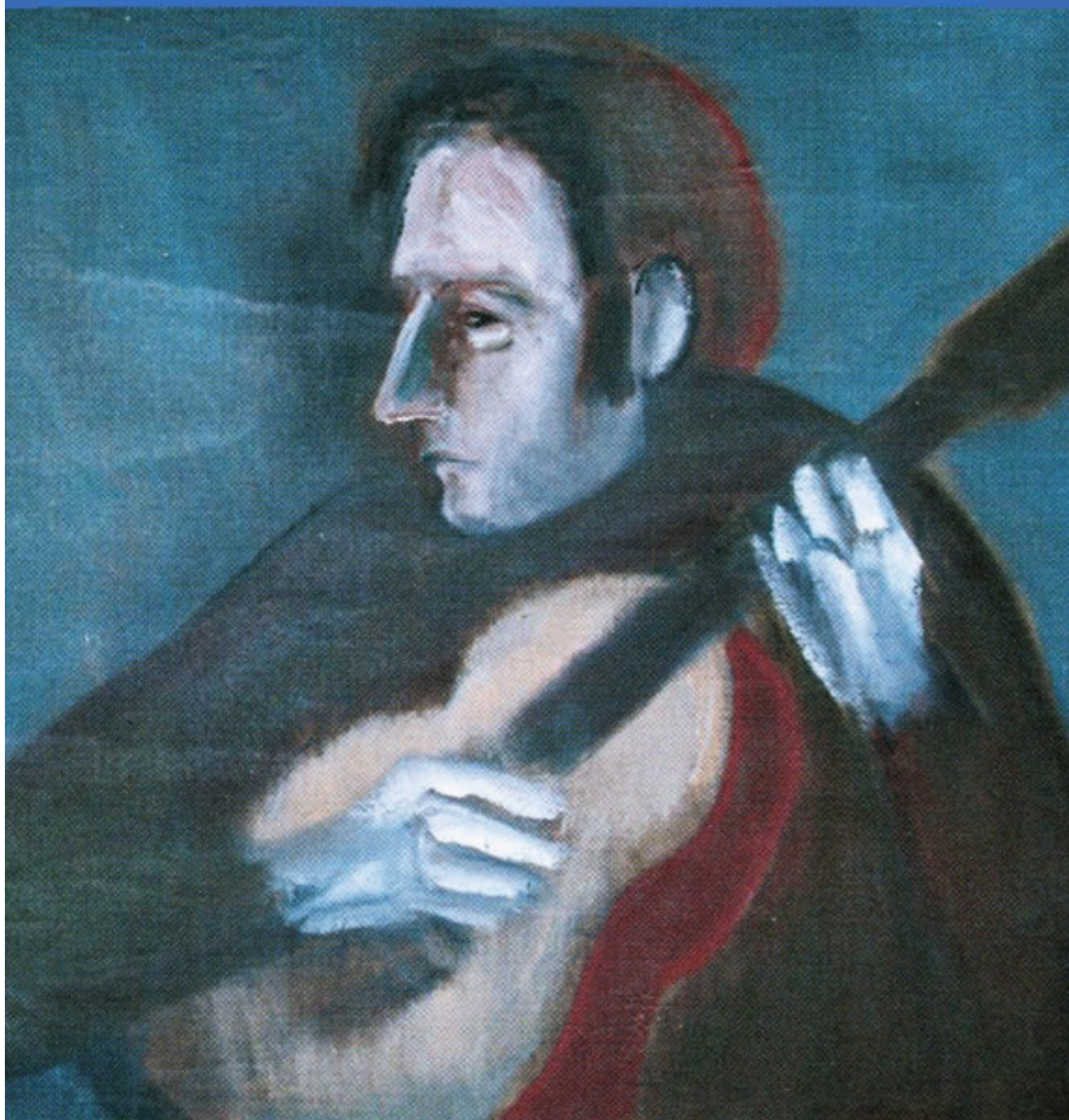


Владимир Фрумкин

ПЕВЦЫ И ВОЖДЫ

Второе издание



Владимир Фрумкин

Певцы и вожди

«Accent Graphics communications»

2017

Фрумкин В. А.

Певцы и вожди / В. А. Фрумкин — «Accent Graphics communications», 2017

Владимир Фрумкин – известный музыковед, журналист, ныне проживающий в Вашингтоне, США, еще в советскую эпоху стал исследователем феномена авторской песни и «гитарной поэзии». В первой части своей книги «Певцы и вожди» В. Фрумкин размышляет о взаимоотношении искусства и власти в тоталитарных государствах, о влиянии «официальных» песен на массы. Вторая часть посвящается неподцензурной, свободной песне. Здесь воспоминания о классиках и родоначальниках жанра Александре Галиче и Булате Окуджаве перемежаются с беседами с замечательными российскими бардами: Александром Городницким, Юлием Кимом, Татьяной и Сергеем Никитиными, режиссером Марком Розовским. Книга иллюстрирована редкими фотографиями и документами, а открывает ее предисловие А. Городницкого. В книге использованы фотографии, документы и репродукции работ из архивов автора, И. Каримова, Т. и С. Никитиных, В. Прайса. Помещены фотоработы В. Прайса, И. Каримова, Ю. Лукина, В. Россинского, А. Бойцова, Е. Глазычева, Э. Абрамова, Г. Шакина, А. Стернина, А. Смирнова, Л. Руховца, а также фотографов, чьи фамилии владельцам архива и издательству неизвестны.

© Фрумкин В. А., 2017

© Accent Graphics
communications, 2017

Содержание

Александр Городницкий	6
Об авторе	7
От автора	9
Часть I. Технология убеждения	14
Легкая кавалерия большевизма	16
«Создать таковые для России»	17
Слова	18
Преображение слов	21
«С верой святой в наше дело...»	22
«Купим кровью мы счастье детей»	23
Аккомпанемент или контрапункт?	24
Почти бесплодные 20-е годы	26
Расцвет	27
Конец ознакомительного фрагмента.	29

Владимир Фрумкин

Певцы и вожди

© Фрумкин В. А., 2017

© Городницкий А. М., предисловие, 2017

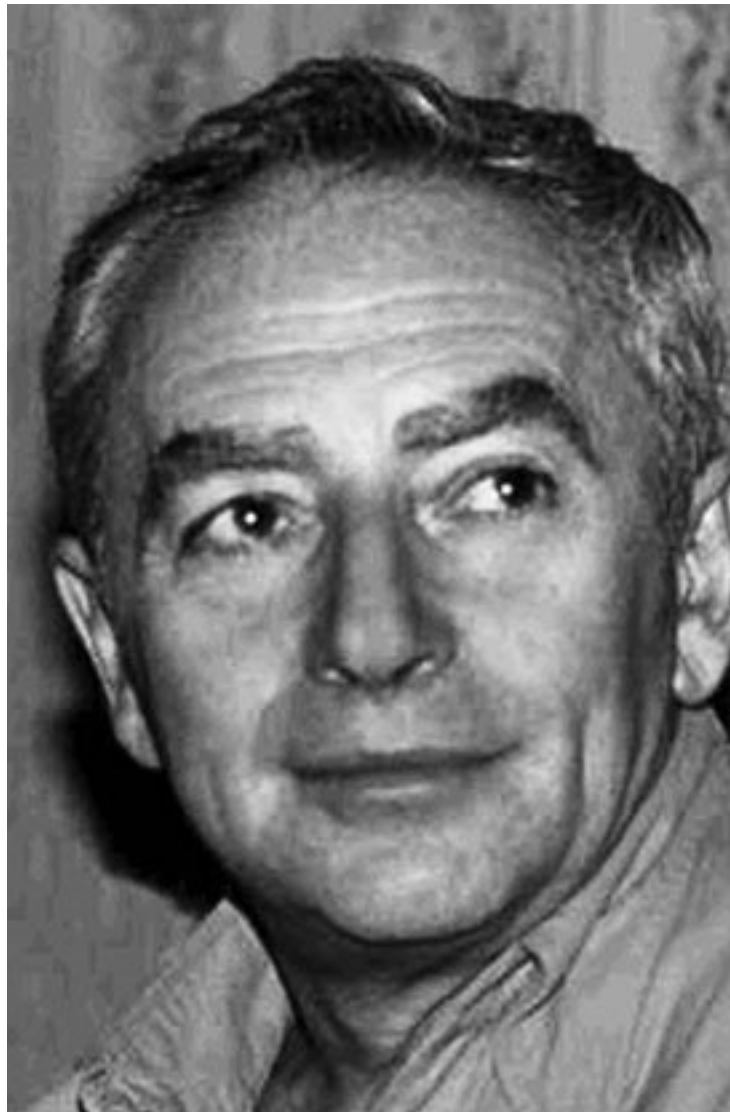
* * *

Жене Лиде, дочке Майе и памяти старшей дочери Дины посвящаю

*Мы жили во времена вождей, а куда заводят вожди – не нужно
рассказывать...*

Борис Кушнер

Александр Городницкий
«Жил в питере когда-то мой друг музыковед»



Об авторе

Имя Владимира Фрумкина, музыковеда и радиожурналиста, много лет работавшего в Вашингтоне на «Голосе Америки», неразрывно связано с тем странным, возникшим в шестидесятых годах музыкально-литературным жанром, который получил впоследствии название «авторская песня». Название, однако, не слишком удачное: что значит «авторская», – ведь у каждой песни есть автор. Именно Владимир Фрумкин вслед за профессором из Оксфорда Джерри Смитом предложил гораздо более точный термин «гитарная поэзия».

В середине шестидесятых годов, когда в моем родном Ленинграде, на улице Правды, 10 (случайно ли, что попала улица с таким именем?), в Доме культуры работников пищевой промышленности, возник первый клуб «гитарной поэзии» «Восток», объединивший молодых питерских авторов, Владимир Фрумкин, не в пример большинству своих музыкальных коллег, решительно встал на сторону нового и во многом спорного жанра, став ведущим литературно-музыкальных вечеров в «Востоке».

Это было время, когда партийно-комсомольские ревнители идеологии, быстро и безошибочно почуяв крамолу этого неподцензурного жанра, сразу же подключили к его травле и уничтожению профессиональных композиторов, музыковедов, литераторов и критиков всех мастей. Жанр сразу же громогласно предали анафеме ведущие партийные и комсомольские газеты: «Правда», «Известия», «Советская Россия», «Смена» и другие. С зубодробительными и доносительскими статьями и выступлениями на гитарных авторов обрушились композитор В. Соловьев-Седой, артист Сурен Кочарян, музыковед Л. Энтелис, журналист Н. Лисочкин и многие другие. Надо было обладать большим профессиональным и гражданским мужеством, чтобы, рискуя своей профессиональной карьерой, решительно выступить против этой управляемой властями своры.

И Владимир Фрумкин нашел в себе это мужество, которое, к сожалению, привело его в 1974 году к необходимости эмигрировать. В 1967 году на Клязьме под Петушками он сделал свой ставший теперь знаменитым доклад «Музыка и слово», в котором сформулировал основные теоретические и социологические постулаты «гитарной поэзии», предсказав ей долгое будущее.

В течение нескольких лет Владимир Фрумкин вместе с литературоведом Юрием Андреевым бесценно вел концерты дискуссии в битком набитом зале «Востока».

В 1967 году режиссер Ленинградской студии кинохроники Слава Чаплин снял там документальный фильм «Срочно требуется песня», ставший, пожалуй, единственным о гитарной поэзии. Интересный факт: из этого фильма, где были, кстати, сняты Булат Окуджава и Владимир Высоцкий, были вырезаны по указанию тогдашнего первого секретаря Ленинградского обкома В. Толстикова два автора – Евгений Клячкин и я. Как утверждают свидетели, просматривая лично этот фильм, Толстиков заявил: «Пока я здесь первый секретарь обкома, людей с таким профилем у меня на экране не будет». А вот Фрумкин, который вел этот концерт, по явному недосмотру начальства на экране остался.

В следующем году все тот же Владимир Фрумкин выступал в новосибирском Академгородке в клубе «Под интегралом» на ставшем печально знаменитом фестивале, после которого начались официальные гонения на Александра Галича, приведшие его к вынужденной эмиграции и загадочной смерти, а сам клуб был разгромлен. Поэтому имя Владимира Фрумкина тесно связано не только с теорией авторской песни, но и с развитием общественного самосознания в нашей стране в те нелегкие времена.

Уехав в США и работая университетским преподавателем, а затем радиожурналистом, Владимир Фрумкин не прекратил своей тесной многолетней связи с гитарной поэзией, продолжая ее пропаганду за рубежом. Он автор классических книг о творчестве Булата Окуджавы,

многих статей и интервью, посвященных авторской песне. Много лет он регулярно выступает в США и других странах с лекциями-концертами, записал несколько дисков, на одном из которых он с 11-летней дочерью Майей поет Булата Окуджаву...

Он автор уникального литературно-музыкального исследования о поразительном идейном, музыкальном и литературном сходстве фашистских и коммунистических песен и маршей. Только из его статьи, которая вошла в состав этой книги, я с запоздалым ужасом узнал, например, что песня, которую мы дружно пели в пионерах: «Мы шли под грохот канонады», не что иное, как перевод на русский язык песни немецких коммунистов «Der kleine Trompeter» (1925), переделанной затем нацистами в песню о Хорсте Весселе, авторе знаменитого нацистского гимна «Знамена ввысь!», а не менее популярная у нас «Все выше, выше, и выше...» вошла в обиход самых известных песен нацистской Германии.

Не случайно в дни его семидесятипятилетнего юбилея я написал ему от имени российских бардов шуточные стихи с весьма серьезным подтекстом:

Кто без него мы? – Кучка лоботрясов. Забвение – бесславный наш удел, И только Фрумкин, современный Стасов, Могучей кучкой сделать нас сумел.

Уверен, что книга эта не останется незамеченной армией любителей поэзии, музыки и авторской песни как в России, так и за рубежом.

2005

От автора
Немного о себе и об этой книге



Я родом из «года Великого перелома», как назвал 1929-й кумир моего детства Иосиф Сталин. Родился 10 ноября в русском городе Брянске, но вполне мог родиться в американском – где-нибудь в Детройте или Бруклине. Правда, это был бы не совсем я или даже совсем не я: дитя другой матери, другой среды, другой культуры и, как мне иногда сдается, другой цивилизации...

А случилось вот что. Ранней весной 1911 года мой будущий отец, семнадцатилетний Арон Фрумкин, приплыл в Нью-Йорк на пароходе «Lithuania», но был тут же отправлен обратно в свою деревню Козловка Орловской губернии.

В регистрационной записи, выданной мне компьютером в Музее эмиграции на Эллис-Айленде, в графе о причине депортации стояло: «Almost no vision». Именно так: не «poor vision», не «слабое зрение», что было бы понятно, ибо отец был близорук, – а почти никакого зрения вообще! Остается поверить семейной легенде, согласно которой отец, опасаясь, что его не впустят в страну без взрослых, надел – чтобы выглядеть старше – чужие очки, глаза его заслезились и покраснели – и экзаменаторы заподозрили трахому, заразную болезнь глаз, которой американцы в ту пору панически боялись...

Так или иначе, эти три слова, начертанные рукой иммиграционного чиновника, решили мою судьбу. Я получил шанс появиться на свет, тогда как отец упустил свой шанс на более благополучную и достойную жизнь. Он всегда был занят, закручен, затюкан: тяжелая работа, большая семья (четверо детей, я был самым младшим), корова, свиньи, куры, утки и прочая живность... Почти не помню улыбки на его лице. В 1937 году в районной газете появилась заметка «Темное прошлое» – о том, что дед отца якобы был раввином... В том же году его отдали под суд – к счастью, не по политической статье, так что он уцелел и вскоре вернулся, хоть и был признан виновным в произошедшей на заводе аварии.

Жизнь отца оборвалась в 1952-м, когда ему было всего лишь пятьдесят восемь. А могла запросто оборваться одиннадцатью годами раньше – и его жизнь, и моей матери, и моя. И вот почему.

В ночь на 26 июня 1941 года, на четвертый день после начала войны, немецкие самолеты уже сбрасывали осветительные ракеты над нашей деревней Ковгары Минской области, где отец работал техноруком спиртзавода. Фронт стремительно приближался. Власть как ветром сдуло, жизнь остановилась, поезда не ходили. После неудачной попытки бежать на «кинопередвижке» (ее водитель и киномеханик, сами предложившие нам ехать с ними, через три километра раздумали и отвезли нас обратно) мы как будто оцепенели. Выхода не было. И вдруг – делегация рабочих, невероятно разодетых, я их такими не видел даже в самые большие праздники. Некоторые были сильно навеселе: отец выпустил из цистерн, чтобы немцам не досталось, тысячи декалитров отборного 96 %-го спирта-ректификата, и весь поселок ринулся с ведрами к сточным канавам...

Двое из пришедших, оказывается, были в Первую мировую в германском плену – и забыть его не могут: «Культурный народ немцы, умеют жить. И нас научат». «Ты, Арон Менделевич, – продолжали делегаты, – хоть и еврей, но не коммунист и хороший работник, будешь вкалывать на немца, как вкалывал на советскую власть. А если что, мы тебя в обиду не дадим. Оставайся!» Услышав отцовское «Ладно, остаюсь», я закатил страшную, сумасшедшую сцену. Не знаю, что помогло мне так явственно ощутить неминуемость нашей гибели: вот уже года два как СССР дружил с Германией, и о ней говорили только хорошее. Даже фильм про псоврыцарей «Александр Невский» перестали показывать. Как бы там ни было, но сцена подействовала, мать меня поддержала, отец запряг заводскую лошадь – и мы с двумя чемоданами уже затемно рванули на восток.

Дня через три я услышал, как колонна бойцов, тяжело шагающая навстречу нам по Бобруйскому шоссе, поет незнакомую мне песню. Звучала она красиво, но в необычном для походной песни ритме: не на два или на четыре, как полагается маршу, а на три, напоминая то ли медленный вальс, то ли полонез: «Вставай, страна огромная, / Вставай на смертный бой...». Так в обойме обожаемых мной советских песен появилась еще одна – «Священная война»...

После тысячи километров пути, в Курске, мы втиснулись в переполненный беженцами и вшами товарный вагон, в котором добрались до Омска, где у нас были родственники.

Там, впервые в своей жизни став горожанином, я начал учиться музыке (до этого играл самоучкой на всем, что попадало под руку, – балалайке, мандолине, гармошке, гитаре), окончил училище по классу скрипки и в 1948 году поступил в Ленинградскую консерваторию на теоретико-композиторский факультет. Оканчивал я ее в тревожном 1953-м, в самом начале которого разразилось «дело врачей». На то, чтобы остаться в Ленинграде, надежды не было никакой. Меня распределили на преподавательскую работу в Восточную Сибирь – Читинское музыкальное училище.

Смерть Сталина и апрельская публикация в «Правде», отменявшая обвинения против «убийц в белых халатах», круто изменили мою судьбу. Ученый совет консерватории задним числом рекомендовал меня в аспирантуру, я был принят, и мой руководитель М. С. Друскин посоветовал мне посвятить диссертацию особенностям симфонической драматургии Шостаковича. Я написал ее почти всю, дважды опубликовал большие фрагменты, но так и не закончил. Я как-то остыл к чистой теории. Меня увлекли педагогика, чтение популярных лекций, работа на телевидении (где я вел передачи о музыке с 1960 по 1972 год), а с начала 60-х – гитарная песня. И все же я продолжал публиковать музыковедческие статьи, написал небольшую научно-популярную книжку об истории симфонии «От Гайдна до Шостаковича» («Советский композитор», Л., 1970). Но к началу 70-х мне стало абсолютно ясно, что я не смогу продолжать то, что делаю, – ни в песне, ни на телевидении, ни в публицистике. В 1970 году меня не выпустили из страны на фестиваль «Парижская музыкальная неделя». Секретарь партбюро ленинградского Союза композиторов Юрий Зарицкий рассказал мне в порыве откровенности, что меня не утвердило ленинградское КГБ. Ему показали в «Большом доме» пухлое досье, почти сплошь посвященное моим занятиям самодеятельной песней и связям с ее авторами.

Друзья и коллеги советовали мне стать реалистом и уйти от современных проблем: «Зачем тебе лезть на рожон? Займись Бахом, Генделем, Вивальди!» Для меня это был не выход. Отказаться от того, что меня по-настоящему влекло, значило отказаться от себя. Я выбрал отъезд.

В Соединенные Штаты, где нас с женой в столице Айовы Де-Мойне ждал мой дядя Герман, которому повезло в иммигрантских делах неизмеримо больше, чем его старшему брату, мы прибыли в конце мая 1974 года. Тогда мне было почти 45 лет. Через несколько дней – совершенно неожиданный звонок преподавателей русской кафедры Оберлинского колледжа, что в штате Огайо, недалеко от Кливленда: оказывается, две студентки колледжа, с которыми мы подружились перед отъездом из Питера (они там изучали русский язык), посоветовали кафедре при первой же возможности взять меня на работу.

Такая возможность предоставилась – кто-то, уже принятый на должность директора Русского дома, в последний момент от нее отказался... Четырнадцать лет, проведенные в Оберлине, я преподавал, ставил пьесы на русском языке, в частности придуманные мною спектакли по песням Окуджавы, Галича, Кима, Высоцкого. Двадцать лет подряд преподавал в Летней русской школе при Норвичском университете в штате Вермонт – русский язык, историю русской культуры и музыки, учил студентов и аспирантов петь, понимать и ценить песни российских бардов. Много ездил с гитарой по Америке, выступал в Канаде, Европе. В 1988-м я вернулся к одной из своих профессий советского времени – радиожурналистике, став сотрудником «Голоса Америки» в Вашингтоне. В 1980-м и 1986-м в замечательном издательстве «Ардис», находившемся в мичиганском городе Энн-Арбор, вышли два подготовленных мною тома песен Булата Окуджавы на двух языках с нотной строчкой и буквенным обозначением аккордов. Они были несколько раз переизданы, но очень скоро превратились в библиографическую редкость. Мои статьи о русской песне XX века, официальной и независимой, появившиеся в парижском «Обзрении» в 80-е годы, были несколько раз перепечатаны в России с наступлением горбачевской гласности.

Трансплантация в американскую среду, несмотря на солидный возраст и проблемы адаптации, помогла мне обрести второе дыхание, заново почувствовать вкус к жизни и окончательно освободиться от мифов и заблуждений моей советской молодости. Вхождение в незнакомое общество, постижение его сложностей, его многомерности и противоречий – удивительный, захватывающий и очень нелегкий процесс. Особенно если учесть раздвоенность моего внимания, в фокусе которого постоянно находятся две страны – Америка и Россия. Самым трудным годом эмиграции был первый. Самым волнующим и обнадеживающим – 1991-й. Вслед за драматическим провалом путча в августе и неожиданным крахом режима в декабре одна из самых мрачных песен Галича «После вечеринки» перестала звучать для меня как пророчество и превратилась в документ эпохи, в свидетельство безнадежных, застойных брежневских лет.

...После вечеринки, уже под утро, когда уставшие гости «опохмелятся и выпьют воды со льдом», хозяйка поставит старую запись – «И мой глуховатый голос войдет в незнакомый дом...».

*...И кубики льда в стакане
Звякнут легко и ломко,
И странный узор на скатерти
Начнет рисовать рука.
И будет брнчать гитара,
И будет крутиться пленка,
И в дальний путь к Абакану
Отправятся облака...
И гость какой-нибудь скажет:
– От щучочек этих зябло,
И автор напрасно думает,
Что сам ему черт не брат!
– Ну, что вы, Иван Петрович,
– Ответит ему хозяйка, –
– Бояться автору нечего:
Он умер лет сто назад!*

«Жаль, не дожил Александр Аркадьевич до этих удивительных дней, – думалось мне в начале 1992-го. – Свобода, нормальная и достойная жизнь, здоровое, процветающее общество – вот они, за углом, рукой подать!»

Увы, годы, пролетевшие после тех событий, не стали прямым восхождением. Рывки вперед, сползание обратно, зигзаги в сторону, мучительные поиски своей сути и своего предназначения – вот что видится мне в России издалека. Приобрела она не много и многое утратила, исход исканий еще неясен.

Но хочется верить, что все обойдется, что поэт намеренно сгустил краски и его мрачное предсказание – не более чем метафора...

Эта книга никогда не была бы написана, если бы не эпизод, случившийся много лет назад в старинном дворянском особняке на улице «Правды», где советская власть устроила Дом культуры работников пищевой промышленности. Я вел там цикл лекций-концертов о русской классической музыке. Как-то после одной из лекций ко мне подошла стайка молодых слушателей: не хотите ли прийти на песенный вечер в кафе «Восток» – это здесь, в ДК пищевиков! Петь будут наши самодеятельные авторы, ленинградцы. Вряд ли вам это знакомо и близко, но вдруг заинтересуетесь?..

После некоторых колебаний я на вечер пошел. С этого момента жизнь моя безнадежно раздвоилась. Я попал в мир, параллельный тому, в который меня привели мое консерваторское образование и профессия академического музыковеда. У меня появились новые друзья – авторы, исполнители и энтузиасты вырвавшегося из под государственного контроля песенного движения: молодые инженеры, преподаватели, научные работники, аспиранты, студенты.

Через год-два к ним прибавились профессиональные поэты, ставшие неоспоримыми лидерами «магнитиздата», властителями дум, в чьи голоса вслушивались миллионы их сограждан, приникшие к появившимся тогда в продаже «Яюзам», «Астрам», «Днепрам» и прочим примитивным советским магнитофонам. Каждый поэт-певец оставил свой след в моем сознании, общение с ними стало моей «школой зрелости». И немудрено: Булат Окуджава, Александр Галич, Владимир Высоцкий, Новелла Матвеева, Александр Городницкий, Юлий Ким, Юрий Кукин, Юрий Визбор, Евгений Клячкин, за редкими исключениями, раньше меня прозрели и отрешились от советских мифов и иллюзий. Присутствие этих людей в моей жизни определило мою дальнейшую профессиональную и человеческую судьбу. Их творчество, художественные критерии и оценки помогли мне по новому взглянуть на увлечение моей юности – советскую массовую песню.

Речь о ней идет в первой части этой книги.

Вторая часть посвящена пришедшей ей на смену неподцензурной песне и ее авторам. В нее вошли воспоминания о встречах с «поющими поэтами», заметки об их стиле и беседы с ними, а также мое интервью писателю Петру Межирицкому, в котором говорится о прошлом, настоящем и предположительном будущем российской гитарной поэзии.

В приложение к книге включен мой давний доклад на полуофициальной конференции бардов под Петушками (май 1967 года), на который ссылаются Петр Межирицкий в интервью со мной и Александр Городницкий, написавший предисловие к этой книге, за что я ему бесконечно благодарен. В этот раздел также вошел ряд моих текстов, написанных после 2005 года, когда издательство ДЕКОМ выпустило первое издание «Певцов и вождей».

Есть еще одна категория людей, которым я обязан появлением этого издания. Это мои друзья. В 2003 году Сергей и Татьяна Никитины уговорили меня написать эссе о Булате для нижегородского издательства ДЕКОМ, решившего выпустить «Встречи в зале ожидания» – первый сборник воспоминаний о Булате Окуджаве. Еще до выхода книги эту статью поместил в журнале «Вестник» его главный редактор Валерий Прайс. За статьей об Окуджаве, прервавшей мое затянувшееся молчание, пошли другие публикации в том же балтиморском журнале, которые надоумили моих друзей взять меня в оборот и усадить за писание книги. Я глубоко признателен им за это, как и за то, что они с такой готовностью помогали мне советами, замечаниями, предложениями, поправками. Спасибо вам, Владимир и Анна Матлины, Александр и Алла Тумановы, Павел Ильин и Элла Каган, Владимир и Жанна Котляр, Валерий Прайс, Владимир Зак, Игорь Ефимов (который помог мне найти название книги), Борис Кушнер, Семен Резник, Петр Межирицкий, Владимир Ковнер, Евгений Островский, Тамара Львова, Александр Эйдлин, Игорь Каримов. Особая благодарность – моим российским коллегам-исследователям «гитарной поэзии» Андрею Крылову, Анатолию Кулагину и Александру Костромиину, издателю сетевых журналов «Заметки по еврейской истории» и «Семь искусств» Евгению Берковичу – первому публикатору моих текстов, начиная с 2006 года – а также Владимиру Котляру, который оказал мне неоценимую помощь при подготовке рукописи первого издания книги.

Хочется верить, что усилия моих друзей не пропали даром, а их надежды и ожидания – хотя бы частично оправдались...

Июнь 2005 – Апрель 2017

Вашингтон

Часть I. Технология убеждения

Люди часто говорят: революция прекрасна, зло – это лишь порождаемый ею террор.

Но это не так. Зло изначально заключено в прекрасном, ад присутствует в мечте о рае, и если мы хотим понять сущность этого ада, нам нужно вникнуть в сущность рая, из которого он происходит. Осуждать ГУЛАГИ невероятно легко. Но отвергнуть тоталитарную романтику, которая, обещая рай, ведет к ГУЛАГУ, сегодня так же трудно, как это было всегда.

Милан Кундера

Октябрь 1974 года, моя первая осень в Америке. Я, директор Общежития «Русский дом» в Оберлинском колледже, штат Огайо, смотрю со студентами вечерний выпуск новостей.

«А теперь мы приглашаем вас в студию композитора, который решил откликнуться на призыв президента Джеральда Форда новой песней, – бод ро сообщает, чарующе улыбаясь, симпатичная дикторша. – Песня, как и только что объявленная президентом кампания, называется «WIN – Whip Inflation Now!» («Разгромим инфляцию немедленно»).

Камера наезжает на сидящего за роялем мужчину лет пятидесяти, тот, тряхнув седеющей шевелюрой, с размаху ударяет по клавишам, и нашу небольшую гостиную оглашает упругий бравурный марш. Слова были примерно такие:

*WIN! WIN! WIN!
We will whip inflation!
WIN! WIN! WIN!
Glory to our nation!¹*

Автор пел их самозабвенно, его руки картинно взлетали в эффектных пассажах. В какой-то момент мне почудилось, что на экране передо мной – американская реинкарнация незабвенного Дмитрия Покрасса, который вместо «Кипучая, могучая, никем непобедимая» вдруг с привычным энтузиазмом запел о том, что весь народ, как один, должен объявить непримиримую войну инфляции...

У меня слегка потемнело в глазах. Я-то ведь думал, что навсегда избавил ся от пламенных маршей, от набивших оскомину политических шлягеров – и надежно укрылся от них в стране, выросшей на совершенно иных ритмах, гибких, раскованных, свингующих, в стране, чьи собственные марши, – не те, что были заимствованы из имперской культуры британцев, а родились на родной почве, – звучат без тени милитаризма, легко, если не легкомысленно: под них не печатать шаг хочется, а, скорее, двигаться в фокстроте... Неужто и сюда добралось это злое поветрие, эта губи тельная для свободы мода на массовые песни-марши? Неужто опять сниматься с места? И куда бежать-то теперь? Куда ехать? В Канаду? Гренландию? Я потерянно оглянулся на студентов – и успокоился. Песня на них не действовала. Они иронически улыбались, переглядывались, пожимали плеча ми. Музыкальный плакат, призывающий, задрав штаны, немедленно ринуться на борьбу с инфляцией во славу родной страны, вызвал у них недоумение. Нет, братцы, всё в порядке. Остаюсь. Не нужен мне берег гренландский... Похоже, что у этих ребят – надежный иммунитет к лозунгам и маршам, у них свои головы на плечах, а в головах – трезвый ум и здоровый скепсис. Именно то, чего мне так не доставало в моей советской молодости. Я был конформистом до мозга костей. Всё принимал за чистую

¹ Победим! Победим! Победим! Разгромим инфляцию! Победим! Победим! Победим! Слава нашей нации!

монету. Всему верил. И больше всего – звеневшим вокруг меня песням о нашей юной прекрасной стране, в которой с каждым днем всё радостнее жить, вдохновенным гимнам о Сталине мудром, родном и любимом, который – наша слава боевая и нашей юности полет. Песни убеждали меня больше, чем жуткая реальность Большого террора. Бывало, я просыпался по ночам от тревожного шепота моих родителей про новые аресты в нашем рабочем поселке или про то, что один из арестованных чудом вернулся и – под страшным секретом – рассказал, как его пытали в районном НКВД: сажали, как на кол, на ножку перевернутой табуретки... Но наступало утро, включалось радио – и ночные кошмары отступали, рассеивались, опровергались непреложной достоверностью улыбчивых песен, излучавших молодость, радость и веру в счастливое будущее.

Я оказался абсолютно незащищенным от ловко сработанных лживых мифов, от государственной демагогии и вранья. Допускаю, что этот «иммунодефицит» объяснялся отчасти моей врожденной наивностью, на которой я (в мои-то годы!) ловлю себя порой и сегодня, и тем, что всё свое довоенное детство я провел в глухой провинции, в белорусской глубинке: отец мой был техноруком одного из спиртзаводов, которые строились среди полей, поближе к сырью. А потом были годы эвакуации в Омске, который тоже вам не Москва или Ленинград... Не исключаю и того, что вера моя подпитывалась примитивным, глубинным, вытесненным в подсознание страхом.

Но так или иначе – ведь не одного меня соблазнили, обвели вокруг пальца красавицы-песни! Поддались и люди вовсе не наивные и вполне городские. И были их миллионы. Как это произошло? Как случилось, что покорившие меня песни и гимны так глубоко и надолго запечатлелись в душах советских людей и, как выяснилось через много лет, людей постсоветской России?

Вопрос этот стал мучить меня уже после того, как схлынуло наваждение, когда мое «оттепельное» поколение, мучительно прозревая, всерьез задумалось о природе Утопии, во имя которой были погублены десятки миллионов жизней, и о том, почему она с такой легкостью завладела нашим сознанием. В начале 80-х годов мои догадки и гипотезы оформились сначала в очерк «Технология убеждения: заметки о политической песне»,² который в свою очередь через 21 год был основательно переработан в статью «Легкая кавалерия большевизма».³

² «Обозрение», журнал, № 5,6. Париж 1983.

³ «Вестник», № 5, 6, Балтимор, 2004.

Легкая кавалерия большевизма

Зачем раздражать народ, вспоминать то, что уже прошло? Прошло? Что прошло? Разве может пройти то, чего мы не только не пытались искоренять и лечить, но то, что боимся назвать и по имени... Оно и не проходит, и не пройдет никогда, и не может пройти, пока мы не признаем себя больными... А этого-то мы и не делаем.

Л. Толстой

Особенно удобно было производить известное впечатление на массы песнями.

Из следственного протокола⁴

Запалает песня сердца, ярее всяких уговоров.

А. Солженицын, «Октябрь 16-го»

«Красные армии разбили белых [...] отчасти потому, что ораторская подготовка заменяла в Красной армии артиллерийскую подготовку, – заметил как-то Г. Померанц. – Мне рассказывал товарищ по нарам, солдат 1920 года, какое потрясающее впечатление производил приезд оратора № 1 или № 2 (имена их сейчас одиозны). Речь равна была по силе пятистам орудийным стволам, сосредоточенным на километре прорыва [...] Короче: красные победили белых потому, что овладели искусством красноречия».⁵

Преувеличение? Скорее – заострение той хорошо известной истины, что по части искусства убеждать красные далеко превосходили всех своих противников. Большевики хорошо постигли секреты массовой психологии, они раз и навсегда усвоили, что путь к сознанию толпы лежит через ее подсознание; что не теория, не идея как таковая овладевает массами (как утверждал Маркс), но идея мифологизированная, одобренная художественной фантазией; что управлять этими массами следует через хитроумную систему идеологических инстинктов и рефлексов, которая вырабатывается при помощи особого языка, насыщенного символами, способного возбудить эмоции, увлечь воображение и воспламенить веру.⁶

Песня – идеальная модель такого языка. Особенно же песня политическая, массовая: она приобщает к искусству красноречия каждого рядового участника массового пения. Он чудесным образом сам вырастает до уровня ораторов № 1 и № 2, он сам себе оратор – на те несколько минут, что длится песня. Крылатый афоризм поэта «Наше оружие – наши песни» – не гипербола, но факт, подтверждаемый историей. Нет натяжек и в большинстве прозаических апологий песни, принадлежащих марксистским идеологам и искусствоведам.

«Песня превосходит все другие жанры поэзии и музыки по способности высказать в краткой форме с максимальной обобщенностью идеи и чувства, общие для миллионов людей, непосредственно воздействовать на их волю, «заразить» их одинаковым настроением или порывом к действию, сплотить их и повести за собой».⁷ Особенно ценился в СССР тип песни, в котором

⁴ Показания народовольца А. В. Низовкина, участника «Процесса 193-х» (крупнейший процесс над народовольцами, состоявшийся в 1878 году).

⁵ Г. Померанц, «Антикрасноречие Достоевского». – «Россия/Russia». Studi e ricerche a cura di Vittorio Strada/ Torino, № 4, 1980, стр. 154.

⁶ Об идеологических инстинктах и рефлексках см.: Д. Нелидов, «Идеократическое сознание и личность». – «Вестник РСХД», Париж – Нью Йорк, № 111, 1974.

⁷ А. Сохор, «Русская советская песня». Л., 1959, стр. 15.

музыка преобладает над словом. Почему? Всё по той же причине: так обеспечивается «большая сила непосредственного эмоционального воздействия на массы».⁸

«Создать таковые для России»

Надо отдать должное русским социал-демократам первого призыва: их отношение к песне диктовалось не одной лишь политической корыстью. Соблазняя песней других, архитекторы русской революции сами были глубоко преданы ей. Пели они в тюрьмах и на воле, на Родине и в эмиграции, в ссылках, на демонстрациях и на тайных сходках. Как видно, не только массы, но и их поводыри остро нуждались в «вокальных источниках возбуждения... революционной энергии». Песня была для них мощным эстетическим стимулятором, средством «самозавода», она поддерживала их дух, укрепляла волю и решимость идти до конца.

«Особую страстность... в наши вокальные увлечения вносит Владимир Ильич... он входит в раж и начинает командовать:

– К черту «такую ее долю» («Така її доля» – грустная по настроению украинская песня. – В. Ф.)... Давайте зажарим: «Смело, товарищи, в ногу»!

И тотчас же... он спешит затянуть своим несколько хриплым голо сом, представляющим нечто среднее между баритоном, басом и тенором:

*Смело, товарищи, в ногу,
Духом окрепнем в борьбе...*

И когда ему кажется, что честная компания недостаточно отчетливо фразирует козырные места песенки, (...) он начинает энергично в такт размахивать кулаками, нетерпеливо притоптывать ногой и подчеркивает, в ущерб элементарным правилам гармонии, нравящиеся ему места напряжением своих голосовых средств, причем очень часто, к ужасу Василия Васильевича (В. В. Старков. – В. Ф.), с повышением какой-нибудь ответственной ноты на полтона или даже на целый тон...».⁹

Свидетельствует тот же П. Лепешинский: «Ильича хлебом не корми, а только подавай ему это самое: «Смело, товарищи, в ногу» или «Вихри враждебные». При этом он – основной элемент хора и очень темпераментный дирижер...».¹⁰

Дирижировал Ильич не только хором своих соратников, но и партийной песенной политикой. К песне возвращается он постоянно – в статьях, письмах, разговорах. Растиракивает скрытые в ней возможности, учит, какие песни партии нужны, а какие нет, требует скорейшего внедрения полезных песен в массы (только в 1904–1907 гг. партийная печать публикует около 50 революционных песен, причем многие из них печатались неоднократно и большими тиражами – до нескольких десятков тысяч экземпляров).¹¹

Ленин отлично сознавал, что может проделывать с человеком спетое слово, вокальная музыка – жанр, наиболее им ценимый. Внимая романсу Чайковского, «он бледнел, слушал, не двигаясь, точно прикованный...».¹² Он знал, что музыка может смягчать душу, рождать жалость и сочувствие, настраивать на доброе и гуманное, – и сознательно противился такому действию: «Но часто слушать музыку не могу, действует на нервы, хочется милые глупости говорить и гладить по головкам людей, которые, живя в грязном аду, могут создавать такую

⁸ Там же, стр. 13.

⁹ П. Лепешинский, «На повороте». М., 1955, стр. 109–110. 7 «Искра», 15 июня 1903.

¹⁰ «Искра», 15 июня 1903.

¹¹ См.: А. Сохор, «Ленин и революционная песня». – «Советская музыка», М., 1957, № 4, стр. 11.

¹² Н. Валентинов, «Встречи с Лениным». Нью Йорк, 1981, стр. 78.

красоту. А сегодня гладить по головке никого нельзя – руку откусят, и надобно бить по головкам, бить безжалостно, хотя мы, в идеале, против всякого насилия над людьми. Гм-гм, должность адски трудная».¹³

Потому и преследует Ильич с маниакальным упорством песни, в которых прорывается эта самая неподобающая мягкость, всякое там сочувствие народу или жертвенность. «Владимир Ильич очень не любил песен, в которых звучали слова уныния и печали, вроде следующих:

*Стонет и тяжело вздыхает
Бедный наш русский народ,
Руки он к нам простирает,
Нас он на помощь зовет!*

Ну, – говорил Ленин, – вы там как хотите, а я буду петь только один куп лет, призывающий к восстанью».¹⁴

Что из того, что песня эта – высокоцитимый революционными рабочими России гимн народовольцев «Смело, друзья, не теряйте»? Мало ли что нравится массе! Ильич не сомневался, что ее вкусы можно и должно переделать, и ратовал за то, чтобы старые песни были вытеснены новыми, боевыми – такими, как польские «Варшавянка», «Беснуйтесь, тираны» и «Красное знамя» («Слезам залит мир безбрежный»): они были начисто свободны от нежелательных мотивов и до краев наполнены заразной энергией, верой в победу и подстегивающими призывами к немедленному революционному действию. Познакомившись с этими песнями, Ленин настойчиво «указывал на необходимость создать таковые для России».¹⁵ Указание было выполнено: одна за другой появляются русские версии всех трех боевых польских гимнов, затем – в 1902 году – французского «Интернационала». А чуть раньше, в 1897-м, возникла и первая оригинальная песня нового типа – мажорная, мускулистая «Смело, товарищи, в ногу».

Слова

Эти пять боевых гимнов и составляли излюбленный песенный рацион Ленина, их он пропагандировал с особенным усердием.

В их текстах много сходного, они варьируют один и тот же ограниченный набор тем.

Одна из тем – многократно повторяемый набатный призыв разрушить, взорвать существующий мировой порядок («Долой тиранов, прочь оковы!.. Мы путь земле укажем новый...», «На бой кровавый... Марш, марш вперед, рабочий народ!»). Следующая тема – омерзительный мир насилия, залитый слезами и населенный сворой псов и палачей, паразитами и тиранами, – подкрепляет и обосновывает первую. Третья тема, резко контрастная второй, рисует конечную цель борьбы – пленительный новый, лучший мир, ослепительное царство свободы, где владыкой мира будет труд, а кто был ничем, тот станет всем.

Еще одна тема – своего рода автопортрет бойцов-пролетариев: дети семьи трудовой, голодные рабы – и в то же время сильные духом титаны, полные решимости отвоевать свое добро. Наконец, отчетливо проступает мотив мести и кровавой расправы: «Кровью народной залитые троны / Кровью мы наших врагов обогрим... Месть беспощадная всем супостатам...»,

¹³ М. Горький, Собр. соч. в 30 томах. Т. 17, М., 1952, стр. 39–40. Беседа Горького с Лениным состоялась в октябре 1920 года.

¹⁴ М. Эссен, «Песни революционного подполья». – Советская музыка, М., 1955, № 12.

¹⁵ «Воспоминания родных о Ленине». М., 1955, стр. 73.

«И стыд, и страх, и смерть вам, тираны!» (последняя строка сильно действовала на Ленина, «он повторял ее с каким-то торжественным одушевлением»)¹⁶

«Выходите на улицу... Пойте громче ваши боевые песни...» – звали пер вомайские листовки начала XX века. «Угнетатели... дрожат перед звуками рабочих песен...», «Пусть они, словно раскаты весеннего грома, сотрясают воздух и приводят в трепет всех палачей и насильников».¹⁷

Вершители революции, очевидно, хорошо понимали, что, устрашая других, смелеешь сам, что шаманские заклинания и мысленное размахивание топором – проверенное средство преодолеть, вытеснить эмоции нерешительности и страха. Впечатляющую картину вытеснения страха песней написал А. Солженицын в «Октябре 16-го»: оробевшая перед полицией толпа демонстрантов, запев «Рабочую Марсельезу», преобразается, идет напролом, сминает пеших городских и полицейскую конную стражу. Выбор песни не случаен: «Отречемся от старого мира» по накалу ненависти, по страстности призыва к расправе занимает в русской революционной гимнографии заслуженное первое место («Встанем, братья, повсюду зараз... На воров, на собак – на богатых! Да на злого вампира-царя! Бей, губи их, злодеев проклятых!»).

Но не из-за этого отрекся от этой песни Ленин после Февраля. Не по соображениям этики или эстетики выговаривал он рабочим, встретившим его этой песней у Финляндского вокзала 3 апреля 1917 года.¹⁸ Его новый враг – Временное правительство – возвел «Рабочую Марсельезу» в ранг официального гимна демократической России. От врага следовало отмежеваться, общую с ним песню забыть до лучших времен (реабилитация произошла вскоре после Октября). Что до министров Временного правительства, особой свирепостью вроде бы не отличавшихся, но сделавших тем не менее столь сомнительный выбор, то они смолоду свыклись с «Марсельезой» (ее текст сочинен народником П. Лавровым в 1875 году «на голос», по видимому, того варианта французской «Марсельезы», который звучит в песне Шумана на слова Гейне «Два гренадера») и воспринимали ее как бы общим планом, как музыкально-поэтический символ Революции.

Солженицын, однако, не первый русский писатель, сумевший взглянуть на революционную поэзию в упор, ясными и трезвыми глазами. Был у него предшественник – Бунин. Весной 1919 года Ивану Алексеевичу попался в руки сборник «Библиотека трудового народа. Песни народного гнева» (Одесса, 1917). Писатель заносит в дневник строки из «Рабочей Марсельезы», «Варшавянки» и комментирует: «...Всё злобно, кроваво донельзя, лживо до тошноты, плоско, убого до невероятия... Боже мой, что это вообще было! Какое страшное противоестественное дело делалось над целыми поколениями мальчиков и девочек... поминутно разжигавших в себе ненависть...».¹⁹

¹⁶ М. Гольденштейн, «Музыка в жизни Ленина». Л., 1959, стр. 19.

¹⁷ С. Дрейден, «Музыка – революции». М., 1966, стр. 17–19.

¹⁸ См.: А. Сохор, «Ленин и революционная песня», с. 8.

¹⁹ И. Бунин, «Окаянные дни». Лондон (Канада), 1973, стр. 194–105.



Дмитрий Шостакович

Труднее понять отклик на те же песни Анны Ахматовой, чья духовная зоркость и нравственный слух вполне сравнимы с зоркостью и слухом Бунина. Побывав на исполнении 11-й симфонии Шостаковича «1905 год», построенной на мотивах революционных песен, Анна Андреевна отозвалась о ней «с восторгом: Там песни пролетают по черному страшному небу, как ангелы, как птицы, как белые облака!».²⁰ Песни, пролетающие по 11-й симфонии (среди них – все те же «Варшавянка», «Беснуйтесь, тираны», «Смело, товарищи, в ногу»), как видно, сливались в памяти Ахматовой в музыкальный образ революционных лет, в один из голосов той «музыки революции», которую так страстно призывал слушать Блок. Они были у нее на слуху, и если она и читала их слова, то разве что в «Двенадцати», в гениальном, очищающем исполнении «трагического тенора эпохи», как она однажды назвала Блока:

*И вьюга' пылит им в очи
Дни и ночи
Напролет...
Вперед, вперед,
Рабочий народ!*

²⁰ Л. Чуковская, «Записки об Анне Ахматовой», т. 2, Париж, 1980, стр. 215.

Преобразование слов

Но и во вполне рядовом массовом исполнении преобразуются слова революционных гимнов. Живое звучание песни, сливающее воедино поэзию с музыкой, рождает новые оттенки и смыслы, перехлестывающие через прямое значение слов. Это в свое время тонко подметил Горький в романе «Мать». Матери не нравились «резкие слова и суровый напев» «Рабочей Марсельезы», «но за словами и напевом было нечто большее, оно заглушало звук и слова своею силой и будило в сердце предчувствие чего-то необъятного для мысли... Казалось, в воздухе поет огромная медная труба, поет и будит людей, вызывая в одной груди готовность к бою, в другой неясную радость, предчувствие чего-то нового, жгучее любопытство, там – возбуждая смутный трепет надежд, здесь – давая выход едкому потоку годами накопленной злобы».

Здесь не место углубляться в природу этого чуда преобразования. Скажу только, что уже озвученный декламацией стих претерпевает известные перемены. Интересно в этом смысле свидетельство о том, как «удивительно смягчались» в напевном чтении Гете «самые грубые места “Илиады”». ²¹ Замечено, далее, что массовая аудитория склонна хватывать в звучащем стихе его общий тон и отдельные слова, для этой аудитории особенно важные. Случалось такое даже с высокообразованной петербургской публикой. Аполлон Майков читает (в 1860 году) на публичном литературном вечере недавно написанный «Приговор», и в зале прорывается неожиданный, но общий аплодисмент на слове «свобода». В стихотворении нет никакой политики, речь идет о пении соловья, которое напомнило суровым судьям-богословам «... золотые сердца годы, / Золотые грезы счастья, / Золотые дни свободы». Год спустя на другом вечере вновь выступает Майков, звучит «Два карлина», стихотворение «грациозное, миленькое, умненькое, но есть в нем одно слово – «деспот». Это слово публика подхватила и стала хлопать. Ей как будто иногда и дела нет, к чему иное слово относится». ²²

В 1919 году в киевском театре перед толпой красноармейцев выступали поэты. «Выяснилось, что существенно лишь одно – в стихах должно было мелькнуть знакомое слово из нового арсенала... Зал взревел от счастья, когда выступил Валя Стенич со стихами о заседании Совнаркома. Этот чело век, слишком рано всё понявший, сочинил острые стихи, запечатлевшие один исторический миг – разрез времени, его подоплеку, а толпа реагировала не на смысл прочитанного, а на отдельные слова, на их звук, на слово «Совнарком», как на красный лоскут. Ее уже успели натренировать на такую реакцию». ²³

Еще решительнее, чем декламация, сказывается на восприятии стиха пение. Музыка обволакивает его атмосферой волнующей приподнятости. ²⁴ Тексты революционных песен, на глаз довольно неуклюжие, разностильные и суховатые, только в пении обретают художественную плоть. Цельная, литая мелодия марша, как обручем, охватывает стих; в мощном мелодическом потоке тонут смысловые и стилевые шероховатости, над песней взмывает некий общий пафос волевой решимости и благородной силы, сквозь который брезжат короткие лозунговые фразы, обращенные не столько к разуму, сколько к чувству.

Здесь перед нами – один из парадоксов идеологизированной массовой культуры: политическая песня, порожденная идеологией и призванная ей служить, не имеет дела с идеями как таковыми. То, что передается от нее массовому исполнителю-слушателю, гораздо тоньше и неопределеннее, чем четко оформленная мысль. Не потому ли так легко мигрирует песня из одного идеологического лагеря в другой?

²¹ Б. Эйхенбаум, «О поэзии». Л., 1969, стр. 529.

²² См.: Е. Штакеншнейдер, «Дневник и записки». Л., 1934, стр. 246, 281.

²³ Н. Мандельштам, «Вторая книга». Париж, 1972, стр. 348.

²⁴ Подробнее об этом см.: В. Фрумкин, «О некоторых функциях музыки в синтетических искусствах». – Papers in Slavic Philology, 1, Ann Arbor, 1977, p. 77–99.

До 1933 года немецкие коммунисты и нацисты нередко обменивались песнями, приспособивая их к своим нуждам при помощи «нескольких поправок в тексте», как вспоминал композитор-нацист Ганс Байер. Обходилось иногда и без поправок: любимая ленинская «Смело, товарищи, в ногу», подхваченная берлинскими коммунистами, пелась потом штурмовиками в неизменном виде, и лишь позднее в ней появились специфические для нацистов словесные детали.²⁵ О песнях, которые верой и правдой служили и сталинской России, и гитлеровской Германии, речь пойдет далее отдельно. Как видно, неточно выразился Ильич, говоря о «пропаганде социализма посредством песни» (в статьях «Евгений Потье» и «Развитие рабочих хоров в Германии»). Если пропаганда – это «распространение в массах и разъяснение воззрений, идей, учения, знаний» (словарь С. И. Ожегова), то песня ничего не пропагандирует. Ее специальность – не разъяснять идеи, а внушать бесконечную веру в их непогрешимость.

«С верой святой в наше дело...»

«Что поешь – в то и веришь», – заметил Солженицын, раздумывая о том, почему «политическое начальство» так убеждено «в первостепенном воспитательном значении именно хора».²⁶ Начальство вряд ли изучало психологию музыки, но оно, по-видимому, кое-что знало о ее магической власти над нашим сознанием и волей. Власть эту глубоко чувствовал и проникновенно передал Лев Толстой. «Страшная вещь музыка, – писал он в “Крейцеровой сонате”. – Музыка заставляет меня забывать себя, свое истинное положение, она переносит меня в какое-то другое, не свое положение: мне под влиянием музыки кажется, что я чувствую то, чего я, собственно, не чувствую, что я пони маю то, чего не понимаю, что могу то, чего не могу... В Китае музыка – государственное дело. И это так и должно быть (!? – В. Ф.). Разве можно допустить, чтобы всякий, кто хочет, гипнотизировал бы один другого или многих, и потом бы делал с ними, что хочет».

Толстой почувствовал в действии музыки то, что на языке науки называют «отчуждением сознания». Догадка писателя вполне подтверждается политикой и практикой идеологических культур: массовые жанры музыки широко используются ими для манипулирования общественной психикой. Русская дореволюционная политическая песня, ставшая (пока что) не государственным (это – в будущем), а партийным делом, успешно гипнотизировала тысячи людей вестью «о близком освобождении человечества от наемного рабства» (Ленин).²⁷ Великое Учение, воплощаясь в песне, обретает явные черты религии, своего рода идеологического культа.

Энгельс как-то обронил замечание, что песни прошлых революций, за исключением «Марсельезы», редко звучат по-революционному в позднейшие времена, так как для того, чтобы воздействовать на массы, они должны отражать и «предрассудки того времени». Поэтому «Марсельезой Реформации», гимном крестьянской войны XVI века был хорал Мартина Лютера «Господь – наш истинный оплот», а «религиозная чепуха» есть «даже у чартистов».²⁸ Не без изумления обнаружил бы Энгельс «религиозную чепуху» и в гимнах русских марксистов. В их тексты то и дело вплетается (при шедший отчасти из народнической поэзии) язык Священного Писания, дополненный оборотами из торжественной оды. Конечная Цель окружается ореолом святости («И сольются в одно все народы / В вольном царстве святого труда»), освящаются и средства ее достижения («На бой кровавый, святой и правый...»). Высокая лексика (в сочетании с величавым ритмом) камуфлирует «низкие» мотивы ненависти, зависти, мести («Раздайся, крик мести народной»), так что из шкалы революционной злобы,

²⁵ Й. Шкворецкий, «Жгучая тема». – Континент, № 33, 1982, стр. 252.

²⁶ А. Солженицын, «Архипелаг ГУЛАГ». УМКА PRESS, т. 2, части III–IV, стр. 479.

²⁷ А. Сохор, «Русская советская песня», стр. 10.

²⁸ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 36, М., 1964, стр. 268, 269.

начертанной Блоком в «Двенадцати» («Злоба, грустная злоба кипит в груди... Черная злоба, святая злоба»), в песнях явственно слышится только одна – святая.

Музыка гигантски усиливает этот мотив величия и святости. В ней тоже есть отголоски религиозных традиций, а именно – русского духовного канта XVII–XVIII вв., который продолжал питать отечественную музыку и в следующем столетии, сказавшись, к примеру, в знаменитом «Славься» из «Жизни за царя» Глинки. Другая музыкальная традиция, усвоенная пролетарскими гимнами, пришла из Европы. Это героический марш, зародившийся во Франции во время революции конца XVIII века и развитый Бетховеном, Россини, Верди, Листом, Берлиозом, а также повстанческим фольклором Италии, Испании, Венгрии, Польши.²⁹

Круговая порука национальных и интернациональных культурных связей поднимала моральный авторитет русских марксистских гимнов, их голосом как бы говорила сама Великая Доктрина, провозгласившая себя венцом общечеловеческой культуры. «Наши песни – в них наша вера», – произносит один из героев горьковского романа «Мать». И правда, где еще так концентрированно и страстно выражены основные постулаты новой религии! Псалмы и хоралы русской революции стали важнейшим элементом партийной литургии. Их исполнение часто превращалось в некое таинство, в своего рода обряд причащения. Участники песенного действия доводили себя до экстаза – совсем как члены священного ордена или религиозной секты, вкладывающие в молитву весь пламень своей веры. Вот несколько свидетельств, относящихся только к одному гимну – «Интернационал».

Фурманов, 1917: «Певали свой гимн мы до этого, певали и после этого многие сотни раз, но не помню другого дня, когда его пели бы, как теперь: с такую раскрывающейся внутренней силой, с таким горячим захлебывающимся порывом, с такой целомудренной горячей верой в каждое слово... вот он и грянул, великий гром!.. – может ли ошибаться эта песня, вспоенная кровью мучеников?».³⁰

Безыменский, 1918: «...О, как спели мы тогда «Интернационал». Каждое слово великого гимна сливалось с биением сердца любого из нас, каждая строчка гимна была нашей клятвой партии большевиков, навечной присягой молодежи в верности идеям коммунизма».³¹

Горький, 1928: «...Сто сорок батраков пропели «Интернационал» с такой изумительной силой, какой я не чувствовал никогда еще, хотя и слышал, как «Интернационал» пели тысячи – прекрасно пели, но это было пение верующих давно и крепко, а сто сорок батраков спели символ веры борцов как люди, только что и всем сердцем принявшие новую веру, и с поразительной мощью звучал гимн ста сорока сердец, впервые объединенных в одно...».³²

Действие этих «символов веры» было глубоким и долговременным. Образ Утопии внедрил себя ими в самые интимные уголки народного сознания, миллионы душ проникались нездоровой дихотомией любви (к будущему) и ненависти (к настоящему). Пламенные и гордые песни освящали и заранее искупали кровавое насилие над частью человечества ради спасения грядущих поколений.

«Купим кровью мы счастье детей»

Красные победили отчасти потому, что смогли сложить вдохновенные гимны, покорившие массы. У белых таких гимнов не было. Правда, попытки соревноваться с красными они предпринимали, в частности переделывая их песни на свой лад. Ленинградский музыковед

²⁹ См. М. Друскин, «Интернациональные традиции в русской революционной песне». М. – М. Друскин, Исследования и воспоминания, Л., 1977.

³⁰ «Биографии песен». М., 1965, стр. 45.

³¹ Там же, стр. 46.

³² Там же, стр. 50.

Александр Наумович Должанский поделился со мной однажды своим детским воспоминанием: в Ростов-на-Дону входят войска белых, оглашая город призывной героической песней –

*Смело мы в бой пойдем
За Русь Святую
И всех жидов побьем,
Сволочь такую!*

Можно не сомневаться, что призыв падал на благодатную почву, но все-таки куда убедительней и набатнее звучали у красных высокие жертвенные строки: «И как один умрем / В борьбе за это!»!

Песнопения советского времени унаследовали ряд особенностей революционных гимнов, но их тематическую схему – отвергли. Новая эпоха внесла коррективы как в катехизис марксистской веры, так и в ее литургию.

Аккомпанемент или контрапункт?

Ефросимов: ...И девушки с ружьями – девушки! – ходят у меня на улице под окнами и поют: «Винтовочка, бей, бей, бей... буржуев не жале!» Всякий день!..

Адам: Вы против этой песни?

Ефросимов: Нет, я вообще против пения на улицах.

Адам: Ге-ге-ге... Однако!.. Вы забываете, профессор Ефросимов, что на стороне СССР великая идея!

М. Булгаков, «Адам и Ева»

Общественная чуткость песни (свойство, давно за ней замеченное) выступает в иные моменты истории с поразительной наглядностью и притом в самых неожиданных формах. Молниеносно реагировала советская песня на смерть Сталина. Не то чтобы она принялась оплакивать почившего вождя – нет, она попросту растерялась. Ее зычный, самоуверенный голос словно бы осекся. Что-то явственно сдвинулось в звуковой атмосфере страны. Из радио враз исчезли песни о Сталине – святая святых советской гимнографии. Вместо них на передний план вышли песнопения на тему «Партия – наш рулевой», но звучали они по сравнению с исполненными теплоты и обожания сталински ми гимнами риторично и холодно, оставляя народ в равнодушном недоумении. Сник и дрогнул, будто чувствуя свою неуместность, весь головной эшелон советской массовой музыки – песни-лозунги, песни-плакаты, служившие вечно праздничным звуковым фасадом государства.

Огромная, безупречно отлаженная песенная индустрия стала давать перебои. Ее привилегированное положение пошатнулось. Почти четверть века государственная песня практически не знала конкуренции внутри страны. Теперь у нее появились соперницы: вначале песни лагерей и тюрем, принесенные на волю дожившими до амнистии ээками, потом – песенный фольклор студентов, альпинистов, туристов, геологов, наконец – свободная, внецензурная «гитарная поэзия» Окуджавы, Галича, Высоцкого и других поэтов-певцов, песни которых стали растекаться по стране на сотнях тысяч магнитофонных лент.

Официальной песне пришлось несколько потесниться. Массовые гимны перестали вызывать массовый энтузиазм, они все реже вспыхивали на праздничных демонстрациях или домашних вечеринках. Зато все чаще они становились мишенью бурно расцветавшего подпольного юмора. Парафразы и пародии на советские и революционные песни действовали ошеломляюще: крылатые строки, составлявшие «поющий кодекс» нашей морали и веры, вдруг

закружились в каком-то дьявольском танце, стали издевательски подмигивать и выворачивать священные постулаты наизнанку, пустились в дерзкие намеки:

*Весь мир насилья мы разрушим
До основанья. А зачем?*

Мы рождены, чтоб Кафку сделать былью...

За столом никто у нас не Лифшиц...

Мы сводили счеты с прошлым, развенчивая песни, с которыми прожили жизнь. Еще вчера они были растворены в воздухе, которым мы дышали. Песни роились в атмосфере, сливаясь в сплошной будоражащий гул, в неутомимый аккомпанемент событий, разыгрывающихся на советской исторической сцене. Станный это был, однако же, аккомпанемент: вносил он, скорее, диссонанс, чем благозвучие. Впрочем, до смерти Сталина, XX съезда, «оттепели» диссонанс этот ощущался немногими. Потребовались годы, чтобы люди (увы, далеко не все) смогли понять, что между тем, как они жили, и тем, как они пели, ничего похожего на благозвучную гармонию не было. Песни не аккомпанировали действительности, они сплетались с ней в сложной полифонии, в причудливом контрапункте, основанном на какой-то таинственной логике.

В самом деле, в относительно спокойные 20-е годы, при нэпе, когда – после гражданской войны, военного коммунизма, разрухи – народ стал понемногу приходить в себя, в песнях, насаждавшихся сверху, продолжал kloкотать дух борьбы, их поступь была либо суровой, либо механически-рассудочно бодрой, эмоции – спартански-аскетическими. Но стоило толь ко развиться коллективизации, а за ней – в 1932 году – жесточайшему голоду, как советская песня начала безмятежно улыбаться, и улыбка эта становилась все шире по мере того, как раскручивалась мясорубка террора, методически перемалывая слой за слоем советского общества.

Лишь в годы войны с Германией песня наконец отозвалась на то, чем жили, что чувствовали люди, чтобы потом, когда отшумела война и государство оправилось от смертельного испуга, снова заговорить, загалдеть о чем-то своем, от реальной жизни весьма далеко. Песни наполняли нас гневом к мифическим поджигателям новой войны, гордостью покорителей природы, любовью к Сталину, Мао, Ленину, партии...

Спору нет, не одна песня – вся советская культура норовила глядеть как-то в сторону от живой жизни. И все-таки песня – особый случай, испокон веков находилась она в руках самого народа, была его голосом. Недаром мыслители прошлого не уставали дивиться правдивости песни, ее умению схватывать ход истории. Пушкин, например, сочувственно цитирует Эжена Скриба, назвавшего песни Франции «веселым архивом», «поющими летописями».

И вот впервые в истории песенная культура нации перестает быть непосредственным голосом народа, живое народное творчество вытесняется и подменяется централизованной индустрией идеологических шлягеров и строго дозируемых, тщательно выверенных цензурой лирических песен. Вольная птица – русская песня приручается, национализируется, присваивается могущественным государством. Ликуют советские критики: «Победа качественно нового жанра...», «новая, небывалая доселе песня...»,³³ «песни, принадлежащие профессиональным авторам, стали занимать в быту народа то место, которое раньше принадлежало песням народным».³⁴ Радуются, что песня – уже не веселый архив, не летопись, не зеркало народной души. Судьба ее отныне – стоять на «переднем крае фронта идейного воспитания масс».³⁵

³³ А. Бочаров, «Советская массовая песня». М., 1956, стр. 5 и 6.

³⁴ А. Сохор, «Русская советская песня», стр. 157.

Почти бесплодные 20-е годы

«Ходячий граммофон» – так говорит о своей жене Уинстон Смит, герой оруэлловского «1984»: «В голове у нее не было ничего, кроме лозунгов». Лозунги обрушиваются на граждан Ангсоца с плакатов, телескринов, со столбцов газет, из речей ораторов. Не из песни – она здесь воспринимается как элемент официозной декорации, как рядовой участник пропагандистской рутины. Смита песня раздражает: «Телескрин передавал надрывное дребезжащее пение какой-то девицы, исполнявшей патриотическую песню. Уинстон сидел, уставившись на тетрадь в мраморной обложке и тщетно пытаясь выключить из сознания металлический голос... Девица запела другую песню. Голос ее вонзался в мозг, как зазубренный осколок стекла».

Оруэлл явно недооценил возможностей, таящихся в огосударственной песне и столь успешно использованных в советской России, фашистской Италии, нацистской Германии, коммунистическом Китае и других идеократиях. Со знанием дела пишут о действии массовой песни советские авторы:

«Все детство и юность Виктора прошли под знаком песен борьбы, подполья и баррикад. Эти песни учили его жить, чувствовать, думать. И он знал уже, что вся-то наша жизнь есть борьба, и чуял, как веют над ним вихри враждебные, и готов был стоять насмерть под натиском пьяных наемных солдат, и понимал, что иного нет у нас пути, в руках у нас винтовка, а остановка, отдых, покой – только в мировой коммуне. В этих песнях был образно сформулирован весь кодекс чести коммунара; и доведись Виктору попасть под вражьи пули – он уж знал бы, как держаться: стоял бы, бровью не дрогнув, и умер бы с песней на устах».³⁶

Виктор списан с натуры, он вполне реален и типичен, сказанное о нем можно отнести «ко многим и многим тысячам комсомольцев тех лет», то есть 1920-х годов.³⁷ Трудное это было десятилетие для молодой советской песни, отмечено оно считанными удачами: не случайно, как видно, в репертуаре Виктора фигурируют только песни революции («Варшавянка») и гражданской войны («Марш Буденного», «Расстрел коммунаров», «Паровоз»), созданные фольклорным или полуфольклорным способом.

У профессионалов дело шло из рук вон плохо. Сотни композиторов и поэтов, разбившись на леворадикальные «производственные коллективы», трудились в поте лица, пытаясь сконструировать некий новый, очищенный от народных традиций стиль пролетарской массовой музыки. Результатом этих попыток явились песни-монстры, трескучие, усложненные и холодные, которые никто не хотел петь. Недисциплинированные массы пробавлялись так называемой «нэпманской» музыкой и даже на демонстрациях, вперемежку с «Молодой гвардией» и «Нас побить, побить хотели», горланили «Цыганочку», «Разлуку», «Ах, зачем ты меня целовала» или «Товарищ, товарищ, болят мои раны».³⁸

Деятели РАПМа (Российской ассоциации пролетарских музыкантов) в пылу сражения против «легкого жанра» ополчились также на гимны гражданской войны и молодежные песни 20-х годов (типа «Там, вдали за рекой») – за их близость городской лирической и солдатской песне. Эти жанры фольклора объявлялись мещанскими, псевдо-революционными и солдатскими и, следовательно, для пролетариата вредными. Между тем без поворота вспять, к привычной для миллионов русской мелодике, на успех новой песенности нечего было и рассчитывать. Весной 1932 года государство разгромило рапмовских фанатиков-пуритан, а

³⁵ А. Сохор, «Воспитательная роль музыки». Л., 1962, стр. 28.

³⁶ Б. Горбатов, «Донбасс».

³⁷ А. Сохор, «Воспитательная роль музыки», стр. 28.

³⁸ М. Заржевская, «Опыт изучения песен на демонстрации». – «Пролетарский музыкант», 1930, № 9/10.

заодно и все другие полунезависимые объединения (постановлением ЦК «О перестройке литературно-художественных организаций»). Идеологический ригоризм в подходе к массовой музыке уступил место прагматизму. Результат сказался немедленно: тот же 1932 год стал годом перелома в истории советской массовой песни.

Расцвет

Казалось, что мастера песни, подобно алхимикам, открыли некую сакраментальную формулу, магический рецепт коммунистического шлягера. Новые песни становились всенародно популярными, едва появившись в фильме или прозвучав по радио. Они были близки музыкальному сознанию масс, ибо опирались на родные интонации, отстоявшиеся в русском городском и солдатском фольклоре, а также на элементы западной легкой музыки и джаза. Талантливые композиторы ковали из них прекрасные мелодии – пластичные и ясные, ухитрявшиеся сочетать лирическую тепло ту с упругим маршевым шагом. Неотразимая музыка обеспечила новой песне львиную долю успеха.

Не отставали и поэты. Они научились говорить с массами просто, непринужденно и увлекательно, бросая им ловко сколоченные афористические фразы, которые, как крючки, зацепляли сознание и навсегда застревали в нем. Подхваченные горячим, пульсирующим потоком музыки, эти призывы и сентенции заплонили страну: их цитируют в политических речах и докладах, художники снабжают ими плакаты и рисунки, редакторы выносят их в заголовки статей и фотоматериалов, народ включает их в повседневную речь.

Новые песни многое взяли от революционных гимнов: форму построения (куплет), технику лозунгов-афоризмов, маршевость походки. Остались в них и черты культовости (особенно в гимнах о Сталине, Ленине, партии), но, скорее, не христианской, а древней, языческой: в их звучании, в обстановке исполнения все заметнее проглядывает дремучая ритуальность с ее фетишизмом, культом вождей, манией переодеваний и шествий.³⁹

В то же время смысловая основа классической советской песни – совсем иная. Песня нового типа полностью свободна от главного пафоса революционного искусства – пафоса отрицания. Его заменил пафос утверждения. Это уже не «песни народного гнева», некогда встретившиеся Бунину, но пес ни всенародного счастья. Образ обещаемого прекрасного мира, когда-то маячивший где-то вдалеке, теперь разросся, заполнил всё песенное пространство и, главное, стал сегодняшним, уже достигнутым. Прежде декларативный и туманный, он обрел чувственные формы, краски, запахи:

*Нас утро встречает прохладой,
Нас ветром встречает река.
Кудрявая, что ж ты не рада
Веселому пенью гудка?*

Мелодия, которая несет эти бодрящие слова, прозрачна, как свирельный наигрыш, и подвижна, как легкий веселый марш. Возвращения ее с очередным куплетом ждешь как праздника. «Песню о встречном» написали Борис Корнилов и Дмитрий Шостакович для фильма «Встречный» в 1932 году.

³⁹ Й. Шкворецкий, «Жгучая тема». стр. 253–254.



Борис Корнилов (справа) с семьей. 1928

Фальшивый и посредственный фильм, в котором «сусальные ударники одерживали легкие победы»,⁴⁰

⁴⁰ И. Эренбург, «Люди, годы, жизнь». – Собр. соч. в 9-ти тт., т. 9, М., 1967, стр. 48.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.