

Владимир Фрумкин

РАНЬШЕ МЫ БЫЛИ МАРКСИСТАМИ: ПЕСЕННЫЕ СВЯЗИ ДВУХ СОЦИАЛИЗМОВ

Разворачивайтесь в марше!

Владимир Маяковский

Немецкая нация наконец-то готова найти свой жизненный стиль. Это стиль марширующей колонны.

Альфред Розенберг

Где-то в начале 70-х, года за два до отъезда из СССР, я услышал о печальной судьбе одной кандидатской диссертации, написанной в Киеве после войны и посвященной музыке Третьего рейха. Диссертацию защитить не дали, на тему наложили табу. Автор, однако, от удара оправился, тему поменял, сделал кандидатскую, затем докторскую, дослужился до старшего научного сотрудника ленинградского НИИ театра, музыки и кинематографии.

Не хотелось мне беречь старую рану маститому коллеге, но велик был соблазн: тема эта сильно меня интересовала, а материалов почти не было. Услышав мой вопрос: не сохранилось ли чего от старой работы — плана, тезисов, библиографии? — доктор Г. как-то потускнел, отвел глаза, — дело давнее, ничего не помню, ничего не осталось. И быстро переменял тему разговора.

Дело, конечно, давнее, но испуг выглядел очень уж свежим.

Я вспомнил этот диалог и этот испуг, когда, уезжая, проходил пограничный досмотр в ленинградском аэропорту. Щуплый, полуинтеллигентного вида сержант Женя, пропалывая мою картотеку, вытащил из нее почти все, что относилось к культуре фашизма — немецкого и итальянского. На мое протестующее недоумение сержант реагировал укоряющей усмешечкой: не разыгрывайте наивность, мы-то с вами прекрасно понимаем — возможны нездоровые ассоциации и тому подобное...

Владимир Фрумкин — музыковед. Автор книг и статей о симфонизме, о взаимоотношениях поэзии и музыки, о советской песне — официальной и неподцензурной. С 1974 года живет в США; корреспондент «Голоса Америки». Статья перепечатывается из «Обозрения» (прилож. к «Русской мысли»), 1985, № 16.

Горевал я об утраченных карточках недолго. На Западе все довольно быстро возместилось и даже нашлось кое-что новое, дававшее пищу не для одних только «нездоровых ассоциаций». В музыке гитлеровской Германии и сталинской России, помимо сходных тенденций (тотальная национализация «музыкального хозяйства», декретирование «доступности», «народности» и «реализма», враждебность к высокой духовности, к поискам нового, наступление на джаз, превращение марша в ведущий ритм массовой культуры), были, оказывается, и заимствования. Посредствующим звеном служили немецкие коммунисты. Заимствования шли, большей частью, в одном направлении: слева направо. Стремительно росший идеологический младенец — национал-социализм — нуждался в усиленном питании. Необходимо было, в частности, срочно создать свою литургию — партийные псалмы, хоралы и гимны, несущие в массы новую веру. Удивительно ли, что в дело пошли и некоторые блюда, изготовленные поварами старшего по возрасту ленинского социализма?

...СЕГОДНЯ — НАЦИОНАЛ-СОЦИАЛИСТЫ

Если бы Ленин, перед тем как покинуть этот мир, побывал в Германии, он услышал бы, как его любимую «Смело, товарищи, в ногу» распевают начинающие штурмовики. Звучала у них эта песня живее, чем в России или у немецких коммунистов — «im flotten Marschenrhythmus»¹. Но мелодия узнавалось легко. Как он обрадовался ей тогда в Шушенском, летом 1898-го, когда Фридрих Ленгник, прибывший в ссылку, чуть не с порога выложил свой сюрприз — новую песню, долгожданную: первый русский (оригинальный, не переведенный) боевой гимн, звонкий, мажорный, без тени размагничивающего слюнтяйства и уныния народнического репертуара. Вышел он таким не по наитию, не из чистого вдохновения: его автор, Леонид Радин (1860—1900) — ученый-химик, поэт, эссеист и революционер — хорошо знал, какие песни нужны зреющей русской революции: «Надо, чтоб песня отвагой гремела, / В сердце будила спасительный гнев». Вскоре после этих стихов и сложил Радин свою песню — в одиночной камере Таганской тюрьмы:

Дружно, товарищи, в ногу!
Духом окрепнув в борьбе²,
В царство свободы дорогу
Грудью проложим себе.
Вышли мы все из народа,
Дети семьи трудовой.
«Братский союз и свобода» —
Вот наш девиз боевой.
Долго в цепях нас держали,
Долго нас голод томил,
Черные дни миновали,
Час искупленья пробил.
Время за дело приняться,
В бой поспешим поскорей.

Нашей ли рати бояться
Призрачной силы царей!
Все, чем держатся их троны,
Дело рабочей руки...
Сами набьем мы патроны,
К ружьям привинтим штыки.
С верой святой в наше дело,
Дружно сомкнувши ряды,
В битву мы выступим смело
С игом проклятой нужды.
Свергнем могучей рукою
Гнет роковой навсегда
И водрузим над землею
Красное знамя труда!

Сам подобрал и мотив — из студенческой песни на слова И. С. Никитина, сделав из неспешного старинного вальса волевой и упругий

¹ В бойком (бесшабашном) ритме марша.

² Первоначальный вариант. Впоследствии пелось: «Смело, товарищи, в ногу, / Духом окрепнем в борьбе».

марш. В общей камере Бутырок, перед отправкой в ссылку, он поделился новинкой с товарищами по партии. И песня пошла, быстро вырвалась в первый ряд русских марксистских гимнов. Взяла она оптимизмом, безоглядностью веры в победу. Ильич «никогда не уставал упиваться ее бодрящими звуками»¹. Души не чаял в радинском марше и ученик Ильича — Иосиф Джугашвили. «А еще была самая его любимая «Смело, товарищи, в ногу». Сам и запевал», — вспоминал крестьянин села Курейки².

С 1905 года «Боевой марш» Радина — название, принятое в партийной печати, — становится «самой популярной песней массовых рабочих демонстраций... Еще более мощно зазвучал... боевой марш после Февральской революции 1917 года и, в особенности, после Великой Октябрьской социалистической революции. В то время его пела во время уличных шествий вся страна... С первого дня гражданской войны «Смело, товарищи, в ногу» становится самым популярным боевым маршем Красной Армии»³.

В это время и появилась немецкая версия песни. Сочинил ее видный дирижер Герман Шерхен. Первая мировая война застала его в Риге, он был интернирован русскими властями и стал невольным, а потом — сочувствующим свидетелем Февраля и Октября. Вдохновенные гимны революции и были для него, возможно, одним из главных аргументов в ее пользу. Две песни — «Вы жертвою пали» и «Смело, товарищи, в ногу» — дирижер повез к себе на родину для немецкого пролетариата и включил в 1920 году в репертуар обоих рабочих хоров, организованных им в Берлине. Похоронный марш получил у Шерхена название «Бессмертная жертва», а марш Радина — «Братья, к солнцу, к свободе»:

Братья, к солнцу, к свободе!
Братья, к свету, вверх!
Ярко из темного прошлого
Сияет для нас будущее.
Смотрите, как шествие миллионов
Нескончаемо льется из тьмы,

Пока ваше страстное стремление
Не затопит небо и землю.
Братья, соедините руки!
Братья, смейтесь над смертью!
Навсегда покончим с рабством!
Последняя битва — священна!⁴

В начале 20-х русский коммунистический гимн был подхвачен штурмовиками. Молодцы в коричневых рубашках самозабвенно выводили ротфронтовскую песню. Им нравилась эта риторика, сотканная из красивых и высоких неопределенностей, лапидарная черно-белая образность: Темное Прошлое — Светлое Будущее, Рабство — Свобода, Земля — Небо, Жажда Битвы — Презрение к Смерти. Нравилось называть друг друга «братья» и «товарищи» и ощущать себя частичкой крепко сплоченной миллионной массы, идущей в последний решительный бой.

По тем же фразеологическим рецептам изготовлена и добавленная вскоре новая 4-я строфа:

Свергните гнет тиранов,
Бесконечно пытавших вас.

¹ П. Н. Лепешинский. Старые песни революции // Огонек. 1927. № 32. Цит. по: Биографии песен. С. 81.

² Правда. 1939. № 348. Цит. по: В. Куриленков. Большевистские традиции революционной поэзии // В сб. Революционная поэзия (1890—1917). 1950. С. 19.

³ Е. Гилпиус, П. Ширяева. Смело, товарищи, в ногу // Биографии песен. С. 86, 78—79, 87.

⁴ Не исключено, что образ «последней битвы», отсутствующий в русском оригинале, попал в сознание Шерхена из припева «Интернационала».

**Размахивайте знаменем со свастикой
Над страной рабочих.**

Несмотря на появление чуждой детали — черной свастики на знамени (цвет которого, однако, оставался красным), эти новые строки даже ближе радинскому стиху, чем весьма своевольный перевод Шерхена: они (намеренно? случайно?) почти дословно воспроизводят последнюю строфу русского оригинала.

Как именно мигрировали песни из одного идеологического лагеря в другой (процесс этот шел до 1933 года), рассказывает композитор-нацист Ганс Байер:

«Стычка в пивной или драка на улице между СА (штурмовые отряды.— Ред.) и марксистами, на стороне которых часто был численный перевес, нередко кончалась тем, что на следующий день к штурмфюреру являлось множество избитых марксистов с просьбой о вступлении в его отряд. Сначала их притягивало уважение к людям, которые были храбрее и лучше умели драться. Однако вскоре идеи национал-социализма вдохновляли их так же, как остальных товарищей из Штурма. Хорст Вессель умел мастерски перетягивать лучших парней из марксистских формирований в свой отряд, назло их прежним товарищам по партии. Ясно, что эти люди принесли с собой песни, возникшие в лагере красных. Но после нескольких поправок в тексте их пели и в СА. Песня «Братья, к солнцу, к свободе!» укоренилась в СА без каких бы то ни было текстовых изменений. Ее мелодия происходит из «Марша русских красногвардейцев»¹.

Начиная с 1927 года, песенный репертуар СА пополняется тремя новыми вариациями на тему радинского гимна. Вот первая из них:

Братья в рудниках,
Братья за плугом,
Из фабрик и жилищ,
Следуйте за нашим знаменем!
Гитлер — наш вождь,
Его не купить золотом,
Катящимся с еврейских тронов
К его ногам.
Час расплаты придет,
Однажды мы будем свободны:
Трудящаяся Германия,
Разбей свои оковы!
Мы Гитлеру преданны верно,
До смерти верны мы ему!
Когда-нибудь выведет он
Нас из этой нужды.

**ИНТОНАЦИОННО И РИТМИЧЕСКИ
ОБЕ ТОТАЛИТАРНЫЕ ИДЕОЛОГИИ НЕРАЗЛИЧИМЫ,
КАК ОДНОЯЙЦЕВЫЕ БЛИЗНЕЦЫ**

И пусть знамена реют,
Чтобы видели наши враги.
Мы будем непобедимы,
Пока едины мы.

¹ Цит. по статье Й. Шкворецкого «Жгучая тема» // Континент. № 33. С. 252.

Здесь картина гораздо яснее, чем в первой нацистской версии (перевод Шерхена с новой 4-й строфой). Сквозь фразеологический туман проступают приметы иной идеологии, прорезается ее главный родовый признак — расизм. И, чтобы еще резче отмежеваться от красных, в шестом, завершающем куплете коричневые — с великолепной непосредственностью — выпаливают:

Раньше мы были марксисты,
Ротфронт и социал-демократы,
Сегодня — национал-социалисты,
Бойцы НСДАП!

Концовка песни должна была, по-видимому, звучать нравоучительно: вот, дескать, мы обратились в новую веру — и вполне довольны; дуйте, ребята, за нами, перековывайтесь, пока не поздно! Уловление душ, пополнение личного состава было главной заботой и у коммунистов. Обе партии, в сущности, не столько враждовали, сколько соперничали. Враг же у них был общий — демократия, хилая Веймарская республика. И панацея от бед народу предлагалась одинаковая — однопартийная диктатура. Одинаковыми поэтому были и аргументация, и тип риторики: братья и товарищи, рабочие и крестьяне, стройтесь в колонны! вперед, на священную битву ради сияющего впереди будущего; свергните гнет буржуазного государства, государства богачей и тиранов; разорвите цепи, разбейте оковы, выше вздымайте кроваво-красное знамя, боритесь за свободу и право; мы выведем Германию из нужды, кончится рабство, сгинет террор.

Разница была в именах, терминах, цветовых деталях. Вот, например, как выглядело песенное состязание немецких коммунистов и нацистов на тему о ненавистной демократии и развязанном ею «терроре».

Нацисты:

Мы живем в свободном государстве,
Но свободы ни следа.
Вместо нее царит в нашей стране
Террор красной диктатуры.

Коммунисты:

Мы живем в «свободном» государстве,
Но свободы ни следа.
Вместо нее царит в нашей стране
Белый ужас, ужас — террор!

МАРШ, МАРШ ВПЕРЕД...

Но вернемся к судьбе радинского марша в Германии. Вот еще две нацистских версии:

БРАТЬЯ, СТРОЙТЕСЬ В КОЛОННЫ

Братья, стройтесь в колонны
Слушайте тысячеголосый крик:
Германия, моя Германия, мы идем,
Германия, мы боремся за твою свободу!

Слышите, как мертвые вопиют:
Трудящаяся Германия в нужде,
В бою разверните наши знамена,
Красные, как кровь, и черные, как
смерть.

Братья, мы завершаем дело.
Освободитесь от оков!
Германия! Великая Германия, мы идем,
Мы творим тебя единой и великой!

*

ГОРДО ЛЕТЯТ ЗНАМЕНА

Гордо летят знамена
И развеваются флаги,
Когда мы, верные предкам,
Смело идем на бой.
Война всему обыденному,
Война за свободу и право,
За свободный от фальшивого блеска
Немецкий род.
Свастика на флажках
Летит высоко впереди!
Болваны Москвы и еврейства
Начинают дрожать.
Пусть проклинаят нас они
Или смеются над нами.
Когда-то Германия была в пламени —
Теперь мы идем к победе.
Пусть они убивают и жгут,
Подобно нелюдям.
Выше знамена! Мы пробиваем путь
Третьему рейху.
Пусть они поступают также и впредь,
Но скоро придет наш день.
И тогда проснется Германия
И падет красный позор!
СА в коричневой форме,
Готовые всегда и везде;
Мы клянемся нашему знамени,
Клянемся Германии.
Пусть звучит «Хайль Гитлер!»
Далеко, далеко в полях.
И даже когда мы падем,
Мы будем верны нашей клятве.
Кровь течет не напрасно!
Мы путь пробиваем себе!
И мертвые возвестят Германии
Свободную, вольную жизнь!

Если в первой версии только два «опознавательных знака» — черные фрагменты на красных знаменах и «Великая Германия», то во второй их гораздо больше. Здесь и «немецкий род», и свастика, и «болваны Москвы и еврейства», и Третий рейх, и «красный позор», и «СА в коричневой форме», и наконец — «Хайль Гитлер». Но приемы ритори-

ки, стиль речи — те же, что и в русском оригинале и его коммунистической немецкой вариации. И вот что существенно: во всех интерпретациях остается неизменным нечто такое, что действует помимо слов, апеллируя к подсознанию поющих и слушающих. Остается эмоционально-волевой подтекст, излучаемый интонацией, тоном песни, ее мелодией, а она — едина во всех вариантах. Вот несколько ее типичных характеристик — из тех, что даются гимну Радина марксистскими авторами: «могучий мотив»¹, «смелый, бодрый революционный марш»², «от мелодии радинского гимна исходит могучая сила, она насквозь мажорна и словно пронизана ослепительным светом»³.

Среди этих определений нет ни одного, которое не подходило бы в самый раз и немецко-фашистским оборотням марша Радина. «Могучий», «смелый», «бодрый», «могучая сила», «энергичный», «решительный призыв», «устремление вперед», «героическое действие» — это был тон, манера, способ изъясняться, которым утверждали себя, пробивались в души миллионов обе тоталитарные идеологии. Интонационно и ритмически они неразличимы как однояйцевые близнецы. Господствующий ритм, под который росли и крепили оба режима, ритм героического марша. Обе страны в 30-е годы были охвачены настоящей маршевой эмидемией. Марш, становящийся (в относительно мирное время) ритмическим наваждением целой нации — верный признак серьезного социального заболевания.

Советская «Музыкальная энциклопедия» весьма тяжеловесно определяет марш как «музыкальный жанр, сложившийся в инструментальной музыке в связи с задачей синхронизации движения большого числа людей (движение войск в строю, праздничные и церемониальные шествия)...» Между тем, политическая песня-марш синхронизирует не столько движение, сколько психику толп и наций. Она призвана «объединить сознание, волю и чувства масс в действии»⁴, заразить «их одинаковым настроением или порывом к действию, сплотить их и повести за собой»⁵.

Не странно ли: советская Россия стала крупнейшим мировым экспортером политического марша, не имея за плечами национальной маршевой традиции. Дореволюционная Россия безнадежно отставала по этой части от Европы. Маршевые песни и гимны — символы революционных и национально-освободительных движений — уже давно пелись французами, испанцами, венграми, немцами, поляками, чехами, а в России все еще относились к маршу настороженно. Русские композиторы нередко прибегали к его ритму, чтобы передать силу чужую, «нерусскую», враждебную. («Марш Черномора» в опере Глинки «Руслан и Людмила», «Половецкий марш» в «Князе Игоре» Бородина, марш «петровцев» в «Хованщине» Мусоргского, у Чайковского: обработка «Марсельезы» в увертюре «1812 год», механический зловещий марш в скерцо Шестой симфонии, сцена казни Жанны д'Арк в «Орлеанской девице». Традиция сохранилась вплоть до Шостаковича: достаточно вспомнить маршевые эпизоды Пятой, Седьмой, Восьмой симфоний — гротескные до жути пародии на маршевую культуру германского и советского тоталитаризмов.)

¹ Ежемесячник «Красное знамя», Союз русских социал-демократов, Женева. № 3. 1903. Цит. по: Биографии песен. С. 82.

² В. Бонч-Бруевич. Смело, товарищи, в ногу // Советская музыка. 1955. № 12.

³ М. С. Друскин. Русская революционная песня. Л., 1959. С. 19.

⁴ Интернациональные традиции в русской революционной песне // М. С. Друскин. Исследования. Воспоминания. Л., 1977. С. 79.

⁵ А. Сохор. Русская советская песня. С. 15.

В высшей степени показательна история создания обоих мелодических прообразов марша Леонида Радина — студенческой «Медленно движется время» и каторжной «Славное море, священный Байкал». Их тексты, вначале опубликованные как стихотворения (в 1858 году в Петербурге), были распеты через несколько лет, около середины 60-х. Источником мелодий послужил припев популярной польской повстанческой песни «За Неман», шедшей в ритме марша¹. Но польский мотив распели с русскими стихами — по-русски, широко и свободно, сломав железный костяк марша, чуждого русскому уху и сердцу. Через тридцать с лишним лет Радин, сочиняя свою песню, невольно реставрировал первоначальный ритм, вернув мелодии ее исконный чеканный шаг. К этому времени маршевая песня в субкультуре русских революционеров-подпольщиков уже превратилась в один из самых почитаемых жанров. В непостижимо короткий срок — через каких-нибудь 30 лет после того, как Радин (в 1897 году) создал первый русский оригинальный «боевой марш», — Россия стала лидирующей маршевой державой мира. На юго-запад от нее звенели марши фашистской Италии, в Германии печатали шаг, стараясь перепеть друг друга, коммунисты и национал-социалисты. Последние торопятся разработать социально-психологическую теорию марша. Некий Dr. St. написал статью «Завтра мы будем маршировать», которую в журнале «Советская музыка» (№ 10, 1934) комментировал Б. Михайловский (тогда у нас — благодаря успешно работающему механизму двоемыслия — еще не опасались нездоровых ассоциаций, хотя о значении марша и маршевой песни писалось примерно то же):

«С точки зрения фашистско-милитаристских запросов автор подходит к критике фокстрота, джазбанда, с его, так сказать, «штатскими» ритмами... Автор особенно ценит марш за его властное действие на наше бессознательное начало — даже у самых немзыкальных людей. Ничто не передается с такой «внушающей принудительностью», как переживание общего, «коллективное переживание массы». Поэтому марш может помочь «музыкально управлять большими массами. В этом заключается первичное назначение марша». Автор желает широкого внедрения марша в современный быт».

То, чего желал доктор St., наступило очень быстро: с 1933 года внедрением марша в Германии занялось государство — по примеру Италии и СССР. Этим трем странам и суждено было выработать международный интонационный стиль тоталитаризма, подобно тому, как ими же был создан единый художественный язык — тоталитарный стиль изобразительного искусства². «Голоса» коммунизма, фашизма и национал-социализма звучали почти неотличимо, и не только в сфере массовой музыки, но и в области официальной и художественной речи: с трибун митингов и собраний, из радио, со сцены, с киноэкранов во всех трех странах неслись интонации, налитые горделивым сознанием силы и величия, исполненные мессианской проповеднической страсти.

Единство интонационной манеры, вдобавок к однотипности словесной риторики, облегчало обмен песнями. Причудливый зигзаг прочертила песня «Auf, auf zum Kampf», популярная (с 1914 года) в кайзеровской армии. Ее первая строфа заканчивалась так:

¹ Биографии песен. С. 86.

² См. об этом: И. Голомшток. Язык искусства при тоталитаризме // Континент. № 7. С. 335.

Кайзеру Вильгельму дали мы присягу,
Кайзеру Вильгельму мы руку подаем
(имелась в виду рука помощи).

С 1920 года бравая песня зазвучала в стане коммунистов («Карлу Либкнехту дали мы присягу, / Розе Люксембург мы руку подаем»), а вскоре — и у штурмовиков («Адольфу Гитлеру дали мы присягу...» и т. д.).

Еще более извилистый путь прошла другая солдатская песня времен первой мировой войны — о гибели юного трубача-гусара. Коммунисты переделали ее в 1925 году, после того как на предвыборном митинге Эрнста Тельмана случайная полицейская пуля сразила маленького горниста Фрица Вайнека:

Из всех наших товарищей
Никто не был так мил и добр,
Как наш маленький трубач,
Наш веселый красногвардеец.

После убийства коммунистами в феврале 1930 года штурмфюрера Хорста Весселя возник нацистский вариант:

Из всех наших товарищей
Никто не был так мил и так добр,
Как наш штурмфюрер Вессель,
Наш веселый свастиконосец.

В это же время советские пионеры запели русскую версию (вольный перевод М. Светлова, музыкальная обработка А. Давиденко), где маленький трубач превратился в маленького барабанщика («Мы шли под грохот канонады, / Мы смерти смотрели в лицо»). Несколько лет этот лирико-героический марш широко пелся в обеих странах во всех трех версиях. В 1933 году замолчал немецко-коммунистический вариант, в мае 1945-го — национал-социалистический.

Общей нацистско-коммунистической песней оказался на некоторое время и священный для марксистов «Интернационал». В начале 30-х берлинские штурмовики часто выходили на улицы города с пением... «Гитлернационала».

Еще одна перелетная птичка: тирольская патриотическая песня 1844 года «Zu Mantua in Banden». Нацисты пели ее в оригинале, немецкие коммунисты — в своем варианте («Dem Morgenrot entgegen»), а советские люди — в том же варианте, переведенном А. Безыменским: «Вперед, заре навстречу» («Молодая гвардия», 1922).

Попадали ли в фашистский репертуар русские песни, созданные в советское время?

Несколько лет назад я смотрел документальный фильм «Триумф воли», созданный талантливой фавориткой Гитлера Лени Рифеншталь (о всегерманском съезде национал-социалистов в Нюрнберге, 1934 год). Смотрел — и слушал. Самодовольные голоса ораторов, гром аплодисментов, ликующие крики толп, сольное и коллективное скандирование стихов и клятв, дробь барабанов, звенящая медь фанфар... И марши, парад маршей, медленных, умеренных и быстрых, со словами и без. Среди них была и тупая солдафонская обработка темы Вагнера из «Гибели богов»... А это что? Возможно ли?

«Всё выше, и выше, и выше...» Наш советский «Авиамарш», сопровождающий идиллическую картину: утро в вермахте, упитанные солдаты делают зарядку, умываются, бреются, играет духовой оркестр, и слышен хор: «Und höher, und höher, und höher». С тех пор и началась моя охота за мелодиями-оборотнями...

«Авиамарш» был написан в 1920 году в Киеве авторами-эстрадниками — поэтом Павлом Германом и композитором Юлием Хайтом.

К середине 20-х годов «Авиамарш» запела вся страна. Его первая строчка «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью» стала крылатым

выражением, а начальные слова припева «Всё выше» приобрели значение девиза... 7 августа 1933 года газеты напечатали приказ Реввоенсовета СССР: «Установить авиационным маршем ВВС РККА «Всё выше!»¹.

Советский автор ничего не говорит о том, что официально признание «Авиамарша» предшествовало несколько лет яростной травли. Левацкая РАПМ (Российская Ассоциация Пролетарских Музыкантов) требовала запретить песню — за возмутительные интонационные связи: ее запев (если его замедлить) напоминает русский старинный романс, а припев — совсем уж классово чуждую заграничную шансонетку. Между тем, подозрительный марш без всяких помех пелся в Германии, очевидно, с 1928 года. Коммунисты довольно близко следовали русскому оригиналу:

**Мы рождены, чтобы совершать подвиги,
Чтобы преодолеть пространство и вселенную...**

Припев:

**Поэтому — выше! Выше! И выше!
Мы поднимаемся вопреки ненависти и насмешке.
И каждый пропеллер поет, гудя:
Мы защищаем Советский Союз.**

Интерпретация фашистов более самостоятельна:

**Идите в бой, вы, рыцари машин,
Сражайтесь против колонии рабов,
Разве вы не слышите призыва совести,
Не слышите бури, которая кричала вам его (призыв) в уши!**

Припев (у нацистов он имел не одну, а две строфы):

**Так вверх, навстречу солнцу,
С нами идет новое время,
Когда все в отчаянии — со сжатыми кулаками
Мы готовы ко всему.
И выше, и выше, и выше,
Мы поднимаемся вопреки ненависти и запрету.
И каждый член СА смело кричит: «Хайль Гитлер!»
Мы опрокидываем еврейский трон.
По серым улицам мятеж промчится скоро,
Мы последние часовые свободы.
Пусть никогда больше не роскошествуют бонзы;
Пролетарии! Боритесь вместе с нами за свободу и хлеб!
Берите судьбу в собственные руки.
Коричневое войско немецкой революции
Одним твердым ударом покончит с угнетением,
Покончит с еврейской тиранией.**

(Припев)

Марш советских ВВС (точнее — его упругая, летящая мелодия) причастен к рождению еще одной песни нацизма. Исходный мотив знаменитой «Дрожат одряхлевшие кости», написанной 18-летним Хансом Бау-маном в 1932 году, почти нота в ноту совпадает с началом припева «Авиамарша».

Есть, однако, между этими двумя песнями, кроме интонационного, и другое, более существенное родство. Обе наполнены безоглядной верой в беспредельные возможности воли, в обеих звучит дерзкий

¹ М. И. Зильбербрандт. Песня на эстраде // Русская советская эстрада. М., 1976, с. 210.

вызов заскорузлomu мировому порядку, играет молодая сила, очищенная от эмоций, от старомодной, мягкотелой человечности.

Мы рождены, чтоб сказку сделать былью,
Преодолеть пространство и простор,
Нам разум дал стальные руки-крылья,
А вместо сердца пламенный мотор.

.....
Наш каждый нерв решимостью одет.
(П. Герман)

Мы победили страх,
И это была великая победа.
Мы будем шагать дальше,
Когда все распадется в прах.

.....
И лежит после битвы в обломках
Весь мир, весь мир.
Пускай! Сам черт нам не страшен,
Мы заново построим его!
Ты, знамя свободы, лети!

(Г. Бауман)

Две строчки в тексте Баумана вносят, правда, некоторый диссонанс: «Сегодня мы взяли Германию, / Завтра возьмем весь мир!» (в более точном переводе: «Сегодня нам принадлежит — gehört uns — Германия, / А завтра — весь мир!»). Я не припомню, чтобы советская риторика позволяла себе так прямо выставлять столь далеко простирающиеся претензии и аппетиты. Нацистская риторика тоже вроде бы хотела звучать более респектабельно: при издании песни в сборниках «gehört uns» заменяли на «da hört uns» (нас слышит) — по соображениям тактики. По тем же соображениям следующую песенку времен борьбы за власть и вовсе перестали печатать:

Точите длинные ножи
О камни городов!
Пусть эти длинные ножи
Вонзятся в плоть жидов.
Пусть кровь течет рекой...

Но и после 1933 года — как ни старались мастера национал-социалистского реализма умерить пыл и выражаться поблагороднее, бредовая людоедская суть «движения» вылезала то тут, то там. То ли дело:

Нам нет преград ни в море, ни на суше,
Нам не страшны ни льды, ни облака.
(Анатолий д'Актиль)

Или:

Мы покоряем пространство и время,
Мы — молодые хозяева земли!
(Василий Лебедев-Кумач)

Что и говорить, за редкими исключениями (кое-что в языке дореволюционного подполья, периода гражданской войны, 20-х и 30-х годов), словесное облачение советской классовой утопии выглядит привлекательнее, травояднее фразеологии германского расового мифа. Пассажи типа «Завтра возьмем весь мир!» миру не понравились. Национал-социалистские гимны, захлебнувшиеся в 1945-м, пали жертвой своей же оголтелости. В Германию (по крайней мере, в восточную ее часть) вернулись их заклятые сородичи, гимны социалистические: «После Второй мировой войны боевой марш Л. П. Радина в воль-

ном немецком переводе Германа Шерхена стал одним из самых популярных партийных гимнов Социалистической единой партии Германии. В Германской Демократической Республике он поется на всех партийных съездах»¹.

О том, что этот гимн входил в обиход известнейших песен национал-социализма, в СССР и ГДР предпочитают не говорить. Вольфганг Штайниц, музыковед и бывший член правительства ГДР (выступивший, как мне сказал В. Карбусицкий², против постройки Берлинской стены), написал только о двух общих песнях: «Ты погиб не напрасно», заимствованной коммунистами у нацистов, и «Маленький трубач», заметив в связи с последней, что нацисты переняли у коммунистов «много других песен».

В Западной Германии о песенном обмене между немецкими коммунистами и фашистами основательно и интересно написал в своей книге Владимир Карбусицкий. Выступил на эту тему и Александр фон Борман в сборнике 1976 года «Немецкая литература в Третьем рейхе».

По его мнению, «красно-коричневые соответствия в песнях ничего не говорят о тождественности идеологий или систем власти, разве что о сходстве песенной ситуации: речь идет о песнях общественных групп», и эти песни «формируют и отражают идеалистически-воинственные самосознание» каждой группы. При этом «боевая песня, независимая от ее направления, строится из формул», которые заполняются ее, группы, «опытом и убеждением». «Такую песню, как «Свобода или смерть» путем малозначительных вариаций можно повернуть в любую желательную сторону». Все же использование нацистами «центральных социалистических песен затрагивает деликатный вопрос и не может быть объяснено только как оппортунизм или манипуляция (ловля голосов избирателей)». Объяснение Борман дает такое: первоначально в нацистском движении были антикапиталистические элементы и идеализм — как и в социалистическом движении. И надо твердо помнить, «что одно дело, если свобода и хлеб для миллионов служат боевым лозунгом для самоопределения трудящегося класса, и другое дело, если они служат призывом преданно покориться фюреру». И вообще — «доктрина о тоталитаризме (уравнивание фашизма и социализма)» есть ни что иное, как порождение «холодной войны».

Е. Г. Эткинд, сравнивая (в книге о советской поэзии, вышедшей в ФРГ) советские и немецко-коммунистические стихи и песни 30-х годов с национал-социалистическими, приходит к другому выводу: «глубокие аналогии», «людоедские режимы обоих тоталитаризмов странно походят друг на друга».

Среди сотрудников музыкальных архивов и библиотек Западной Германии, где я вел свои поиски, точка зрения Бормана была популярнее точки зрения Эткинда. К моей теме там относились обычно без энтузиазма. Тем не менее материалы по музыкальной истории нацизма мне выдали и даже помогли их обрабатывать. В стране самоопределившегося трудящегося класса мой родственник Сеня Рогинский за интерес к архивным материалам по истории советского социализма получил 4 года лагерей. Я не стал рассказывать об этом моим либеральным немецким коллегам. В конце концов, не они повинны в наших бедах. К тому же вели они себя по отношению ко мне и моим розыскам, при всей их скошенности влево, как вполне цивилизованные люди: толерантно, демократично, вежливо. В лучших буржуазных традициях. И я им искренне за это благодарен.

¹ Биография песен, с. 88.

² Автор книги, «Ideologie im Lied — Lied in der Ideologie» (Köln, 1973).