

ОЛЬГА СОЛОМОНОВА (КИЕВ)

### КАЗНИТЬ НЕЛЬЗЯ ПОМИЛОВАТЬ

(история блуждающего смысла в музыкальных симулякрах эпохи сталинизма)

*В системе советской метафизики любое слово наделялось  
переносным значением, любой жест делался двусмысленным*  
А. Генис

Проблема пунктуации – это, в конечном счете, проблема интерпретации. Поставить запятую в нужном месте – дело серьёзное, иногда жизненно важное: знак меняет эмоционально-экспрессивную окраску, способ интонирования, а значит, смысл. Вспомним депешу-головоломку Екатерины II «казнить нельзя помиловать»: как выполнить приказ, если неизвестно, где стоит запятая? С тех пор выражение стало крылатым, предназначаясь для описания взаимоисключающих противоположностей.

Эта предистория важна для осмысления музыкальных текстов сталинизма – «эпохи двоемыслия»<sup>1</sup> (Дж. Оруэлл), породившей «непрестанную игру подменок, непрерывные “перевертыши” во всем: в словах, в делах, в чувствах людей» [6, с. 71]. Ушибленное сознание «дрессированных поборников лозунгов», воспитанных на ситуации взаимоисключающих возможностей (сегодня казнь, завтра милую), продуцировало двойные стандарты при создании и интерпретации

---

<sup>1</sup> Термин Д. Оруэлла двоемыслие разъяснен в романе «1984»: «Ум его (Уинстона – О.С.) забрел в лабиринты двоемыслия. Зная, не зная; верить в свою правдивость, излагая обдуманную ложь; придерживаться одновременно двух противоположных мнений, понимая, что одно исключает другое <...> логикой убивать логику; отвергать мораль, провозглашая ее; полагать, что демократия невозможна и что партия – блюститель демократии; <...> сознательно преодолевать сознание и при этом не сознавать, что занимаешься самогипнозом» [3, с. 41].

любой информации, включая музыкальные произведения. Тем более, что запятая в опробованном историей «казнить нельзя помиловать» проставлялась отцом народов, как правило, после первого слова<sup>2</sup>.

По законам тоталитаризма каждый художник должен был доказать свою преданность делу партии и Сталина, создав некое славословие (вспомним, что «общество, где свобода и индивидуальность истреблены ... будет нуждаться либо в патриотических песнях и героических балладах, славословящих победы, либо в льстивых виршах» [3, с. 29]). Перефразируя Дж. Оруэлла, заметим, что ужасным в этой демонстрации любви «было не то, что ты должен разыгрывать роль, а то, что ты просто не мог остаться в стороне» [3, с. 29]. Участвовать в игре было необходимо, иначе «ритуальный театр истребления» (А. Шнитке) выдвигал автора на роль распятого за грехи.

Важно, что при создании опусов «эпохи одинаковых» художник – если он был талантливым и отважным – мог позволить себе играть со смыслом путем создания *симулякров* – произведений, имитирующих верноподданический стиль и паразитирующих на его «высокой» символической структуре. Ведь то, как были проставлены акценты в тексте, определяло положение запятой в приговоре. Это и обусловило широкое распространение симулякров в тоталитарной истории.

Особенность симулякра в том, что, с целью мистификации, автор акцентирует уровень воспроизведения престижного прообраза (а таковых, учитывая художественный вкус генсека, было немало). Трансформация же, обеспечивающая присутствие скрытых музыкальных шуток (цитаты, аллюзии, зашифрованная обценная лексика и пр.), представлена слабо и сосредоточена в малозаметных – субтекстовых, контекстных и даже внетекстовых параметрах, осознание которых требует дополнительных усилий и профессионального чутья. Такой мистифицированный текст нередко приводил к тому, что у слушателя, к тайной радости пародиста, возникал соблазн принять пародийную имитацию за подлинный «текст-реверанс» (Е. Берденникова), что и бывало с симулякрами.

Наиболее комфортно и, главное, относительно безопасно симулятивные игры можно было осуществлять в музыке - искусстве *интонируемого* смысла, содержащем большой потенциал допущений и даже расхождений в области интерпретационной стратегии. Причины понятны. Это, во-первых, неисчерпаемость и недоказуемость интонируемого смысла и, во-вторых – презумпция невиновности автора (хотя это не гарантировало избежания формулировки «враг народа»).

---

<sup>2</sup> Неслучайно при Сталине появился анекдот о еврее, попавшем в заключение по прочтению стихотворения Маяковского «Я знаю, город будет!» с характерно-вопросительной синусоидой: Я знаю? – город *будет*? Я знаю? – саду *цветет*? Когда *такие* люди в стране советской есть?!

Именно потому симулякр – как наиболее распространенный и удобный при тоталитаризме тип текста – был широко востребован инакомыслящими композиторами в эпоху сталинских репрессий. Главным в осуществлении кощунственного замысла было «равнение в затылок своему правительству» (Д. Оруэлл). Попасть в сонм верноподданных было жизненно необходимо, но не сложно. Среди требований «обязательной программы» – поклон «тройственному союзу соцреализма – партийности – народности» (Т. Чередниченко), обращение к тексту славословия, удачное посвящение и название опуса (предприимчивый М. Коваль убил сразу «двух зайцев», назвав свою песню «Сталин и Ленин»). Естественно, что такое текстовое блюдо следовало приправить соответствующей проблематикой и обеспечить ему статус легкоперевариваемого «доступного» продукта (если добавить спецэффект – «массу-хор как основную движущую силу» (А. Пиотровский), успех обеспечен).

Среди «музыкальных приношений» на алтарь тоталитаризма – «Поэма о Сталине» Хачатуряна, «Кантата о Сталине» Александрова, песни о Сталине Спадавеккиа, Туския, Мурадели, оратория «Песнь о лесах» и музыка к театрализованной программе «Русская река» Ансамбля песни и пляски НКВД Шостаковича («поистине дьявольская гримаса жизни: увеселять погубителей, оплакивая погубленных!» [1, с. 10]), а также окровенно-ироничные *симулякры* – такие как прокофьевская «Здравица» (1939) и песня «Счастье» из Еврейского цикла Шостаковича (1948). Первые из них создавались, как под гипнозом, с целью прославления вождя и реализации мифа *homo soveticus* «Жить стало лучше, жить стало веселее». Другие были стратегически «брошенной костью», позволяющей усыпить бдительность врага и осуществить свободную маневренность в опусах «для себя» («Песнь о лесах», созданная после постановления 1948 г. и удостоенная Сталинской премии). Третьи симулировали «стилистическую добродетельность» и идеологическую покорность («Здравица»). Были и маргинальные опусы, откровенно пародировавшие социокультурные реалии тоталитаризма («Антиформалистический раёк» Шостаковича), и те, которые основывались на характерной для эпохи тоталитаризма «фигуре умолчания».

**Научная цель** статьи – изучение интонационной специфики пародийных симулякров на примере «Здравицы» Прокофьева и финальных песен Еврейского цикла Шостаковича, что обеспечивает актуальность и научную новизну материала.

Оба произведения относятся к мистифицированному типу пародии и являют собой заботливо сооруженную семиотическую западню, наиболее трудную для опознания. Специфику опусов составляет принцип *интонационной мимикрии*: попытка *принять вид*, слиться с респектабельной стилистической средой, чтобы остаться нерасшифрованным. Всё, что в системе фигуру-фоновых отношений выполняет роль фигурных параметров,

находится в зоне высокой знаковости. Разоблачающие моменты, сосредоточенные, как правило, в сфере фона, столь завуалированы, что часто остаются неопознанными.

Ярчайший симулякр эпохи сталинизма, обнаруживающий классические признаки увенчания-развенчания, – кантата «Здравица» Прокофьева, созданная к 60-летнему юбилею Сталина. Опус был по достоинству оценен выдающимися современниками как «сочинение лаконичное, веселое и даже шутивное» (Г. Рождественский): «На сегодняшний слух в «Здравице» слышна циничная бравада, с которой блестящий профессионал, ощущающий себя европейцем, мог выполнить любой заказ – хоть для Сталина, хоть для чёрта лысого» [4]. Внешнее подобие с «текстом-реверансом» устанавливается не только в интонационной, но и в содержательной сфере «Здравицы». Доказательный ряд её монументального стиля и *социалистического* статуса вполне убедителен. Здесь и подобающий славословию текст, и грандиозный хоровой состав, и величественная фактура, и драматургия, основанная на демонстрации человеколюбия вождя и устремленная к грандиозному финалу.

Сосредоточимся на выявлении *компрометирующих обстоятельств* «Здравицы». Первое из них присутствует уже на титульном листе партитуры. Как явствует из записи, «произведение написано на русский, украинский, белорусский, кумыкский, курдский, марийский и мордовский тексты» (отметим, с одной стороны, следование преискуранту требований к *реалистическим композиторам* о пользовании «богатством народных мелодий», с другой – осторожность Прокофьева: осознавая, что неспециалист неспециалисту рознь, он, на случай опознания истинных намерений текста, не включил в этот ироничный перечень «народы, населяющие Северный Кавказ»<sup>3</sup>). О том, что титульное заявление относится к разряду мистификаций, свидетельствуют и сами тексты сочинения, например, перл из частушки «Анютка», где обыгрена максима Ленина о кухарке – альтернативном правителе государства Советов: «Чтобы каждая кухарка не коптела, как дикарка, / Научилась непременно управлять страной отменно» (понятно, что данный текст не обнаруживает фольклорных признаков, тем более марийской, курдской и пр. специфики). Любопытен и такой пассаж: «Он все видит, видит-слышит, как живет народ, работает» (явный отсыл к «бдительности» вождя).

Интересно, что для выявления истинных смыслов «Здравицы» часто не нужен высокий уровень профессионализма. Иногда Прокофьев использует детские, даже примитивные приемы «опорочивания музыкальной идеи» (Л. Акопян) – например, тритоновую интонацию, впервые появляющуюся в кантате на слове «Сталин».

---

<sup>3</sup> Доказательство ироничного посыла этой отписки – аллюзия к постановлению 1948 г.: «Композитор (речь идёт о В. Мурадели – О.С.) не воспользовался богатством народных мелодий, которыми так богато творчество народов СССР и, в частности, творчество народов, населяющих Северный Кавказ» [2, с. 3]. Прокофьев же – в качестве псевдодемонстрации своей политической зрелости – создает список рекомендуемого «богатства», хотя не в самом благонадежном виде (подлинно кавказских текстов нет).

Среди блистательных интонационных мистификаций «Здравицы» отметим, в первую очередь, финал-апофеоз, имеющий, по законам жанра, статус самой весомой и монументальной части кантаты. На первый взгляд, с точки зрения сакрального славословия все в порядке (текст «Много, Сталин, вынес ты невзгод, / Много муки принял за народ», формирующий пассионарный образ Иосифа Грозного). Однако в этой внешне благополучной картине обнаруживается весьма неполиткорректный, исключительно профессиональный штрих: хоровой финал в честь «отца народов» основан на *стреттном* проведении фразы «Много, Сталин, вынес ты невзгод», принципиально невозможной для многократного повтора (ц. 30–32). Кроме общей невразумительности стреттно изложенного вербального текста (о чем, негодую, писали критики после премьеры), обратим внимание на то, что хоровая стретта – при кажущейся сложности – представляет собой дублируемое оркестром восходяще-нисходящее гаммообразное движение восьмьюми в пределах двух с половиной октав, продолжающееся двадцать три такта без изменений! Игровая избыточность и перегруженность приема в сочетании с бесконечным *ff* и издевательской торжественностью повтора вбивает в сознание всю абсурдность происходящего. Трудно вообразить, что Прокофьев, чуткий к фоническим свойствам материала, не осознал полученного результата (представим микст наложенных друг на друга обрывков фраз «Много, Сталин...» + «вынес ты невзгод», затем – «Много муки...» + «принял за народ» и пр.). Ещё сложнее представить, что композитор, имеющий великолепный «нюх» на смешное, не включился в ситуацию, и она разыгралась сама собой. Видимо, цель состояла в реализации того типа симулякра, о котором великолепно сказал Д. Оруэлл: «И при самой жесткой диктатуре разве не может писатель как личность сохранить внутреннюю свободу и преобразить или перелицовать свои еретические мысли таким образом, что у *властей не хватит мозгов их распознать?*» [3, с. 279]. Воистину Прокофьев – человек, «защищенный ироническим разумом от миражей современности» (А. Шнитке).

Часто по аналогичному сценарию работает **Шостакович**. Симулируя идеологическую покорность и «стилистическую добропорядочность», он организует циркуляцию смысла по двум каналам: тому, который декларативно устанавливает симулятивно-благонамеренный смысл – и тому, что фиксирует истинное положение вещей, но продвигается по более изощренным, нежели имманентно-знаковые, информационным каналам.

Распространенный в творчестве Шостаковича приём мимикрии под «естественную среду» обеспечивал возможность работы и сносные отношения с властью. Организуя движение смысла по принципу двойного кодирования, композитор создаёт изощренный текст, который «уравнивает друг с другом покорность и нарушение» (по Бодрийяру, в этом и кроется наибольшее преступление). Практическая невозможность отделить процесс симуляции от того

«реального по инерции, которое нас окружает» [5, с. 730], определяют удобство симулятивного творчества, перед которым власть бессильна.

Игры с блуждающим смыслом – характерное явление заключительных песен цикла *«Из еврейской народной поэзии»* (1948 г.). Их цель – мистифицированное прославление советского рая в соответствии со сталинским «Жить стало лучше, жить стало веселее». Мини-цикл пародийных симулякров («Хорошая жизнь», «Песня девушки», «Счастье»), звучащий неожиданно бодро после песен трагического модуса (соотношение трагического и оптимистического циклов 8 : 3), образует, благодаря обилию вербально-интонационных «знаков счастья», квазиоптимистический финал. Все песни экспонируют престижный стилистический слог, выдержанный в равнении на требования к «реалистическим композиторам». Изменяются жанровые приоритеты: вместо плача, скорбной колыбельной, горького пляса, драматического монолога – марш (его агрессивная символика у Шостаковича известна), массовая песня, романс. Цель песен, с одной стороны, усыпить бдительность цензуры, с другой, определить свои приоритеты, несмотря на невозможность сделать это открыто.

Песня *«Хорошая жизнь»* – дифирамб советской идиллии в духе капитана Лебядкина («Теперь для меня поля расцветают, меня молоком и медом питают», «Я счастлив, а ты расскажи своим братьям, колхозным полям буду песни слагать я»), сменяющая экспрессивную фольклорно-еврейскую интонацию банально-романсовой – воспринимается как успокоительная регрессия. Интонационная безликость, отсутствие энергетика – при артикуляции энергии движения, организованного метрически четко и изобилующего квартовыми ходами – отторгают реальность этой песни.

В *«Песне девушки»*, соответствующей жанру колхозной песни, присутствует семантическая раскоординация: примитивные фразеологические обороты соседствуют с выпренными, скоморошье сопровождение с бодрыми форшлагами на Т–Д базах совмещено с преимущественно нисходящей мелодикой, изобилующей знаками скорби (припев «Ой, ой, ой, люлю, люлю», ламентозная мелодия которого звучит в экспрессивном высоком регистре).

Апофеоз симуляции – финальная песня *«Счастье»*. Очевидны абсурдность вербального текста и наличие профанирующих моментов: наряду с основной маршевой темой, на словах «Ой, ой, ой, какими благами окружена еврейского сапожника жена, ой!» появляется парадоксальная в этом контексте ламентозная интонация (экспрессивное «Ой!» – трагическая символика в еврейском фольклоре).

Заключительный раздел – повторение «плача» на словах «Звезда горит над нашей головой» – вызывает двойные аллюзии. С одной стороны, здесь артикулирован цензурно-безопасный смысл, связанный с символом СССР – Кремлевской звездой; с другой, очевиден намёк на звезду Давида, которая действительно «горела» над головой евреев во все времена.

Синергетический смысл, блуждающий между полюсами плюса и минуса, присутствует и во фразе «Врачами стали наши сыновья!». Первый из них – декларируемый смысл: радость матери по поводу счастливого бытия евреев в Стране Советов («И всей стране хочу поведать я про радостный и светлый жребий мой: Ой! Врачами, врачами наши стали сыновья, – звезда горит над нашей головой. Ой, ой, ой, ой...!»). Завершение цикла словами, закодированными по принципу ложной похвалы, не вызывает сомнений в намерениях автора: происходит отрицание через утверждение – сверхсмысл доводит трагический сценарий до конца.

Таким образом, симуляция – генерирующий принцип финальных песен еврейского цикла Шостаковича – основана на приёмах двойного кодирования, увенчания-развенчания, ложного хода, отрицания посредством утверждения, ложной похвалы и «ложной речи». Стратегия, предполагающая артикуляцию «знаков счастья», повсеместно дублируется стратегией разубеждения. Социокультурный и психологический контекст создания опуса<sup>4</sup> (близкие друзья Шостаковича – М. Береговский, И. Гликман, Л. Коган, С. Михоэлс, Д. Ойстрах, Р. Тамаркина, В. Флейшман, С. Шлифштейн, М. Юдина и др.) позволяет воспринимать его «счастливый финал» как устрашающую манипуляцию стереотипами, исходящую из «радикального отрицания знака как ценности» – с переходом в знак как «реверсию и умерщвленность» декларируемого смысла [цит. по: 5, с. 729]. Гипертрофированное утверждение разрушает смысл. Происходит его имплозия, выворачивание наизнанку.

Проведенное исследование позволяет сделать **выводы**. Один из наиболее любопытных и неизученных художественных феноменов тоталитаризма – музыкальный симулякр, в котором разительное внешнее сходство с прообразом сочетается с существенным функциональным различием. Обязательное условие функционирования симулякра – игра с «настоящим стилем». Поскольку здесь нет доведения до абсурда или разгона в нелепость, автор, мистифицирующий «композитора-паиньку», затягивает слушателя в герменевтическую ловушку. Присутствует изысканная маневренность: демонстрируя скрупулезное следование канонам, композитор накапливает, тем не менее, «критическую массу» профанирующих факторов, сконцентрированных в малозаметных вторичных показателях и требующих от слушателя профессиональной ориентации и игровой специфики восприятия. Это позволяет художнику «подпускать шпильки и высмеивать власти предержавшие, получая <...> истинное наслаждение от множества искусных, разящих наповал приемов, против которых правительственная тупость была совершенно бессильна» [3, с. 16].

---

<sup>4</sup> Цикл создан в 1948 г., ознаменованном репрессиями против деятелей культуры, в первую очередь, еврейской национальности (М. Береговский, друг и соученик Д. Шостаковича по классу М. Штейнберга; режиссер С. Михоэлс и др.). К концу 40-х гг. относится принудительная резервация евреев на Дальнем Востоке, где была создана Еврейская автономная республика.

Симптоматично, что многие симулякры долгое время оставались неопознанными. Причина – высокий уровень мистификации текста, который нередко принимается за «чистую монету» и воспринимается как органичный в связи с мастерским камуфляжем профанирующих моментов.

В контексте теории информации славословие сталинизма может быть расценено как текст, содержащий, одновременно, и *информацию*, и *дезинформацию*, и *надинформацию*.

Первая позиция обеспечивает понимание текста как сообщения о художественных приоритетах и музыкальном языке эпохи, в частности, о канонических свойствах иерархически высоких жанров.

Вторая, подчеркивающая *дезинформационный* статус славословия, основана на понимании ложного посыла текстов-реверансов, часто обращенных к интеллектуальным принципам *эпова языка* (иносказание, ложный ход, обман ожидания, иронический подтекст, пр.).

Третье свойство славословия – его *надинформационная* сущность – свидетельствует о постоянно увеличивающемся объеме информации, об огромном семантическом послыле текстов и возрастании их информационного статуса (сведения о психотипе композитора, о сложностях творчества при тоталитаризме, о смысловой реверберации текстов и пр.).

Важно, что благодаря осознанию смысловой потенции музыкального симулякра происходит герменевтическое прозрение, сопровождаемое резким переломом в сознании – сдвигом с позиции Видимости на позицию Сущности. Так заканчивается история блуждающего смысла: он находит свою обитель и становится вполне определенным. Это позволяет сделать вывод о сверхсмысле рассмотренных славословий, ибо, как заметил Дж. Оруэлл, «есть вещи, со славословием несовместимые, и тирания – одна из них» [3, с. 282].

1. Гаккель Л. Звучание нашей судьбы // Мариинский театр. – 2006. – № 1–2. – С. 10.
2. Об опере «Великая дружба» В. Мурадели. Постановление ЦК ВКП(б) от 10.02.1948 г. // Советская музыка. – 1948. – № 1. – С. 3–9.
3. Оруэлл Д. «1984» и эссе разных лет. – М.: Прогресс, 1989. – 380 с.
4. Поспелов П. Культ личности по-филармонически или Чистая музыка от Геннадия Рождественского. - Ведомости 10.02.2004 // [http: www/musiccritics/ru?id](http://www.musiccritics/ru?id)
5. Постмодернизм: Энциклопедия. – Минск: Интерпрессервис, 2001. – 1040 с.
6. Чегодаева М. Два лика времени (1939: один год сталинской эпохи). – М.: Аграф, 2001. – 336 с.