

Агитационный путь развития искусства. Первые большевистские музыкальные организации

В статье рассматривается музыкальная жизнь России 1920-х годов с точки зрения наличия в ней двух основных музыкальных потоков. Первый, называемый современниками «художественной» музыкой, был представлен творчеством академической традиции без деления на отдельные стилистические направления. Второй, формирующийся с первых послереволюционных лет, получил название «агитационной» музыки.

Ключевые слова: революция, пропаганда, «агитационная» музыка, «художественная» музыка, Наркомпрос, Пролеткульт, РАПМ.

... Надоело писать о героях в кожаных куртках,
о пулеметах и о каком-нибудь герое-коммунисте.

Ужасно надоело... Нужно писать о человеке.

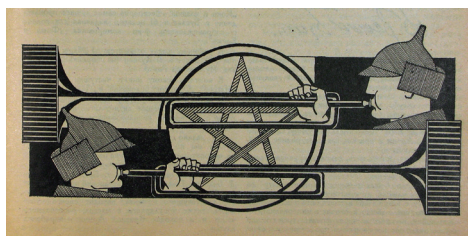
*Из агентурно-осведомительной сводки
о М. А. Булгакове 1926 года¹*

Большевистская власть уже в первые послереволюционные годы уделяла большое внимание пропаганде своих политических идей средствами искусства. «Для того, чтобы Красная Армия выполнила задачи, возложенные на нее пролетарской революцией, нужно, чтобы она была созна-

Статья представляет собой фрагмент исследования, осуществленного при поддержке Российского Фонда фундаментальных исследований (РФФИ), проект № 08-06-00212. Книга «1948 год в советской музыке», включающая этот фрагмент, выходит в издательстве «Классика-XXI» в 2010 году.

¹ Шенталинский В. Мастер глазами ГПУ. За кулисами жизни Михаила Булгакова // Новый мир. 1997. № 10. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1997/10/shental.html (дата обращения: 16.03.2010).

тельно боеспособной. А боеспособность достигается благодаря железной дисциплине. Но может ли быть армия боеспособной, даже при самой строжайшей дисциплине, если она темна, несознательна и не просвещена?.. Необходима в самых широких размерах культурно-просветительная работа среди создающейся Красной Армии»². Именно это пропагандистское направление деятельности, оформленное уже с первых шагов революции в виде газетных текстов, плакатов, листовок, вызывало у большинства представителей культуры стойкое отторжение.



Илл. 1. Так в 1923 году оформлялся журнал «Музыкальная новь», издаваемый Российской Ассоциацией Пролетарских Музыкантов.

Культурно-просветительная работа виделась как форма обслуживания трудящихся масс. Такой должна была стать и новая задача музыки. В этом пункте деятельность Пролеткульта и Музыкального Отдела Наркомпроса РСФСР как конкурирующих между собой организаций совпадала. Пролеткульт был организован еще до октябрьских событий, в сентябре 1917 года. В его Музыкальном отделе работали «инструктора-специалисты хорового пения» А. Д. Кастальский, Н. Я. Брюсова³ и В. С. Ка-

² Объявления // Известия. 1918. 14 июля.

³ Брюсова Надежда Яковлевна (1881–1951) — младшая сестра поэта В. Я. Брюсова. Окончила Московскую консерваторию по двум специальностям: теории музыки (1903, у С. И. Танеева) и фортепиано (1904, у К. Н. Игумнова). Пробовала свои силы и в композиции. В ее архиве находятся сочиненные ею фортепианные пьесы «Менуэт», «Вальс» и «Мазурка». Вела большую просветительскую деятельность в Народной консерватории, созданной в Москве в 1906 году. После революции была видным представителем Пролеткульта, затем Наркомпроса до увольнения А. В. Луначарского со своего поста. Вела от имени Наркомпроса письменные переговоры со Стравинским, Прокофьевым и Боровским о возвращении их на родину. Работая в Московской консерватории, активно пропагандировала привнесение политических идей в музыкальное искусство. В 1929 году вступила в РАПМ и была активным членом Ассоциации вплоть до ее расформирования. Также принимала активное участие в событиях 1948 года на стороне «демократически мыслящих» композиторов. В партию вступила в 1938 году.

линников. Объединяла их совместная деятельность в Народной консерватории, а после революции — в Хоровой академии, бывшем Синодальном училище. Заведовал Музыкальным отделом московского Пролеткульта Б. Б. Красин⁴. Декларация Отдела гласила: «Музыкальный отдел, исходя из ближайшей практической задачи — необходимости борьбы с ресторанной музыкой, и думая вести эту борьбу „чистой струей народной поэзии“, остановился в ближайшую очередь на устройстве хоровых студий»⁵.

Несколько позже в рамках Отдела искусств Наркомпроса летом 1918 года был организован Музыкальный Отдел (МУЗО), который возглавил Артур Лурье⁶. Одним из первых декретов Музыкального отдела стал декрет от 12 июля 1918 года «О переходе Петроградской и Московской консерваторий в ведение Народного комиссариата по Просвещению». Второго августа появился еще один: «О правилах приема в высшие учебные заведения РСФСР», в котором зафиксировано следующее положение: «На первое место, безусловно, должны быть приняты лица из среды пролетариата и беднейшего крестьянства, которым будут предоставлены в широком размере стипендии»⁷.

Как все создаваемые в послереволюционное время структурные объединения, МУЗО имел и свою Декларацию.

РСФСР
Н. К. П.

ДЕКЛАРАЦИЯ

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ОТДЕЛ

ПОЛАГАЕТ, что музыке естественно суждено совершить светлое действие обновления в деле устройства жизни народов. Извечно музыка была мятежной сжигающей стихией и творчески формирующей силой. Владея энергией ритма и слова (звука), музыка воплощает душевную тепловую волю к жизни: только пребывая в состоянии музыки, человек существует. Воспринимаемая всегда как подлинная действительность (самосознание) и мыслимая всегда как наибольшая абстракция (отрешенность), музыка есть

⁴ Красин Борис Борисович (1884–1936) — руководитель МУЗО московского Пролеткульта, с 1921 г. зав МУЗО Наркомпроса РСФСР, с 1923 года зав. музыкальной частью Большого театра.

⁵ Обзор Музыкального Отдела Московского Пролеткульта // Искусство. 1918. 6 августа. С. 4.

⁶ Лурье Наум Израилевич (1891–1966), псевдонимы: Артур (от Шопенгауэра) Винсент (от Ван Гога); Артур Сергеевич. Не завершил курс Санкт-Петербургской консерватории в классе А. К. Глазунова.

⁷ Собрание узаконений. № 57, 1918, 7 августа, л. 113.

мир высшей реальности. Одним дано слышать ритм вселенной — движение звезд, а другие не могут ощутить первичных начал музыки и существуют мимо живой народной песни. Если пути живой народной песни ведут к познанию движения звезд и ритма вселенной, тогда пребывание в духе музыки — единственный солнечный мир счастья. Для тех, кто не воспринимает первичных начал музыки, которые красно выявлены в говоре живой народной песни, музыка не существует, даже если они принимают ее в формально-схематическом состоянии — результате длительного опыта профессионально-музыкальной специализации (история музыки). В мировом катаклизме при обновлении всего человечества в эпоху преобразования основ бытия, форм государственной жизни и быта, музыка — вовлекая всенародный коллектив в круговорот своих органических процессов: зарождений, цветений и сгораний — незримо вершит всеми формами, в которые отливается жизнь, отмечая грани и разрушая их. Только театр в своих лучших периодах — трагедия и литургия — соучаствовал музыке в ее действии, ибо музыка есть вечно действенная стихия на всех путях, театр же существовал и утверждал себя как театр лишь в моменты своего высшего подъема в сознании народного коллектива, распад которого неизбежно приводил к крушению. Остальные виды искусства, заглушив звучащую в них музыку, существуют только в процессе индивидуального восприятия и сознания. В настоящие героические дни дух музыки дает о себе знать в кипящих ритмах мирового мятежа, мстя за забвение и расплавляя пласты мертвенных образований, поставленных ныне трепещущим, глухим человечеством, упорно и слепо сковывавшим его животворящую силу. Не находя духа музыки и музыкальной мысли в формальных образованиях академического музыкального искусства и созная полную беспомощность усилий и путей в области существующего музыкального образования и воплощения, в связи с утраченной другими искусствами связи с природой музыки, Музыкальный Отдел ОБЪЯВЛЯЕТ отныне музыку свободной от всех существующих до сих пор ложных канонов и правил музыкальной схоластики во всех ее проявлениях, как в области творчества, так и в области музыкальной педагогики, утверждая, что культурная музыка, как отражение духа музыки, подчинена единственно законам природы, как в индивидуальном, так и в коллективном, чувственном сознании и воплощении. Музыкальный Отдел ОПОВЕЩАЕТ, что им найдены пути к коллективному самоутверждению в быте как в целостном восприятии в противовес привычному тяготению к безличному схематизму и индивидуальным выкрикам — спасательным кругам современного штампованного художественного мещанства. Общее музыкальное образование ведет к овладению

чистым материалом природы музыки в процессе непосредственного опыта. Взамен механической данности рассудочного внушения, покоящегося на бесконечном повторении пройденного, оно рождает связь и взаимопроникновение между личным даром воплощения и воспринимающей средой. Свободно совершая опыт овладения материалом (органическая техника воплощения), чувствующий ум и познающее сердце претворяют всем родное и близкое — постоянное — в вечное устремление к непреложному, сегодня чаемому, утверждением Любви. В плоскости зримой действительности Музыкальный Отдел ОСУЩЕСТВЛЯЕТ в плане государственного строительства музыкальной культуры основы полного приобщения народных масс, статически таящих в глубинах своих дух музыки, к активному самовыявлению, вооружая их знанием и опытом. Реформа специального (профессионального) образования провозглашается сейчас соответственно темпу времени, как полный разрыв со средой прежних «культуртрегеров звука» и с областью «звукопроизводства», и как возврат к свободным путям народного художественного творчества. Государственный музыкальный Университет объединяет все живые силы страны, сохраняя цельность и единство дела, и охватывает все задания художественной воли к восприятию, воспроизведению и воплощению. Понимая внешкольную работу как общение с народной аудиторией, Музыкальный Отдел УТВЕРЖДАЕТ художественное внешкольное народное образование краеугольным камнем всего строительства музыкального дела в направлениях учебной, ученой и просветительной ассоциаций. Через большие и малые показательные коллективы (оркестр, камерные ансамбли) и через хоровые общины проходит вся концертная деятельность, как демонстрация музыки. Возрождая игру и празднества, музыкальная жизнь организует улицу, пронизывая ее пафосом песни. Вся остальная деятельность Музыкального Отдела (ученая и учебная — школы, курсы, лекции; издательство; распределение и производство) служит подспорьем основной цели — внешкольной работе. Музыкальный Отдел ВЕРИТ, что здесь поставленные вехи послужат заветом для каждого, кто идет путями музыки, помня в пафосе песни о духе музыки.

Председатель Коллегии Музыкального Отдела Артур Лурье

Члены Коллегии: Б. В. Асафьев, С. С. Митусов, А. П. Ваулин,
В. Л. Пастухов

Петербург, март 1919 года⁸

⁸ РГАЛИ. Ф. 2009. Оп. 1. Ед. хр. 18. Л. 2. Декларация была также опубликована в сборнике «Лад». Петербург: издательство МУЗО Наркомпроса, 1919. С. 3–4.

Если отбросить в сторону «пласты мертвенных образований» и не учитывать «индивидуальные выкрики», если закрыть глаза на всю романтическую словесную шелуху этого музыкального манифеста, над текстом которого, видно, немало потрудились его создатели, в остатке — та же программа массового музыкального образования трудящихся масс, которую заявлял Пролеткульт. То же сомнение в плодотворности художественных традиций, то же предпочтение, отдаваемое народной и создаваемой на ее основе массовой песне, наиболее востребованному после революции музыкальному жанру.

Одним из результатов деятельности МУЗО стала организация «Первой музыкальной артели», руководителем которой стал А. Лурье. Артель в основном занималась просветительской работой.

Первый советский песенный конкурс, насколько мне удалось установить, был объявлен через несколько месяцев после октябрьского переворота: «Музыкальный отдел Пролеткульта объявляет конкурс на революционные трудовые и пролетарские песни. Песни могут быть доставлены одноголосные и двухголосные для хора. Все песни должны быть простыми по своему мелодическому содержанию и структуре и доступными для исполнения широких масс»⁹. За сочинение песен полагалось вознаграждение. Позднее такие конкурсы были частыми и разными по масштабу. Но показательно другое: практически сразу, в первый послереволюционный год, была интуитивно найдена наиболее приемлемая для новой власти форма музыкального воздействия, о которой в том самом 1918 году в «Приказе по армии искусства», писал В. В. Маяковский:

Паровоз построить мало —
накрутил колес и утек.
Если песнь не громит вокзала,
то к чему переменный ток?



Илл. 2. Оформление журнала
«Музыкальная новь»

⁹ Объявления // Правда. 1918. 13 декабря.

Еще одна форма «музыкального обслуживания» заключалась в оформлении массовых празднеств, проходивших в дни «красного календаря». Самым представительным в первые послереволюционные годы стало «массовое зрелище» (около 8 000 участников), поставленное в Петрограде 25 октября 1920 года, в третью годовщину Октябрьской революции. Главным организатором был Д. З. Темкин, вскоре покинувший Россию и впоследствии прославившийся как талантливый автор музыки к голливудским фильмам¹⁰. Есть косвенные свидетельства о службе Темкина в тот период в органах Главполитпросвета, что наверняка соответствует действительности, ведь не имея мощных властных полномочий, осуществить столь грандиозную акцию, как «Взятие Зимнего дворца», было бы нереально. К примеру, для освещения Зимнего дворца потребовалось 150 прожекторов, которые были реквизированы силовыми методами. Точно так же путем конфискации, больше похожей на обыкновенный разбой, были добыты строительные материалы для огромных платформ, ткань для их обивки.

Очевидцы вспоминали, что декорации были невиданных размеров. Специально для постановочных залпов из Кронштадта был пригнан крейсер «Аврора». Для сообщения с огромным количеством статистов, принимавших участие в грандиозном спектакле, была задействована телефонная связь. Правда, в нужный момент она не сработала, и «Аврора» палила не переставая до тех пор, пока помощник администратора, оседлав велосипед, не доехал до корабля.

Вместе с Темкиным над созданием «действия» работала именитая постановочная бригада, которую в качестве главного режиссера возглавлял Н. Н. Евреинов¹¹. Помимо него «действие» создавали А. Р. Кугель, А. Петров, Г. Державин. Декорации писал художник Ю. П. Анненков. Как впоследствии указывал Анненков, действие «Взятие Зимнего дворца» вошло во все справочные и учебные издания по истории театра XX века. Правда, он не добавлял при этом, что запечатленные на кинематографической пленке постановочные моменты штурма Зимнего заложили основу новой советской мифологии, согласно которой огромные толпы восставшего народа победоносно громят старый режим.

Что касается музыки, то она, как правило, играла вспомогательную иллюстрирующую роль, и не только в этом, но и в других аналогичных про-

¹⁰ Темкин Дмитрий Зиновьевич (1784–1979) — композитор и пианист, выпускник Санкт-Петербургской консерватории. В 1921 году покинул Россию, в 1937 получил американское гражданство, автор музыки примерно к 150 кинофильмам, обладатель четырех премий «Оскар».

¹¹ Евреинов Николай Николаевич (1879–1953) — режиссер, драматург, теоретик и историк театра, музыкант, художник и психолог.

ектах. Создавались «симфонии» (как у Г. Варлиха¹²) из простого набора аранжированных для оркестрового исполнения песен, куда входил «Интернационал», «Марсельеза», «Варшавянка», «Замучен тяжелой неволей». Немного позднее эти и другие узнаваемые песни перекочуют в партитуры крупных оркестровых сочинений в качестве нехитрых музыкальных иллюстраций подразумеваемых революционных событий.

Ощущение того, что современники находились в каких-то условных декорациях непрерывно разворачивающегося театрального события, всячески поощрялось и поддерживалось. Возможно, в том числе и для того, чтобы не фиксировать внимание на невероятных бытовых трудностях и лишениях. Так, первый после революции Праздник труда (Первомай) был отмечен в Москве тем, что художники вымазали футуристическими разводами все торговые ларьки в Охотном ряду, покрасив синей краской еще голые деревья.

В своих воспоминаниях о музыкальном творчестве первых послереволюционных лет Н. Я. Брюсова описывает эксперимент Арсения Михайловича Краснокутского (1866 – 1944), известного под псевдонимом Арсений Авраамов: «Вероятно, многим также помнится еще одно Первое мая, когда по замыслу Арсения Аврамова в назначенный момент гудки всех московских заводов и фабрик должны были прозвучать над городом мелодией „Интернационала“. Замысел не удался. Поставленные на крышах заводов исполнители его, растерявшись в решительную минуту, просто открыли сразу все скрепы, и загудели одновременно все звуки из звукоряда „Интернационала“. Получилась довольно дикая „симфония“ фабричного города. Вместе с гудками в тот момент звонили также колокола всех московских церквей»¹³. Колокольный звон, по замыслу Аврамова, отождествлялся с революционным набатом, колоколом революции. Данный эксперимент вошел в историю как Симфония гудков. «Коммунистическими колоколами» назвал его М. Ф. Гнесин. Современников и самого автора («директора») Симфонии нисколько не обескураживало отсутствие художественного результата. Собственно говоря, он и не планировался. Итогом должно было стать укрепление революционных чувств, что и было достигнуто. Многочисленные слушатели, оглохнув от рева гудков, качали на руках организаторов эксперимента. В своем радикализме А. Авраамов

¹² Варлих Гуго Иванович (1856–1922) — немецкий и российский дирижер, чех по национальности. С конца 1870-х годов жил в России. Был первым капельмейстером придворного оркестра. В конце 1918 г. возглавил красноармейский оркестр, выступавший в госпиталях. Автор обработок революционных песен и гимнов, которые называли «симфониями».

¹³ РГАЛИ. Ф. 2009. Оп. 1. Ед. хр. 122. Л. 16.

дошел до призывов уничтожить рояли, в которых сконцентрирована равномерная температура Баха, калечащая слух народа и композиторов.

Называть подобные представления произведениями искусства язык не поворачивается. Один из сценаристов «Взятия Зимнего дворца», в то время сотрудник Культпросвета и политорганов Красной Армии и Балтийского флота Лев Вениаминович Никулин¹⁴, несколько ранее писавший в белой прессе, а затем резко сменивший политическую ориентацию, оставил красноречивые о том свидетельства: «Они [репетиции] происходили ночью в Гербовом зале Зимнего дворца. Полторы тысячи актеров и статистов, потрясая оружием, бегали и кричали и безумствовали в огромном оранжево-черном Гербовом зале. Отряд режиссеров пытался внести некоторую организованность в хаос, но все это было началом, цветочками, потому что на площади участвующих должно было быть не менее десяти тысяч»¹⁵.

Взрослые люди, как дети, играли в войну и в победу. Создатель Симфонии гудков А. Авраамов «дирижировал» своим урбанистическим монстром, стоя на крыше четырехэтажного дома и размахивая красными флагами. Наверное, он чувствовал себя революционным покорителем звуковой стихии. Многотысячная фанатичная толпа была доведена до экстаза. Так обеспечивалось решение главной агитационной задачи — зажечь толпу, тогда писали — массу! Эта же цель была и у знаменитых физкультурных парадов, первый из которых состоялся в 1919 году. С 1937 они стали ежегодными и над их созданием работали превосходные специалисты (в том числе К. Я. Голейзовский, С. С. Прокофьев и В. Э. Мейерхольд). Один из наблюдателей послевоенного парада 1945 года, американский генерал Д. Д. Эйзенхауэр, вспоминал: «Пять часов стояли мы на трибуне мавзолея, пока продолжалось спортивное представление. Никто из нас никогда не видел ничего даже отдаленно похожего на это зрелище. Спортсмены-исполнители были одеты в яркие костюмы, и тысячи людей исполняли движения в едином ритме. Народные танцы, акробатические номера и гимнастические упражнения исполнялись с безупречной точностью и, очевидно, с огромнейшим энтузиазмом. Оркестр, как утверждали, состоял из тысячи музыкантов и непрерывно играл в течение всего пятичасового представления»¹⁶.

¹⁴ Настоящее имя Лев Владимирович Ольконицкий (1891–1967) — писатель, сценарист. Один из основателей советского приключенческого романа («Никаких случайностей», 1924; «Тайна сейфа», 1925 и другие). По сценарию Л. Никулина снят фильм «Операция „Трест“», 1967. Писал также о деятелях культуры: о Ф. И. Шалапине, И. А. Бунине, А. И. Куприне.

¹⁵ Цит. по: Анненков Ю. Дневник моих встреч. М., 2002. С. 356.

¹⁶ Цит. по: Карпов В. В. Маршал Жуков. Опала. М., 1994. С. 104.

Без музыкального сопровождения осуществить перечисленные и многие другие в изобилии создаваемые советские массовые «действия»¹⁷ было бы невозможно. Революционных песен и гимнов было не очень много, так что возникала острая необходимость в создании нового специфического репертуара. Первой массовой «агиткой», предназначенной для этих целей, можно с полным основанием назвать коллективную декламацию с сопровождением духового оркестра «Наш марш», написанную первым комиссаром МУЗО Артуром Сергеевичем Лурье. Первое исполнение произведения состоялось во время открытия памятника Карлу Марксу. «На торжества мы приехали на нашем автомобиле, обтянутом для пушного эффекта красным кумачом, — вспоминал Лурье. — В таком виде мы появились на площади около Смольного; свидетелем этого зрелища был тогдашний председатель Петроградского совета Г. Зиновьев»¹⁸. Современники относили Лурье к числу «комфутов» (коммунистов-футуристов — выражение В. В. Маяковского). «Комфутом» он считался не столько потому, что состоял тогда в партии большевиков, сколько потому, что в его музыке революционность идейного посыла соединилась с радикализмом художественного высказывания. Путь, по которому шли тогда многие «левые» и в западной музыке.

И совсем не случайно русская эмиграция уловила в этом сочинении «первого советского музыкального комиссара», вскоре навсегда отчалившего от родных берегов, чуждый ей содержательный слой. «Эмигранты ничего лучшего не придумали, как объявить „Наш марш“ гимном большевистской революции», — впоследствии писал Лурье¹⁹. Своим творческим примером Лурье наметил три направления новой деятельности Музсектора Госиздата: музыкальные «плакаты» (уже упомянутый «Наш марш»), хоровые песенные композиции (двенадцать хоров на тексты из поэмы А. Блока «Двенадцать») и детская музыка (фортепианный цикл «Рояль в детской»). Когда вскоре в Музсекторе был создан Агитационно-просветительный отдел, он начал работу в заданном Лурье направлении.

¹⁷ Перечислю лишь некоторые из советских массовых зрелищ или действ (в то время оба обозначения массовых праздников были употребительными): «Действо о III Интернационале» (силами Красной Армии) 7 ноября 1918 в Петрограде; «Мистерия освобожденного труда» 1 мая 1920 в Петрограде; (реж. Ю. П. Анненков, А. Р. Кутель, С. Д. Масловский); «К мировой коммуне» (реж. Н. В. Петров, С. Э. Радлов, А. И. Пиотровский, начальник пост. К. А. Марджанов) в 1920 в Петрограде; «Борьба труда и капитала» (реж. Н. П. Охлопков) в 1921 в Иркутске. См.: *Луначарский А. В. О народных празднествах // Театр и революция. М., 1924. С. 63–67; Луначарский А. В. История советского театра (очерки развития). Т. 1. Л., 1933. С. 264–290.*

¹⁸ *Нестьев И. В. Из истории русского музыкального авангарда. Статья первая. Артур Лурье — комиссар по делам музыки // Советская музыка. 1991. № 1. С. 81.*

¹⁹ Там же. С. 84.

Но уже без него. Смещенный в январе 1922 года с должности, Лурье в том же году был направлен Луначарским в заграничную командировку и на родину уже не вернулся.

«Наш марш» Лурье породил последователей. В 1919 году Музсектором был издан «Гимн-марш 1 мая» Н. Р. Кочетова²⁰ (и это при дефиците всего, в том числе и бумаги, отсутствии денег в обращении и продовольственной диктатуре). Еще один пример «революционного» репертуара, как называли такую музыку современники, — «Марш Буденного» Д. Я. Покрасса (слова А. А. Д'Актиля). Конечно, этим сочинениям далеко до эпатажной оригинальности опуса «первого музыкального комиссара». Это были произведения традиционного склада. «Марш Буденного» («Мы — красные кавалеристы»), написанный в 1920 году, стал одной из самых популярных песен времен Гражданской войны. В дальнейшем он получил скандальную известность. Некоторые посчитали, что Покрасс использовал фольклорную мелодию еврейского свадебного напева. На рубеже 1920 – 1930-х годов данное обстоятельство стало поводом для требования РАПМ запретить эту песню.

Массовое издание «революционного» репертуара началось уже после окончания периода «военного коммунизма», в пору разворачивания «новой экономической политики». В конце 1921 года в Музсекторе Госиздата организован Агитационно-просветительный отдел. На это обстоятельство следует обратить особое внимание. Как свидетельствует Н. Я. Брюсова, это было «оформленное признание „революционной“ музыки как особого музыкального жанра»²¹. Главной задачей Отдела стало «обслуживание» самодеятельных хоровых коллективов: красноармейских, рабочих и школьных. На обложках таких изданий значилось общее обозначение «агитационно-просветительная литература». Возникло также противопоставление — собственно концертов и концертов для рабочих. В инструктивных письмах, содержащих запреты на исполнение, часто встречается использование словосочетания: «разрешается (или запрещается) для концертов в рабочих клубах».

Соответственно «агитационной» или «революционной» музыке была противопоставлена «художественная». «...Печататься здесь, будучи консультантом по современной русской художественной музыке и регулируя вопросы очереди печатания (так как мы очень стеснены пока), я, конечно,

²⁰ Кочетов Николай Разумникович (1864–1925) — окончил как юрист Московский университет, работал в качестве музыкального критика в дореволюционных периодических изданиях, композитор и дирижер. С 1918 года состоял в МУЗО Наркомпроса. Один из организаторов Института музыкальной науки (ГИМН).

²¹ РГАЛИ. Ф. 2009. Оп. 1. Ед. хр. 122. Л. 5.

поставлен в такое положение, что свои сочинения мне очень трудно здесь продвигать в издание», — писал в мае 1924 года Н. Я. Мясковский С. С. Прокофьеву²². «Агитационный» репертуар, в противоположность «художественному», печатался много. За один 1923 год отдел выпустил более пятисот произведений. К тому же издавались такие сочинения всегда ярко и красочно, с использованием советской символики: серпа и молота, красных звезд и знамен.

Круг авторов «революционной» музыки был широк. Для отдела писали Д. С. Васильев-Буглай, К. А. Корчмарев, Л. В. Шульгин, А. А. Сергеев, А. Е. Туренков, М. И. Красев, А. Д. Кастальский, С. Н. Василенко и А. Ф. Гедике. Издавал свои сочинения по Агитационно-просветительному отделу и Н. А. Рославец. Назову такие его композиции, как «На Первое мая» из цикла «Песни революции», «Ткач» из цикла «Поэзия рабочих профессий», «Последнее чудо» и «Смокли залпы» из цикла «Песни о 1905 годе».

Как воспринималась такая новая музыка? Какие задачи перед ней ставились?

Прежде всего, наличествовало ясное понимание того, что данный вид «продукции» — это «некий добавок к тому, что является музыкой в собственном смысле этого слова, по существу, даже не искусство, а использование художественной формы для целей агитации»²³. Различие двух родов музыкального сочинительства подчеркивалось всеми средствами. И далеко не все композиторы приняли подобное разделение. Для многих участие в подобных «революционных» замыслах являлось в 1920-е годы абсолютно неприемлемым. Через много лет, уже после «переворота 1948 года», мысленно обращаясь к начальным годам советской власти, Н. Я. Брюсова мучительно пыталась обозначить начало, исток того пути, по которому двинулось отечественное искусство. «Основная группа композиторов восприняла Великую Октябрьскую социалистическую революцию как что-то далекое от творческой жизни художника. Большинство их стояло в стороне от политической жизни». Брюсова выделяла приверженцев классической традиции (А. К. Глазунов, М. М. Ипполитов-Иванов, А. Ф. Гедике и Р. М. Глиэр) и «композиторов-западников» (Н. Я. Мясковский, С. С. Прокофьев, В. В. Щербачев, С. Е. Фейнберг, Ан. Н. Александров, М. Ф. Гнесин, А. А. Крейн и молодые Д. Д. Шостакович, Л. К. Книппер, А. М. Веприк, Д. Б. Кабалевский, Л. А. Половинкин, Н. Н. Крюков, А. В. Мосолов, В. М. Дешевов, В. Я. Шебалин, А. С. Абрамский). «Но это деление на

²² С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка / Сост. М. Г. Козлова и Н. Р. Яценко. М., 1977. С. 193.

²³ Здесь и далее цитируются воспоминания Н. Я. Брюсовой (РГАЛИ. Ф. 2009. Оп. 1. Ед. хр. 122. Л. 7).

„новаторов“ и „консерваторов“ не мешало композиторам ощущать себя в целом единой идейно сплоченной группой. Для тех и для других музыка делилась только на „хорошую“ и „плохую“. Это основное ядро фактически руководило в эти первые годы всей музыкальной жизнью страны, и издательствами, и репертуарной концертной политикой, и организацией педагогической работы. Лишь массовая музыкально-просветительная работа велась обособленно, ибо она не казалась „ведущим“ музыкантам достаточно значительным явлением»²⁴.

Конечно, мемуаристка приводила слишком категоричные оценки, искала «идейного врага». Прежде всего, преувеличивалась резкость оценки, которую давали академические композиторы общему руководству музыкальной жизнью. В 1920-е годы наблюдалась полная неупорядоченность. Создавалось огромное количество структур, управляющих искусством: Главрепертком, Главискусство, Наркомпрос, Главполитпросвет, Пролеткульт, Культпроп. Каждая из них имела свои представления о том, как, в каком направлении развиваться искусству. Часто, как говорится, правая рука не знала, что делает левая. В общей несогласованности имелись свои плюсы, дававшие возможность реализации смелых художественных проектов. К тому же вышеназванных композиторов объединяла отнюдь не «идейность» («западническая», «асмовская»), которую будут постоянно приписывать им оппоненты. Объединяло другое — брезгливое неприятие халтуры, забвения секретов ремесла, конъюнктурности посылов, низведения свободного творческого высказывания до рамок «пролетарского обслуживания масс». Двадцать третьего декабря 1923 года Мясковский писал Прокофьеву из Москвы в Париж: «...потерял почву под ногами. Писать с той идеологией, то есть, строго говоря, вовсе ни о чем не думая, больше не могу, так как, очевидно, вся эта ранняя канитель никому не нужна. Писать так, чтобы было нужно у нас, — трудно, так как придется опроститься до райского состояния, а я все-таки слишком от этой безоблачности и бескостюмности далеко уехал»²⁵. К тому же вокруг «агитационной» музыкальной продукции по большей части группировались сочинители весьма скромных дарований, нередко просто графоманы. Таких имен, как Лурье и Рославец или Кастальский среди «революционных» композиторов поначалу было совсем немного. Индивидуальность всегда одинока. Бездарность имеет громкий голос и способность к сплочению.

Но и отрицать идеалистический просветительский пафос «агитационного» направления в музыке, сложившегося в первые послереволюцион-

²⁴ РГАЛИ. Ф. 2009. Оп. 1. Ед. хр. 134. Л. 26.

²⁵ С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка. С. 179–180.



Илл. 3. Карикатура на Н. Я. Брюсову, помещенная в журнале «Советская музыка» (1933. № 4. С. 175) со следующим текстом:

Созвездие «Дева»

Пела я ладовый ритм, шествуя гордо налево,
Ныне умолкла и я — Брюсова, Музыки дева.

ные годы, было бы также сильным упрощением. «Революционная» музыкальная продукция появилась на подготовленной почве. Достаточно назвать деятельность известного издательства «Посредник», направленную на поднятие образовательного уровня российского народа. «Посредник» в дореволюционной России миллионными тиражами печатал массовую литературу, в том числе назидательные рассказы Л. Н. Толстого.

И еще один, уже психологический фактор, кажется, следует учитывать, размышляя о первых послереволюционных годах. Прежде всего, это фактор восприятия прошлого как завершенного, исчерпанного времени с устарелой культурой разгромленных «дворянских гнезд», которая в новой реальности уже не нужна. В новом социальном пространстве все должно быть новым — язык, алфавит, одежда (кожанка, сапоги и кепка с высоким околышем), отношения между мужчиной и женщиной (всту-

пить в половые отношения так же просто, как выпить стакан воды), и, конечно, новая «агитационная» музыка. «Действительно, композиторы Агитационно-просветительного отдела поставили перед собой явно непосильную для них задачу. В их музыке должны были полно, законченно отразиться образы новых, раньше редко изображавшихся музыкой людей, представителей ведущего класса революции — рабочих заводов и фабрик, машинистов поездов, шахтеров»²⁶.

Скоро тематика произведений стала повторяться. Среди наиболее распространенных сюжетов — варианты «гудковой» или «набатной» музыки. Это «Революционный гудок» и «Три гудка» М. И. Красева, «Гудки» С. А. Каца, «Набат» В. Н. Денбского, «Набат» А. И. Орлова. Это песни, хоры и ритмодекламации, посвященные кузнице: «Песня кузницы», «Ковачи», «Кузнец» А. Е. Туренкова, «Бей молотом» К. М. Лазарева, «Кузнец» В. Н. Денбского, «Кузницы» Н. А. Орлова, «Кузнец» А. А. Касьянова», «Кукушка» («Кукует в кузнице кукушка») М. И. Красева.

Наиболее популярной в те времена стала «агитационная продукция» Дмитрия Степановича Васильева-Буглая (1888–1956). Выпускник Синодального училища, он одним из первых среди музыкантов перешел на сторону большевиков. В 1918 году он организовал музыкальный отдел Пролеткульта в Тамбове, сочинял хоры для самодеятельных кружков, эстрадные песни, написал знаменитую песню «Проводы» («Как родная меня мать провожала») на слова Д. Бедного. Песни Васильева-Буглая «Завет» на слова Самобытника²⁷, «Тише, товарищи» на слова Бруснова, «Красная молодежь» на слова Г. Фейгина распевались повсеместно, а «Лейся, песня удалая» на слова С. Потоцкого стала визитной карточкой после революционного рабочего энтузиазма страны, встающей из руин после Гражданской войны.

В марте 1923 года московские «музыканты-коммунисты», как они себя называли, писавшие для Агитационно-просветительного отдела, организовали новую творческую ассоциацию, по примеру художественных объединений, уже имевшихся в других областях искусства. Непосредственным поводом к оформлению ассоциации послужило событие в литературном цеху. Надо сказать, что музыканты часто повторяли действия писателей, которые считались передовым отрядом советской творческой интеллигенции. В 1920-е годы такая поведенческая зависимость проявлялась особенно заметно. После первой конференции пролетарских писателей, прошедшей в марте 1923 года, литераторы, относящие себя

²⁶ РГАЛИ. Ф. 2009. Оп. 1. Ед. хр. 122. Л. 15.

²⁷ Самобытник — псевдоним. Настоящее имя — Маширов Алексей Иванович.

к пролетарскому направлению, объединились в Московскую ассоциацию пролетарских писателей (МАПП). Музыканты последовали их примеру. Двадцать шестого августа в «Правде» было напечатано воззвание ассоциации, которое современники называли «декларацией»:

Аполитичность и замкнутость музыкальной среды, не нашедшей в себе воли к революционному творчеству, растущая разнужданность концертных программ, проникших в пролетарские клубы, идеологическая неустойчивость молодежи, идущей навстречу музыкальным вкусам нэпа и попадающей в кафе-рестораны, полное отсутствие методологически-классовых подходов к музыкальному просвещению в школах, как общеобразовательных, так и специальных, — такова обстановка нашей музыкальной повседневности, которая привела к созданию ассоциации, положившей в основу своей работы устранение разрозненности революционно-творящих музыкальных сил, и выработку четкой и ясной марксистской линии в подходе к музыкальному искусству.

Отсутствие дошкольных и школьных сборников игр и песен, весьма низкопробный музыкальный материал, преподносимый будущим гражданам в детских садах и в школе, диктуют необходимость строгого пересмотра детской музыкальной литературы.

Хаотичность концертного репертуара, не объединенного ни классовым, ни даже элементарным художественным содержанием, чрезвычайно легкомысленное отношение к репертуару рабочих хоров, военных и народных оркестров, отсутствие популярной литературы по вопросам истории музыки и ее теории, по вопросам изучения ритма трудовых процессов и, наконец, отсутствие художественного классового критерия при издании музыкальных произведений прошлого и настоящего, — таков ряд пустых мест, к заполнению которых должны быть привлечены как музыканты-коммунисты, так и лица, разделяющие основные положения ассоциации.

Инициативная группа ассоциации избрала временное бюро в составе т.т. Черномордикова, Сергеева и Шульгина.

Бюро, тесно связанное с музыкальным сектором Госиздата, устанавливает также связь с партийными органами и политпросветительными учреждениями Москвы и организует исполнительный аппарат ассоциации с целью пропаганды среди пролетариата музыкально-революционных произведений и динамически-насыщенных произведений прошлого и вовлекает в сферу воздействия ассоциации музыкально-теоретические силы республики.

Исполнительное бюро ассоциации, учитывая общность основных целей с союзом пролетарских писателей и с объединени-

ями «Молодая гвардия», «Кузница» и др., мыслит в дальнейшей работе необходимость сотрудничества этих групп, родственных по своим пролетарским устремлениям и, приступая к своей практической работе, призывает всех музыкантов-коммунистов и лиц с революционно-творческим тяготением к объединению и четкому осознанию своих классовых задач.

Исполнительное бюро пролетарских музыкантов²⁸.

Ассоциация расположилась в помещении Музыкального сектора Госиздата, непосредственно в Агитационно-просветительном отделе, что свидетельствовало о том, что с первых дней своего существования она имела государственную поддержку²⁹.



Илл. 4. Обложка первого номера журнала «Музыкальная новь». Автор обложки неизвестен.

На этот факт следует обратить особое внимание. Не случайно декларацию Ассоциации напечатала «Правда», а за ней и «Известия». Ни одно из существующих творческих объединений с самого начала не располагало такими мощными, как теперь принято выражаться, административными ресурсами. Уже с января следующего 1924 года Ассоциация в музыкальном секторе Госиздата начинает издавать свой журнал «Музыкальная новь». Ответственный редактор журнала — А. А. Сергеев, редакторы — С. М. Чемоданов и Д. А. Черномордилов. Издание выходило ежемесячно тиражом в 1 500 экземпляров. Казначеем нового общественного объединения был избран Л. Лебединский.

Присутствие имени С. М. Чемоданова, популярного в музыкальной Москве 1920-х годов критика, облагораживало новое издание. Сергей Михайлович Чемоданов (1888–1942) имел два образования, за его плечами был филологический факультет Московского университета и Московская консерватория (класс К. Н. Игумнова). В послереволюционные годы он

²⁸ Ассоциация пролетарских музыкантов // Правда. 1923. 26 августа. С. 6.

²⁹ К Декларации АПМ, помещенной в «Правде», прилагался постскриптум с указанием адреса нового творческого объединения: «Для справок и связи обращаться к т.т. Черномордилову, Шульгину и Сергееву — Неглинный проезд, 14, тел. 63-27 и 15-42. Музыкальный сектор Госиздата».

преподавал в Московском университете, в ГИТИСе, активно работал в области музыкального радиовещания, много печатался, выступал публично. В первых номерах журнала «Музыкальная новь» появляются статьи о Д. Мило [Мийо. — Е. В.] и Павле [так! — Е. В.] Хиндемите, дается информация о работе других творческих объединений. С программной статьей «Современное музыкальное творчество и предпосылки нашей творческой работы», являющейся журнальной версией доклада, прочитанного в Ассоциации 31 января 1924 года, выступает композитор Л. В. Шульгин. В качестве основных задач Ассоциации названы:

1. «Живая связь с пролетарской массой», проявляющаяся в работе в рабочих кружках;
2. «Преодоление фетишизма творчества», заключающееся в использовании коллективной работы как основного метода;
3. «Овладение старой культурой, в частности, техникой. <...> В этом мы должны уподобиться нашему рабочему правительству. <...> ...Без овладения техникой мы далеко не уйдем»;
4. «Создание революционной музыки без слов, агитационной по своему своему существу»;
5. «Создание новых инструментов»³⁰.

Шульгин ссылался, в частности, на то, что подобные работы уже велись в ГИМНе.

В декларации и основных задачах АПМ обращает на себя внимание то, что в них впервые заявляется о классовом подходе к искусству, а также о просветительском характере объединения, о приверженности его членов идее сохранения традиционного и нового искусства, революционного по сути, а не по характеру использования литературных текстов.

Деятельность основателей организации очень скоро показалась молодым ее членам недостаточно радикальной, и примерно через год в РАПМе случился раскол.

Однако не заметить родственность намерений Пролеткульта, МУЗО Наркомпроса и РАПМа невозможно. Не случайно после разгрома Лениным Пролеткульта Б. Б. Красин и Н. Я. Брюсова оказались при должностях в Наркомпросе. Не случайно та же Брюсова стала фактически идейной вдохновительницей ПРОКОЛЛа. Не случайна и ее работа по кадровому «укреплению» Московской консерватории. При всех сварях, которые случались у музыкантов-революционеров между собой, при всем различии степени радикализма их «идейных платформ», все они являлись провод-

³⁰ Шульгин Л. В. Современное музыкальное творчество и предпосылки нашей творческой работы // Музыкальная новь. 1924. № 4. С. 15–17.

никами взглядов, которые внедряли большевики: взглядов на искусство как на способ идеологического обслуживания их политических намерений в художественных формах.

Литература

1. *Анненков Ю. П.* Дневник моих встреч. М.: Захаров, 2001. 512 с.
2. Ассоциация пролетарских музыкантов // Правда. 1923. 26 августа. С. 6.
3. *Карпов В. В.* Маршал Жуков. Опала. М.: Вече, 1994. 415 с.
4. *Луначарский А. В.* О народных празднествах // Театр и революция. М., 1924. С. 63–67.
5. *Луначарский А. В.* История советского театра (очерки развития). Т. 1. Л.: Художественная литература, 1933. 404 с.
6. *Нестьев И. В.* Из истории русского музыкального авангарда. Статья первая. Артур Лурье — комиссар по делам музыки // Советская музыка. 1991. № 1. С. 81–90.
7. Обзор Музыкального Отдела Московского Пролеткульта // Искусство. 1918. 6 августа. С. 4.
8. С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка / Сост. М. Г. Козлова и Н. Р. Яценко. М.: Советский композитор, 1977. 599 с.
9. *Шенталинский В.* Мастер глазами ГПУ. За кулисами жизни Михаила Булгакова // Новый мир. 1997. № 10. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1997/10/shental.html (дата обращения: 16.03.2010).
10. *Шульгин Л. В.* Современное музыкальное творчество и предпосылки нашей творческой работы // Музыкальная новь. 1924. № 4. С. 15–17.