже опытный музыкант запутается и не сможет разобраться. Вот образцы „популярных“ объяснений Зарнова: „Буква Т сверху—тянуть звук, буква С—скорый удар... черточки сбоку—задерживать удары“... и т. д. в том же духе. Зато Зарнов считает излишним толковать о таких элементарных и необходимых для начинающего вещах, как посадка, постановка пальцев, способ извлечения звука. Таков

характер „заочных уроков“, которые странным и непонятным образом оказались переизданными в десятках тысяч экземпляров.

Сейчас мы на каждом шагу кричим о борьбе с упадочными и разлагающими влияниями в музыке, а между тем сами наши советские магазины являются массовыми рассадниками самого отвратительного, заплесневелого, махрово-черносотенного, что есть в музыкальной литературе. Милостью музыкального отдела МОСПО, с магазинного прилавка в самую гущу рабоче-крестьянской молодежи передается музыкальная отрава, и несет ее многотысячная армия музыкантов-любителей в сады, бульвары, улицы, всюду, где собирается молодежь, где затеваются пение и пляски.

С. Сендерей (ЗПМ № 5)

г. Москва.

„Ножами“ зарезали

Коллективом синеблузников клуба „Красный Октябрь“ (г. Нерехта) 20 июля была поставлена известная оперетта „Ножи“ (Счастливое кольцо), сюжет Натаева, стихи Вольнина, текст Холмского, музыка Дунаевского.

„Соль“ этой оперетты высказана героем ее, слесарем Павлом Кукушкиным:

„Мы сами творцы полового вопроса“.

Этим автор оправдывает своего героя, когда тот на протяжении трех действий „ищет счастье любви“ и, конечно, добивается... „руки“ дочери торговца-балаганщика.

Слесарь и дочь балаганщика взаимно влюблены и разыгрывают роли „несчастных влюбленных“.

Слесарь полгода упражняется в „метании тайном колечек“ и, явившись в последнем акте к балагану,

„Метко брошенным колечком
Счастье спас из-под ножа“.

Дочь балаганщика и слесарь блаженствуют в „торжестве любви“. Торжествует и сам балаганщик, который сохранил свои капиталы, согласившись выдать дочь замуж за „счастливца“ - слесаря, „чудом“ обыгравшего своего партнера.

Пьеса в лице своих героев дает нам трогательное „единение“ двух классов: пролетариата и буржуазии. Она вся насыщена обывательскими, мещанскими настроениями, идеализацией старого быта.

Фокстрот „Мисс Эвелин“, сыгранный духовым оркестром перед началом оперетты, и цыганка, гадающая в первом акте на руке „судьбу“ слесаря Кукушкина, еще больше сдабривали пошлую цыганщину „Ножей“.

Указанный в афише „хор“ состоял из 4-5 неспевшихся участников.

Ответственному распорядителю вечера — совету клуба—и всей советской общественности г. Нерехты надо учесть промах вечера и озаботиться предоставлением рабочему разумного культурного отдыха.

Для 3000 рабочих города надо уметь находить и использовывать материал социалистического строительства, переустройства деревни на социалистических началах, жизни фабрики, завода.

Покажите рабочему советский новый быт!

Сдобнов (ЗПМ № 5)

г. Нерехта, Райвоенкомат.

Долой „кирпичную музыку“

Музыкальные журналы уже писали о необходимости выбросить из репертуара оркестров „Кирпичики“, марш „Комсомолочка“, всякие попури из „украинских“ песен (вроде песни „Гречаники“) и все то, с чем сейчас на Украине ведется борьба. Между тем у нас до сих пор разыгрываются различные „Запорожцы за Дунаем“, „Две собачки“ (те же „Кирпичики“) и пр.

Или вот факт: 26 июня 1930 г. в клубе шла кино-картина „Днепр в бетоне“ („Днепрострой“). И вот, в то время когда на экране грандиозный вид Днепровского строительства—под экраном в оркестре скрипка начинает:

„О, баядерка, ты чаруешь меня“ (!).

Нужно решительно взяться за чистку музыки в рабочих клубах!

Хома Ветер (ЗПМ № 5)

Клуб ж.-д. ст. Полтава-Южная.

„За пролетарскую музыку“ — помог

На железнодорожной станции я купил № 4 журнала „За пролетарскую музыку“ (этим журналом я интересуюсь, потому что в нем очень много можно найти хорошего и полезного). В поезде я прочитал его. В особенности меня заинтересовала статья „Чем плоха „Цыганочка“. Нужно сказать, что я до сих пор не знал, что „Цыганочка“ может принести вред, когда ее исполняют только как музыку (без слов). Правда, я знал, что слова, которые поются под „Цыганочку“,— бесшабашные, пессимистические и ничего общего не имеют с нашим строительством. А в особенности

этим отличается исполнение самого танца. Но вариации музыки мне нравились. Я очень прилежно разучивал их на мандолине.

Когда я приехал в Угодско-заводский район, смотрю—объявление: „Сегодня собрание молодежи, по окончании — вечер". Прихожу в избу-читальню. Народу мало. Зав. избой-читальней задает приходящим разные шуточные вопросы и пытается организовать читку газет или журнала.

Мне пришла мысль,—дай-ка, думаю, прочту статью „Чем плоха „Цыганочка", т. к. до этого слышал, как „Цыганочку" играл на гармошке парень, сидевший на крыльце избы-читальни. Да и вообще знаю, что везде „Цыганочка" пользуется большой популярностью.

Начинаю читать. Слушают внимательно. Приходящие подсаживаются—тоже слушают. Группа собралась большая—не только молодежь, но и взрослые. Только кончил, вдруг один парень спрашивает меня:

— Вы говорите, что „Цыганочка" вредна?

— Да разве вы не слышали того, что я читал?

— Нет, я только что пришел; хотя и не слышал, но докажу, что „Цыганочка" полезна и вреда никакого не приносит.

Начинает доказывать: во-первых, приятные звуки, во-вторых, развивает технику рук музыкантов, которые ее исполняют, и, наконец, развивает мышцы тех, кто ее танцует, а слова, мол, про которые вы говорите, можно заменить другими. Я его долго убеждал, главным образом, пользовался теми аргументами, которые написаны в журнале, а отчасти теми, что сам знал.

И все-таки—убедил, хотя наш спор был прерван открывшимся собранием.

Мое предложение—нужно широко популяризировать журнал „За пролетарскую музыку", уде-

шевить его, так чтобы он был доступен самым широким массам не только города, но и деревни.

В. Пронин (ЗПМ № 5)

г. Калуга, Дом Обороны.

На заводе „Арсенал“

Лозунг, который был выдвинут Ассоциацией пролетарских музыкантов — „На предприятия“—Ленинградское отделение решило провести в жизнь. 31/V в клубе „Победа Коммунизма“ при заводе „Арсенал“, в обеденный перерыв нашими товарищами была проведена беседа о классовой сущности музыки и о задачах ВАПМ‘а.

Ровно в 12 часов дня дали гудок, и через 15 минут рабочие, заканчивая свой завтрак, стали заполнять зал клуба.

Шли разговоры: „Что будет?“

— Да вот, говорят, приехали, о музыке говорить будут.

— Ну, что говорить-то; лучше бы спели что-нибудь.

Наш товарищ начал беседу. После нескольких фраз с галереи раздался голос:

— Стой. Непонятно говоришь. А что такое мелодия?

— Осмысленное движение звуков. Есть движение звуков без смысла (докладчик потыкал пальцами по клавиатуре, изобразив бег кошки по роялю), они ничего не говорят. А есть движение звуков организованное (докладчик проиграл мотив песни „Эх, ты, доля“), в них есть определенное содержание, мысль. Вот это и есть мелодия. Понятно?

— Понятно,—валяй дальше.

Рассказывая дальше о классовом значении музыки, о вредном влиянии фокстрота, идущего к нам с буржуазного Запада, и „цыганщины“, оставшейся от пьяных купчиков и промотавшихся князей и графов; о мещанском музыкальном творчестве, скрывающем под революционными словами равнодушное, а подчас и враждебно-вредительское отношение к рабочему делу,—наш докладчик был засыпан вопросами, замечаниями, криками:

— А где вы раньше были?

— А почему с мещанством в музыке только сейчас повели борьбу?

Тема взволновала рабочих. Чувствовалось напряженное внимание аудитории.

Вопросы сыпались один за другим. И уже не только наш товарищ отвечал на них, но рабочие сами повели горячие споры между собой. Разгорелся в полном смысле слова музыкально-политический митинг. Посыпались предложения на завтра же организовать концерт из произведений пролетарских композиторов и подробнее обсудить затронутые вопросы.

Гудок на работу прервал беседу, но не закончил ее. Рабочие в этот и следующие дни в цехах продолжали говорить и спорить по вопросам, затронутым в докладе.

К концерту-диспуту, назначенному на следующий день, шла усиленная подготовка и „за“ и „против“. Красевич, рабочий завода „Арсенал“, старый духовик, „игравший 5 лет на трубе“ (по собственным словам) и воспитанный церковными регентами, под „высоким“ покровительством графини Паниной,—пытался вести кампанию против установок предстоящего концерта.

Перед самым концертом в фойе шли горячие споры.

Участвовавшие в концерте ребята из 23-й и 35-й трудшкол вели агитацию за журнал „За пролетарскую музыку“. С пришедшим на концерт Красевичем староста хора, Коган (15 лет) затеял спор. „Идеологический бой“ молодого школьника, поддерживаемого своими товарищами, и седовласого духовика, „умудренного музыкальным опытом“, все больше привлекал внимание приходивших рабочих. На замечание одного из присутствующих,—„что ты горячишься, ведь тебе петь надо сейчас“,—послышался ответ:

— Как я могу молчать, если он Давиденку ругает.

Из толпы, плотным кольцом окружавшей спорящих, раздавались реплики:

— А здорово он его!

— Ишь ты, молодой, а как кроет!

Звонки к началу не произвели большого впечатления на спорщиков и окружавшее их кольцо. Пришлось организатору объявить громко о начале концерта.

— Мы с вами еще поспорим,—говорили ребята, уходя на эстраду.

Начался концерт.

Во вступительном слове были вновь подчеркнуты и углублены основные положения, выставленные вчера, иллюстрированы музыкальными примерами; дальше было указано на ту тяжелую борьбу, которую ведет ВАПМ, находясь в мещанском окружении. Силами музыкальной бригады Музсектора Гиза и хора школьников были показаны произведения Коваля, Давиденко и Белого. Закончилась программа исполнением песни „Нас побить, побить хотели“ всеми участниками концерта совместно с аудиторией.

После концерта развернулся диспут.

Рабочий „Арсенала“ тов. Левитов сразу же дал ясную оценку:

— На концерте вместо халтуры нам показали новую молодую семью, которой близко дело проле-

тарской музыки. Такое искусство действительно есть оружие борьбы против классового врага. То, что мы услышали, нельзя выразить словами. Бодрая, горячая зарядка, которую оставляют в нас товарищи, будет им лучшей оплатой, а наши выступления в этом диспуте будут наилучшей ценой этим молодым кадрам. Мы дадим отпор вылазкам врага, который мешает нашей работе.

С резко противоположным взглядом выступил Красевич. Он говорил, что музыка аполитична; что настроения и переживания, выраженные в музыке у старых „великих“ композиторов — Чайковского, Гречанинова и Чеснокова,—намного ближе нам, чем „какие-то Давиденки, Ковали, Белые“; что цыганская песенка в исполнении „знаменитой“ Тамары произведет на рабочего гораздо больше впечатления, чем любое из исполненных „так называемых“ пролетарских сочинений и, во всяком случае, даст ему возможность „отдохнуть и забыться от тяжелого труда под паровым молотом“.

Эта речь и особенно та мысль, что музыка должна помочь забыться (от чего? — очевидно от тягот социалистической стройки!), вызвала резкую отповедь со стороны выступавших после него рабочих.

Выступивший вслед за Красевичем товарищ (фамилия в протоколе не указана) обратился к аудитории:

— Красевича пришибло паровым молотом. Но я задам один вопрос — понравились вам эти произведения, близки ли они нам или нет? (Крики: „Очень близки!“) А Красевич говорил обо всем, только не о них. Красевич работал в хоровом кружке, который готовил „Фарфоровые куранты“, где показывалось, как жил маркиз 120 лет назад. Вот что ему близко. Наша художественная работа не на должной высоте. Надо приветствовать сегодняшнее начинание. Впер-

вые здесь в клубе я с удовольствием присутствую на таком концерте.

Много еще говорили рабочие как о наших достижениях в социалистическом строительстве, политике, культурной жизни, так и о недостатках в клубной работе, и особенно в музыкальном воспитании рабочих масс.

— Мы вам поможем в вашей борьбе!—так говорили рабочие по окончании диспута, таков лучший результат двух первых выступлений Ленинградского отделения ВАПМ на заводе.

Г. Краснуха и Г. Анисимов (ЗПМ № 7)

г. Ленинград.

В Зиновьевске

Небольшой городок весь охвачен музыкой. Во всех рабочих клубах имеются духовые и струнные оркестры. Но беда вся в том, что нет наших пролетарских руководителей.

Проходишь мимо клуба, слышишь: оркестр играет какой-нибудь фокстрот, вроде „Пеликана". В другом клубе—металлистов—слышишь тот же фокстрот, но под другим названием „Фокс-шануар". За ним следуют „Бубенцы", а потом снова фокстрот. Противно слушать в рабочем клубе шантанную музыку.

Когда у одного музыкального руководителя старый рабочий спросил: „Сыграете ли вы наконец хорошую музыку", тот ответил с иронией: „У меня не с кем играть хороших вещей". А фокстроты у него находится с кем играть.

Рабочий (ЗПМ № 7)

г. Зиновьевск.

Халтурщики не сдаются без боя

В центре, видно, халтуре не дают развернуться, зато она старается закрепиться в провинции.

К нам в Витебск приехал „знаменитый“ певец Зинин и „знаменитый“ композитор Поль Эрлих— так извещали афиши. Эти „светила“ выступали в цирке. О художественности исполнения говорить не приходится. Каков же был их репертуар?—Вот два их „перла“: 1) „Ты меня не любишь, не жалеешь“, на слова Есенина, 2) „Париж“, текст И. Куниной, музыка Эрлиха. Первое произведение, вероятно, всем знакомо; это типичное упадочное нытье. Во втором произведении в течение десяти минут „знаменитости“ пытались вызвать у публики сочувствие к несчастной белоэмигрантке-проститутке и к жестокому графу, швыряющему ей в грязь франк.

Цирк пользуется громадной популярностью и может быть распространителем новых песен, но вместо этого с арены цирка несутся упадочные и похабные песенки, романсы, призывающие посочувствовать и пожалеть несчастную белую эмиграцию. Пора цирку начать шагать в ногу с современностью и гнать халтурщиков со своей арены.

С. Кивленик (ЗПМ № 9)

г. Витебск.

„Утесовщина“

Недавно Л. Утесов со своим теа-джазом „удостоил“ своим посещением Харьков. Перед началом выступления „любимец публики“ Утесов счел нужным сказать маленькую речь в защиту музыки-джаз: эту „веселую, бодрую и жизнерадостную музыку эпохи

индустрии“ он противопоставлял творчеству „феодалов-классиков“. Под конец этот наглый халтурщик заявил, что он борется за свое детище со многими врагами (кто эти враги?).

Что же представляло собой само выступление Утесова? — Кривляние, шутовство, рассчитанное на то, чтобы „благодушно“ повеселить почтеннейшую публику. Все это сопровождалось ужасным шумом, раздражающим и подавляющим слух. Уходя из театра, слушатель уносил с собой чувство омерзения и брезгливости от всех этих похабных подергиваний и пошлых, кабацких песен.

На это безобразие должна обратить внимание вся советская общественность. Необходимо прекратить эту халтуру. Нужно гнать с советской эстрады таких гнусных рвачей от музыки, как Л. Утесов и К°.

Красноармеец *Юрий Хоменко (ЗПМ № 9)*

г. Харьков. Школа Червоних старшин.

Нет отпора халтуре

В Новочеркасске пустила глубокие корни халтура и „цыганская“ пошлятина. Самый большой клуб им. Октября, находящийся в ведении Райпрофсекретариата, не борется с этим. Музыкальные кружки клуба воспитательной работы не ведут. Особенно это относится к хоровому кружку клуба: кружок даже не позаботился ознакомиться с выпущенными к 1 мая массовыми песнями для демонстрации. А что делается в клубных кино — лучше и не спрашивать: доморощенные иллюстраторы во всю „жарят“ фокстроты и всякую пошлую отсебятину.

Местный отдел союза Рабис совершенно не контролирует своих членов, не требует от них смены репертуара. Попрежнему местные „дивы“ — Лаврова, Дустанович и др., выкрикивают сердцещипательные романсы и преподносят новочеркасской публике „революционные“ перлы вроде „Маринкиных прудов“. Райлит палец о палец не ударил для борьбы с халтурой и „цыганщиной“. Недавно даже при благосклонном попустительстве Райлита состоялся концерт „известной“ Церетелли.

Надо забить тревогу перед новочеркасской общественностью, надо на живом примере показать вред „цыганщины“ и энергично взяться за продвижение музыки наших пролетарских композиторов в рабочие клубы.

Рис. А. Ермакова.

„Пионерский оркестр“
гр. Куликова.

М. Елисеев (ЗПМ № 8)

г. Новочеркасск.

Гоните давидовщину

По Северному Кавказу в настоящее время разъезжает со своей капеллой ветеран украинской хал-

Рис. М. Алексича.

туры и музыкальной реакции гр. Давидовский. Произведения этого композитора уже как будто не издаются, но он наводняет ими различные уголки СССР.

О чем поет Давидовский? О старой „гопацкой“ Украине. Он — шовинист, консерватор, и поэтому о революционной, советской Украине ничего не пишет. От него часто можно слышать: „я не для комсомольцев пишу, а для культурного люда“, или „меня любит народ, я пишу для него, а новую музыку пишут профаны“.

Давидовский — автор многих церковных сочинений. У него и повелось так: для клубов он пишет слюнявые вещи, вроде „Украіно, Украіно“, или „Бандура“, а для регентов — „Богородице дево“, „Тело христово“, „Херувимская“ и т. п.

Иногда одна и та же вещь сочиняется им и для клубов и для церквей, например, „украинская“ песня „Езуиты“ в церквах поется с другим текстом „Отче наш“.

Сейчас на Украине ведется борьба с „давидовщиной“. Здесь его уже не принимают. Теперь он стремится проникнуть в другие места Союза.

Общественность должна дать отпор этому вредителю на культурном фронте.

И. Савченко (ЗПМ № 9)

Станица Каневская (Кубань).

Халтурщики не унимаются

В конце октября в г. Великие Луки появились многочисленные афиши о концертах „артистов Гостеатров Ленинграда“ (?) Зинина и Поля Эрлиха. „По окончании концерта танцы до 2 часов ночи“.

Программа этих халтурщиков состояла из смеси откровенно-упадочных романсов и таких же упадочных песенок, но на „революционные“ тексты: „Королевский пес“, „Цирковой клоун“, „Азбука подшефной Таньки“, „Винтовочка“...

„Нынче кто-то лишний из двоих сердец...“ —

вопит со сцены Зинин.

„К сердцу охлажденье, нет к нему участья...“ —

ноет „знаменитый“ певец.

„Все равно... забыться чем попало,
Все равно... ведь жить осталось мало,
Это всем давно понять должно...“ —

так поучает „глубокомысленный“ Эрлих.

„На голове фетр,
На ногах фетр,
А в желудке пусто...“

Дальше идет джаз-банд в имитации и т. д.

Что это? Насмешка, издевательство над общественностью? Реализация лозунга „Музыка—массам“?

Удивительнее всего то, что эти „знаменитые“ вредители от музыки разъезжают с разрешения ЦК Рабис. Мы требуем от союзных организаций прекращения выдачи мандатов на развращение и разложение масс.

Ем. Дюков (ЗПМ № 9)

г. Великие Луки.

Довольно петь похабные песни

Детдомовцы Крыма находятся целиком в плену у музыкальной пошлятины. В Симферополе и Севастополе ребята поют „модную“ песню:

„Не плачь, подруженька, девица гулящая,
Не мучь ты душу, объятую тоской,
Нам все равно, наша жизнь теперь пропащая,
И тело женское проклято судьбой“.

Эту песню поют все пионеры и комсомольцы.

Вот еще одна распространенная песня:

„В понедельник я влюбился,
Весь я вторник прострадал,
В среду с ней я объяснился,
А в четверг ответа ждал".

Вот такие глупые и гнусные песни поют дети, воспитанники детских домов.

Винить ребят в этом, конечно, нельзя. Вся вина лежит на администрации детдомов, которая не обращает никакого внимания на музыкальное воспитание детей. Ведь можно было бы раздобыть музыкального руководителя. Музыка имеет большое значение для воспитания нового человека. Надо повести борьбу с разлагающим влиянием старых мещанских и бульварных песен на ребят. Надо продвигать новую, пролетарскую музыку.

Рабфаковец *Марьян Цурский (ЗПМ № 9)*

К рабфаковцам

Я—студент музыкального рабфака. До поступления на рабфак я жил в глухом селе Волошиновке, на Украине. Я страшно любил музыку, но слышал я только разлагающую—как я сейчас понял—музыку, всякие уличные песенки: „гречаники", „цыганочку" и т. п. В Москве я попал на концерт. Музыка, говорят, была хорошая. Но я в то время ничего не понял: мне было скучно, казалось, что на рояле бьют, не могут играть.

Позанимавшись месяца два на рабфаке, я почувствовал, что та музыка, которую я раньше слышал на родине, есть проводник пьянства и хулиганства. А та музыка, которую я слышал, напр. Бетховена,

и которую я теперь начинаю уже понимать, может организовывать массы в их борьбе.

Я призываю рабфаковцев, посланных на музыкальную учебу рабоче-крестьянскими массами, организовать поход в рабочие кружки и в колхозы, повести там агитацию против буржуазной музыки „легкого жанра“, разъяснить рабочим и крестьянам вред этой музыки. Мы должны растолковать разницу между хорошей и плохой музыкой и показать пролетарскую музыку. Кроме того, нужно продвигать журнал „За пролетарскую музыку“, чтобы связать местных музыкантов с пролетарским движением.

Гр. Орлянский (ЗПМ № 10)

т. Москва.

РЕЗОЛЮЦИЯ ВТОРОЙ МОСКОВСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ РАБОЧИХ КРУЖКОВ ВАПМ

Заслушав доклад т. Лебединского на тему „Пролетарская массовая песня и задачи массовой музработы в реконструктивный период“, 2-я конференция рабочих кружков ВАПМ отмечает:

1. Влияние музыки на рабочий класс происходит в первую очередь через массовую песню. Значительная часть песен, распространенных в рабочем классе, имеет в своей основе чуждое и нередко прямо враждебное рабочему классу содержание. Эти песни, именуемые часто „цыганскими“, „народными“ и т. п., порождены, как показано в докладе т. Лебединского, пьяным разгулом русского купечества, городским мещанством и настроениями отсталых слоев рабочих.

2. Наряду с этим распространены многие песни-отражающие революционизирующееся сознание ра, бочего, песни революционного подполья, а также нарождающееся и крепнущее современное пролетарское творчество.

3. Борьба за очищение рабочего класса от чуждых и враждебных влияний, с огромной силой идущих именно через песни, пропаганда пролетарских песен диктует необходимость активнейшего участия рабочих музыкантов в работе на музыкально-идеологическом фронте.

Разоблачение классовых корней нэпманской и мещанской музыки, вытеснение ее из быта, из психики рабочего, с одной стороны, внедрение новой пролетарской песни, с другой, — все это должно стать повседневной боевой задачей кружковца-активиста.

4. Одновременно с этим конференция с негодованием констатирует непрекращающееся со стороны некоторых учреждений и организаций насаждение и распространение враждебной рабочему классу музыки.

Так, например, до сих пор Музтрест продолжает выпускать грампластинки с записью фокстротной похабщины и „цыганщины".

Некоторые театры, как, напр., им. Мейерхольда, упорно пропагандируют фокстроты и музыку „Кирпичиков". То же самое можно нередко слышать и по радио.

Все эти явления, происходящие в момент столь обостренной классовой борьбы на всех участках, в том числе участке идеологическом, — нельзя квалифицировать иначе, как ярко выраженный правый оппортунизм в практической работе со стороны некоторых руководителей музполитикой, сочетаемый возможно и с вредитель-

ством со стороны известной части специалистов, работающих в музыкальных учреждениях.

5. Конференция указывает на необходимость решительного разоблачения учреждений, извращающих линию рабочего класса и партии в области музыки, немедленного пресечения беспринципного делячества и откровенной торговли идеологией, которая наблюдается, например, в производстве грампластинок.

6. Влияние пролетарской массовой песни в рабочем классе растет вопреки всяческим попыткам буржуазных идеологов и засоренных бюрократами и делягами муз. учреждений помешать этому росту.

Воспитание в рабочем музыканте активного бойца на музыкальном фронте, активно дерущегося в рядах своей ассоциации за пролетарскую музыкальную культуру, за преодоление косности, аполитичности, хвостизма в музыкальной жизни — таковы основные наши задачи в настоящий момент.

Кружковцы-вапмовцы, в бой за выполнение этих задач!

(ЗПМ № 10)

ПОЗОРНЫЙ ДОКУМЕНТ

(Письмо в редакцию журнала „Пролетарский музыкант")

7/II 1930 г. состоялось заседание расширенного пленума бюро композиторских секций Драмсоюза и Модпика [1]). Одним из вопросов этого заседания было заслушание заявления гр. Н. Рославца в объединенное бюро композиторских секций Драмсоюза и Модпика, с просьбой и требованием расследовать его „дело". „Дело" это заключается в том, что во время чистки аппарата Главискусства „враги" Н. Рославца выдвинули против него ряд обвинений, главными из которых являются следующие:

а) Будучи политредактором Главреперткома, он потворствовал авторам „фокстротчины" и „цыганщины"; б) гр. Рославец проводил в своей политике затирание произведений пролетарских композиторов; в) покровительствовал Ассоциации московских авторов („АМА"), являющейся „лже-кооперативом", „частной лавочкой" гр. Переселенцева (ныне посаженного за свои „делишки" на 4 года); г) работая в Теа-кино-печати, помогал „АМА", т. е. частнику „слиться" с Теа-кино-печатью; д) напечатал в „АМА"

---

[1]) Композиторские секции перечисленных обществ объединяют всех композиторов, произведения которых публично исполняются. Через эти секции происходит распределение между композиторами сумм, полученных путем отчисления известного процента от прибыли различных концертов и театров, в которых исполняется музыка этих композиторов.

несколько своих музыкальных произведений, что расценивалось „врагами“ гр. Рославца как замаскированная взятка.

Все эти обвинения, выставлявшиеся на чистке гр. Рославца рядом товарищей, изображаются в его заявлении как „травля“ со стороны Ассоциации пролетарских музыкантов (АПМ), „перешедшая в последнее время в тактику дискредитирования меня как политического работника, с целью изгнать меня, как махрового классового врага пролетариата, из советских органов“. В заявлении Рославца, со всей наглостью и цинизмом, присущим этому деятелю, искажается идеологическая борьба, которая велась между АПМ и Рославцем, как представителем буржуазного течения в области музыкального творчества и музыкальной политики. В своем заявлении Рославец пытается демагогически и обывательски представить эту идеологическую борьбу (см. в частности, статьи тт. Калтата и Белого в журнале „Музыкальное образование“ за 1927 и 1928 гг.), как „травлю“ его Ассоциацией в ответ на какую-то, когда-то написанную им статью. Выступление ряда товарищей (в числе которых были и не члены АПМ) на чистке Рославец рассматривает как продолжение „травли“, пытаясь этим опорочить якобы пристрастные обвинения и смазать их остроту.

Обращение Рославца в бюро композиторских секций Модпика и Драмсоюза за поддержкой, с целью оказать давление на комиссию по чистке Главискусства (до вынесения ею решения) — диктовалось „тонким“ расчетом. Дело в том, что в этих секциях, до последнего времени играли, и частично играют еще и сейчас, видную роль те самые „творцы“, „фокстротчины“ и „цыганщины“, в покровительствовании которым обвинялся гр. Рославец.

Получая чрезвычайно высокие авторские гонорары за свои „творения“ (кстати, запрещенные ныне к исполнению), эти идеологи „мещанско-нэпманской“ стихии сумели своей подозрительного свойства активностью добиться влияния как на рыхлую, идеологически бесхребетную массу композиторов, так и на руководство секциями (что неудивительно при возглавлении композиторской секции Модпика деятелем с сомнительным прошлым и подозрительной общественной ориентацией—В. Мессманом). К сожалению, пролетарское крыло композиторских секций пока количественно слабо и не могло, в виду этого, а также колоссальной загруженности творческими задачами и идеологической работой на важнейших участках фронта классовой борьбы в музыке, активно участвовать в жизни Модпика.

Итак, Рославец действовал почти безошибочно, обращаясь за „помощью“ в бюро композиторских секций Модпика и Драмсоюза.

После заслушания заявления Рославца, а также заключения специально выделенной комиссии, нами был заявлен протест против разбора „дела“ Рославца пленумом, в виду:

а) полного отсутствия у пленума объективных материалов, связанных с обвинением Рославца; б) неправильности параллельного комиссии по чистке обследования деятельности Рославца, на которое последняя никого не уполномачивала.

Однако обсуждение состоялось.

Достаточно привести несколько высказываний, чтобы показать обывательскую беспринципность, руководившую желающими „облегчить участь“ Н. Рославца. Так, например, некоторые выступавшие заявляли, что т. Рославец „много помогал нам всем в первые годы революции“; что „он пишет

левыми гармониями, как же он может поощрять легкий жанр". Были и „лирические" заявления о том, что „у нас единая (?!?) семья композиторов, зачем же ее раскалывать" и т. п. Представители „цыганщины" (например, Ю. Хайт) пытались изобразить Рославца как весьма лютого цензора, запрещавшего, якобы, многие из их сочинений! (Эти граждане умалчивали, конечно, о многих и многих печатных „сочинениях" своих, наводнивших московский и провинциальный рынок порнографией и музыкальной контрреволюцией).

Считая бесцельным свое присутствие на этом „историческом" обсуждении, сопровождавшемся гнусными выпадами ряда выступавших против Ассоциации пролетарских музыкантов, подав письменно особое мнение о неправильности самой постановки вопроса перед пленумом, мы покинули заседание. Этим самым мы выражали протест против попыток под видом „реабилитации" Рославца, единым фронтом музыкальных вредителей и рвачей гр-н Хайтов, совместно с Мессманами и т. п., влекущих за собой политически инертную группу членов бюро секций, выступить с дискредитацией идеологической линии Ассоциации пролетарских музыкантов, несущей всю тяжесть борьбы против буржуазной идеологии в музыке, лишь недавно принявшей активное участие в реализации запрещения так наз. „легко-жанровой" продукции гр-н Хайтов и им подобных.

Заседание продолжалось без нас и „завершилось" резолюцией за подписью В. Мессмана и Ю. Хайта. Эта резолюция, как и весь протокол заседания, является поразительным документом лицемерия и циничного приспособления

„идеологов“ нэпманства в музыке, вышибленных лобовой атакой с части занимавшихся ими позиций и пытающихся при помощи смехотворной маскировки изобразить из себя „рыцарей“ пролетарской музыки, борющихся против „насадителя“ „цыганщины“ и „фокстротчины“... Ассоциации пролетарских музыкантов (!!!). Так, резолюция, давая, не „отягченную“ никакими аргументами, полную „реабилитацию“ Рославцу, якобы, являющемуся „одним из непримиримых противников“ „легкого жанра“, одновременно констатирует, что Музсектор Гиза, в работе которого принимали активное участие представители Ассоциации пролетарских музыкантов, печатал до последнего времени (1929 г.) музыкальные произведения с ярко выраженным мещанско-обывательским уклоном: „фокстротчина“, „цыганщина“ и т. п. Здесь распоясавшиеся вконец дельцы и вредители от музыки просто лгут. Они прекрасно знают, что вступление одного из членов АПМ на руководящую работу в Музсекторе Гиза (январь 1930 г.) „совпало“ с прекращением продажи и печатания Музсектором „легкого жанра“, а также с полным крушением частной лавочки „Переселенцевых, Хайтов и Кручининых“ — Ассоциации московских авторов (АМА), каковому крушению немало способствовала Ассоциация пролетарских музыкантов. Дельцы и вредители на своей шкуре чувствовали силу смертельных ударов, полученных „легким жанром“ и его „творцами“ от Ассоциации пролетарских музыкантов. И в бешеной борьбе за свое существование они прибегают к последнему средству: прикрывшись маркой „композиторской общественности“, они пытаются блудливо и жалко „провести за нос“ советскую общественность, указывая на АПМ, как

на покровителя (!!!) „легкого жанра“, в противовес им и гр. Рославцу. Прожженные деляги, присосавшиеся к котлу авторских гонораров, не намерены отдать без „боя“ своей позорной ренты. Под руководством Мессмана и при молчаливой поддержке инертной композиторской массы, они переходят в „атаку“ против представителей передовой музыкальной общественности. В протоколе, подписанном Мессманом и Хайтом, выражается „общественное порицание“ членам АПМ Белому, Давиденко, Шехтеру и Ковалю, покинувшим заседание, руководимое теми же Хайтом и Мессманом.

„Порицание“ это, вынесенное от имени „композиторской общественности“, имеет целью противопоставить немногочисленной группе пролетарских композиторов—членов Модпика всю остальную массу композиторов. Мы уверены, что это „номер“ не удастся. Мы убеждены, что вся советская часть композиторских секций Модпика и Драмсоюза не даст ввести себя в заблуждение темным элементам, пытающимся при помощи клеветы и демагогии использовать марку „композиторской общественности“ для своих грязных целей.

Композиторы: *В. Белый, А. Давиденко, М. Коваль, Б. Шехтер.*

Присоединяются к письму следующие товарищи—члены Модпика и Драмсоюза: *Л. Шульгин, Д. Буглай, К. Корчмарев, А. Сергеев, С. Корев, А. Веприк, З. Левина, Г. Поляновский, В. Клеменс.*

ЗАЯВЛЕНИЕ РОСЛАВЦА

В комиссию по чистке аппарата Наркомпроса и в комиссию по чистке аппарата Теа-кино-печати

„В связи с рядом обстоятельств, сопровождавших мою чистку, с рядом обвинений, выдвинутых против меня, а также и в связи с создавшейся в последнее время обстановкой на музыкальном фронте, считаю необходимым заявить следующее:

1) Критически рассматривая определенный период своей работы, совпавший с нахождением моим в Главреперткоме, я сознаю, что допустил ошибку, заключавшуюся в том, что не проявил необходимой настойчивости в проведении классовой линии в музыке.

Эта ошибка выявилась в том, что я допустил недостаточно строгое отношение к той категории музыкальных произведений, которая получила наименование „легкого жанра", ограничив свою работу в этой области только отсевом лучших в художественном отношении произведений и не поведя с ними борьбу в целом. Я считаю ошибочной эту политику еще и потому, что мне, как бывшему члену партии, надлежало бы занять в этой борьбе с легким жанром одно из первых мест.

Эта основная ошибка повела к ряду ложных шагов, давших возможность классово-чуждым музыкантам организоваться, печатать свои произведения, основать свое издательство и продвигать свою продукцию на советскую эстраду. Эта же основная

ошибка повела к тому, что я отдал свои произведения для напечатания в их издательство „АМА“, что я считаю глубоко неправильным, независимо от того, мог ли я или не мог я их напечатать в гос. издательстве.

Категорически заявляю, что эта ошибка мною целиком осознана, что повториться она в будущем не может, что я решительным образом отмежевываюсь от всех и всяких носителей фокстротно-цыганской „идеологии“, сознание которых, как я убедился на опыте, настолько проникнуто буржуазно-мещанским мировоззрением и шкурническими устремлениями, что ни о какой сработанности с ними не может быть и речи.

2) Нынешнее обострение классовой борьбы показало мне, что известные тенденции в моем творчестве, теоретической и общественной деятельности подлежат пересмотру в сторону отхода от т. н. формалистических позиций, выражающихся в недостаточной оценке классовой природы музыкальных произведений и в переоценке их формальных и технических свойств. В своем музыкальном творчестве в последнее время я уже встал на путь исправления этой ошибки и в настоящее время занят теоретической проработкой этого вопроса. Эти мои взгляды в прошлом связали меня с ассоциацией современной музыки, организацией, на продолжении всего своего существования развивавшей эти формалистические тенденции.

3) В пылу борьбы и самозащиты я допустил ряд необоснованных и необъективных выпадов против Ассоциации пролетарских музыкантов и отдельных ее членов, в то время как основные моменты художественно-политической линии этой ассоциации я считаю правильными и классово-выдержанными.

4) Все вышеизложенное я в настоящее время излагаю в форме статей и в ближайшем будущем опубликую в печати“.

Н. А. Рославец

19/III—30 г.

ПОЛИТИЧЕСКИЙ СМЫСЛ КАМПАНИИ ПРОТИВ ВАПМ [1])

(От секретариата ВАПМ)

Процесс овладения рабочим классом командными высотами в области музыки только еще начинается. В частности, движение пролетарской музыки всего лишь год назад (в 1929 г.), сломив блокаду и политику бойкота, проводившуюся по отношению к нему одним из наиболее чуждых и засоренных вредительскими элементами аппаратом музыкальных учреждений, получило возможность участвовать в практической музыкальной работе, издавать свой журнал, давать достаточно ощутительный отпор многочисленным враждебным влияниям на рабочий класс, идущим через музыку. Как только ВАПМ получила эту возможность, она прежде всего дала открытый бой блоку двух музыкальных группировок: нэпманских музыкантов (так называемых „цыганщиков“ и фокстротчиков) и церковников (бывших, а иногда и настоящих церковных регентов, обосновавшихся в клубах, МОДПИК'ах и т. п.) — блоку, непосредственное разлагающее влияние которого на рабочий класс особенно сильно сказывалось.

---

[1]) Настоящее обращение напечатано в „Литературной газете“ № 48 в сокращенном виде.

Эти группы музыкантов до самого последнего времени настойчиво пропагандировали свою разлагающую идеологию через издательства, клубы, граммофонные пластинки, радио, общества, ассоциации, специальные брошюры и даже газеты.

В целях пресечения вредительской деятельности на музыкальном фронте ВАПМ, организовав вокруг себя массы попутчиков и музыкантов-общественников, повела беспощадную борьбу с „блоком", обращаясь в Главискусство, ЦК Рабис, обнажая и вскрывая вредительство через свой журнал „Пролетарский музыкант" (№ 5 за 1929 г. и №№ 1, 2, 3 и 5 за 1930 г.). Что удалось сделать ВАПМ на этом участке фронта к моменту конференции Всероскомдрама?

а) Прекратить широкое издание продукции нэпманских композиторов.

б) Разоблачить перед широкими массами социальную и художественную сущность этого жанра, издав о нем ряд статей, специальных брошюр и анкет.

в) Вскрыть вредительство и уголовную деятельность господ Кручининых, Покрассов, Хайтов и Осениных во главе с вредителем Переселенцевым (заслуживающим участи Рубинштейна, но осужденным судом всего лишь на четыре года), наводнявших рынок запрещенной Главлитом порнографической и гнусной литературой.

г) Разоблачить идеалистические, вульгарные писания Блюма, ведущего кампанию против классового подхода к музыке, требующего пропаганды джаза, фокса и цыганщины, в том случае, если эта продукция не выдает себя открыто пошлым текстом, а прикрывается революционными словами [1]).

---

[1]) Не безынтересно привести некоторые блюмовские соображения по этому поводу в „Вечерней Москве".

а) „Без текста, без слова, без идеи—музыка сводится к сочетанию чисто математических отношений, развивающихся по

д) Добиться ликвидации распространения государственными музыкальными магазинами церковной богословской продукции и прекращения гнусной связи МОДПИК'а с поповщиной путем получения денежных сумм от церквей.

Однако эти разоблачения, благодаря общей силе музыкальной реакции, засоренности аппарата музыкальных учреждений и отделов музыки наших газет, не сделались достоянием широкой общественности, не проникли на страницы печати и из них не были сделаны все необходимые по отношению к вредителям выводы.

Этим обстоятельством, как и тем, что об Ассоциации пролетарских музыкантов, о ее борьбе, работе и творчестве знают чрезвычайно мало,—воспользовались разоблаченные ВАПМ группы музыкантов. В связи с очищением руководства композиторской секции Всероскомдрама от представителей этой группы, нависшей угрозы вычищения ее из общества и суда над ней, она повела бешеную кампанию против ВАПМ и ее композиторов, прибегая к инсинуациям и фальсификациям самого грязного и демагогического характера, вполне, однако, достойным того класса, от чьего имени она действует.

собственным законам". „Сильва" — Легара (кстати, „Сильва" написана не Легаром, а Кальманом. Ред.), конечно, дурацкая и пошлая вещь, агитирующая за мещанский идеал красивой жизни"... „Выбросим весь ее текст и драматическое содержание, но зачем же с грязной водой выплескивать ребенка—очень и очень не лишенную мастерства легкую легаровскую музыку".

б) „Классовую направленность этим чисто математическим отношениям (музыке без слов, мотиву) придает социальное окружение, социальная обстановка". „Где-нибудь в Чикаго джаз-банд тащит за собой цепь эротических кабацких рефлексов, а для московского слушателя он срастается со всем советским днем, с его „злобами" и темпами—и это, право же, не плохо".

Думается, что классовый смысл подобной идеологии достаточно ясен.

Рассмотрим некоторые наиболее тяжелые обвинения, брошенные ВАПМ на конференции Всероскомдрама Хайтами, Месманами и Блюмами.

ВАПМ терроризирует Крейна, Глиэра, Шостаковича и др. Ну, а где хоть один факт, это подтверждающий?

Подобные обвинения против ВАПМ имеют своей целью, прежде всего, посеять недоверие к совместным с ВАПМ выступлениям всех серьезных музыкантов (в том числе и тех, на кого ссылается ныне Блюм, как на терроризированных) против вредительской деятельности господ Мессмана и Хайта. В числе 33 композиторов, по инициативе ассоциации подавших протестующее заявление в Совет по делам искусства и литературы и в ЦК Рабис о блоке цыганщиков и фокстротчиков, имелось всего лишь восемь членов ассоциации, среди остальных же мы видим фамилии Крейна, Шостаковича, Веприка, Евсеева, проф. Иванова-Борецкого, Игоря Глебова (Асафьева), Щербачева, Штейнберга и других (см. „Пролетарский музыкант“ № 7/8 за 1930 г.). В специально проведенной анкете среди музыкантов о жанре господ Кручининых и Хайтов мы, среди возмущенно отзывающихся об этом „творчестве“, видим проф. Нейгауза, Игумнова, Когана, Пшибышевского, Глиэра и многих других (см. „Пролетарский музыкант“ № 3). В сегодняшней же кампании против Ассоциации пролетарских музыкантов не принимает участия ни один серьезный музыкант, которых, как утверждает это Блюм, обижает ВАПМ, а лишь дилетанты, всюду и везде обанкротившиеся критики (Блюм), лжекомпозиторы и кабацкие музыканты (Мессман, Хайт и т. д.).

Разговоры о том, что мы терроризируем кого-то, являются особенно вредным вздором еще и потому, что именно ВАПМ все эти годы, вплоть до 1929 г.,

была в полосе жесточайшего террора, зажима и репрессий со стороны музыкальной реакции.

Вот факты. До 1929 г. ВАПМ лишена была журнала, помощи, помещения, ее работников близко не подпускали к работе музыкальных учреждений. Как же не притти в бешенство музыкальной реакции, не начать клеветать и кликушествовать против ВАПМ, если все же, несмотря на подобный зажим, попытки изоляции, лишения, Ассоциация не сдала, не ликвидировала лозунга пролетарской музыки, как того требовали от нее, сохранила организацию и движение, выработала свою теорию, сгруппировала вокруг себя и повела за собой передовое попутническое ядро, выявила себя в творчестве, добилась своей трибуны.

Кричат, что в произведениях пролетарских композиторов есть „цыганщина". Опять-таки мы вправе потребовать фактов, указаний на конкретные произведения. Блюм, этот неудачный теа-репортер, ставший почему-то музыкальным критиком, пытается доказать, что в эстрадной песне „Мать" Давиденко использовал якобы мотивы цыганских романсов. Но это всего-навсего оказалось результатом безграмотности Блюма, так как Давиденко доказал, что использованный для этого произведения материал— две сибирские каторжные песни: „Глухой, неведомой тайгой" и „Эх, ты, доля".

Продолжая после этого кричать о пролет-цыганщине, Блюмы, во-первых, хотят отвести удары от растлителей и развратителей музыкальных вкусов рабочего класса—Хайтов, Кручининых и Осениных, во-вторых—замазать тот величайший факт, что творчество пролетарских композиторов, несмотря на некоторую вполне естественную незрелость и противоречивость его, становится огромной художественной силой, что в нем нашло свое отражение все разви-

тие нашей революции, все стороны нашего советского быта, что борьба Красной армии, борьба за промфинплан, колхозное строительство, борьба с религией, траур о погибших героях и вождях сопровождаются нашими песнями и нашей музыкой.

Пишут о саморекламе пролетарских композиторов. На поверку оказывается, что саморекламой называют нашу активность, нашу напористую упорную пропаганду в массах новой массовой песни, пролетарского и близкого нам попутнического творчества. Мессманы, Хайты хотели бы, конечно, чтобы мы отказались от этого, чтобы мы пропагандировали (как это делает ныне Блюм в „Веч. Москве" и как он делал это в прошлом на радио) фокстроты и упадочную музыку современной буржуазии.

Хайты и Мессманы никогда не дождутся этого от нас! Достаточно того, что это делают они и что их, верных лакеев буржуазии, пока что в музыке тысячи и десятки тысяч, а нас—пролетарских музыкантов—десятки и сотни.

Но и в этом обвинении, как бы мелко оно ни казалось, как в зеркале отразилась вся буржуазность, весь торгашеский душок нэпманской группы. Она не может, не в силах представить себе, что пропаганда какой-либо музыки может диктоваться исключительно идейными мотивами: самореклама, честолюбие, гонорары мерещатся героям денежного котла бывшего МОДПИК'а.

Нет, отныне мы будем в гораздо большей степени, чем раньше, продвигать свою литературу в массы. Но и тогда нам долго еще не догнать (и это наш минус) Мессмана, Переселенцева и Блюма в умении пропагандировать свою продукцию.

Выдвигая против нас обвинение в саморекламе, хотят кинуть тень на тот всем известный факт, что творчество пролетарских композиторов распростра-

няется с поразительной быстротой, что издательство не успевает ныне издавать в достаточных тиражах некоторые произведения пролетарских композиторов, такой огромный спрос они имеют в массах.

Вот несколько показательных в этом отношении цифр:

В течение одного или двух лет „Дальневосточная песня“ Давиденко выдержала пять изданий, „Марш пионеров“ Белого — пять изданий, „Завод“, „Времена не прежние“ Коваля — четыре издания, „Молодая гвардия“ Шехтера—четыре издания, „26“ Белого—шесть изданий.

Распространение некоторых вещей достигло невиданных для музыкальных произведений цифр в 220 000 экз.

Произведений с тиражами, начиная от 200 000 экземпляров и выше, не менее десяти. Сколько же людей их поют и слушают?

Никогда также не откажемся мы—за что и бичуют и ненавидят нас Блюм и К⁰ — от пропаганды в массах близкого нам наследия прошлого, ибо мы знаем, что без этого не может быть культурного роста рабочего класса, роста пролетарской музыки, ибо этой пропаганды требует от нас марксизм, ленинизм, партия.

Мы всегда будем бороться с грубым и безграмотным издевательством Блюма над „религиозными“ фугами Баха, „отжившим стариком“ Бетховеном, „феодалом“ Мусоргским, издевательством, как мы видим, соединяемым с пропагандой джаза, фокстрота, „цыганщины“ и музыки Сильвы.

Разберем еще одно, последнее, обвинение нэпачей и церковников в том, что, якобы, ВАПМ состоит из церковных регентов. Объявили даже, что на конференции, якобы, „вскрылось истинное лицо лидеров ВАПМ в прошлом“.

Конкретно указывают на Давиденко. Но это — ложь и клевета. Давиденко никогда не был церковным регентом. Поводом, послужившим для подобной демагогии, является то, что за семь лет до своего вступления в Ассоциацию, в 1922 г. Давиденко, приехав в Москву из провинции и еще не будучи композитором, дирижировал в течение 3-х месяцев церковным хором. Ни до, ни после этих трех месяцев Давиденко в церкви не дирижировал. После этого тов. Давиденко в течение семи лет проводил огромную работу в рабочих массах как композитор и организатор массовой самодеятельной работы. Связь с рабочими массами и пролетарской общественностью определила революционный, пролетарский характер его творчества: его массовые песни известны всему Союзу и поются широчайшими массами рабочих и крестьян. Что же определяет нынешнее лицо Давиденко: его долголетняя работа в массах, его творчество, его огромная общественная работа в Моск. госуд. консерватории и Ассоциации, его борьба в МОДПИК'е с нэпачами и церковниками, или его трехмесячное дирижирование церковным хором 8 лет назад? И второй вопрос: за что травят его ныне фокстротчики: за совершенный им 8 лет тому назад проступок, всем давным давно известный (Давиденко никогда его не скрывал), или за его разоблачения в МОДПИК'е, за его общественную работу, за необыкновенную популярность его массовых песен, вытесняющих похабные песенки господ Хайтов и Кручининых? Сомнения быть не может!

ВАПМ считает, что работа Давиденко смыла легкомысленный и недостойный его поступок в прошлом. ВАПМ поддерживала и будет поддерживать тов. Давиденко, направлять его творчество, популяризировать его в массах. Продолжать травить тов.

Давиденко, талантливейшего композитора нашего времени, примкнувшего к пролетарской Ассоциации, давно уже борющегося с буржуазными влияниями и своим творчеством, и общественной работой — преступление. Тем более преступно писать, как это делает „Вечерняя Москва“, о том, что „неожиданно вскрылось подлинное „пролетарское“ лицо некоторых лидеров (?) Ассоциации пролетарских музыкантов“ [1]).

Так обстоит дело с обвинениями, которые предъявляют друг другу две классовые группировки музыкантов: с одной стороны ВАПМ, с другой—блок Хайтов и Мессманов и церковников во главе с Блюмом. Мы одержали первые победы на этом фронте. Это вызвало бешеную ненависть врагов, демагогическую кампанию клеветы и поношения ВАПМ.

Нам нет причин извиняться за беспокойство, которое мы причинили своим классовым врагам, наоборот, мы открыто заявляем, что будем добивать

---

[1]) Мы считаем, что о позициях В. Блюма в отделе искусств „Веч. Москвы“ должны иметь суждение контрольные органы партии. Занимаясь все время гнусной травлей Ассоциации пролетарских музыкантов, пропагандой оперетки и джаза, он ни разу не осветил деятельности музыкальных вредителей. Наоборот: одиозная для всех музыкантов фамилия Мессмана, несмотря на все разоблачения, не сходит со страниц редактируемого им отдела искусств „Веч. Москвы“. Дело доходит до явного покрывательства Мессмана. Так, например, весной этого года, в разгаре кампании ВАПМ против „цыганщиков“ Мессман разослал во все редакции газет и журналов, а также в целый ряд учреждений и отдельным лицам огромное количество бумаг с самыми грязными обвинениями ВАПМ. Мы потребовали расследования всех этих бумаг. Комиссия, созданная Главискусством, обследовала ВАПМ и предоставила самому Мессману возможность ознакомления с документами. Вынесенное постановление утверждало, что ни одно из обвинений Мессмана против ВАПМ не подтвердилось, что все это является его „вымыслом“, что „социальный состав АПМ и ее композиторской секции ни в коей мере не является сомнительным“, что характеристика Мессманом компо-

их влияние в рабочем классе с еще большей энергией. Мы вобьем осиновый кол в „Кирпичики“, „цыганские“ романсы (хотя бы с революционными словами, В. И. Блюм!), фокстрот, а также и критику, продвигающую эту литературу в массы. Пролетарское же творчество под руководством партии и рабочего класса будет жить, расти, развиваться и завоевывать миллионы.

(„Пролетарский музыкант“ № 7, 1930 г.)

зиторов ВАПМ как буржуазных сынков и церковных регентов „ни на чем не основана“. Чрезвычайно краткое и лаконичное постановление комиссии за подписью т. Кона было отправлено в „Веч. Москву“ для помещения в виде открытого письма (см. „Пролетарский музыкант“ № 5). Письмо напечатано не было, причем Блюм от имени редакции заявил Главискусству, что не считает необходимым опубликование его. То же самое повторилось с отчетом о заключительном заседании конференции Всероскомдрама. Безобразное и безграмотное выступление заместителя Блюма Нежданова, обливающее ВАПМ грязью (сопровождавшееся криками Хайтов „долой пролетарских музыкантов“), дается на двух столбцах, а заключительное слово тов. Кона о том, что травля ВАПМ носила безобразный характер, о том, что это пролетарское творчество несмотря на все его недостатки партия и правительственные органы будут поддерживать,—подается на пяти строчках следующим образом: „С кратким заключительным словом перед закрытием конференции выступил т. Феликс Кон, призывающий драматургов и композиторов вооружиться методом диалектического материализма“.

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

От издательства 3
Довести до конца борьбу с нэпманской музыкой. 5
Л. Лебединский—Важнейшее звено нашей работы (о так наз. „легком жанре“) 10
Н. Брюсова—На борьбу с музыкальным дурманом. 23
На фронте борьбы с нэпманской музыкой. 28
Л. Лебединский—„Американский танец“. 37
Б. Штейнпресс—Чем плоха „Цыганочка“ 44
Б. Штейнпресс—Происхождение „цыганщины“ 52
Д. Житомирский—Театр им. Мейерхольда—„агитпроп“ буржуазной музыки 60
Долой халтуру и легкий жанр (Письма с мест) 66
Резолюция второй московской конференции рабочих кружков ВАПМ 90
Приложение 1. Позорный документ (письмо в редакцию журнала „Пролетарский музыкант“) 93
Приложение 2. Заявление Рославца 99
Приложение 3. Политический смысл кампании против ВАПМ (От секретариата ВАПМ) 101

КАЖДЫЙ

МУЗЫКАНТ-КРУЖКОВЕЦ, ХОРОВИК, ЛЮБИТЕЛЬ - САМОУЧКА, ОРГАНИЗАТОР И РУКОВОДИТЕЛЬ МУЗЫКАЛЬНОЙ РАБОТЫ

В КЛУБЕ, В КОЛХОЗЕ, В ИЗБЕ - ЧИТАЛЬНЕ, В КРАСНОАРМЕЙСКОЙ ЧАСТИ, В ТРУДОВОЙ ШКОЛЕ

ДОЛЖЕН ВЫПИСЫВАТЬ И ЧИТАТЬ

МАССОВЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЖУРНАЛ

„ЗА ПРОЛЕТАРСКУЮ МУЗЫКУ"

Орган Всероссийской ассоциации пролетарских музыкантов (ВАПМ)

2-й год издания

ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ 2 РАЗА В МЕСЯЦ (24 №№ в год)

Условия подписки: **на год—3 р., на 1/2 года—1 р. 50 к.**

Цена отдельного номера **15 коп.**

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ: 1) в Государственном музыкальном издательстве—МОСКВА, Центр, Неглинная, 14; 2) в Периодсекторе Книгоцентра—МОСКВА, Ильинка, д. № 3; 3) в отделениях и магазинах Книгоцентра; 4) повсеместно на почте и письмоносцами; 5) уполномоченными, снабженными соответствующими удостоверениями.

Продажа—в отделениях и магазинах Книгоцентра; в киосках; в Москве и на жел. дор.

АДРЕС РЕДАКЦИИ: Москва, Ул. Герцена, д. № 13. Тел. 3-20-60.

ОГИЗ | **ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО** | **Книгоцентр**

19638

СЕКТОР ИСКУССТВ НАРКОМПРОС

ОГИЗ | ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО | КНИГО

С 1 апреля 1931 года

ВЫХОДИТ

МАССОВЫЙ ЖУРНАЛ-УЧЕБНИК
МУЗЫКАЛЬНОГО САМООБРАЗОВАНИЯ

Заочное музыкальное обучение

ЗАОЧНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБУЧЕНИЕ ведет борьбу за пролетарскую против буржуазной нэпманско-кулацкой музыки.

ЗАОЧНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБУЧЕНИЕ освещает основные вопросы музыкальной политики, классовой борьбы на музыкальном фронте, борьбы групп и направлений.

ЗАОЧНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБУЧЕНИЕ ставит своей задачей укрепление массового самодеятельного музыкального движения путем широкого распространения первоначальных музыкальных знаний.

Через **ЗАОЧНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБУЧЕНИЕ** должен повышать свою квалификацию каждый музыкант-кружковец, активист музыкальной самодеятельности в рабочем клубе, на предприятии, в колхозе, в избе-читальне, в красноармейской части.

ЗАОЧНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБУЧЕНИЕ дает практические указания и советы по организации и работе музыкальной самодеятельности.

ЗАОЧНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБУЧЕНИЕ отвечает читателям на все вопросы, связанные с самообразованием, как путем личной переписки, так и в самом журнале-учебнике, а также печатает письма рабочих и крестьянских музкоров и заметки о положении на местах.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

С 1 апреля до конца года (18 номеров) . . . . . 3 руб
На 6 месяцев—с 1 апреля или с 1 июля (12 номеров) . . . . . 2 „
На 3 месяца—с 1 апреля, 1 июля или 1 октября (6 номеров) . . . . . 1 „

Розничная цена отдельного номера 25 коп.

Подписка принимается отделениями, конторами и магазинами Книгоцентра, уполномоченными, снабженными соответствующими удостоверениями и повсеместно на по

2011136633