

Пролетарская музыка

Первые годы музыкальной жизни советской страны позволяют увидеть появление и многого другого (помимо песенности) из того, что вошло затем в обиход искусства соцреализма. Так, начался насаждаемый Пролеткультом и «левыми» поход за «классовость» музыки. Наследие прошлого — «буржуазное», «классово чуждое» — отрицалось, отсутствие же «пролетарского» нового музыкального искусства создавало много проблем. В частности, концертно-исполнительская жизнь шла своим чередом, оркестры, инструменталисты продолжали играть самый разнообразный репертуар музыки «прошлого», работали оперно-балетные театры со старыми апробированными спектаклями и т. п. Противопоставление всему этому только лишь революционной песни было, разумеется, недостаточно. Был сделан «шаг назад», и в результате возникла идея, позже вполне утвердившаяся, что пролетариат из буржуазного искусства может взять то, что ему близко по своей идейной направленности. Из музыки с этой целью были взяты объявленный «революционным» Бетховен и «обличитель» Мусоргский. Позже к ним добавился Скрябин, чьи «Поэмы экстаза» и «Прометей» тоже причислены были к разряду революционных. Но и это не решало проблемы отсутствия «пролетарской музыки». Ста-

ли предприниматься попытки придания «классовости» уже существующей оперно-балетной музыке за счет переделок старых сюжетов, и опера Пуччини «Тоска» переделалась в «Борьбу за Коммуну» с коммунаркой Жанной Дмитриевой, сражающейся на парижских баррикадах, а «Гугеноты» Мейербергера — в «Декабристов» (постановка не увидела света в силу вовремя понятого ее абсурда).

Хотя эти переделки вызывают улыбку, в них вполне можно увидеть зачатки той идеологической заданности, которая позже так развилась в живой практике соцреализма. Переделок и перекраиваний сюжетов и самого содержания опер и балетов на советской сцене в угоду идеологии не счесть: «Жизнь за царя» Глинки стала «Иваном Сусаниным» с текстом, заново переписанным Сергеем Городецким, композитору Прокофьеву в готовой опере «Война и мир» велено было «усилить» патриотическую линию и конкретно образ великого полководца Кутузова (примерно так же, как Фадееву — роль партийного руководства и большевиков-подпольщиков в романе «Молодая гвардия») и т. д. Другой установкой тех лет, в которой видится одна из идей будущего соцреализма, явилась ориентация на оптимизм, на отношение к искусству как к необходимому источнику бодрости и жизнерадостности. И вот в старом балете «Собор Парижской богородицы» Эсмеральда остается жива; «Лебединое озеро», в котором у Чайковского влюбленная пара погибает, получает помпезно-радостный апофеоз, с тех пор неизменно заканчивавший все постановки этого балета на советской сцене.

Как раз балет первым попробовал взяться за «социальный заказ» на музыкальное искусство, рассчитанное на нового слушателя и зрителя: в 1924 году был поставлен балет В. Дешевова «Красный вихрь» с образами рабочих, крестьян, красноармейцев и матросов — «положительных героев», которым соответствовала активная, энергичная музыка, и «отрицательными образами» — стоящими «на пути нового» спекулянтами, пьяницами, хулиганами, выступавшими под музыку «блатного» песенно-частушечного репертуара. Балет был дан два раза, но он, по-видимому, остался вехой в истории советского музыкального театра именно как его «советское» начало. А уже в 1925 году последовали оперы «Орлиный бунт» А. Пащенко (на тему восстания Пугачева), «Декабристы» В. Золотарева и, наконец, «За Красный Петроград» (или «1919») А. Гладковского и Е. Пруссак — опера уже вполне на советский революционный сюжет, в которой много раз цитируются революционные песни.

В 1923 году была основана Российская ассоциация пролетарских музыкантов (РАПМ) — организация, во многом параллельная Пролеткульту и аналогичная по своей программе ассоциациям пролетарских писателей (РАПП) и художников (АХРР). Ассоциацию основали музыканты — члены большевистской партии, принимались в нее также лишь члены партии и лица «определенно-классового тяготения». Хотя РАПМ не включала в себя никого из сколько-нибудь заметных музыкантов, организация эта стала сильнейшим образом влиять на музыкальную жизнь, применяя в своей практике «классовые» лозунги и провозглашая воспринятое от «Пролеткульта» отрицание предшествующей «буржуазной» музыкальной культуры. Даже сами жанры музыки рассматривались с «классовых» позиций: например, фортепианная музыка числилась идеологами РАПМа как «салонно-буржуазная», что привело к упадку этого жанра в 1920-е годы. Основным же в «пролетарском» репертуаре провозглашалась все та же песня. РАПМ резко противопоставляла себя Ассоциации современной музыки (АСМ), созданной в 1924 году как советское отделение Международного общества современной музыки. Именно АСМ объединила лучших композиторов, критиков и музыковедов (Н. Мясковский, А. Александров, В. Держановский, Л. Сабанеев и др.). О том, насколько члены АСМ были противоположны РАПМу, можно судить хотя бы по опубликованному в журнале АСМ «Музыкальная культура» утверждению Л. Сабанеева, что «музыка в самой себе никакой идеологии не заключает» — постулат, всегда вызывавший раздра-

жение у советских идеологов культуры. По-видимому, негласно понимая, что музыка действительно такова, бравшие постепенно верх поборники «пролетарской», а затем «соцреалистической» музыки стремились тесно связывать ее со словом, с текстом, сюжетом или, на худой конец, с программностью (если это были симфония, концерт) или просто с названием из арсенала «Октябрь», «Май», «Колхозная» и т. п., что заставляло слушателя «читать» музыку, интерпретировать ее нужным образом.

Приблизительно те же позиции, что и РАПМ, занял образовавшийся в 1925 году «Проколл» — «Производственный коллектив студентов-композиторов Московской консерватории» (в 1928 году вошел в РАПМ). Множество песен, в основном хоровых, долгие годы певшихся в стране на концертах, по радио, созданы были этими молодыми композиторами, из которых их руководитель, рано умерший А. Давиденко (1899—1934) проявил себя как наиболее талантливый. В 1927 году, используя так называемый «бригадный» метод работы, «проколловцы» совместно написали «музыкальное действие в трех звеньях» — ораторию «Путь Октября». «Три звена» соответствовали трем революциям — 1905 года, Февральской и Октябрьской 1917-го. В оратории использовались тексты А. Блока, М. Горького, В. Маяковского, Н. Асеева. «Проколл» впервые выдвинул утвердившееся в советской музыкальной и партийно-идеологической критике понятие *массовая песня*. Этот термин вплоть до конца 1950-х годов оставался ключевым в словаре музыкального соцреализма.