Людмила ТИХВИНСКАЯ

ВЕЧЕР ЮМОРА И СМЕХА В ДЕНЬ ГОДОВЩИНЫ СМЕРТИ В. И. ЛЕНИНА

ЭСТРАДНЫЕ КОНЦЕРТЫ К ТОРЖЕСТВЕННЫМ ДАТАМ В ЗЕРКАЛЕ КРИТИКИ КОНЦА 1920-Х ГОДОВ

На пятый год кончины Ленина в московском клубе Семхимтреста, как и в других клубах страны, состоялся траурный вечер. Очередная годовщина ухода из жизни Вождя Революции никак не должна была располагать к чему-либо иному, кроме скорбной торжественности. «Однако это мероприятие, – как написал журнал "Эстрада и цирк" 1929-го года в статье под названием "Вечер юмора и смеха… в день годовщины смерти В. И. Ленина" стало печальным курьезом. Устроители-весельчаки из Севхимтреста не нашли ничего лучше, чем как следует посмешить в этот вечер публику». Начало вечера, правда, никак не предвещало того, что «устроители-весельчаки» могут позабыть стыд. Торжественное собрание, как обычно, началось докладом о Ленине, потом исполнили траурный марш и две песни о вожде пролетариата. И вдруг, без всякого перехода, внезапно и неожиданно на сцене появилась бойкая эстрадная певица с популярной задорной песенкой: «Два аршина ситца, самый модный цвет / Юбка не годится, платье тоже нет». Что происходило следом, корреспондент описал в деталях и с примерами, оттого важно привести большую цитату из его заметки. Та самая певица спела еще одну песню – о лаптях и любви, тоже «шуточную». И «траурное настроение, – мрачно замечал автор заметки, – понемногу рассеивалось, в зале становилось весело. По-настоящему же стало весело при выступлении Мармеладова. Мармеладов, нисколько не смущаясь характером дня, прочел "веселенький монолог", в котором весьма пространно рассказывалось о том, как некая леди Джен нашла способ рожать вне брака, о женщинах и обезьянах, что "умеют пудриться и мазать разные места от головы и до хвоста", об алиментах и т.д., не обошлось и без пресловутых "неоконченных" рифм. Заявив, что в цыганском романсе – пошлость вообще, а у него в пародии – "пошлость в квадрате", Мармеладов запел пародии, в обычные дни, пожалуй, и неплохие на мотив популярных "Василечков": – "В безысходной злобе / Я лежу во гробе…" "Василечков" сменила пародия на "И льется песня" – "Цыгане шумною толпою по ЭСЭСЭрии идут / И приближаясь к Волховстрою, / Всю ночь "Кирпичики" поют…".

К концу концерта в зале стоял стон от смеха: В. Я. Хенкин (с обычным для него мастерством) рассказывал о …покойниках, прыгающих в кремационных печах, о "людях, которых много умирает, но много и обратно рождается", об ухаживаниях обывателей, о потерянном в бане "пупе" и еще о многом. Веселое настроение долго не

покидало аудиторию, смеялись, протискиваясь к вешалке, улыбаясь, расходились по домам»[1].

Случай, который описал эстрадный журналист, даже сегодня, в наши склонные к всяческой травестии времена, способен вызвать недоумение (не говоря уж о «зрелых» советских годах – тогда бы точно не поздоровилось не только весельчакам – и актерам, и устроителям, вплоть до руководства Севхимтреста, но, пожалуй, и корреспонденту, который подробно и даже со вкусом запечатлел неподобающие в траурные дни выступления. Заодно прикрыли бы и сам печатный орган, который опубликовал крамольный текст. (В начале тридцатых «Эстраду и цирк» на несколько десятилетий все же закроют.) Разумеется, 1929-й – не 1937-ой г. Хотя строительство советского мифа со всеми его ритуалами уже завершалось, но некоторые вольности НЭПа еще держались. Стояли последние «вегетарианские» деньки. И все же… История о том, что кто-то в год первой пятилетки Страны Советов (ее объявят через два месяца) позволил себе (посмел! рискнул!) в концерте по случаю траурной даты (а дата для той страны действительно скорбная) веселить публику, а публика позволила себе веселиться, – никак не укладывается в наши представления о той эпохе. Не укладывается настолько, что есть соблазн усмотреть в ней намек на уникальный в те годы случай публичного политического фрондерства. Ведь известно уже: единодушие, единомыслие «советской многонациональной общности» не было таким монолитным, как это казалось долгие годы. Стало известно и то, что народная скорбь по поводу смерти Ленина не была всеобщей, что анекдоты на смерть великого вождя, не просто грубые – макабрские, прямо-таки кощунственные – пошли гулять в народе уже в 1924-м, т. е. в первые дни общенародной скорби, и имели место все советское время.

Автор заметки намек на фрондерство сразу отметает: «трудно даже допустить мысль, что все это безобразие было организованным и сознательным хулиганством». С этим не поспоришь: о сознательном политическом выпаде тут и речи быть не могло[2]. И все же. Чтобы произносить зощенковский текст о прыгающих из печей покойниках в памятный день смерти

[1] *Вечер юмора и смеха в день… годовщины смерти В. И. Ленина // Цирк и эстрада, 1929, № 2. С. 13.*

[2] *Однако нечто от «коллективного бессознательного» какой-нибудь энтузиаст психоаналитического метода, кстати, очень популярного в 1920-е годы, при желании мог бы уловить. Действительно, веселить публику в траурном концерте репризами, подобными: «лежит во гробе в бессильной злобе» или популярнейшим рассказом Михаила Зощенко «Крематорий», который Владимир Хенкин с блеском читал все 1920-е годы, – это ли не оговорочки «по Фрейду».*

«Это не ошибка цинкографии, обрезавшей голову. Это не картинка из заграничного журнала мод.
Это советский конферансье, выступающий в таком костюме и в день 12 годовщины Октября, и на рабочих полднях. А голова не нужна, потому что почти все конферансье “на один костюм”».
Из журнала «Цирк и эстрада», 1928, № 5

вождя революции, нужно было страдать какой-то странной глухотой к главному в стране в тот день событию и вообще – к политической конъюнктуре СССР. Однако эстрадников старой школы, к которым принадлежал Хенкин, как раз отличал острый актерский слух – который был одним из главнейших свойств профессии, поскольку обеспечивал способность выживать в напряженной конкурентной борьбе на дореволюционных подмостках. Но тогда еще этот слух был нацелен не на макромир, не на пространство всей страны, а на мир малый, на реакцию публики в зрительном зале, с учетом ее настроения и нерва… (Это уж потом советские эстрадники научились с неменьшей чуткостью улавливать грозящую «опасность» и любые колебания в политической ситуации.)

Обличив неразумных актеров в «головотяпстве» – автор той самой заметки поспешил тут же сказать, что «эта прискорбная история все же – из разряда случаев единичных», что «миллионы трудящихся Союза, собравшись в своих клубах, культурно проводили остаток вечера (после доклада и воспоминаний), посвященного ушедшему вождю. На этих вечерах крепнет рабочая солидарность… В этих вечерах эстрада призвана сыграть большую культурную роль. В клубы приходят чтецы, исполняющие произведения современных поэтов и писателей, посвященные памяти великого вождя, исполняется серьезная музыка, поются песни, любимые Ильичем. Под конец статьи, как и полагалось, журналист усиливал позитивную ноту, особо подчеркивая, что репертуар большинства концертов, устроенных в ленинские дни – в этом году был составлен внимательно и бережно, с соблюдением должного такта, что разговорники и вокалисты специально подобрали и разучили для этих дней специальные номера, а некоторые эстрадные ансамбли… сделали полные тематические траурные программы»[3].

Автор заметки был, мягко говоря, не совсем точен. Описанный им эксцесс – увы! – не являлся исключением. Реальная эстрада 1920-х годов в дни смерти вождя мало походила на нарисованную им благолепную картину. О подобных казусах сообщали многие журналы тех лет. Так обнаруживала себя одна из главных коллизий существования российской эстрады в послереволюционные годы: пожалуй, тяжелейший, мучительнейший процесс ее постепенной «перековки», «осовечивания», перехода «на новые рельсы» и выкорчевывания того, что впоследствии принято было клеймить словом «мещанство». Нужно отметить, что на протяжении всех семи советских десятилетий эстрада этому усиливающемуся нажиму поддавалась с большой натугой.

Ленинский концерт, на котором случился тот инцидент, относился к разряду так называемых «датских» – жанр сугубо советский, характерный плод социалистической культуры, прелюбопытным образом и без особого ущерба для себя сумевший пережить саму социалистическую действительность. В советском праздничном обиходе опорными, сакральными событиями истории страны, на которых держался свод советского мифа, были, как известно, два: одно – торжественно-радостное, другое – траурно-возвышенное. То есть ежегодные государственные

[3] *Вечер юмора и смеха в день… годовщины смерти В. И. Ленина // Цирк и эстрада, 1929, № 2. С. 13.*

и всенародные торжества по поводу Октябрьской революции и годовщины смерти Великого Вождя.

Эстрада, как «самое массовое и мобильное» из зрелищ, должна была не просто достойно вписаться в строй празднующих, – ей надлежало шагать в первой шеренге энтузиастов. Мобилизовывать, наставлять, контролировать разношерстную эстрадную массу поручалось на это время специально организуемым к Октябрьским и Ленинским дням Комиссиям по эстраде. «Создание первой такой Комиссии, положившей начало многолетней советской традиции, было приурочено к 10-летию Октября. Эта дата, как известно, была отмечена грандиозными торжествами по всей стране»[4]. На юбилей надлежало отозваться всем искусствам. От эстрады тоже ждали новых идейно-художественных свершений. Для этого ей в помощь Комиссией была разработана специальная Инструкция, «которая в своей основе не менялась на протяжении десятилетий, с годами лишь слегка подновляясь и корректируясь. В ней подробнейшим образом регламентировался характер предпраздничной и праздничной работы эстрадников в дни Октябрьских торжеств. Инструкцию предварял лозунг, своего рода формула и квинтэссенция государственного наказа эстраде: «День смотра достижений на фронте Советского строительства за 10 лет должен быть и днем смотра достижений Советской Эстрады»[5]. Так эстраду вводили в круг интересов государства, где ей надлежало выполнить роль рупора и пропагандиста, воспитателя и идейного авангарда; роль, о которой никогда прежде она и не помышляла. Из эстрады **просто** она должна была стать **искусством советской эстрады**»[6].

Хотелось бы текст этого восхитительного документа, одного из первых образцов подобного рода идеологических катехизисов, перепечатать здесь целиком. Но он чересчур объемен, потому приведем лишь несколько фрагментов:

*«В дни празднования 10-летия Октября, в дни, когда мы будем демонстрировать перед широкими массами трудящихся наши достижения за 10 лет советского строительства, эстрада, **советская** эстрада должна доказать, что она за эти 10 лет выросла культурно и политически, вышла из узких обывательских рамок на широкую дорогу советской общественности.*

Основная тематическая и художественная установка для Октябрьской эстрады такова.

Десятилетие Октябрьской революции – праздник мирового пролетариата, небывалая юбилейная дата в истории человечества, дата, знаменующая собой великую победу рабочего класса, великий пафос, героику непреклонной и победоносной борьбы с невиданными лишениями, препятствиями и трудностями. Рядом с этой титанической героикой, тематика советской эстрады выглядит более чем жалко. Штампы управдома, фининспектора, взяточника и растратчика, алименты, откомхоз и пр. т. п. просто немыслимы на Октябрьском вечере.

Это не значит, конечно, что никакой сатиры не должно быть, и мы не призываем складывать репертуар эстрады к 10-летию революции из сплошных и голых агиток. Достаточно приличная в художественном отношении агитка должна

[4] *Шаболтай П.М. Проблемы развития отечественной эстрады(1917–1929). Дис. канд. искусств. М.: РАТИ–ГИТИС, 2000. С. 110.*

[5] *Эстрада (Пути советской эстрады) М.; Л., 1928. С. 98.*

[6] *Шаболтай П.М. Указ. соч. С. 110.*

занять не последнее место на юбилейной эстраде, где уместность ее нельзя сравнить с куплетами об алиментах. Однако наряду с ней может и должна быть и сатира. Только тематика этой сатиры и ее оформление должны резко отличаться от обычных. В чем должно заключаться это отличие и каким путем можно и должно ее осуществить?

Прежде всего отличие в масштабах. Если обычно темой эстраднику служат мелкие факты повседневной жизни, то обобщения их и разбора под углом зрения задач социалистического строительства он не дает, или дает неверно, пообывательски… Для сатиры больших масштабов темы имеются, и разработать их в достаточно художественные и занимательные номера – можно.

Берем темы из области международного положения, здесь крушение империалистических планов и комбинаций – подлое жульничество разной пробы соглашателей и т.п.

Какой, например, блестящий эпизод для сатирического номера последний "скандал в благородном семействе" амстердамцев или "нефтяная идеология" Детердитов и К° и т.д.

Мы подчеркиваем эпизод потому, что без обобщающей сатиры на мечущихся от одной до другой прорухи капиталистов, без обобщающей сатиры на пресмыкающихся, подличающих и жульничающих меньшевиков существует опасность низведения этих вышеуказанных тем до уровня заштампованных эстрадой "чемберленов".

Темы "внутреннего порядка" еще многочисленнее и разнообразнее. Тупость и паника буржуазии, ждавшей "со дня на день" падения ненавистного большевистского правительства, саботаж интеллигенции, отечественные "социал-обыватели", НЭП и прочее…

Наиболее ответственная задача в создании Октябрьского репертуара лежит на так называемом "разговорном жанре", являющемся центром эстрады.

Здесь декламация и мелодекламация наиболее благополучны, ибо соответствующие произведения наших поэтов имеются в изобилии.

Монолог должен являть собой фельетон высокого стиля, должен быть художественным революционным памфлетом.

Это же самое, но в развернутой, более театрализованной форме, должны представлять из себя диалог и сценки.

В пении – никакой классики[7], не говоря уже о цыганщине или псевдореволюционных произведениях, синонимом коих окончательно утвердились "кирпичики".

К Десятилетию Октябрьской Революции наши поэты и композиторы могут найти и найдут слова и мелодии новых, совсем новых песен.

Для куплета – наряду с новым содержанием непременно должно искать и нового оформления новой музыки, да иначе и невозможно, ибо при игнорировании этого получилось бы то, что пыталась преподнести "советская" оперетта: слова "По заветам Ильича"… шли под мелодию "Лам-ца дрица, а-ца-ца".

Ни салонному, ни эксцентрическому танцу не должно быть места на Октябрьской эстраде. Здоровая физкультура и характерные танцы народов СССР – вот что можно и должно дать в этой области, не говоря о балетных номерах с

[7] Здесь авторы инструктажа, явно принадлежавшие к пролеткультовской братии, несколько промахнулись, обнаружив художественно-политическую недальновидность. Пройдет несколько лет, и с высоких трибун прозвучит призыв «учиться у Шекспира», а классика, интерпретированная в духе советской идеологии, станет государственным стилем советской империи и очень быстро и на долгие десятилетия проникнет и в «датские» концерты.

определенным идеологическим и политическим содержанием».

Далеее инструкция предлагала «Тематику октябрьских танцевальных номеров», которую «артист-эстрадник», будучи «артистом-общественником», должен учесть в своей предпраздничной подготовке.

«Героика Октября (Приемы танца: характерные, "твердые", движения, физкультура. Соединение характерных движений и физкультуры. Отсутствие классики, "мягких", движений).

Юмореска (темы международные)

Полический скетч (Западная Европа, Америка, международный капитал и СССР. Приемы: танцовальная пантомима, характерные движения)

Национальные танцы (Чисто этнографические. Суррогаты недопустимы. Примеры псевдонациональных танцев, недопустимых: ковбойский – тот же фокстрот; утрированный еврейский и т. д.

Производственные, трудовые танцы.

Спортивные»[8].

Как обнаружилось очень скоро, титанические усилия праздничных комиссий, а также разного ранга идеологических наставников, сочинявших всевозможные указания, подобные этой инструкции, по большей части пропадали втуне. Об этом свидетельствуют многочисленные статьи эстрадных обозревателей, которые вынесли прискорбную для советского искусства коллизию на страницы своих журналов.

Пресса 1920-х так же уникальна как и само десятилетие истории советского государства. Новый тип искусства и государственного управления им только формируется. Журналисты, обозреватели, рабкоры, авторы писем в редакции еще не получили уроков, которые им скоро преподаст год «великого перелома» и последовавшие за ним времена. Твердо убежденные, что никто не сможет заподозрить их в злом умысле, они пишут, что думают, описывают, что видят, полагая, что правдивое отражение и есть скорейший путь к тому, чтобы искоренить язвы прошлого и выпестовать ростки будущего. Ими движет страстная забота о месте эстрады в социалистическом строю.

Строчки репортажей и статей эстрадных журналистов – отклики на эстраду праздничных дней – дышат искренним гневом и возмущением. Они клеймят позором эстрадных артистов, которые в дни праздничных кампаний обнаружили полнейшую неспособность отразить в своих выступлениях величие исторических событий.

Однако обвинять эстрадников в том, что они не озаботились репертуаром «к дате» было не очень-то справедливо. Потому что все они, как один, обзавелись новыми текстами или номерами, в которых была видна вполне искренняя готовность в эти «краснокалендарные» дни соответствовать торжественным событиям. Никому из них и в голову бы не пришло ослушаться начальства, и не только из вполне понятного для тех лет страха быть обвиненным в «саботаже» (любимое словечко 1920-х). Ими двигал страх другой и еще более острый: без «датского» репертуара Комиссия[9] не допускала к праздничным концертам. А пропустить праздничную кампанию – означало упустить самые хлебные дни в

[8] *Эстрада (Пути советской эстрады). С. 98.*

[9] *Это была не одна комиссия, а целых три – тройной фильтр комиссий: Посредрабис–Губпрофсовет–Губполитпросвет. Попутно скажем, что люди, заседающие в подобных комиссиях был под стать зощенковским персонажам: один из них в ответ на просьбы струнного квартета включить музыкантов в концертный график твердил: «Я понимаю, что вы квартет, да сколько вас человек-то»?*

году. При катастрофической безработице, которая царила на эстраде, как и по стране в целом, на протяжении всех 1920-х годов, это грозило актеру полуголодным существованием на многие месяцы.

Точное число концертов, устраиваемых во время одной только праздничной кампании не поддавалось учету уже и тогда, а сегодня тем более. Ясно, что речь шла о цифрах поистине астрономических.

«Каждый, даже самый маленький и бедный клуб старается устроить у себя в октябрьские дни эстрадный концерт»[10], – зафиксировал журналист. А в одной только Москве в 1929 г. было зарегистрировано 262 клуба. Клубы самые разные – ВКП, ВЛКСМ и профсоюзов, кустарей, студенческие и национальных меньшинств – ассирийский, немецкий, еврейский, татарский… – заводские, фабричные и районные, по специальностям – одних кожевенников числом 15, коммунальщиков тоже, металлистов – 27… И едва не в каждом районе – милицейские. Сближали их названия, почти у всех начинавшиеся прилагательным «красный»: «Красный деревообделочник», «Красный балтиец», «Красный маяк», «Красный пролетарий», «Красный кооператор», «Красная заря», «Красная швея», «Красный луч» и так далее до бесконечности.

В Ленинграде, по подсчетам одного обозревателя, за 3–4 праздничных дня в клубах устраивалось более 750 концертов. В эти дни «подкармливались» все, даже третьеразрядные исполнители, из которых в большинстве своем и состояла в те годы эстрадная масса. Вокруг же артистов «с именами», вроде упомянутого выше Хенкина, возникал настоящий ажиотаж, вихрились подлинные страсти – им обрывали телефоны и руководители клубов, и «жучки» (так называемые подпольные эстрадные администраторы), наперебой соблазняя повышенными гонорарами. Известных конферансье перекупали за баснословные суммы – 150–200 рублей за вечер, вместо 40–50 рублей в обычные дни.

Вот картинка с рядового праздничного концерта, которую набросал обозреватель журнала «Эстрада и цирк». Знаменитый бас Большого театра А.С. Пирогов, получив 100 рублей, спел три романса. «Публика требует еще, но за кулисами уже в пальто мелькает фигура Пирогова»[11]. Солист Большого театра С.П. Юдин, спев тоже три романса, но уже за 120 рублей, «также ретировался». После фельетона Смирнова-Сокольского Е.Н. Гоголева исполнила героический монолог. Конферансье извинялся за такую непоследовательность: «Вы сами понимаете, артистка приехала из театра и торопится на другой концерт»[12]. Заметка обозревателя «Цирка и эстрады», описавшего эту Октябрьскую праздничную вакханалию 1928 г. называлась «Рвачество и халтура»…

И как же далеки были эти концерты от тех «идеальных образцов», что стояли перед мысленным взором членов комиссий и авторов инструкций и указаний! С печальной очевидностью обнаруживалось, что советская идейность для большинства эстрадников – не более чем парадный туалет, который «к случаю» надевается и так же легко снимается. «Революционность в Октябрьских концертах,– сетует журналист, – выражалась больше в костюмах, нежели в репертуаре: певицы

[10] *Эстрада в клубах в Октябрьские дни. Праздничная горячка // Цирк и эстрада, 1928, № 17. С. 10.*

[11] *Эстрада в клубах в Октябрьские дни. Рвачество и халтура // Цирк и эстрада, 1928, № 17. С. 10.*

[12] *Там же.*

Загорская, Инна Рович, Тарандина и др. … явились в красных платьях. Рейзен и Жуков очевидно сочли верхом революционности протанцевать танец неаполитанских нищих в… красных лохмотьях»[13]. Фальшь псевдореволюционности особенно коробила в танцевальном жанре, на который у авторов инструкции было больше всего надежд. «Эстрадник Ин. Баскаков, вырядившись в безвкуснейший костюм русского витязя шоколадной коробки, выделывал дикие непонятные движения, размахивая при этом мечом и щитом. Все это должно было обозначать стопроцентную революционность. Бедный Баскаков! Он не знал, что его шоколадный витязь так же далек от революции, как революция от шоколада!»[14]. В торжественных Октябрьских и Ленинских вечерах, то и дело звучал партийный гимн, «главная музыка» СССР. Но «враг» не дремал и здесь: вопреки строгим инструкциям, на праздничные подмостки, мимикрируя под революционную идейность, проникали запретные в святые дни модные ритмы танцплощадок. «Часто под "Интернационал" исполняются самые обыкновенные развинченные фокстроты и шимми, – свидетельствовал журналист, – Получается странное и безвкусное смешение. Красные костюмы и "Интернационал" не в силах ни оправдать фокстрота, ни сделать танец революционным, ни убавить его антихудождественности»[15].

Критика вынуждена была признать: вместо высокой публицистики, подлинно художественных и вместе с тем глубоко идейных образцов эстрадного искусства на праздничные подмостки обрушился вал чудовищной халтуры, наспех сляпанные переделки, шитые белыми, вернее кумачовыми нитками, беспомощные агитки – отписки начальству. «Псевдореволюционность – обычный гость октябрьской эстрады. Каждый исполнитель хочет перекричать другого более звонкой революционной фразой. Дело доходит до курьезов. Достаточно указать на романс, носящий название "А сердце в партию так и рвется". Названный романс с высоко идейным названием был выпущен в издательстве Музторг довольно внушительным тиражом».

Старые, затасканные и революционно перекроенные номера (продукт простодушного конформизма несчастных артистов) в пересказе рецензентов выглядят уже чистой пародией. «Учитывая требования эпохи, лиловый негр из Занзибара и страстные мексиканские люди перекрасились в революционеров. Борьба поднимающегося народа Африки против колониального гнета описывалась в одной из песен в следующих строках:

Вот из густых прерий
Словно из нор зверей
Ночью путей не ищя
Вышел народ дикий,
Держит в руках пики,
Колет он белых, крича
«Юн-вай», «Юн-вай»,
Как хочешь понимай…[16]

Идейные дикари из этого страстного антиимпериалистического опуса как две капли воды походят на восставших аборигенов из «Багрового острова» М. Булгакова (талантливой пародии на халтурные революционные пьесы), поставленной А. Таировым в Камерном театре 1928 г. Но вот что любопытно. Комедия-памфлет

[13] *Закоулки эстрады. Революционно во что бы то ни стало // Цирк и эстрада, 1928, № 16. С. 10.*

[14] *Там же.*

[15] *Там же.*

[16] *Закоулки эстрады. Перелицованная пошлятина // Цирк и эстрада, 1928, № 16. С. 10.*

Булгакова, обвиненная партийной прессой в злопыхательстве, была снята уже к лету 1929 г., а эстрадная «датская» халтура – один из прообразов булгаковской пародии – из года в год безмятежно всплывала на праздничных подмостках. И сколько бы критика ни обличала эстрадных халтурщиков, с них как с гуся вода – серьезных оргвыводов по отношению к ним, в отличие от булгаковской сатиры, ни разу не следовало. «Эстрадники Шалк (Аркадьев и Клейман) представили …пошлый, антисоветский репертуар, – клеймил артистов критик – В этом репертуаре верхом "революционности" считается крыть матом Керзона». Самыми безобидными в «ответе лорду Керзону» Шалков были такие строчки:

Ты не думай, англичанка,
Что нас можешь устрашить
Сам пойду я вместо танка
Буду газами душить[17].

Пригрозив таким образом врагам революции, дуэт сатириков завершал свой фельетон непременным для этого жанра «позитивным» финалом: уже другим тоном – торжественной с подъемом декламацией – два голоса в унисон с особым, именно для таких случаев выработанным эмоциональным тремоло, выжимали из публики «бурные, долго не смолкающие аплодисменты»: «мы благополучно празднуем **седьмую** годовщину Октября!». Этот текст Шалки не меняли на протяжении многих лет. «Они даже не догадались, – писал обозреватель (дело происходило в 1928 году), – переправить цифру 7 на 11. А в клубе им. Кухмистерова, – продолжал он, – обычно очень хороший эстрадник Северский исполнял довольно вульгарную псевдонародную былину "Октябрь Октябревич". В былине встречалась фраза: "А и будет Октябрь **десяти** годов…"[18] Пора, наконец, эстрадникам научиться считать если не до 100, то хотя бы до 10»[19]. Причина, почему Шалки благополучно исполняли свой памфлет, четыре года[20] ни слова в нем не меняя, проста и понятна всем, кто хоть немного застал казенные концерты советской эстрады. Не только обычная публика, но и начальство слушали подобные тексты вполуха, как правило, пропуская их мимо сознания. И только дотошный репортер заметил ляпсусы с революционной хронологией, допущенные «двумя халтурщиками и одним очень хорошим эстрадником».

Уже тогда, в конце 1920-х, и для публики, и для актеров коллективное отправление казенного ритуала стало совместным отбыванием «повинности», облегчавшимся у творцов и потребителей «датского» концерта только надеждой услышать, наконец, что-нибудь человеческое «про тещу и алименты». Оттого-то, несмотря на усилия всех Комиссий, на нешуточные угрозы всех рангов начальства проникали, просачивались в постную торжественность «датского» церемониала, превращая серьезные, а то и скорбно-драматичные поводы, вроде того самого концерта ко дню смерти, Ленина в «вечер юмора и смеха».

«В Октябрьский репертуар, – снова констатирует бдительный обозреватель, – попала тематика "черной доски", – в клубе спиртоводочного завода юморист исполнял песенку "Гулимжан" – песенку, трактующую о пресловутом треугольнике – муже, жене и любовнике. Мораль песни: муж, придя домой, застает любовника – пугается, принимая его за вора,

[17] *Война в эстрадном репертуаре // Цирк и эстрада, 1929, № 11. С. 3.*

[18] *Эстрада в клубах в Октябрьские дни. Арифметические ошибки // Цирк и эстрада, 1928, № 17. С. 10.*

[19] *Там же.*

[20] *А может быть и дольше… Известно, например, что в начале 1970-х, спустя 55 лет после революции, знаменитый куплетист Владимир Каралли еще читал свой «датский фельетон» «Десять Октябрей», сварганенный им к 10-летию революции.*

но, конечно, все кончается хорошо, муж успокаивается, поняв, что это только любовник. Не обошлось и без алиментов: некий дуэт сатириков пустил такой диалог:

Первый – Поздравь меня, ты знаешь, какой сегодня торжественный день?

Второй – Ну да, 11-я годовщина Октября.

Первый – Нет, у меня родился сын.

Второй – Так чему же ты радуешься?

Первый – А мой приятель будет платить за него алименты

Печальных курьезов в этом роде много…Мы помним как в прошлую годовщину Октября лубочный дуэт распевал:

Сирень цветет и сильно пахнет
А ён придет и в рожу бахнет»[21]

Подводя итоги Октябрьской кампании, обозреватель вынужден был признать: «Ни о каком тематическом подборе, ни о какой организации специально Октябрьских эстрадных вечеров в клубах не приходилось думать. Репертуар представлял самую невероятную смесь»[22]. Отличие «датского» мероприятия от рутинных эстрадных концертов сводилось к двум-трем «идейным» скетчам, танцам и монологам, исполнению «густыми актерскими голосами» нескольких советских стихов, или революционных песен («Цирк и эстрада» поместила карикатуру на певца во фраке и певицу в декольте, которые широко раскрывая рты, пели «Мы кузнецы и друг наш мо-о-лот!»[23]). После этих немногих идейно-героических или скорбно-торжественных «вставок», собравших публику, начисто забывали. Из этого монтажного калейдоскопа, смешения лозунгов, плакатов, воззваний, политкарикатур, которые к концу 1920-х уже превратились в набор истрепанных клише – с «пошлейшими куплетами и частушками, песенками и романсами далекой шантанной давности» вырастала пародийная картина мира советского образца, обнажалась фантасмагорическая, почище гофмановской, метафора советской ментальности.

«Кто в этом виноват?» – на разные лады сокрушалась эстрадная пресса. Кто виноват в том, что в священные даты публика предавалась предосудительным развлечениям? Кого призвать к ответу? Кого наказать?

Виновники нашлись скоро. На них, чтобы снять с себя обвинения в саботаже и аполитичности, указывали сами артисты. Козлами отпущения стали так называемые

[21] Эстрада в клубах в Октябрьские дни. Рвачество и халтура // Цирк и эстрада, 1928, № 17. С. 10.

[22] Болотов Ин. Эстрада в Октябрьские дни // Цирк и эстрада, 1929, № 17. С. 7.

[23] Цирк и эстрада, 1928, № 3–4. С. 12.

Pro memoria

НАША ЭСТРАДА **III ГОСТИ И НАЛЕТЧИКИ**

1 — М. Чехов. 2 — Викторина Кригер. 3 — И. Москвин. 4 — Клара М
6 — Е. Гельцер. 7 — Эрдели. 8 — Нежданова. 9 — Рейзен. 10 — Днепров.
13 — Касьян Голейзовский. 14 — Ярон. 15 — Батурин. 16 — Качалов. 17 —

хозяйственники, заведующие клубами и концертными площадками и администраторы, устроители концертов. Именно они, как утверждали исполнители, просили дать «что-нибудь повеселей». А в ленинградском «Доме Просвещения» в Октябрьские дни исполнителям так прямо и было сказано: «только без революционного». В. Сабинин – известный до 1917-го года певец в «интимном» жанре – прислал в журнал «Жизнь искусства» примечательное письмо: «Я много лет …пел песенки мизерной музыкальной литературы, часто с похабными словами. Наконец, петь такие песенки стало невыносимо противно, и я, взяв сборник Д. Бедного, сам написал несколько вещей… И вот вам результат. Раньше, когда я пел похабные "Лулу" и "Мурочку", я работал по 8 недель кряду, а с революционным репертуаром я за 2 месяца имел 2 дня работы. Руководители театров, идущие по линии наименьшего сопротивления, в ногу с цыганскими романсами и пр. дребеденью, дошли до такой наглости, что один из крупных устроителей "увеселений", стоящий во главе большого учреждения, обратился ко мне со следующими словами – "Ну кому нужен ваш Д. Бедный? Вот "Мурочку" спойте – это другое дело"»[24].

Рискованное высказывание «хозяйственника-администратора» было, без сомнения, продиктовано отнюдь не антисоветским строем его мыслей. Единственным мотивом ему служила исключительно забота о таких вещах как, «афиша»–«аншлаг»–«касса». Ну что он мог поделать, если публика упорно не желала платить за революционный репертуар, предпочитая ему пресловутую «Мурочку»!

[24] *Исповедь певца интимных настроений // Жизнь искусства, 1925, № 32. С. 14.*

Pro memoria

НАША ЭСТРАДА. I. РАЗГОВОРНИКИ

1—Менделевич. 2—Немчинский. 3—Хенкин. 4—Смирнов-Сокольский. 5—Грилл
6—Алексеев. 7—Полевой-Мансфельд. 8, 9—Громов и Вар. 10, 11—Эд и Мили
выступает. Впрочем, от перестановок ничего не изменилось). 12 — Борисов.
15 — Мармеладов. 16 — Задольский.

ШАРЖ М. ГЕТМАНСКОГО

рилль (во весь рост не поместился). Милич (художник спутал кто с кем сов. 13 — Афонин. 14 — Глинский.

«Касса» то и дело вносила в мир, управляемый идеологическими призраками, голос неприкрашенной реальности. Эту-то реальность и не хотели видеть ни критика, ни чиновники от эстрады. Они были убеждены, что никаких противоречий тут нет. Тон их указаний строг и декларативен: «Пора оставить мысль о том, что касса и идеология враждебны»[25]. Мысль-то оставить было бы можно, но невозможно было заставить публику платить за идеологию. Снять эту антиномию, одну из основных на советской эстраде, не удалось ни тогда, ни впоследствии, какие бы программно-теоретические постулаты тут ни выдвигались: «если бы идеология была даже дефицитна для кармана, то культурные прибыли с лихвой покрыли бы кассовые убытки»[26]. Культуру при этом отождествляли с официозной идеологией. Но и обещанные культурные прибыли эстрадную публику не слишком привлекали. За идеологию в конце концов стало платить само государство. У него не было иного выбора.

В «датских» зрелищных мероприятиях парадоксальным образом сошлись две эстрады – эстрада, отражающая реальную жизнь, подлинные интересы и вкусы ее зрителей конца 1920-х годов, эстрада настоящего и эстрада социалистического будущего – искусственного мира надуманных формул. Нигде больше, ни в какой другой сфере художественной жизни того времени это столкновение, это противостояние двух миров – идеологии и реального истинного сознания людей не обнаруживается так наглядно, как в эстрадных концертах к торжественным датам.

[25] *Там же. С. 18.*

[26] *Цирк и эстрада, 1928, № 1. С. 10.*

…Конфликт идеологии и кассы, в эстрадном искусстве не терял остроты на протяжении всего советского времени. Он так и не был разрешен до самых последних лет коммунистической эпохи. Поэтому эстрада быстрее других искусств сумела сориентироваться в новых временах, наставших в 1980-е, и сбросить натянутый на нее в 1920-е идеологический мундир.

Только в ней одной среди других искусств все эти десятилетия продолжали тлеть рудименты товарно-денежных отношений, выкорчеванных из всех сфер советской экономики и ушедшие в глубокое подполье полукриминальных «теневиков».

Давление на «кассу» привело лишь к явлению, не известному ни одной, кроме как в СССР, зрелищной практике в мире – так называемым «левым» концертам, когда деньги шли в обход государства, напрямую – от потребителей – к исполнителям. Эта, текущая параллельно государственной, «частная жизнь» эстрады в негласном сговоре объединяла всех – от рядового исполнителя до начальнических верхов, лишь на короткое время прерываясь тюремными отсидками очередного попавшегося в руки ОБХСС администратора. Никакая идея всеобщего коллективизма так до конца и не смогла разрушить родовой индивидуализм этого прямого наследника древних скоморохов. До последних лет советского строя эстрадник продолжал оставаться ремесленником одиночкой, единоличником, каждый вечер отправляясь в путь из концерта в концерт налегке со своим номером, один на один со своей публикой.

Вину за неискорененный атавизм эстрады руководящие органы, впрочем, не снимали и с себя. Они были убеждены: одна из причин, по которой эстрада все никак не перейдет на новые идеологические рельсы, в том, что органы власти не уделяют ей должного внимания. «Много ли сделано у нас в области обновления эстрады?!», – в унисон им вторили критики, – «Мало, очень мало»[27] Власть, как они ее себе представляют – учитель неразумных, словно дети малые, эстрадников. Педагогика вообще в те годы – главный общегосударственный метод, выраставший из незамутненной ни малейшими сомнениями убежденности партийных начальников в необходимости и возможности тотальной переделки, перековки доставшегося от старых времен человеческого материала. «Не ограничиваться резолюциями» о «всемерном подъеме»… и производственными совещаниями, а повсеместно руководить,

«Переквалификация». На эстраде – Орлов и Николаева. Фото – Айзенберг

[27] *Падво М., Воскресенский С. О некоторых жанрах эстрады // Эстрада (Пути советской эстрады), С. 41.*

воспитывать и «осовечивать» эстрадника, «не оставлять на произвол судьбы, …а наставлять»[28].

В январе 1928 г. выходит циркуляр Главполитпросвета, предписывающий организовать Управления зрелищных предприятий при всех краевых и областных отделах Наробраза. В 1927 г. ленинградское руководство вдруг обнаружило, что за 10 лет советской власти среди 1060 стоящих на учете артистов эстрады не появилось ни одного партийца (лишь два комсомольца). Тут же для эстрадников была устроена политшкола, первый выпуск которой приурочили к другой ленинской дате – дню рождения вождя в апреле. «Организация правильного политического руководства несомненно откроет новые пути для использования этой наиболее отсталой части Союза работников искусств и приобщит их к обслуживанию рабочего класса», – резюмирует критик[29].

Разумеется, главная вина как раз и лежала на этих самых советских начальниках. Но заключалась она совсем не в том, что они недостаточно руководили эстрадой, а в том, что они вообще ею руководили, инструкциями и директивами заставляя эстрадное зрелище подчиниться революционной идейности. Именно они были виновны в том, что, эстрадный концерт к торжественным датам, который, по их убеждению, должен был стать прообразом новой пролетарской эстрады государственного звучания, становился нелепым зрелищным феноменом, которого не было нигде в мире. По убеждению революционной власти новая, советская эстрада, – эстрада государственная. Однако чем туже «засупонивали» эстраду

Танец на эстраде.
Т. Жданова м Н. Гаев

в государственный корсет, тем сильнее ломали ее становой хребет и органику. Насилию сопротивлялась вся ее природа. Потому что испокон века эстрада не была включена в сферу государственной жизни. Невозможно было представить ее императорской эстрадой, в одном ряду с императорскими театрами. Спутница рекреационной жизни города – ночных развлечений кафешантана и ресторана, либо народного веселья на площади балагана – эстрада никогда не была включена в круг имперского праздничного церемониала. (Кафешантанные певички не могли быть допущены на торжества по поводу 300-летия дома Романовых или на ежегодные тезоименитства членов царской семьи.)

Прежняя дореволюционная эстрада не знала таких жанровых категорий как «траурный концерт», или «концерт к торжественной дате» (зрелищных продуктов советской идеологической мысли). И когда заправские юмористы конца 1920-х на советской эстраде сочиняли к Октябрьскому юбилею «непристойный» с точки зрения начальства текст (с обещаниями

[28] *Дрейден С. Как живет и работает // Эстрада (Пути советской эстрады), С. 23.*

[29] *Эстрада и эстрадники // Рабочий и театр, 1925, № 30. С. 3.*

и призывами «газами душить» Керзона), они просто-напросто работали «в жанре», используя старый и безотказно действующий на эстрадную публику балаганный прием, когда «высокие» темы смешивались с «низкими»; а политическая риторика погружалась в «топографию материально-телесного низа».

С критикой тех давних лет, без устали бранившей эстрадные зрелища, трудно не согласиться: за редкими – редчайшими исключениями, та эстрада у людей с мало-мальски развитым эстетическим вкусом не могла не вызывать отчаяния. Их филиппики по ее адресу вполне справедливы: пошлая, грубая, примитивная … Но эстрада была такой, какой были вкусы ее публики.

Мы привыкли сваливать все грехи эстрадного дурновкусия 1920-х годов на разжиревших нэпманов, переживавших час своего кратковременного торжества. На деле, публику эстрадных представлений составляли люди из нового класса «победителей».

Правда, там редко можно было увидеть рабфаковцев и советских студентов, представителей нового поколения идейной молодежи, сознательных, окрыленных коммунистической верой, голодных и бедных, чья повседневная одежда – сатиновые косоворотки подсказали прозодежду «синеблузников». И зрители звонких мейерхольдовских премьер, участники вечеров поэзии и диспутов в Политехническом туда редко ходили (тонкий слой будущей советской интеллигенции, в чьей крови уже клокотал энтузиазм пятилеток).

Эстрадой увлеклась новая публика совсем иного рода – не сильно образованная, а зачастую и малограмотная молодежь из рабочей среды, составлявшая господствующее большинство городского населения; та пролетарская масса, ради которой совершалась революция и которой теперь должна была принадлежать власть.

«В Ленинграде культотдел ЛГСПС совместно с Губкомом ВЛКСМ провели обследование песенного репертуара, популярного среди рабочей молодежи. Наибольшей популярностью, как следовало из отчета, пользовались "Черные розы", "Хризантемы", "Белые акации", "Букет роз", "Очи черные". Всего комиссия насчитала "около 40 аналогичных по своей пошлости романсов".

Начальными источниками, "рассадниками" этих песен, по мнению обследователей, являлась окраина Володарского района и Гавань»[30]. Приводились образцы текстов:

Зовет Жанетту он на фокстрот
Жанетта
ручку ему дает
Она танцует, его волнует
И на мотив фокстрот ему
поет и т. д. …[31]

Это была культура многомиллионной массы; дореволюционного сбившегося в уличную толпу фабрично-заводского, лавочно-трактирного, прислужного люда, который теперь из подвалов, фабричных пригородов, сел и деревень революционными ветрами «обратной тягой» был вынесен на место выжженной революцией старой человеческой «материи», в вакуум бельэтажей и особняков. Из близкой и дальней провинции, из местечек,

«Матросский танец» Л. Беркович и Ягодинский

[30] *Шаболтай П.М. Указ соч. С. 83.*

[31] *Филиппов Б. Малые жанры в клубно-театральной работе. (Самодеятельная эстрада). С. 68.*

сбросивших оковы, принесли они с собой еще и витальную мощь южнороссийских городов.

В этой толпе идеологи новой власти хотели видеть новый пролетариат, «людей революционной эпохи», новорожденную советскую общественность. Тогда как массы эти несли с собой в новую эпоху психологию, образ жизни, вкусы городского плебса, мещанского четвертого сословия; новый говор, новую речевую интонацию, – голос улицы, трамвая, тротуара. При всей своей оглушительной горластости – «немое большинство», толпа граждан со стертыми физиономиями составила человеческое ядро советского общества, мимикрирующий планктон, носитель коллективного бессознательного, самый тип «хомо советикус».

Эта новая людская масса устремилась в столицы и сознательно или невольно приобщилась к радостям НЭПа, реабилитировавшего, вернувшего те житейские ценности, которые и были сущностными и единственными ценностями этого мнимого пролетариата («У самовара я и моя Маша»; или: «У меня крупные запросы. Я, может, зеркальным шкафом интересуюсь» и т. д.). Этот тип «новой русской» публики НЭПа, ее физиономию, ее речь стремилась уловить и воспроизвести талантливая проза 1920-х годов. Обитатели уплотненных квартир, посетители нэповских пивных, зрителей эстрадных концертов составляли «население» рассказов Зощенко. И в них, гражданах новой России, с полной очевидностью всплывали черты дореволюционного городского мещанства.

В поисках развлечений-отвлечений от тяжелой, буднично-серой жизни эта публика ходила на эстрадные представления – как на средние и дежурные, так и на «датские», в которых она тоже хотела найти – и, как мы знаем, находила – возможность от души повеселиться, слушая вечно зеленые анекдоты о теще, внимая песенкам о Маше и ее самоваре.

В советское время тоталитарное государство этому мещанству – четвертому сословию, чьей революцией Октябрь на самом деле и был, не позволяло развернуться и выразить себя – в искусстве и в жизни. Его подлинная сущность постоянно подавлялась, оттеснялась в подпольное существование всесильным идеологическим диктатом. Но как только советский миф рухнул вместе со всей советской культурой, это мещанство, недовыразившее себя, недовоплотившееся в советское время, задавленное, униженное, в том числе и «культурой», которая была ему, его мещанским ценностям и мечтаниям постоянным укором, вызывала у него комплекс неполноценности, это мещанство, наконец, вышло из подполья, стало властью, установив свой «стиль гламур», который в сущности есть, не что иное, как окончательное воплощение и венец нэповского стиля мелокобуржуазного люмпена. Теперь он мог без стеснения в упор не видеть всякую там классику, и в своем шикарном ночном клубе слушать, как крутейшая из звезд поет ему последний хит сезона, в котором, если прислушаться, звучит знакомое: «У самовара я и моя Маша».