

Чайковский наиболее полно воплотил восприятие эпохи с позиций класса, сходящего с исторической арены. Сила созданной им идейной концепции в том, что в ней нет компромиссов, что она последовательно показала историческую обреченность настоящего, противопоставив в качестве единственной антитезы идеалы прошлого, что она воплотила это в огромной по масштабу и предельно ясной по замыслу форме, наконец, в том, что она отразила исторический этап так, как он был преломлен в сознании большинства класса и воспитанных им классовых прослоек. Слабость этой концепции, связанная с ограниченностью определившего ее классового сознания, в том, что гибель социального уклада оторвана в ней от всего многообразия исторического процесса и представлена как результат разрушающего действия слепой фатальной силы; отсюда и метафизичность в противопоставлении мечты и действительности, отсюда классовый субъективизм и односторонность в изображении прошлого и настоящего.

В одной из своих статей о Толстом Ленин писал:

«Критика Толстого потому отличается такой силой чувства, такой страстностью, убедительно-

стью, свежестью, искренностью, бесстрашием в стремлении дойти «до корня», найти настоящую причину бедствий масс, что эта критика действительно отражает перелом во взглядах миллионов крестьян... Толстой отражает их настроение так верно, что сам в свое учение вносит их наивность, их отчуждение от политики, их мистицизм, желание уйти от мира, «непротивление злу», бессильные проклятия по адресу капитализма и «власти денег».¹

Не проводя никаких параллелей между Толстым и Чайковским,² мы тем не менее можем сказать, что и творчество Чайковского именно потому отличалось такой страстностью, убедительностью, таким настойчивым стремлением дойти «до корня», что оно поставило основные наиболее вопросы социального бытия дворянства в их наиболее «массовидной» форме. И хотя Чайковский разрешал эти вопросы со всеми мировоззренческими слабостями, какие присущи были этому массовому восприятию, — все же именно он исторически верно обнажил основную проблему эпохи — проблему обреченности своего класса. В этом громадная сила и историческое значение Чайковского.

Е. Гиппиус

Проблема музыкального фольклора³

Понятие классового языка, выдвинутое новым учением о языке, разбило тот ряд концепций буржуазной лингвистики, который был построен на классовом подборе изучаемого лингвистами языкового материала, а именно — на ограничении в основном объекта исследования лишь языками господствующих классов. Это ограничение, как известно, было достигнуто прежде всего посредством подмены понятия классового

языка понятием языка национального. «Выпадение большинства языков всего мира из кругозора наиболее квалифицированных, казалось бы, языковедов, — пишет Н. Я. Марр, — отнюдь не случайность, а неизбежное последствие классового подбора исследовательского материала, с целевой установкой изучить прежде всего классовый, свой феодальный, свой буржуазный или свой мелкобуржуазный (бывает и такая модальность), так называемый национальный язык — будто всего народа».⁴

что целиком повернула к защите старых порядков» (т. XV, стр. 483).

Проводимая Лениным мысль о том, что объединение различных социальных слоев с правыми (с дворянством) происходило не на нейтральной почве, а на почве солидаризации с идеологией правых («для защиты старых порядков»), вносит ясность и в интересующий нас вопрос.

Общность настроения дворянства и других реакционных прослоек в эпоху Чайковского была результатом того, что и те и другие были перепуганы нависшими над помещичьим строем кризисом и угрозой революции; это была общность на почве ярко выраженной дворянской идеологии.

¹ Ленин, т. XIV, стр. 405—406, изд. 3-е.

² Параллель эта, как видно из ленинской характеристики Толстого, была бы в целом невозможна. Однако Толстой был противоречив, и в его идеологии и творчестве есть не мало черт, роднящих его с Чайковским.

³ Настоящая статья — глава из выпускаемой работы Е. В. Гиппиуса и З. В. Эвальд «Пинежские песни» (Фольклорная секция Института антропологии и этнографии Академии наук СССР). Печатается в порядке обсуждения.

⁴ Н. Я. Марр, «Язык и письмо». Изв. ГАИМК, т. VI, в. 6, Л., 1931, стр. 5.

Языки господствующих классов буржуазная наука легко обособила в качестве национальных, благодаря тому, что возникшая очень рано в классовом обществе письменность стала служить для фиксации языка именно господствующего класса, превратившись в его орудие. Положив в основу исследования письменные языки и ограничив тем самым сферу изучения языками господствующих классов под видом общенациональных, буржуазная лингвистика стала постепенно запутываться в концепциях, построенных на учете одной лишь искусственно выделенной части исторического языкового материала, который к тому же рассматривался в плане самостоятельного эволюционного саморазвития. Письменность—в сущности второстепенный признак, не причина, а следствие,—оказалась таким образом в буржуазной лингвистике фактором, определяющим объект исследования.

«Было время,—пишет Н. Я. Марр,—когда письмо и письменность заслоняли язык. Живая речь выходила из орбиты исследовательского внимания, захваченного целиком интересом к письменному языку».¹ Позднейшее частичное вовлечение живых языков в сферу изучения не изменило принципиально положения вещей в буржуазной лингвистике: письменные языки—языки господствующих классов—остались основным объектом исследования,—вспомогательным, побочным материалом, для изучения которого стали служить живые языки. «Сдвиг по существу не изменил общего положения исследовательской работы; именно—сначала письменные языки и их взаимоотношения, как нормативы, а затем в порядке лишь уточнения таким путем выработанных теоретических норм—использование «постольку—поскольку» и материала в живой устной речи»,²—так подытоживает Марр этот этап буржуазной лингвистики.

Итак буржуазная лингвистика, с одной стороны, ограничивает в основном объект своего исследования языками господствующих классов, принимая их за нормативы и отбирая этот материал по признаку письменности, с другой стороны—выдвигает идеалистическую концепцию эволюционного саморазвития абстрагированных ею таким образом языков господствующих классов.

Буржуазное музыкознание, возникшее на той же социальной почве, что и буржуазная

лингвистика, неизбежно стало строить историю развития музыки на основе тех же методологических предпосылок, на которых базировалась эта последняя. Объект исследования историков музыки, так же как и лингвистов, был с самого начала ограничен признаком музыкальной письменности. Другими словами, в орбиту исследования включена была только музыка господствующих классов. Абстрагировав музыку господствующих классов от общественно-исторического процесса, буржуазная наука догматизировала формальные музыкальные категории (гармония, полифония, лад и т. д.) теоретически абстрагированные в различные исторические периоды от письменной музыки. Изменения их в процессе общественно-исторического развития стали рассматриваться ею как самостоятельный эволюционный процесс—саморазвитие музыки вообще, в сущности же—письменной музыки господствующих классов под видом общенациональной, будто «всего народа».

Включение буржуазной наукой в конце прошлого столетия в орбиту исследования «живой» бесписьменной музыки, так же как и в лингвистике, несколько не изменило ее принципиальных классовых установок. Музыка господствующих классов (письменная) осталась не только основным объектом исследования, но и нормативом для изучения живой музыки других классов. Эта нормативность конкретизировалась в качестве абсолютных самоценностей—формальных музыкальных категорий, от нее абстрагированных. Включение в сферу исследования живой бесписьменной музыки на рассматриваемом нами этапе буржуазной науки было вызвано тем, что в период развития колониационной деятельности западных капиталистических стран, путешественники—миссионеры и др.—накопили значительный материал по музыке колониальных народов, материал, который, будучи систематизирован самостоятельной наукой—«сравнительным музыкознанием», стал напрашиваться на некоторые исторические параллели; поэтому игнорировать его, так же как до этого времени игнорировался историками материал живой бесписьменной музыки различных классовых групп изучаемых народностей, стало уже невозможным.

Молодая наука—сравнительное музыкознание,—поставившая своей задачей изучение всего того, что отбрасывала история музыки, ограничила объект своего исследования значительно менее определенно, чем последняя—сферой музыки бесписьменной. Под это понятие подошла вся музыка коло-

¹ Там же, стр. 2

² » » стр. 3

ниальных стран самого разнообразного классового происхождения и вся область живой бесписьменной музыки народов, имевших музыкальную письменность. Самостоятельных методологических установок сравнительное музыкознание не выработало, а заимствовало их у буржуазной этнологии, лингвистики и расовой антропологии. Стремление связаться с концепциями, лежавшими в основе этих дисциплин, в сравнительном музыкознании носит характер не столько использования на новом материале апробированных методов этих дисциплин, сколько стремления использовать материал живой музыки для доказательства их основных методологических концепций, для получения таким образом подтверждения этих концепций на новом материале. Сравнительное музыкознание берется доказывать, а иногда и принимает априорно положения, которые на материале музыки не находят себе почти никакого подтверждения, — только всилу того, что они должны логически следовать из концепций указанных выше смежных дисциплин. Так, основываясь на мало доказательных примерах, которые могут иметь весьма различные истолкования, сравнительное музыкознание оперирует таким понятием, как расовый музыкальный стиль,¹ и классифицирует свой музыкальный материал по принципу расовой группировки,² стремясь оправдать расовую теорию на материале музыки, несмотря на то, что музыкальная практика народностей на каждом шагу явно опровергает всякие попытки ее расовой классификации. Таким образом, сравнительное музыкознание, взяв в качестве объекта исследования разнородный по своему социальному происхождению материал, стало 1) рассматривать его как однородное явление, основываясь на второстепенном объединяющем этот материал признаке бесписьменности, 2) классифицировать его по заимствованным из буржуазных концепций смежных дисциплин (лингвистика, антропология и др.) категориям.

Буржуазная история музыки в свою очередь признала «подсобную» полезность сравнительного музыкознания, как самостоятельной науки, которая может пролить некоторый свет на тот период истории музыки,

когда музыка «историческая», т. е. музыка господствующих классов, еще не возникла. В связи с этим сравнительное музыкознание получило в истории музыки скромное место, которое обычно выделяется в виде отдельной самостоятельной главы, предшествующей собственно истории под названием «отдела музыки первобытных и восточных народов» (Natur- und orientalische Kulturvölker).³

Для того, чтобы подойти вплотную к тем противоречиям, которые характеризуют состояние буржуазного музыкознания на данном этапе (в связи с вопросом об отношении двух групп материала, с которыми оно оперирует, а именно, с музыкой письменной, с одной стороны, и бесписьменной, с другой), рассмотрим несколько подробнее вопрос об этом соотношении. В классификации музыкальных дисциплин современного западного музыковеда Гвидо Адлера сравнительное музыкознание (стало быть, вся область изучения так называемой бесписьменной музыки) под названием музыкологии⁴ относится к группе систематики, противопоставляемой группе истории. В отделе систематики музыкология рассматривается как одна из «второстепенных вспомогательных дисциплин». «Новый и чрезвычайно полезный побочный отдел систематической части музыкознания, — пишет Г. Адлер, — это музыкология (или сравнительное музыкознание), т. е. изучение музыкальных произведений разных народов».⁵

В той же классификации формулированы и задачи музыкологии: «В целях этнографических (?) сравнительное музыкознание группирует песни в зависимости от их структуры».⁶ В этом определении Адлера даны основные установки, характеризующие состояние сравнительного музыкознания не только в момент появления в печати указываемой работы (90-е годы), но и на протяжении трех последующих десятилетий. Во многих отношениях они не потеряли еще значения и для характеристики сравнительного му-

³ Под этим заглавием он входит в капитальную работу по истории музыки: G. Adler, «Handbuch der Musikgeschichte», Frankfurt a/M., 1927 (см. первую главу — статью Лаха).

⁴ Термин Адлера «музыкология» не привился впоследствии как определяющий сравнительное музыкознание и имеет в настоящее время более широкий смысл.

⁵ G. Adler, «Umfang, Methode und Ziele der Musikwissenschaft (Vierteljahrsschrift für die Musikwissenschaft)», Leipzig, 1885. Подчеркнуто во всех случаях мною. Цитируем по нашему неопубликованному переводу. Е. Г.

⁶ Там же.

¹ R. Lach, «Vorläufiger Bericht über die Aufnahme der Gesänge russischer Kriegsgefangenen im 1916». Wien, 1917.

² R. Lachmann, «Die Musik der aussereuropäischen Natur- und Kulturvölker (im Handbuch der Musikwissenschaft, herausg. von F. Bücken). Leipzig, 1929.

зыка знания на данном этапе. В этом определении даны: 1) объект изучения—абстрагированный признак структуры, 2) метод—классификация. Неясное указание—«в целях этнографических»—в практической работе четко вылилось в классификацию по этническому признаку и в стремлении к последующей расовой группировке. Взяв в качестве объекта исследования понятие «структуры», сравнительное музыкознание подразумевало установление специфики формальных категорий музыки изучаемых ею «разных» (подразумевается—колониальных) народов. Самые же формальные категории были заимствованы из исторической музыки господствующих классов в качестве нормативов.

Берлинская группа исследователей, в сущности создавшая сравнительное музыкознание, как самостоятельную новую дисциплину, и представляющая крупнейших специалистов в этой области (Э. Хорнбостель, К. Закс) до последнего времени придерживается того же курса, который нашел свое отражение в классификации Г. Адлера. Колоссальная аналитическая и экспериментальная работа, проделанная берлинскими музыковедами, дала огромный новый материал в плане установления формальной специфики музыкальных явлений, зафиксированных на фоноваликах (на паспортах которых кратко значится этническая принадлежность исполнителя), и особенно по линии формальной специфики и формальной же классификации музыкальных инструментов (К. Закс). Использование ряда новых методических приемов (напр. акустический обмер) дало возможность добиться значительных показателей степени точности записи, открывших также новые перспективы изучения. Однако во всех этих работах единственным объектом, интересующим исследователя, являются формальные музыкальные категории.

Формально-аналитическая работа с стремлениями к формальным обобщениям в пределах принятых этнических и расовых классификационных групп—таков путь сравнительного музыкознания в его берлинском варианте. Даже в тех единичных работах, в которых мы находим скромные попытки ввести социологические моменты (как напр. статья Хорнбостеля о японской музыке),¹ моменты социальные берутся как второстепенные явления, частные подгруппы более общей нацио-

нальной группы—в качестве статичной национальной специфики этой национальной группы и конкретизируются в тех же формальных музыкальных категориях. В своей сводке сравнительного музыкознания венский исследователь Р. Лах² стремится перекинуть мост между письменной и бесписьменной музыкой, не выходя за пределы старого эволюционно-исторического метода. Сравнительное музыкознание Лах рассматривает как особый метод и противопоставляет его методу историческому. Задача истории, по Лаху,—изучение генетической линии развития письменной музыки—процесса общего порядка, суммирующего ряд более частных, а именно процессов саморазвития формальных музыкальных категорий. Таким образом, формальные музыкальные категории в истории музыки фигурируют как готовые данности, а сравнительное музыкознание ставит своей задачей установление причин их возникновения. Проследив генезис того или иного формального явления в пределах истории письменной музыки, Лах рекомендует обратиться к музыке бесписьменной и, найдя в ней аналогичное явление в наиболее примитивном зачаточном состоянии, попытаться установить его психологические и биологические корни. Сравнительное музыкознание, по Лаху,—биология музыкального творчества: оно рассматривает исторические факты как обнаружение биологических функций.³ Как видим, в этой новой концепции объект изучения остается прежним, а именно: абстрагированные формальные музыкальные категории, выстроенные в единый эволюционный ряд, в котором предусмотрено не только эволюционное единство, но и биологический первоисточник каждого явления.

Отсюда, развитие музыки намечается следующим образом: до известного момента оно находится в фазе обусловленности от биологических факторов, после которых вступает в фазу необусловленного саморазвития. Фаза необусловленного саморазвития—высшая ступень единого эволюционного ряда, собственно история, под которой подразумевается история письменной музыки; фаза же биологической обусловленности, низшая ступень того же ряда, выпадающая из «собственно» истории,—это бесписьменная музыка, иначе говоря—арена для установления биологической причинности исторических

¹ O. Abraham und E. M. Hornbostel, «Tonsystem und Musik der Japaner» («Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft, herausg. von C. Stumpf und E. M. von Hornbostel», S. 179).

² R. Lach, «Die vergleichende Musikwissenschaft, ihre Methode und Probleme», Wien und Leipzig, 1924.

³ Там же, стр. 3—16.

явлений методом сравнительного музыкознания.

Мы видим, что Лах в сущности не дает никакой новой концепции, а лишь—подытоживает те же методологические установки буржуазного музыкознания, лишь с некоторым акцентом на биологические причинности, акцентом, который основан на стремлении автора теснее связаться с расовой антропологией. Формальные категории, абстрагированные от музыки господствующих классов, в лаховской концепции, так же как и до него, остаются объектом исследования историков и нормативом для исследователей сравнительного музыкознания. Стремясь расширить методы изучения музыкально-исторических явлений путем использования опыта сравнительного музыкознания и перекинуть мост между этими науками, Лах в результате лишь сузил сферу интересов сравнительного музыкознания рамками тех задач, которые он себе ставил. Произошло это потому, что он не понял методологической порочности идеалистического эволюционного метода и так же как обе науки, которыми он оперировал (буржуазная история музыки и сравнительное музыкознание), строил свою идеалистическую концепцию на формалистическом базисе—якобы саморазвивающихся формальных музыкальных категориях, игнорируя,—как и вся буржуазная наука, классовую обусловленность надстроечных, в частности музыкальных, явлений, которые он стремился частично подменить биологической причинностью. В результате лаховская концепция лишь подвела теоретическую базу под положение бесписьменной музыки, трактуемой буржуазной наукой в качестве некоей самостоятельной, «полуисторической» категории—своеобразного внеисторического предисловия к эволюционному процессу саморазвития «собственно исторической» музыки. Создавшееся «доисторическое»—или вернее внеисторическое—положение бесписьменной музыки привело к тому, что основной интерес исследователей по сравнительному музыкознанию стала привлекать далеко не всякая бесписьменная музыка. В первую очередь сравнительное музыкознание интересуется бесписьменной музыкой колониальных стран и внеевропейских народов.¹ Бесписьмен-

ная музыка европейских народностей—так называемое «народное» творчество (Volksgut), интересует сравнительное музыкознание во вторую очередь.

Музыкальная сторона «народной песни» (Volkslied) долгое время остается вне орбиты исследовательского внимания вообще и упоминается лишь музыкальными историками, как источник (своеобразное «сырье»), из которого постоянно черпают материал композиторы письменной музыки. Исследовательский интерес к «народной песне», возникший несколько ранее сравнительного музыкознания,² исходит не от историков музыки, а от филологов, которые в это время нащупывали пути позитивного изучения «народной песни», отходя от установок национального романтизма. После возникновения сравнительного музыкознания последнее долгое время очень мало интересовалось народной песней, по-прежнему всецело предоставляя ее филологам, которые стали проявлять в это время попутный интерес и к мелодиям народных песен, не будучи часто специалистами музыкантами (напр. Джон Мейер). Только в самое последнее время, включая в серию «Sammelbände f. die vergleichende Musikwissenschaft» работы Шюнемана³ и Бела Бартока,⁴ лидеры сравнительного музыкознания Штумпф и Хорнбостель как будто расширили круг своих интересов, распространив свое внимание и на бесписьменную музыку народностей, имеющих письменность. Однако эти работы очень мало связываются по своей проблематике с основными интересами сравнительного музыкознания в обла-

индусами, аннамитами и др.) целый ряд народностей, которые в эпоху царизма рассматривались как русские внутриколониальные,—напр. татары, башкиры, мешеряки и т. д. Таким образом, принцип деления музыки на высшую—колонизаторов—и низшую—колонируемых—проведен в сравнительном музыкознании достаточно последовательно.

² Первой работой, которая является родоначальницей сравнительного музыкознания, Штумпф считает статью А. Эллиса: «Über die Tonleiter, verschiedener Völker», опубликованную впервые в «Journal of the Society of Arts», 27/III 1885, v. XXXIII. Немецкий перевод в «Sammelbände für die vergleichende Musikwissenschaft», herausg. von K. Stumpf und E. M. von Hornbostel, Bd. I, München, 1922. Появление исследовательского интереса к музыке «народных песен» можно приблизительно датировать 60 годами XIX в. (работа Тапперта): W. Tappert, «Wandernde Melodien», Leipzig, 1868.

³ «Sammelbände für die vergleichende Musikwissenschaft», Bd. III, Schünemann, «Das Lied der deutschen Kolonisten in Russland». München, 1923.

⁴ Bd IV. Béla Bartók «Volksmusik der Rumänen von Maramures», München, 1923.

¹ К числу колониальных и внеевропейских народов буржуазное музыкознание относит и некоторые народности европейской части СССР. Так напр. в статье Лаха в упомянутом выше «Handbuch der Musikgeschichte», под редакцией Г. Адлера, в эту категорию попадает наряду с народами западноевропейских колоний (цейлонскими веддами,

сти изучения музыки внеевропейских, так наз. первобытных и восточных народов (Natur- und orientalische Kulturvölker) и образуют внутри самого сравнительного музыкознания в сущности новый автономный подраздел, который обычно выделяется в качестве узкой области — музыкального фольклора (Musikalische Volklore), ограничивая таким образом фольклор задачами изучения «народной песни» европейских народов. С точки зрения проблемы эволюции музыки (Entwicklungsprobleme), в свете которой музыка внеевропейских народов интересовала лидеров сравнительного музыкознания Штумфа и Хорнбостеля в связи с вопросом о происхождении искусства, «народная песня» европейских народностей представляла, в сущности, меньший интерес. В самом деле, фольклористика этого же времени установила корни «народной песни» европейских народностей именно в письменной музыке. Целый ряд фольклористов, исходивших как от музыки (Тапперт), так и от текста (Джон Мейер, Науман и др.), пытались объяснить сущность народной песни, основываясь на той предпосылке, что песни, живущие в устной традиции европейских народов, представляют в конечном счете переделки письменной поэзии и музыки.

Стремление противопоставить «исторической» письменной музыке музыку бесписьменную (объединив по этому второстепенному признаку музыкальные явления, относящиеся к совершенно различным периодам общественно-исторического развития) в качестве звена единого эволюционного ряда, привело к тому, что часть музыкальных явлений, которая по признаку бесписьменности, казалось бы, должна была войти в орбиту непосредственных интересов сравнительного музыкознания, несмотря на упомянутые попытки ее формального включения туда (Шюнеман, Бела Барток), тем не менее выпала из его проблематики, обособившись внутри сравнительного музыкознания в новую категорию «музыкального фольклора». Вполне понятно, что фольклор (под которым буржуазные музыковеды подразумевали бесписьменную музыку капиталистического общества Европы, т. е. тех народностей, которые имели «саморазвивающуюся» письменную «историческую музыку») не мог найти себе в едином ряду эволюции музыки даже того места, которое нашла бесписьменная музыка колониальных народностей. Тем самым фольклор — по определению буржуазных социологов искусство низших классов (подразумевается

главным образом — европейских народов) — оказался вообще вне истории музыки.

Оценки фольклора в науке очень разнообразны, составляя предмет весьма спорный. Наиболее распространены две точки зрения. Фольклор расценивается как некая статичная данность, которая все больше и больше разрушается на протяжении истории, или же как явление, обладающее «самодвижением», однако самодвижением своеобразного, отрицательного порядка, направленного в сторону разложения (Zer-singen) художественных ценностей, созданных господствующими классами (Науман).¹ По этой теории фольклор, понимаемый как перепевание «низшими» классами культурного достояния «высших» классов (gesunkenes Kulturgut), имеет место, очевидно, лишь у народов, имеющих письменное искусство господствующих классов, и представляет собой «низший» вид «национального» искусства, — «высшим» видом которого является искусство господствующих классов. Поступательное историческое значение (в плане эволюционной теории) имеет, стало быть, только искусство господствующих классов, фольклор же представляет собой реакционный исторический факт, не шаг вперед, а шаг назад.

Мы видим, что общая концепция буржуазного музыкознания базируется прежде всего на четком классовом отборе изучаемого материала. Основной объект исследования узко ограничен лишь письменной музыкой (т. е. музыкой господствующих классов). Эта музыка признается высшей категорией музыкальных явлений вообще и отгораживается китайской стеной от низших категорий: «бесписьменной» музыки (достояния «низших» — колониальных народов) и фольклора (достояния «низших» классов). На основе этого отбора строится идеалистическая концепция эволюционного саморазвития письменной музыки господствующих классов под видом музыки вообще (как явления замкнутого «в себе»).

Эта концепция образует единый классовый фронт с аналогичными концепциями в области целого ряда других дисциплин. Если в музыке это — теория биологического примитива (первоисточника формальных музыкальных категорий, то в лингвистике это — теория праязыка и т. д. Изоляция музыки господствующих классов в качестве единственно признаваемого вида музыки, имеющей историю, так же как и

¹ Теория Наумана в основном сформулирована им уже в 1921 г. (см. Н. Naumann, «Primitive Gemeinschaftskultur» Jena, 1921).

аналогичная изоляция языка господствующих классов, упирается, таким образом, в классовую сущность буржуазных концепций, имеющих одинаковое стремление установить лишь на различном материале связь «высших» видов культуры с существованием «высших» культуртрегерских классов эксплуататоров. Путем подмены понятия культуры господствующих классов понятием «национальной» культуры это построение перерастает в деление наций на «высшие», культурные и «низшие», непригодные для культуры. Расовая антропология со своей стороны стремится подвести баланс биологической обусловленности под эту концепцию. Вывод — неизбежность классового угнетения низших классов и колониальных народов представителей «низших рас», неизбежность капиталистической системы и «предсказание» гибели культуры в момент уничтожения культуртрегерского класса эксплуататоров.

В этой законченной системе два «низшие» вида музыкальных явлений (бесписьменная музыка и фольклор) занимают не вполне равноценное положение. Различие между ними заключается в том, что «бесписьменная» музыка (колониальных народов) в сущности не признается явлением, имеющим качественное отличие от музыки (в собственном смысле), т. е. музыки господствующих классов. Бесписьменная музыка специфицируется лишь как низшая эволюционная стадия. Иначе обстоит дело с фольклором. Специфика фольклора устанавливается буржуазной наукой именно как специфика качественного отличия, а не эволюционной стадийности.

Подходя вплотную к вопросу о сущности фольклора, необходимо заранее подчеркнуть всю сложность постановки этой проблемы: с одной стороны, объем самого объекта исследования — фольклора — понимается до сих пор весьма различно разными исследователями, с другой — еще более разнообразны взгляды на его качественную специфику.

В области музыки дело еще более осложняется. На этом особенно отсталом участке фольклористики до сих пор достаточно прочно держатся совершенно устарелые «романтические» воззрения на природу фольклора, пропагандировавшиеся в русской действительности в свое время славянофилами. «Народная душа», «народное мировоззрение», воплощенное в «старой» песне, рассуждение о гибели этой великой ценности в наши дни под напо-

ром «городской пошлятины» и призывы к спасению ее — весь этот круг идей, представляющий потребление разбавляемых водой мыслей славянофилов некоторыми реакционными элементами, не только высказывался, но и пропагандировался в этнографической секции ликвидированного ГИМНа.¹ Однако, если русская музыкальная наука вплоть до революции не преодолела славянофильских и народнических романтических представлений о фольклоре, то литературная фольклористика за это время ушла далеко вперед. Тот путь, по которому она пошла, может быть охарактеризован как путь буржуазной социологизации. Эта чрезвычайно суммарная характеристика в целом — вполне соответствует общему направлению, в котором вырос ряд достаточно разнообразных, часто противоречивых, концепций позитивной фольклористики второй половины XIX и начала XX столетий. В буржуазной науке общее направление буржуазной социологизации фольклористики привело в конечном счете лишь к более откровенному, незамаскированному обнажению ее классовой сущности. С этой точки зрения упомянутая выше современная теория Ганса Наумана, получившая за последнее время огромное распространение в немецкой науке, с ее делением «нации» на культуртрегерские высшие классы, «двигающие цивилизацию», и творчески импотентный, социально недифференцированный народ («низшие» классы), способный лишь к разложению (перепеванию) творчества высших классов, — в сущности достаточно прозрачно перекликается с идеями фашизма. Нашу попытку разобраться в вопросе о качественной специфике фольклора

¹ В так наз. этнографической секции ГИМНа (существовавшего до 1931 г.) — своеобразном любительском обществе, сконцентрировавшем вокруг себя, с одной стороны, идеологов «спасения гибнущей старины», с другой — эстрадных исполнителей «народной» песни, именовавших себя музыкальными этнографами, под музыкальной этнографией и подразумевалась та самая «гибнущая старина», которую эта группа призывала спасать. В целях определения «доброкачественности» спасаемой старины, кроме критерия вкусовщины (признак — отсутствие городской пошлятины!) ГИМН пользовался чаще всего одним, но зато испытанным средством — разыскиванием следов греческих звукорядов в самом разнообразном фольклорном материале. Отсюда тихое, бесполезное занятие — расклеивание этикеток «гипо» и «гипер»-ладов на песни народов СССР, процветавшее в ГИМНе в качестве законсервировавшегося реликта методологических установок, давно уже потерявших свое значение и сданных в архив.

мы и начинаем с разбора этой современной попытки буржуазной социологизации фольклористики.

Теория Наумана базируется на наблюдениях ряда буржуазных фольклористов второй половины XIX века, подытоженных еще Джоном Мейером (и частично упомянутых нами выше), и сводится к тому, что фольклор представляет переделку книжной поэзии «высших классов» (термин Наумана). На основе этого наблюдения Науман делает следующее обобщение, принимая известную формулу: «Народ не создает, а только воспроизводит» (*das Volk produziert nicht, es reproduziert*). Это обобщение Науман возводит на ступень специфического (очевидно, вневременного) биогенетического закона, уходящего корнями в эволюционное развитие мышления. Углубляя вопрос о специфике фольклора до проблемы развития мышления, Науман утверждает, что «народ» (по его концепции — «низшие» классы) — не имеет индивидуализированного логического мышления, представляющего «высший» эволюционный вид мышления вообще. Этот высший вид мышления противопоставляется Науманом «низшему» — коллективному ассоциативному мышлению, представляющему более раннюю эволюционную стадию. «Низшим» видом мышления Науман и наделяет свои «низшие» классы или «народ».

Как видим — теория Наумана строится на общих предпосылках буржуазной науки, на которых мы уже останавливались, а именно — в ее основе лежит прежде всего эволюционная теория саморазвития явлений «духовной» культуры. Науман выбирает в данном случае лишь наиболее общий объект, а именно — мышление. Обладая «высшим» видом мышления, «высшие» классы, по Науману, создают культурные ценности (*Kulturgut*), «низшие» же классы способны к созданию культурных ценностей лишь в определенных узких границах ассоциативного мышления. Этот специфический «низший» вид массового творчества Науман называет — *Gemeinschaftsgut*.

На определенной стадии «культурной» эволюции, когда «низшие» классы на основе развившегося индивидуализированного логического мышления начинают создавать культурные ценности, «застывший» на стадии ассоциативного мышления «народ» уже не создает новых ценностей, а лишь заимствует те, которые созданы «высшими» классами и которые он механически воспроизводит, постепенно разлагая их всилу преломления через присущее ему ассоциативное мышление. Народное творчество (*Volksgut*) или то,

что буржуазная наука называет фольклором, складывается, таким образом, по Науману из примитивного общинного творчества (*Gemeinschaftsgut*) плюс перепевание книжной поэзии высших классов (*gesunkenes Kulturgut*). Признание Науманом творческой движущей силы за «высшими» классами и отрицание творческой потенции у «народа» вполне четко и до конца выявляет его классовые позиции.

Итак, Науман видит качественную специфику фольклора в перепевании определенными классами (низшими) творчества других классов (высших). Возникает прежде всего вопрос: что такое перепевание, что это за «особый» классовый тип художественной практики, присущий лишь «низшим» классам? Перепевание подразумевает прежде всего воспроизведение определенного творческого художественного явления. Представляет ли это воспроизведение механическое повторение? Науман не отрицает, что воспроизведение не является механическим. Крестьяне, заимствовав песню, созданную господствующим классом, в самом процессе перепевания вносят в нее определенные изменения — однако, по мнению Наумана, эти изменения представляют результат не творчества, а разложения. Однако можно ли разложение противопоставить творчеству в качестве полного отрицания, полной прямой противоположности, можно ли его рассматривать как некий абсолют? В самом деле, когда композитор использует так называемую «народную» песню в своем творчестве, т. е. по отношению к создаваемому на основе этой песни произведению совершает творческий акт, в то же время он изменяет эту песню, вследствие чего она перестает уже быть тем, чем она была — таким образом, в отношении используемой песни композитор совершает акт ее разложения. Стало быть, разложение может быть оборотной стороной каждого творческого акта; отсюда определение процесса изменения художественного явления как разложения — еще ничего не говорит по существу.

Для того, чтобы разобраться в сущности наумановского перепевания, рассмотрим, каково качественное различие противоположностей социального бытия художественного произведения, которые послужили материалом для концепции Наумана, — а именно те явления, которые, с одной стороны, представляют использование композитором народной песни и создание на этой основе нового произведения, с другой — распространение в той или иной социальной среде песни, созданной

определенным композитором. Сознательно возьмем случай, когда в результате этого распространения песня подверглась наиболее значительному обесмысливанию через ничем логически не оправданные, нелепые на первый взгляд замены одних слов или интонаций другими, пропуски целых фраз и т. д.— т. е., по Науману, очевидно наиболее яркий образец разложения.

В чем сходство и различие между композитором, который создает, и тем индивидом, который воспроизводит песню и вносит, быть может, свою долю ее «искажения»?

Оба они изменяют качество явления, однако это изменение основывается на различных предпосылках. Композитор сознательно стремится изменить данное явление и создать взамен новое качество. В некоторых случаях сознательное стремление к изменению качества явления (указывающее, прежде всего, на наличие творческого дарования у индивида) может иметь место и у воспроизводящего песню потребителя музыки, но мы берем крайний случай, когда этого нет, когда воспроизводящий стремится всего лишь воспроизвести песню, не принося при этом ровно никаких изменений, а вместе с тем «искажает» песню, т. е. все же привносит какие-то изменения. Каким образом образуются эти изменения?

Индивид слышит песню. Отдельные образы, воплощенные в словах и интонациях, ему нравятся, т. е. привлекают внимание в силу того, что они ему идеологически близки, ощущаются как нужные, понятные. Отсюда рождается стремление освоить песню, т. е. воспроизвести ее такой, как она есть, не принося никаких изменений. Однако, в силу того, что при восприятии обычно внимание привлекает не вся песня в целом, а лишь отдельные образы — запомнить точно удается обычно только часть песни, остальное запоминается приблизительно, фрагментарно или не запоминается вовсе. Повторяя мысленно или напевая наиболее понравившиеся фрагменты песни, индивид стремится восстановить выпавшие фрагменты, причем сплошь и рядом не восстанавливает точно слышанное им, а заменяет выпавшие звенья новыми, вновь придуманными, т. е. привносит в песню нечто от себя. В некоторых случаях это привнесение для самого индивида является только случайной неудачной заменой, в других же случаях ему приходит в голову осмысленный образ, который помогает ему понять запомнившиеся другие образы в слышанной песне. Этот образ не всегда вытекает из

общей идеи песни в целом, а зачастую из тех ее отдельных образов, которые оказались отобранными данным индивидом в процессе восприятия, т. е. привлекли его внимание и им освоены. Новый, принесенный (в порядке замены) образ в соединении с запомнившимися частными образами песни в сумме составляет некое новое качество, отличное от прежнего, т. е. прежнего содержания песни в целом. Эта измененная качественно песня становится для как бы невольно изменившего ее индивида более близкой по своему содержанию и форме, становится его индивидуальным творческим осмыслением песни.

Эта индивидуальная трансформация представляет вполне конкретное идеологическое классово-обусловленное переосмысление. По отношению к слышанному индивидом варианту песни — это акт разложения, но в то же время это и творческий акт, поскольку мы имеем дело с образованием художественного качества, отличного от предыдущего и по форме и по содержанию. Специфика этого творчества заключается лишь в том, что оно возникло на основе стремления не переосмыслить сознательно, а лишь освоить художественное явление (т. е. в сущности не осознано себя как творчество); в связи с этим это творчество в большинстве случаев очень незначительно по своему масштабу, в сравнении с тем творчеством, которое является результатом активного стремления к изменению качества явления (например, творчество композитора).

Рассмотренные нами здесь частные случаи изменения качества художественного явления взяты нами лишь для того, чтобы на этом частном примере показать сущность общего. В самом деле, оба эти случая являются лишь выражением двух функций социального бытия художественного явления вообще, с одной стороны, его производства, с другой стороны — его общественного потребления.¹ Наличие обеих этих функций является необходимой предпосылкой социального бытия (а тем самым и бытия вообще) художествен-

¹ Пользуясь терминами «производство» и «потребление», я подчеркиваю, что употребляю их только как условные определения двух функций художественного творчества под тем углом зрения, под которым они рассматриваются в данной работе. Делаю эту оговорку для того, чтобы читатель не принял введение этих терминов за механическое перенесение в область художественных явлений экономической терминологии Маркса, с одной стороны, и не предполагал бы также, что я пользуюсь ими в аспекте их возможного биологического понимания — с другой.

ного явления, так как это бытие определяется в равной степени и фактом производства и фактом потребления.

Из нашего частного примера мы видим, что обе эти функции нельзя противопоставлять друг другу в качестве абсолютного творчества (в себе), с одной стороны, и абсолютного разложения, т. е. абсолютного потребления (как отрицания творчества)—с другой. Мы видели, что производство и потребление в сущности—творчество. В то же время потребление по отношению к производству является разложением, так же как и производство в отношении потребления. Отсюда эти явления одновременно представляют и определенную противоположность. Композитор, или шире—творчески-одаренная личность, творчески производит определенное художественное качество, качественно изменяя через творческий акт реально существующие в потреблении социальной среды художественные данности, превращая их в новое качество, и тем самым в большей или меньшей степени уничтожает их предыдущее качество. Классовая среда творчески потребляет художественное явление, созданное в порядке творчества-производства одаренной личностью, творчески его воспроизводит. Качество этого явления также изменяется в процессе потребления. Частичные изменения художественного явления, созданного композитором, в процессе творческого потребления представляют, таким образом, результат освоения его потребляющей средой, идеологическим приспособлением этого явления к мировоззрению потребителя.¹ В результате творческого осмысления явления классовой средой в процессе потребления создается таким образом новое качество, и в то же время старое (т. е. самый объект потребительного освоения) подвергается разложению.

Итак, производство и потребление художественного явления—это диалектическое единство двух противоположных функций его социального творческого бытия. Сущность различия обеих функций сводится к тому, что производство—это такое творчество, которое основано на стремлении личности изменить качество потребительных явлений в соответствии с определенной идеей.

¹ Частичные творчески-потребительские изменения следует понимать в очень широком смысле—в сущности любая интерпретация через интонирование есть уже в известной степени творческое осмысление, а отсюда и переосмысление.

Потребление же—творчество, которое основано на стремлении лишь освоить, а не изменить уже произведенное художественное качество (определенную данность); отсюда возникает неосознанный творческий акт, вызванный потребностью освоения и необходимый лишь в той степени, в которой это нужно для освоения. Однако самое различие стремлений—как лишь к освоению явления таким, как оно есть (потребление), так и к его сознательному изменению (производство), у того или иного индивида связано, с одной стороны, с наличием или отсутствием у него творческого дарования и, с другой, с возможностями проявить это дарование в условиях той или иной конкретной общественно-исторической обстановки. Таким образом, самое стремление к изменению художественного качества явления (осознание творчества) обусловлено конкретным положением индивида в определенной классовой среде на определенном историческом этапе. Всякое (потребительское) творчество-потребление индивида при наличии необходимых предпосылок может превратиться в творчество-производство. Масштаб творчества потребления сравнительно незначителен. Увеличение масштаба творчества-потребления (т. е. изменение количественного порядка) вызывает в определенный момент и изменение самого качества творчества—изменение функции, а именно превращение творчества-потребления в творчество-производство.

Отсюда—для определения диалектической сущности творчества в процессе взаимодействия двух диалектических единств-противоположностей: функций производства и функций потребления—следует идти не от практического проявления этих функций в той или иной направленности творческих стремлений индивида (поскольку последнее—результат социального проявления творчества в конкретной общественной исторической обстановке), а от сущности самого творчества.

Без понимания самой сущности, самой природы творчества, как явления бифункционального, диалектически развивающегося в процессе взаимодействия обеих входящих в понятие творчества, как диалектического единства противоположностей (функции творчества и потребления), без разрешения этого коренного вопроса проблема фольклора никогда не будет выведена из того круга про-

творечий, в котором она находится и который является прежде всего следствием неизжитых взглядов буржуазной науки на природу художественного творчества, как на творчество-производство, замкнутое в самом себе.

Таким образом, с нашей точки зрения вопрос о качественной специфике фольклора должен быть решен прежде всего в том смысле, что фольклор—одна из двух единоположенных функций общественного проявления творчества, а именно функция творчества и потребления. Мы говорим: «прежде всего», так как это определение на данном этапе не покрывает всех тех явлений, которые входят в понятие фольклора. Однако, устанавливая этот критерий, мы делаем первый необходимый шаг и к уточнению объема понятия фольклора в целом. Наша оговорка необходима потому, что неясность, существующая в научной литературе в отношении границ фольклора, в значительной степени связана с тем, что далеко не все исследователи видят в фольклоре, как Науман, перепевание. В то время как Науман, в корне искажая сущность функции творческого потребления и подменив это явление неким утопическим абсолютным разложением, в сущности акцентировал, хотя и совершенно ложно поняв, функцию потребления, русские, а позднее советские фольклористы все более отчетливо акцентировали в тех явлениях, которые они изучали в качестве фольклорных, не только функцию творчества-потребления, но и другую, а именно функцию творчества-производства.

Отказавшись от установок мифологической школы и последующего народнического романтизма, русская фольклористика «социологизировалась» еще в предреволюционный период в несколько ином аспекте, чем немецкая. Исследователи сказки, представлявшие наряду с исследователями былин наиболее живую и передовую группу русских фольклористов, в особенности сказочники, в значительной степени объединенные еще перед империалистической войной деятельностью комиссии по сказке Русского географического общества, созданной и руководимой акад. С. Ф. Ольденбургом, акцентируют в фольклоре значение индивидуального творчества, подразумевая под ним преимущественно (в основном) творчество-производство. Представлению о фольклоре, как о безличном коллективном творчестве, русские фольклористы, в противоположность немецким, противопоставили не отрицание творчества вообще,

а наоборот, культ индивидуального творчества отдельных мастеров (момент творчества-производства в фольклоре), заострив вопрос на факте обусловленности изменения фольклорных явлений индивидуальностью рассказчика (или певца), как представителя определенной социальной среды.¹ «Русские исследователи проложили дорогу новому пониманию фольклора; они, по удачному выражению акад. С. Ольденбурга, разрушили старые иллюзии массового художественного творчества и поставили вместо них реальные задачи: выяснение законов творчества и зависимости от среды, в которой творит та или другая личность»,—так характеризует этот этап М. Азадовский.²

Итак, в этой концепции для нас существенно следующее: акцентирование творчества, хотя и не дифференцированного функционально, но при котором подчеркивается в сущности момент творчества-производства (творчество мастеров), хотя и учитывается (но на втором плане и четко от него неотграниченный) момент творчества-потребления. Акцентирование творчества-производства подтверждается и тем, что творчество мастеров рассматривается русскими фольклористами в сущности как осознанное стремление к изменению определенной художественной данности (хотя и изменению частичного порядка).

Непосредственным выводом из взгляда на фольклор, как на творчество-производство, явилось сближение его с литературой вообще (ergo—музыкального фольклора с музыкой вообще). Отсюда известное современное определение науки о фольклоре—фольклористики, как части литературоведения (стало быть, музыкального фольклора—как части музыкознания).

Итак, если мы с точки зрения функциональной природы явлений будем анализировать взгляды немецкой фольклористики (в лице Наумана), с одной стороны, и русской—с другой, то оказывается, что в одном случае качественная специфика фольклора устанавливается только как творчество-потреб-

¹ Хотя в сущности к такому пониманию социальной обусловленности индивидуального творчества фольклористика пришла значительно позднее. До него был достаточно распространен довольно примитивный взгляд на социальную обусловленность изменения фольклорных явлений, а именно—подразумевалась преимущественно обусловленность индивидуальными особенностями биографии исполнителей.

² «Volkskunde und Archäologie in der USSR», 1918—1933, Leningrad, 1933.

музыки позднейших периодов, стали игнорировать эти явления в их творчески-потребительской функции (т. е. не столько дифференцировали эти два функциональные явления, сколько абстрагировали одно из них). В то же время фольклористы, до последнего времени часто игнорировавшие потребление современного художественного производства, долго изучавшие преимущественно музыкальную практику более ранних формаций, когда соотношение функций творческого производства и творческого потребления имело более простые формы, не дифференцировали эти функции вовсе, что и привело к отсутствию ясности, как в объеме понятия фольклора, так и в вопросе об его природе.

●

Вопрос об анализе функциональной сущности художественных явлений приобретает особое значение в связи с постановкой проблемы фольклора в наши дни в советской науке, которая совершенно справедливо заострила вопрос на том моменте, что фольклор следует изучать не только как факт, но и как фактор, т. е. акцентировала значение социальной действительности современного фольклора. Фольклор стал рассматриваться как явление, имеющее живое идеологическое воздействие в современности. В этом аспекте фольклорное явление можно рассматривать: во-первых, с точки зрения воздействия того или иного явления, как такового, в среде своего распространения, во-вторых—с точки зрения использования этого явления в иной среде другим классом, как орудия классовой борьбы. Именно в этом плане стремятся использовать историческую часть фольклорных явлений—живые реликты прошлого—фашизм и местные национал-шовинистические течения. Наиболее архаические виды «живой старины»—пережитки феодальной художественной культуры—объявляются национальной самобытностью, «образцом» для современного творчества-производства. Таким образом снова актуализируется в области искусства старый реакционный лозунг: «назад к прошлому».

Одной из первоочередных боевых задач советской фольклористики является решительная борьба с фашистским демагогическим использованием фольклорных реликтов. Предпосылка этой борьбы—прежде всего разоблачение узкого и одностороннего буржуазного взгляда на фольклор только как на «живую старину», борьба с акцентированием

буржуазной наукой в фольклоре моментов так называемого оседания культуры господствующих классов, моментов, исторически обусловленных самим фактом классового господства, и игнорирование элементов творческого классового переосмысления, сопровождающего это «оседание». Для советской науки сущность фольклора не в реликтах, а прежде всего в функции творческого потребления; реликты же представляют историческую категорию, подлежащую наряду со всяким культурным наследием критическому преодолению на практике с теоретической помощью историко-марксистского исследования. Следовательно, речь идет о критическом классовом освоении этих явлений, а не об их механической ликвидации.

Эта единственно верная линия борьбы с реакционными тенденциями в науке о музыкальном фольклоре в некоторых случаях однако подменяется левацкими паническими теориями, в сущности только маскирующими ориентацию этих теорий в самом главном на буржуазную фольклористику. Эти левацкие настроения нашли свое выражение напр. в сборнике «Проблемы фольклористики», изданном на языке «идиш» в 1932 г. Институтом еврейской культуры Украинской Академии наук.¹

Во вводной методологической статье редактор сборника М. Винер ставит в сущности не проблему фольклора, а проблему «фольклоризма»—по его собственному определению, т. е. проблему использования фольклорных реликтов господствующими классами капиталистического общества. Подавленный тем, что господствующие классы используют фольклор в своих интересах, Винер приходит к выводу о необходимости радикального решения вопроса о фольклоре, а именно уничтожения фольклора вовсе—как только реликта прошлого, обреченного историей на вымирание.

Занявшись вопросом об использовании фольклора «фольклоризмом», автор в то же время почти не уделяет внимания немаловажному вопросу о самой сущности фольклора. В результате в этом основном вопросе он оказывается во власти установок той самой буржуазной фольклористики, с которой борется.

¹ Институт еврейской культуры при Всеукраинской Академии наук, Етнографічна секція, «Проблеми фольклористики», Зб. 1. За ред. М. Вінера. Харків-Київ, 1932. (Цитирую по титульному листу на украинском языке. Е. Г.)

Специфику фольклора Винер видит в бесписьменности, с одной стороны, и в том, что это искусство для угнетенных классов — с другой. Таким образом, в основу качественной специфики объекта исследования кладется, с одной стороны, старый второстепенный формальный признак письменности (рекомендуемый буржуазной наукой), с другой — наумановская социология, в которой лишь определение «низшие» классы подменяется марксистским термином «угнетенные», но сущность остается та же, а именно: фольклор рассматривается как особый классовый «низший» вид искусства, составляющий достояние «низших» (по Винеру — угнетенных) классов.

Оба автора сходятся однако на том, что эти «низшие» (или угнетенные) классы творчески импотентны, только по Науману — «от природы», а по Винеру — в силу классового угнетения. И Науман и Винер проникнуты одинаковым уважением к «цивилизации»: «Пролетарий больше не поет старых песенок (lidlech) — пишет Винер, — он не рассказывает бабушкиных сказочек (maisselech), но он читает книги, он ходит не на народно-шутовские представления, а в литературный театр, он не слушает примитивной деревенской или улично-нищенской «народной» музыки, но слушает в концертах совершенно «литературную» (durchois literariše) музыку». ¹ В своем глубоком почтении к цивилизации Винер идет однако дальше буржуазных фольклористов: «фольклор исчезает, когда появляется грамотность, как снег на солнце», ² — наивно утверждает он.

Изложенная примитивная постановка проблемы, достаточно созвучная культуристско-идеалам буржуазной науки, не имеет ничего общего с ленинским учением о критическом освоении и творческой переработке всей культуры прошлого. В самом деле, если концепцию о вымирании фольклора (даже в размере фольклора, как реликта) и необходимости его скорейшей ликвидации провести последовательно, то национальная культура бесписьменных народов попадает в безвыходный тупик, ибо ее следует, очевидно, безоговорочно ликвидировать. Итак, не говоря уже о принципиальной ошибочности этой концепции в вопросе о сущности

фольклора, который решается под углом зрения буржуазной фольклористики (именно: фольклор — только реликт), самый вопрос о функции реликта (упирающийся в проблему критического использования культурного наследия вообще, а в частности в проблему некапиталистического пути развития) — решается Винером антимарксистски и идет в разрез с национальной политикой партии.

Отмеченный нами взгляд на фольклор, как на реликт и только, достаточно распространен, однако, в советской науке, поэтому попытаемся подойти к нему по существу и выяснить, в чем именно сущность реликтовых явлений в фольклоре.

Остановимся для этого несколько подробнее на той стороне фольклора, которая была преимущественно акцентирована русскими фольклористами, а именно на фольклоре, как на творчестве-производстве определенных общественно-исторических периодов. Мы уже отметили выше, что художественное творчество-производство доклассового и феодального периода отвечало тому признаку, который обычно считается русскими фольклористами специфичным для фольклора, т. е. тому, что художественное творчество является не синтезом целого творческой личности, а изменением определенной данности, по деталям через последовательную переработку различными индивидами, ³ представителями определенной классовой среды, т. е. в конечном счете через переработку этой средой в ее целом.

Этот вид творчества-производства — качественно изменившийся в капиталистическом обществе (когда творчество-производство превратилось именно в синтезирование целого творческой личностью), очевидно является пережитком творчества-производства определенных общественно-исторических периодов. Именно на этой точке зрения стоят фольклористы — яфетидологи, которые рассматривают фольклор (так же и другие течения русской фольклористики) преимущественно в аспекте творчества-производства, а не твор-

¹ См. ст. Винера «Фольклоризм и фольклористика» в упомянутом выше сборнике: «Проблемы фольклористики». Зб. 1, за ред. М. Винера, Харків — Київ, 1932, стр. 71; подчеркнуто мною; цитирую в переводе. Е. Г.

² Там же, стр. 71.

³ Если стать на нашу точку зрения о значении всякого интонирования, как фактора идеологического переосмысления в музыке, — то в порядке некоей гипотезной абстракции наиболее примитивным видом песни можно считать освоенный через творчество-потребление, «по-своему» интонированный хотя бы один звук, который может уже иметь различные осмысления, вследствие различных функциональных значений в социальной среде (напр. различные виды магических осмыслений: призыв «духа», отпугивание «духа» и т. д.).

чества-потребления. По определению акад. Н. Я. Марра «фольклор—литература доклассового общества», — фольклор — не особое народное творчество, но при смене новых хозяев: феодальных и буржуазных писателей, при новом содержании он сохраняет оформление литературы первобытного общества».

Если мы будем анализировать музыку народностей, сохранивших пережитки доклассовых и феодальных отношений, с точки зрения типа творчества и если мы примем за определяющий момент этого типа то специфицирующее явление, которое обычно выдвигают советские фольклористы для характеристики качественной специфики фольклора, а именно: творческие изменения через переработку деталей, то оказывается, что все музыкальные творчество этих народов основано на этом пережиточном типе творчества-производства. Пережиточный тип творчества-производства под этим углом зрения характеризует не только музыку доклассового общества, но и почти всю музыкальную практику феодального общества. В доклассовый период этот пережиточный тип творчества-производства не может еще развиться до того культивирования мастерства импровизации деталей, которое имеет место в феодальный период, так как на этой стадии общественного развития огромное определяющее значение имеет «магическая» функция музыки, что связано с догматизированием определенно действенных магических формул. Но тем не менее в этот период все же именно данный тип творчества является единственным видом творческой практики. В феодальный период (особенно на ранних его стадиях) этот тип творчества (частичная творческая переработка деталей) вырастает в профессиональное мастерство — особый тип высокой художественной культуры. Специфика ранней феодальной музыки всех народов: высоко развитая культура музыкальной орнаментики в сольной музыке и культура импровизации подголоска в ансамбле — это те конкретные формы, в основе которых лежит мастерство импровизации деталей.

В феодальный период описанный тип творчества-производства является преобладающим видом творческой практики не только угнетенных классов (которыми буржуазные исследователи и некоторые их советские последователи, как напр. Винер, ограничивают сферу бытия фольклора), но и господствующего феодального класса.

В самом деле, тот тип творчества-производства, который представляет последовательную творческую переработку по частям (деталям) определенной, уже существующей в обращении художественной данности, характеризует не только всю музыку феодального Востока (где он сохранился и до наших дней), но в значительной степени и музыку феодальной Европы, не говоря о культурной музыке, которая в этом смысле не вызывает уже никаких сомнений (вся средневековая невменная письменность выросла в сущности именно из этого типа творческой практики). Думается, что даже такие явления, как песни трубадуров, в преобладающем большинстве не составляют в этом смысле исключений. Факт письменной фиксации тех или иных песен в целом едва ли может служить возражением, так как описанный тип творчества-производства вполне может иметь место и в письменных памятниках, ибо и они могут быть результатом записанной индивидуально-творческой переработки деталей — «фольклорного типа творчества-производства».

Мы уже несколько раз подчеркивали, что письменность и устность — вполне второстепенные признаки, которые стали служить для определения специфики фольклора или литературы лишь в силу того, что устность естественно преобладает в творчестве тех общественно-исторических периодов, которые специфицируются пережиточным типом творчества-производства, а письменность, возникающая значительно позднее, преобладает в творчестве-производстве позднейших общественно-исторических периодов (то, что обычно называется «литературным» творчеством).¹ Можно назвать целый ряд «литературных» письменных произведений, представляющих несомненный реликт «фольклорного» творчества-производства даже в позднейшие периоды общественного развития. Стихи русского поэта 30-х годов Цыганова получили такое огромное потребительское распространение (так же как напр. музыка Варламова, Гурилева или целого ряда забытых композиторов того же времени, так называемых «дилетантов») в значительной степени благодаря тому, что это было хотя и письменное, но еще «фольклорное» творчество-производство.

¹ Более того, сама история музыкальной письменности представляет наглядный пример постепенного отмирания «фольклорного» творчества-производства; в частности, особенно убедителен в этом смысле исторический путь искусства импровизационной музыкальной орнаментики.

ство. Благодаря этому отчасти так доступно было его потребительское освоение.

Итак, повторяем, что пережиточный тип творчества-производства, описанный выше, специфичный для музыки доклассового общества, является также преобладающим и в музыке классового феодального общества, в том числе и в господствующем классе. Наивысший расцвет этого типа творчества в феодальный период выражен в частности в таких явлениях, как культура виртуозной, инструментальной, иррациональной импровизации «макамов» в музыке персов и арабов, аналогичном типе инструментальной культуры в музыке Монголии, Китая, Индии, Японии и т. д. Все эти явления, представляющие уже утонченное эстетство в разрезе этого типа творчества, имеют полную аналогию в феодальном искусстве миниатюры, ковровых орнаментов и т. д.

Рост буржуазии в период разложения феодализма и связанное с этим развитие рационализма и индивидуализма вызывает постепенный перелом в творческом музыкальном мышлении. Иррациональная импровизация начинает вытесняться рационалистическим творческим планированием. Виртуозная культура деталей постепенно уступает место индивидуалистическому творческому синтезу целого. В период развития буржуазного индивидуалистического искусства постепенно вырождается пережиточный тип творчества-производства, сохраняя еще свою значимость в течение некоторого времени даже в господствующих классах. В период укрепления буржуазии и развития промышленного капитализма индивидуалистический тип творчества-производства становится уже основным видом творческой практики господствующего класса, вытеснив почти всецело творчество-производство, являвшееся пережитком творческого мышления предшествующих общественно-исторических периодов. Последнее задерживается на этом этапе в тех классах, в которых пережитки феодального уклада сохраняются в наибольшей степени, вследствие сохранности на определенных этапах промышленно-капиталистического развития некоторых классов, как реликтовых классов феодального общества, благодаря сохранности мелкого товарного производства на той стадии, когда промышленный капитал не захватил еще деревни и не вызвал разложения феодального крестьянского класса.

Если ставить проблему фольклора в разрезе функции творчества-производства, то

никакая остро-современная тематика в фольклоре, конечно, не может служить показателем его жизненности, поскольку самый тип творчества представляет пережиток. Как известно, еще Маркс указывал, что тот тип творчества, который нашел свое выражение в эпосе, осужден на вымирание в период промышленного капитализма. Едва ли кто-нибудь станет сейчас рассматривать эпос как не пережиточный жанр, если даже он сохранился всилу тех или иных условий общественного развития на данном этапе у той или иной народности, в том или ином классе.

Мы знаем, что в послереволюционном творчестве некоторых народов СССР появился эпос с революционной советской тематикой. Узбекские фольклористы записали, например, за последние годы целый ряд эпических поэм этого типа. Если начать придавать значение тематике, то можно договориться на основании этого факта и до того, что эпос должен рассматриваться не как пережиточный, а как современный пролетарский жанр, который, очевидно, должен найти свое место и в искусстве бесклассового социалистического общества.

Итак, вопрос о фольклоре, как о типе творчества-производства, неизбежно приводит к постановке проблемы пережитков, однако не в плане той или иной тематики, тех или иных конкретных пережиточных деталей, а глубже—в плане определенного типа творческого мышления, т. е. упирается в проблему мышления вообще. Отсюда предпосылкой для постановки проблемы «фольклора» в аспекте творчества-производства в марксистской науке должна следовательно быть материалистическая постановка проблемы творческого мышления в свете определенной общественно-исторической обусловленности, т. е. в том аспекте, в котором проблема мышления вообще ставится новым учением об языке (Марр).

Проблема современного фольклора, как творчества-производства, есть совершенно бесспорно проблема пережитков, пережиточного типа творческого мышления, восходящего к докапиталистическим формациям. Отсюда в тех случаях, когда мы имеем дело с фольклором, как реликтовым типом творчества-производства, вопрос об его действительности приобретает действительно большую остроту, особенно там, где этот тип творчества-производства является до сих пор единственным или преобладающим, т. е. у тех народностей СССР, которые не прошли пути

капиталистического развития.¹ Однако отмахиваться от сложной проблемы творческого преодоления реликтовых явлений в процессе социалистического строительства наиболее примитивным способом, а именно рекомендуемым Винером способом ликвидации фольклора механически—значит пойти по пути наименьшего сопротивления и впасть в культуртрегерство буржуазных колонизаторов в вопросе национальной политики.

Итак, с какой бы стороны мы ни рассматривали фольклор—с точки ли зрения творчества-производства или с точки зрения творчества-потребления, теория его вымирания и необходимости механической ликвидации его—совершенно несостоятельна. Если фольклор рассматривать как творчество-потребление, то последнее в качестве функции социального бытия всякого творчества, без которой творчество не может социально проявляться вообще,—естественно не подлежит никакому вымиранию. Если же говорить о фольклоре, как о творчестве-производстве определенных общественно-исторических периодов, то речь идет о вполне понятной замене одних общественных форм творчества-производства другими, в процессе закономерной смены общественно-исторических формаций. Причем для историка-марксиста вполне закономерен факт не простой замены с немедленным вытеснением, а некоторый период одновременного сосуществования различных типов творчества-производства, когда возникли уже новые формы, но в то же время сохраняются еще и старые формы, лишь постепенно исчезающие. Ставить вопрос об идеологическом воздействии, действительности этих пережитков творчества-производства, рассматривать их не только как факт, но и как фактор,—совершенно необходимо, поскольку этот тип творчества-производства (как и всякий пережиток) в определенных случаях имеет тормозящее значение в развитии пролетарской культуры. Однако при этом необходим четкий анализ функциональной природы явления, определение на основе этого анализа явления именно как пережитка, имеющего определенную отрицательную социальную действительность, так как

¹ В самом деле, неслучаен тот факт, что сдвиги, вызванные революцией у народностей, прошедших путь капиталистического развития, наиболее интенсивно отразились в так. наз. «литературном» творчестве-производстве и значительно слабее в «фольклорном», в то время как у народностей, не прошедших самостоятельного пути капиталистического развития, пышно расцвело «фольклорное» творчество-производство с революционной тематикой и революционным содержанием.

иначе можно с водой из ванны выплеснуть и ребенка,—как это и рекомендует сделать Винер, предлагающий фольклористам изучать фольклор в целях его упразднения, рекомендуя тем самым огульно упразднить вместе с пережиточными явлениями и живое, здоровое творчество-потребление—не о с о з н а н н о е творчество-потребляющих художественную культуру миллионных масс,—осваивающих эту культуру не механически, а творчески.

В условиях социалистического общества, открывающего огромные возможности проявления массового творчества, задача заключается именно в том, чтобы предоставить максимальные условия для развития потребительного творчества, так как не следует забывать, что изменение масштаба этого творчества, его осознание—это качественное перерождение ее в производственное творчество, необходимое для развития пролетарской культуры. Игнорирование творчества-потребления, недоучет того значения, которое оно имеет как таковое, делает непонятным весь путь развития творчества, его диалектику. В самом деле, творческое потребление, с одной стороны, как бы разменивает, размельчает художественные ценности, созданные в творчестве-производстве; с другой стороны же, творческие находки, которые создаются в процессе творчества-потребления, концентрируются затем в творчестве-производстве в новый художественный синтез. Сфера общественного творческого потребления—это весь тот реальный комплекс музыкальных образов, воплощенных в живые интонации, образов, как синтезированных, так и разрозненных, составляющих в каждый момент общественно-исторического процесса всю сумму музыкальных представлений, носительницей которых является определенная социальная среда или класс. В различных классах в каждый момент общественно-исторического развития этот комплекс музыкальных представлений различен; и в то же время каждый из комплексов в различных классах непрерывно изменяется через идеологические сдвиги, обусловленные развитием общественно-исторического процесса. Всякое творчество-производство и возможно только в сфере реального общественного творчества-потребления.

После того как мы выяснили корни ошибочности наумановского понимания фольклора, как разложения, и установили творческую сущность общественного потребления, которое Науман объясняет только как перепевание (разложение), не трудно установить, что закрепление творчества за одними классами

(«высшими») и перепевания за другими («низшими») — в чем с теорией Наумана в сущности не расходится и пресловутая концепция Винера — представляет явное искажение действительности. Науман, вместе с другими западными фольклористами, оперируя фактами перепевания «низшими» классами творчества «высших», умалчивает не только о возможном обратном случае, но и о возможном случае наличия и перепевания и творчества — по его определению — в пределах одного и того же класса, что совершенно неоспоримо вытекает из нашей концепции, если мы говорим не о творчестве и перепевании, а о творчестве-производстве и творчестве-потреблении.

В самом деле, внутри той же крестьянской среды, причисляемой к «низшим классам» — налицо потребление творчества-производства этой среды, творчества-производства тех одаренных ее представителей, мастеров сказки и песни, о которых так много говорят русские фольклористы. Собирателю, наблюдавшему напр. песни в различном исполнении, знаком тот факт, что если песню исполняет певец-мастер (всегда пользующийся определенной известностью), то в этом исполнении она поражает своей художественной цельностью; настолько логично разворачивается тема, настолько конкретно выражено ее содержание, так много ярких, иногда совершенно новых, с точки зрения распространенных вариантов данной песни, образов. Наоборот, когда ту же песню исполняет рядовой певец, то в этом исполнении песня чаще дается в наиболее запетых вариантах, целый ряд крайне существенных моментов выпадает, встречаются на первый взгляд совершенно бессмысленные, а иногда и вовсе необъяснимые замены и т. д. Другими словами, на первый взгляд мы имеем явное разрушение, вновь возникающие же новые образы в подобном массово-потребительском варианте во многих случаях не сразу удается связать с целым.

М. К. Азадовский приводит превосходный пример подобного появления нового образа, представляющего с точки зрения общего содержания целого явную бессмыслицу, но между тем являющуюся результатом творческого осмысления в процессе потребления, результатом стремления освоить явление: «Певец-северянин, описывая в былине скачку богатырского коня по южной степи прибавляет:

«мхи-болота между ног пускал»

— этим явно искажается исконная природа пейзажа и создается противоречивый образ при-

роды. И тем не менее — совершенно справедливо отмечает Азадовский — не следует это рассматривать как простое искажение текста. Здесь налицо стремление певца осмыслить непонятную и чуждую ему и его слушателям картину. Пейзаж без мхов и болот ему непонятен. Данный ему образ природы явился для него как бы пустой формой, которую он стремится заполнить конкретным содержанием». ¹

Таково направление крестьянского творчества-потребления. Когда подобного рода частично видоизмененный в процессе освоения текст попадает крестьянскому певцу-мастеру, известным образом специализировавшемуся на творчестве, стремящемуся сознательно изменить качество художественного явления, посредством целого ряда творческих приемов, которыми он обычно располагает, о творчестве которого можно говорить не только как о потреблении, но и как о производстве, этот певец-мастер в целом ряде случаев начинает перерабатывать песню в ином плане. Он также идет по пути создания новых деталей, но эти детали вырастают не как образы, необходимые только для освоения, хотя бы логически и не связывающиеся с целым, а наоборот, как образы, логически оправдывающие те творческие находки, которые возникли в процессе творческого потребительского освоения. Именно из этой потребности творчески воссоздать целое, восполнить через творческие находки логические пробелы или *lapsus'ы*, вырастают совершенно новые куски песни. Во многих случаях мастер берет различные образы разных потребительных песен, в которых эти образы уже расползлись на отдельные, слабо спаянные детали, и строит из них целостную концепцию.

В виде примера подобного крестьянского творчества-производства возьмем песню «Зима студеная». ² Первая часть текста этой пе-

¹ М. К. Азадовский, «Русские сказочники» («Русская сказка, Избранные мастера»), изд. «Academia», Лгр., 1930, т. I, стр. 29.

² Зима студеная, снега ой снега да глубокие,
Ай да гылубокие, насты насты ох да высокие,
Ай да весна красная да ву—ой да вукрашена,
Ай да лето теплое лето да летицько гуляш-
шее,
Ай ды ты роботная страда страда ты заботная,
Ай дакы осень грязная, осень осени да бо-
гатая,
Ай да уши леса (ох) да ле—дакы леса те-
мные,
Ай да леса темные леса ой леса ой дырему-
щие,
Ай дакы во лесу девушка бра—ой дакы дефка
брала яготки,

сни имеет тематику календарной смены времен года и очень близка по образу со свадебной песней, записанной А. Поповым в бывш. Вологодской губернии,¹ развивающейся далее совершенно иначе. Вторая часть является вариантом песни с сиротской тематикой, вариант которой был записан М. Сухановым.²

Части обеих песен спаяны, повидимому,³ двумя крупными пинежскими мастерицами в совершенно новый, вполне логически развертывающийся вариант, в котором вновь вырастает образ «леса темного, дремучего» с одной стороны, в развитие образов природы, данных в характеристике времен года. Затем из эпизода сбора ягод (имеющемуся в свадебном варианте А. Попова) разрастается новый образ девушки, заблудившейся в лесу при их собирании. Для чего это нужно пинежским мастерицам? Без образа «леса

дремучего» непонятно, почему заблудилась девушка; образ заблудившейся девушки же в свою очередь оправдывает всю ее последующую жалобу,—вернее, не самую жалобу, темой которой остается сиротская доля, а то эмоциональное состояние одиночества заблудившегося человека, которое вызывает грустные мысли о сиротской доле.⁴

Таково направление крестьянского творчества-производства. Как и всякое творчество-производство оно базируется на стремлении сознательно творчески изменить качество явления, и, как мы видели, вообще стремится и к известному синтезу в противоположность творчеству-потреблению, сущность которого в освоении и неосознанном творчестве, результатом которого является известное разрушение целостной творческой концепции. Однако специфика синтеза в крестьянском творчестве-производстве — реликтовый тип творческой практики, а именно — синтезирование не через творческое качественное видоизменение каждой отдельной детали явления в процессе синтезирования, а лишь частичное производство новых деталей с использованием почти в неизменяемом виде другой части, полученной мастером через освоение.

Итак, мы видели, что внутри одного класса, в частности того самого крестьянства, которое Науман относит к «низшим» классам, налицо обе функции творчества: и производства и потребления. Налицо и их диалектическое взаимодействие в процессе развития крестьянского творчества. Отсюда, очевидно, ошибочность первой части утверждения Наумана, где он говорит о перепевании, как о специфике художественной практики «низших» классов, и отрицает у них способность к самостоятельному творчеству (подразумевая творчество-производство).

Рассмотрим теперь, насколько справедлива вторая часть утверждения Наумана, а именно, что «высшие» классы специфицируются твор-

Ой дакы бра́ла яготки, да за́—ой дакы де́фка
заблудиласе,

Ой дакы под берёзоньку да ста́—ах дакы де́фка
становиласе,

Ай да под кудрявую да спа́ть ох спа́ть она
да ложыласе,

Ой дакы на де́рницник да на... ох дакы она
на брусницник,

Ох дакы от сну де́вушка да пробудиласе про-
будиласе,

Ай да не подумала да сло́во ой сло́во то
мо́лвила,

Ой дакы не помыслила да ре́чь ох дакы она
прого́ворила:

«Ай да но́чка те́мная долга́ да но́чь осе́нная,
Ай до вот о́беливать да те́—ой дакы те́мны

но́ченьки,

Ай да нету лу́нного да ме́—ой да све́тла ме́-
сяця,

Ай да ф круглом ме́сяце да ця́стых да ме́л-
ких зве́здоцек,

Да ахы у ми́ня то де у кра́—ой да кра́сной
де́вушки,

Да ахы не́ту ба́тюшка да фсхо́—ой да фсхо́жа
со́лнышка,

Да ахы не́ту ма́тёнки да зе́—ой да зеле́ной
зори,

Да ахы не́ту бра́тиков да я́—ой да ясных со́-
коло́ф,

Да ахы не́ту се́стриць—то да бе́—ой белых
лебе́душек.

¹ См. Изв. О. Л. Е. А. Э., т. CXIII. Труды Этнографического общества, т. XV, Труды Муз.-этнограф. комиссии, т. I, М., 1906, стр. 487 (записано в 1902 г.).

² См. М. Суханов—«Песни народные, собранные из уст простого народа, изданные М. Сухановым», кн. 1, СПб., 1840.

³ Мы приписываем эту творческую переработку именно пинежским мастерицам, так как следы свадебной песни, записанной А. Поповым, мы зарегистрировали на Пинеге. Помещаемый же нами вариант, кроме этих мастериц не только нигде никем не зарегистрирован (печатается впервые), но и на Пинеге никому, кроме исполнявших его певиц, неизвестен.

⁴ Кстати, чрезвычайно характерной особенностью крестьянских мастеров-исполнителей, отличающей их от массовых потребителей, является часто наблюдаемый случай, когда мастер не удовлетворяется словами исполняемой им песни или быliny и, прерывая на момент пение, начинает комментировать, стараясь лучше объяснить логический смысл содержания исполняемого. Массовый потребитель—совершенно наоборот—не только никогда не останавливается, боясь потерять общую нить содержания песни, но становится втупик, если ему нарочно задаешь вопрос, с целью выяснить его отношение к различным деталям содержания песни.

чеством (творчеством-производством), т. е. созданием художественных ценностей, и поэтому, повидимому, момент перепевания (т. е. в сущности творчества-потребления) для них не характерен. Если мы заменим терминологию Наумана научно-марксистской, а именно—то, что он именует «высшими» классами, назовем классами господствующими,—уже многое прояснится в этом его утверждении. В самом деле, содержание сознания всех общественных слоев в каждую эпоху в огромной степени определяется идеологией господствующих классов: «Мысли господствующего класса,—указывает Маркс,—являются в каждую эпоху господствующими мыслями, т. е. тот класс, который представляет собой господствующую материальную силу общества, есть в то же время его господствующая духовная сила».¹ Отсюда те культурные ценности, которые создаются в области искусства в классовом обществе хотя бы и угнетенными классами, совершенно естественно в значительной степени отражают идеологию именно господствующих классов. Значение терминологии Наумана имеет, таким образом, глубокий классовый смысл: посредством термина «высшие» классы он подменяет факт обусловленности исторических явлений фактором классового господства вообще любого класса (в том числе и пролетариата), причинной зависимостью этих явлений только от определенных эксплуатирующих «высших» классов.

Этим путем творчество-производство господствующих классов искусственно выдвигается на первый план, в качестве классовой специфики творчества «высших» классов, а вся сфера творческого потребления этих классов игнорируется. Тем самым, из истории музыки в сущности вычеркиваются такие явления, как напр. дворянский дилетантизм,—яркий пример творческого потребления господствующего класса.

Музыка, составлявшая объект потребления той или иной классовой среды в различные исторические эпохи, к сожалению, очень мало изучена историками—в особенности же музыка, составлявшая сферу потребления господствующих классов. Вся эта чрезвычайно существенная область выпала из истории музыки почти начисто, так как она за немногими исключениями мало кого интересовала. Несмотря на то, что многое в этом смысле уже невосстановимо, думается однако, что если бы историки музыки все-таки попыта-

лись разобраться в разрезе классового анализа хотя бы в том документальном материале, который сохранился,—очень много в истории музыки несомненно пришлось бы перестроить. Возьмем пример из области, близко соприкасающейся с темой нашего исследования, а именно вопрос об использовании так называемого «народного» творчества, где факт игнорирования музыкально-потребительской практики господствующих классов приводит обычно к безграмотному неразграничению крестьянской песни и «народной» песни печатаемых сборников. Песенный материал, который дает большинство сборников русских песен, представляет результат не только определенного классового подбора материала собирателями, принадлежащими к господствующему классу, но на определенных этапах собирательства—запись собирателями не крестьянского творчества в качестве «народного», а потребительского репертуара господствующих классов, который, правда, в значительной степени состоит и из освоенного господствующим классом (но творчески им переосмысленного в процессе потребительского освоения) творчества-производства крестьянства.

История собирательства русской «народной» песни может служить яркой иллюстрацией этого явления. В самом деле, если проследить репертуар крестьянских песен, попавших в сборник русских «народных» песен за полтора десятилетия собирательства,² мы заметим, во-первых, что репертуар музыкальных сборников охватывает лишь очень незначительную часть песен, которые имеются в записях текстовых сборников и составляют таким образом еще более незначительную часть крестьянского репертуара, во-вторых, что изменение репертуара песенных сборников очень мало соответствует изменению крестьянского репертуара. Это легко заметить, если мы сравним репертуар песенных сборников начала XX в. с тем крестьянским репертуаром, который был распространен в то же время.

Огромная часть крестьянского репертуара, и притом наиболее излюбленного, никак не отражена в музыкальных сборниках «народных» песен, зато в этих сборниках крепко держится и бесконечно повторяется определенная группа песен, которая в значительной степени уже вымерла в крестьянском репер-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., под ред. В. Адоратского, т. IV. Партгиз, М. 1933, стр. 36.

² Первый сборник песен «с нотами» вышел в 1776 г.: «Собрание русских простых песен с нотами» В. Ф. Трутовского, СПб, первое изд., ч. I—IV, 1776, 78, 79, 95.

туаре. Эта группа песен повторяется на протяжении всех почти сборников за полтора столетия собирательства, оставляя совершенно ложное впечатление о неподвижности, неизменяемости крестьянского репертуара. Каково же происхождение этого основного репертуара сборников?

Ответ на этот вопрос дает предисловие к четвертому изданию сборника конца XVIII и начала XIX в. И. Прача,¹ второму по счету сборнику песен с напевами, имеющему огромное значение, так как он впервые суммировал репертуар, который потом неоднократно повторялся рядом дальнейших сборников, зачастую путем простой перепечатки записи Прача.²

Как известно, авторство Прача в сборнике ограничивалось техникой записи и гармонизацией, инициатива же и отбор материала находились в руках его соавтора Н. А. Львова. Один из родственников последнего вполне точно указал происхождение интересующего нас репертуара песенных сборников, описывая, как составлялся этот сборник: «В 1790 г. член нашей академии художеств, покойный тайный советник Николай Александрович Львов при помощи охотников и родственников, в его доме беспрестанно певших, в числе которых имел честь быть и я, сделал новое собрание песен, которое с наших голосов положил на ноты г. Прач».³

Таким образом репертуар, который лег в основу дальнейших сборников русских «народных» песен, представлял лишь незначительную часть крестьянского репертуара, отобранную и освоенную помещичьим дворянством в период расцвета крепостничества. Эта часть крестьянского репертуара, другими словами, превратилась в потребительную музыку помещичьей дворянской среды. Первый период русского собирательства «народных» песен и характеризуется тем положением, что собиратели еще не отбирают сами известную часть крестьянского репертуара, а пользуются готовым классовым отбором своего класса, переосмыслившим эту часть ре-

пертуара в соответствии со своим классовым вкусом; т. е. собиратели попросту записывали лишь те песни, которые составляли объект помещичьего потребления крестьянского творчества-производства. Таким образом, в данном случае налицо факт относительного разложения господствующим классом (поскольку всякое потребление по отношению к производству представляет разложение) крестьянского творчества-производства через потребление. Период, когда «народные» песни являются помещичье-дворянским потребительским репертуаром (если угодно—дворянским «фольклором») в русском собирательстве начинается первым сборником песен с нотами Трутовского (1776 г.—репертуар придворного камер-гуслиста) и начинает вырождаться только в 60-х годах XIX столетия, в период знаменательных идеологических сдвигов русского общества.

Этот же дворянский, а вовсе не крестьянский репертуар народных песен в аспекте дворянского творческого освоения лег в основу и создания «национального» стиля русской музыки, начиная от Глинки.⁴ Хорошо известные сборники русских песен Римского-Корсакова, которыми этот композитор преимущественно пользуется в своем творчестве, в смысле отбора песен ничем не отличаются от сборника Прача. И в том и в другом случае собиратели пользовались потребитель-

¹ Второе издание сб. Прача (1806 г.) значительно полнее первого (1790 г.), отчего мы и не считаем возможным датировать этот сборник точно по первому изданию, дальнейшие же переиздания 1815 г. (третье изд.) и 1896 г. (четвертое) повторяют 2-е издание.

² Напр. Бернгард, Воротников и др.

³ См. Н. А. Львов. Русские народные песни. Напевы записал и гармонизировал И. Прач. СПб. Изд. Суворина (4-е), 1896 г., стр. VIII, подчеркнуто мною. Е. Г.

⁴ Записки Глинки дают вполне точное указание, на какой «народной» музыке он воспитывался: «Оркестр моего дяди был для меня источником самых живых восторгов,—пишет он о своем детстве (речь идет о крепостном оркестре),—во время ужина обыкновенно играли русские песни, переложённые на две флейты, два кларнета, две валторны и два фagота—эти грустно-нежные, но вполне доступные для меня звуки мне чрезвычайно нравились, и, может быть, эти песни, слышанные мною в ребячестве, были первою причиною того, что впоследствии я стал преимущественно разрабатывать народную русскую музыку» (см. М. И. Глинка, «Записки», изд. Academia, М.-Л. 1930, стр. 34-35). Таким образом, «народная» песня, на которой воспитался Глинка, не имела ничего общего с крестьянской (хотя, конечно, он слышал и крестьянскую песню, но последняя не представляла таких «доступных для него» звуков). «Народная» песня, наиболее близкая Глинке, «доступные для него звуки»—была дворянским потребительным переосмыслением крестьянской песни, образцы которой донесли до нас не только сборники того времени, но и многочисленные музыкальные альбомы 30-х годов, а также и еще более ранние инструментальные обработки «народных» песен, как напр. популярная в начале XIX столетия серия (лишь одна из нескольких) «Airs russes avec variations pour le pianoforte», сочиненных Кейзером, Геллинеком, Эком, Штейбельтом, Ганфом и др.

ским репертуаром дворян-помещиков, записывая песни именно от них, а не от крестьян, записывая с голоса так наз. «любителей» народных песен.¹

От самих крестьян собиратели начинают записывать значительно позднее, только после 60-х гг.,² но одновременно с этим начи-

¹ «Свой сборник я составлял исподволь,—рассказывает Р.-Корсаков в своей «Летописи»—во-первых, я взял в него все, что нашел лучшего (момент вкусового отбора. Е. Г.) в старых сборниках Прача и Стаховича, составлявших библиографическую редкость. Песни, взятые оттуда, я изложил с более верным ритмическим и тактовым делением и сделал новую гармонизацию (момент идеологического переосмысления. Е. Г.). Во-вторых, я поместил в свой сборник все песни, запомненные мною от дяди Петра Петровича и матери, которые слышали эти песни в 1810—20 гг. в местностях Новгородской и Орловской губерний. В-третьих, я записывал песни от некоторых своих знакомых, к музыкальному слуху и памяти которых имел доверие, напр. от Анны Ник. Энгельгардт, С. Н. Кругликова, Е. С. Бородиной, Мусоргского и других. В-четвертых, записывал песни от прислуги, бывшей родом из дальних от Петербурга губерний. Я строго избегал всего, что мне казалось пошлым и подозрительной верности» (см. Н. А. Римский-Корсаков, «Летопись моей музыкальной жизни», 1844—1906, СПб. 1909 г., стр. 145. Подчеркнуто везде мною. Е. Г.). Как мы видим—за исключением прислуги, которая стоит на последнем месте, все остальные источники «народной» песни, послужившие материалом для сборника Р.-Корсакова,—те же родственники и знакомые—потребители «народной» песни из господствующего класса, которые в свое время дали материал для сборника Прача. Значительная же часть песен заимствуется Р.-Корсаковым и непосредственно у Прача. Совершенно так же, как корсаковский, составлялись и другие сборники 30—60-х гг. (Кашин, Варламов, Гурилев, Вильбоа, Балакирев и др.). Отличаются они от корсаковского только тем (в отношении отбора материала), что последний со свойственной ему исключительной аккуратностью и добросовестностью вполне определенно указывал почти везде источник (почти после каждой песни в его сборнике указано, от кого она записана), остальные же составители сборников не находили нужным это делать.

² «Записывание непосредственно голосов народа—есть дело сравнительно новое»—указывает известная собирательница русских крестьянских песен Линева в предисловии к своему сборнику, выпущенному сравнительно не так уж давно—в 1904 г. (см. Е. Линева, «Великорусские песни в народной гармонизации», вып. 1, изд. Академии наук, СПб, 1904 г., стр. XII). Признание Линевой достаточно характерно, так как в не столь далекий от нас период ее работы, отделенный в то же время более чем столетием от начала музыкального собирательства русских песен, факт записывания их от самих крестьян, а не от дворян-помещиков не утерял еще аромата новизны.

нается период сознательного классового эстетского отбора уже самими собирателями.

Первоначальный вкусовой норматив этого отбора в значительной степени базируется на утвердившейся к тому времени потребительской музыке господствующих классов, репертуаре «народных» песен (происхождение которого нами было указано); впоследствии он начинает изменяться в соответствии с изменением классовых вкусов собирателей в связи с тем, что собирательство становится делом новых классово-господствующих групп.

Итак, позднейшие сборники, возникшие на основе эстетского классового подбора песен собирателями,—исторический документ для характеристики прежде всего вкусов господствующего класса в данный исторический период, а сборники первого периода записи—материал для непосредственного изучения самой потребительской музыки господствующего класса. При этом и те и другие сборники не имеют никакого отношения к вкусам того «народа», под которым на данном этапе подразумевалось крестьянство. Если учесть, что каждый собиратель, помимо классового подбора материала его лично классово трансформировал, не только посредством определенного классового стиля гармонизации и корректирования напева с целью приспособления его к гармонизации, но зачастую и путем типично-потребительского классового переосмысления напева (часто совершенно невольно связанного с тем, что те образы, которые составляли содержание напева в крестьянском творчестве, были ему непонятны), если учесть все эти особенности собирательства, то историю собирания песен придется охарактеризовать как историю создания во вкусе господствующих классов в различные периоды ряда стилей и репертуаров «народной» песни, имеющих очень мало общего с крестьянской песней. Более того, анализ тех песен, которые нам дают сборники Трутовского, Прача, Кашина и некоторых других собирателей первого периода, показывает, что почти третья часть этих «народных» песен не была даже освоена от крестьян, а была непосредственным результатом творчества-производства дворянской интеллигенции (всилу определенных общественно-исторических причин, стилизовавших на данном этапе крестьянскую песню), вошедшим затем в потребительский репертуар дворянства. Именно в этом разрезе музыкально-исторического исследования сборники «народных» песен наряду с «музыкальными альбомами», сериями любимых

цыганских песен и т. д. представляют ценнейший материал для изучения потребительской музыки господствующих классов.

Таким образом, мы видим, что потребление в такой же, если не в большей степени, специфицирует господствующие («высшие» — по наумановской терминологии) классы, как и угнетенные классы капиталистического общества. Отсюда очевидна ошибочность второй части утверждения Наумана, где он говорит о творчестве-производстве как о специфике «высших» классов.

Однако проблема взаимодействия функций производства и потребления в развитии художественного творчества в классовом обществе гораздо сложнее, — далеко не в плане простого взаимодействия внутри того или иного класса. Если момент классового антагонизма отсутствовал в доклассовом обществе, то, как известно, в классовом обществе именно этот момент становится одним из двигателей общественно-исторического процесса. Отсюда в классовом обществе взаимодействие производства и потребления в художественном творчестве становится сложным явлением, связанным с потреблением не только производства своего класса, но и класса-антагониста. Господствующие классы потребляют художественное творчество-производство угнетенных классов, и наоборот, угнетенные классы потребляют художественное творчество-производство интеллигенции, обслуживающей господствующие классы. Отсюда специфика потребительства в классовом обществе, сущность которой в том, что музыка, потребляемая одним классом, может быть продуктом идеологии другого, антагонистического ему класса. Таким образом, потребление становится уже не всегда простым творческим осмыслением идеологически понятного явления, а классовым переосмыслением идеологически чуждого (иногда враждебного) потребителю явления. Именно в этом специфика фольклора классового общества. Фольклор становится творчеством-потреблением не на основе простого освоения, а на основе классового переосмысления. Крестьянство, осваивающее романс, созданный дворянским композитором, идеологически переосмысляет этот романс; обратно: издавая сборники «народных» песен и популяризируя их по определенным классовым соображениям, дворянство не просто видоизменяет их гармонизацию или «не точно» записывает (как это любят говорить собиратели друг о друге), а идеологически переосмысляет крестьянские песни для

своего потребления и через это потребление. Этот сложный процесс взаимного классового переосмысления художественного творчества-производства господствующих классов угнетенными и наоборот, который был давно отмечен, но наивно охарактеризован на ранних стадиях «социологизации» фольклористики, как «взаимодействие музыки (или вообще искусства) города и деревни», имеет однако одну особенность, которую необходимо подчеркнуть, хотя мы ее уже отмечали, — а именно, что степень идеологического переосмысления господствующими классами художественного творчества-производства угнетенных классов совершенно несоизмерима со степенью противоположного явления — переосмысления угнетенными классами художественного творчества-производства господствующих классов. Первое довлеет, будучи гораздо более значительным по масштабу. Это вполне понятно, если мы вспомним уже приведенную нами цитату из Маркса: «Мысли господствующего класса являются в каждую эпоху господствующими мыслями». Далее Маркс развивает это положение: «Класс, могущий распоряжаться средствами материального производства, располагает в то же время благодаря этому средствами духовного производства, так что благодаря этому он господствует в то же время в общем над мыслями тех, у которых нет средств для духовного производства».¹ Это явление разной степени идеологического переосмысления и разного масштаба производства господствующих и угнетенных классов, — представляющее результат экономической, политической, культурной гегемонии одних классов — и послужило материалом для соответствующего классового освещения проблемы фольклора в рассмотренных нами буржуазных концепциях.

©

Отсюда в отношении вопроса о месте фольклора в современности можно сказать следующее: пролетариат, пришедший к власти, становясь господствующим классом, овладевая высотами культуры, идет вперед к более совершенным способам производства, а не возвращается к старым. Аналогичным образом обстоит дело и в отношении того производства в условном смысле слова, о

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., под ред. В. Адоратского, т. IV, Партгиз, М. 1933, стр. 36. Подчеркнуто везде мною. Е. Г.

котором говорим мы, а именно в отношении художественного творчества-производства.

Однако в то же время надо быть близорукими, чтобы не понять, что творческое потребление массами художественного творчества-производства останется и в бесклассовом социалистическом обществе, так как социальное бытие творчества-производства невозможно, если оно абстрагировано от творчества-потребления (равно как и наоборот). Стало быть, останется то, что значительная часть исследователей, в особенности современных советских исследователей, подразумевает под фольклором. Более того, благодаря исчезновению классового антагонизма, благодаря тому, что творческое потребление будет не классовым переосмыслением, а лишь творческим осмыслением художественного творчества-производства—взаимодействие обеих функций творчества в этих новых социальных условиях должно открыть совершенно новые пути, совершенно новые, немыслимые в классовом обществе перспективы развития творчества в смысле его огромного расцвета.

Подведем некоторые итоги. В свете марксистского музыкознания, рассматривающего историю музыки, как историю соподчиненно развивающегося в разрезе закономерности единого исторического процесса смены общественных формаций—не может иметь место подразделение музыки на особый «высший» и «низший» вид. В той же мере методологически порочны и те приемы, которыми пользуется буржуазная наука для этой цели, а именно: абстрагирование художественного творчества-производства, идеологически обслуживающего господствующие классы—в качестве собственно музыки, при вынесении за скобку особых «низших» подвидов музыки, на основе как указанных, так и иных не замаскированных классовых критериев буржуазной науки, например таких формальных критериев, как письменность и бесписьменность, книжность и устность, представляющих слабую маскировку тех же ее классовых позиций.

Предмет исследования на самом деле един—музыка, как одна из форм идеологии. Единая наука, изучающая этот предмет,—история музыки. Объект исследования истории музыки не мыслится вне конкретной, классовой среды, классовое же проявление его в этой среде имеет двоякую творческую функциональность, составляющую диалектическое единство двух противоположных функций творчества: художественного творчества-

производства и творчества-потребления. Обе эти функции составляют основу диалектики развития музыкального творчества определенной классовой среды в определенный общественно-исторический период, вследствие чего не могут быть абстрагированы одна от другой.

Проблема музыкального фольклора—в сущности проблема творческого потребления музыки классовой средой, т. е. одна из основных проблем истории музыки. Однако на определенном этапе—в период сохранения в современности в некоторых классах, в особенности у народностей, не прошедших капиталистического пути развития творчества-производства, музыки пережиточного типа, восходящего к художественной практике доклассового и феодального общества,—проблема фольклора осложняется тем, что художественное творчество-производство и творчество-потребление этих исторических периодов значительно труднее дифференцировать. Это в одинаковой мере относится и к художественной практике тех классов, которые являются носителями этих пережиточных укладов, а тем самым и тех пережитков художественного творчества-производства, о которых мы говорим в современности.

Отсюда проблема фольклора на определенном этапе имеет два аспекта: с одной стороны, изучению фольклориста на этой стадии подлежит вся область творческого потребления в целом—стало быть, и творческого потребления современных типов художественного творчества-производства, с другой стороны, он же должен включать в орбиту своего исследования обе социальные функции творчества определенных общественно-исторических периодов, а именно периодов доклассового и феодального общества; тем самым специализация на том участке истории музыки, который можно условно назвать фольклористикой, требует концентрации внимания исследователя и, более того, особой специализации в области проблемы творчества-производства музыки докапиталистических формаций. Оба эти аспекта музыкально-исторического исследования в одинаковой степени актуальны и в одинаковой степени необходимы для советского музыкознания.

Останавливаясь по самой теме нашей работы преимущественно на втором вопросе, в значительной степени вопросе о пережиточных типах музыкального творчества-производства (конечно, в непосредственной связи с вопросом о творчестве-потреблении)—мы однако считаем необходимым в принци-

пиальной методологической части нашей работы подчеркнуть то огромное значение, которое имеет другая сторона, другой аспект фольклора, а именно современный фольклор в узком смысле слова,—как творчество-производство, подчеркнуть с тем, чтобы наконец привлечь серьезное внимание историков музыки—марксистов к этой важнейшей проблеме истории музыки, к сожалению, наиболее заброшенной до сих пор. То, что этот вопрос назрел, показывает хотя бы тот факт, что два года тому назад, исходя из вполне конкретных задач советской музыкальной практики, эту проблему стали нащупывать принципиально во многих отношениях совершенно правильно, но иногда лишь в несколь-

ко наивной форме, некоторые теоретики РАПМ.¹

Итак, марксистская история музыки тогда лишь преодолеет ряд нераскрытых еще противоречий буржуазных концепций, когда самый объект изучения—музыкальное творчество—будет понят во всей полноте диалектического единства противоположностей своего общественного функционирования, когда под музыкой перестанут подразумевать только творчество-производство, замкнутое в себе, когда музыкальное творчество-потребление, как в историческом аспекте (притом не в плане потребления одного или одной группы классов), так и в современности, станет объектом изучения историков музыки.

¹ Чрезвычайно показательна в этом смысле статья Лебединского (Л. Лебединский. «Наш массовый музыкальный быт»—журн. «Пролетарский музыкант», № 9—10 за 1930 г., стр. 7), в которой автор нащупывает в сущности проблему музыкального потребления. Рассматривая сферу общественного потребления музыки только рабочей среды в определенном историческом разрезе (современности), автор называет комплекс музыкальных представлений, составляющих потребление этой среды, «массовым музыкальным бытом». Этот массовый музыкальный быт характеризуется им следующим образом: «зачастую некоторые песни, мелодии... напеваются или насвистываются каждым рабочим и крестьянином, прочно укрепляясь в быту... Под массовой музыкой, песней я буду подразумевать всякую песню, мотив, музыкальную мысль, глубоко проникшую в толщу массы, влияющую на ее вкусы, а отсюда и на психику». Основная ошибка статьи—недоучет автором творческой сущности потребления. С этим связана и

другая ошибка т. Лебединского на этом этапе, а именно недоучет того факта, что последняя социальная трансформация, последнее даже производственное классовое переосмысление явления не всегда можно расценивать как его первоисточник («социальное происхождение»—по его терминологии)—тем более рискованны подобные генетические определения в области явлений музыкального потребления. Однако значение и положительная сторона этой статьи в том, что она, исходя из конкретных задач музыкальной практики, выдвинула, в сущности, с другой стороны, ту же проблему, которую акцентируют на данном этапе советские фольклористы, а именно проблему классовой действительности фольклора (фольклор—фактор, а не только факт) и вместе с тем заострила вопрос, до этого мало занимавший историков музыки,—вопрос о потреблении музыки—приблизившись тем самым к той проблеме творчества-потребления, которую мы акцентируем.