

# Американская музыка в советской критике 1920-х и 1930-х

*В советских журналах 1920-х, за исключением «Современной музыки», сведения об американской музыке скудны, статьи редки, уровень обзоров европейских и американских новинок несопоставим. «Открытие Америки» стало возможным в конце десятилетия, однако с наступлением 1930-х годов идеологический климат в стране изменился, и исследование нового музыкального материала закончилось, едва начавшись. В центре статьи — отражение в советской прессе визита Генри Кауэлла в СССР в 1929 году и сравнительный анализ статей Кауэлла об американской музыке в журналах «Музыка и революция» и «Советская музыка».*

Ключевые слова: американская музыка, музыкальная критика, журналы, Генри Кауэлл, джаз, «Советская музыка».

С середины 1920-х годов, когда были установлены дипломатические отношения с европейскими демократиями, что означало конец политической и культурной изоляции, и до конца десятилетия, в СССР становится возможным изучение новейшей западной музыки. Ассоциация современной музыки устанавливает регулярные контакты с западными коллегами. В 1923 году начинается сотрудничество венского «Универсального издательства» и акционерного общества «Международная книга», в 1925-м создан русский отдел «Универсального издательства», в 1927-м подписан договор между ним и Музсектором Госиздата<sup>1</sup>. В СССР регулярно поступает и публикуется информация о музыкальной жизни Запада, возникают сообщества и кружки новой музыки, главным из которых

---

<sup>1</sup> См.: Бобрик О. Венское издательство «Universal Edition» и музыканты из советской России: История сотрудничества в 1920–30-е годы. СПб., 2011.

является Ассоциация современной музыки (1923–1928, Ленинградское отделение — 1926–1928<sup>2</sup>).

На концертах и показах исполняются европейские новинки — сочинения Онеггера, Мийо, Казеллы, Веберна, Шёнберга, Кшенека, Хиндемита, Шрекера, Бартока, Кодая, Стравинского. Они тут же становятся предметом теоретического и исторического анализа, а их авторы сами приезжают в СССР. Советские премьеры отстают от европейских всего на год-два: в ленинградском Малом оперном ставят «Воццека» Берга, «Прыжок через тень» и «Джонни наигрывает» Кшенека, в Капелле исполняют «Свадебку» Стравинского. Приезжают на гастроли выдающиеся дирижеры (Клемперер, Ансерме).

В начале 1920-х шансов попасть в этот ряд у американских композиторов еще не было, но к концу десятилетия право на внимание советских исполнителей и теоретиков заслуживают Эдгар Варез, Аарон Копланд, Джордж Гершвин, Джордж Антейл, Генри Кауэлл. Однако исполнения американской музыки единичны. А в советских музыкальных журналах 1920-х (за исключениями, оговоренными ниже) содержатся лишь первые наброски к картине музыкального творчества США. Америка (в основном Нью-Йорк) представлена в первую очередь как страна, собирающая со всего мира выдающихся исполнителей. Корреспонденции касаются исполнения в США европейских и особенно русских сочинений и успешных выступлений русских артистов.

Собственно американские новости случайны и фрагментарны: публикуются заметки: «Американский оркестр без дирижера» (об Амсимфансе, созданном по аналогии с Персимфансом<sup>3</sup>), «Ограничение въезда музыкантов в Америку»<sup>4</sup>. Имена американских композиторов редки, и выбор их случаен и непредставителен: это может быть Блох<sup>5</sup> или Варез в компании Макдауэлла и Карпентера<sup>6</sup>.

---

<sup>2</sup> См.: *Ковнацкая Л. Г.* ЛАСМ — что это было? // *Времен связующая нить. Сборник статей / Ред.-сост. Л. Г. Данько.* СПб., 2004. С. 139–147; *Ковнацкая Л. Г.* Филармония и ЛАСМ // *Pro Musica.* 1996. № 6. С. 10.

<sup>3</sup> *К. Ш.* Американский оркестр без дирижера // *Пролетарский музыкант.* 1929. № 4. С. 41. Автор заметки обнаруживает идеологию «независимого» мелкого буржуа «в строгом демократизме строения руководящих органов Амсимфанса и в подчеркивании преимуществ коллективного исполнения».

<sup>4</sup> Ограничение въезда музыкантов в Америку [Без подписи] // *Музыка и революция.* 1929. № 2. С. 41.

<sup>5</sup> *Иванов-Борецкий М.* Музыкальная жизнь на Западе (Обзор за 1928 г.) // *Пролетарский музыкант.* 1929. № 1. С. 23–24. Блох эмигрировал в США в 1916 г., принял гражданство в 1928, в 1930-е снова жил в Европе.

<sup>6</sup> [Без подписи] Без названия [Хроника] // *Музыкальная новь.* 1924. № 5. С. 39.

Ничего сопоставимого с регулярными обзорами европейских новинок и масштабными статьями, посвященными европейским персоналиям, здесь не найти. Но свидетельства тому, что в СССР были в курсе американских событий, обнаружить все же можно. В рецензии на третий том «Всеобщей истории музыки» Е. М. Браудо (1927) Ю. Вайнкоп сетует: «...Целый ряд композиторов, характерных для музыки той или иной страны, вовсе не упомянут. Так не упомянуты Д. Карпентер, А. Коплэнд, Дж. Антейль и „джаз-плеяда“ во главе с Джорджем Гершуин в отделе американской музыки, равно как и популярнейший оперный композитор Димс Тэйлор...»<sup>7</sup>.

Исключение составляет журнал «Современная музыка», издававшийся Ассоциацией современной музыки под редакцией Леонида Сабанеева, Виктора Беляева и Владимира Держановского. В первом же номере опубликована заметка «Современная музыка в Нью-Йорке». Автор делает вывод о том, что в Нью-Йорке существует «огромный, чуть ли не парижский интерес к современной музыке», хотя «американских композиторов в программах почти совсем не видно»<sup>8</sup>.

Статья Виктора Беляева «Музыкальная жизнь в Америке» является уникальной в советской периодике 1920-х по масштабу и подробности освещения темы. Основные тезисы таковы:

- Америка строит свою национальную духовную культуру «на привлечении к себе выдающихся ученых и художников различных европейских стран»; упоминается «оргия дирижеров» в Нью-Йорке в текущем сезоне: Менгельберг, Бичем, Молинари, Тосканини, Буш, Дамрош, Равель, целый ряд американцев; «грандиозный» список «импортированных солистов».
- Музыкальное творчество Америки значительно уступает американскому творчеству в других областях искусства и науки.
- Американская музыкальная печать не хуже европейской, музыкальные предприятия отличает солидность, оркестры великолепны.
- Америка пока известна миру своей легкой музыкой, и прежде всего джазом, в области же художественного музыкального творчества пока еще дала чрезвычайно мало: «Кроме Лефлера... и Эрнеста Блоха... мы не можем назвать другого достаточно широко известного имени американского композитора»<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Вайнкоп Ю. Рец. на книгу: Е. М. Браудо. Всеобщая история музыки. Том третий. М., 1927 // Новая музыка. Год 2. Вып. 2. 1927. С. 50.

<sup>8</sup> Swan A. J. Современная музыка в Нью-Йорке // Современная музыка. 1924. № 1. С. 90.

<sup>9</sup> Беляев В. Музыкальная жизнь в Америке // Современная музыка. 1928. № 29. С. 127.

Беляев выделяет два направления в музыке США. Первое характеризуется «стремлением к созданию музыки, выражающей настоящий творческий дух Америки — в направлении разработки индейских, негритянских народных мотивов и народных мотивов других национальностей, составивших американскую нацию»<sup>10</sup>. Беляев относит сюда Фредерика Джакоби, Луи Грюнберга, Фредерика Конверса. Второе — «индустриальная музыка, а ргіогі признаваемая за наиболее отвечающую духу этой индустриальной по преимуществу страны»<sup>11</sup>. Ее представляют Джордж Антейл и Джон Карпентер. Всем им Беляев, однако, отказывает в том уровне техники и музыкальности, которой обладает Эрнест Блох.

За два года до этого «Современная музыка» поместила блок материалов, посвященных музыке и машинам, в котором также лидировала американская тематика. На страницах этого номера советскому читателю был представлен и Джордж Антейл — единственный из композиторов США 1920-х, который заставил говорить о себе в России. Очевидно, потому, что его музыка и манифесты исключительно удачно подходили на роль символа эпохи, а также потому, что премьеры его сочинений проходили в Париже.

«Механический балет» Антейла упоминает в статье «Механические инструменты» Виктор Беляев, а автор статьи «Музыкальная фабрика» указывает на контакты Антейла с Эзрой Паундом, подчеркивает совпадение их взглядов и общее поклонение машинному культу 1920-х:

Возможно вообразить музыку вынесенной из комнаты и так тесно вошедшей в социальную и индустриальную жизнь, что все шума большой фабрики будут ритмически регулированы и труд рабочих вместо того, чтобы производить оглушающий шум, превратится в замечательную симфонию. <...> Вы, вероятно, считаете меня и Джорджа Антейля сумасшедшими визионерами, но эта концепция действительно может быть осуществлена, и методы работы таких индустриалистов как Генри Форд указывают путь к ее осуществлению<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> С. Х. Музыкальная фабрика // Современная музыка. 1926. № 17–18. С. 208. Очерк Паунда об Антейле в русском переводе см: Паунд Э. Джордж Антейл // Паунд Э. Путеводитель по культуре / Пер. и предисл. К. Чухрукидзе. М., 2000. С. 39–54.

Манифестами Антейла заинтересовался даже литературно-художественный журнал «Современный Запад», опубликовавший его статью «Этика музыкального неофизма»<sup>13</sup>.

Несомненный лидер в советской музыкальной «американе» — джаз, служащий предметом дискуссий и крайне эмоциональных характеристик. Вот несколько отрывков из различных источников:

Экспортированные из Америки и заповившие все кафешантанские эстрады Западной Европы Rag-time и Jazz-Bande... Первая, нечто вроде американской частушки. В ней полное отсутствие симметрии, мелодия беспрестанно возрождается сама из себя и льется без передышки, подкрепляемая время от времени синкопами. В результате этого быстрого и ускоряющегося движения получается впечатление какого-то опьянения им. Jazz-Bande — нечто вроде негритянского оркестра из группы банджо и целого арсенала ударных инструментов, обслуживаемая какими-то бесноватыми в клетке, производит впечатление какой-то буйной ритмической оргии<sup>14</sup>.

*К новым берегам. 1923. № 3*

Джаз, благодаря сочетанию инструментальных тембров, при своем появлении внес огромную революционно-формальную новизну, а впоследствии, подделавшись к вкусам жуирующего и фокстротирующего буржуа, вылился в румынский оркестр дыбом. Для него крупными композиторами пишутся специальные пьесы, сработанные по всем правилам джазова мастерства — сорванные гармонии, искаженные ритмы: скабрзность импотента.

*Новая музыка. Год 2. Вып 1. 1927*

У фокстротчиков и цыганчиков нашелся «покровитель» — бывший театр-критик, любитель фокстрота и опереток — В. Блюм. На страницах «Вечерней Москвы» он договорился до такого реакционного вздора: «Где-нибудь в Чикаго (город в Северной Америке) джазбанд тащит за собой цепь эротически-кабацких рефлексов... а для московского... слушателя он срастается со всем современным днем, с его «злобами» и темпами — и это, право же, не плохо<sup>15</sup>.

*За пролетарскую музыку. 1930. № 9*

---

<sup>13</sup> Антейль Дж. Этика музыкального неофизма // Современный Запад. 1923. № 4. С. 199–200. Неофизм — сокращенно от «нео-футуризм».

<sup>14</sup> Юргенсон Б. Рецензия на книгу: Emile Vuillermoz. Musiques d'aujourd'hui. Paris, 1923 // К новым берегам. 1923. № 3. С. 74.

<sup>15</sup> Довести до конца борьбу с нэпманской музыкой [Без подписи] // За пролетарскую музыку. 1930. № 9. С. 2. Удивительный логический кульбит: что для американцев кабац-

Обширная дискуссия по джазу разворачивается вокруг оперы Кшенека «Джонни наигрывает». А. Веприк писал: «Сенсационный успех [«Джонни»] был обусловлен его джазбандностью. В современных условиях на Западе джазбанд является единственной отдушиной для выявления эмоциональности»<sup>16</sup>. Здесь можно встретить и рефлексию по поводу «американизма»: «Основная идея „Джонни“ — это гибнущая Европа и идущий „варвар“ — негр»<sup>17</sup>.

Число и регулярность материалов о джазе отражает его популярность в СССР. Диагноз, который ставит автор «дискуссионного фельетона», в качестве эпиграфа выбравший цитату из Ильфа и Петрова: «Джаз полюбили у нас какой-то нервной запоздалой любовью...», таков: «Увлечение джазами перешло у нас в какую-то эпидемию, и, как при всех эпидемических заболеваниях, вопросы профилактики и решительных мер стали сейчас особенно острыми и неотложными»<sup>18</sup>.

Музыка США в книгах 1920-х годов — еще более редкий гость, но эти единичные случаи весьма ценны. В книге «Джаз-банд и современная музыка», собравшей высказывания Перси Грейнджера, Дариуса Мийо и Луи Грюнберга, уровень рассмотрения джазового феномена существенно отличается от приведенных выше высказываний в прессе. Во вступлении редактор сборника С. Гинзбург пишет:

Современная музыка не случайно впитала в себя элементы джаза. В момент решительной борьбы с реакционным вертикально-гармоническим мышлением она в джазе находит наглядный пример изумительной полиритмии фактуры и образец графической изоэтрности и линейной напряженности мелодического рисунка<sup>19</sup>.

Естественно тяготение к нему таких мастеров-новаторов как Стравинский... Мийо, Казелла и др. И это не одурманивание себя пресыщенных модернистов (так в оригинале. — О. М.) нар-

---

кая эротика, то для советского слушателя — «в буднях великих строек». Ясно, однако, что имеется в виду: в идеальной ситуации, когда джаз вырван из чуждой советскому слушателю «кабацкой» атмосферы прожженного капиталистического Чикаго и лишен невнятных для бесполого строителя коммунизма эротических обертонов, он, благодаря своей ритмо-тембровой свежести, вполне может выступить звуковым символом «нового мира».

<sup>16</sup> Веприк А. «Джонни наигрывает» Э. Кшенека // Музыка и революция. 1929. № 4. С. 18.

<sup>17</sup> Гринберг М. Джонни // Вечерняя Москва. 22 мая 1929 года. С. 3.

<sup>18</sup> Бирюков Ю. Еще о джазе (дискуссионный фельетон) // Советская музыка. 1934. № 11. С. 68.

<sup>19</sup> Словарь классовой борьбы проявляется и здесь, но джаз позиционирован как положительный, прогрессивный элемент (описанный в превосходных степенях), а роль «врага» и «реакционера» досталась вертикально-гармоническому мышлению.

котической пряной и пикантной ритмикой, как обычно говорят и будут говорить все те, кто за внешней и преходящей оболочкой не умеют видеть живую музыку. Это — одна из форм естественной реакции на прежнюю гармоническую изысканность и плодотворного стремления к углубленной и утонченной гибкости средств музыкальной выразительности<sup>20</sup>.

Луи Грюнберг высказывает убеждение в том, что джаз «предназначен стать основой для создания будущих музыкальных шедевров специфически-американского характера». Этот план в 1920-е претворяли в жизнь и Копланд, и Гершвин, и Антейл.

Вышедшая в том же году в издательстве «Пролеткульт» книга «Хэп, хэп, мистер! Очерки искусства Америки»<sup>21</sup> только по касательной затрагивает музыку, рисуя иронический портрет Сола Юрока в обширной фелетонной галерее зарисовок и шаржей.

Единственный пример серьезного анализа профессионального творчества композиторов США в 1920-е находим в книге М. С. Друскина «Новая фортепианная музыка». Там встречается и имя Генри Кауэлла.

Более революционные попытки совершенно заново переоборудовать звучность фортепиано на основе звуко-шумов. В этом отношении не лишены известного интереса эксперименты американцев Генри Кауэлла и Джордж Антейль. <...> Правда, достижения их порой выходят из рамок нашего музыкального опыта: так, например, они канонизируют новые пианистические приемы игры не только пальцами, но ладонью, кулаком и локтевой частью руки, употребляя даже 30-звучные комплексы; помимо клавиш, они играют также и непосредственно на струнах или смешанно, — играя одной рукой на клавишах, другую в виде сурдины кладут на струны и т. д. Возможно, конечно, что, исторически отстоявшись, эти приемы действительно обогатят фортепианную звучность. Но тогда тем более они ускорят процесс увядания традиций пианизма XIX века. Ибо здесь уже мы находим совершенно заново переоборудованную звучность фортепиано, приближающуюся к технике игры на т. н. Schlagzeug, т. е. наборе ударных, используемых в джаз-оркестре. Быть может, этой новой пианистической системе и суждена жизнь, но установить преемственность ее от традиций листовского пианизма, конечно, невозможно<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Джаз-банд и современная музыка. Сборник статей / Ред. С. Гинзбург. Л., 1926. С. 6.

<sup>21</sup> Геринг М., Рок. Р. Хэп, хэп, мистер! Очерки искусства Америки. М., 1926.

<sup>22</sup> Друскин М. Новая фортепианная музыка. Л., 1928. С. 16–17.

В систематическом обзоре глава «Американские композиторы» — самая крошечная. Диагноз: «...пока еще не выявили свои возможности в сфере фортепианной литературы. Необычайный расцвет джаза, интерес к проблеме механизации исполнения (творчество Г. Коуэлла и Д. Антейля...), — эти факторы указывают на пробуждение у американского народа активной воли к творчеству»<sup>23</sup>. Автор не проходит и мимо джаза, излагая важную мысль о роли «легкого жанра» в приобщении музыкального сознания слушателя к элементам новой музыки, в данном случае — о роли популярного джазового репертуара в утверждении современной мелодики, расширении представлений о гармоническом языке<sup>24</sup>.

Таким образом, к концу 1920-х в советской литературе не существовало систематического обзора американской музыки, не были названы имена основных действующих лиц, отсутствовала регулярная информация о новинках. Намечались только предпосылки «открытия Америки», и понадобилось бы еще несколько лет столь же благоприятного политического и культурного климата, чтобы американская музыка и музыканты вошли в постоянную «обойму» и стали предметом внимания критиков и ученых.

В мае 1929 года в СССР приехал американский композитор Генри Кауэлл. Кауэлл — центральная фигура 1920-х в США: композитор, за которым числится немало музыкальных изобретений (и в первую очередь кластер), борец за дело новой музыки, организатор концертов, автор книг и статей, создатель ежеквартального издания «Новая музыка», публиковавшего новые партитуры<sup>25</sup>. Европейский дебют Кауэлла в Лейпциге в 1923 году ознаменовался скандалом; Кауэлл проследовал в Париж, Будапешт, Лондон, вызывая ту же реакцию и завоевывая международную известность. В 1924-м он сыграл официальные дебюты в Карнеги-холле и Таун-холле в Нью-Йорке. Сенсационные рецензии прославили Кауэлла на всю Америку. Затем он совершил еще несколько европейских турне.

Визит в Советскую Россию — неперенная деталь биографий Кауэлла. Из издания в издание словаря Гроува переходит формулировка: «Кауэлл был первым американским композитором, приглашенным в СССР. Его сенсационными выступлениями власти были встревожены, а публика потрясена»<sup>26</sup>. Однако, судя по документам, этот визит прошел незамет-

---

<sup>23</sup> Там же. С. 98.

<sup>24</sup> Там же. С. 29.

<sup>25</sup> См.: Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб., 2010. С. 167–185.

<sup>26</sup> Saylor B. Cowell, Henry (Dixon) // The New Grove Dictionary of American Music. 2<sup>nd</sup> ed. / Ed. H. W. Hitchcock, s. Sadie. London, New York, 1986. P. 521.



но, хотя и не бесследно. В подробностях этот визит (и в том числе, знакомство Кауэлла с Николаем Жилиевым) освещает в своих работах Елена Дубинец<sup>27</sup>. Здесь я рассмотрю только его отражение в советской прессе.

Рецензии на выступления Кауэлла единичны. Причин тому несколько. В европейских турне Кауэлл выступал в качестве гастролирующего композитора-пианиста. В Советском Союзе он оказался одновременно с несколькими другими американскими гостями, прибывшими «с целью ознакомления» с музыкальной ситуацией СССР по приглашению музыкальной секции ВОКС'а (Всесоюзного общества культурной связи с заграницей). Их визит был приурочен к «трехнедельнику пропаганды советской музыкальной культуры» и Всесоюзной музыкальной конференции. В этой группе Кауэлл явно потерялся за спиной Олины Даунса<sup>28</sup> — редактора музыкального отдела «Нью-Йорк таймс», фигурой более важной для советских чиновников<sup>29</sup>. На страницах советской печати упоминания о Кауэлле уместаются в одну строку, его имя и фамилию пишут все время по-разному: Коул, Коуль, Коулль, и даже Коуелль и Коуэлль.

В журнале «Жизнь искусства» Кауэлл упоминается и даже получает краткую характеристику, но зато его имя корреспондент присваивает Даунсу (взамен Кауэллу достается имя Альберт):

В ближайшем времени ожидается приезд, для ознакомления с местной музыкальной жизнью, известного американского музыкального критика (редактора муз. отдела «Нью Йорк Таймса») Генриха Даунса, а также американского композитора, пропагандиста музыки «левого» направления, редактора журнала «Новая музыка», пианиста Альберта Коуля; намечается выступление Коуля в камерном концерте в Институте истории искусств<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> См.: Дубинец Е. Заокеанский гость Николая Жилиева. По воспоминаниям Г. Кауэлла // Николай Сергеевич Жилиев: Труды, дни и гибель / Отв. ред. и сост. И. А. Барсова. М., 2008. С. 197–202, а также переводы статей Кауэлла и комментарии к ним: *Кауэлл Г.* Играя концерты в Москве; Приключения в Советской России, Консервативная музыка в радикальной России; Приключения музыканта в России: некоторые беспристрастные впечатления из собственного опыта / Пер. и комментарии Е. Дубинец // Дубинец Е. *Made in the USA: Музыка — это все, что звучит вокруг.* М., 2006. С. 307–334.

<sup>28</sup> Downes, (Edwin) Olin (1886–1955). Музыкальный критик в газетах «Бостон пост» (1906–1924), затем «Нью-Йорк таймс» (к моменту визита он работал там уже пять лет и оставался на этом посту еще более четверти века, до 1955 г.), Даунс действительно был влиятельной фигурой.

<sup>29</sup> В отчете ВОКС сообщается: «Были организованы приезды в СССР многочисленных передовых деятелей иностранного искусства... музыкальных деятелей: О. Даунс (САСШ), А. Казелла (Италия)». Чести фигурировать в отчете в качестве представителя США был удостоен Даунс, а не Кауэлл [В.О.К.С. 1930: 37].

<sup>30</sup> Американские гости в Ленинграде [Ленинград] [Без подписи] // Жизнь искусства. 26 мая 1929 года. № 21. С. 15.

Месяц спустя та же «Жизнь искусства» в заметке «Приезд американского композитора» сообщила: «В Москву, для ознакомления с музыкальным искусством СССР приехал американский композитор Олин Даунс, главный муз. критик „Нью-Йорк Таймса“»<sup>31</sup>, и таким образом фигура Даунса окончательно «инкорпорировала» кауэлловскую.

«Жизнь искусства» знакомит читателя с впечатлениями Даунса от визита; его статью в «Нью-Йорк таймс» пересказывает не кто иной, как Давид Бурлюк. Оговорив, что Даунс «отличается большой строгостью суждений, и вырвать у него похвалу — дело очень трудное», Бурлюк с гордостью сообщает, что, по словам Даунса, «пульс музыкальной жизни Москвы... оживленнее, интенсивнее... чем в Нью-Йорке», а «музыкальность русского народа... — вне соперничества». Даунса поразило «вид бывшей „царской оперы“ в Москве, где в ложах высшей знати теперь по-хозяйски расположились члены рабочих съездов и конференций», «обилие артистического персонала, выступающего на сцене Большого академического государственного театра», «блеск и роскошь постановки („Царской невесты“.— О. М.)». «А уж американцы-то виды видали!» — добавляет Бурлюк. Правда, оперная музыка в Москве, по мнению Даунса, «стоит значительно ниже» прочей ввиду «отсутствия крупных вокальных сил», и все театры нуждаются в капитальном ремонте, но общая оценка музыкальной культуры столицы весьма высока. Резюме Бурлюка: «Американцы ознакомились с тем русским, что было привезено в Новый Свет. Теперь началась детальная разведка посланцами-спецами положения дел „на местах“. И это надо приветствовать»<sup>32</sup>.

Кроме Даунса и Кауэлла в СССР в то же время приезжали певец Сергей Радамский и меценат Эдвин Фляйшер. Последний удостоился отдельной заметки:

Видный музыкальный деятель Филадельфии (САСШ) г. Эдвин Фляйшер — основатель единственного по своему характеру в Америке «Симфонического клуба» и собиратель мировой симфонической литературы — гостит в настоящее время в Москве. <...> Э. Фляйшер приехал в Москву для пополнения своих коллекций и для свидания с виднейшими нашими музыкальными деятелями. Сегодня он будет принят А. В. Луначарским<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> Приезд американского композитора [Без подписи]. [Москва] // Жизнь искусства. 23 июня 1929 года. № 25. С. 14.

<sup>32</sup> Бурлюк Д. Олин Даунс о советском искусстве // Жизнь искусства. 7 июля 1929 года. № 27. С. 14.

<sup>33</sup> Приезд американского собирателя симфонической литературы [Без подписи] // Литературная газета. 8 июля 1929 года. С. 1.

Самые подробные сведения о визите американских гостей сообщает журнал «Музыка и революция» в статье «Заграница и мы», посвященной работе музыкальной секции ВОКС. Описав «превратные» представления Запада о России («Первые попытки „попадания“ в СССР граничат с анекдотом: иностранцы, собираясь к нам, прощались с родственниками, писали завещания (!), запасались сухарями и зажигалками. <...> Иностранец, приезжая в СССР, рассчитывал стать очевидцем всеобщей разрухи, испорченных водопроводов, бесколесных трамваев...»<sup>34</sup>), автор освещает деятельность ВОКС, в том числе по «обслуживанию» иностранцев-музыкантов:

...1929 год ознаменовался расширением нашей культурной экспансии (именно экспансии, а не кругозора! — О. М.). Последний период прошел под знаком советско-американского музыкального сближения. Чрезвычайно важным фактором является приезд в СССР музыкального редактора «Нью-Йорк Таймса» Даунс, который пробыл этим летом довольно продолжительное время в Москве и в Ленинграде, ознакомился с постановкой нашего музыкального образования, установил персональные связи с нашими композиторами, педагогами и критиками. Являясь одним из крупнейших музыкальных авторитетов САСШ, Даунс наметил целый план дальнейшего совместного строительства, в котором видное место занимает взаимный обмен информацией и устройство у нас концертов, посвященных современной американской музыке, которая в СССР известна очень немногим!<sup>35</sup>

Кауэлл охарактеризован лаконичнее и суше: «Одновременно с Даунс в Москве гостил молодой американский композитор Генри Коулл, автор новых фортепианных акустических экспериментов, искания которого, правда, не являются типичными для молодых композиторов САСШ»<sup>36</sup>. В последнем замечании можно усмотреть попытку оправдать визит экспериментального и вследствие этого не вполне благонадежного композитора. Тем более если учесть, что внушительные достижения и радужные планы музыкальной секции ВОКС по дальнейшему обмену творческими силами контрастируют со строгим редакционным внушением:

Помещая эту информационную статью, редакция считает необходимым указать ВОКС'у на то, что работа по линии музы-

<sup>34</sup> Богомазов С. М. Заграница и мы // Музыка и революция. 1929. № 5. С. 30.

<sup>35</sup> Там же. С. 31.

<sup>36</sup> Там же.

кального сближения должна быть больше направлена в сторону связей с музыкальной рабочей общественностью Запада, где имеются многочисленные рабочие хоровые и инструментальные организации... Ознакомление с деятельностью и достижениями этих организаций имеет неизмеримо большее художественное и политическое значение для нашей рабочей музобщественности и массовой работы, чем приезды даже самых выдающихся представителей интеллигентско-буржуазного искусства<sup>37</sup>.

Об Эдвине Фляйшере из Филадельфии журнал сообщает, что это капиталист, ликвидировавший свое предприятие и посвятивший себя меценатству, что он содержит три оркестра в Филадельфии, подарил городу симфоническую библиотеку. Как и Даунс, Фляйшер высказался за необходимость устройства вечеров, посвященных американской музыке и принял на себя заботу о высылке нужных нотных материалов. О Сергее Радамском из Нью-Йорка говорится, что он — член Музыкального комитета американского Общества друзей СССР<sup>38</sup>, приехал с целью изучения русского народного творчества и планирует ряд концертов в Москве и Ленинграде<sup>39</sup>.

Очевидно, Кауэллу не повезло с временем визита. Годом-двумя ранее на его приезд отреагировали бы несколько музыкальных журналов. Однако «Современная музыка» прекратила свое существование как раз перед его приездом — последний номер вышел в марте 1929-го. Ленинградские сборники «Новой музыки» выходили только в 1927-м и 1928-м. «Советская музыка» была основана в 1933-м. «Пролетарский музыкант» не заинтересовался выступлениями Кауэлла, равно как и «Музыка и революция».

Немаловажно и то, что Кауэллу не была предоставлена возможность дать концерты на главных площадках Москвы и Ленинграда. Это не могло не сказаться на количестве рецензий. В своих статьях Кауэлл описывает

<sup>37</sup> Там же. С. 32–33 в сноске.

<sup>38</sup> Вероятно, имеется в виду уже упомянутый партнер ВОКС'а — Американское общество культурной связи с новой Россией, основанное в 1927 г. и к 1929 г., по данным ВОКС'а, насчитывавшее 700 членов (с центром в Нью-Йорке и отделениями в Чикаго и Филадельфии).

<sup>39</sup> Судя по сообщениям, которые в будущем появятся в «Советской музыке», Радамский незадолго до визита переключился с оперной карьеры на камерную, «давая в своих программах исключительно советскую вокальную музыку». В 1933-м он исполнил программу советской музыки на одной из нью-йоркских радиостанций, сопровождаемую докладом, а также вопросами и ответами о современной музыкальной жизни СССР. См.: *Фукс-Мартин Г., Вейс П.* Советская музыка за рубежом // Советская музыка. 1934. № 5. С. 63–66.

несколько выступлений перед студентами и преподавателями Московской консерватории, однако других сведений о них пока найти не удалось<sup>40</sup>. Достоверно известно, что в Москве Кауэлл выступил в Центральном Доме работников искусств (ЦДРИ), в Ленинграде — в Государственном институте истории искусств.

Единичные рецензии на эти выступления весьма критичны. Матиас Гринберг рецензирует московский концерт в статье с эффектным названием «Локтями по клавиатуре», его выводы можно предугадать с первого же абзаца:

Всякий эксперимент в искусстве для нас ценен лишь тогда, когда он является новым средством художественной выразительности, оформления нового содержания. Именно в этом глубочайшем (так в оригинале — *О. М.*) принципиальная разница между новаторством в нашем, советском искусстве — и в искусстве современного Запада, уделяющем столько места голому самодовлеющему трюку<sup>41</sup>.

Гринберг описывает приемы игры Кауэлла, называя их новой «системой» и используя выражения типа «кулачная расправа» с роялем. Демонстрация этой системы, по мнению автора, не была достаточно убедительной и вряд ли найдет среди советских музыкантов поклонников и апологетов, хотя он отмечает, что к опытам Кауэлла здесь отнеслись «с большим любопытством и очень тепло». Выделяет Гринберг только одну пьесу — «Призраки»<sup>42</sup>, исполняемую на струнах рояля. «Завывания ветра, какие-то стоны, шорохи, всхлипывания, которые извлекает Коулли из инструмента, действительно необыкновенно интересны и выразительны», — пишет Гринберг. Суровый приговор автора — «новые, открытые Коуллем возможности столь минимальны, однотипны и однообразны, что говорить о них как о серьезных завоеваниях не приходится»; любопытство и интерес к опытам композитора «быстро потухают, как при всяком многократно повторяющемся трюке». И наконец: «А именно трюкачеством остается система Коулла. Практическое ее значение для музыкального искусства весьма невелико»<sup>43</sup>.

<sup>40</sup> Дубинец Е. *Made in the USA: Музыка — это все, что звучит вокруг*. С. 314–315 в сноске.

<sup>41</sup> Гринберг М. *Локтями по клавиатуре* // *Вечерняя Москва*. 4 июня 1929 года. С. 3.

<sup>42</sup> Очевидно, имеется в виду одна из самых популярных пьес Кауэлла «Банши» (1925). В ирландском и шотландском фольклоре банши — привидение-плакальщица, дух в образе женщины, стоны которого предвещают смерть.

<sup>43</sup> Гринберг М. *Локтями по клавиатуре*. С. 3.

В рецензии на ленинградский концерт Валерий Богданов-Березовский вторит московскому коллеге:

...Игра предплечием, локтями и пальцами на струнах, еще совсем невиданные в пианистической практике приемы, значительно обогащают звучность инструмента, но все это — дело завтрашнего дня — иначе: дело механических инструментов. Связанный физиологическими «тормозами» исполнения, композитор должен был чрезвычайно ограничить и упростить самую фактуру, не возвышающуюся над материалами столь далеких от нас Бургмюллеров и Геллеров<sup>44</sup>. Налицо — голый прием, художественного же использования его нет. Об известном упрощенстве говорит и узкопрограммная установка произведений (реклама, движение пучины, игра воды и т. п.), переносящая центр внимания художника с проблем чисто музыкальных (форма, фактура, тематика) на моменты иллюстративно-прикладные<sup>45</sup>.

Гораздо более сочувственное описание новаций Кауэлла, а также интереснейший отчет о реакции слушателей содержится в письме писателя и литературоведа Александра Слонимского брату, Николаю Слонимскому, другу и соратнику Кауэлла:

Я ходил послушать Генри Кауэлла в Государственный Институт Истории Искусств, в Театральную Лабораторию, и получил удовольствие. Наша квалифицированная публика (члены Музыкального Отдела) расточали ему комплименты. Я не мог представить, что нечто подобное может быть сделано на фортепиано. Он работал локтями, ногами и предплечьями, стучал молотком — короче говоря, вывернул фортепиано наизнанку и поднял такой шум, что чуть было сам не потонул в нем. Кто-то высказывался учено и по-марксистски: «Индустриализация, революция в музыке». Другие (консервативно настроенные музыковеды) отмечали: «Ребиков, Скрябин, элементарные вещи». Но непосредственное впечатление было колоссальным. Генри Кауэлл владеет замечательным сочетанием романтической калифорнийской сущности и американской механизированной формы. Он обращается с фортепиано, как если бы это была свинья, приготовленная для убоя: жир и мясо, все утилизировано. Зачем волно-

---

<sup>44</sup> Бургмюллер (J. F. F. Burgmüller), Геллер (S. Heller) — создатели инструктивной фортепианной литературы XIX века.

<sup>45</sup> *Богданов-Березовский В.* Выступление Генри Коулла // Рабочий и театр. 1929. № 23. С. 11.

ваться из-за одной клавиатуры? Постучать по крышке, подергать струны, побить инструмент локтями! Но вместе со всем этим Кауэлл обнаруживает дар свежей мелодической изобретательности и живое изобразительное чувство.левой рукой (или, скорее, предплечьем) он рисует вздымающиеся волны в базах столь впечатляюще, что почти начинаешь ощущать Атлантический океан и Сан-Франциско. А в правой руке — чистый, четко очерченный лиризм. Его «Объявление» величественно<sup>46</sup>... мне казалось, что я был на улицах Нью-Йорка, и повсюду вокруг меня кружились и бушевали электрические знаки...<sup>47</sup>

Очевидно, на основании этого письма, а также рассказов самого композитора, Слонимский в своей статье о Кауэлле сделал вывод о том, что в России его восприняли «как воплощение индустриальной Америки, где жизненным потоком управляют машины»<sup>48</sup>.

Итак, визит Кауэлла не получил того резонанса, какой мог бы получить, но тем не менее имел существенные последствия. Во-первых, Музгиз совместно с венским «Универсальным издательством» опубликовал две пьесы Кауэлла: «В ритме рилля»<sup>49</sup> (1928) и «Тигр» (1930)<sup>50</sup>. Во-вторых, Кауэлл взял на себя заботы по пропаганде советских сочинений в США. Наконец, по следам визита Кауэлл написал для журнала «Музыка и революция» статью «Кто композиторы в Америке», которая могла служить первой исторической интродукцией к знакомству советского читателя с музыкой США. Через пять лет еще один очерк за подписью Кауэлла, «Музыка в Соединенных Штатах Америки», опубликовал журнал «Советская музыка»<sup>51</sup>.

Редакционные вкладки обоих журналов утверждают, что «их» статья Кауэлла уникальна, что «не только в русской, но даже и в англо-американской муз. прессе статья Генри Коул есть один из редких, цельных обзоров

<sup>46</sup> Пьеса «Объявление» (Advertisement, 1917).

<sup>47</sup> Письмо Слонимского опубликовала в своей книге Елена Дубинец: Дубинец Е. Made in the USA: Музыка — это все, что звучит вокруг. С. 315 в сноске.

<sup>48</sup> Slonimsky N. Henry Cowell // American Composers on American Music. A Symposium / ed. H. Cowell. Stanford University Press, 1933. P. 62.

<sup>49</sup> Риль, или рил — ирландский танец.

<sup>50</sup> По крайней мере в одном американском издании (Нью-Йорк, 1960) «Тигр» был переиздан факсимиле, с названием и ремарками на русском, немецком и английском и с неверной датой (по советскому изданию) — 1928-й вместо 1930-го. В списке сочинений Кауэлла названия этих двух пьес указаны на русском языке латиницей.

<sup>51</sup> Коул Г. Кто композиторы в Америке // Музыка и революция. 1929. № 6. С. 34–38; Коул Г. (Cowell, Henry). Музыка в Соединенных штатах Америки // Советская музыка. 1934. № 7. С. 3–19.



американского муз. творчества», что это — «...первый, по существу опыт синтетического обзора-характеристики музыкально-творческих течений современной американской музыки»<sup>52</sup>. В первом случае преувеличения нет. Особенную значимость этому обзору придает авторитет Кауэлла как одного из главных действующих лиц новой музыки в США. Однако статья в «Советской музыке» не первая, а по масштабу и подробности обзора не превосходит публикацию 1929 года. Можно только гадать, почему журнал не упоминает о первой статье Кауэлла, а также умалчивает о его визите в СССР. Кроме того, за год до выхода данной статьи Кауэлл выпустил в свет свой сборник «Американские композиторы об американской музыке»<sup>53</sup>, представивший широкую панораму имен и направлений современного американского творчества, причем в самой живой и полемичной форме, поскольку Кауэлл предложил композиторам написать друг о друге. Самому Кауэллу в этом сборнике принадлежат девять статей, включая обзорную, «Течения в американской музыке». Так что панорама музыки США в «Советской музыке» не являлась первой ни в России, ни за рубежом.

Данная статья не ставит своей задачей анализ представленной Кауэллом картины музыкального творчества США. Здесь важен контекст публикаций и комментарии к ним. В «Музыке и революции» Кауэлл представлен весьма скромно, в духе его «незаметного» визита — «молодой калифорнийский (Сан-Франциско) композитор Генри Коул», приехавший в СССР «с желанием открыть у нас новые творческие побеги и ознакомить нашу музыкальную молодежь со своими экспериментами».

Характерно, что эксперименты Кауэлла оправдываются по принципу «молодо-зелено»: шалости молодого композитора перед молодой аудиторией. Подчеркивается (ошибочно) происхождение Кауэлла «из общественных низов» (мать Кауэлла была поэтессой и писательницей, отец тоже занимался литературой). То, что он «не имеет систематического образования», явно ставится ему в заслугу как признак классовой благонадежности (причина, опять же, в другом, а именно — в хрупком здоровье Генри, из-за которого прервалась его карьера скрипача-вундеркинда; это же мешало ему посещать школу), венцом же всего является информация о том, что в молодости Кауэлл «торговал на улицах цветами». Анкету можно было бы пополнить еще более красочными пунктами: Кауэлл также пас коров, чистил курятники и собирал овощи, но это был всего лишь

---

<sup>52</sup> Коул Г. Кто композиторы в Америке. С. 34; Коуль Г. Музыка в Соединенных штатах Америки. С. 3.

<sup>53</sup> American Composers on American Music. A Symposium / ed. H. Cowell. Stanford University Press, 1933.



эпизод в его детстве, действительно, не безоблачном. Неудивительно, что это не помогло Кауэллу выработать «необходимую классовую социологическую установку», за отсутствие которой его журит редактор советского журнала.

Если переводчик статьи в «Музыке и революции» не указан, то в «Советской музыке» перевод и комментарий сделаны А. Констант Смесом, которого журнал представляет как «одного из советских исследователей американской музыки». Под этим псевдонимом публиковался Константин Алексеевич Кузнецов, человек энциклопедических знаний и разносторонних научных интересов<sup>54</sup>. В комментариях к статье Кауэлла он проявляет информированность в области американской музыки. Эти комментарии могли бы лечь в основу самостоятельного труда, который, однако, так и не был написан. Смес критикует Кауэлла за «переоценку музыкальной „левизны“», за «неудачно патронируемых» (т.е. плохо выбранных) композиторов, которые «смотрят назад, в сторону умирающего эстетизма, формализма»<sup>55</sup>. Но представляя Кауэлла читателю, переводчик ставит молодого американца-экспериментатора на внушительный пьедестал и ограждает мощной броней, сопоставляя со «священной коровой» советской музыкальной идеологии — В. В. Стасовым:

Их сблизает элемент брожения, постоянных поисков «новых музыкальных материалов»<sup>56</sup>, новых творческих путей и возможностей. Характерна и их широта вкусов. Все равно как Стасов умел погружаться в народное искусство, так и Коуль годами был занят изучением музыкального искусства Запада и Востока. Так же, как и Стасов, Коуль должен иметь своего Глинку, но вынужден мириться на Айвсе — с его чертами таланта, но не гениальности<sup>57</sup>.

---

<sup>54</sup> К. А. Кузнецов (1883–1953) окончил Гейдельбергский и Московский университеты, изучал историю, право, композицию (у М. Регера) и историю музыки. Один из основоположников советского исторического музыковедения. В сферу его интересов входила и музыка средневековья, и русский романс, и арабская музыка, и Верди, и Пуччини. Его осведомленность в музыке США, очевидно, была обусловлена интересом к американистике в целом. Среди его филологических интересов — «американизмы» в английской речи. По вопросам «международных финансов» в 1932 г. он опубликовал статьи «Франк в борьбе с маркой, фунтом и долларом», «Военизация САСШ», «Платежный баланс САСШ и перспективы доллара». См.: Кузнецов К. А. О моей историко-музыкальной работе // Советская музыка. 1933. № 1. С. 123.

<sup>55</sup> Коуль Г. Музыка в Соединенных штатах Америки. С. 16, 17.

<sup>56</sup> Этот пассаж свидетельствует о знакомстве Смеса с книгой Кауэлла «Новые музыкальные ресурсы» (New Music Resources, New York, 1930), о которой он, однако, не упоминает.

<sup>57</sup> Коуль Г. Музыка в Соединенных штатах Америки. С. 16.

(В недалеком советском будущем изменится не принцип критики, а знак — формалистов и модернистов также будут сравнивать с кучкистами, однако разводя их по разные стороны идеологических баррикад.)

В обеих статьях Кауэлла идет речь о поиске национального музыкального языка. В оценке Кауэлла попытки построить музыку на основе новооткрытого индейского (в переводе «индийского»!) и негритянского фольклора не гарантируют «американизм», рэгтайм — коммерческая продукция, джаз — не панацея, но в американском «плавильном тигле» всякий новый элемент, вносимый в музыку американцем, есть элемент американский.

Главное место в обеих статьях занимают портреты композиторов. Каков выбор Кауэлла? В статье 1929 года это: Чарлз (Чарльз, Чарльс) Айвз (Айвс), Чарлз Раглз (Раггльс), Аарон Копланд (Капланд), Джордж Гершвин, Луи Грюнберг, Адольф Вейсс, Руфь Кроуфорд, Джордж (Жорж) Антейл (Антейль), Верджил (Верджиль) Томпсон, Рой (ошибочно: Джордж) Харрис (Гаррис), Генри Эйхгейм, Марк Блитцтайн (Блитцштейн), Роджер (Роджерс) Сешнз (Сешенс), Джон Карпентер, Ховард Хансен (Гауорд Гансон), Димс Тэйлор, Эмерсон Уисорн, Фредерик Джакоби, Эдгар Варез (Варезе), Орнштейн, Дэйн Радьяр (Радиар), Имр Вейсгаус, Карлос Сальцедо, Эрнест Блох.

В статье 1934 года: Чарлз Айвз (Чарльз Айвс), Луи (Люис) Грюнберг, Колин Мак-Фи, Уолтер (Уольтер ) Пистон, Роджер Сешнз (Сешенс), Аарон Копланд (Копленд), Рой Харрис (Гаррис), Лан Адомян, Эли (Илья) Зигмейстер, Леман Энгель.

Бросается в глаза краткость второго списка. Особенно заметно отсутствие фигур, которые Кауэлл не мог обойти (например, Эдгар Варез). Непонятно, были ли в обзоре Кауэлла Мак-Дауэлл, Риггер, Рагглиз, Джон Беккер, Гершвин, Антейл, Джералд Стрэнг, Кроуфорд, упомянутые только в комментариях Смиса. Возможно, их отсутствие — результат вмешательства переводчика: как сообщает Смис, он «взял на себя смелость» изменить расположение материала, исключить из обзора некоторые имена, включить несколько примеров, а некоторые музыкальные примеры, данные автором, заменить (!)<sup>58</sup>. Статьей Кауэлла Смис воспользовался как материалом для собственной работы, вольно цитируя ее фрагменты. При этом возникают некоторые несообразности: комментарии вступают в полемику с отсутствующими характеристиками, данными Кауэллом. Объем и тон комментариев (полемический задор, хлесткость определений) пре-

---

<sup>58</sup> Коуль Г. Музыка в Соединенных штатах Америки. С. 16.

вращают публикацию в диалог, в котором Кауэллу не всегда принадлежит ведущий голос.

Статья 1934 года предстает совершенно иным продуктом, нежели материал 1929-го. Очерк Кауэлла полностью переключен, заново упакован, раскритикован, отрецензирован. Однако Смес в качестве соавтора Кауэлла дает сто очков вперед будущим анонимным цензорам и соавторам. В диалог с Кауэллом вступает достойный партнер: прекрасно образованный, обладающий широкими и глубокими познаниями и весьма осведомленный в данном вопросе. Комментарии Смиса достойны авторских выкладок. Это — дискуссия на равных, хотя наверняка невозможная в западном издании с точки зрения процедуры, поскольку Кауэлл вряд ли был в курсе.

В конце статьи в журнале «Музыка и революция» Кауэлл пишет о современной музыке США: «Больше всего поражает разнообразие и обилие числа путей, проистекающее из искреннего желания внести новые материалы, дабы выразить новые идеи»<sup>59</sup>. В конце статьи в «Советской музыке» Смес заявляет: «Задача нашего журнала — укрепить намечающуюся связь между СССР и США по линии музыкального творчества, науки и критики»<sup>60</sup>.

Однако в 1930-е вместо разнообразия путей, которые предлагала музыка США, советскими идеологами был выбран один путь — к победе мирового пролетариата, и пока связи между СССР и США еще были возможны, они налаживались только с этой целью. Характерно, что в том же номере «Советской музыки» была опубликована песня Аарона Копланда на стихи Альфреда Хэйеса *Into the streets May First* («Первого мая — на улицы»), победительница конкурса, организованного клубом Пьера Дегейтера<sup>61</sup>.

В 1930-е годы Кауэлл несколько раз появляется на страницах «Советской музыки» и некоторых других журналов, но уже не как композитор-экспериментатор, а в более благонадежном качестве — как представитель пролетарских музыкальных организаций Америки и пропагандист музыки советских композиторов. Вот несколько цитат из различных источников:

...Создание в Нью-Йорке Клуба рабочих музыкантов, в работе которого приняли участие такие крупнейшие музыканты, как Генри Коуэлл, автор книги «Новые истоки музыки»<sup>62</sup>.

*Международная музыка. 1933. № 1*

<sup>59</sup> Коул Г. Кто композиторы в Америке. С. 38.

<sup>60</sup> Коуль Г. Музыка в Соединенных штатах Америки. С. 19.

<sup>61</sup> Копланд А. *Into the streets May First* // Советская музыка. 1934. № 7. С. 88–89.

<sup>62</sup> Шнейерсон Г. САСШ // Международная музыка. 1933. № 1. С. 13.

Профессор Генри Коуэлль, музыкальный руководитель Новой школы в Нью-Йорке<sup>63</sup>, приступил к организации концертов, посвященных творчеству советских композиторов. В программу первого концерта включены были квартеты Мясковского и Мосолова, песни Гнесина, Мусоргского, Коваля, Шехтера и других<sup>64</sup>.

*Международная музыка. 1933. № 2*

Генри Коуль (Cowell) поместил в американском еженедельнике *New Masses* (от 20/XI 1934) статью о сборнике произведений советских композиторов, выпущенном в качестве октябрьского номера издаваемого им в Сан-Франциско журнала *New Music*. По поводу «Песни пастуха, гибнущего в горах» Давиденко Коуль пишет: «Недавно умерший композитор выдвинулся в первые ряды при советской власти; сила и непосредственность, большая напряженность стиля, доходчивость до неквалифицированных музыкально рабочих — все это делает Давиденко лучшим — на данном этапе — представителем пролетарской творческой музыки<sup>65</sup>».

*Советская музыка. 1935. № 5*

Известный американский композитор и музыковед Генри Коуль (Henry Cowell), неутомимый пропагандист новой музыки, 28 мая с.г. организовал в Сан-Франциско большой концерт советской музыки, прошедший с большим успехом. В концерте исполнялись хоры: «Туркменская колыбельная» Мосолова, «Песня пастуха» из чеченской сюиты Давиденко, «Ленинская» Иванова-Радкевича, «Сталинстан» Веприка...<sup>66</sup>

*Советская музыка. 1935. № 7–8*

Следует отметить деятельность известного американского композитора и критика Генри Коуэл, организовавшего ряд концертов советской музыки на западном побережье Америки и выпустившего сборник произведений советских композиторов, присланных ему из Москвы. Этот сборник, в который вошли произведения: Давиденко, Веприка, Хачатуряна, Половинкина и Мосолова, также получил высокую оценку прессы<sup>67</sup>.

*Советская музыка. 1935. № 12*

---

<sup>63</sup> Это преувеличение: очевидно, имеется в виду то, что Коуэлл преподавал в Новой школе социальных исследований (New School for Social Research).

<sup>64</sup> [\*\*\* Без подписи] Без названия // *Международная музыка. 1933. № 2. С. 38.*

<sup>65</sup> А. К. С. По страницам зарубежной прессы // *Советская музыка. 1935. № 5. С. 110.*

<sup>66</sup> Г. Ш. Советская музыка за рубежом // *Советская музыка. 1935. № 7–8. С. 174.*

<sup>67</sup> Шнейерсон Г. Советская музыка за рубежом // *Советская музыка. 1935. № 12. С. 109.*

Та же тенденция очевидна в других публикациях 1930-х. Большая статья Эли Сигмейстера, следующего американского композитора, посетившего СССР, «Мой творческий путь» раскрывает, как формулирует редакционная вводка, «путь мелко-буржуазного радикала-интеллигента, повернувшегося к пролетариату»<sup>68</sup>. «Советская музыка» внимательно следит за событиями в области «рабоче-пролетарской» музыки США. Эти материалы оттеняются критикой капиталистического музыкального бизнеса:

Неприглядная картина музыкального быта в Голливуде, нарисованная с достаточной объективностью Джорджем Антейль, конечно, далеко не полно освещает все стороны вопроса, но и она может дать известное представление о той угнетающей атмосфере музыкальной «купли-продажи», которая царит в жизни буржуазных киноорганизаций<sup>69</sup>.

Автор заметки Г.М. Шнеерсон<sup>70</sup> отныне регулярно освещает американскую тему.

В 1940-м «Советская музыка» публикует статью Антони (Энтони) Бернса «Американская музыка», излагающую историю музыки США как будто с чистого листа — как если бы в том же журнале не была опубликована статья Кауэлла. Это статья гораздо менее известного композитора, нежели Кауэлл, но зато стоящего на правильной политической платформе.

Визит Кауэлла был большой удачей для советского «современничества»: первым американским композитором, посетившим СССР, оказался музыкант, которого можно назвать символом новой музыки США, представитель самой сильной, свежей, «пионерской» струи в музыкальном искусстве Америки. Открытие Америки в СССР могло и должно было начаться с Генри Кауэлла. Но едва начавшись, этот процесс оборвался.

Сравнительно открытая, предполагающая возможность дискуссии, содержащая предпосылки будущего (несостоявшегося) обширного и глубокого изучения ситуация 1920-х, со всеми идеологическими шорами и перегибами, осталась в прошлом: Америку в советском музыкознании надолго «закрыли».

<sup>68</sup> Зигмейстер Э. Мой творческий путь // Советская музыка. 1934. № 11. С. 34.

<sup>69</sup> Шнеерсон Г. Музыкальный быт Голливуда // Советская музыка. 1937. № 7. С. 102.

<sup>70</sup> Шнеерсон Григорий Михайлович (1901–1982) — музыковед, пианист. С 1932 г. — отв. секретарь муз. секции Международного объединения революционных театров. С 1936 — секретарь Иностранного бюро Союза композиторов СССР. В 1942–1948 гг. — зав. муз. отделом Всесоюзного общества культурной связи с границей.

## Литература

1. А. К. С. По страницам зарубежной прессы // Советская музыка. 1935. № 5. С. 110–112.
2. Американские гости в Ленинграде [Ленинград] [Без подписи] // Жизнь искусства. 26 мая 1929 года. № 21. С. 15.
3. Антейль Дж. Этика музыкального неофизма // Современный Запад. 1923. № 4. С. 199–200.
4. Беляев В. Механические инструменты // Современная музыка. 1926. № 17–18. С. 204–206.
5. Беляев В. Музыкальная жизнь в Америке // Современная музыка. 1928. № 29. С. 123–130.
6. [Без подписи] Без названия [Хроника] // Музыкальная новь. 1924. № 5. С. 39.
7. [\*\*\* Без подписи] Без названия // Международная музыка. 1933. № 2. С. 38.
8. Бернс А. Американская музыка // Советская музыка. 1940. № 1. С. 90–95.
9. Бирюков Ю. Еще о джазе (дискуссионный фельетон) // Советская музыка. 1934. № 11. С. 68–71.
10. Бобрин О. Венское издательство «Universal Edition» и музыканты из советской России: История сотрудничества в 1920–30-е годы. СПб.: Издательство имени Н.И. Новикова; Издательский дом «Галина скрипит», 2011. 472 с.
11. Богданов-Березовский В. Выступление Генри Коулля // Рабочий и театр. 1929. № 23. С. 11.
12. Богомазов С.М. Заграница и мы // Музыка и революция. 1929. № 5. С. 30–32.
13. Бурлюк Д. Олин Даунс о советском искусстве // Жизнь искусства. 7 июля 1929 года. № 27. С. 14.
14. Вайнкоп Ю. Рец. на книгу: Е. М. Браудо. Всеобщая история музыки. Том третий. М., 1927 // Новая музыка. Год 2. Вып. 2. 1927. С. 50–51.
15. Веприк А. «Джонни наигрывает» Э. Кшенека // Музыка и революция. 1929. № 4. С. 17–21.
16. Всесоюзное общество культурной связи с заграницей. ВОКС (Обзор деятельности). М.: Мосполиграф, 1929. 34 с.
17. ВОКС. Всесоюзное общество культурной связи с заграницей. Факты и цифры. М.: Мосполиграф, 1930. 38 с.
18. Г. Ш. Советская музыка за рубежом // Советская музыка. 1935. № 7–8. С. 174–175.
19. Геринг М., Рок. Р. Хэп, хэп, мистер! Очерки искусства Америки. М.: Пролеткульт, 1926. 84 с.
20. Гринберг М. Джонни // Вечерняя Москва. 22 мая 1929 года. С. 3.
21. Гринберг М. Локтями по клавиатуре // Вечерняя Москва. 4 июня 1929 года. С. 3.
22. Джаз-банд и современная музыка. Сборник статей / Ред. С. Гинзбург. Л.: Academia, 1926. 49 с.
23. Довести до конца борьбу с нэпманской музыкой [Без подписи] // За пролетарскую музыку. 1930. № 9. С. 2.
24. Друскин М. Концерты Государственного института истории искусств // Новая музыка. Год 1. Вып. 1. 1927. С. 32–36.
25. Друскин М. Новая фортепианная музыка. Л.: Тритон, 1928. 112 с.
26. Дубинец Е. Заокеанский гость Николая Жилиева. По воспоминаниям Г. Кауэлла // Николай Сергеевич Жилиев: Труды, дни и гибель / Отв. ред. и сост. И. А. Барсова. М.: Музыка, 2008. С. 197–202.

27. *Дубинец Е.* Made in the USA: Музыка — это все, что звучит вокруг. М.: Композитор, 2006. 416 с.
28. *Зигмейстер Э.* Мой творческий путь // Советская музыка. 1934. № 11. С. 34–47.
29. *Иванов-Борецкий М.* Музыкальная жизнь на Западе (Обзор за 1928 г.) // Пролетарский музыкант. 1929. № 1. С. 21–27.
30. *К. Ш.* Американский оркестр без дирижера // Пролетарский музыкант. 1929. № 4. С. 41.
31. *Калтат Л.* «Фокстрот спасает Европу»... (Э. Кшенек и его опера «Джонни наигрывает») // Пролетарский музыкант. 1929. № 2. С. 20–27.
32. *Ковнацкая Л. Г.* ЛАСМ — что это было? // Времен связующая нить. Сборник статей / Ред.-сост. Л. Г. Данько. СПб.: СПбГК, 2004. С. 139–147.
33. *Ковнацкая Л. Г.* Филармония и ЛАСМ // Pro Musica. 1996. № 6. С. 10.
34. *Коул Г.* Кто композиторы в Америке // Музыка и революция. 1929. № 6. С. 34–38.
35. *Коуль Г. (Cowell, Henry).* Музыка в Соединенных штатах Америки // Советская музыка. 1934. № 7. С. 3–19.
36. *Кузнецов К. А.* О моей историко-музыкальной работе // Советская музыка. 1933. № 1. С. 122–125.
37. *Манулкина О.* От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
38. Ограничение въезда музыкантов в Америку [Без подписи] // Музыка и революция. 1929. № 2. С. 41.
39. *Паунд Э.* Джордж Энтелл // Паунд Э. Путеводитель по культуре / Пер. и предисл. К. Чухрукидзе. М.: Логос, 2000. С. 39–54.
40. Приезд американского композитора [Без подписи]. [Москва] // Жизнь искусства. 23 июня 1929 года. № 25. С. 14.
41. Приезд американского собирателя симфонической литературы [Без подписи] // Литературная газета. 8 июля 1929 года. С. 1.
42. *Смис А. К.* США [Хроника] // Советская музыка. 1934. № 5. С. 66–67.
43. *С. Х.* Музыкальная фабрика // Современная музыка. 1926. № 17–18. С. 208–210.
44. *Фукс-Мартин Г., Вейс П.* Советская музыка за рубежом // Советская музыка. 1934. № 5. С. 63–66.
45. *Шнеерсон Г.* САСШ // Международная музыка. 1933. № 1. С. 13.
46. *Шнеерсон Г.* Трибуна зарубежного композитора (по материалам Международного музыкального бюро) // Советская музыка. 1934. № 10. С. 77–81.
47. *Шнеерсон Г.* Советская музыка за рубежом // Советская музыка. 1935. № 12. С. 109–111.
48. *Шнеерсон Г.* Музыкальный быт Голливуда // Советская музыка. 1937. № 7. С. 100–102.
49. *Юргенсон Б.* Рецензия на книгу: Emile Vuillermoz. Musiques d'aujourd'hui. Paris, 1923 // К новым берегам. 1923. № 3. С. 73–74.
50. American composers on American Music. A Symposium / Ed. H. Cowell. Stanford University Press, California, 1933. 226 p.
51. *Saylor B. Cowell, Henry (Dixon)* // The New Grove Dictionary of American Music. 2<sup>nd</sup> ed. / Ed. H. W. Hitchcock, S. Sadie. London, New York: Oxford University Press, 1986. P. 521–522.
52. *Steinhard E.* Музыкальные машины // Современная музыка. 1926. № 17–18. С. 206–207.
53. *Swan A. J.* Современная музыка в Нью-Йорке // Современная музыка. 1924. № 1. С. 90.