

София II
Столична поща, гити 10
военно историческа библиотека

НАРОДНА КУЛТУРА

ОРГАН НА МИНИСТЕРСТВОТО НА ПРОСВЕТАТА И КУЛТУРАТА

БЕЗСМЪРТНИ ЗАВЕТИ

БРОЙ 21
6 СТ.
15 юни
1957
Цена 40 ст.

Едемесет и пет години от раждането на Георги Димитров.

Какъв кратък исторически срок, но какъв събития, какъв коренен прелом в развитието на нашата страна настъпиха през тези години! Първото десетилетие на свободен национален живот, ново, капиталистическо робство, бърз растеж на работническото движение, създаване и укрепване на Българската комунистическа партия, грандиозни класови събития, войни, Септември, Лайпциг, всенародна антифашистка борба, Отечественият фронт, победа, мирът, социалистическото строителство...

В тези славни години на борби и поражения, на кървави отстъпления и на победно дикуване народът се кал, възмъжа и отгледа най-прекрасния си син — Георги Димитров. Той го надаря с най-хубавите си черти, вдъхна му своята смелост, закали го със своята непреклонност, запали в сърцето му неугасима вяра в бъдещето, вдъхнови го с най-смелите си и чисти мечти и след смъртта на Благоев му връчи знамето на борбата. Това знае Георги Димитров носи чисто и неопетнено до последния си дъх. Той го окичи с не една победа, покори го с неуязвима слава и след ранната си кончина го завеща — свето и гордо — на партията, от която беше не делим. Под това знаме в разгара на борбата бе изковано непоколебимото единство на всички здрави народни сили. Преодоляло недостатъците на тесняшкия период, грешките на 9 юни, закалено в огъня на Септември, спряло престъпния догматизъм на левосектантите, окрилено от пламенния призив на Георги Димитров от трибуната на VII конгрес на Коминтерна, това народно единство намери трайно въздействие в Отечествения фронт, вдъхнови и организира от Георги Димитров. В неговите победи редица, наред с работническите и трудните селяни заема достойно своето място и българската народна интелигенция.

ният и предположенията, които идват от хората, засти непосредствено в ладна работа.

Без упорита и систематична работа за бързото повдигане на културното равнище на милионите работници, селяни и други хора на физическия и умствения труд — пише Димитров — ние не можем да решим задачите, които сме си поставили. Великата гражданска работа за социализъм може да се увенчае с успех, ако в нея участват и печатът, и радиото, и читалищата, и училищата, и науката, и изкуството, което буржоазните изкуствоведи с всички средства се стремят да откъснат от живота. Интелигентията особено в такива страни като нашата има да играе много важна роля. Нова България започва да провежда голямо, сериозно държавно, стопанско и културно строителство на демократични начала. Това е труден и сложен процес. Той не може да бъде завършен успешно и във възможно най-кратък срок без активното и най-предано участие на техническата и научна интелигенция, както и дейците в областта на културата. ... Необходимо е свършено ново отношение към интелигентията...

От
Александър Обретенков

„Работниците по просветата представляват една многочислена армия от народни просветители и културни дейци в нашата страна, действували непосредствено в средата на народа и неговите подрастващи поколения. От работата на тази извънредно важна армия, оръжието на което е прогресивната наука и народната култура, зависи много не само образованието и възпитанието на стотици хиляди учещи се, но и стопанският и културен възход на нашата нация.“

„Необходимо ни е пачито слово като мощно оръжие за все по-здраво обединяване на народните сили против външните и външни врагове.“

„Ние гледаме на изкуството не само като средство за добиване високи наслади за човека — разбира се, това е необходимо и ние не го подценяваме. Ние гледаме на изкуството във всичките негови видове преди всичко като на средство за мобилизиране на моралните, духовния и физически сили на нашия народ и неговата младеж за творчество, неуморен труд, за неугасваща любов към родината, за готовност да се преодолеят трудностите, за завладяване на неговата воля и яврата му в собствените му сили.“

Но само желанието да се служи на народа не е достатъчно. Културните дейци, хората на науката, на изкуството могат да изпълнят своята роля само на основата на високо майсторство. Културният деец сам трябва да бъде културен — казва Георги Димитров, — учените трябва здраво да овладяват науката на науките — марксизма-ленинизма, творците на изкуството трябва да бъдат изкусни в своята работа.

Напоследък някои критици заговориха за конюнктурност, дори за някакво угодническо нагледане, което се противопоставя на задълбоченото, високохудожествено творчество. Понякога като конюнктурни се клеймят ония творби, които засягат важни съвременни или исторически теми, но са направени по повърхностно, описателно, илюстративно. Разбира се, само темата, без майсторско пресъздаване, без идейно осмисляне не е още изкуство. И точно така трябва да се поставя въпросът, а не да се хулят и обезсърчават авторите на произведения на актуална жизнена тематика. Нашите творци трябва да се насочват към най-високите идеи, към най-важните теми, като се изисква от тях майсторство в тяхното възпроизвеждане, както изискване това Георги Димитров. За каква конюнктурност може да се говори тук? Нима големата задача, която стои пред нашето изкуство — да създаде произведения, отразяващи най-важните страни на нашата действителност, е задача конюнктурна, задача, наложена на изкуството някъде отвън, задача, изобщо чужда на самата същност на нашето изкуство, временна, протектувана от извънестетически „конюнктурни“ съображения? Колко навременно звучат и днес думите на Георги Димитров, който виждаше величното на художественото творчество не в външните от аспекти, не в прекоидите, „конюнктурните“ теми, а именно в това, че то е способно, като служи на нуждите на „момента“, да създава дълбоко правдива, високоемоционална, трайна произведения. Не за конюнктурност трябва да говорим, а за необходимостта от високо майсторство при решаването на ония задачи, които партията и народът поставят пред изкуството.

След XX конгрес на КПСС, след конгресите на съветските писатели, архитекти, художници, композитори, които разгледаха открито и задълбочено слабостите в разбирания и прилагането на метода на социалистическия реализъм, някои идейно и методически неукрепнали

творци се разколебаха в самия смисъл на съществуване на този метод, в правилната линия на съветското изкуство. Някои побързаха покрай сухото да изгорят и суровото, поради известни догматични и натрапени гледища за социалистическия реализъм да обявят самия социалистически реализъм за нещо догматично и натрапено. Други сметнаха всичко дотогава извършено в съветското изкуство, особено в архитектурата, за нищожино и лошо. Трети наново запъздишаха за Запада и пак впериха очи в старите модернистични и конструктивистични списания и албуми с репродукции. Четвърти затръбиха, че е химера изискването за национален облик на творчеството, а лети в името уж на национални наши особености прокламираха, че нашето изкуство трябва да се развива по свой път, без връзка и взаимодействие със съветското. Шестти открито или с недомълвки твърдяха, че партийната политика, която издига метода на социалистическия реализъм, се е провалила и че време е сега партията да помисли и да даде думата на самите творци за да действуват те, както намерят за добре. Ние обикновено се утешаваме с това, че подобни настроения са слаби, че те не са взели такива размери като в Югославия, Полша, Унгрия.

Вярно е, че колебанията, заблудите и откритите антипартийни прояви сред нашата интелигенция бяха по-малки и засегнаха по-малък брой хора. Това се дължи преди всичко на непоколебимите марксистко-ленински позиции на партията, на нейната упорита възпитателна работа, в която Георги Димитров игра изключителна роля, на здравите реалистически традиции на нашето изкуство, на дълбоката съвършеност на нашите културни дейци с народа.

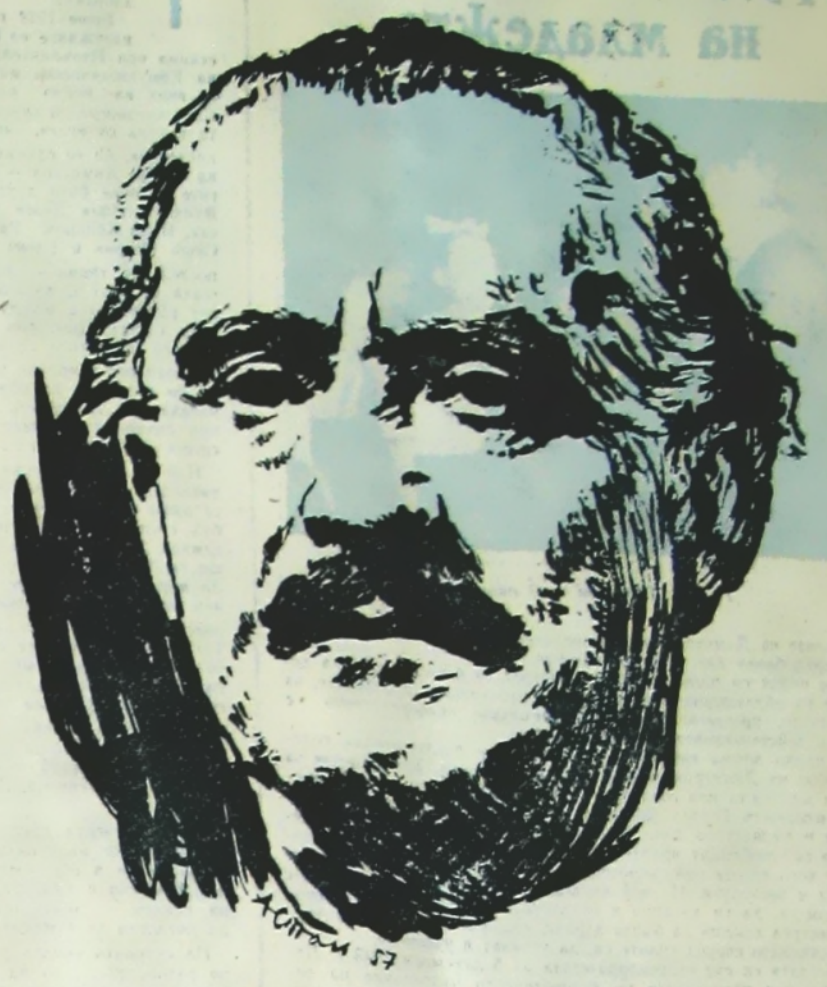
И все пак с тях нездравия прояви на идеологическия фронт ние не можем да се примирим. Не можем да бъдем равнодушни, защото тъкмо в такива пукнатини враждебните идеи забиват своето отровно жъло. Необходимо е цялата интелигенция без изключение да осъзнае това, да се сплоти и организационно, и морално-политически около политиката на партията и да се бори за нея уверено, убедено и страстно. В тези дни ние пак се връщаме към мъдрите съвети и указания на безсмъртния Димитров и се убеждаваме за липсен път в правотата и непогрешимостта на партийните принципи на културата.

Нима друг път за нашите учени и педагози освен пътя на истинската наука, основана на марксистко-ленинския мироглед, прилаган не догматически-зубрачески, а с „пункване в смисъла, вникване в същността“. Сам Георги Димитров с цялата си дейност ни дава прекрасен пример за творческо прилагане на марксизма-ленинизма с конкретната разработка на редица важни въпроси и на междупартийното работническо движение, и на борбите на нашата партия, и на развитието на народнодемократическия строй и специално на културната революция и нейните особености у нас.

Нима друг път за нашето изкуство освен пътя на реализма, оплоден и издигнат на нови върхове от комунистическата идеяност. Не може при съществуването на социалистическа нация културата да се развива иначе освен в национални форми, в тесна интернационална връзка с постиженията на прогресивната култура на другите народи. Нима никакъв особен „български“ път за развитието на нашата страна и нейната култура, коренно различен от пътя, по който се развива културата на СССР и в другите социалистически страни — има редица отделни различия в конкретните прояви и моменти, но в главното, в решаващото — той е един. Затова „отношението към Съветския съюз е всъщност пробният камък за предаността към интересите на работническата класа, за верността към социализма на всеки деец на работническото движение“. Възможно обмяна на опит, взаимното обогатяване, изучаването и използването на опита пред всички на СССР е закономерност за нашето културно развитие. Допускателно от нас грешки се дължат не на това, че ние досега сме използвали този опит, а че зле, механически, незадабочено сме го използвали, че не сме се вслушвали творчески в указанията на Димитров да прилагаме съветския опит съобразно с нашите условия.

Димитров ни завеща да обичаме всестрайно своя народ, да държим непосредствена връзка с него, да се вслушаме в гласа на масите, да прилагаме и творчески да развиваме марксизма-ленинизма, по-малко да говорим, дълбоко да изследваме, по-малко да действуваме, да работим скромно и неуморно, да перепремиме борбата за социализъм в смисъл и същност на своя живот.

Димитров с цяла българска народна, на българската работническа класа, рожба на неината комунистическа партия. Всичко, което носеше в себе си, всичко, с което остава навеки в историята, той дължи на народа, на класата, на партията. Нашата признателност и привързаност към него може да се изрази само по един начин — като бъдем верни до смърт на народа, на партията, на комунизма, както беше верен Димитров, да отдаваме всичките си сили на социализма, както му отдаде всичките сили Димитров.



Рисулка: А.Л. СТАМЕНОВ

Виктор Флоров

До последен дъх

Поема за Георги Димитров — (откъс)

Другарю мой,
ти — близък и далечен —
задръж минутите да не летят,
когато някой ден нав път вечер
през София
премине твоя път.

Тръгни в алените
зелени, прави,
където сладък цвятен дъх се лей,
там на площад широк,
покрит със слава,
ше видиш блоковете мавзолей.

Издигнат от работнически длани,
изравнен зорко като часови,
завинаги
на пост свещен застанал,
негледния Димитров лези той.

Пристъпва пролетта във мавзолея,
обичава
саркофага със цвети;
с венци, които вечно зеленят,
безсмъртния живот прославя тя.

Пристъпват тум — пастир от планините,
от Чернооморите смел моряк,
и от Димитровград младеж-строитец,
и рудничар, и шлопер,
и селяк.

Пред своя син България се свежда,
бди като майка нежна ден и нощ.
В борбата той бе нейната надежда,
бе неин гражданин велик
и вожд.

От Дунав до планинските усоп
за него песен пята в труд и мир
и името му стана призива боев
във Франция,
в Китай
и във Алжир.

Димитров е у всички чести хора,
към подвиз, към смелост пак зове...
И ти, бою,

усетиш ли умора,
спомни си как гори той в боеве.
И ще ти стане лека стръминната,
ще понесеш несгода и беда...
И близка ще е всяка цел в борбата
за щастие,
за мир
и свобода.

прев. СЛАВА СЕМИРОВА

ДОКАТО ВСИЧКИ СЕ НАРЕДЯТ ДО ВАС...

Лятото на 1919 год. На една маса в прочулата сладкарница „Роза“, свърталици на всички артисти, писатели и поети, са адвокати Любен Дюкмеджиев, писателят-публицист Стефан Гендов, артистът Тодор Обрешков и аз. Заговориха за големия успех на новобразуването оперетен театър „Ренеале“ и все още лошото материално положение на артистите. Любен Дюкмеджиев предложи да се създаде съюз на артистите в България, който да защитава техните професионални интереси. Решението да се сник уредително събрание, като се покани всички софийски и провинциални театри. По предложение на Любен Дюкмеджиев събранието щеше да се състои в клуба на тесните социалисти на ул. „Кирил и Методи“, където с готовност щели да ни приемат. Стефан Гендов обеща да изготви поканието на пишеша машина, а Тодор Обрешков и аз — да се погрижим за тяхното разпространение и личната агитация.

29 септември 1919 год. В една от станице на клуба на партията на ул. „Кирил и Методи“ трябваше да получим първото разсочарование. Бяхме всички дадем души, между които: Любен Дюкмеджиев, Стефан Гендов, Стоян Бучваров, Георги Дончев, Мими Балканска, Иван Чацев, Жана Гендова, Васил Гендов, Павлина Обрешкова, Тодор Обрешков, Дочо Касабов, Ивана Касабова, Матео Македонски, Зора Македонска, Генчо Марков, Мишо Леванев, Георги Хинчев, братът на Зора Македонска, сега доктор Бойчев и двама-трима от стажантите в Народния театър и Опера. При този малък състав се появи и разколебаването. Някой предложи да се разтури събранието.

Любен Дюкмеджиев се намеси и ни помоли да останем, докато дойде секретарят на синдикалния съюз Георги Димитров, който в момента бил вест. Още с идването си Георги Димитров остана изненадан от нашето разколебаване. Той поздравя идеята за създаване на съюза и обеща от името на партията, както и от свое име най-голямо съдействие, като подчерта, че броят на хората не определя значението на дадено събрание.

ПОЗИВЪ

към артистите, музикантите и театралните служещи във България.

Другари,

Посветили своя труд на театралното и сценично дело, утешаващи от мислата, че служите на една висока и благородна цел, че спомагате за културното и духовно повдигане на народа, че и ние сме един от факторите на художественото превъзпитание на обществото, — ние с гордост и смирение сме носили тежкия кръст на българските артисти. Сцената е погълнала и погълща нашата младост, нашето здраве и живот. Благодарение труда, постоянството и енергията на толкова явни и анонимни труженици през няколко десетилетия, които разстроиха здравето и нервите на мнозина от тях, — днес, поне в техническото отношение, театралното дело у нас, както в провинцията, така и особено в столицата, стои на една сравнително удовлетворителна висота. За недостъпите и недостатъците не искаме тук да помисляваме.

Народен и частни театри, опера, оперети, кинематографи, филхармонии и оркестри, — това е един несъмнен напредък.

Но при този нивен външен блясък и успех, който оставя настрана моралната нагара на артиста, музиканта и сценичния служител — скриват се си, за да достигат удоволствие на другите, — как са поставили днес в материално отношение българските артисти, музиканти и театрални служители?

(Продължава на 3-а стр.)

Да се учим, непрекъснато да се учим и усъвършенствуваме...

Който е сред щастливото отблизо да познава Георги Димитров и да работи с него, запинава и запазва в паметта си неговия блясък и неговите вестрици му познания не само по марксизма-ленинизма, но и за историята на различните народи, текущата политика, икономиката, културата, художествената литература. И въпреки това той непрекъснато, най-упорито работеше за обогатяване и разширяване на познанията си в най-нови области.

От ЦВЯТКО БАНЧЕВ

— Да, нужно е всички ние да се учим, непрекъснато да се учим и усъвършенствуваме през целия си съзнателен живот. Само така ще бъдем полезни на народа и добри строители на социализма.

Георги Димитров провеждаше системно този девиз въпреки огромната работа, която имаше като ръководител на партията и държавата, въпреки разкаленото си здраве, чак до края на живота си. На неговата работна маса редовно имаше томовете от Маркс, Енгелс, Ленин и Сталин с извадки и цитати по най-различни въпроси. Той

никога намираше време да прегледа големите купове нови книги и списания, които му се изпращаха от Съветския съюз или изпращаха у нас. Особено държеше редовно да му се дават излизалите у нас учебници и учебни помагала за основни и висши училища и университети. Книгите, които ми наваха през ръцете на Георги Димитров, бяха изпестрени с най-различни бележки и подчертавания било в самия текст или отстрани на пометки, а по-важните случаи със скоба, а в особено важните — с едно или две черти или скоба. Много често той даваше най-различни указания до един или друг отдел на Централния комитет на партията, до различни министерства и ведомства или до редакторите на вестниците, съветваше ги как да поправят допуснатите слабости и грешки.

(Продължава на 2-а стр.)

В този брой

СПОМЕНИ ЗА ГЕОРГИ ДИМИТРОВ ОТ ГЕНЕРАЛ-ЛЕЙТЕНАНТ ЗАХАРИ ЗАХАРИЕВ, О. З. ГЕНЕРАЛ ДИМИТЪР ГИЛИН, ЗАСЛ. АРТИСТ ВАСИЛ ГЕНДОВ, ХУДОЖНИКА ГЕОРГИ ПАВЛОВ, ЦВ. БАНЧЕВ.

ПРИСТАВА НАД СЪДА — ОТКЪС ОТ НЕИЗДАДЕНА ПИЕСА НА ЗАСЛ. АРТИСТ НИКОЛА ИКОНОМОВ.

СТИХОВЕ ОТ ВИКТОР ФЛОРОВ, БОЖИДАР БОЖИЛОВ, РАУЛ ГОНЗАЛЕС ТУНЬОН.

БЪЛГАРИЯ НА ФИЛМОВИЯ ФЕСТИВАЛ В КАП. СПЕЦИАЛНА КОРЕСПОНДЕНЦИЯ ОТ ЗАХАРИ ЖАНДОВ.

КРИВОРАЗБРАНО НОВАТОРСТВО ОТ СТ. СТОЯНОВ — ИВАНОВ.

НЯКОИ ЧЕРТИ НА АМЕРИКАНСКАТА ДРАМАТУРГИЯ.

ОЩЕ ЗА РЕНТАБИЛНОСТТА НА ИЗДАТЕЛСТВОТА.

КУЛТУРНИ ПРОЯВИ В СТРАНАТА.

КРИВО РАЗБРАНО НОВАТОРСТВО

Докато всички се наредят до вас...

(Продължение от 1-в стр.)

Става дума за модерната музика, отчасти за нейното проникване у нас и за влиянието й върху развитието на нашето музикално творчество.

Може би някои не смятат тази тема за актуална? Ако музиката у нас в последните 10—12 години се движиха общо взето по пътя на реализма, защо — ще попитат някои — трябва изобщо да говорим за модернизма?

Наистина в съвременното българско музикално творчество могат да се посочат немалко произведения, чийто качества ни дават достатъчно основание да мислим, че то е реалистично насочено. Голяма част от симфоничните, вокално-инструменталните, камерните и вокалните творби носят в по-голяма или в по-малка степен положителните тенденции на нашата социалистическа съвременност, печата на една нова съвременност, атмосферата на героика и устрем, нова тематика, нов образ, нов героин, повече или по-малко типични за нашето ново време.

И все пак въпросът за модерната музика у нас е актуален. Защото, ако преди 6—7 години формалистичните прояви у нас бяха още съвсем незначителни, някаква драматична върху музиката на снага, днес тя е превърнала в раличката, която застрашава да се развие утре в опасна язва.

Има музиканти, които влизат в понятието „модернизъм“ положително съдържание. Те поставят знак на равенство между „модерна“ и „съвременна“ музика, разграничават модернизма от формализма, свързват модернизма с новаторство, с прогресивност, с революционен скок от „отварянето“ в „универсалността“, от „нахвърлянето романтика“ на миналото в динамиката на нашия „атомен век“.

У тях обаче закъняват стремеж към нов изразни средства, присъщи на всеки творец, се абсолютизира, търсено е придобива самоцелен характер. Някои от тях в желанието си да пролят широта на погледа, да не бъдат заподозрени в догматизъм и схематизъм и да запазят репутацията си на добри марксистки разсъждения гледат, че средствата в края на краищата не били важни; важно е съдържанието, и как ще се достигне до него, това, според тях, е съвсем второстепенно.

На пръв поглед в такава една постановка на въпроса сякаш всичко е в ред. В действителност обаче нещата са доста по-сложни. Преди всичко тук се изпуща изпревднат въпросът за съвизната на средствата, с които си служи модерната музика. Младият италиански композитор Лудвиг Ноно (род. 1926 г.) е завършил преди една година композицията „Недопята песен“ за трима солисти (сопран, алт, тенор), хор и оркестър. За текст на своето произведение Ноно е използвал извадки предимствено писма на борци от съпротивителното движение в Европа, публикувани през 1945 г. в сборника „Писма на осъдени на смърт в европейската съпротива“ (Торино), между които е и писмото на 26-годишния български журналист Антон Попов. Композитърът е избрал от писмата на Антон Попов следните вълнуващи думи:

...Умирам за един свят, който с необикновена сила ще излъчва такава светлина, такава красота, щото моят жертва не значи нищо. Милиони хора са умрели за нея на барикадите и във войната. Умирам за правдата, нашите идеи ще победят...

Очевидно Л. Ноно е имал за цел чрез съчетание на вокала и инструментална музика да превърне моралната сила, вътрешния мир на най-добрият син на Европа, който не се поколебавал да пожертвува живота си за тържеството на светия идеал. Благородна задача, за която авторът може да бъде искрено поздравен.

Но как точно, с какви компози-

ционни средства си е послужил авторът за да осъществи своя творчески замысел? Ето какво четем по този въпрос в брошурата на Баварското радио (второ тримесечие 1957 г.): „...в своята нова „Недопята песен“ Ноно разнавя една обособена техника, която цели пластическото въздействие на изпята дума. Съвсем по новому се третира отношението между дума и тон при хора, където често думата е разделена на сръчки, които преминават от един глас в друг и които с извънредно обособената си ритмична и динамична рисунка звуковата картина. Тук за пръв път гласовото звукоусетяване се „композира“ със средствата на „серийната“ техника. Композиционната и текстова проблема се взаимно обуславят. Ноно си служи само с такива композиционни средства, които лежат в кръга на днешното музикално развитие; исторически и архаични стилови елементи са изключени“ (стр. 21).

Трябва да се поясни, че т. н. „серийна“ техника е техниката на додекафонната система и на т. н. „пунктуалност“. В днешния случай Ноно използва за пръв път и по отношение на текста, като на отделните сръчки на една и съща дума предава „обособена ритмична и динамика“. Изключването на „исторически и архаични стилови елементи“, използването „само на днешната композиционна техника“ говори ясно, че произведението е напълно съвременно с утвърдените в хилядолетна музикална практика творчески похвати. И това се сочи като особено достояние на композицията! Възхвалява се едно напълно атонално (пунктуално) произведение, в което принципите на „серийната техника“ са приложени и по отношение на текста!

Едва ли можем да си представим по-неподходящи средства от средствата на атоналната пунктуална музика за художествено пресъздаване на издигнато съдържание, обобщаващо цялата музика — както е случаят с „Недопята песен“ на Ноно.

Същото може да се каже и за редица произведения у нас. „Какво е съдържанието на моята симфония? — пише К. Илиев в програмата към XIV концерт на Варненския симфоничен оркестър по повод първото изпълнение на неговата Симфония № 3. — Не съм си поставил за цел да пиша програмна творба. Моят творба е родена от динамичността и неспокойствието на дните, в които живеем; от героичната поема на нашия нов живот, в центъра на който обикновеният човек жадува за светлина и щастие, за любов и проста човешка радост“. Колко хубаво звучат тия думи! И макар натам композитърът да продължава да говори за съдържанието на своята творба с подхвъртан скептицизъм относно неговата (на съдържанието) обективна стойност, макар да има и много други неща, в думите на композитора, които смущават, ние не бихме желали да се съмняваме в искренности и значимостта на неговия творчески замысел, в стимулите за написването на въпросната симфония.

Но по какъв начин превръщат композитърът онова, за което твърди, че е родено в душата му „от героичната поема на нашия нов живот...“? За съжаление, със средствата на атоналната музика (макар и не по системата на додекафонията), господстващи отначало докрай в Симфония № 3. С упоритост и последователност, достъпни за по-благородни цели, К. Илиев и Л. Николов създават откровено формалистични композиции, вярвайки искрено, че проправят нов път в българската музика. Ала ако те действително се вълхновяват „от героичната поема на нашия нов живот“, ако искрено се стремят да кажат нова дума в нашата музика, не бива да забравят, че критерият за тяхната сполука е жизнената правда, реалистичността. А модернизъм е принципиално противоположен на реализма. Нама и не може да съществува някаква „модернистичен реализъм“. Главната причи-

на за обкръжването на понятията у някои наши музикални дейци е несъмнено идеологическото изоставане. То ги правя лека плячка на всевъзможни идеалистически, никилистически и други реакционни разбирания, често прикриващи се зад флага на прогресивност и революционност. Разбира се, самонадеян би изглеждал всеки, който застане в погата на човек, открил всички тайни на реалистичното музикално творчество, който би си позволил да дава рецепти за писане на гениални новаторски произведения. Ние знаем колко много проблеми в музикалната естетика чакат своето дълбоко разрешение. Но това не означава, че при сегашното състояние на естетиката не съществуват никакви установени истини, от които се изхожда при оценката на едно или друго явление или произведение.

От СТ. СТОЯНОВ-ИВАНОВ

Искаме ли да бъдем наясно по въпроса за изразните и изразителните възможности на атонализма като система (която обхваща всички модерни течения и школи, скъсали напълно с нормалното музикално мислене — плод на вековната еволюция на музикалната мисъл), трябва да се отърсим от илюзията, че нашата съвременност може да приеме и разбере музикалния език на атоналността (от всички техни разновидности). А съвместно е дали и след сто години, както се уповават някои от тях, публикация ще приеме творбите ни така, както днешната публика приема творбите на Бах, Моцарт, Бетовен, Чайковски. Защото идеологическите норми на музикалното възприемане и мислене не се измислят, декретират, налагат по изкуствен път, а се раждат естествено в сложната и многообразна жизнена практика на обществото, в процеса на неговото историческо развитие. Ако в продължение на едно хилядолетие музикалните представи и възприятия по отношение на качествена стойност на интервалите (консонанс и дисонанс) са се запазили в общи линии, то какви са основанията да вярваме, че след сто години тия представи ще бъдат изцяло сменени, че музикалното съзнание ще обедини разликата, че да не може да долавя разликата между консонанс и дисонанс? И ако допуснем, че е възможно развитие в так посока, това ще е чисто и просто деградация, на които ние с всички средства трябва да се противопоставяме. Не сме против широката употреба на дисонанс и хроматика, не сме и против моментни атонални отклонения в общия тонален план на композицията, служещи на специални художнически намерения. Но принципите на атонализма, като система, която иде да замести тоналната, ние решително не можем да приемем.

„Според моето чувство за форма — пише Шьонберг, един от изобретателите на додекафонията (другите са П. Хауер, Е. Голдшмид и Х. Айхерт) — използвам дори само на едно тонално тризвучие (т. е. консонанс) би довело до такива последици и би заело толкова пространство, за какво няма място в моята форма. Тоналното тризвучие би предизвикало, предвидени претенции към следващото, действително обратно по отношение на всичко предидущо... Затова по-добре да не се допуска подобна грешка...“ (из сборника „25 години нова музика“, Виена, 1926 г.). Ето значи, каква била работата! Използването дори само на един консонанс се смята нежелателно в музиката на модернизма. И това го казва Шьонберг, който в очите на неговите ученици и последователи е вече твърде „остарял“. Шохауцен, Хенце Буле, Ноно, Мадерна, Фон Айнем, Либман и др. създатели на „електронна“, „копиретна“ и пр. музика, правят нова крачка „напред“. Докато у Шьонберг, Вебер, Берг музикалният инструментариум се запазва, макар и да се използва по един съвсем необичаен начин, напоследък все по-често стават опитите за създаване на „музика“, в която живият изпълнител въвежда липсва. Той е заменен с различни електроуреди, които възпроизвеждат всевъзможни звукове и шумове, чийто връзка с музиката като изкуство е не по-голяма, отколкото между музиката и животинския вой и рев или скръжването на рждащата машина.

Да се смята модерната музика за някакво прогресивно явление, обединяващо, включващо в себе си творчеството и на Шьонберг, и на Прокофиев, на Стравински и на Шостакович, на Бритън, Месен и на Хачатурян, Мясковски и кой ли не още, значи да се проявява пълна липса на културно-историческа ориентация. Докато композициите на Шьонберг, Вебер, Берг потискат, гнетат и отблъскват творбите на Прокофиев — неговият трет концерт за пиано, „Ромео и Жулиета“, Седма симфония, „Александър Невски“, сонатите му за цигулка и пиано привличат с изцяло нов и самобитен музикален образ, с поетичността и живия си ритъм, с националната си красота и дълбокия хуманизъм. Ние знаем, че Шьонберг, Вербен и Берг не са си поставяли за цел да разрушават музикалното изкуство. Те са били убедени, че служат на прогреса, особено Вебер и Берг, в биографията на кои то има много положителни моменти, издаващи техните прогресивни намерения. Но влиянието на господстващата буржоазна идеология, атомосферата в класово общество, изпълнено с непримирими противоречия, очевидно е попречило на тия композитори да стигнат до по-голяма яснота на мисълта и на творческия си метод. Обективно-исторически тяхното изкуство служи не на

прогреса, а на реакцията. То няма никаква прогресивна тенденция, което се е формирало мелодията в обективно-исторически процес. А музиката, в която поначало мелодията, често изграждана, е отрицана на естетическата същност на музикалното изкуство. Защото мелодията (не дълбоката, а мелодията, която е някакво случайно, макар и по известна „система“, съчетание на тонове, а истинската, изградена, израсла върху закономерностите на обективно-музикалния развой, мелодията) е „душата на музиката“ (Асафьев).

Следствата на атоналната музика, антимелодическо по своята същност, в най-добрия случай са пригодили за изразяване на душевни депресии, без изходност, страх и ужас — техните патологични форми. С уродливите си, какафонични звукоусетявания, с цифровата си акробатика и убиствена схоластика модерната музика разрушава основите на музиката — мелодията, хармонията, полифонията. В същото време извратено, ненормално, патологично става основно съдържание на модернизма. И това не е случайно. В обстоновката на империалистическия Запад характерни са никилистически настроения и безпросветният скептицизъм, мистика и еротика, в които трябва да търсим идеологическите и философско-етическите корени на модерната музика. Колко показателни са думите на Шьонберг отпреди повече от тридесет години: „Започвам да разбират, че предназначението ти не е само в това да не предугаждат бъдещето, но и в това да забравят миналото... Придобиваш чувството за най-добре изпълнен дълг, ако не вършиш това, което в миналото е било свято за теб, и ако изменияш на това, към което те е влекло бъдещето. Започваш тихомълком да се разваляш на своята слепота при зрящи очи...“ (цит. по Г. Шеерсон, „Музиката в служба на реакцията“, М. 1950, с. 30). Такава е естетическата и идейна основа на стотиците мъртвородени опуси на модернизма.

Модернизмите обаче да говорят и да се хвалят с някаква си уж пълна творческа свобода, която идела да замести съществуващите канони и догми на традицията. В действителност, колкото се отнася до дванадесеттоновата система на Шьонберг, то едва ли може да си представим нещо по-схоластично и по-чуждо на самата вътрешна природа на музиката. „Колеги от Западна Германия, привърженици на додекафонията — пише известният немски композитор И. П. Тилман — сами се изказаха, че след изслушване моето произведение на Б. Пенланд — Канада, П. Х. Олер — Испания, Х. Пеллинек — Австрия, И. Лидхолм — Швеция и др. (изпълнени на тия наречения Световен музикален фестивал в Стокхолм през 1956 г. — б. авт.) спокойно би могло да се заменят имената. Космополитизмът е създал така нивелиран еднообразен тонов език, който и в най-дробен и незнателна витинация осъществява откъсване от националното“ („Музика и общество“, кн. 9 — 1956, Берлин). А известният западногермански композитор Мелхар саркастично забелязва, че произведението на модернизма те „си приличат, както едно развалено яйце прилича на друго“.

Да се смята модерната музика за някакво прогресивно явление, обединяващо, включващо в себе си творчеството и на Шьонберг, и на Прокофиев, на Стравински и на Шостакович, на Бритън, Месен и на Хачатурян, Мясковски и кой ли не още, значи да се проявява пълна липса на културно-историческа ориентация. Докато композициите на Шьонберг, Вебер, Берг потискат, гнетат и отблъскват творбите на Прокофиев — неговият трет концерт за пиано, „Ромео и Жулиета“, Седма симфония, „Александър Невски“, сонатите му за цигулка и пиано привличат с изцяло нов и самобитен музикален образ, с поетичността и живия си ритъм, с националната си красота и дълбокия хуманизъм. Ние знаем, че Шьонберг, Вербен и Берг не са си поставяли за цел да разрушават музикалното изкуство. Те са били убедени, че служат на прогреса, особено Вебер и Берг, в биографията на кои то има много положителни моменти, издаващи техните прогресивни намерения. Но влиянието на господстващата буржоазна идеология, атомосферата в класово общество, изпълнено с непримирими противоречия, очевидно е попречило на тия композитори да стигнат до по-голяма яснота на мисълта и на творческия си метод. Обективно-исторически тяхното изкуство служи не на

прогреса, а на реакцията. То няма никаква прогресивна тенденция, което се е формирало мелодията в обективно-исторически процес. А музиката, в която поначало мелодията, често изграждана, е отрицана на естетическата същност на музикалното изкуство. Защото мелодията (не дълбоката, а мелодията, която е някакво случайно, макар и по известна „система“, съчетание на тонове, а истинската, изградена, израсла върху закономерностите на обективно-музикалния развой, мелодията) е „душата на музиката“ (Асафьев).

Следствата на атоналната музика, антимелодическо по своята същност, в най-добрия случай са пригодили за изразяване на душевни депресии, без изходност, страх и ужас — техните патологични форми. С уродливите си, какафонични звукоусетявания, с цифровата си акробатика и убиствена схоластика модерната музика разрушава основите на музиката — мелодията, хармонията, полифонията. В същото време извратено, ненормално, патологично става основно съдържание на модернизма. И това не е случайно. В обстоновката на империалистическия Запад характерни са никилистически настроения и безпросветният скептицизъм, мистика и еротика, в които трябва да търсим идеологическите и философско-етическите корени на модерната музика. Колко показателни са думите на Шьонберг отпреди повече от тридесет години: „Започвам да разбират, че предназначението ти не е само в това да не предугаждат бъдещето, но и в това да забравят миналото... Придобиваш чувството за най-добре изпълнен дълг, ако не вършиш това, което в миналото е било свято за теб, и ако изменияш на това, към което те е влекло бъдещето. Започваш тихомълком да се разваляш на своята слепота при зрящи очи...“ (цит. по Г. Шеерсон, „Музиката в служба на реакцията“, М. 1950, с. 30). Такава е естетическата и идейна основа на стотиците мъртвородени опуси на модернизма.

Модернизмите обаче да говорят и да се хвалят с някаква си уж пълна творческа свобода, която идела да замести съществуващите канони и догми на традицията. В действителност, колкото се отнася до дванадесеттоновата система на Шьонберг, то едва ли може да си представим нещо по-схоластично и по-чуждо на самата вътрешна природа на музиката. „Колеги от Западна Германия, привърженици на додекафонията — пише известният немски композитор И. П. Тилман — сами се изказаха, че след изслушване моето произведение на Б. Пенланд — Канада, П. Х. Олер — Испания, Х. Пеллинек — Австрия, И. Лидхолм — Швеция и др. (изпълнени на тия наречения Световен музикален фестивал в Стокхолм през 1956 г. — б. авт.) спокойно би могло да се заменят имената. Космополитизмът е създал така нивелиран еднообразен тонов език, който и в най-дробен и незнателна витинация осъществява откъсване от националното“ („Музика и общество“, кн. 9 — 1956, Берлин). А известният западногермански композитор Мелхар саркастично забелязва, че произведението на модернизма те „си приличат, както едно развалено яйце прилича на друго“.

Да се смята модерната музика за някакво прогресивно явление, обединяващо, включващо в себе си творчеството и на Шьонберг, и на Прокофиев, на Стравински и на Шостакович, на Бритън, Месен и на Хачатурян, Мясковски и кой ли не още, значи да се проявява пълна липса на културно-историческа ориентация. Докато композициите на Шьонберг, Вебер, Берг потискат, гнетат и отблъскват творбите на Прокофиев — неговият трет концерт за пиано, „Ромео и Жулиета“, Седма симфония, „Александър Невски“, сонатите му за цигулка и пиано привличат с изцяло нов и самобитен музикален образ, с поетичността и живия си ритъм, с националната си красота и дълбокия хуманизъм. Ние знаем, че Шьонберг, Вербен и Берг не са си поставяли за цел да разрушават музикалното изкуство. Те са били убедени, че служат на прогреса, особено Вебер и Берг, в биографията на кои то има много положителни моменти, издаващи техните прогресивни намерения. Но влиянието на господстващата буржоазна идеология, атомосферата в класово общество, изпълнено с непримирими противоречия, очевидно е попречило на тия композитори да стигнат до по-голяма яснота на мисълта и на творческия си метод. Обективно-исторически тяхното изкуство служи не на

прогреса, а на реакцията. То няма никаква прогресивна тенденция, което се е формирало мелодията в обективно-исторически процес. А музиката, в която поначало мелодията, често изграждана, е отрицана на естетическата същност на музикалното изкуство. Защото мелодията (не дълбоката, а мелодията, която е някакво случайно, макар и по известна „система“, съчетание на тонове, а истинската, изградена, израсла върху закономерностите на обективно-музикалния развой, мелодията) е „душата на музиката“ (Асафьев).

Следствата на атоналната музика, антимелодическо по своята същност, в най-добрия случай са пригодили за изразяване на душевни депресии, без изходност, страх и ужас — техните патологични форми. С уродливите си, какафонични звукоусетявания, с цифровата си акробатика и убиствена схоластика модерната музика разрушава основите на музиката — мелодията, хармонията, полифонията. В същото време извратено, ненормално, патологично става основно съдържание на модернизма. И това не е случайно. В обстоновката на империалистическия Запад характерни са никилистически настроения и безпросветният скептицизъм, мистика и еротика, в които трябва да търсим идеологическите и философско-етическите корени на модерната музика. Колко показателни са думите на Шьонберг отпреди повече от тридесет години: „Започвам да разбират, че предназначението ти не е само в това да не предугаждат бъдещето, но и в това да забравят миналото... Придобиваш чувството за най-добре изпълнен дълг, ако не вършиш това, което в миналото е било свято за теб, и ако изменияш на това, към което те е влекло бъдещето. Започваш тихомълком да се разваляш на своята слепота при зрящи очи...“ (цит. по Г. Шеерсон, „Музиката в служба на реакцията“, М. 1950, с. 30). Такава е естетическата и идейна основа на стотиците мъртвородени опуси на модернизма.

Модернизмите обаче да говорят и да се хвалят с някаква си уж пълна творческа свобода, която идела да замести съществуващите канони и догми на традицията. В действителност, колкото се отнася до дванадесеттоновата система на Шьонберг, то едва ли може да си представим нещо по-схоластично и по-чуждо на самата вътрешна природа на музиката. „Колеги от Западна Германия, привърженици на додекафонията — пише известният немски композитор И. П. Тилман — сами се изказаха, че след изслушване моето произведение на Б. Пенланд — Канада, П. Х. Олер — Испания, Х. Пеллинек — Австрия, И. Лидхолм — Швеция и др. (изпълнени на тия наречения Световен музикален фестивал в Стокхолм през 1956 г. — б. авт.) спокойно би могло да се заменят имената. Космополитизмът е създал така нивелиран еднообразен тонов език, който и в най-дробен и незнателна витинация осъществява откъсване от националното“ („Музика и общество“, кн. 9 — 1956, Берлин). А известният западногермански композитор Мелхар саркастично забелязва, че произведението на модернизма те „си приличат, както едно развалено яйце прилича на друго“.

Да се смята модерната музика за някакво прогресивно явление, обединяващо, включващо в себе си творчеството и на Шьонберг, и на Прокофиев, на Стравински и на Шостакович, на Бритън, Месен и на Хачатурян, Мясковски и кой ли не още, значи да се проявява пълна липса на културно-историческа ориентация. Докато композициите на Шьонберг, Вебер, Берг потискат, гнетат и отблъскват творбите на Прокофиев — неговият трет концерт за пиано, „Ромео и Жулиета“, Седма симфония, „Александър Невски“, сонатите му за цигулка и пиано привличат с изцяло нов и самобитен музикален образ, с поетичността и живия си ритъм, с националната си красота и дълбокия хуманизъм. Ние знаем, че Шьонберг, Вербен и Берг не са си поставяли за цел да разрушават музикалното изкуство. Те са били убедени, че служат на прогреса, особено Вебер и Берг, в биографията на кои то има много положителни моменти, издаващи техните прогресивни намерения. Но влиянието на господстващата буржоазна идеология, атомосферата в класово общество, изпълнено с непримирими противоречия, очевидно е попречило на тия композитори да стигнат до по-голяма яснота на мисълта и на творческия си метод. Обективно-исторически тяхното изкуство служи не на

прогреса, а на реакцията. То няма никаква прогресивна тенденция, което се е формирало мелодията в обективно-исторически процес. А музиката, в която поначало мелодията, често изграждана, е отрицана на естетическата същност на музикалното изкуство. Защото мелодията (не дълбоката, а мелодията, която е някакво случайно, макар и по известна „система“, съчетание на тонове, а истинската, изградена, израсла върху закономерностите на обективно-музикалния развой, мелодията) е „душата на музиката“ (Асафьев).

Следствата на атоналната музика, антимелодическо по своята същност, в най-добрия случай са пригодили за изразяване на душевни депресии, без изходност, страх и ужас — техните патологични форми. С уродливите си, какафонични звукоусетявания, с цифровата си акробатика и убиствена схоластика модерната музика разрушава основите на музиката — мелодията, хармонията, полифонията. В същото време извратено, ненормално, патологично става основно съдържание на модернизма. И това не е случайно. В обстоновката на империалистическия Запад характерни са никилистически настроения и безпросветният скептицизъм, мистика и еротика, в които трябва да търсим идеологическите и философско-етическите корени на модерната музика. Колко показателни са думите на Шьонберг отпреди повече от тридесет години: „Започвам да разбират, че предназначението ти не е само в това да не предугаждат бъдещето, но и в това да забравят миналото... Придобиваш чувството за най-добре изпълнен дълг, ако не вършиш това, което в миналото е било свято за теб, и ако изменияш на това, към което те е влекло бъдещето. Започваш тихомълком да се разваляш на своята слепота при зрящи очи...“ (цит. по Г. Шеерсон, „Музиката в служба на реакцията“, М. 1950, с. 30). Такава е естетическата и идейна основа на стотиците мъртвородени опуси на модернизма.

Модернизмите обаче да говорят и да се хвалят с някаква си уж пълна творческа свобода, която идела да замести съществуващите канони и догми на традицията. В действителност, колкото се отнася до дванадесеттоновата система на Шьонберг, то едва ли може да си представим нещо по-схоластично и по-чуждо на самата вътрешна природа на музиката. „Колеги от Западна Германия, привърженици на додекафонията — пише известният немски композитор И. П. Тилман — сами се изказаха, че след изслушване моето произведение на Б. Пенланд — Канада, П. Х. Олер — Испания, Х. Пеллинек — Австрия, И. Лидхолм — Швеция и др. (изпълнени на тия наречения Световен музикален фестивал в Стокхолм през 1956 г. — б. авт.) спокойно би могло да се заменят имената. Космополитизмът е създал така нивелиран еднообразен тонов език, който и в най-дробен и незнателна витинация осъществява откъсване от националното“ („Музика и общество“, кн. 9 — 1956, Берлин). А известният западногермански композитор Мелхар саркастично забелязва, че произведението на модернизма те „си приличат, както едно развалено яйце прилича на друго“.

Да се смята модерната музика за някакво прогресивно явление, обединяващо, включващо в себе си творчеството и на Шьонберг, и на Прокофиев, на Стравински и на Шостакович, на Бритън, Месен и на Хачатурян, Мясковски и кой ли не още, значи да се проявява пълна липса на културно-историческа ориентация. Докато композициите на Шьонберг, Вебер, Берг потискат, гнетат и отблъскват творбите на Прокофиев — неговият трет концерт за пиано, „Ромео и Жулиета“, Седма симфония, „Александър Невски“, сонатите му за цигулка и пиано привличат с изцяло нов и самобитен музикален образ, с поетичността и живия си ритъм, с националната си красота и дълбокия хуманизъм. Ние знаем, че Шьонберг, Вербен и Берг не са си поставяли за цел да разрушават музикалното изкуство. Те са били убедени, че служат на прогреса, особено Вебер и Берг, в биографията на кои то има много положителни моменти, издаващи техните прогресивни намерения. Но влиянието на господстващата буржоазна идеология, атомосферата в класово общество, изпълнено с непримирими противоречия, очевидно е попречило на тия композитори да стигнат до по-голяма яснота на мисълта и на творческия си метод. Обективно-исторически тяхното изкуство служи не на

прогреса, а на реакцията. То няма никаква прогресивна тенденция, което се е формирало мелодията в обективно-исторически процес. А музиката, в която поначало мелодията, често изграждана, е отрицана на естетическата същност на музикалното изкуство. Защото мелодията (не дълбоката, а мелодията, която е някакво случайно, макар и по известна „система“, съчетание на тонове, а истинската, изградена, израсла върху закономерностите на обективно-музикалния развой, мелодията) е „душата на музиката“ (Асафьев).

Следствата на атоналната музика, антимелодическо по своята същност, в най-добрия случай са пригодили за изразяване на душевни депресии, без изходност, страх и ужас — техните патологични форми. С уродливите си, какафонични звукоусетявания, с цифровата си акробатика и убиствена схоластика модерната музика разрушава основите на музиката — мелодията, хармонията, полифонията. В същото време извратено, ненормално, патологично става основно съдържание на модернизма. И това не е случайно. В обстоновката на империалистическия Запад характерни са никилистически настроения и безпросветният скептицизъм, мистика и еротика, в които трябва да търсим идеологическите и философско-етическите корени на модерната музика. Колко показателни са думите на Шьонберг отпреди повече от тридесет години: „Започвам да разбират, че предназначението ти не е само в това да не предугаждат бъдещето, но и в това да забравят миналото... Придобиваш чувството за най-добре изпълнен дълг, ако не вършиш това, което в миналото е било свято за теб, и ако изменияш на това, към което те е влекло бъдещето. Започваш тихомълком да се разваляш на своята слепота при зрящи очи...“ (цит. по Г. Шеерсон, „Музиката в служба на реакцията“, М. 1950, с. 30). Такава е естетическата и идейна основа на стотиците мъртвородени опуси на модернизма.

Модернизмите обаче да говорят и да се хвалят с някаква си уж пълна творческа свобода, която идела да замести съществуващите канони и догми на традицията. В действителност, колкото се отнася до дванадесеттоновата система на Шьонберг, то едва ли може да си представим нещо по-схоластично и по-чуждо на самата вътрешна природа на музиката. „Колеги от Западна Германия, привърженици на додекафонията — пише известният немски композитор И. П. Тилман — сами се изказаха, че след изслушване моето произведение на Б. Пенланд — Канада, П. Х. Олер — Испания, Х. Пеллинек — Австрия, И. Лидхолм — Швеция и др. (изпълнени на тия наречения Световен музикален фестивал в Стокхолм през 1956 г. — б. авт.) спокойно би могло да се заменят имената. Космополитизмът е създал така нивелиран еднообразен тонов език, който и в най-дробен и незнателна витинация осъществява откъсване от националното“ („Музика и общество“, кн. 9 — 1956, Берлин). А известният западногермански композитор Мелхар саркастично забелязва, че произведението на модернизма те „си приличат, както едно развалено яйце прилича на друго“.

Да се смята модерната музика за някакво прогресивно явление, обединяващо, включващо в себе си творчеството и на Шьонберг, и на Прокофиев, на Стравински и на Шостакович, на Бритън, Месен и на Хачатурян, Мясковски и кой ли не още, значи да се проявява пълна липса на културно-историческа ориентация. Докато композициите на Шьонберг, Вебер, Берг потискат, гнетат и отблъскват творбите на Прокофиев — неговият трет концерт за пиано, „Ромео и Жулиета“, Седма симфония, „Александър Невски“, сонатите му за цигулка и пиано привличат с изцяло нов и самобитен музикален образ, с поетичността и живия си ритъм, с националната си красота и дълбокия хуманизъм. Ние знаем, че Шьонберг, Вербен и Берг не са си поставяли за цел да разрушават музикалното изкуство. Те са били

