

М. Булгаков и «веселая жизнь» 1930-х гг.

Анализируя дискуссии 1930-х гг., посвященные джазу, и работу по созданию советских кинокомедий, автор показывает, в какой мере советская творческая интеллигенция формировала идеологическое направление, которое И. Сталин обозначил лозунгом «веселой жизни». Отражение этого процесса можно обнаружить не только в произведениях, получивших официальную поддержку, но и в творчестве М. Булгакова.

By analyzing 1930s discussions about jazz and production of soviet comedy films the author shows how soviet intelligentsia influenced the ideological movement, that was called “Jolly life” By J. Stalin. This process can be easily outlined not only in works that were officially supported by the government, but also in M. Bulgakov’s works.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА И ФРАЗЫ: М. А. Булгаков, Н. Р. Эрдман, И. О. Дунаевский, И. В. Сталин, джаз, «веселая жизнь», советский кинематограф, «Цирк», «Веселые ребята».

KEY WORDS AND PHRASES: M. Bulgakov, N. Erdman, I. Dunayevsky, J. Stalin, jazz, “jolly live”, cinema of the Soviet Union, “Circus” (film), “Jolly Fellows” (film).

В 1930-е гг. в СССР выходило много веселых фильмов. «Веселые ребята», «Цирк», «Волга-Волга» — все они сняты режиссером Григорием Александровым, в них звучит музыка Исаака Дунаевского, во всех играет Любовь Орлова. Все трое — лауреаты сталинских премий, звезды, любимцы власти.

В те же годы Михаил Булгаков пишет роман «Мастер и Маргарита». Его судьба не напоминает судьбы создателей фильмов. И эстетика их ему чужда.

Но когда в очередной раз перечитываешь роман и доходишь до эпизода про «обезьяний джаз», все кажется, что

эту сцену уже где-то показывали. Странную, пошловатую временами до отвратности сцену можно увидеть в кинофильме «Веселые ребята». Кривляние и вихляние полураздетых, в лохмотьях, вымокших под дождем музыкантов, исполняющих виртуозный, мастерский джаз.

Обезьяний джаз

На эстраде за тюльпанами, где играл оркестр короля вальсов, теперь бесновался обезьяний джаз. Громадная, в лохматых бакенбардах горилла с трубой в руке, тяжело приплясывая, дирижировала. В один ряд сидели орангутанги, дули в блестящие трубы. На плечах у них верхом поместились веселые шимпанзе с гармониями. Два гамадрила в гривах, похожих на львиные, играли на роялях, и этих роялей не было слышно в громе и писке и буханьях саксофонов, скрипок и барабанов в лапах гиббонов, мандрилов и маргышек¹.

«Обезьяний джаз» — не единственный эпизод в романе Булгакова, к которому можно найти иллюстрации в фильмах Александрова. Вспомним сцену скандального разоблачения председателя акустической комиссии Семплеярова в Варьете. После того как его уличают в двойной измене, у Булгакова проносится еще один музыкальный эпизод:

— Сеанс окончен! Маэстро! Урежьте марш!
Ополоумевший дирижер, не отдавая себе отчета в том, что делает, взмахнул палочкой, и оркестр не заиграл, и даже не грохнул, и даже не хватил, а именно, по омерзительному выражению кота, урезал какой-то невероятный, ни на что не похожий по развязности своей марш [144].

Невероятный, ни на что не похожий по развязности своей марш играют и музыканты из «Веселых ребят» под предводительством Кости-пастуха — фантазию на тему «Легко на сердце от песни веселой».

Многое из того, что в булгаковском романе связано с Варьете, неожиданно откликается и в александровских фильмах. Так, описание номера велосипедистов, открывающих представление, едва ли не идентично сцене из кинофильма «Цирк», когда группа старорежимных артистов на велосипедах пытается заполнить своим номером вынужденную паузу.

Маленький человек в дырявом желтом котелке и с грушевидным малиновым носом, в клетчатых брюках и лакированных ботинках выехал на сцену Варьете на обыкновенном двухколесном велосипеде. Под звуки фокстрота он сделал круг, а затем испустил победный вопль, от чего велосипед поднялся на дыбы. Проехавшись на одном заднем колесе, человечек перевернулся вверх ногами, ухитрился на ходу отвинтить переднее колесо и пустить его за кулисы, а затем продолжал путь на одном колесе, вертя педали руками.

На высокой металлической мачте с седлом наверху и с одним колесом выехала полная блондинка в трико и юбочке, усеянной серебряными звездами, и стала ездить по кругу. Встречаясь с ней, человечек издавал приветственные крики и ногой снимал с головы котелок.

Наконец прикатил малютка лет восьми со старческим лицом и зашнырял между взрослыми на крошечной двухколеске, к которой был приделан громадный автомобильный гудок [130].

И сцена в кабинете директора, когда надо оправдываться, почему еще нет заморского артиста:

Лишь только начинал звонить телефон, Варенуха брал трубку и лгал в нее:

— Кого? Варенуху? Его нету. Вышел из театра [117], —

и появление из «щели занавеса» конферансье, который объявляет номер прибывшего дирижера:

В освещенной щели занавеса предстал перед публикой полный, веселый, как дитя, человек с бритым лицом, в помятом фраке и несвежем белье. Это был хорошо знакомый всей Москве конферансье Жорж Бенгальский.

— Итак, граждане, сейчас перед вами выступит <...> знаменитый иностранный артист мсье Воланд [133], —

и «оркестр человек в полтораэта», и переклички литературного варьете и киношного мюзик-холла, и приезд иностранного артиста, — все, все это есть в «Веселых ребятах». А уж сцена драки музыкантов — дикая, жестокая, идиотская, смешная — разве не напоминает эпизод на балу у сатаны?

Он хлопнул себя по коленке раз, потом накрест по другой — два, вырвал из рук крайнего музыканта тарелку, ударил ею по колонне...

Улетая, Маргарита видела только, что виртуоз-джазбандист, борясь с полонезом, который дул Маргарите в спину, бьет по головам джазбандистов своей тарелкой и те приседают в комическом ужасе [271].

И не нашел ли вообще этот визг, шум, крик, адское веселье, раздирающее булгаковский роман, звуковой да и визуальный отклик в любимейших комедийных фильмах сталинской эпохи? И фильмы вдруг проиллюстрировали еще не написанный, но уже писавшийся тогда роман «Мастер и Маргарита»?

Проще всего было бы сказать, что атмосфера 30-х была общей: она рождает и «Веселых ребят», и «Цирк», и «Мастера», и Булгакова, и даже Сталина. То, что сопоставлять не принято. Однако заметим, что *Zeitgeist*, дух времени 1930-х гг., кроется в особом характере «веселья». И что «Веселые ребята» растут из того же сора, что и московские, дьявольские части «Мастера и Маргариты».

1930-е гг. словно хотят запомниться нам сплошным весельем. И это преувеличенное, почти неприличное веселье защищает от бездны, как в «Веселых ребятах», но иногда и приоткрывает ее, как в «Мастере». Булгаков создает гротеск, а «Веселые ребята» фиксируют гротескные ситуации. Дикий оркестр, почти обезьяний джаз, танцует в фильме вокруг катафалка. Все это происходит за несколько месяцев до убийства Кирова. Веселятся не только писатели и режиссеры, веселится даже сам Сталин.

Фильмы Александрова — часть истории официальной советской культуры, и они вполне органичны в контексте времени. Менее привычным контекстом становится роман «Мастер и Маргарита». В 1930-х роман никому еще не известен, но зато проявления официальной смеховой культуры, представленные творчеством Александрова, не могли пройти мимо Булгакова. Отсюда, однако, не следует, будто Булгаков вдохновлялся образами этих фильмов. Скорее, и у фильмов, и у романа имелся какой-то общий источник.

Веселые ребята

Фильм «Веселые ребята» снимался в 1933 г., вышел на экраны в 1934-м. Одним из сценаристов был Николай Эрдман, его соавтором — Владимир Масс. В качестве оператора выступил Владимир Нильсен.

Фигура Эрдмана по-своему знаковая — автор «Мандата» и «Самоубийцы», один из главных остроумцев своего времени, да к тому же друживший с Булгаковым.

Коля Эрдман остался у нас. Замечательные разговоры о литературе ведут они с Мишей. Убила бы себя, что не знаю стенографии — все бы записала², —

читаем мы в дневнике Елены Сергеевны Булгаковой в 1938 г.

Эрдман, как и Масс, был арестован в 1933 г. прямо в Гаграх, на съемках фильма, за сатирические стихи и басни. Имена сценаристов были сняты из титров. Успех комедии полностью присвоил себе Александров. Эрдман и Масс выжили: получили по три года ссылки, затем много лет не могли жить в Москве.

Фильм Александрова снят по голливудским стандартам. Напротив, Эрдман пытался найти новый драматургический язык. Сценарий Эрдмана гораздо более логичен, сюжет куда более сложен. Фильм более или менее точно воспроизводит только первую часть сценария — курортную. Дальше история скомкана. Фильм получился про бодрость, жизнерадостность, про победу домработницы Анюты над ничтожной барышней Еленой Сергеевной, про веселых музыкантов из «обезьяньего джаза», которым ничего не страшно. Сценарий же Эрдмана про то, что главный герой упорно ищет любовь не там, где она его ждет. При этом музыкальная стихия гораздо более всеобъемлюща и гораздо менее традиционна. В сценарии

аисты на крышах не отстают от танцоров. Лягушки на огородах квакают. Пританцовывают барашки и коровы. Под дружный хохот колхозников Костя выходит в круг с буйволицей Марьей Ивановной и танцует с ней лихой танец³.

Однако если мы говорим о булгаковском, то оно пропускает именно в фильме, а не в сценарии. Фильм, сняв и упростив многие эрдмановские мотивы, неожиданно вызывает произвольные ассоциации с «Мастером и Маргаритой».

Фильм «Цирк» (1936) принадлежал только Александрову, а вот «Волга-Волга» (1938) опять создавалась при участии Эрдмана, и, кстати, финал картины, в котором посреди широкой реки героиня Орловой просит воды, был взят из эрдмановского же сценария «Веселых ребят». Владимир Нильсен стал оператором и этих двух фильмов.

Современники Нильсена отмечали невероятную, новаторскую работу оператора. «Изобретательство», «совершенно новая область», «многообразие световых сцен», непрерывная панорама в начале с проходом Кости — это «непревзойденный аттракцион»⁴, — так писал оператор и сценарист Николай Ренков в отзыве на фильм «Веселые ребята» в 1934 г.

Нильсен был расстрелян в 1938 г. по обвинению в шпионаже.

Александров с Орловой остались победителями, обласканными на долгие годы.

Орлова писала Эрдману в ссылку:

Дорогой Коля!

Прежде всего поздравляю Вас с большим успехом нашей фильма!

Я надеюсь, что Вы скоро сами увидите и оцените «Веселых ребят» по своему. <...> Я очень довольна картиной, как за себя, так за Гришу, за Вас, за всю группу — поработали недаром⁵.

Между тем Эрдману «Веселые ребята» не понравились. Посмотрев фильм в Красноярске, он писал (уже из Томска) своей возлюбленной Ангелине Степановой:

Кстати, о картине — такой постыдный и глупый бред. Неужели нельзя было сделать даже такой пустяковой вещи?⁶

Эрдман после многих лет опалы в начале 50-х вернулся в Москву. Писал инсценировки, сценарии фильмов и мультфильмов, практически всегда — в соавторстве. Сотрудничал с Юрием Любимовым. Умер в 1970 г.

Александров, кажется, всю жизнь испытывал то ли вину, то ли неловкость перед Эрдманом. Он писал ему, выказывая удивительную глухоту, не замечая, что пишет с высоты своей победоносной жизни человеку с загубленной судьбой, когда-то автору двух гениальных пьес:

Дорогой Коля!

Полеты в Мексику и Америку не проходят бесследно, да и волнения нашей жизни дают себя знать. Пережил сильный приступ гипертонии, спазмы мозга и сердца, но выкрутился. Теперь оживаю. <...>

Во время болезни разбирал архив и нашел открытку Вам и Мише из Женева, написанную 10 мая 1954 года, но неотправленную. Посылаю ее Вам сейчас. Кроме того, нашел Вашу фотографию, которую я снимал в Гаграх во время «Веселых ребят». Посылаю и ее.

Шлю вам обоим [имеются в виду Эрдман и его соавтор и друг Михаил Вольпин. — *И. Г.*] самые сердечные приветы, желаю здоровья и хочу встречи. Позвоните мне домой, когда будете в Москве и скажите домработнице (ее зовут Эмма Давыдовна), где и когда Вас можно найти, чтобы встретиться⁷.

Музыкальный магазин

Прообразом «Веселых ребят» был спектакль-концерт джаз-оркестра под руководством Л. О. Утесова «Музыкальный магазин», вышедший в 1932 г. Гротескные сценки разворачивались в магазине музыкальных инструментов. Главными героями были Федор Семенович, директор магазина, и музыкант Костя. Роль Кости играл Леонид Утесов. Авторы сценария те же, что и в фильме «Веселые ребята», — В. Масс и Н. Эрдман.

В юмористических репризах Эрдман, не боясь, издевается над значимыми символами современной жизни: обезличкой, единоначалием, историческим материализмом, даже индустриализацией и диалектикой. Костя перечисляет названия новых нот, полученных в магазине:

«Данс индустриал» на слова «Эх вы, шарики-подшипники мои», «Спаренная езда, или реквием обезличке», «Гимн единоначалию — многоголосная декламация», «Колыбельная песня „Сон Кулака“», «Полный курс исторического материализма», музыка Давиденко, «Митинг в паровозном депо», сонатина. Попробуем митинг в паровозном депо. Начинает играть страшную какофонию⁸.

Все это, конечно, закамуфлировано под гротескные репризы, когда важные слова произносятся неважными

персонажами, но отношение авторов к происходящему вокруг угадать не трудно.

В произведении много знаковых для Эрдмана мотивов. Например, сцена с неудавшимся самоубийством бездарного музыканта (пьеса Эрдмана «Самоубийца» запрещена в 1932 г.) — Федор Семенович и Костя спасают Неизвестного, желающего утопиться в реке.

Федор Семенович. Костя, посмотри в пиджаке, нет ли там какого-нибудь документа.

Утесов (*роется в карманах пиджака*). Федор Семенович, глядите, вот карточка. Второй категории. Господи, вы только посмотрите на него: так мало от жизни взял: даже сахар по 16-му талону еще не взят. А он уже топится⁹.

Разговор с неотоваренных талонов сам собой переходит на диалектику. По сути дела, для героев Эрдмана именно эти талоны, по которым еще можно что-то купить, олицетворяют образ будущего. Пока страна строит коммунизм, рядовые граждане этой страны думают о том, что в грядущем можно будет приобрести крупу и сахар.

Вот про вас я ничего не скажу, Федор Семенович, у вас в этом месяце даже туалетное мыло взято. Вам действительно в жизни ждать больше нечего. Вам в самую пору топиться. Но этому молодому человеку, у которого столько впереди, столько впереди — и 16-й талон, и 18-й на крупу, и 20-й, все впереди — он сигает. Диалектика. Ну что же это делается с людьми, я вас спрашиваю?¹⁰

Эта ситуация получает развитие в следующей сцене, когда выясняется, что ссылка на диалектику дает ответ на любой вопрос. Костя поет:

Вот как странно все кругом
Вот как славно мы живем
Хоть об стенку бейся лбом
Диалектика во всем.
Все кругом так сложно
Противуположно

Что одно с другим связать
Стало просто невозможно¹¹.

Проще всего было бы интерпретировать репризы Эрдмана просто как сатиру на советские порядки. Видимо, именно так рассуждали карательные органы, отправившие писателя в ссылку. Но заметим, что «Музыкальный магазин» все-таки был пропущен цензурой и пользовался огромным успехом. Как ни странно, здесь можно увидеть ту самую диалектику, по поводу которой иронизировал Эрдман. Власть, конечно, не слишком радовалась, когда над ней смеялись, но в то же время добродушный смех должен был примирить зрителя с происходящим. Лишь во второй половине 1930-х гг. ситуация радикально изменилась, и любые критические мотивы из советской комедии были изъяты. В этом смысле действия власти, наказавшей Эрдмана и поощрившей Александрова, были предельно логичны и последовательны. Смех фильмов Александрова, который Эрдман считал пошлым, представлял собой правильное, с точки зрения власти, направление.

Веселая жизнь

Сталину «Веселые ребята» понравились. По свидетельству современников, он при просмотре «заразительно смеялся». Позднее сказал:

Лента неплохая, веселая... ее-то будут здорово смотреть. И людям будет весело¹².

Не помогли ли «Веселые ребята» сформулировать запрос на всецелую жизнь?

В 1935 г. Сталин объявляет о начале «веселой жизни»:

Жить стало лучше, товарищи, жить стало веселее. А когда весело живет, работа спорится¹³.

Почему эти слова были произнесены именно в середине 1930-х гг.? Можно предположить, что концепция «веселой жизни» возникла как запрос на преодоление травмы коллективизации, которая переживалась не только населением, но и самой властью.

Не случайно в «Веселых ребятах» показан пастух с большим стадом, и это после того, как во время коллективизации во многих деревнях вырезали почти весь скот. Животных так много, они так благополучны, что поросята ходят по столам

и сами ложатся на блюдо. А быки вообще залезают к людям в кровать.

Однако многими партийными деятелями, вполне разделявшими стремление Сталина преодолеть травму, он сам воспринимался как часть этой травмы. Как отмечает историк Александр Шубин, значительная часть партийных кадров видела в Сталине человека, ответственного за все «перегибы» и провалы начала 1930-х. В свою очередь,

Сталин и его сторонники не знали, кто в действительности находится на их стороне, а кто готов внезапно выступить против. При этом количество последних под влиянием трудностей 1930–1933 гг. могло только увеличиваться, и происходило это в структуре, идеально приспособленной, подобно всякой сверхцентрализованной структуре, для дворцовых переворотов¹⁴.

Иными словами, веселье должно было подавить и скрыть страх, который испытывала сама власть.

Внутрипартийные противоречия обострились настолько, что после XVII съезда 1934 г., «съезда победителей», Сталину надо было избавляться от потенциально опасных партийных кадров, и это в конце концов породило «большой террор» 1937 г. Оба процесса — строительства «веселой жизни» и подготовки террора — развивались параллельно и достигли кульминации почти одновременно.

Но как Сталин не мог бы в одиночку устроить террор, так невозможно было бы и строить «веселую жизнь» без помощи творческой интеллигенции.

Интеллигенция сама начинала творить образы, которые составят материал «веселой жизни» по Сталину.

Исаак Дунаевский откровенно сформулировал эту задачу в тексте с выразительным названием «Сталинская эпоха в моем творчестве» 1937 г.:

Как работник, долгое время специализировавшийся на малых формах, я поставил себе целью создать малые формы в советской музыке. Обладая чувством мелодии, я проявил это стремление прежде всего в том, чтобы создать отвечающую новым настроениям нашего народа песню.

К этому времени Советская страна, под руководством партии и великого вождя т. Сталина, одержала ряд огромных успехов

на всех участках нашего мирного строительства. Победоносно была завершена первая пятилетка, быстрыми шагами стало улучшаться материальное и культурное положение трудящихся масс; появилась потребность в новой песне, в которой чувствовались бы радостные тона, с которой человек мог бы отдыхать, мог бы повеселиться после напряженного труда. Наш народ требовал песни!

Я счастлив, что был одним из первых, кто почувствовал это требование народа, и я тем более горжусь, что смог это требование, хотя бы частично, удовлетворить. Мне нет надобности перечислять все мои работы в этом направлении, но во всех этих работах я отражал в своем творчестве те настроения, которыми пропитана наша страна, с энтузиазмом строящая советскую твердыню¹⁵.

Дискуссия о джазе

Не случайно именно в 1936–1937 гг. среди советских композиторов и критиков развернулась спущенная сверху дискуссия о джазе. И если в более поздние времена эта музыка ассоциировалась с буржуазной деградацией и практически оказалась под запретом, то в середине 1930-х отношение к джазу оказалось неожиданно позитивным. Здесь обнаруживается резкий контраст как с оценками, типичными для начала десятилетия, так и с последующим осуждением джаза. Чем объяснить подобные колебания генеральной линии? Похоже, они были несколько неожиданными для идеологов советской музыки, которым приходилось объяснять, почему те самые ритмы и звуки, которые еще недавно решительно осуждались, вдруг получили одобрение.

Перелом произошел после того, как в декабре 1936 г. появилась статья в «Правде», формулирующая неожиданно позитивное отношение к джазовой музыке. Критики и композиторы в срочном порядке должны были переориентироваться.

18 января 1937 г. в Ленинградском Союзе советских композиторов состоялось совещание, посвященное джазу, куда был приглашен Дунаевский. На нем присутствовали известнейшие музыковеды: Михаил Друскин, Павел Вульфийус, Андрей Будяковский. На совещании Дунаевского долго чествовали в связи с получением государственной награды. Начал музыковед Владимир Иохельсон:

Товарищи, сегодня первое большое совещание в стенах нашей секции, когда мы имеем глубочайшее, я бы сказал, удовлетворение и глубочайшее, я бы сказал, товарищеское глубокое дружеское чувство испытываем здесь у нас, на широком собрании общественности, по поводу того, что Исак Осипович Дунаевский удостоен величайшей государственной награды¹⁶; этот скромный, подлинно глубокий, подлинно глубоко чувствующий художник сумел иногда не только без помощи, а даже при определенном противодействии со стороны некоторых группировок, так сказать, аристократически настроенных музыкантов добиться высоких завоеваний. Высоким и значительным фактом награждения орденом Красного Трудового Знамени И. О. Дунаевского советское правительство и партия еще раз показывают, с каким неослабным вниманием, с какой исключительной чуткостью и любовью партия и правительство умеет относиться к каждому отдельному советскому труженнику, советскому художнику, который действительно делает общенародное, общегосударственное, всеобщественное дело¹⁷.

Все прекрасно понимали, что награда Дунаевскому — это не просто знак признания его творчества, но определенный сигнал, посланный всему музыкальному сообществу. Собственно, это и не скрывалось в ходе дискуссии.

Совпадение между публикацией в «Правде» и наградой композитору, работающему в легком жанре, с полной определенностью демонстрировало, что партия требует веселых песен и ничего дурного в использовании джазовых мелодий не видит, если они служат указанной цели. Награда Дунаевскому свидетельствовала о том, что линию партии он понял правильно, причем отчасти даже до того, как эта линия была сформулирована. Соответственно все остальные должны теперь брать пример с композитора-орденоносца.

Дело не в том, что партия вдруг пересмотрела свое отношение к этой «буржуазной» музыке. Что-то случилось, и вот джаз уже надо поставить на службу общему делу. Музыканты мгновенно солидаризируются с линией партии:

У нас долгое время существовала точка зрения на формы развлекательного джаза, как на формы, которые идут от музыки «толстых», от музыки буржуазного Запада, от музыки, которую нужно всячески изгонять, от которой нужно всячески очищать советскую музыкальную культуру. Совершенно очевидно, что эта установка не выдерживает никакой критики¹⁸.

Джаз разрешен — и вдруг выяснилось, что «кадров» по обслуживанию новых веяний не хватает. Нет специалистов, которые могут создавать правильный, советский джаз. Дунаевский недовольно заметил:

Каким образом можно говорить о советском джазе, когда его не существует¹⁹;

Я не хочу выпячивать свои заслуги в этой области, но ведь я действительно один работаю...²⁰

Композиторы и теоретики поняли всю тревожность положения. Надо было срочно бросать отряды на джазовый фронт:

Статьи «Правды» дают определенное указание о повышении качества джаза, а это значит, что перед нами стоит вопрос о подготовке кадров, которые действительно могли бы дать тот уровень исполнения, тот уровень воспроизведения музыки джазовой, который обеспечит ей необходимый нам художественный уровень... Пора поставить вопрос о том, что необходимо готовить в наших специальных учебных заведениях специалистов по джазу. Это логически вытекает из тех требований и указаний, которые поставлены в статьях «Правды»²¹.

Дунаевскому, как говорилось участниками совещания, легко рассуждать с вершины своего Олимпа, его песни стали истинно народными, их поют и рабочие, и колхозники в самых далеких уголках СССР. Но Дунаевский, конечно, не должен творить в одиночку.

Интересно слово практиков джаз-ансамблей, что ими предпринято для повышения качества музыки джаза, на какие трудности и препятствия это наталкивается и чем могут помочь композиторы и музыковеды в преодолении этих препятствий²².

Лексика здесь та же, что использовалась во всех производственных совещаниях того времени, только затесавшийся термин «джаз-ансамбли» напоминает, что речь идет о музыке. Ну, и обычные в таких случаях военные термины:

Музыковедческий фронт, фронт композиторов, т. е. фронт тех, кто должны были руководить вопросами музыки в нашей

стране, оказался в хвосте этих вопросов. Ни Союз композиторов, ни музыкальный научно-исследовательский Институт, ни Консерватория, — по-настоящему этих вопросов не ставили и ставят их только сейчас, когда они до известной степени разрешены на страницах нашей прессы²³.

Участники совещания, боясь отстать от линии партии, вынуждены были изворачиваться. Как обосновать внезапную перемену? Как уловить отличия «советского джаза» от «буржуазного»? Вот хитрец Дунаевский смог понять, «в чем заключается отличие между советским и легким жанром западной музыки». Пусть научит

нащупать эти качественные отличия, показать, чем определяется советское качество марша из «Веселых ребят». Это является задачей первостепенной важности²⁴.

Создается впечатление, что участники совещания были угнетены тем интересом, который власть проявляла к легкой музыке. Дискуссия, развернутая на страницах «Известий» и «Правды», еще раз показала,

с каким неусыпным вниманием следят партия и правительство за вопросами музыкального фронта²⁵.

Спасти не удастся, можно лишь утешать себя важностью теоретических и практических изысканий в этой области:

Речь идет об известных исторических задачах, которые несомненно встают, и нужно будет глазом аналитика посмотреть, я бы сказал, вспахать целые пласты культуры, еще нами не затронутой и неизученной. Словом, здесь встают очень интересные и не только практические, но историко-аналитические, критико-теоретические задачи. Вот политически-общественный смысл нашего совещания²⁶.

Теоретики путаются, им трудно, потому что нужно обосновать очень резкий поворот в музыкальной эстетике. В самом деле, еще вчера говорили о «судорожных взрывах саксофона, судорожном ритме джазбанда». А сегодня это вполне допустимо? Противоречия нет, поскольку речь идет о разных вещах, говорят музыканты²⁷.

Михаил Друскин выдвинул свое толкование:

Я не согласен с докладом, с его толкованием всем нам памятной статьи от 28 января 1936 года. Там было сказано значительно более определенно, чем здесь изложил нам т. Вульфийус, там было сказано, что на творчество Шостаковича влияет судорожная, припадочная нервная музыка джаза. Вопрос был поставлен в лоб. Через 10 месяцев на тех же страницах ц. о. «Правды» появляются статьи, которые говорят о том, что музыка джаза необходима Советскому Союзу, и ее необходимо всячески пропагандировать.

Есть ли здесь какое-нибудь противоречие? Нет. (...) Джазу буржуазному должен быть противопоставлен джаз советский, и именно джаз буржуазный имеет все эти черты припадочной, судорожной музыки. Это было сказано в статье ц. о. «Правды»²⁸.

Далее участники дискуссии переключились на вопрос об уместности легкой музыки вообще — как жанра, необходимого для отдыха трудящихся. Трудовой народ имеет право отдохнуть и забыться после тяжелого труда. Кто-то ссылался на слова Ленина, что «уметь работать — это значит — уметь отдыхать», якобы произнесенные им когда-то:

Мы забыли о том, что мы имеем право отдыхать и что должен быть целый ряд каких-то музыкальных жанров, которые бы создавали возможность этого отдыха в условиях музыкально-го творчества²⁹.

Рассуждения о правомерности легкого жанра и необходимости отдыха коррелируют с высказываниями советских лидеров о необходимости сделать народ зажиточным и благополучным. После голодных лет коллективизации добиться улучшений было не так уж трудно, но руководство страны думало в больших идеологических категориях. «Благосостояние», «изобилие», «зжиточность» — вот новые лозунги середины 1930-х. Они определяли многие политические, хозяйственные и даже эстетические решения. Советская промышленность налаживала производство шампанского и шоколада, строители метро создавали подземные дворцы, музыканты писали веселые песни.

Музыковед Павел Вульфийус чутко отреагировал на эту потребность:

У нас безусловно есть тенденция произведения легкого жанра измерять масштабом симфоний, сонат и т. д. Это совершенно неправильно. Это то же самое, как если ставить вопрос, что важнее — хлеб или шампанское. В конечном итоге, конечно, важнее хлеб, но в условиях выдвинутого лозунга о веселой жизни и осуществления его в нашей стране, я думаю, что вопрос о шампанском является также важным и не случайно, что качеству советского шампанского уделяется целый подвал в газете. Так я себе рисую цели этой области легкого жанра³⁰.

Шампанское, когда-то являвшееся предметом роскоши буржуазных классов, должно стать символом изобильной жизни рабочих. Искристый джаз — сопровождать народное веселье. Увлечшись этой мыслью, Вульфийс пошел дальше:

...Я не считаю опасным ставить вопрос о создании советского фокстрота, о создании советского танго³¹.

В конце концов свое слово сказал Дунаевский:

Партийное указание с достаточной ясностью говорит об этом, но партийное указание нужно разложить на составные элементы, на программу действия. Партийную директиву о положении этого участка советского искусства нужно претворить в совершенно конкретные, почти рецептурные, мероприятия со стороны творческих организаций наших композиторов, поэтов и исполнительских кадров³².

Хотя дискуссию сочли неоконченной, политическая установка была сформулирована и усвоена. Джаз должен быть признан и одобрен, потому что советскому человеку требуется веселье. Московские процессы 1937 г. как раз приближались к кульминации.

Тень веселья

Если Александров и Дунаевский были официальными певцами сталинской эпохи, то Эрдман и Булгаков воспринимаются в современном культурном контексте как антиподы официальной культуры.

Но парадокс в том, что между теми и другими не было жестко прочерченной границы. И не только потому, что Эрдман сохранял связь с Александровым и Орловой будучи

одновременно другом Булгакова, но и потому, что сам автор «Мастера и Маргариты» явно не воспринимал себя просто как тайного критика режима. Не случайно параллельно с работой над «Мастером и Маргаритой» писатель писал пьесу «Батум» о юности Сталина.

Проще всего интерпретировать этот драматургический опыт как попытку писателя приспособиться к требованиям режима. Но Сталин в самом деле интересовал и по-своему гипнотизировал Булгакова³³.

Булгаков не мог не быть в ужасе от того, что творилось вокруг. Но одновременно он чувствовал, что в стране происходят величественные перемены, центром которых был все тот же Сталин. Именно поэтому он создавал книгу о Дьяволе, где пытался не просто изобразить Зло, но и продемонстрировать своеобразную диалектику, выраженную уже в эпиграфе к роману. Те избранные, кому Булгаков читал главы незаконченного произведения, безошибочно ассоциировали Воланда со Сталиным, а сам писатель не оставлял мыслей о том, что вождь все-таки прочитает его роман и одобрит его. Однако Сталин прочитал не «Мастера», а пьесу «Батум», которую, как он сказал Немировичу (по одной из версий), посчитал очень хорошей, но ставить ее все равно запретил³⁴. И в самом деле, похоже, что понять Сталина Булгакову удалось гораздо лучше в мистическом романе, чем в пьесе, посвященной юности революционера.

Музыкально-звуковые образы булгаковской книги, которые хлынули с ее страниц и неожиданно попали в унисон с джазовыми мелодиями из «Веселых ребят», завораживают и ужасают. И все же Булгаков написал один из самых смешных романов в русской литературе. Недаром его так любят современные школьники.

«Веселая жизнь» и террор синхронизируются в 1937–1938 гг. Никаким смехом заглушить ужас было уже невозможно. Но деятели культуры стараются изо всех сил. И чем больше газеты публикуют расстрельных приговоров, тем больше на киноэкранах появляется смешного. К 1937 г., когда курс на «веселую жизнь» был взят окончательно, на совещании 9 марта, посвященном работе над фильмом «Волга-Волга», решительно просят убрать все ненужные мотивы и ассоциации и оставить «чистую комедию».

Мне кажется, что сейчас мы имеем настоящий комедийный сценарий, который правильно сможет продолжить и усовершенствовать линию подлинной советской жизнерадостной комедии, —

говорил директор студии № 2 художественных фильмов «Мосфильма» Захар Даревский (расстрелян год спустя). —

Мне кажется, что есть опасность того, что показываемый в сценарии провинциальный город может оказаться своеобразным городом Глуповым. Для этого нужно дать какие-то положительные стороны города, дать положительных людей, чтобы не выглядело так, что город наполнен только нашими комедийными персонажами³⁵.

Позже Даревский добавляет:

Грустное пение Стрелки нужно выбросить, ибо нужно выбросить элементы мелодрамы, чтобы была чистая комедия³⁶.

Но закономерно, что «чистая комедия» в духе Александрова соседствует с появлением другой иронии, зловещей и трагической. В этом смысле творчество Булгакова отражает веселье 1930-х гг., как тень.

Примечания

- 1 *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита. Собачье сердце. М.: Панорама, 1995. С. 278. Далее ссылки на текст романа будут приводиться по этому изданию в основном тексте с указанием номера страницы в квадратных скобках.
- 2 *Чудакова М. О.* Жизнеописание Михаила Булгакова. 2-е изд., доп. М.: Книга, 1998. С. 614.
- 3 *Эрдман Н. Р.* Киносценарии. СПб.: Мастерская СЕАНС, 2010. С.198.
- 4 *Ренков Н. С.* «Веселые ребята». Изобретательство. Отзыв об операторской работе В. С. Нильсена в фильме Г. В. Александрова «Веселые ребята». набросок. Автограф. 1934 г. РГАЛИ. Ф. 2753. Оп. 1. Ед. хр. 63. Л. 1.
- 5 Письма Орловой Л. П. Эрдману Н. Р., 1934, 1954. РГАЛИ. Ф. 2570. Оп. 1. Ед. хр. 74. Л. 1.
- 6 *Вульф В.* Письма. Николай Эрдман. Ангелина Степанова. М., 2007. С. 228.
- 7 Телеграмма и письмо Александрова Г. В. Эрдману Н. Р., 17 марта 1951, 1 авг. 1956. РГАЛИ. Ф. 2570. Оп. 1. Ед. хр. 60. Л. 2.

- 8 Сценарий спектакля-концерта джаз-оркестра п/у Л. О. Уте-сова «Музыкальный магазин». Авторы — В. Масс и Н. Эрдман. 1932. РГАЛИ. Ф. 3005. Оп. 1. Д. 15. Л. 5.
- 9 Там же. Л. 8.
- 10 Там же. Л. 9.
- 11 Там же. Л. 22.
- 12 *Гращенкова И. Н., Фомин В. И.* История российской кинематографии. М., 2016. С. 480.
- 13 *Сталин И.* Речь на Первом Всесоюзном совещании стахановцев 17 ноября 1935 г. М.: ОГИЗ. Госполитиздат, 1948. С. 10.
- 14 *Шубин А.* 1937. АнтиТеррор Сталина. М.: Яуза — ЭКСМО, 2010. С. 7.
- 15 *Дунаевский И. О.* Сталинская эпоха в моем творчестве. Машинопись. Черновик. 1937 г. РГАЛИ. Ф. 2062. Оп. 1. Ед. хр. 330. Л. 3.
- 16 Дискуссия о джазе 18-го января 1937 г. Стенограмма, машинопись. РГАЛИ. Ф. 2062. Оп. 1. Ед. хр. 331. Л. 3.
- 17 Там же. Л. 4.
- 18 Там же. Л. 15.
- 19 Там же. Л. 33.
- 20 Там же. Л. 33 (об.).
- 21 Там же. Л. 19.
- 22 Там же. Л. 8.
- 23 Там же. Л. 9.
- 24 Там же. Л. 13 (об.).
- 25 Там же. Л. 8 (об.).
- 26 Там же. Л. 2 (об.).
- 27 Там же. Л. 20.
- 28 Там же. Л. 20.
- 29 Там же. Л. 11.
- 30 Там же. Л. 11 (об.).
- 31 Там же. Л. 14.
- 32 Там же. Л. 30 (об.).
- 33 В книге М. О. Чудаковой «Жизнеописание Михаила Булгакова» неоднократно упоминается о разговорах, которые Булгаков вел с женой по поводу Сталина, возвращаясь к этой теме снова и снова. См., например: С. 578, 585 и др.
- 34 См.: *Чудакова М. О.* Жизнеописание Михаила Булгакова. 2-е изд., доп. М.: Книга, 1998. С. 643.
- 35 Протокол совещания по режиссерскому сценарию «Волга-Волга» 9 марта 1937 г. Машинопись. РГАЛИ. Ф. 2753. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 3.
- 36 Там же. Л. 4.