ISSN: 2658-3895

ФОЛЬКЛОР И АНТРОПОЛОГИЯ ГОРОДА

URBAN FOLKLORE & ANTHROPOLOGY

ТЕМА НОМЕРА:

ПЕСНИ БОРЬБЫ

ЧИТАЙТЕ В НОМЕРЕ:

- МАРСЕЛЬЕЗА РУССКИХ ДУХОБОРЦЕВ
- МЕЙХАНА: ОТ АНДЕГРАУНДА К НАЦИОНАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ
- РОЖДЕНИЕ МУЗЫКИ ИЗ ДУХА ЭКОПРОТЕСТА
- SE ARRIVERÀ LENIN: РУССКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ В ИТАЛЬЯНСКИХ ПЕСНЯХ

№ 3–4
Т. III 2020



Участница феминистской акции бьет в барабан. Санкт-Петербург, 8 марта 2016 года.

ФОЛЬКЛОР И АНТРОПОЛОГИЯ ГОРОДА

URBAN FOLKLORE & ANTHROPOLOGY

№ 3–4
Т. III 2020

ТЕМА НОМЕРА:
ПЕСНИ БОРЬБЫ

РЕДАКТОРЫ-СОСТАВИТЕЛИ НОМЕРА — М. Л. ЛУРЬЕ И Н. Н. РЫЧКОВА

РАНХиГС
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА И ГОСУДАРСТВЕННОЙ СЛУЖБЫ ПРИ ПРЕЗИДЕНТЕ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

МОСКВА
2020

ШАГИ
ШКОЛА АКТУАЛЬНЫХ ГУМАНИТАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

URBAN FOLKLORE & ANTHROPOLOGY

№ 3–4
V. III 2020

SPECIAL ISSUE:
SONGS OF STRUGGLE

EDITORS FOR THE ISSUE: MIKHAIL LURIE AND NADEZHDA RYCHKOVA

RANEPA
THE RUSSIAN PRESIDENTIAL ACADEMY OF NATIONAL ECONOMY AND PUBLIC ADMINISTRATION

MOSCOW
2020

ШАГИ
ШКОЛА АКТУАЛЬНЫХ ГУМАНИТАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Редакция

С. Ю. Неклюдов — главный редактор, профессор, доктор филологических наук, главный научный сотрудник Лаборатории теоретической фольклористики ШАГИ ИОН РАНХиГС, научный руководитель Центра типологии и семиотики фольклора РГГУ, Москва, Россия

Д. А. Радченко — заместитель главного редактора, кандидат культурологии, директор Центра исследований фольклора и антропологии города МВШСЭН, старший научный сотрудник Лаборатории теоретической фольклористики ШАГИ ИОН РАНХиГС, заместитель руководителя Центра городской антропологии КБ Стрелка, Москва, Россия

М. И. Байдуж — ответственный секретарь, научный сотрудник Центра исследований фольклора и антропологии города МВШСЭН, старший научный сотрудник Лаборатории теоретической фольклористики ШАГИ ИОН РАНХиГС, заведующий редакцией журнала «Шаги/Steps», Москва, Россия

Е. Ф. Югай — научный редактор, кандидат филологических наук, доцент Liberal Arts College ИОН РАНХиГС, Москва, Россия

М.-В. В. Моррис — редактор английских текстов, кандидат юридических наук, научный сотрудник Лаборатории историко-культурных исследований ШАГИ РАНХиГС, доцент кафедры культурологии и социальной коммуникации ИОН РАНХиГС, Москва, Россия

В. Ф. Лурье — художественный редактор, ведущий специалист издательского отдела ШАГИ РАНХиГС, Москва, Россия

Редакционная коллегия

М. Д. Алексеевский — кандидат филологических наук, руководитель Центра городской антропологии КБ Стрелка, Москва, Россия

А. С. Архипова — кандидат филологических наук, руководитель исследовательской группы «Мониторинг актуального фольклора», старший научный сотрудник Лаборатории теоретической фольклористики ШАГИ ИОН РАНХиГС, доцент Центра типологии и семиотики фольклора РГГУ, Москва, Россия

М. В. Ахметова — кандидат филологических наук, заместитель главного редактора журнала «Шаги/Steps», старший научный сотрудник Лаборатории теоретической фольклористики ШАГИ ИОН РАНХиГС, Москва, Россия

К. А. Богданов — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института русской литературы РАН (Пушкинский Дом), Санкт-Петербург, Россия

И. Броди — PhD, президент Ассоциации фольклористов Канады, главный редактор журнала «Современная легенда», доцент, Университет Кейп-Бретона, Сидней, Канада

С. Грэхэм — PhD, доцент, Школа славянских и восточноевропейских исследований (SSEES), Лондон, Великобритания

Э. Калмре — PhD, старший научный сотрудник Отдела фольклористики, Эстонский литературный музей, Тарту, Эстония

Н. В. Петров — кандидат филологических наук, заведующий Лабораторией теоретической фольклористики ШАГИ ИОН РАНХиГС, старший научный сотрудник Центра исследований фольклора и антропологии города МВШСЭН, доцент Центра типологии и семиотики фольклора РГГУ, Москва, Россия

Д. Руайе-Уилоуби — PhD, президент Международного общества по изучению современной легенды, профессор, заведующий кафедрой современных и классических языков, литератур и культур, Университет Кентукки, Лексингтон, США

Э. Такер — PhD, почетный профессор, Бингемтонский университет, Вестал, США

И. В. Утехин — кандидат исторических наук, профессор Европейского университета, Санкт-Петербург, Россия

О. Б. Христофорова — доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник Лаборатории теоретической фольклористики ШАГИ ИОН РАНХиГС, директор Центра типологии и семиотики фольклора РГГУ, Москва, Россия

П. Янечек — PhD, заместитель заведующего кафедрой этнологии, факультет искусств, Карлов университет в Праге, Чехия

Editorial Staff

General Editor — Prof Sergei Neklyudov (Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia)

Deputy General Editor — Dr Daria Radchenko (Moscow School of Social and Economic Sciences, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Strelka KB, Moscow, Russia)

Executive Secretary — Marina Baiduzh (Moscow School of Social and Economic Sciences, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russia)

Editor — Dr Elena Yugai (Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russia)

Editor of the English Section — Dr Maria-Valeria Morris (Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russia)

Art Editor — Vadim Lurie (Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russia)

Editorial Board

Dr Mikhail Alekseevsky (Strelka KB, Moscow, Russia)

Dr Alexandra Arkhipova (Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia)

Dr Maria Akhmetova (Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russia)

Prof Konstantin Bogdanov (Institute of Russian Literature, Russian Academy of Sciences, Saint Petersburg, Russia)

Dr Ian Brodie (Cape Breton University, Sydney, Canada)

Dr Seth Graham (University College of London, London, United Kingdom)

Dr Petr Janeček (Charles University, Prague, Czech Republic)

Dr Eda Kalmre (Estonian Literary Museum, Tartu, Estonia)

Prof Olga Khristoforova (Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia)

Dr Nikita Petrov (Moscow School of Social and Economic Sciences, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia)

Prof Jeanmarie Rouhier-Willoughby (University of Kentucky, Lexington, United States of America)

Prof Elizabeth Tucker (Binghamton University, Vestal, United States of America)

Prof Ilya Utekhin (European University at Saint Petersburg, Saint Petersburg, Russia)

ДЕТАЛИ ГОРОДА

Раздел «Детали города» располагается на разных страницах журнала. В этом номере рубрику составили фотографии, запечатлевшие исполнение песен на российских и украинских протестных акциях 2010-х гг. Автор фотографий и подписей — Вадим Лурье.

The "Urban details" section can be found on various pages of the journal. In this issue the section is comprised of photos of singing performances during protests in Russia and Ukraine in the 2010s. Photos and captions by Vadim Lurie.

СОДЕРЖАНИЕ

ПЕСНИ БОРЬБЫ

7 *Михаил Лурье.* Музыка борьбы: песни и социальные противостояния

СТАТЬИ

16 *Светлана Тамбовцева.* Духоборческая «Марсельеза»: революционные песни религиозных диссидентов в свете повседневных практик грамотности

49 *Роман Лейбов.* «Кровь его тропу пробьет»: эпизод из истории бытования советского песенного наследия

69 *Елена Малая, Екатерина Закревская, Эльвира Аиткулова.* Между женской верностью и изменой: фольклорные переделки военных песен

105 *Анэта Стшемжальска.* От андеграунда к национальной традиции. Брендинг азербайджанской мейханы

122 *Maria-Valeria V. Morris.* "That's what they won't take from you": Irish rebel music as a resistance practice in contemporary radical Republican community

ПОЛЕВЫЕ ОЧЕРКИ

142 *Наталья Комелина.* «А за частушку его увезли»: память о политическом фольклоре и репрессиях в северной деревне

158 *Юлия Ковыршина.* Поморское «советское виноградье»: практики и контексты символического сопротивления

176 *Светлана Королёва, Галина Мехнецова.* «Шли на войну полки коми-пермя́ков…», или Две песни, спетые ко Дню Победы

206 *Ирина Козлова.* Песни Шиеса: рождение музыки из духа экопротеста

НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ

234 *Светлана Подрезова.* Революционные песни из собрания Бориса Фёдоровича Лебедева

269 *Евгения Литвин, Джованни Савино.* Se arriverà Lenin: русская революция в итальянских социальных песнях «Красного двухлетия»

296 *Надежда Рычкова.* *Неуцененные* песни ГУЛАГа. Интервью с Виктором Булгаковым

IN MEMORIAM

320 *Лина Маркова, Лидия Джекобсон, Андрей Бройдо.* Фольклор Майкла Джекобсона

РЕЦЕНЗИИ

338 *Мария-Валерия Моррис.* Песни несогласных: республиканская повстанческая музыка в Ирландии. Рец. на: Millar, S. (2020). Sounding dissent: Rebel songs, resistance and Irish Republicanism. Ann Arbor: University of Michigan Press

ФОТООЧЕРК

346 *Всеволод Шувалов.* Уличные музыканты. Петербург, 2020

CONTENTS

SONGS OF STRUGGLE

7 *Mikhail L. Lurie.* Music of struggle: Songs and social confrontations

RESEARCH PAPERS

16 *Svetlana G. Tambovtseva.* The Doukhobor Marseillaise: Revolutionary songs of religious dissidents in light of everyday literacy practices

49 *Roman Leibov.* "His blood will beat out the path": A case from the history of Soviet song heritage

69 *Elena K. Malaya, Ekaterina A. Zakrevskaya, Elvira R. Aitkulova.* Between female fidelity and adultery: Folk remakes of war songs

105 *Aneta Strzemżalska.* From underground to national tradition. Branding Azerbaijani meykhana

122 *Maria-Valeria V. Morris.* "That's what they won't take from you": Irish rebel music as a resistance practice in contemporary radical Republican community

FIELD NOTES

142 *Natalia G. Komelina.* "And he was taken away for a ditty": Memory about political folklore and repressions in a Northern village

158 *Yulia I. Kovyrshina.* The "Soviet vinogradie" in Pomorye: Practices and contexts of symbolic resistance

176 *Svetlana Yu. Korolyova, Galina N. Mekhnetsova.* "The Komi-Permyak regiments went to the war…", or The two songs sung for Victory Day

206 *Irina V. Kozlova.* Songs of Shies: The birth of music from the spirit of environmental protest

NEW MATERIALS

234 *Svetlana V. Podrezova*. Revolutionary songs from the collection of Boris Fedorovich Lebedev

269 *Evgeniya A. Litvin, Giovanni Savino.* Se arriverà Lenin: Russian revolution in Italian social songs of the "Red Biennium"

296 *Nadezhda N. Rychkova.* "*No discount*" songs of the Gulag. Interview with Victor Bulgakov

IN MEMORIAM

320 *Lena Markova, Lidia Jakobson, Andrey Broido.* Michael Jakobson's folklore

REVIEWS

338 *Maria-Valeria V. Morris.* Songs of dissent: Republican rebel music in Ireland. A review of: Millar, S. (2020). Sounding dissent: Rebel songs, resistance, and Irish Republicanism. Ann Arbor: University of Michigan Press

PHOTO ESSAY

346 *Vsevolod Shuvalov.* The buskers, Saint Petersburg, 2020

Музыка борьбы: песни и социальные противостояния

Михаил Лазаревич Лурье[1]

✉ mlurie@inbox.ru
ORCID: 0000-0001-5874-0835

[1] Европейский университет в Санкт-Петербурге

Для цитирования статьи:
Лурье, М. Л. (2020). Музыка борьбы: песни и социальные противостояния. *Фольклор и антропология города*, *III*(3–4), 7–13. DOI: 10.22394/2658 3895-2020-3-3-4-7-13.

Music of struggle: Songs and social confrontations

Mikhail L. Lurie[1]

✉ mlurie@inbox.ru
ORCID: 0000-0001-5874-0835

[1] European University at Saint Petersburg

To cite:
Lurie, M. (2020). Music of struggle: Songs and social confrontations. *Urban Folklore & Anthropology*, *III*(3–4), 7–13. DOI: 10.22394/2658 3895-2020-3-3-4-7-13. (In Russian).

Статья и подготовка тематического выпуска «Песни борьбы» выполнены при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (проект № 19-012-00615 «Русская революционная песня в первые десятилетия советской эпохи: от фольклора революции к советскому идеологическому проекту»).

Исследования и материалы, составившие этот выпуск журнала «Фольклор и антропология города», посвящены песням в различных контекстах и аспектах социального противостояния. Само выражение «песни борьбы», вынесенное в его заглавие, ассоциируется прежде всего с песнями, которые сопровождают процессы и события, связанные с социальным сопротивлением и протестом. Тема эта, мягко говоря, не нова, хотя, разумеется, не исчерпана. В течение последних двух веков выходили и продолжают выходить многочисленные публикации исторического, историко-культурного, музыковедческого и фольклористического характера, посвященные песням революций, народных бунтов, освободительных войн, национальных, расовых и классовых движений и т. п. В последнее время — по-видимому, в связи с актуализацией в повестке социальных и гуманитарных наук, исследований неравенства, политического подавления и социального доминирования — исследования о песнях протеста и сопротивления стали умножаться в геометрической прогрессии, вовлекая в свою орбиту, помимо музыковедов и культурологов, специалистов из разных областей и сделавшись едва ли не самым востребованным направлением в изучении популярной музыки (которое, надо сказать, в западной науке, в отличие от российской, имеет богатую традицию и прочную институциональную прописку в виде тематических журналов, издательских серий, университетских центров и программ). Так, один только Ян Педди, американский литературовед, за последние 15 лет в качестве редактора выпустил три сборника статей, посвященных различным поворотам темы «Популярная музыка и социальный протест»: в 2006 году — The Resisting Muse: Popular Music and Social Protest [Peddie 2006], в 2011 году в серии Ashgate Popular and Folk Music

Series — двухтомник Popular Music and Human Rights [Peddie 2011 I, II], в 2020 году — внушительный том The Bloomsbury Handbook of Popular Music and Social Class [Peddie 2020]. В 2013 году издательство Routledge под редакцией известного британского исследователя холокоста проф. Джонатана Фридмана выпустило The Routledge History of Social Protest in Popular Music [Friedman 2013]. В 2015-м Фридман уже в качестве ключевого лектора принял участие в большой международной конференции Songs of Social Protest[1], организованной четырьмя сотрудниками Университета Лимерика, которые, в свою очередь, опубликовали статьи по материалам докладов этой конференции в качестве еще одного амбициозного издания: Songs of Social Protest: International Perspectives [Dillane et al. 2018][2].

Между тем песня задействуется не только в различных формах прямого противодействия власти: она вовлечена в процессы социального противостояния в самых разнообразных его проявлениях, в том числе в идеологических кампаниях самой «власти»[3], в подавлении сопротивления, и в избегании прямого конфликта или противостояния. Песни и пение, наделяемые в культуре не только информативным, но и символическим и, что особенно важно, перформативным потенциалом, интерпретируются как выражение национального характера, функционируют как символ единства сообщества и как репрезентация групповой солидарности, используются как форма агитации и пропаганды, как средство индоктринации, как инструмент контроля, управления и манипулирования.

Можно сказать, что в качестве формы социального действия песня давно и надежно была осознана человеческими обществами как один из наиболее продуктивных инструментов конструирования и/или деконструкции нормы: социальной, идеологической, религиозной, моральной, etc[4]. В контексте социального противостояния песня оказывается важна и как орудие обострения и поддержания идентичностей, обладающее действенным потенциалом символического объединения и разделения воображаемых сообществ. В том числе и как форма коммеморации: если для воплощения памяти о «золотом веке» лучше подходит формат предания, то «острую память» о коллективной борьбе и/или о коллективном страдании идеально

[1] См. программу конференции на сайте университета: https://ulsites.ul.ie/pmpc/sites/default/files/pmtc_final_programme.pdf.

[2] Одновременно один за другим выходят сборники очерков, текстов, нот, подготовленные музыкальными критиками и исследователями музыки, в которых история социальных движений предстает через историю песен протеста, и наоборот — еще одно свидетельство востребованности в западных обществах (прежде всего, в США, а также в некоторых странах Европы и Латинской Америки) нарратива о «песнях протеста» как о неизменной и существенной составляющей исторических, политических и социальных процессов. Назову два самых известных: 33 revolutions per minute: a history of protest songs, from Billie Holiday to Green Day Дориана Лински [Lynskey 2011] и Which Side Are You On?: 20th Century American History in 100 Protest Songs Джеймса Салливана [Sullivan 2019]. Здесь же следует упомянуть недавно выпущенный альбом The Social Power of Music, включающий четыре CD с разноязычными песнями, жанр которых определен как Struggle & Protest, а также книгу с пятью эссе и краткими очерками о каждой из песен, представленных на дисках, и ее исполнителе [Place, Schippers 2019].

[3] Работ о песнях пропаганды и подавления, ожидаемо, значительно меньше, чем о песнях сопротивления и протеста. В недавно вышедшем сборнике Music and Dictatorship in Europe and Latin America [Illiano, Sala 2009] только одна статья посвящена песням, и речь в ней хотя и не о собственно «песнях протеста», но о тех «не социально сознательных» песнях, которые тем не менее, учитывая их музыкальный стиль и политический контекст салазаровской Португалии, могли приобретать диссидентское звучание [Party 2009]; в любом случае — не о «тоталитарных» песенных проектах. С другой стороны, показательны и работы о языке и культуре тоталитарных режимов, авторы которых уделяют песням отдельное внимание — см., например, главу A rhetorical analysis of revolutionary songs and model operas в книге Син Лу о риторике Культурной революции в Китае [Lu 2004, 97–124] и главу «Советская песня о Родине как воплощение идейности» в монографии Натальи Купиной «Языковое сопротивление в контексте тоталитарной культуры» [Купина 1999] (собственно языковому сопротивлению в связи с песнями посвящена следующая глава «Блатная песня как воплощение безыдейности»).

[4] О значении музыки для воспроизведения существующих общественных порядков в одни и те же годы, хотя и с разных оснований, писали Теодор Адорно и Алан Мерриам [Адорно 1999, Merriam 1968].

обслуживает песня, позволяющая не только успешно конструировать травматические и героические нарративы, но и наиболее продуктивно транслировать их с максимальным эффектом.

К этому стоит добавить, что устная форма, потенциал соучастия и приемлемость (или привычность) в качестве принятого языка сообщества — свойства, встроенные в представление о песне и формах ее бытования, — сближают песню как таковую с фольклором. Это сказывается в конфигурации ее социальных функций и фактически дезавуирует в случае с песней противопоставленность «официального» и «низового», «институционального» и «вернакулярного», «профессионального» и «фольклорного»: исполнение государственных гимнов или эстрадных композиций могут вызывать те же эффекты, что и коллективное пение партизанских песен или декламация кричалок футбольных фанатов.

Итак, наш замысел состоял в том, чтобы посмотреть на связь песни и борьбы эмпирически широко, типологически непредвзято, привлекая теоретическую оптику и аналитический инструментарий различных подходов. Озаглавив номер «Песни борьбы», мы предложили авторам и теперь предлагаем читателям максимально широко понимать оба компонента формулы. Борьбу — как любую форму социального конфликта, противостояния или напряжения, как любой случай «борьбы против» или «борьбы за». Песню — не только как поле поэтико-музыкальных текстов, но и как поле связанных с песнями практик, социальных проектов и культурных значений различного масштаба — от национального до локального, в связи с чем нам представляется особенно эффективной антропологическая настройка исследовательской оптики и методологии.

Если бы мы пошли по пути тематического структурирования номера, то отдельную рубрику составили бы исследования классической русской революционной песни XIX — начала XX века: им посвящены три материала в этом выпуске. При кажущейся эмпирической очевидности и исторической ограниченности песенная традиция российского революционного движения на самом деле представляет собой чрезвычайно интересный культурный феномен. Несмотря на многочисленные исследования и издания, сделавшие доступным большие массивы текстового и фактологического материала, русские революционные песни никак нельзя отнести к хорошо изученным явлениям. Причины тому — политические обстоятельства, заставлявшие ученых советского времени проявлять избирательность в методах и выводах при исследовании столь идеологически чувствительного предмета, колебания академической моды и конъюнктуры (некоторые исследовательские проекты были свернуты), и не в последнюю очередь — масштаб и многомерность самого явления.

Поэтому неудивительно, что сюжеты, связанные с русской революционной песней, не были обойдены вниманием авторами этого тома. Так, публикация архивного материала, подготовленная Светланой Подрезовой, позволяет сделать шаг в сторону своего рода исторической этнографии функционирования песен в среде революционно настроенной российской молодежи в начале XX века. Тетрадь с песнями, принадлежавшая Борису Лебедеву — активному участнику «студенческих беспорядков» и других левых политических выступлений, писателю и переводчику, а впоследствии советскому дипломату, — содержит результаты не только фиксации, но и целенаправленного редактирования и досочинения текстов известных революционных песен, очевидно предназначавшихся к практическому употреблению.

Пережив расцвет в эпоху российских революций и будучи осознанной как завершенный проект после установления советской власти, традиция русской революционной песни уже к этому времени имела богатую литературную, музыкальную и социальную историю, которая не завершилась в 1917 году, но продолжается до сих пор. В разные периоды революционная песня имела заметное влияние в поэтической и музыкальной традициях. Тексты, мелодии и картины исполнения революционных песен регулярно задействовались в исторических нарративах, создаваемых литературой, театром и кинематографом, причем как в интекстуальной технике (вставные элементы), так и в интертекстуальной (аллюзии). Этой темы, а также вопросов «ревитализации» (или «ресайклинга») революционных песен в современной российской медиасфере касается Роман Лейбов в статье «“Кровь его тропу пробьет”: эпизод из истории бытования советского песенного наследия», воссоздавая культурную биографию песни, сочиненной в начале XX века в соответствии с поэтическими и музыкальными стандартами революционной лирики, но не получившей большой популярности и оставившей лишь косвенные следы бытования в среде революционеров. Между тем, как показано в статье, современное функционирование песни — в том числе использование ее радикальными левыми и радикальными правыми — полностью обусловлено включением ее в авторитетный и популярный кинотекст позднесоветского времени, обеспечившим песне такую известность, которой она, по всей видимости, никогда не имела.

Нелинейная социальная история и множественная прагматика революционных песен в XIX веке, в революционную эпоху, в различные советские периоды и в постсоветское время во многом связана с тем, что различные группы и институты по-разному использовали и продолжают использовать их художественный, ритуальный, символический и перформативный потенциал. Амплитуда режимов функционирования революционной песенной классики включает фольклорное бытование и индустрию политической пропаганды, употребление в качестве высокой, в том числе государственной, символики и пародирование в этом качестве и т. д.

К другому, тоже маргинальному и не менее выразительному случаю создания песни в жанрово-стилистическом русле революционных гимнов и последующей ее реинтерпретации обращается Светлана Тамбовцева в статье «Духоборческая “Марсельеза”: революционные песни религиозных диссидентов в свете повседневных практик грамотности». Сочиненная одним из последователей идей Льва Толстого, «Мирная Марсельеза» воспроизводила топику и инвертировала идеологию источника. Попав в духоборческую среду, песня стала поэтическим выражением толстовской индоктринации этого религиозного движения и одновременно — одним из программных и ритуальных текстов его радикального крыла, эмигрировавшего в Канаду. Как показывает исследовательница, случай «Мирной Марсельезы» — первый, но далеко не единственный пример обращения веригинцев к арсеналу революционных песен, в том числе совсем не «мирных», которые позже не раз становились основой для духоборческих переработок. По-видимому, именно идеологический универсализм поэтической топики, допускавший любые интерпретации вплоть до инверсий, делал революционную песенную традицию привлекательной для эксплуатации и апроприации со стороны различных социальных групп, в разных исторических и политических обстоятельствах нуждавшихся в «песнях борьбы».

Едва ли стоит удивляться и тому, что сразу несколько авторов номера привлекают для интерпретации роли песен в социальных противостояниях теорию символического сопротивления, разработанную Джеймсом Скоттом. Дело здесь не только во влиятельности этой концепции, в том числе в современной российской антропологии, но и в том, что песни и пение в различных обстоятельствах часто играют особую роль в трансляции социально значимых нарративов и транскриптов. И если бы, вопреки предыдущей фантазии на эту тему, рубрикация номера строилась по теоретическому принципу, то рубрика «Песня как форма символического сопротивления» была бы наиболее объемной.

Согласно тому, как говорят о повстанческих песнях засекреченные информанты Марии-Валерии Моррис — радикальные ирландские республиканцы (статья "That's what they won't take from you": Irish rebel music as a resistance practice in contemporary radical Republican community), прагматика этих песен неоднозначна, но вполне типична для песен мятежного сообщества и, по сути, укладывается в формулу «воспитывать последователей и дразнить оппонентов». Для «своих» — трансляция в песнях и в связи с песнями нарративов памяти как практика управления сообществом, для «врагов» — выплескивание посредством песен повстанческого дискурса в публичное пространство как реакция на стигматизацию республиканского движения. В таком функционировании песен борьбы исследовательница видит, во-первых, реализацию их особого перформативного потенциала, во-вторых — одну из тактик символического сопротивления, применяемых в ситуации декларируемой свободы слова и фактического подавления со стороны власти и благонамеренных граждан.

В очерке Юлии Ковыршиной «Поморское "советское виноградье": практики и контексты символического сопротивления» скоттовская концепция задействуется для интерпретации иного во всех отношениях кейса. Речь идет об исполнении женской компанией колхозной молодежи, оставленной во время промысловых работ без дела и без права вернуться домой, скабрезных куплетов на традиционный напев обрядовой обходной песни «виноградье». «Советское» — то есть не-старинное, модифицированное, травестированное, а значит, «неправильное» — виноградье, по мысли автора, возникло как непосредственная реакция на практику неправильной, с точки зрения традиционных моделей и здравого смысла, организации труда колхозными властями и является скрытым транскриптом символического женского сопротивления.

Другой эпизод «песенного» сопротивления в советской поморской деревне, но более артикулированного и повлекшего репрессивную реакцию, представлен в очерке Натальи Комелиной «"А за частушку его увезли": политический фольклор и репрессии в нарративах северной деревни». Характерно, что в представлении нынешних жителей этих мест их односельчанину, репрессированному в начале 1940-х, инкриминировали исключительно исполнение частушки — при множестве пунктов обвинения (за которыми, вероятно, стояли действительно имевшие место высказывания крестьянина). В отличие от «контрреволюционных клеветнических измышлений о положении трудящихся в СССР», «недовольства на проводимые мероприятия партией и Советской властью в деревне» и «клеветы на положение колхозного крестьянства», с точки зрения сельских жителей исполнение «задиристой» частушки — понятная и достоверная форма критического действия, или, выражаясь в терминах Скотта, «послания». Эта форма инкорпорирована в привычный паттерн повседневного

поведения: такое песенное послание может быть адресовано как лидеру государства, так и сопернице в любовных отношениях.

В этом небольшом предисловии мы не станем давать полный обзор работ, составивших настоящий журнальный номер. Пусть часть из них остается для читателя не анонсированными и тем самым сохраняет интригу — ввиду бесконечности темы, неисчерпаемости возможных эмпирических кейсов и разнообразия интерпретативных логик, используемых авторами. Мы надеемся, что предпринятая журналом «Фольклор и антропология города» попытка собрать под одной обложкой статьи, очерки, публикации о песне в контексте социальных противостояний, посвященные различным аспектам этой темы и выполненные на очень разном материале в разных исследовательских техниках, не останется незамеченной и сыграет роль призывного боевого марша, вдохновляющего исследователей на новые штудии в этой области.

Литература

Адорно, Т. В. (1999). *Избранное: Социология музыки*. М.; СПб.: Университетская книга.

Купина, Н. С. (1999). *Языковое сопротивление в контексте тоталитарной культуры*. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та.

Ament, S. (2018). *Sing to victory! Song in Soviet society during World War II*. Academic Studies Press.

Cohen, R. D. (2016). *Depression folk: Grassroots music and left-wing politics in 1930s America*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Dillane, A., Power, M. J., Devereux, E., Haynes, A. (2018). *Songs of social protest: International perspectives*. Lanham: Rowman and Littlefield International.

Eckhard, J., Robb D. (2020). *Songs for a revolution: The 1848 protest song tradition in Germany*. Rochester: Camden House.

Friedman, J. C. (Ed.). (2013). *The Routledge history of social protest in popular music*. London: Routledge.

Guillorel, É., Hopkin, D., Pooley, W. G. (Eds.). (2017). *Rhythms of revolt: European traditions and memories of social conflict in oral culture*. London: Routledge.

Illiano, R., Sala M. (Eds.). (2009). *Music and dictatorship in Europe and Latin America*. Turnhout: Brepols Publishers.

Kutshke, B., Norton, B. (Eds.). (2013). *Music and protest in 1968*. New York: Cambridge University Press.

Lu, X. (2004). *Rhetoric of the Chinese cultural revolution: The impact on Chinese thought, culture, and communication*. Columbia: University of South Carolina Press.

Lynskey, D. (2011). *33 revolutions per minute: A history of protest songs, from Billie Holiday to Green Day*. New York: Ecco.

Merriam, A. (1964). *The anthropology of music.* Chicago, Illinois: Northwestern University Press.

Parfitt, R. (2019). *Musical culture and the spirit of Irish nationalism, 1848–1972*. Milton: Routledge.

Party, D. (2009). Beyond "protest song": Popular music in Pinochet's Chile (1973−1990). In R. Illiano, M. Sala (Eds.). *Music and dictatorship in Europe and Latin America*, 671–684. Turnhout: Brepols Publishers.

Peddie, I. (Ed.). (2006). *The resisting muse: Popular music and social protest.* Farnham, Surrey, England; Burlington, VT: Ashgate.

Peddie, I. (Ed.). (2011). *Popular music and human rights, vol. I: British and American music.* Farnham, Surrey, England; Burlington, VT: Ashgate.

Peddie, I. (Ed.). (2011). *Popular music and human rights, vol. II: World music*. Farnham, Surrey, England; Burlington, VT: Ashgate.

Peddie, I. (Ed.). (2020). *The Bloomsbury handbook of popular music and social class.* Bloomsbury Academic.

Place, J., Schippers, H. (2019). The social power of music. *Smithsonian Folkways Recordings.* Retrieved from https://folkways.si.edu/the-social-power-of-music

Šmidchens, G. (2014*). The power of song: Nonviolent national culture in the Baltic singing revolution*. University of Washington Press.

Sullivan, J. (2019). *Which side are you on?: 20th century American history in 100 protest songs*. New York: Oxford University Press.

References

Adorno, T. (1999). *Selected works: Sociology of music.* Moscow; Saint Petersburg: Universitetskaya kniga. (In Russian).

Ament, S. (2018). *Sing to victory! Song in Soviet society during World War II*. Academic Studies Press.

Cohen, R. D. (2016). *Depression folk: Grassroots music and left-wing politics in 1930s America*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Dillane, A., Power, M. J., Devereux, E., Haynes, A. (2018). *Songs of social protest: International perspectives*. Lanham**:** Rowman and Littlefield International.

Eckhard, J., Robb D. (2020). *Songs for a revolution: The 1848 protest song tradition in Germany*. Rochester: Camden House.

Friedman, J. C. (Ed.). (2013). *The Routledge history of social protest in popular music*. London: Routledge.

Guillorel, É., Hopkin, D., Pooley, W. G. (Eds.). (2017). *Rhythms of revolt: European traditions and memories of social conflict in oral culture*. London: Routledge.

Illiano, R., Sala M. (Eds.). (2009). *Music and dictatorship in Europe and Latin America.* Turnhout: Brepols Publishers.

Kupina, N. (1999). *Language resistance in the context of totalitarian culture.* Yekaterinburg: Izdatel'stvo Ural'skogo un-ta. (In Russian).

Kutshke, B., Norton, B. (Eds.). (2013). *Music and protest in 1968*. New York: Cambridge University Press.

Lu, X. (2004). *Rhetoric of the Chinese cultural revolution: The impact on Chinese thought, culture, and communication*. Columbia: University of South Carolina Press.

Lynskey, D. (2011). *33 revolutions per minute: A history of protest songs, from Billie Holiday to Green Day.* New York: Ecco.

Merriam, A. (1964). *The anthropology of music.* Chicago, Illinois: Northwestern University Press.

Parfitt, R. (2019). *Musical culture and the spirit of Irish nationalism, 1848–1972.* Milton: Routledge.

Party, D. (2009). Beyond "protest song": Popular music in Pinochet's Chile (1973−1990) in R. Illiano, M. Sala (Eds.). *Music and dictatorship in Europe and Latin America***,** 671–684. Turnhout: Brepols Publishers.

Peddie, I. (Ed.). (2006). *The resisting muse: Popular music and social protest.* Farnham, Surrey, England; Burlington, VT: Ashgate.

Peddie, I. (Ed.). (2011). *Popular music and human rights, vol. I: British and American music.* Farnham, Surrey, England; Burlington, VT: Ashgate.

Peddie, I. (Ed.). (2011). *Popular music and human rights, vol. II: World music*. Farnham, Surrey, England; Burlington, VT: Ashgate.

Peddie, I. (Ed.). (2020). *The Bloomsbury handbook of popular music and social class.* Bloomsbury Academic.

Place, J., Schippers, H. (2019). The social power of music. *Smithsonian Folkways Recordings.* Retrieved from https://folkways.si.edu/the-social-power-of-music

Šmidchens, G. (2014*). The power of song: Nonviolent national culture in the Baltic singing revolution*. University of Washington Press.

Sullivan, J. (2019). *Which side are you on?: 20th century American history in 100 protest songs*. New York: Oxford University Press.

ДЕТАЛИ ГОРОДА





1. «Бард», автор Леонид Берлин (1982). Эта скульптура была сделана как вариант надгробного памятника Владимиру Высоцкому. Наготу скульптор объяснял так: «Певец и все его творчество были полностью открыты народу, и именно благодаря этой открытости, как личности, так и души, Владимир Высоцкий был великим человеком». Памятник установлен во дворе дома-усадьбы Зубовых на улице Александра Солженицына в Москве, ранее находился в парке «Музеон». Москва, 2008 год.

2. Песни под дождем во время «Оккупай-Абай» — акции протеста, проходившей в Москве в мае 2012 года. После массовой акции 6 мая некоторые протестующие решили не расходиться и устроили импровизированный лагерь на Чистых Прудах: разговаривали, читали лекции и пели песни. Москва, Чистые Пруды, 8 мая 2012 года.

СТАТЬИ

Духоборческая «Марсельеза»: революционные песни религиозных диссидентов в свете повседневных практик грамотности

Светлана Георгиевна Тамбовцева[1]

✉ tambosv@gmail.com
ORCID 0000-0002-5040-2126

[1] Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург, Россия

Для цитирования статьи:
Тамбовцева, С. Г. (2020). Духоборческая «Марсельеза»: революционные песни религиозных диссидентов в свете повседневных практик грамотности. *Фольклор и антропология города*, *III*(3–4), 16–48.
DOI: 10.22394/2658 3895-2020-3-3-4-16-48.

«Мирная Марсельеза», или «Песня свободы», — анархистско-пацифистское стихотворение А. М. Хирьякова, ориентированное на традицию революционной поэзии, вошло в песенный обиход духоборцев, переселившихся в Канаду на рубеже XIX–XX веков. Задача настоящей статьи — проследить историю песни в контексте взаимодействия идеологов и последователей толстовства с духоборческой традицией. Характер и последствия этого контакта, как можно предположить, раскрываются при рассмотрении поэтики и риторики «Мирной Марсельезы», с одной стороны, и ее рецепции и прагматики в духоборческой среде — с другой. Революционная топика «Мирной Марсельезы» была освоена поэтами-духоборцами, а «песни борьбы», наделенные коммеморативным и репрезентационным значением, со временем закрепились в ритуальной практике. Так, не получив известности в качестве революционного гимна, песня Хирьякова заняла устойчивое место в духоборческой песенной традиции — более того, предвосхитила значимые изменения, произошедшие с ней за последующие десятилетия в Канаде — от взрыва духоборческого поэтического творчества до демонстраций свободников. В статье также сделана попытка, обратившись к концепции вернакулярных грамотностей, определить роль толстовской фольклористической кампании в формировании и развитии канадской духоборческой песенной традиции.

Ключевые слова: духоборцы, толстовство, революционные песни, пацифизм, вернакулярные грамотности.

Исследование выполнено при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (проект № 19-312-90020 «Религиозный фольклор духоборцев: история и ритуальный контекст» на базе ИРЛИ РАН).

Я благодарна Ирине Тамилиной за импульс к исследованию, Евгению Файвужинскому — за техническую помощь и труд первого читателя и рецензентам — за ценные комментарии и рекомендации.

The Doukhobor Marseillaise: Revolutionary songs of religious dissidents in light of everyday literacy practices

Svetlana G. Tambovtseva[1]

✉ tambosv@gmail.com
ORCID 0000-0002-5040-2126

[1] Institute of Russian Literature (Pushkin House), Russian Academy of Sciences, Saint Petersburg, Russia

To cite:
Tambovtseva, S. (2020). The Doukhobor Marseillaise: Revolutionary songs of religious dissidents in light of everyday literacy practices. *Urban Folklore & Anthropology*, *III*(3–4), 16–48. DOI: 10.22394/2658 3895-2020-3-3-4-16-48. (In Russian).

"The Peaceful Marseillaise", also known as "The Song of Freedom", is an anarchist and pacifist poem by Alexander Khiryakov, which was appropriated as a spiritual hymn by the Doukhobor community, resettled to Canada at the turn of the 20th century. This article aims to trace the history of the song considering the interrelation of the ideologists and followers of the Tolstoyan movement with the Doukhobor tradition. The characteristics and implications of this contact are supposed to be revealed by examining the poetics and rhetoric of "The Peaceful Marseillaise", on the one hand, and its reception and pragmatics among Doukhobors, on the other hand. The revolutionary topoi of "The Peaceful Marseillaise" and other songs of peaceful struggle, mastered by the Doukhobor poets and ascribed with commemorative and representative meanings, turned out to be an important part of the Canadian ritual assembly gatherings. While left behind as a revolutionary hymn, Khiryakov's song gained a lasting place in the Doukhobor song tradition — moreover, it foreshadowed significant changes that occurred to it in Canada over the decades to follow, from the boom of Doukhobor poetry to the demonstrations of the Sons of Freedom. This article also attempts to define the role of the Tolstoyan folklore studies campaign in the formation and development of the Canadian Doukhobor song tradition by addressing the concept of vernacular literacies.

Keywords: Doukhobors, Tolstoyanism, revolutionary songs, pacifism, vernacular literacies.

The study was funded by RFBR according to the research project № 19-312-90020.
I am grateful to Irina Tamilina for the impetus for the research, to Eugene Faivuzhinsky for the technical assistance and his labor as a first reader, and to the reviewers for their valuable comments and recommendations.

Духоборчество выделилось из «духовного христианства» — течения, берущего начало в массовой религиозной культуре южных губерний Российской империи второй половины XVIII века [Иникова 1997]. Учение о божественном начале в человеке было связано с почитанием предводителей общины, а самоидентификация с избранным народом поддерживалась нарративами о мученичестве первых духоборцев. Духоборцы отвергали почитание икон и мощей, отрицали церковные таинства и посредническую роль священника в богослужебном обряде. Развитая эсхатология и устная риторика характеризуют фольклорную традицию духоборцев, не признававших авторитета библейской книжности, которой они противопоставляли «Животную книгу» — духоборческие псалмы, передаваемые изустно.

К концу XIX века, когда произошла знаменательная встреча толстовцев с духоборцами, последние были многотысячным сообществом, обосновавшимся в Закавказье. Именно толстовское участие в жизни «сектантов» (его хронология приведена в [Donskov 2019: 365–378]) признается исследователями причиной и отправной точкой для формирования духоборческого движения, в котором ревайвалистская риторика оформляет радикальное обновление

духоборческого учения и ритуалистики [см. Breyfogle 2005, Иникова 2000]. В результате большая часть духоборцев подверглась притеснениям за отказ от военной службы и покинула родину, переселившись в Канаду.

Духоборческая эмиграция 1898–1899 годов, проходившая в несколько этапов, была организована толстовцами. Каждый отплывающий из Батума пароход сопровождали энтузиасты из числа интеллигентов: актер Леопольд Сулержицкий, Сергей Львович Толстой — сын писателя, социал-демократ Владимир Бонч-Бруевич[1], толстовец и публицист Павел Бирюков, которым принадлежит целый ряд травелогов, описывающих процесс переселения [Сулержицкий 1905, Бирюков 1908b, Толстой 2017, Бонч-Бруевич 1918].

В числе волонтеров была и Ефросинья Дмитриевна Хирьякова, откликнувшаяся на просьбу сопровождать в качестве фельдшерицы второй и четвертый пароходы с духоборцами, шедшие из России в Канаду[2]. Ее муж Александр Модестович Хирьяков — поэт, писатель, журналист, сотрудник издательства «Посредник» — был близок к толстовскому кругу. Именно с эмиграцией духоборцев в Канаду он связывал создание своего пацифистского стихотворения «Мирная Марсельеза», или «Песня свободы», которое закрепилось в песенном репертуаре переселенцев:

Вперед, товарищи, ступайте,
День славный наступил для вас.
Оружье вдребезги ломайте.
Убийц не будет среди нас.
Вперед идите, все народы
Давно вас ждут на братский пир,
И пусть под знаменем свободы
Для всех настанет вечный мир.

Припев:
Оружие долой! Солдаты по домам!
Вперед, вперед! И пусть весь мир отчизной будет нам!

Зачем эти ружья и пики?
Не надо штыков и мечей,
Кровавых разбоев улики,
Наследие злых палачей.
Нет, нет, не подымутся руки,
Мы братскую кровь не прольем.
Довольно насилья и муки,
Мы песню свободе поем.

Припев.

[1] Почти во всех случаях я пишу о толстовцах, не всегда четко отделяя от них Бонч-Бруевича, хотя его альянс с толстовцами в деле организации переезда духоборцев был, безусловно, ситуативным. Уже в 1902 году редакция издательства «Свободное слово» отказывалась от сотрудничества с ним по причине «слишком крайней противоположности между его и нашими взглядами на характер и значение сектантского движения» [Черткова, Чертков 1902: III]. Вместе с тем его деятельность как фольклориста во многом осуществлялась в коллаборации с толстовцами, и, что не менее важно, сами духоборцы зачастую воспринимали его как такового.

[2] Хирьякова, Е. Д. *Моя первая поездка в Канаду и другие воспоминания о поездке в качестве врача с духоборами в 1898*. РГАЛИ. Ф. 536, оп. 1, ед. хр. 38. *Воспоминания о духоборцах*. Архив ГМИР. Ф. 2, оп. 7, № 585.

Долой все границы, заставы,
Для братьев весь мир — общий дом.
И власти долой и державы...
Мы песню свободы поем.
Все крепости, тюрьмы разрушим,
Оковы родимой страны,
И факелы злобы затушим
Дыханием мирным весны.

Припев.

Весеннее солнце сияет.
Ждет пахаря поле давно,
Оружье из рук выпадает,
И падает в землю зерно.
Пусть тучи над нами нависли;
Пусть дикие вихри ревут;
Нам зерна могучие мысли
Обильную жатву дадут.

Припев.

Сквозь бурю, грозу, непогоду,
Подставив открытую грудь,
Идем мы за свет и свободу,
За мирный и радостный труд.
Развейся, свободное знамя,
Свободное знамя труда!
Могучее доблести пламя
Не гасни в сердцах никогда!

Припев. [Черткова 1905: 21–22]

Работа с архивными фондами Бонч-Бруевича, Трегубова и Чертковых, в которых собраны духоборческие материалы, способствует настройке чуткости к различным режимам письма и формам грамотности, которые были характерны для духоборческих авторов. Исследовательскую оптику для работы с этим материалом обеспечивает подход, предложенный в рамках New Literacy Studies, в соответствии с которым признается существование множества грамотностей [Gee 2015], которые не могут быть рассмотрены отдельно от повседневных практик (everyday practices of literacy), которые их формируют.

Употребление слова «грамотности» во множественном числе неконвенционально, и русский эквивалент термина звучит как неуклюжий окказионализм. Однако в своей статье я буду употреблять его в этой форме, поскольку она позволяет деавтоматизировать представление о грамотности как о монолитном и универсальном комплексе компетенций. Концепция «вернакулярных грамотностей» [Barton, Hamilton 2003: 247–262] дает возможность исследовать деревенские грамотности [Green, Corbett 2013], а также гибридные и внеинституциональные форматы. Наконец, она представляется удачным исследовательским инструментом, поскольку позволяет учитывать медиальный контекст взаимодействия.

В конце 1890–1900-х и с середины 1920-х по начало 1930-х годов происходило беспрецедентное пополнение и обновление песенного репертуара духоборцев[3] и шире — текстуальной культуры. Как контакты с толстовцами отразились на духоборческой словесности? Каковы были вернакулярные практики грамотности, которые оформляли это взаимодействие как со стороны толстовцев, так и со стороны духоборцев? Как анархистско-пацифистское пропагандистское стихотворение стало выражать хилиастические и социалистические чаяния эмигрантского сообщества религиозных диссидентов? Каков был контекст рецепции и производства революционной поэзии духоборцами? Задаваясь этими вопросами, интересно проследить судьбу «Мирной Марсельезы» по обе стороны океана.

Предыстория «Мирной Марсельезы»: духоборческое движение и толстовская индоктринация

Духоборцы как сообщество сформировались в условиях южнорусского фронтира [Clay 2013] и с тех пор дважды перемещались вместе с ним: сначала добровольно переселившись в Таврическую губернию, а позднее — отправившись в ссылку в Закавказье. К концу XIX века пореформенная внутренняя политика, направленная на унификацию и модернизацию, усилила присутствие государства в тех отдаленных приграничных областях, где находились духоборческие села [Breyfogle 2005: 21]. В частности, это касалось введения воинской повинности, от которой духоборцы ранее были освобождены. Этот процесс подготовил почву для возникновения протестных тенденций, результатом которых стало духоборческое движение.

Напряжение внутри общины, которое позднее привело к расколу, было вызвано смертью предводительницы Лукерьи Васильевны Калмыковой (Лушечки) в 1886 году и разногласиями по поводу наследования власти и контроля над общественной казной. Родственники Лушечки — гореловские[4] духоборцы Губановы — при помощи старосты Алексея Зубкова стремились закрепить власть за собой, бóльшая же часть духоборцев признала преемником Петра Веригина из села Славянка Елизаветпольской губернии, которого покойная руководительница приблизила к себе в последние годы жизни. Так внутри общины образовались малая и большая «партии» («половины»); если вторая была более многочисленной, то на руку первой играли связи с местными властями. Через несколько недель после смерти Лушечки, закончив поминальную трапезу, духоборцы большой партии поклонились Веригину, который был вскоре арестован и помещен в тюрьму в Тифлисе, а затем отправлен в ссылку в Шенкурск.

Если предпосылкой к появлению нового учения послужил локальный конфликт в Духобории, то его идеологическому оформлению способствовали контакты с проживавшими на Кавказе коммунитариями[5] —

[3] Тексты канадских духоборцев будут цитироваться с сохранением орфографии и пунктуации оригинала, в основном, по «Сборнику духоборческих псалмов, стихов и песен» [Сборник духоборческих псалмов 1978], изданному в городе Гранд-Форкс, Канада.

[4] Село Горелое (Гореловка) — «столица» закавказской Духобории. В нем находится Сиротский дом, где жили духоборческие предводители и хранился общественный капитал.

[5] Этот термин используется в статье вслед за Ириной Гордеевой. Признавая его неконвенциональность в отечественной традиции, исследовательница находит его «минимально репрессивным по отношению ко всему многообразию исторических смыслов, возникающих при изучении феномена так называемых интеллигентных земледельческих общин последней четверти XIX в.» [https://akrateia.info/istoriia-vozniknoveniia-rossiiskogo-kommunitarnogo-dvizheniia].

по большей части толстовцами. В лице штундистов, баптистов, молокан, духоборцев и новоизраильтян им удалось найти гораздо более восприимчивую, благодарную и вдохновляющую аудиторию, чем православные крестьяне [Гордеева 2003: 194]. Интеллигенты, склонные политизировать самоорганизацию малых религиозных групп в условиях притеснений со стороны правительства, видели в «сектантах» революционный потенциал. Ирина Гордеева отмечает использование языка христианства как один из признаков толстовского этапа коммунитарного движения в России [Гордеева 2003: 60].

Двусмысленность роли толстовцев в судьбе большой партии уже становилась предметом исследовательского внимания: С. А. Иникова приходит к выводу, что духоборческое движение было вызвано толстовской пропагандой в среде религиозных диссидентов [Иникова 2000]. В своей статье я исхожу из предположения, что толстовскую индоктринацию не следует рассматривать в отрыве от практик грамотности самих толстовцев и вернакулярных грамотностей, которые сложились в результате этого взаимодействия в духоборческой среде.

Наиболее успешным проводником новых идей стал сам опальный вождь П. В. Веригин, общавшийся с политическими ссыльными и вступивший в переписку с И. М. Трегубовым и другими московскими толстовцами. Осененный авторитетом Лушечки и ореолом мученичества, он обладал харизмой предводителя для большей части духоборцев. Поддерживая связь со своими последователями в Закавказье, в 1893 году Веригин начал реформировать общину заочно в соответствии с собственным пониманием толстовства, вызвавшим к жизни духоборческое движение. Наряду с распространившимся запретом на употребление табака, алкоголя и мясной пищи весной 1895 года веригинцы начали массово отказываться от участия в военной службе, ношения формы и оружия, принесения присяги; сдавать ополченские и запасные свидетельства.

Сожжение оружия, символизировавшее отказ от насилия, по-видимому, было плодом ритуального творчества Веригина. Оно было приурочено к Петрову дню: 29 и 30 июня 1895 года в заранее оговоренных местах под торжественное пение псалмов духоборцы Большой половины облили керосином и сожгли имевшееся у них оружие. Духоборцы Малой половины — прежде всего, гореловские зажиточные роды, претендовавшие на власть, — интерпретировали секретную подготовку по-своему: опасаясь атаки вооруженного «ополчения» лояльных Веригину деревень на Сиротский дом и его казну, они вызвали казаков, учинивших жестокую расправу — массовое избиение и постой в селах большой партии.

Первый куплет «Мирной Марсельезы» Хирьякова звучит в третьей части документального фильма «1987. Духоборы», снятого в экспедиции под руководством исследовательницы С. Е. Никитиной. Излагая историю раскола с точки зрения большой партии, одна из духоборок хорошо поставленным учительским голосом рассказывает легенду о том, что, когда Лушечка находилась при смерти, ее преемник Петр Веригин велел духоборцам петь псалмы, а сам отправился к умирающей. Духоборцы малой половины не доверяли «Петрусу»[6], опасаясь, что он захватит власть и богатства, и прервали пение, — «с этого и начался раскол» [Фрэз, Никитина 1988].

[6] Так пренебрежительно называли Веригина духоборцы малой половины.

После этих слов рассказчица запевает на манер марша «Песню свободы», которую ее собеседницы осторожно подхватывают, но второй части первого куплета и припева уже не помнят. Песня служит своеобразным продолжением повествования, ассоциативно связывается с сожжением оружия, которое задает важный контекст восприятия «Мирной Марсельезы» и толстовцами, и духоборцами: «Оружье вдребезги ломайте. / Убийц не будет среди нас».

Когда духоборцев после избиения гнали к губернатору Г. Д. Шервашидзе, они пели псалом «Тебя ради, Господи, возлюбил[м] врата тесные», который казаки пытались заглушить «срамными» песнями [Бирюков 1908b: 45–49]. Этот псалом звучит своеобразным контрапунктом к истории духоборческой «Марсельезы». Возвращение с моления (отказ его прервать и явиться к губернатору и послужил поводом для избиения) всегда сопровождалось коллективным пением. Несмотря на попытку «разбить пение» по приказу казачьего сотника Праги, духоборцы продолжили исполнение псалма. Так практика хорового псалмопения впервые становится спонтанным ритуальным ответом на насилие, первой духоборческой «песней борьбы». Текст псалма, который приводится в воспоминаниях Николая Зибарова [Зибаров 1899], записанных А. К. Чертковой и В. Д. Бонч-Бруевичем, имеет отчетливую ситуативную приуроченность: в контексте избиений формулы «теснота гонений» и «хула и поношения» интерпретируют происходившее как страдание во имя Господа.

После сожжения оружия духоборцы, вернувшие ополченские билеты, были сосланы в дисциплинарные батальоны, где подвергались тяжелым наказаниям и пыткам со стороны начальства. Армейские дисциплинарные практики превращали отказ носить оружие в сознательное религиозное мученичество, в котором некоторых заключенных наставляли и поддерживали их родственники и единоверцы.

> Затем мы разошлись. Мы уехали домой, а они через две недели все бросили ружья. Первым вышел Иван Малахов и говорит:
> — Ну, братья, вы сзади идите, а я вперед пойду.
> И он пошел вперед, бросил ружье, и ему сейчас же дали шестьдесят ударов розог. Остальные все тоже бросили ружья. Полковник подал заявление в министерство. Из министерства пришел приказ допросить еще раз и выслать в Якутскую область [Черткова, Чертков 1902: 25–27].

Духоборческий отказ от оружия выстраивался по иконоборческой модели; оно перешло в категорию материальных объектов, контакт с которыми был символически значим — будь то прикосновение или бросание, — установка «не брать оружия в руки» понималась буквально. Адаптация толстовской повестки в духоборческой среде приняла форму «заповедей», ритуальных запретов и предписаний.

Драматическая кульминация конфликта, вызвавшая правительственные репрессии, положила начало и правозащитной активности толстовцев, которая в конце концов привела к духоборческому переселению в Канаду. Они предприняли немало усилий, чтобы создать общественный резонанс вокруг жестоких притеснений, которым подвергались веригинцы, и смогли договориться с английскими квакерами из «Общества друзей», организовавшими и частично финансировавшими эмиграцию духоборцев большой партии. Именно толстовцы сыграли решающую роль во фреймировании «сожжения оружия» как пацифистской акции и политического протеста.

«Мирная Марсельеза»: пародия, революционный гимн и духовная песня

В очерке «Три встречи» Хирьяков так рассказывает историю написания «Мирной Марсельезы»:

> Хотя среди военных у меня имеются и близкие родственники и друзья, но отношение мое к войне и военному делу с годами становилось все более и более отрицательным. Под влиянием этого отношения мною как-то была написана «Мирная Марсельеза» — песня крайне антимилитаристского характера. Песня эта имела неожиданный для меня успех. Она очень понравилась духоборам, и теперь это одна из их любимых песен, для которой они придумали весьма своеобразный мотив, и они распевают ее и в Канаде, и на Кавказе [Хирьяков 1911: 354–355].

Получается, что создание песни, по версии автора, происходило в два этапа: сначала был написан идеологически нагруженный пацифистский текст, рассчитанный на пение на мотив французского революционного гимна, который «в народе» (в данном случае среди духоборцев) подвергся стремительной фольклоризации. Песня при этом предстает продуктом совместного творчества Хирьякова с духоборцами. Вместе с тем, кажется, Хирьяков был уверен, что его стихотворение исполнялось на мотив французского оригинала, не находя при этом противоречий с духоборческим «своеобразным» мотивом.

Композитор Давид Черномордиков, положивший стихотворение на музыку, вспоминал:

> Как-то встретив в Петербурге на улице писателя А. М. Хирьякова после обнародования царского «манифеста» 17 октября 1905 года, мы разговорились. Хирьяков рассказал мне о своем путешествии в Канаду. По поручению Л. Н. Толстого, получившего за свой роман «Воскресенье» крупный гонорар от издателя для переселения духоборов Кавказа в Канаду (Северная Америка), — Хирьяков с женой сопровождали духоборов до их нового места постоянного жительства. «И вот, — рассказывает Хирьяков, — сочинил я новые слова к музыке „Французской Марсельезы", которые озаглавил „Мирной Марсельезой". Духоборы пели их весьма охотно. Не будете ли добры, Д. А., переложить их на ноты?» [Черномордиков 1935: 7–8].

Важно, однако, отметить, что документальных подтверждений присутствия Хирьякова на пароходах, перевозивших переселенцев, нет, никто из мемуаристов его не упоминает, и, судя по всему, сопровождала духоборцев лишь его жена Ефросинья Дмитриевна, а его рассказ Черномордикову, видимо, оставлял пространство для трактовок.

Просьба Хирьякова была адресована Черномордикову неслучайно: в 1905 году он занимался составлением «Первого сборника революционных песен», некоторые мелодии и тексты которых записывал от бывших политических ссыльных [Черномордиков 1935: 4]. Вступивший в том же году в РСДРП композитор пишет, что видел свою миссию как «музыканта и революционера» в том, чтобы использовать свои профессиональные компетенции во благо революции, расширив революционный песенный репертуар и обеспечив достойное качество нотной продукции:

> С печатной революционной песенной литературой на книжном рынке к концу 1905 года дело вообще обстояло очень плохо. То, что было выброшено в спешке на рынок, оказалось сплошной макулатурой ‹...›. Пользоваться такими «нотами», разумеется, было невозможно. Между тем потребность в этих песнях была так ве-

> лика, что все, что выбрасывал тогда печатный станок на книжный рынок, мгновенно раскупалось [Черномордиков 1935: 4–5].

Вероятно, на революционном подъеме и в свете дарованных в манифесте свобод Хирьяков рассчитывал подарить своей «Марсельезе» вторую жизнь в качестве революционной песни. Для Черномордикова же был важен исторический момент: он спешил опубликовать песню до открытия первой Государственной Думы [Черномордиков 1935: 8].

История музыкальной обработки «Мирной Марсельезы» чрезвычайно характерна: стихотворение Хирьякова не ложились на мотив «Марсельезы», что не только создало трудности для композитора, но и стало неожиданностью для автора:

> Когда я дома посмотрел текст, то тотчас же обнаружил, что стихотворный размер его никак не укладывается в музыкальный размер «Французской Марсельезы». ‹…› [Хирьяков] был чрезвычайно смущен и раздосадован неудачей [Черномордиков 1935: 8].

Впоследствии случаи смешения французской и русской «Марсельезы» были весьма распространены (см., например, [Фахретдинов 2018: 121]), а название отсылало скорее к жанру свободолюбивой песни без жесткой привязки к определенному мотиву.

Версия «Песни свободы» на музыку Черномордикова получила название «Гимна рабочему народу „Вперед“». Композитор явно стремился плотнее вписать стихотворение Хирьякова в общий революционный контекст. Один из основных маркеров — призыв «Вперед!», вынесенный из первого куплета в название.

Издание не прошло цензуру: после некоторой задержки единственное клише было арестовано. Тогда Черномордиков решил издать песню нелегально, и гимн «Вперед!» почти в точности повторил судьбу изданного таким же способом сборника революционных песен: нотопечатня Шмидта, цинкографическая подтекстовка музыки, подпольный тираж в типографии большевиков, хранившийся на складе большевистской литературы «Вперед!», поступление части тиража в магазин Скирмунта и его конфискация вместе с остальной «возмутительной печатью» [Черномордиков 1935: 8–9].

Если Черномордиков вспоминал об истории создания песни как об эпизоде своей революционно-просветительской деятельности, то для Хирьякова таким поводом стало его столкновение с российским правосудием, о котором повествует очерк «Три встречи» [Хирьяков 1911]. Приговор к заточению в крепости за пацифистское стихотворение в свете недавно объявленной свободы слова вызывал у Хирьякова насмешку и протест: «Значит, мне нельзя призывать к миру и добру? Нельзя желать потушить факел злобы? Значит — раздувать их? Благодарю за урок» [Хирьяков 1906, 6 ноября: 1].

Похоже, что Хирьяков стремился постфактум отмежеваться от того пролетарски-революционного образа, в который Черномордиков облек его песню, а также, акцентируя заложенный в ней универсальный нравственный посыл, заглушить ее анархистский пафос. В «народной» любви к своей песне Хирьяков видел своеобразное подтверждение моральной безупречности своих призывов и подлинности художественного высказывания. После вынесения приговора он опубликовал в газете «Текущие дни» статью, оформленную в виде воображаемого диалога с судьями.

> Да, так я им скажу: господа судьи! Та песня, за которую меня теперь привлекают, имеет свою историю. Она написана два-три года тому назад, и в настоящее время это — одна из популярнейших песен у духоборов Северной Америки. ‹…› Эти носители мира и кротости высказали одобрение моему произведению [Хирьяков 1906, 6 ноября: 1].

В статье Хирьяков упоминает, что песня была им написана «два-три года назад», то есть датирует ее 1903–1904 предреволюционными годами. Резонно предположить, что актуальным контекстом для него в это время была элитарная традиция вольнодумной поэзии, а не массовая песня.

Поэтический дебют Хирьякова состоялся на страницах «Северного вестника» (1887) и «Русского богатства» (1888). Первым редактором начинающего поэта был А. Н. Плещеев [Рыкунина 2011: 246] — знаковая фигура для либеральной и демократической среды. Отзвук плещеевского стихотворения «Вперед! Без страха и сомненья», известного в качестве гимна петрашевцев, можно услышать в первом четверостишии «Мирной Марсельезы» («Вперед! Товарищи, ступайте»).

Хотя в более поздний период Хирьяков был склонен отмежевываться от толстовцев, «именно Толстой в наибольшей степени повлиял на Хирьякова, его литературно-критическую позицию и творческие искания» [Рыкунина 2011: 253]. Сам Толстой незадолго до событий, связанных с духоборческим переселением, под впечатлением от заключения франко-русского союза опубликовал в Женеве антимилитаристский обличительный памфлет «Христианство и патриотизм» [Толстой 1895]. «Марсельеза» и «Боже, царя храни» в нем уравниваются: официоз политической символики вызывает раздражение Толстого, а полярное содержание гимнов нивелируется дипломатическим контекстом, в котором они обессмысливаются. Тем не менее к сочинению Толстой прилагает рифмованный подстрочник французской «Марсельезы»:

> ...Веди ж к победным нас путям,
> Любовь к стране святая!
> Будь лозунгом своим борцам.
> Ты, вольность дорогая!
> Ты, вольность дорогая! [Толстой 1895: 51–52]

Хотя перевод выполнен близко к тексту, он читается в контексте русской вольнолюбивой лирики. Обращение к «вольности дорогой» отсылает к пушкинской «Оде» 1817 года, содержащей почти дословную цитату из «Марсельезы» («Тираны мира, трепещите!»).

Наконец, важно не упускать из виду франкоязычный контекст, более релевантный для либеральной элиты в начале 1900-х годов, чем русские аналоги вроде «Новой песни» Петра Лаврова: «Мирную Марсельезу» Альфонса де Ламартина (1841 год) и *La Marseillaise de la Paix* (1892 год), призывающую распустить батальоны и заменить оружие мирным орудием пахаря. Если последняя и не была претекстом хирьяковской «Мирной Марсельезы», то, вероятно, почти синхронно выражала те же пацифистские ценности.

В своем стихотворении Хирьяков обращается к романтическим образам, устойчивым до формульности, которые прочно вошли в арсенал революционной поэзии [Друскин 114–115]: «тучи», «дикие вихри», «буря, гроза, непогода» vs. «дыхание весны»; «факелы злобы» vs. «доблести пламя», «знамя свободы»; «насилье и мука» vs. «песня свободы»; «крепости», «оковы родимой страны» vs. «братский пир» и «общий дом». Топика стихий

в демократической лирике была освоена в том числе толстовцами — ср. песню Чертковой «Тучи над духоборами» [Черткова 1904: 19].

Известно, что сам Толстой отвергал революционный путь преобразования общества как насильственный [Зорин 2020: 201–203], однако поэтов-толстовцев очевидно привлекал протестный характер революционных песен и их удобство как способа пропаганды. Формат революционного гимна с его обобщенностью в сочетании с конкретикой призывов [Друскин 2012: 170] позволял героизировать этику ненасилия и привнести в нее пафос борьбы. Революционные переработки популярных песен были довольно распространены, а у «Марсельезы» существовало «большое количество текстовых перифраз» [Друскин 2012: 192, 400]. В случае «Мирной Марсельезы» режим обращения к знаковому революционному гимну можно охарактеризовать как пародический[7]. Сам автор не преминул подчеркнуть в своей воображаемой речи перед судом: «Моя песня является как бы противоположностью великой и сильной французской „Марсельезе“» [Хирьяков 1906, 6 ноября: 1]. Дробный ямбический рефрен явно ориентируется на текст де Лилля и семантически обыгрывает его, хотя рифмовка способствует его перегруппировке: «Оружие долой! Солдаты по домам! / Вперед, вперед! И пусть весь мир отчизной будет нам!» Название «Мирной Марсельезы» звучит как оксюморон, призыв «оружие долой» превращает марсельезу в антимарсельезу. Лишившись своей кровожадности, она остается «Песней свободы».

Итак, текст «Мирной Марсельезы» представляет собой довольно замысловатую контаминацию. Песня эксплуатирует романтическую топику революционной ситуации как стихии, в явной форме к *La Marseillaise* отсылает только зачин и припев, обыгрывающий оригинал, при этом метр «соскакивает» уже во втором куплете. Гимн Хирьякова в итоге получается не национальным, а интернациональным. К тому же, в отличие от «Рабочей Марсельезы» Лаврова, «Песня свободы» адресована крестьянам, и труд в ней понимается как труд на земле. Эту конструкцию цементирует анархистско-пацифистская пропагандистская риторика.

Неудивительно, что песня не вошла в революционный песенный канон: пацифистский посыл гимна шел вразрез с динамикой революции. Написанная накануне 1905 года, она переосмысляет революционную борьбу в контексте, совсем не учитывающем назревающие протесты рабочих. Прекраснодушной «Мирной Марсельезе» было нечего противопоставить популярной песне на стихотворение «Мы мирно стояли пред Зимним дворцом», описывающей события Кровавого воскресенья и провозглашающей месть за расстрел мирной акции.

Кроме того, не могла не сказаться некоторая вторичность: песня, озаглавленная в редакции Черномордикова «Гимн рабочему народу „Вперед“», не выдерживала конкуренции с «Рабочей Марсельезой», а само ее название звучит тавтологической отсылкой к припеву «Варшавянки» — или, по крайней мере, к одной из самых заезженных рифм в революционной поэзии. Можно сказать, что песня Хирьякова оказалась одновременно и откровенно революционной с точки зрения цензуры, и недостаточно радикальной для революционного движения.

[7] Термин «пародичность» был предложен в статье «О пародии» Ю. Н. Тыняновым, подразумевавшим под ним «применение пародических форм в непародийной функции. Использование какого-либо произведения как макета для нового произведения — очень частое явление. При этом, если произведения принадлежат к разным, например тематическим и словарным, средам, — возникает явление, близкое по формальному признаку к пародии и ничего общего с нею по функции не имеющее» [Тынянов 1977: 290].

Черномордиков был склонен несколько преувеличивать популярность своей песни среди широкой публики:

> Гимн имел большой успех, получив значительное распространение. Он проник даже за границу. В 1906 или в 1907 году я получил из Женевы письмо с просьбой прислать оркестровую партитуру и хоровой материал для исполнения гимна на больших фестивалях [Черномордиков 1935: 9].

Эмигрантское социал-демократическое сообщество, находившееся вдали от революционных событий, демонстрировало собственные вкусы по части революционной поэзии, далекие от массовых. Так, в Женеве явно отдавали предпочтение французскому оригиналу «Марсельезы», пока на родине набирала популярность лавровская «Новая песня» [Фахретдинов 2018: 123]. Кроме того, женевские эмигранты могли лично или косвенно знать Хирьякова, так что запрос из Женевы, на который Черномордиков «не удосужился» ответить [Черномордиков 1935: 9], — слабое свидетельство международной популярности песни.

В подавляющем большинстве сборников периода между революциями 1905 и 1917 годов песня Хирьякова отсутствует. Не вошла она и в «Животную книгу» [Бонч-Бруевич 1909] — наиболее полное собрание духоборческих псалмов и стихов, записанных в первые годы после переселения в Канаду. По-видимому, Бонч-Бруевич, хоть и был в свое время готов приютить тираж гимна «Вперед» на одноименном складе, невысоко ставил «революционное» творчество толстовцев, будь то в устах духоборцев или в идеологической поэзии. Отсутствует «Мирная Марсельеза» и в сборнике «Песни и стихотворения анархистов» [1918].

Прецедент исполнения стихотворения Хирьякова как революционной песни относится к Февральской революции, но ограничивается толстовцами и трезвенниками [К истории «Песни свободы» 2016].

В целом, приходится констатировать, что хирьяковская «Марсельеза» не вышла за рамки довольно узкого и, если так можно выразиться, субкультурного употребления. После революции Черномордиков, вступивший в РАПМ и возглавивший музыкальный сектор Госиздата [Nelson 2004: 69–70], не посчитал ее заслуживающей повторной публикации: переиздание своего гимна с оркестровкой для двух голосов с фортепиано и хора он снабдил новыми словами музыканта и будущего советского композитора С. И. Потоцкого [Черномордиков 1923]. От прежнего текста осталось только пресловутое «вперед», вынесенное в название и троекратно повторяющееся в припеве.

Исследовательская литература также обходит «Мирную Марсельезу» стороной: реконтекстуализация хирьяковского гимнографического опыта остается в истории революционной песни скорее в качестве курьеза. С. В. Подрезова, публикуя классическую работу М. С. Друскина о революционной песне, приводит краткую историю песни Хирьякова [Друскин, Подрезова 2012: 400], а авторы толстовского самиздата[8] [К истории «Песни свободы» 2016] собрали фрагменты воспоминаний о ее исполнениях в толстовских общинах. Если в качестве революционной песни «Мирная Марсельеза» Хирьякова осталась невостребованной, то ее жизнь в толстовской и духоборческой среде оказалась длинной.

[8] См. также сайт антимилитаристского проекта «Вне насилия» [http://www.antimilitary.narod.ru] и упоминания в анархистских сообществах [https://st-kropotkin.livejournal.com/2540.html, http://www.makhno.ru/forum/archive/index.php/t-508.html].

Толстовцы как собиратели и соавторы духоборческого фольклора

Период раскола и переселения в Канаду стал для духоборцев поворотным еще в одном отношении: их устная традиция впервые стала объектом последовательного этнографического и фольклористического описания и осмысления.

Фольклористка Катре Кикас рассматривает деятельность эстонских собирателей фольклора 1890-х годов с точки зрения формирования особой вернакулярной грамотности, которая позволяла им включиться в новые сети и выйти в публичное пространство [Kikas 2014: 309–323]. Сходство толстовской кампании по сбору «сектантского» фольклора с эстонской заключается в том, что обе были внеинституциональными и разворачивались силами интеллигентов, — порой вопреки государству. Романтизацию национального у толстовцев дополняет романтизация «идейного» содержания духоборческой культуры, как они ее видели. Толстовская кампания, начавшаяся почти одновременно с эстонской — в 1890-х годах, — во многом сформировала практики грамотности первого пишущего поколения духоборцев.

Начальным ее этапом была поездка И. М. Трегубова, который в 1896 году посещал сосланных в горные аулы духоборцев и совмещал попытки координировать помощь им с записью фольклора — по большей части псалмов и стихов. Ему удалось наладить сеть корреспондентов среди духоборцев, которые после его отъезда продолжали сообщать ему новости жизни общины и присылать записи псалмов[9]. Впоследствии собранные Трегубовым материалы послужили Бонч-Бруевичу для сверки и дополнения текстов «Животной книги».

Продолжив сбор духоборческого фольклора уже в Канаде, Бонч-Бруевич полагался не только на записи, сделанные собирателями (например, А. А. Сац), но и на письменные отклики самих переселенцев. В 1900 году он опубликовал «Список псалмов, писем, рассказов и других рукописей по исследованию учения, жизни и переселения в Канаду закавказских духоборцев», в котором обращался прежде всего к самим духоборцам, призывая восполнить лакуны в собрании, объединившем также материалы из архивов В. Г. Черткова и П. И. Бирюкова. Помимо прочего, «Список» содержит запрос не только на традиционный религиозный фольклор: Бонч-Бруевич просит присылать ему рассказы «об экзекуциях», записанные от очевидцев, а также письма, в том числе принадлежащие перу вождя большой партии Веригина. Что касается материалов первого типа, в записи одного из таких свидетельств, озаглавленного «О сожжении оружия духоборами. Рассказ, записанный со слов духобора Н. Зибарова В. Б[онч-Бруевиче]м и А. Ч[ертко]вой», автор воззвания принимал непосредственное участие. Ряд продолжается документами «Жизнь и страдание общины всемирного братства на Кавказе»[10] и «Опись о жизни кавказских христиан»[11], которые было бы крайне любопытно рассмотреть с точки зрения их взаимодействия с устной традицией: их связывают общие мотивы, из повторяющихся повествовательных блоков выкристаллизовывается каноническая версия событий, особую роль начинают играть разговоры духоборцев о своих убеждениях и вере с оппонентами, построенные почти идентично с цитатами

[9] См., например, ОР ИРЛИ РАН. Ф. 330, оп. 2, № 138.
[10] ОР ИРЛИ РАН. Ф. 330, оп. 1, № 136, 29.1.209.
[11] ОР ИРЛИ РАН. Ф. 330, оп. 1, № 136, 29.1.208.

из псалмов. Свидетельства очевидцев лежат и в основе процитированной выше подборки материалов «Духоборцы в дисциплинарном батальоне» в IV выпуске «Материалов к истории и изучению русского сектантства и раскола» [Чертков, Черткова 1902].

Второй из обсуждаемых типов материалов, а именно эпистолярные, укоренен в письменной культуре. «Прошу всех братьев просмотреть также все письма, которые они имеют у себя в сундуках», — пишет Бонч-Бруевич [1900: 4].

Можно говорить о письмах, их чтении и даже толковании, как об одном из главных событий грамотности для духоборцев рубежа веков. Письма Веригина почти сразу стали объектом почитания — коллективного чтения и перечитывания [Толстой 2017], которое приобрело обрядовый характер [Бирюков 1908а: 413]. С. Ф. Рыбин, с 1902 года выполнявший при Веригине роль личного секретаря и переводчика, вспоминает в своей книге, описывающей эпизоды духоборческой истории:

> Друзья духоборцев, Чертковы, выпустили книгу: «Письма Петра Васильевича Веригина». Письма были написаны родным и политическим друзьям. В книгу вошла переписка с Толстым и его последователями. Эту маленькую книжку духоборцы приняли, как сошедшее с неба «слово Божие», и начали тщательно изучать ее. Письма, которые духоборцы или часть духоборцев приняли как «заповеди», были к друзьям и совсем не относились к духоборцам. П. В., имея досуг, писал часто друзьям и рассуждал, пожалуй зачастую, о том, во что и сам не верил. Он никогда не мог предполагать, что эти письма когда-либо дойдут до духоборцев и вскружат им головы. За выпуск этой книги П. В. был очень обижен на Чертковых, потому что они напечатали ее без его согласия. Духоборцы стали покупать книгу в большом количестве. Моментально явились «знахари» и «толкователи» смысла этой книги [Рыбин 1952: 44–45].

Идея публикации эпистолярного наследия духоборческого предводителя глазами интеллигентов, рутинно производивших большие объемы частной переписки, зачастую обсуждающей идеологические вопросы, была, безусловно, основана на наблюдениях: духоборцы проявляли большой интерес к письмам вождя, и их чтение было публичным событием.

Однако вряд ли Чертковы рассчитывали дать большой партии печатное Евангелие от Веригина. Интересно и то, как они и в этом случае пренебрегли вопросами авторства, не позаботившись получить согласие Веригина на публикацию, — вероятно, относясь к этим текстам уже отчасти как к фольклорным, имеющим хождение «в народе». Буквализированные толкования одного из писем Веригина к Н. Т. Изюмченко вызвали к жизни движение свободников, о котором пойдет речь ниже [Рыбин 1952: 45–56, Иникова 2002].

Описанная Рыбиным интерпретаторская активность вряд ли была возможна, если бы в духоборческой среде резко не выросло количество людей, способных непосредственно взаимодействовать с письменным текстом. «Школы у духоборов нет, а грамоте они учатся один у другого», — писал И. М. Трегубов и сообщал со слов духоборцев Ивана Ивина и Павла Планидина, что в тюрьме научились почти все. Раньше десятая часть была грамотная, а теперь десятая часть осталась неграмотной — так оценивали собеседники Трегубова масштаб изменений. Впрочем, на этот раз они были не только собеседниками — на это указывает заголовок «Записка

о духоборах, составленная с их слов и на основании одной их рукописи»[12].

Один из пунктов вопросника Е. П. Накашидзе, собиравшей материал о духоборцах еще на Кавказе в 1896 году, гласит: «не обращается-ли среди д-ръ [духобор] каких нибудь записей (не обращается, но можно еще сделать попытки)[13]». Вскоре ситуация заметно меняется: Бонч-Бруевич в «Предисловии к „Животной книге“» указывает, что, помимо тетрадей-молитвенников, ему

> ...пришлось встретить, как оказалось, пользующуюся большой популярностью рукопись, озаглавленную «Разъяснение жизни христиан». Эта рукопись, в настоящее время уже напечатанная, считается духоборцами чрезвычайно важной. В ней в кратких словах изложено их учение и подробно рассказана история последних преследований и гонений на их общину [Бонч-Бруевич 1909: 5–6].

Речь могла идти о той самой рукописи, с которой работал Трегубов. Так или иначе, спустя немногим более десятилетия канадскими духоборцами 1910-х годов уже освоены различные жанры письма — от песенников до публицистики.

Впервые «Марсельеза» Хирьякова была опубликована за границей — в пятом выпуске «Свободного слова» [1903: 31]. А. К. Черткова включила «Песню свободы» в третий выпуск «Сборника песен и гимнов свободных христиан» [Черткова 1905: 21–22], куда наряду со стихотворением Хирьякова вошли другие литературные и фольклорные произведения, а в некоторых случаях — их толстовские адаптации. Задачи этой серии сборников, как их постулирует составительница, отчасти схожи с теми, которые ставил перед собой Черномордиков: оба стремились восполнить дефицит изданий песен для определенной группы — будь то рабочие-революционеры или «свободные христиане»:

> В настоящее время в русском народе, — в особенности среди людей, исповедующих свободно-христианскую веру — вне Церкви, — существует большая потребность в духовных песнях, соответствующих миропониманию таких людей. Настоящий «Сборник» представляет посильную попытку сделать хоть что-то для удовлетворения этой потребности [Черткова 1904: 3].

Разница лишь в том, что «свободные христиане» были скорее воображаемым воплощением толстовского идеала, обобщающим различные группы по принципу их отказа от авторитета религиозных институций и приписывающим им общую повестку «стремления к братству, миру и свободе» [Черткова 1904: 3]. Компиляция Чертковой, таким образом, преследовала просветительскую и отчасти даже пропагандистскую цель: модернизировать «народный» песенный репертуар, осуществляя подмену «религиозного» содержания идеологическим.

Из вступления становится ясно, что замысел сборника в некотором роде противоположен музыкологической и собирательской работе, которую та же А. К. Черткова впоследствии проводила среди духоборцев, малеванцев, молокан, скопцов, «добролюбовцев» и «Старого Израиля» [Черткова 1910, 1911, 1912] — здесь собраны не фольклорные песни, а песни, подлежащие фольклоризации:

> Мы не обозначаем, из каких именно источников заимствованы те или другие стихи и мелодии, так как народ вообще не придает этому никакой важности, в чем и мы, со своей стороны, ему вполне сочувствуем. ‹...› То, что народу нужно и что

[12] Архив ГМИР. Ф. 13, оп. 1, № 204, л. 119–120.
[13] ОР ИРЛИ РАН. Ф. 330, оп. 1, № 116, л. 1.

> мило его сердцу, он удерживает в своей памяти; и такой успех песни должен быть самой лучшей и даже единственно ценной наградой ее автору [Черткова 1904: 2].

Подобную фольклоризацию, которую, по замыслу составителей, должен был запустить сборник, как раз и описывал Хирьяков для своей песни, уступая духоборцам авторство мотива. Принципиальная установка на литературные произведения как общественное достояние связана с идеологическими исканиями Владимира Черткова и самого Толстого, частично отказавшегося от авторских прав на свои произведения. Интересно, что духоборческие псалмы и стихи в «Сборнике духоборческих псалмов» могут иметь автора, но существовать вне категории авторства: для наиболее сакральных текстов (псалмов и некоторых стихов) его роль сводится не к сочинению, а к «изложению».

Идея сборника учитывала вернакулярные педагогики «сектантской» среды. Для духоборцев заучивание псалмов было «одним из главных воспитательных средств» [Черткова 1910: 6]: текстам и пению с раннего возраста обучали детей, которые с шести–семи лет уже могли участвовать в молениях. Псалмопение было одной из важнейших духоборческих устных грамотностей. Контексты исполнения псалмов не ограничивались молитвенными собраниями — оно пронизывало повседневность общины и оформляло коллективные реакции на события. Толстовцы единодушно вспоминают духоборческое пение, сопровождавшее отплытие корабля из Батума, а также выполнявшее роль торжественного приветствия, адресованного чиновникам и квакерам, встречавшим переселенцев по прибытии, и заполнявшее их досуг в плавании и в новых местах поселения: псалмопение в первые годы в Канаде было «вездесущим» [Сборник духоборческих псалмов 1978: 15].

Толстовцы были склонны трактовать духоборческую традицию хорового пения в соответствии с собственными идеалами социального устройства:

> Спеть свою партию отдельно без хора ни один из певцов не может, и даже основной голос сбивается без поддержки сопровождающих его голосов, при выделении его из хора; это духоборческое пение, мне кажется, как нельзя более, характеризует общинный дух русского народа [Черткова 1910: 3].

При этом очевидна попытка Чертковой создать своеобразный сплав «народной» поэзии и высокой литературы. Ориентация толстовцев на литературную традицию объясняет факт, что в духоборческом песенном репертуаре заметное место принадлежит классической и демократической поэзии[14]. Характерно, что в письме к Бонч-Бруевичу от 29 июня 1912 года его духоборческие корреспонденты просили его прислать им «некатарыхъ книгъ духовнахъ»: «письмовник» Петра Веригина и полное собрание сочинений Некрасова[15].

[14] Многие стихотворения причислены составителями «Сборника духоборческих псалмов» к «стихам», а не песням, что свидетельствует об их высокой ритуальной значимости. Таковы более идеологически насыщенные или же построенные на христианской образности тексты — большинство из них при этом входят также в чертковские сборники: «Да будет одно лишь оружье — лопаты» И. И. Горбунова-Посадова [Сборник духоборческих псалмов 1978: 285–286]; «Воспой же, страдалец, воскресную песнь» А. К. Толстого [Сборник духоборческих псалмов 1978: 239], «Слушай слово: рассветает» [Сборник духоборческих псалмов 1978: 531–533]. К стихам относятся и другие произведения Горбунова-Посадова: «Нам жизнь дана, чтобы любить» 1890 года [Сборник духоборческих псалмов 1978: 408], «Держи огонь твоей души» [Сборник духоборческих псалмов 1978: 297]. Вот и другие примеры: «Друг мой, брат мой, усталый, страдающий брат» С. Я. Надсона [Сборник духоборческих псалмов 1978: 304–305], «Был у Христа-младенца сад» А. Н. Плещеева [Сборник духоборческих псалмов 1978: 223]. Именно в число стихов входит «Вперед! Товарищи, ступайте»: текст приведен без указания автора и снабжен комментарием: «Этот стих известен среди духоборцев как „Мирная Марсельеза“» [Сборник духоборческих псалмов 1978: 250–251].

[15] Архив ГМИР. Ф. 2, оп. 7, № 31, л. 2–2 об.

Что поют свободные христиане?

В следующем за «Песнями свободных христиан» издательском проекте А. К. Чертковой — серии сборников «Что поют русские сектанты?» — первый выпуск посвящен песенному фольклору духоборцев. Несколько записанных с голоса псалмов, стишков и песен нотированы и снабжены авторским вступлением, в котором обсуждаются особенности духоборческого пения и способ его записи [Черткова 1910]. Вошедшие в сборник псалмы, стихи и песни были записаны в том числе и от духоборцев, возвращавшихся из якутской ссылки и путешествовавших в Канаду через Англию. Характерно, что прошедшие ссылку духоборцы спели Чертковой в том числе «сектантский» вариант известной революционной песни «Укажи мне такую обитель», которая представляет собой измененный фрагмент некрасовских «Размышлений у парадного подъезда»:

> Покажи мне такую обитель,
> Где б Израиль не страдал;
> Где б сам Бог был покровитель, —
> Народ Божий не стонал?! [Черткова 1910: 25]

В новоизраильском «Духовном алфавите» находим вероятный источник этой песни[16], а в записях Трегубова, собранных на Кавказе, — ее молоканский вариант[17] с пометкой «не псалом», наиболее близкий к некрасовскому первоисточнику.

Роль проводников революционной песни демократической поэзии, таким образом, отнюдь не принадлежит исключительно толстовцам: репертуар групп религиозных диссидентов демонстрирует тенденцию к многочисленным «горизонтальным» пересечениям и взаимовлияниям. Процесс апроприации к моменту записи уже завершился: духоборцы были «уверены, что песня эта чисто духоборческого происхождения» [Черткова 1910: 6].

Революционные песни были распространены среди духоборцев с первых лет жизни в Канаде. Если Хирьяков вдохновлялся французскими гимнами и демократической поэзией, то для духоборцев был актуален и иной источник политических песен — тюремный фольклор. Многие из них побывали в ссылке[18] и только после нее смогли отправиться в Канаду и воссоединиться с эмигрировавшими единоверцами.

Репертуар духоборческих «вернакулярных грамотностей» формировала не только интервенция письменных жанров в повседневность членов сообщества, — в результате духоборческого движения он пополнился и новыми устными компетенциями. Так, если вспомнить, что тюрьмы зачастую играли роль духоборческих университетов, можно проследить вклад тюремного опыта в формирование канадской традиции пения. Коллекция канадского исследователя духоборческого пения Кеннета Пикока, основанная на записях, сделанных в 1960-х годах, демонстрирует спектр от фольклора ссыльных до политических песен: от «Забыт, позаброшен в сибирских краях» и «Славное море» до народнической «Смело, друзья, не теряйте»[19]. Взаимопроникновение этих двух традиций, наметившееся под конец

[16] Линева Е. Э. *Путешествие на Кавказ*. ОР ИРЛИ РАН. PV, к. 34, п. 3, № 2, стр. 31, № 22.

[17] Архив ГМИР. Ф. 13, оп. 1, № 57, л. 190.

[18] Вторая партия ссыльных зимовала в знаменитом Александровском централе в Иркутском уезде.

[19] http://dsl.usccdoukhobors.org/browse5760.html?page=15.

XIX века, предполагало включение политической песни в новые культурные контексты и их широкое распространение за пределы тюремной культуры [Лурье 2010: 18]. По этой причине во многих случаях не представляется возможным отделить в духоборческом репертуаре песни, привезенные из ссылки, от тех, которые были почерпнуты из массового песенного обихода, в том числе через толстовцев.

Приверженность тематике мученичества роднила духоборцев с политическими заключенными и обеспечила такое разнообразие политических песен и их устойчивость в духоборческом репертуаре.

Единственной легальной публикацией стихотворения Хирьякова в России стал очерк Антона Щербака, участника революционного движения и последователя Толстого, в журнале «свободной мысли» «Перевал» — посвященный жизни духоборческих переселенцев в Канаде [Щербак 1907]. «Песня свободы» была на этот раз предусмотрительно опубликована без указания автора — как гимн радикального течения свободников («сынов свободы», Sons of Freedom), отколовшихся от основной общины уже в первые годы жизни в Канаде.

Свободники были наиболее последовательны в буквальном претворении в жизнь коммунитарных, пацифистских, анархистских и вегетарианских идеалов веригинского извода толстовства: отпускали на волю домашний скот, отказывались от частной собственности, не использовали металлические и кожаные одежду и утварь. Они вскоре стали маргинальной группой, чье противостояние с канадскими властями продолжалось более полувека. «Сыны свободы» прославились обнаженными демонстрациями (nude parades) и поджогами, сопровождавшими протесты против требований отдавать детей в государственные школы. Именно в таком образе духоборцы вошли в североамериканскую массовую культуру[20].

Уже в 1902 году свободники устроили первые прозелитические походы по духоборческим деревням, паломничества в поисках земли обетованной и демонстрации в городах. При этом, по свидетельству Щербака, впоследствии навестившего их в канадской тюрьме, они, не ограничиваясь традиционным псалмопением, сопровождали свои выступления в том числе исполнением «Мирной Марсельезы»:

> С ясными лицами, с улыбкой на устах, с пением «оружие долой» (Песня свободы) «свободники» идут и проповедуют о наступлении «царства Божия» на земле.... И попадают в тюрьму, где мы и находим их [Щербак 1907: 22–23].

Очерк Щербака помещает песню Хирьякова в контекст религиозной проповеди и хилиастических ожиданий свободников. Для этого есть некоторые основания: как указывает М. Л. Лурье, в песенном фольклоре политические программы зачастую обретали форму пророчеств [Лурье 2010: 8]. В публикации 1907 года духоборческие выступления описаны, как кажется, не без оглядки на революционные демонстрации: автор использует «Песню свободы», чтобы раскрыть идеологию свободников.

В письме Михаила Войкина к Бонч-Бруевичу от 15 июня 1913 года находим также описание похорон свободника Миши Лавренченкова, которые сопровождались пением «Мирной Марсельезы»:

> надругой день утром, все мы разобрались нагими два мущины вруке взяли насилке. несли вкусты заселое село сдвести сажиней запели стих перетъ тавариши

[20] См., например, песню Пита Сигера Do as the Doukhobors Do.

ступайте день славной наступелъ для васъ. Аружья вдребезги ломайте убивецъ небудеть среди насъ, донесли его датого места ипалажили проста снасилками тамъ на землю незарытамъ. Асами варатилесь дамой[21].

Слово «свобода» — примета обновленного духоборческого лексикона — стало одним из центральных концептов в учении веригинцев. В значительной степени в этом стоит видеть заслугу толстовцев (ср. толстовскую версию стиха «День Господень наступает» — «День свободы наступает», помещенную в «Песнях свободных христиан») и революционно настроенных симпатизантов духоборцев («Теперь вы ушли из страны насилия в страну свободы» [Бонч-Бруевич 1900: 3]). Фактически «сынами свободы» считались все духоборцы, не только свободники: недаром отсылающая к Евангелию паремия «Сыны свободы не могут быть рабами тления» стала лозунгом ортодоксальных духоборцев[22].

О свободе речь идет и в народовольческой песне «Смело, друзья, не теряйте», пением которой свободники сопровождали уничтожение урожая пшеницы, «чтобы показать, что не надо надеяться на человеческую науку, а надо надеяться на Бога» (цит. по [Иникова 2002: 20]). При этом нет оснований считать, что репертуар свободников в то время был сколько-нибудь обособленным: упомянутые политические песни исполнялись и на собраниях общинников. Семен Рыбин, уже упомянутый секретарь Веригина, вспоминал, что «Песня свободы» была любимой песней вождя [Рыбин 1952: 237–239].

Ответом на протесты зачастую было применение насилия и судебные разбирательства. Демонстрации свободников были коллективными, поэтому в зале суда, в тюрьме и в доме умалишенных они обычно оказывались вместе. Содержанием коллективных «мартириев» свободников стала история их мытарств в канадских тюрьмах, а количеством и длительностью тюремных заключений измерялся послужной их список — совсем как у старых большевиков. Так, в конце 1920-х годов основным камнем преткновения стал вопрос об обязательном школьном образовании: свободники отказывались отдавать своих детей в государственные школы, отстаивая собственные вернакулярные педагогики. Девятого февраля 1929 года в городе Нельсоне провинции Британская Колумбия состоялось заседание суда над зачинщиками, посетить которое собрались более сотни «сынов свободы». Его участникам принадлежит следующее весьма колоритное описание.

Дверь суда открылась в 10-ть часов утра. Все зашли в зал. Надлежащиеся аресту поместились на первой скамье. Вдруг послышалось торжественное пение / Солнце всходит и заходит/ пение долго не продолжалось со всех концов зала показались служители Желтого Дьявола, с поднятыми руками кричали /шарап/ они были разъярены как звери, но, когда увидели желаемую жертву, их лица озарились улыбкой[23].

Интересна в этом фрагменте еще одна примета, относящаяся к гибридным

[21] Архив ГМИР. Ф. 2, оп. 7, № 31, л. 8–8 об. Орфография и пунктуация оригинала здесь и далее сохранены.

[22] Подобные дискурсивные вторжения очень заметны в обиходе канадских духоборцев: они вслед за толстовцами описывают раскол общины в политических терминах (большая и малая «партии», а не «половины»; «вождь» вместо «руководитель»). Название духоборческого периодического издания — «Искра» — отсылает к одноименной революционной газете, однако трактуется в христианском духе: «Наименование журнала “Искра“ символически обозначает ту “искорку“ Господа Бога, которая существует в каждом человеке» [http://dukhobors.narod.ru/iskra.htm].

[23] Архив ГМИР. Ф. 13, оп. 1, № 235, л. 9.

грамотностям свободников, — образ полисменов как «служителей Желтого Дьявола», отсылающий к рассказу Максима Горького о Нью-Йорке, жители которого порабощены золотом. Отстаивая свое право на отказ от канадского обязательного образования, свободники демонстрировали знание антикапиталистической риторики большевистского писателя.

Поэты духоборческой революции

Стоит сделать важную оговорку, касающуюся толстовского педагогического проекта. Как и собирательская деятельность толстовцев, он был автономен от государственного проекта модернизации, а зачастую и противопоставлен ему.

Толстовцев с уверенностью можно охарактеризовать как крайне продуктивных с точки зрения текстопорождения. Помимо внушительной духоборианы и трудов, посвященных другим религиозным сообществам, выпуска периодических изданий, публицистики, можно отдельно отметить разного рода сочинительство на массовом уровне. Духоборцам, помимо упомянутой песни «Тучи над духоборами», опубликованной в сборнике Чертковой, были посвящены поэма А. С. Буткевича «Сожжение оружия духоборами»[24], а также «Духоборческая песнь»[25] — стихотворение неизвестного члена коммуны «Жизнь и труд». Репертуар таких общин, по-видимому, был очень неоднородным:

> ...на наших собраниях можно было слышать иногда песни, не отражающие толстовского мировоззрения, а сектантского содержания. Тут были песни и евангелистов (баптистов), и молоканские (духовных христиан) «псалмы», и так называемые хлыстовские, или мормонские (на редкость музыкальные!), духовные стихи, и песни малеванцев, и добролюбовские, и многие другие. Все это, на мой взгляд, было своеобразной данью прошлому, откуда эти люди вышли. Вместе с тем у нас можно было услышать и теософскую песню, и индусский гимн Вивекананды, и излюбленную песню народовольцев «Медленно движется время...», и столь же известное стихотворение «Колодники». Собственно, толстовских песен было сравнительно не так много: «Слушай слово, рассветает...» и «День свободы наступает...» — А. К. Чертковой, «Нам жизнь дана, чтобы любить...», «Счастлив тот, кто любит все живое...», «Учитель он был во французском селе» — Ив. Ив. Горбунова-Посадова. Пели и «Мирную Марсельезу» А. М. Хирьякова, и некоторые стихи, сложенные самими переселенцами. (Б. В. Мазурин. Рассказ и раздумья об истории одной толстовской коммуны «Жизнь и труд», цит. по [К истории «Песни свободы» 2016]).

Можно предположить, что волна интерпретирующего текстопорождения, последовавшая за первыми адаптационными десятилетиями в Канаде, была подготовлена и поддерживалась именно контактами с толстовцами.

Черткова, записавшая от духоборцев песни евангельских христиан с измененными напевами, комментирует:

> Вообще духоборы, в отличие от других русских сектантов, не прочь заимствовать из других источников стихи как религиозного, так и светского содержания, если они не противоречат их религиозным и нравственным убеждениям. Но мотивы к словам большею частью сочиняются или переделываются ими на свой лад [Черткова 1910: 6].

[24] РГАЛИ. Ф. 1346, оп. 2, ед. хр. 15, л. 16–17 об.
[25] РГАЛИ. Ф. 122, оп. 1, ед. хр. 2037а, л. 4–5 об.

Особенность заимствования этих произведений и их включения в обрядовый обиход связана с такой категорией духоборческого песенного фольклора, как стихи.

Первая профессиональная запись духоборческого пения была произведена фольклористкой Е. Э. Линёвой, посетившей закавказские духоборческие села через несколько лет после переселения большой партии в Канаду. В своей статье она не приводит записей псалмов, которые ей удалось сделать, указывая лишь, что из-за длительности их исполнения ей пришлось обзавестись вторым фонографом. В качестве примера Линёва публикует запись старинного духоборческого «стишка» «А вы голуби, а вы сизые», отличая его от псалмов и характеризуя как «квазикультовое песнопение» [Линёва 2002: 23].

А. К. Черткова пользовалась в своей любительской записи предложенной Линёвой метрической системой деления русских народных песен, что, по ее признанию, значительно облегчило ей работу с духоборческими «стишками». Она, в свою очередь, считает обозначение «стишки» названием духоборческих «песен, большею частью религиозно-нравственного содержания, — хотя и есть среди них такие, которые могут быть названы светскими, но всегда идейного характера» [Черткова 1910: 5]. Павел Бирюков относил все «стишки» к «светской литературе» [Бирюков 1908а: 411]. Бонч-Бруевич, записывавший их уже в Канаде, отмечает и их молодежную приуроченность, и динамичный процесс пополнения: «В постоянном процессе творчества находятся так называемые „Стишки“. Стишки охотно распеваются молодежью на южнорусские степные мотивы и нередко приходилось слышать, что появился новый „стишок“» [Бонч-Бруевич 1909: 4].

Кеннет Пикок, один из первых исследователей канадской песенной традиции, отмечает в своем сборнике, что около половины стихов и песен, исполняемых его информантами, вошли в репертуар духоборцев уже после переселения в Канаду [Peacock 1970]. Существенные изменения закономерным образом коснулись и ритуального пения в целом.

В Канаде удельный вес «стихов» многократно увеличился — именно они со временем стали составлять основу обрядового пения, отвоевав эту роль у псалмов. С постепенной редукцией псалмопения стихи, прежде бывшие скорее забавой для молодежи [Сулержицкий 1905: 128], начали играть несущую роль в структуре моления. Развитие духоборческого обрядового пения в Канаде демонстрирует пластичность традиции, описание которой при помощи бинарных категорий религиозного и светского затрудняет понимание динамики «стихов» (канадское эмное обозначение утратило характерную духоборческую уменьшительную ласкательность) в ритуальной практике. Классификации, предложенные канадскими исследователями [Peacock 1970, Perry 1992], стремятся отразить разницу между стихами XIX века и теми, которые вошли в духоборческий обиход в более позднее время, уже в Канаде. Новые стихи отличает, во-первых, преобладание силлабо-тоники, во-вторых, разнообразие источников, в-третьих — они зачастую авторские.

Нельзя не заметить, что, в отличие от тюремных песен, идеологические пересекают границу между песнями и стихами. Революционные стихи перерабатываются и дописываются, порой изменяясь довольно значительно. В «Сборнике духоборческих псалмов» в разделе «Стихи» насчитывается несколько десятков текстов революционных песен, их измененных

вариантов, а также сочинений духоборческих поэтов, использующих революционную стилистику и образность[26].

Если в песне на стихи Т. Л. Щепкиной-Куперник «От павших твердынь Порт-Артура» изменено только последнее четверостишие — солдат не готовится к мести, а оплакивает смерть брата «за свободу и правду» [Сборник духоборческих псалмов 1978: 642–643], — то стих «Дело было за Кавказом» представляет собой самобытный духоборческий вариант известной военной песни «Дело было под Полтавой», на мотив которой существовало множество сатирических и революционных «перелицовок», в том числе с измененной строкой «Дело было на Кавказе» [Друскин 2012: 615]. На место «императора Петра» песня подставляет Петра Веригина, военную победу трактует как «победу над неправдой», борьба с которой описана при помощи революционной риторики:

Дело было за Кавказом,
Дело славное, друзья,
Наши отцы сожгли оружье
Под знаменем Петра.
‹...›
И в борьбе достиг он славы,
За победу над врагом.
Вперед, братцы, вперед, братцы,
Мы достигнем свою цель.
Нам одно лишь молодежи:
Держать крепко сей лозунг —
Знамя труда, мирной жизни
И прощенье всех обид...

[Сборник духоборческих псалмов 1978: 293–294]

«Рабочая Марсельеза» Лаврова была заимствована с изменениями [Сборник духоборческих псалмов 1978: 644–645], внесенными духоборцем И. И. Планидиным-старшим, «чтобы полностью выразить духоборческое мировоззрение»:

Лишь одно от всего избавленье
Принять веру Христову сейчас
И сложить на костер все оружья,
Пришел день и настал уже час:
Всем солдатам проститься с друзьями
И поспешно итти по домам,
Там заняться трудом земледелья —
Соединиться в союз со Христом.

[Сборник духоборческих псалмов 1978: 645]

[26] Примеры революционных стихов: «Отречемся от старого мира» (Вставай, подымайся, о мирный народ) [Сборник духоборческих псалмов 1978: 468–469], «Одумайтесь, рабы богатства» [Там же: 449], «Мы песню новую поем» (Честь реформаторам-вождям [Там же: 398], «Друзья, под знамя соберемся!» [Там же: 314], «Друзья, заря уж занялася» (Идем, идем, вперед идем) [Там же: 312–313], «Друзья, давайте подаваться» (Вперед, вперед, друзья, вперед!)» [Там же: 310–311], «Друзья, горит заря» (Друзья, горит заря) [Там же: 311–312], «Дружно, с надеждой на Бога» («измененный текст песни народовольцев — "Смело, товарищи, в ногу…"») [Там же: 308–309], «День свободы наступает» [Там же 8: 296–297], «Грядет пора освобожденья!» [Там же: 284–285], «Вперед! Товарищи, ступайте» [Там же: 250–251], «Братский союз — наш девиз боевой» [Там же: 215], «Проснись, разумное созданье» («Христианский Интернационал») [Там же: 505–506].

Понятие «рабочего народа» здесь переосмысляется в контексте аграрного труда, а след хирьяковской «Марсельезы» можно увидеть в призыве «итти по домам», обращенном к солдатам (ср. у Хирькова «Солдаты по домам!»).

Наследие духоборческого поэта Ивана Сысоева (1894–1967) насчитывает более 300 стихотворений и «стихов» (hymns[27]), что составляет, как утверждает Кеннет Пикок, «половину современных стихов, исполняемых духоборцами на территории Гранд-Форкса и Бриллианта провинции Британская Колумбия» [Peacock 1970: 102]. В 1927 году Сысоев написал свою «Марсельезу духоборцев», которая представляет собой пародическую переработку «Рабочей Марсельезы»:

Отречемся от старого мира
И рекут пусть хваленьем уста:
Да не будет иного кумира,
Кроме мудрого слова Христа.
Мы поборники правды, свободы,
И мы верим в победу любви;
Час настанет — сольются народы
И не станут лить братской крови.

[Сборник духоборческих псалмов 1978: 468]

Гимн политический здесь меняет свое качество, становясь гимном религиозно-гуманистическим. Библейский образ кумира, переосмысленный революционной поэзией, актуализируется в соответствии с духоборческим иконоборчеством. Ивану Сысоеву также принадлежит песня «Дружно, с надеждой на Бога» (измененный текст песни Л. Радина «Смело, товарищи, в ногу…» [Сборник духоборческих псалмов 1978: 308–309]).

Призыв «Вперед!» стал одним из расхожих штампов духоборческой поэзии, ориентированной на революционную топику. Так, целый ряд стихов содержит это восклицание в первой строке и/или в припеве.

Стихотворение Надсона «Вперед, забудь свои страданья», приведенное с измененным текстом («Вперед, забудь мирские соблазны»), вполне могло бы оказаться одним из претекстов стихотворения Хирьякова — не только за счет размера, совпадающего в первой строфе, но и за счет общей неоромантической топики («гроза», «тьма ночная», «бури жизни трудовой» vs. «заря», «светлый луч», «светоч»). Автор измененного текста не указан, но, судя по ритмическим сбоям в местах замен, духоборческий стих — плод творчества сочинителя, не вполне привычного к силлабо-тонике. Время заимствования также неизвестно, однако строка «Во имя [~~света и науки~~] братской, мирной жизни» оперирует устойчивой духоборческой формулой (см. название общины — «Труд и мирная жизнь»), а замена «светоча» «Христовым знаменем» указывает на разработанность революционно-христианской фразеологии. «Знамя свободы» появляется и в стихотворении Хирьякова, а впоследствии почти в каждом духоборческом стихе (вар.: «знамя труда»), который можно отнести к «революционным». Стихотворение было заимствовано духоборцами, очевидно, с подачи толстовцев, причем было переделано и вошло в репертуар, скорее всего, довольно рано — об этом свидетельствует его неумелая переработка. Кроме того,

[27] Чреватое омонимией с политическими гимнами, входящими в состав стихов, обозначение «гимны» (hymns), заимствованное из англоязычной евангелистической традиции, использовалось и самими духоборцами, и их исследователями.

оно наряду с хирьяковской «Марсельезой» могло повлиять на дальнейшее духоборческое творчество (ср. «Вперед, друзья! не унывайте» («О, вечная хвала Спаситель») [Сборник духоборческих псалмов 1978: 247] и «Вперед, забудем дни несчастья» [Там же: 249] Ивана Сысоева; «Вперед! забудем все невзгоды» Л. Л. Усачева [Там же: 248–249]).

Стих И. И. Планидина-старшего «Вперед! вперед! под знамя соберемся», датированный 1920 годом, тоже метрически не выдержан и относится к раннему периоду духоборческой гимнографии, когда сочинители, предположительно, больше ориентировались на распев, чем на стихотворный размер. В канадской традиции он стал одним из самых часто исполняемых стихов, — вероятно, за счет слова «соберемся», фреймирующего молитвенное собрание, а стих «Мы закончили собранье» составил ему своеобразную пару.

Нетрудно заметить, что предикат «(идти) вперед» зачастую лишается иных характеристик действия, обозначая самоценный процесс[28], как, например, в другом стихе того же автора:

> Все, друзья, пойдем, все ревностно идем!
> Все вперед идем, идем, идем, идем!
>
> [Сборник духоборческих псалмов 1978: 534][29]

Духоборец Василий Макасеев, автор рукописи «Духоборцы-свободники», по-видимому предназначавшейся к печати в «Русском голосе»[30], видит в свободниках продолжателей духоборческого протеста, символом которого оказывается песня Хирьякова:

> Духоборцы, еще живя в пределах Н. Романова, они громко шумели: «далой все цори и державы, мы песню свободы поем» Романов, и его верныя сыновники не пожелав слушать тех детей призывающих царство — Мира и Свободы. Русское правительство выслав их за пределы Великого Океана, где они устретели, как бы новый мир. Но не пологав того, что и здесь придется устрететь той же деспот. — Здесь не Романов Н., а Эдуард.
> Духоборцы проживя год-два, они более ознакомившись с порядком этой страны; многие из них стали говорить, особенно старики: «А, проклятые брали нас на свободу, кокая же тут свобода? — Подате плати, Статиску пиши; Тут тоже самый, что и там в россеи».
> ‹...› Инаконец, их совсем мало осталось, и которые доселе своим шумам не дают спокою (?) Канадскому Правительству: «далой все цори!»[31]

Далее автор статьи скептически отзывается о походах свободников и подробно описывает опасный для жизни эксперимент одного из них, решившего повторить сорокапятидневный пост Христа. Примечательно, однако, что свою полемическую позицию Макасеев формулирует также с отсылкой

[28] Интересно проследить это явление в поздних англоязычных стихах свободников, испытавших влияние спиричуала и госпела, например *We are marching* [Mealing 1976] — духоборческой версии Let My People Go.

[29] Сходную тенденцию можно проследить и в духовных песнопениях уже упомянутых новоизраильтян, см., например, «Встань народ новый свободный». Линёва Е. Э. *Путешествие на Кавказ*. ОР ИРЛИ РАН, PV, 34, 3, № 2, стр. 24. Песня содержит пересечения с молоканским стихом «Вы вставайте, новые силы», песнь 628 [Сионский песенник 2004, https://youtube.com/watch?v=A_ivQ34hwfM]. Духоборцы заимствовали ее у молокан [Сборник духоборческих псалмов 1978: 262–263].

[30] Архив ГМИР. Ф. 2, оп. 7, д. 533. На л. 1 вверху пометка «в редакцию „Русского голоса“» (зачеркнуто). Газета «Русский голос» издавалась в Канаде в 1917–1919 годах. В заметке Макасеева речь идет об инциденте, относящемся к 1910 году.

[31] Там же, л. 1–2.

к риторике «Мирной Марсельезы»: «Но мы должны итти вперед и прогрессировать истинную свободу»[32]. Так из «Песни свободы» рождаются два дискурса, в рамках которых будет развиваться основное противостояние в среде канадских духоборцев. Антимодерная и прогрессистская рецепции одного и того же прецедентного текста были во многом подготовлены противоречиями внутри толстовского проекта грамотности, и, как видно, сосуществовали в среде канадских духоборцев — и в рамках одной статьи.

«Новые стихи, вошедшие в „Животную книгу“»: о страдании рабочих и бессмертии души

Рассказы об экзекуциях породили свои песенные эквиваленты — такие, как стих «Вспомним, братья, мы всю стражду», атрибутируемый П. Е. Дьячкову. Судя по датировке в [Сборник духоборческих псалмов 1978: 256–257], это один из ранних образцов духоборческой поэзии в Канаде, относящийся к 1900-м годам. Он подробно повествует о сожжении оружия и во многом согласуется с обработанными и опубликованными толстовцами нарративами очевидцев. Его текст (без указания автора) открывает рукопись «Стихи свободников», принадлежавшую духоборцу Михаилу Войкину.

> 1. Спомним братья сваю стражду зачто бросили дома мы изгнанники за правду и страдальцы за Хреста
> 2. Апазнали путь гасподню ивсю мирную любовь мы за правду за свободу пралевали сваю кровь ‹...›
> 11. сыпались нанасъ удары толко слышно свистъ плитей кровью все мы обливались астаяли сё тисней,
> 12. били всехъ насъ безъ пощадно губирнаторъ шарважижа [Шервашидзе] что здаровались ниладно в нисхатели виличать.
> 13. отъ ваиския служить мы отказались к то салдатомъ тогда былъ всехъ па тюрьмахъ растизали исылали усибирь.
> 14. мы вакро тасти всмиренія палажили злу канецъ живемъ мы на свабоди нипо даны никаму (sic!)[33]

Ритмическая организация выдает в стихе цепочку частушек, не единственную в цитируемой рукописи: далее встречаем более традиционное по форме описание тяжелой доли духоборки-свободницы в форме частушек: «ну нивиноя страданья ну нищасной я тамлюсь знать судьбою такъ назначино мне щасливыхъ нивидать»[34]. Перед нами авторское использование «страдательного» потенциала частушки, перерабатывающее свидетельства о сожжении оружия в песню-хронику. Следом в рукописи приводится вариант «Мирной Марсельезы»[35], которая становится своеобразным продолжением темы духоборческого протеста и сожжения оружия.

Уже к началу 1910-х годов «Марсельеза» Хирьякова вошла в духоборческий репертуар настолько, что цитаты из нее использовались наряду с библейским отсылками и в полемическом контексте — как фрагменты

[32] Там же, л. 7.

[33] Архив ГМИР. Ф. 2, оп. 7, № 575, л. 1–1 об. «1 Стихъ» («спомним братья сваю стражду»). Рукопись не датирована, однако речь в ней идет о событиях 1912 года.

[34] Там же, л. 14.

[35] Архив ГМИР. Ф. 2, оп. 7, № 575, л. 1 об. — л. 2 об. «2 Стихъ» («пиреть тавариши ступайте»).

псалмов. В рукописи Войкина содержится описание повседневной жизни группы свободников, к которой присоединился его автор: он вел дневниковые записи по просьбе Бонч-Бруевича. В подробно переданном разговоре с правительственным чиновником свободники заявляют о своих планах уйти в теплые страны, не желая при этом пользоваться деньгами, от которых они отказались:

> и мы если пайдем где либо в теплои страны где живуть народы и мы признаемъ что *есть весь миръ опчій дом* (курсив мой. — *С. Т.*). какъ христосъ скозалъ приобритаите прежди всего царствія божія аасталное все вамъ дася и придложится. патаму мы признаемъ где миръ тамъ иибохъ. итотже бохъ позволить людямъ принять в середу сваю страниковъ серавно какъ меншихъ братевъ. как христосъ сказалъ кто приемлить меншихъ братевъ моихъ воимя мое то серавно приемлить миня[36].

«Общий дом» как метафора интернационала в устах свободников связывается с практикой странноприимства, а в слове «мир» в духе устной риторики сливаются омонимичные значения[37]. Судя по рукописи Войкина, свободники уже в это время пели стихи на своих собраниях.

В начале 1930-х годов духоборец Василий Макасеев возобновил переписку и обмен материалами с Бонч-Бруевичем. Макасеев, по сути, предпринял продолжение проекта по сбору и публикации духоборческого фольклора: записывая «Новые стихи, вошедшие в „Животную книгу“», он даже продолжил нумерацию Бонч-Бруевича.

Жанровая классификация, предложенная в «Животной книге», опубликованной в 1909 году, во многом опиралась на эмные категории — псалмы, стишки, песни, — используемые самими духоборцами. Псалмы Бонч-Бруевич классифицировал более дробно в соответствии с их тематикой и прагматикой. Общий замысел своего труда Макасеев представил Бонч-Бруевичу в письме от 15 января 1934 года, сопроводив его списком собранных текстов. Приложение к «Животной книге» он разделил на три части: «Избранные стихи», «Жизнь, судьба рабочего класса, и об безсмертие души, путь ведущий в жизнь вечную» и «Новоизбранные стихи и гимны, как воспоминание о прошедшем: гонение, страдание и смерть»[38]. В этом делении прослеживается тематический принцип, замещающий жанровый.

Насколько можно судить по этому списку, песня о сожжении оружия вошла в него в двух вариантах — и в раздел, включающий рабочие песни, и в раздел, посвященный страданиям и гонениям[39]. Характерно, что в первом случае имела место контаминация — куплеты Дьячкова сопровождаются припевом из песни Хирьякова под общим заголовком «Духоборцы пожгли оружие»:

Вспомним братья, и сестры свою
Стражду, и за что бросили дома.
Мы изгнаны за правду,
Мы страдальцы за Христа.

Припев:

[36] Архив ГМИР. Ф. 2, оп. 7, № 575, л. 58–58 об.

[37] «Где міръ [то есть люди, народ] тамъ и богъ» — эту паремию использовали духоборцы, объясняя свое решение примкнуть к духоборческому движению и разделить страдания большинства своих единоверцев.

[38] Архив ГМИР. Ф. 2, оп. 7, № 82.

[39] Архив ГМИР. Ф. 2, оп. 7, № 82, л. 25 ((5)31. Вспомни братья и сестры…), л. 29 (597. Вспомним братья свою стражду…)

Оружия далой солдаты
По домам.
Вперед, вперед. Пусть
Отчизн мира будет нам. ‹...›
Мы живем в Канаде,
На свободе.
И на войну Не идем: Нет, *нет, нет [не подымим руки*] (др. чернилами)
Мы братскую кровь не прольем... (курсив мой. — *С. Т.*)

От «Мирной Марсельезы» здесь только вариант припева: в отличие от стихотворения, воспевающего образ абстрактной мирной революции, песня содержит хронику сожжения оружия. В последнее двустишие последнего куплета хирьяковский текст возвращается, восстанавливаясь за счет, видимо, позже добавленной приписки. Такая замена окончательно совмещает революционную героику с эпизодом духоборческой истории, что делает песню повествованием о сбывшейся революционной мечте. Частушечной песне с революционно-пацифистским припевом Макасеев предпослал библейские эпиграфы, причем цитата из Книги Исайи вводится аналогично пророчествам в духоборческих псалмах:

«Взявший меч, от меча погибнешь»
Давно был изрещен глагол:
«И будет Он судить народы и
Облечит многия племена, и перекують
Мечи свои на орала, и копья свои —
На серпы: не поднитет народ на
Народ меча, и не будут более
Учиться воевать». / Иса. 2, 4

Макасеев занимался составлением своего приложения к «Животной книге» в 1920-х годах, когда активно обсуждалось переселение духоборцев в СССР. Эта перспектива вызывала в их среде энтузиазм, однако попытка организованной репатриации провалилась и в результате переехали лишь несколько семей. По собственному свидетельству, с 1919 по 1926 год Макасеев «сильно работал за переселение в нашу родную матушку — Россию, но все планы были рухнуты»[40]. Однако контакты с советскими духоборцами оставались тесными вплоть до начала 1930-х годов. В 1921 году многие представители большой партии, оставшиеся в Закавказье, переселились в Сальский округ Донской области (сейчас — Целинский район Ростовской области). Согласно современным данным, «Мирная Марсельеза» Хирьякова до сих пор бытует в качестве стишка в живой традиции целинских духоборцев [Зернина 2017: 169].

Вскоре после переезда в Канаду семья Василия Макасеева была в числе собеседников и корреспондентов В. Д. Бонч-Бруевича. Начав писать, видимо, в 1910-х годах (к которым относится процитированная выше статья «Духоборцы-свободники»), к 1920-м он становится одним из плодовитых духоборческих публицистов. В своем «Предисловии к „Животной книге“ духоборцев» он рассказывает, что надеялся на помощь П. И. Бирюкова, который продолжал участвовать в жизни духоборцев в Канаде и СССР. После его смерти, не дождавшись обещанной помощи от нового вождя — П. П. Чистякова-Веригина, Макасеев и обратился к Бонч-Бруевичу, в то время занятому созданием Гослитмузея в Москве.

[40] Архив ГМИР. Ф. 2, оп. 7, № 655, л. 23.

Как и Черткова, Макасеев не указывает авторов стихов из своего собрания, причем их фольклорность мотивирована сакрально («ГОЛОС ИЗ НЕОТКУДА», «ДУХ ДЫШАТЬ ТАМ, ГДЕ ХОЧЕТ»[41]). Кроме того, он стремится к соответствию состава «Животной книги» актуальной повестке, не приветствуя включение тех псалмов и стихов, «которые совершенно не имеют никакого значения в жизни народов»[42], коммеморативная же функция собрания выходит на первый план: «Невозможно нам забыть тех, кто шел верной дорогой, и нес путь знамя до крестной могилы»[43].

Раздел «Жизнь, судьба рабочего класса, и об безсмертие души, путь ведущий в жизнь вечную» примечателен уже своим названием. Песню о сожжении оружия обрамляют, с одной стороны, «рабочие песни», к которым составитель отнес «Дубинушку» и вариант «Железной дороги» Некрасова («Добрый папаша, скажи жизни секрет»)[44], а с другой — обширная подборка цитат «великих людей» метафизического характера. Нельзя не предположить, что фигура адресата могла быть важным фактором формирования макасеевской классификации: описание сожжения оружия духоборцами также попадало в рамку революционной борьбы пролетариата. Знаменательно, что этот раздел объединил революционные песни с тематическим цитатником, аргументирующим бессмертие души.

Василия Макасеева можно сравнить с эстонскими энтузиастами-собирателями, о которых пишет Катре Кикас. Пытаясь говорить с «другом духоборцев» по-большевистски, Макасеев не может не говорить по-толстовски. Он практикует письмо и формирует свой писательский стиль по образцу интеллектуала-толстовца — и в то же время им движет желание вписаться в советский послереволюционный контекст. В этом можно увидеть причину его ситуативных риторических стратегий, когда в частном письме к Бонч-Бруевичу Макасеев стремится доказать последнему необходимость веры в Бога, опираясь на цитатник, а в газетной полемике выстраивает модель политико-религиозной преемственности и революции, очевидно, непопулярную среди духоборцев, но выдающую ориентацию на внешнего — советского — читателя:

> Итак, брат, история человеческой жизни, отлично хорошо показывает, когда Индия господствовала, мировой трон занимал Брама. Когда скипетр перешел к Египту, Изис и Озирис стали почитаться человечеством. Греция, превратившись в империю, провозгласила нового бога Зевса. Затем пришел Рим с своими богами, а с подением его под напором христиан на старом троне воседает Иегова, с Своими пророками. Кто придет ему на смену.
> Весьма вероятно, что Его место займет «ПРОЛЕТАРИАТ» всего мира, *которые уничтожать все гроницы и заставы, так что для братства и мира, — будет всеобщий дом* (курсив мой. — *С. Т.*). Где не будет не вражды, не войны, где будет один Бог, и одна вера и религия: «Чего себе не желаешь, не делай того и другому».
>
> В. Макасеев. 14-го марта, 1933 года[45].

Цитата из «Марсельезы» Хирьякова используется автором статьи в сильной позиции финала. Закономерно, что подмена землепашцев пролетариями по модели «Интернационала» окончательно осуществилась после революции в России. Несмотря на то что политический климат в СССР

[41] Архив ГМИР. Ф. 6, оп. 1, № 36, л. 12.
[42] Там же, л. 7.
[43] Там же, л. 10.
[44] Архив ГМИР. Ф. 6, оп. 1, № 58, л. 2–3.
[45] Архив ГМИР. Ф. 2, оп. 7, № 658, л. 9.

стремительно менялся в противоположную сторону, на короткий период начала 1930-х Макасееву и Бонч-Бруевичу удалось наладить обмен материалами и прессой. До повторной печати «Животной книги» с публикацией новых приложений дело, однако, не дошло. Единственный раз Макасеев отложил работу и помедлил с ответом после смерти своего отца-свободника, чтобы посмертно выполнить его просьбу и «записать его страдание»[46].

Заключение

Духоборческая «революция» во многом носила текстуально-перформативный характер. Можно сказать, что толстовская индоктринация работала во многом за счет конфессионализации ряда текстов и восприятия новых норм и предписаний, а также форм протеста, вызывая к жизни такие проявления религиозности, как демонстрации свободников. При этом ведущую роль играла не прямая пропаганда, а освоение фразеологии, практик производства и потребления текстов.

Духоборческий раскол привел к разделению традиции пения: репертуар «веригинцев» существенно обновился и пополнился. Поэтому можно считать, что в канадской традиции псалмы оказались вытеснены не только из-за сложности их исполнения: начиная с 1910-х годов именно стихи стали живым пространством коллективной памяти и креативности. Толстовской и революционной поэзии духоборцы обязаны целым арсеналом новых формул, получивших распространение в их собственном наивном творчестве и новое осмысление в духе устной герменевтики, а вернакулярная апроприация стихотворений и песен предполагала мелодическую изобретательность.

Духоборческое движение превратило религиозных диссидентов в политических. Последнему в немалой степени способствовали толстовцы, чья деятельность в области защиты прав малых религиозных групп была неотделима от просветительской миссии. Тем самым, руководствуясь антимодернизационными идеалами в одних вопросах, они становились агентами внеинституциональной модернизации в других. Противостояние с модернизирующимися государствами было для духоборцев источником мученичества, ореолом которого осенено веригинское учение в канадской традиции. Разумеется, было бы ошибкой считать толстовцев неким однородным коллективным актором, однако их влияние на духоборческую культуру в огромной степени оказалось обусловлено — и опосредовано — теми практиками грамотности, которые они разделяли.

Приобщение носителей по преимуществу устной культуры к практикам письма случилось при участии толстовцев, культивировавших свои литературные компетенции и постоянно производивших огромное количество текстов, и не могло не сформировать новые, гибридные практики грамотности. Пример «Мирной Марсельезы» позволяет говорить о том, какими путями развивались вернакулярные грамотности взаимодействовавших с толстовцами духоборцев большой партии, переселившихся в Канаду, и как кампания по сбору фольклора повлияла на их фольклорную и интеллектуальную традицию. Будет справедливо заметить, что в первую очередь духоборцы усваивали не доктрины, а новые практики грамотности. Способы вспоминать и петь, аргументировать и толковать влияли на развитие духоборческой традиции и ее репрезентации в Канаде.

[46] Архив ГМИР Ф. 2, Оп. 7, № 82, л. 4.

Прагматика революционных песен в духоборческом репертуаре была коммеморативной. Включаясь в новый ритуальный контекст и фольклоризируясь, они, как и тюремные песни, по-своему обслуживали потребность переселенческих общин в рефлексии драматического периода раскола, репрессий, исхода и адаптации в Канаде. Революционная топика с ее утопически-эсхатологическим потенциалом не в последнюю очередь проникнута пафосом неудовлетворенности реальностью индустриального мира и модерного государства. Отчаянная попытка спастись от истории стала содержанием духоборческой памяти, которая заговорила о себе на языке революции.

Литература

Бирюков, П. И. (1908a). Песни, псалмы и гимны русских сектантов, рационалистов и мистиков. *История русской литературы, 1*, 396–422. М.: Т-во И. Д. Сытина и т-во «Мир».

Бирюков, П. И. (1908b). *Духоборцы: сборник статей, воспоминаний, писем и других документов*. М.: Посредник.

Бонч-Бруевич, В. Д. (1900). *Список псалмов, писем, рассказов и других рукописей по исследованию учения, жизни и переселения в Канаду закавказских духоборцев*. Женева: Свободное слово.

Бонч-Бруевич, В. Д. (1909). *Животная книга духоборцев*. СПб.: Тип. Б. М. Вольфа.

Бонч-Бруевич, В. Д. (1918). *Духоборцы в канадских прериях*. Петроград: Жизнь и знание.

Гордеева, И. А. (2003). *«Забытые люди»: История российского коммунитарного движения*. М.: АИРО-XX.

Друскин, М. С. (2012). *Собр. соч. в 7 томах. Том 5. Русская революционная песня*. Санкт-Петербург: Композитор.

Зернина, А. В. (2017). *Певческая традиция духоборов Ростовской области: конфессиональный и региональный аспекты*. Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова.

Зибаров, Н. С. (1899). *О сожжении оружия духоборами. Рассказ, записанный со слов духобора Н. Зибарова В. Б[онч-Бруевиче]м и А. Ч[ертков]ой*. Перли: Свободное слово.

Зорин, А. Л. (2020). *Жизнь Льва Толстого: опыт прочтения*. М.: Новое литературное обозрение.

Иникова, С. А. (1997). Тамбовские духоборцы в 60-е годы XVIII века. *Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки, 1997*(1), 39–53.

Иникова, С. А. (2000). Роль «толстовства» и толстовцев в движении кавказских духоборцев 1890-х гг. *Толстовский сборник-2000. Ч. 2: Духовное наследие Л. Н. Толстого и современность*, 50–63. Тула: Изд-во Тульского гос. пед. ун-та им. Л. Н. Толстого.

Иникова, С. А. (2002). Учение Л. Н. Толстого и «Сыны свободы» в Канаде. *Религиоведение, 2002*(3), 49–71.

К истории «Песни свободы». (2016). *Толстовский альманах, 2016*(2), 90–96. Режим доступа: http://www.antimilitary.narod.ru/TA/TA_2.pdf.

Линёва, Е. Э. (2002). Музыкальная поездка на Кавказ [пер. Н. Н. Гиляровой]. В А. В. Кулев (Ред.–Сост.). *По следам Е. Э. Линёвой: сборник научных статей*, 16–30. Вологда: Областной научно-методический центр культуры и повышения квалификации.

Лурье, М. Л. (2010). Политические и тюремные песни в начале XX в.: между пропагандой и фольклором. *Антропологический форум, 2010*(12-online), 1–20.

Песни и стихотворения анархистов (1918). М.: Сергиевская типография Московского Совета Рабочих и Солдатских Депутатов.

Рыбин, С. Ф. (1952). *Труд и мирная жизнь: История духоборцев без маски*. Сан-Франциско: Дело.

Рыкунина, Ю. (2011). Глазами «толстовца»: А. М. Хирьяков и его воспоминания. *Toronto Slavic Quarterly, Summer 2011*(37), 243–268.

Сборник духоборческих псалмов, стихов и песен (1978). Гранд-Форкс, Канада: Изд. Союза Духовных общин Христа.

Сионский песенник. (2004). Лос-Анджелес, Калифорния.

Сулержицкий, Л. А. (1905). *В Америку с духоборами (из записной книжки)*. М.: Типолитография Т-ва И. Н. Кушнерев и Ко.

Толстой, Л. Н. (1895). *Христианство и патриотизм*. Carouge-Genève: М. К. Элпидин.

Толстой, С. Л. (2017). *Путешествие с духоборами в Канаду: Дневники и переписка*. М.: Кучково поле.

Тынянов, Ю. Н. (1977). О пародии. *Поэтика. История литературы. Кино.* М.: Наука. 284–309.

Фахретдинов, Р. И. (2018). «Русская Марсельеза»: жестокий романс Петра Лаврова. *Антропологический форум, 2018*(36), 117–153.

Фрэз, И. А. (Режиссер), Никитина, С. Е. (Этнограф). (1988). *Духоборы-87* [Фильм]. Режим доступа: https://www.youtube.com/playlist?list=PL67Hodx3BP5d6kua_U91JgPleHz_nONmE

Хирьяков, А. М. (1906, 6 ноября). Как меня судили. *Текущие дни*.

Хирьяков, А. М. (1911). Три встречи. *Современник, 1911*(11), 354–355.

Черномордиков, Д. А. (1923). *Вперед. Аранж. С. Потоцкого.* М., Петроград: Музыкальный сектор Государственного издательства.

Черномордиков, Д. А. (1935). Революционные песни в 1905 г. *Советская музыка, 29*(12), 3–10.

Черткова, А. К. (Сост.). (1904). *Сборник песен и гимнов свободных христиан. Выпуск I*. Крайстчерч: Свободное слово.

Черткова, А. К. (Сост.). (1905). *Сборник песен и гимнов свободных христиан. Выпуск III*. Крайстчерч: Свободное слово.

Черткова, А. К. (Сост.). (1910). *Что поют русские сектанты. Выпуск первый: «Псалмы и стишки» духоборцев*. М.: Издательство П. Юргенсона.

Черткова, А. К. (Сост.). (1911). *Что поют русские сектанты. Выпуск второй: «Псалмы» малеванцев*. М.: Издательство П. Юргенсона.

Черткова, А. К. (Сост.). (1912). *Что поют русские сектанты. Выпуск третий: Духовные стихи и распевы разных сект*. М.: Издательство П. Юргенсона.

Черткова, А. К., Чертков, В. Г. (Ред.). (1902). *Материалы к истории и изучению русского сектантства. Выпуск 4-й. Духоборцы в дисциплинарном батальоне*. Крайстчерч: Свободное слово.

Щербак, А. (1907). Духоборы в Канаде. *Перевал. Журнал свободной мысли, 1907*(7), 18–27.

Barton, D., Hamilton, M. (1998). *Local literacies: Reading and writing in one community*. London, New York: Routledge.

Breyfogle, N. B. (2005). *Heretics and colonizers: Forging Russia's empire in the South Caucasus*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Clay, J. E. (2013). Russian spiritual Christianity and the closing of the black earth frontier: The first heresy trials of the dukhobors in the 1760s. *Russian History, 40*(2), 221–243.

Donskov, A. (2019). *Leo Tolstoy and the Canadian Doukhobors*: *A study in historic relationships. Expanded and revised edition*. Ottawa: University of Ottawa Press.

Gee, J. P. (2015). The new literacy studies. In J. Rowsell, K. Pahl (Eds.). *The Routledge handbook of literacy studies,* 35–48. London: Routledge.

Green, B., Corbett, M. (2013). Rural education and literacies: An introduction. In M. Corbett (Ed.). *Rethinking rural literacies: Transnational perspectives,* 1–16. New York: Palgrave Macmillan.

Kikas, K. (2014). Folklore collecting as vernacular literacy: Establishing a social position for writing in the 1890s Estonia. In A.-C. Edlund, L.-E. Edlund, S. Haugen (Eds.). *Vernacular literacies - past, present and future,* 309–323. Umeå: Umeå University & Royal Skyttean Society.

Mealing, F. M. (1976). Sons-of-Freedom songs in English. *Canadian Journal for Traditional Music, 1976*(4), 15–24.

Nelson, A. (2004). *Music for the revolution: Musicians and power in early Soviet Russia*. University Park: Penn State University Press.

Peacock, K. (1970). *Songs of the Doukhobors: An introductory outline*. Ottawa: National Museum of Man.

Perry, S. (1995). Doukhobor singing through the twentieth century — a legacy. In R. B. Klymasz, K. J. Tarasoff (Eds.). *Spirit wrestlers: Centennial papers in honour of Canada's Doukhobor heritage.* Ottawa: University of Ottawa Press.

References

Anarchist songs and poems. (1918). Moscow: Sergievskaya tipografiya Moskovskogo Soveta Rabochih i Soldatskih Deputatov. (In Russian).

Barton, D., Hamilton, M. (1998). *Local literacies: Reading and writing in one community.* London, New York: Routledge.

Biryukov, P. (1908). *Doukhobors. Collection of articles, memoirs and other materials*. Moscow: Posrednik. (In Russian).

Biryukov, P. (1908b). Songs, psalms and hymns of Russian sectarians, rationalists and mystics. *Istoriya russkoj literatury, 1*, 396–422. Moscow: t-vo I. D. Sytina i t-vo "Mir". (In Russian).

Bonch-Bruevich, V. (1900). *List of psalms, letters, stories, and other research manuscripts on the Transcaucasian Doukhobors' teachings of life and resettlement in Canada*. Geneva: Svobodnoe slovo. (In Russian).

Bonch-Bruevich, V. (1909). *The Doukhobor book of life*. St Peterburg: Tip. B. M. Vol'fa. (In Russian).

Bonch-Bruevich, V. (1918). *Doukhobors in the Canadian Prairies*. Petrograd: Zhizn' i znanie. (In Russian).

Breyfogle, N. B. (2005). *Heretics and colonizers: Forging Russia's empire in the South Caucasus*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Chernomordikov, D. (1923). *Forward. Arranged by S. Pototsky*. Moscow–Petrograd: Muzykal'nyj sektor Gosudarstvennogo izdatel'stva. (In Russian).

Chernomordikov, D. (1935). Revolutionary songs in 1905. *Sovetskaya muzyka, 29*(12), 3–10.

Chertkova, A. (Compl.). (1904). *Collection of songs and hymns of free Christians. Issue I*. Christchurch, Hants: Svobodnoe slovo. (In Russian).

Chertkova, A. (Compl.). (1905). *Collection of songs and hymns of free Christians. Issue III*. Christchurch, Hants: Svobodnoe slovo. (In Russian).

Chertkova, A. (Compl.). (1910). *What Russian dissenters sing. Issue one: "Psalms and verses" of the Doukhobors.* Moscow: Izdatel'stvo P. Yurgensona. (In Russian).

Chertkova, A. (Compl.). (1911). *What Russian dissenters sing. Issue two: "Psalms" of the Malevanians.* Moscow: Izdatel'stvo P. Yurgensona. (In Russian).

Chertkova, A. (Compl.). (1912). *What Russian dissenters sing. Issue three: Spiritual verses and and chants of various sects.* Moscow: Izdatel'stvo P. Yurgensona. (In Russian).

Chertkova, A., Chertkov, V. (Eds.). (1902). *Materials for history and study of Russian sectarianism. Issue 4. The Doukhobors in a disciplinary battalion*. Christchurch, Hants: Svobodnoe slovo.(In Russian).

Clay, J. E. (2013). Russian spiritual Christianity and the closing of the black earth frontier: The first heresy trials of the Dukhobors in the 1760s. *Russian History, 40*(2), 221–243.

Collection of Doukhobor psalms, hymns and songs (1978). Grand Forks, Canada: Izd. Soyuza Duhovnyh obschin Hrista. (In Russian).

Donskov, A. (2019). *Leo Tolstoy and the Canadian Doukhobors*: *A study in historic relationships. Expanded and revised edition*. Ottawa: University of Ottawa Press.

Druskin, M. (2012). *Collected works: In 7 Vols., Vol. 5: The Russian revolutionary song*. Saint Petersburg: Kompozitor. (In Russian).

Fakhretdinov, R. (2018). "The Russian Marseillaise": A cruel romance of Pyotr Lavrov. *Forum for Anthropology and Culture, 2018*(36), 117–153. (In Russian).

Frez, I. Nikitina, S. (1988). *The Doukhobors 1987* [*Video file*]. Retrieved from https://www.youtube.com/playlist?list=PL67Hodx3BP5d6kua_U91JgPleHz_nONmE.

Gee, J. P. (2015). The new literacy studies. In J. Rowsell, K. Pahl (Eds.). *The Routledge handbook of literacy studies,* 35–48. London: Routledge.

Gordeeva, I. (2003). The forgotten people: A history of the Russian communitarian movement. Moscow: AIRO-XX. (In Russian).

Green, B., Corbett, M. (2013). Rural education and literacies: An introduction. In M. Corbett (Ed.). *Rethinking rural literacies: Transnational perspectives,* 1–16. New York: Palgrave Macmillan.

Inikova S. (2002). Leo Tolstoy's teachings and the "Sons of Freedom" in Canada. *Religiovedenie*, 2002(3), 49–71. (In Russian).

Inikova, S. (1997). The Tambov Doukhobors in the 1760s. *Tambov University Review. Series: Humanities, 1997*(1), 39–53. (In Russian).

Inikova, S. (2000). The role of the "Tolstoyan movement" and the Tolstoyans in the Caucasian Doukhobor movement of the 1890s. *The Tolstoyan collection 2000. Part 2: Leo Tolstoy's spiritual heritage and the present time.* 50–63. Tula: Izdatel'stvo Tul'skogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. L. N. Tolstogo. (In Russian).

Khiryakov, A. (1906, November 6). *How I was judged*. Tekuschie dni. (In Russian).

Khiryakov, A. (1911). The three encounters. *Sovremennik, 1911*(11), 354–355. (In Russian).

Kikas, K. (2014). Folklore collecting as vernacular literacy: Establishing a social position for writing in the 1890s Estonia. In A.-C. Edlund, L.-E. Edlund, S. Haugen (Eds.). *Vernacular literacies - past, present and future,* 309–323. Umeå: Umeå University & Royal Skyttean Society.

Lineva, E. (2002). A musical tour in the Caucasus. Trans. by N. Gilyarova. In A. Kulev (Ed.–Compl.). *Following the Footsteps of E. Lineva: Compilation of Scholarly Articles*, 16–30. Vologda: Oblastnoj nauchno-metodicheskij centr kul'tury i povysheniya kvalifikacii. (In Russian).

Lurye, M. (2010). Political and prison songs of the early 20th century: Between propaganda and folklore. *Forum for Anthropology and Culture, 2010*(12-online), 1–20. (In Russian).

Mealing, F. M. (1976). Sons-of-Freedom songs in English. *Canadian Journal for Traditional Music, 1976*(4), 15–24.

Nelson, A. (2004). *Music for the revolution: Musicians and power in early Soviet Russia*. University Park: Penn State Univ Press.

Peacock, K. (1970). *Songs of the Doukhobors: An introductory outline.* Ottawa: National Museum of Man.

Perry, S. (1995). Doukhobor singing through the twentieth century — A Legacy. In R. Klymasz, K. Tarasoff (Eds.). *Spirit wrestlers: Centennial papers in honour of Canada's Doukhobor heritage.* Ottawa: University of Ottawa Press.

Rybin, S. (1952). *Toil and peaceful life: History of the Doukhobors unmasked*. San Francisco: Delo. (In Russian).

Rykunina, J. (2011). Through the Eyes of a "Tolstoyan": A. M. Khiryakov and His Memories. *Toronto Slavic Quarterly, Summer 2011*(37), 243–268. (In Russian).

Scherbak, A. (1907). The Doukhobors in Canada. *Pereval. Zhurnal Svobodnoj Mysli, 1907*(7), 18–27. (In Russian).

Sulerzhitsky, L. (1905). To America with the Doukhobors. Moscow: Tipolitografiya T-va I. N. Kushnerev i Ko. (In Russian).

The Zion songbook. (2004). Los Angeles, California. (In Russian).

To the history of the "Song of Freedom". (2016). *Tolstovskij Al'manakh, 2016*(2), 90–96. Retrieved from http://www.antimilitary.narod.ru/TA/TA_2.pdf (In Russian).

Tolstoy, L. (1895). *Patriotism and Christianity*. Carouge-Genève: M. K. Èlpidin. (In Russian).

Tolstoy, S. (2017). *A journey with the Doukhobors to Canada: Diaries and correspondence*. Moscow: Kuchkovo Pole. (In Russian).

Tynyanov, Y. (1977). *On parody. Poetics. Literary history. Cinema*, 284–309. Moscow: Nauka. (In Russian).

Zernina, A. (2017). *Singing tradition of Doukhobors in the Rostov Oblast: Denominational and regional aspects* (Doctoral dissertation). Rostov-on-Don: Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. S.V. Rakhmaninova. (In Russian).

Zibarov, N. (1899). *The Doukhobor burning of arms: A story recorded by the account of Nikolay Savelyevich Zibarov by V. Bonch-Bruevich and A. Chertkova*. Purleigh: Svobodnoe slovo. (In Russian).

Zorin, A. (2020). *The life of Leo Tolstoy: A reading experience*. Moscow: New Literary Observer, 2020. (In Russian).

«Кровь его тропу пробьет»: эпизод из истории бытования советского песенного наследия

Роман Лейбов[1]

✉ roman.leibov@gmail.com
ORCID 0000-0002-5521-2954

[1] Тартуский университет, Тарту, Эстония

Для цитирования статьи:
Лейбов, Р. (2020). «Кровь его тропу пробьет»: эпизод из истории бытования советского песенного наследия. *Фольклор и антропология города*, *III*(3–4), 49–68. DOI: 10.22394/2658 3895-2020-3-3-4-49-68.

Статья посвящена текстологической истории, бытованию и рецепции одной из песен, относящихся к русской революционной субкультуре. Речь идет о песне «Угрюмый лес стоит стеной кругом», которая не была канонизирована в довоенный советский период. Между тем, как мы показали в начале нашей статьи, песня достаточно актуальна в современном бытовании, зафиксированном, например, репликами на YouTube. Характерно, что эти реплики носят не только «исторический» характер, песня оказывается актуальным средством для описания современной политической и общественной атмосферы. Мы имеем дело с достаточно редким случаем, когда текст, изначально малоизвестный и оттесненный историей на периферию коллективной памяти, в «архив», входит если не в канон, то по крайней мере в «зону культурной видимости». Реконструкция истории этой песни на стихи А. А. Вермишева обнаруживает ключевые моменты, сказавшиеся на ее современной актуализации. Мы попытались представить максимально полную историю текста, обратившись к опубликованному при жизни Вермишева стихотворению «Вперед» и сопоставив его с текстом песни. Высказанные нами предположения о возможных трансформациях и миграциях текста являются гипотетическими, суммарно их можно изложить так: 1) стихотворение предшествует песне; 2) трансформации текста переключают жанровый регистр от балладного к лирическому (этому сопутствует смена стихотворного размера); 3) особую роль при этом играет мелодия, которая трансформирует мелодический строй популярных романсов начала XX века; 4) реактуализация песни может быть связана с общественной атмосферой эпохи хрущевской «оттепели», именно в это время она входит в репертуар хоровых коллективов (сначала — Омского народного хора, затем — хора имени Пятницкого), ее записи появляются на грампластинках; 5) особую роль в возвращении песни сыграло ее использование в злободневном фильме Г. А. Панфилова «Прошу слова» (1975), беглым анализом которого завершается статья.

Ключевые слова: русские революционные песни, культурная трансляция, А. А. Вермишев, Г. А. Панфилов.

Приносим искреннюю благодарность Михаилу Лурье, Светлане Подрезовой, Анне Сенькиной и Рустаму Фахретдинову за обсуждение черновых вариантов статьи, консультации и библиографическую помощь.

"His blood will beat out the path": A case from the history of Soviet song heritage

Roman Leibov[1]

✉ roman.leibov@gmail.com
ORCID 0000-0002-5521-2954

[1] University of Tartu, Tartu, Estonia

To cite:
Leibov, R. (2020). "His blood will beat out the path": A case from the history of Soviet song heritage. *Urban Folklore & Anthropology*, *III*(3–4), 49–68. DOI: 10.22394/2658 3895-2020-3-3-4-49-68. (In Russian).

This paper dwells upon textual history, existence and reception of one of the songs related to Russian revolutionary subculture — "The gloomy forest stands around like a wall" (*Ugryumiy les stoit stenoi krugom*) — which has not been added to the official Soviet song canon in the pre-war Soviet period. Meanwhile, as I show at the beginning of the paper, the song is quite relevant in contemporary usus. This is exemplified, for example, by cover versions on YouTube. It is peculiar that these clips are not "historical" only; the song turns out to be an actual means for describing contemporary political and social atmosphere. We are dealing with a rather rare case when a text, initially little-known and pushed to the periphery of collective memory, into the "archive", is included, if not in the song canon, then at least in some "zone of cultural visibility". The reconstruction of the history of this song by Alexander Vermishev reveals the key moments that contributed to its modern re-actualization. We tried to present the most complete history of the text by referring to the poem "Forward!" (*Vpered!*) published during Vermishev's lifetime and then comparing it to the text of the song. Our assumptions about possible transformations and migrations of the text are hypothetical, but in total they can be summarized as follows: 1. The poem precedes the song; 2. Transformations of the text switch the genre register from lyro-epic to lyric (this is accompanied by a change in poetic meter); 3. The melody, which transforms the melodic structure of popular romances of the early 20th century, plays a special role in the abovementioned transformation of genre nature; 4. The re-actualization of the song can be associated with the social atmosphere of the Khrushchev "thaw"; during that time the song entered the repertoire of choirs (first — Omsk Russian Folk Choir, then — the Pyatnitsky Choir), and disk records of it appeared; 5. A special role in the return of the song was played by its use in Gleb Panfilov's movie "I request the floor" (*Proshu slova*) (1975), the brief analysis of which concludes the paper.

Keywords: Russian revolutionary songs, cultural transmission, Alexander Vermishev, Gleb Panfilov.

Наряду с кинематографом (а часто — в связке с ним) песня — важнейший элемент культурного сопровождения современной «советской реставрации», драматически окрашивающей социо-эмоциональный климат в постсоветских странах. Как нам представляется, этот общий тезис должен быть детализирован описанием частных случаев: рассматривая предыстории и рецептивные траектории отдельных песен советского репертуара, мы обнаруживаем значимые подробности и занимательные сюжеты, позволяющие лучше понять механизмы диахронической культурной трансмиссии текстов. Здесь следует сделать оговорку: говоря о «советских песнях», мы трактуем этот термин широко, опираясь не только на время создания, но и на распространение песен внутри официальной

советской культуры (в этом смысле показательны, например, рассуждения повествователя в романе-антиутопии «Москва 2042» Владимира Войновича о «Гандзе» и других песнях, представляющих в советской культуре «народное творчество»)[1]. Особое место в советском песенном репертуаре занимали «революционные песни»: они составили первоначальное ядро советского песенного канона. Войдя в состав песенников и репертуар профессиональных и самодеятельных коллективов еще в 1920-е годы, в эпоху «высокого сталинского стиля» они вытеснялись из сборников «песнями Гражданской войны» и более поздними текстами. Хотя некоторые революционные песни и дожили до конца советской эпохи, но скорее в почетном статусе реликвий, а не в роли активных текстов.

Предметом нашего рассмотрения станет уникальный случай: интересующая нас песня, выросшая в 1910-е годы внутри предреволюционной радикальной субкультуры, проявила редкую жизнестойкость и вернулась в позднюю брежневскую эпоху, что обеспечило ей и современную актуальность.

Речь пойдет о песне «Угрюмый лес стоит стеной кругом» (далее — **УЛ**). Приведем вариант (**УЛ$_1$**), который впервые был опубликован в критическом издании (о первой публикации текста см. ниже). По замечанию публикатора, выполнена публикация по «машинописной записи приблизительно 20-х годов» [Рейсер 1970: 838], что позволяет поместить этот вариант в начало наших заметок:

Угрюмый лес стоит стеной кругом;
Стоит, задумался и ждет.
Лишь вихрь порой в его груди взревет.
Вперед, друзья, вперед, вперед, вперед!
В глубоких рудниках металла звон,
Из камня золото течет...
Там молотом своим он в камень бьет, —
Вперед, друзья, вперед, вперед, вперед!
Иссякнет кровь в груди его златой,
Железа ржавый стон замрет...
Но в недрах глубоко земля поет:
Вперед, друзья, вперед, вперед, вперед!
Кто жизнь в бою неравном не щадит,
С отвагой к цели кто идет,
Пусть знает: кровь его тропу пробьет, —
Вперед, друзья, вперед, вперед, вперед![2] [Там же: 468]

Песню, о судьбе которой пойдет речь, нельзя назвать забытой. Простое исследование ее современного бытования на YouTube представляет различные варианты презентации: от «архивных» (традиционная запись в исполнении хора им. Пятницкого, наложенная на слайд-шоу, представляющее историю хора[3]) до современных (Гарик Сукачёв, запись

[1] «Сколько я себя помню, во всех концертах, демонстрирующих небывалый расцвет многонационального искусства в моей стране, всегда исполнялись одни и те же песни. Если русские, то обязательно или “Среди долины ровныя”, или “Вдоль по Питерской”, а украинские — или отрывок из “Наталки-полтавки”, или вот эта самая “Гандзя”» [Войнович 1997: 42].

[2] Под загл.: <Песнь декабристов> с датировкой: «Конец 1820-х — начало 1830-х гг. (?)».

[3] Одна из многочисленных репликаций этого рода: [Bronisliva 2010, 25 февраля], 66 894 просмотра. Здесь и далее при ссылках на этот ресурс мы указываем подписи хозяев канала, заглавие, данное ими клипу, и сведения о дате публикации (см. «Литература») и количестве просмотров к моменту написания статьи (август 2020) (в постраничных комментариях).

с концерта[4]) [Anna Popova 2019, 24 ноября]. Порой такие презентации не могут не удивить прихотливостью соединения песенного ряда и риторического задания клипа: так, выясняется, что песня использовалась в фильме о Николае и Елене Рерихах[5] [Людмила Хохрякова 2017, 9 апреля]. Наконец, традиционная аудиозапись может выступать и в качестве контейнера злободневного политического высказывания[6] [Yuriy Matrosov 2013, 24 октября] (см. титр на *Илл. 1*).



Илл. 1. Титр видеоклипа

Песню и сегодня исполняют как любители [kolybanov 2014, 30 декабря][7], так и самодеятельные коллективы [Andrey Konev 2017, 7 ноября][8], и в целом ее рецепция вписывается в картину использования советского песенного наследия в современной культуре, ориентирующегося на современный суммарный советский рессентимент.

В этом смысле показательна композиция еще одной видеорепликации этой песни (в том же исполнении хора им. Пятницкого, предшествовавшего публикации текста С. А. Рейсером[9]), в которой монтируются документальные фрагменты и отрывки из советских фильмов: развод караула у Вечного огня — запирающиеся ворота царской каторжной тюрьмы и «декабристы» — кадры из фильма «Прошу слова» — броневики и матросы на улицах революционного Петрограда — кадры из фильма «Прошу слова» — уличная перестрелка в декорациях Гражданской войны — воинский мемориал — кадры из фильма «Прошу слова» — стела со стихотворением Ольги Берггольц «Песня Победы» — художественные и хроникальные фрагменты с сюжетами Великой Отечественной — Парад Победы 1945 года — воинский мемориал — кадры из фильма «Прошу слова» — Парад Победы 1945 года — кадры из фильма «Прошу слова» — революционный Петроград (?) — советская орбитальная станция в космосе — советские

[4] 761 просмотр. Песня также входит в репертуар Александра Ф. Скляра [Александр Ф. Скляр 2020, 29 мая], предоставляем читателям судить, в котором из этих двух исполнений она звучит ужаснее, 68 просмотров.

[5] 641 просмотр. Можно предположить, что определенную роль в таком использовании песни сыграл не только мотив энтузиастического единения, важный для сообществ этого типа, но и образ суровой северной/восточной природы, перекликающийся с колоритом рериховских видений.

[6] 6111 просмотров.

[7] 2349 просмотров.

[8] 226 просмотров. Исполняет хор Polaris вокальной студии «Лирика».

[9] Зафиксировано на пластинке 1965 года: Государственный Академический русский народный хор им. Пятницкого. С 1037-8. 1965. Очевидно, эта запись не была известна публикатору текста <Песни декабристов>, как и публикация текста с нотами, о которой пойдет речь далее.

и постсоветские кадры парадов ветеранов с врезкой кадров с изображением наблюдающей за торжествами девочки в красном [Rusa Sovietica 2015, 12 декабря][10].

Что касается техник злободневной реактуализации текста, то они не очень заметны и отчетливо сдвинуты на политическом спектре влево: официальные каналы КПРФ на YouTube не замечены в использовании этой песни, зато более радикальные политические активисты, как можно предположить, используют ее достаточно часто (см. ниже свидетельство редактора сайта a-pesni.org). Укажем здесь на достаточно редкую форму репликации песни: автор радикально-патриотического образа мыслей (НОД) Илья Рагулин исполняет стихотворение, варьирующее **УЛ**:

Московский Кремль с дворцами за стеной
Своей судьбы в тревоге ждет:
Час испытаний пробил над страной.
Вперед, друзья, вперед, вперед, вперед!

Что правят янки на Святой Руси,
Прозрел измученный народ.
Так помоги нам, Господи, спаси!
Вперед, друзья, вперед, вперед, вперед!

Пожарский с Мининым из тьмы веков
Зовут в священный тот поход.
Освободим Россию от оков!
Вперед, друзья, вперед, вперед, вперед!

Московский Кремль с дворцами за стеной
Своей судьбы в тревоге ждет:
Час испытаний пробил над страной.
Вперед, друзья, вперед, вперед, вперед![11]

Как известно, постфольклорные песни, пользующиеся популярностью, выступают в роли кристаллизаторов легендарных и полулегендарных нарративов, сообщающих об истории текста, его авторах и бытовании. В последнее время такие легендарные облака формируются вокруг публикаций на популярных сервисах, чаще всего они аккумулируются, со временем накапливая и наслаивая друг на друга звенья легенды разной степени достоверности. Приведем такой нарратив вокруг интересующей нас песни, обнаруженный на следующем, отвечающем профессиональным стандартам в отношении текстологии и описания истории песен сайте a-pesni.org[12]:

> [Песней декабристов] озаглавлена в сборнике «Вольная русская поэзия», по которому здесь приводится. Запись из архивов Пушкинского Дома ‹...› сопровождается пометой: «Музыка и слова декабристов». Доказательств принадлежности декабристам нет, по стилю песня скорее народническая, а первая фиксация стихотворения — публикация в бакинской газете конца 1910-х годов.

[10] 566 просмотров.

[11] Авторское чтение см.: [Илья Рагулин 2018, 7 января], 109 просмотров. Песню на музыку И. Полетаевой см.: [Илья Рагулин 2015, 4 февраля].

[12] [http://a-pesni.org/starrev/pdekabr.htm]. В процессе обсуждения этой статьи редактор сайта скорректировал комментарий к тексту. Мы цитируем текущий окончательный вариант комментария.

В сб.: Такун Ф. И. Славянский базар. М.: «Современная музыка», 2005 — дана с подписью «музыка народная, слова А. Вермишева», под заглавием «Вперед, друзья!».

В середине XX века входила в репертуар Омского русского народного хора и капеллы Томского университета. Записана на пластинку хором им. Пятницкого. Дважды звучит в фильме Глеба Панфилова «Прошу слова» (1975) ‹...›.
‹...›
В конце 2004 года песню запели в Питерской Лиге Анархистов (ПЛА), и текст ее открыл один из номеров газеты ПЛА «Новый свет» (№ 60, февраль 2005 года) — самого древнего из существующих анархических изданий в России (издается с конца 1980-х годов).

Здесь, со ссылкой на упомянутый песенник современного компилятора Ф. И. Такуна, приводится также текст, несколько отличный от приведенного нами выше (курсивом выделены инверсии и лексические варианты, далее — **УЛ$_2$**):

Угрюмый лес стоит *вокруг стеной*,
Стоит, задумался и ждет.
Лишь вихрь в груди его взревет порой:
Вперед, друзья, вперед, вперед, вперед!
В глубоких рудниках металла звон,
Из камня золото течет.
Там *узник молотом о камень* бьет:
«Вперед, друзья, вперед, вперед, вперед!»
Иссякнет кровь в *его груди младой*,
Железа ржавый стон замрет,
Но в недрах глубоко земля поет:
«Вперед, друзья, вперед, вперед, вперед!»
Кто жизнь в бою неравном не щадит,
С отвагой к цели кто идет,
Пусть знает, кровь его тропу пробьет.
Вперед, друзья, вперед, вперед, вперед!

Все вариации, представленные здесь, восходят к тексту, исполнявшемуся хором им. Пятницкого, кроме последней, являющейся, очевидно, продуктом рационализации, позволяющей избежать катахретического столкновения минералогического золота и оценочного эпитета «златой» (трудно судить, насколько такая замена устоялась в любительской практике к моменту публикации: варианты исполнения, на которые мы ссылаемся выше в прим. 3, 6 и 7, дают колебания эпитета, Гарик Сукачёв позволяет себе в этом месте вольное отклонение от **УЛ$_2$**: *Иссохнет кровь его в груди златой*).

Комментаторы другого крупнейшего песенного сайта, посвященного советскому наследию, SovMusic.Ru[13], свободные от профессиональных предрассудков, аккумулируют несколько более широкий спектр сюжетов (поскольку чаще всего реплики в обсуждениях такого рода являются воспроизведениями фрагментов чужих текстов, мы приводим их в подборке, слегка редактируя авторскую пунктуацию, опуская подписи и разделяя реплики публикаторскими астерисками):

Революционная песня начала века. Очень яркая, красивая, сильная. Музыка: народная. Слова: Александр Вермишев. Исполняет: хор им. Пятницкого. Исполнение 1965 года.

[***]

[13] http://sovmusic.ru/forum/c_read.php?fname=vpdruzja.

Это песня декабристов
[***]
Песня эта «живая»: до сих пор есть люди, которые помнят, как пели ее в молодости. В частности, в середине XX века она была в репертуаре капеллы Томского университета (одного из старейших в России); даже в 2003 году один из тогдашних выпускников этого университета смог исполнить ее полностью.
[***]
Широкую известность песня получила после выхода на экраны фильма Глеба Панфилова «Прошу слова». В фильме есть чрезвычайно сильная сцена. Старики — бывшие революционеры-политкаторжане — приходят на квартиру к старому большевику Бушуеву, чтобы поздравить того с присуждением ордена. Друзья застают Бушуева в постели — тот лежит при смерти. После взаимных извинений и прощений становится ясно, что поздравления неуместны, и тут Бушуев говорит: «Ну что? Так и будем молчать? Я ведь не помер еще. Давайте песни петь! Гриша, запевай!»
И тогда прошедшие каторги и тюрьмы старики вдруг хором запевают «Узника». В фильме песня звучит от начала и до конца.
Текст песни был найден после войны Еленой Владимировной Калугиной — собирательницей русских народных песен, ученым-краеведом, которая изучала фольклор Сибири и, в частности, сибирских ссыльных с начала XIX века, с момента поселения в Сибири ссыльных декабристов. Песня «Вперед, друзья!» (название в оригинальной записи — «Узник») относится ко второй половине XIX века. Автор слов неизвестен. Найденный Калугиной вариант вошел в репертуар Омского русского народного хора. «Узник» исполнялся в «исторической» концертной программе вместе с другими русскими революционными песнями — «Нагаечкой», «Сбейте оковы...» (та самая, где в припеве легендарная фраза «Я научу вас свободу любить!»), песнями на стихи Бестужева.
[***]
К истории песни, уже довольно полно здесь пересказанной, стоит добавить, что, несмотря на одно из обиходных названий «Песня декабристов», судя по языку, реальное время ее написания — не ранее семидесятых годов XIX века и не позднее начала XX века. Песня получила большое признание среди политкаторжан, сосланных на каторгу после революции 1905–1907 годов. После окончания Гражданской она исполнялась хором Общества политкаторжан и ссыльнопоселенцев и в целом была известна и популярна у старшего поколения революционеров, красногвардейцев и красноармейцев, пришедших в революцию, когда им было уже далеко за тридцать.
Традиция исполнения песни оборвалась с началом войны и смертью большинства исполнителей во время войны и сразу после нее.
Тем больше заслуга Елены Владимировны Калугиной, которой удалось возродить песню в репертуаре Омского русского народного хора в том варианте, в котором позже она оказалась и в репертуаре других хоров и ансамблей.

Еще одна реплика в этом обсуждении является копией заметки с сайта газеты «Дуэль». Воспроизведем ее, поскольку она позволяет зафиксировать индивидуальный случай варьирования текста песни.

Газета «Дуэль», № 29 (427), 19 июля 2005 года
Почти тридцать лет назад довелось посмотреть очередной фильм Глеба Панфилова «Прошу слова». Там играли хорошие актеры, сюжет был, что называется, «на злобу дня» (того дня) — о жизни — в быту и на работе — секретаря какого-то там «-кома» партии. За давностью лет позабылись перипетии сюжета, но один эпизод запомнился: у постели смертельно больного товарища стоят старые большевики и поют такую же старую, как они сами, но по-прежнему могучую песню — «Вперед, друзья!» Не было у меня тогда ни простого «ауди», ни — тем более! — видеомагнитофона, чтобы записать ее, а текста не нашел ни в одном песеннике — ни тогда, ни в последующие годы. Потому насколько смог восстановил (для себя) песню в видоизмененном варианте. И вот недавно удалось достать подлинный ее текст.

Не знаю, придется ли эта песня ко двору Студии патриотической песни или «Дуэли», но хочется верить, что среди множества старых наших песен, достойных исполнения и актуальных и сейчас — в том числе и в качестве песен Сопротивления, — найдется место и для этой — «Вперед, друзья!». Посылаю оба варианта.

В. ЧУПРИЯНОВ

P. S. Об истории создания этой песни была публикация в газете «Советская Россия». Как мне сообщили в редакции — в номере за 30 апреля 1984 года.

ВПЕРЕД, ДРУЗЬЯ, ВПЕРЕД!
(Старинная революционная песня)
Канонический текст
(Воспроизведен вариант, близкий к **УЛ2**. — *Р. Л.*)
Мой вариант текста

Угрюмый лес стоит вокруг стеной,
Стоит, задумался и ждет.
Лишь зверь в чащобе той взревет порой...
Вперед, друзья! Вперед, вперед, вперед!
В глубоких рудниках за годом год
Из камня золото течет.
Там узник молотом о камень бьет...
Вперед, друзья! Вперед, вперед, вперед!

Крушит суставы хлад рудничных вод,
Ест кандалов железо пот,
Но вольный дух из недр земли поет:
«Вперед, друзья! Вперед, вперед, вперед!
Кто жизнь готов отдать за свой народ,
Кто за нее наград не ждет,
Пусть знает — к цели он тропу пробьет...
Вперед, друзья! Вперед, вперед, вперед!»[14]

Как обычно бывает, в «легендарном облаке» постфольклорной песни свободно и неравномерно перемешаны факты и фактоиды. Попробуем отделить первые от вторых и наметить пути для дальнейшего исследования текста этой песни и ее рецепции.

Прежде всего обратимся к упомянутому выше Александру Александровичу Вермишеву (1879–1919). Этому литератору-большевику не повезло: редакция энциклопедии «Русские писатели» отнеслась к статье о нем[15] [Миль 1989] без должного внимания. Наиболее полной работой об этом авторе остается старая статья З. Г. Минц[16] [Минц 1961], посвященная в основном пьесам Вермишева, но дающая основанный на архивных материалах очерк его недолгой, но бурной жизни. Закончивший Бакинскую гимназию и поступивший в Петербургский университет в 1902 году, он с 1903 года вовлекается в политическую активность, вступает в РСДРП, тогда же исключается из университета, в 1904 году высылается на Кавказ (но скрывается

[14] Там же. Газета «Дуэль» в настоящее время запрещена в РФ как экстремистская, материалы архива ее на сайте недоступны, копий материалов на Archive.org нет. Отметим тенденцию к рифменной гиперкоррекции, наблюдавшуюся и ранее. В **УЛ1** мы имеем дело с Я5455 с регулярной рифмовкой **хааа**, в **УЛ2** в первой строфе рифмовка **abab**; авторский вариант В. Чуприянова сохраняет эту черту, дополнительно превращая другие строфы в регулярные моноримы **аааа**.

[15] Здесь же библиография работ о Вермишеве.

[16] Определенную роль в обращении З. Г. Минц к наследию Вермишева, очевидно, сыграло то, что он был выпускником Императорского Юрьевского университета.

от надзора полиции). В 1905–1910 годах Вермишев существует на полулегальном положении, вновь высылается и вновь уходит от надзора, активно участвуя в партийной работе и одновременно публикуя прозаические и драматические сочинения в газетах. В 1908 году на средства родных и друзей Вермишев издает пьесу «За правдой» (изображающую Кровавое воскресенье), тираж пьесы конфискуется, автор подвергается тюремному заключению, а затем (за подготовку побега) переводится в Шлиссельбургскую крепость. В 1910 году он заканчивает юридический факультет Юрьевского университета, в 1910-е годы совмещает жизнь присяжного поверенного с сотрудничеством в левых кавказских газетах, работает корректором в «Правде», публикует ряд пьес. Активно участвует в Октябрьском перевороте 1917 года, а также, по неподтвержденным сведениям, патентует электрический звонок и совместно с А. Енукидзе работает над проектами таксофона. В 1918 году восстанавливает членство в партии и становится активным функционером (с декабря работает заведующим Петроградского отдела транспорта, являясь одновременно членом Петроградской центральной уголовной следственной комиссии). В это время Вермишев переводит свое творчество на агитационные рельсы: единственная дошедшая до нас его пьеса этого периода — «Красная правда» («Красные и белые») — была представлена на конкурс революционных пьес, отослана автором Ленину, получила кислое полуодобрение Горького и широко ставилась на пролетарской сцене[17]. Отправленный на фронт в качестве комиссара и корреспондента РОСТа, Вермишев погиб 31 августа 1919 года в Ельце. Газетные некрологи расцветили его смерть героическими и жуткими подробностями[18], впоследствии окончательно беллетризированными автором предисловия к изданию избранных сочинений Вермишева Львом Озеровым [Озеров 1977].

Нас в первую очередь интересует стихотворное наследие Вермишева. Среди его текстов, опубликованных посмертно, нет интересующей нас песни, но имеется стихотворение, обнаруживающее недвусмысленные переклички с ее текстом. Оно входило (без подписи Вермишева) и в антологии пролетарской поэзии. Процитируем его по изданию 1936 года с учетом корректив последующих изданий (разбивка на строфы):

Ша

ВПЕРЕД

В глубоких шахтах цепи звон —
Из камня золото течет,
Мятежный молот в скалы бьет:
«Мы долго шли вперед, вперед».

Угрюмо лес стеной кругом
Стоит, задумался и ждет...
Порою вихрем донесет:
«Смелей, борцы, вперед, вперед!»

[17] Сводку постановок см.: [Там же: 199–200].

[18] «Палачи подвергли тов. Вермишева жестокой казни, отрезали пальцы, нос, уши… На все вопросы, задаваемые бандитами, тов. Вермишев ничего не отвечал, а когда увидел, что ему приходит конец, громко воскликнул: “Да здравствует Красная армия! Да здравствует власть Советов! Да здравствует товарищ Ленин! Будьте прокляты, палачи!”» (некролог Вермишева, опубликованный под псевдонимом «Старый демократ» в «Известиях Орловского губ. и гор. Совета р., к. и кр. д.» 20 сентября 1919 года. С. 462. Библиографическая справка дана по статье З. Г. Минц). Текст цит. по статье: [Васильев 1959].

Иссякнет золото, и стон
Железа в руднике замрет,
Лишь эхо под землей поет:
«Они ушли вперед, вперед».

Белеют по холмам кресты…
Тайга их тайны стережет…
И длинный ряд могил ведет
Через тайгу — вперед, вперед…

И те, кто, смерти не боясь,
На эшафот взойдут, смеясь,
Пусть помнят: кровь их цепь порвет
И путь пробьет — вперед, вперед! [Владимирский 1936: 16]

Текст здесь опубликован без раскрытия авторства[19], процитируем с купюрами примечание к нему:

> Напечатано в журнале бакинских большевиков "Современная жизнь", 1911, № 3, 22 апреля.
> Стихотворение явилось одним из оснований для конфискации номера. Приводим постановление градоначальника:
> «20 мая 1911 года и. д. бакинского градоначальника, принимая во внимание вредное направление издания в г. Баку журнала на русском языке под названием "Современная Жизнь", выразившееся, между прочим, в помещении в № 2 журнала статей ‹…› и стихотворения под заглавием "Вперед", содержащие (sic! — *Р. Л.*) в себе публичное возбуждение рабочего класса и населения к беспорядкам, а равно и к действиям, нарушающим общественное спокойствие и безопасность, постановил издание журнала приостановить ‹…›» [Там же: 267]

Почти без изменений текст воспроизведен в издании «большой серии» «Библиотеки поэта» 1967 года [Эвентов 1967: 270]. Здесь в примечании указана страница журнала (2), стихотворение (гипотетически) приписано С. Г. Шаумяну (редактору «Современной жизни»), текст также разбит на катрены (чего не было в издании 1936 года), в этой публикации воспроизведен подзаголовок «Песня».

Тот же текст с подзаголовком опубликован в посмертном московском издании произведений Вермишева, вышедшем в 1977 году [Вермишев 1977: 29]. Надо заметить, что это издание крайне текстологически недостоверно и в значительной степени фальсифицировано[20], но, судя по всему, авторство Вермишева несомненно. Это подтверждает фрагмент, сохранившийся в составе вермишевского фонда архива Государственного центрального театрального музея им. Бахрушина и опубликованный еще в статье З. Г. Минц:

[19] В списке исправленных опечаток указанного издания подпись «Ша» исправлена на «ша» [Там же: отдельная вклейка].

[20] Оно базируется на архиве, переданном сыном автора А. А. Вермишевым-младшим в ИМЛИ. Вермишев-сын вообще прилагал значительные усилия для сохранения памяти об отце (ср. Илл. 2). Исследование архива Вермишева в ИМЛИ devisu обнаруживает, что он целиком состоит из поздних машинописных копий. Ряд текстов, находящихся тут и опубликованных в Избранном 1977 года, не отмечен в подробнейшей библиографии Вермишева, составленной Р. А. Папаяном для ереванского издания 1976 года [Вермишев 1976: 278–293]. Интересующий нас текст в библиографию включен (хотя в сборнике, вообще скупо представляющем Вермишева-поэта, не воспроизведен). В списке псевдонимов Вермишева в ереванском сборнике [Там же: 292] упомянута и подпись «-ША» (от «Саша» ?). В качестве примера несомненно сфальсифицированного текста в издании 1977 года приведем эпиграмму из цикла «Портреты врагов», датированную 1917 годом: «Друг другу все одни сродни, / Но "вклад" их вреден и бездарен. / Знать интересно, кто они? / Зиновьев, Каменев, Бухарин» [Вермишев 1977: 118]. Разумеется, такая тройка «врагов» могла возникнуть только после Первого московского процесса.

Интересно и неопубликованное стихотворение А. Вермишева «Белеют по холмам...» (1910)*. Стихотворение начинается с трагической картины разгромленной революции, а завершается мыслью о неизбежности грядущей победы. Соответственно, и сквозь грустные «романсные» интонации первой строфы пробиваются маршевые ритмы концовки:

Белеют по холмам кресты
да кресты,
Тайга их тайну стережет,
стережет,
И длинный ряд могил ведет
да ведет
Через тайгу вперед
да вперед...
Но тот, кто, смерти не боясь,
не боясь,
На эшафот взойдет смеясь,
да, смеясь —
Пусть помнит: кровь его тропу пробьет,
Вперед, бойцы, вперед
да вперед!

* Стихотворение это — текст песни, мелодия которой была написана самим Вермишевым. Текст стихотворения восстановлен по памяти его младшим братом А. А. Вермишевым ‹...› [Минц 1961: 189]

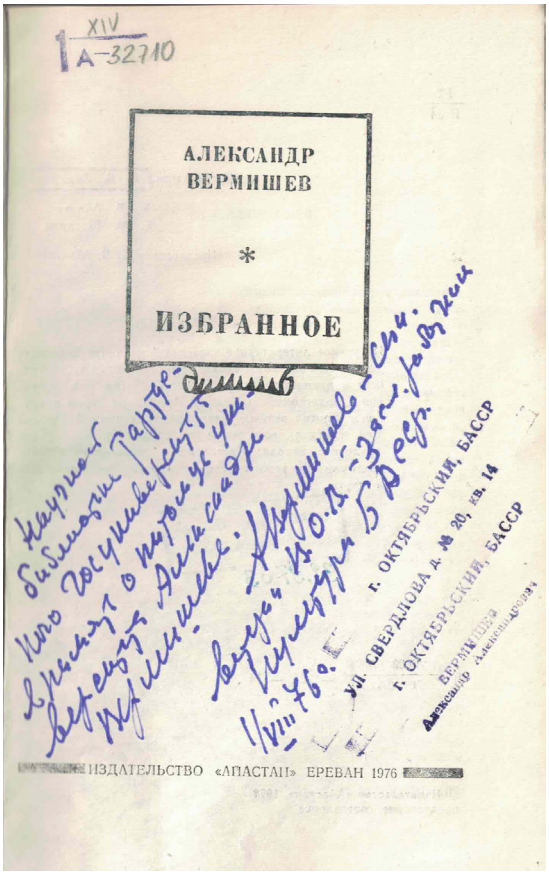
К сожалению, лирика Вермишева была в статье З. Г. Минц периферийным объектом внимания, так что мы лишены возможности прямо процитировать источник, на который опиралась З. Г. Минц, или даже указать на него[21]. Так или иначе, датировка З. Г. Минц заслуживает большего доверия, чем примечание Л. К. Кувановой к тексту фрагмента, несколько отличающегося от процитированного выше:

Песня родилась из стихотворения «1907 год»:

Белеют по холмам кресты да кресты,
Тайга их тайну стережет,
И длинный ряд могил ведет, все ведет
Через тайгу вперед, вперед, все вперед...
Но тот, кто смерти не боясь, не боясь,
На эшафот взойдет смеясь, да, смеясь,
Пусть помнит, кровь его тропу пробьет...
Вперед, бойцы, вперед, вперед, да вперед!
‹...› Позднее Вермишев положил слова на музыку (см. подробнее: журнал «Музыкальная жизнь», 1970, № 21). Песня приобрела большую популярность среди революционеров-ленинцев [Вермишев 1977: 363].

Глухая ссылка на журнал скрывает очерк А. Членова «Человек-песня», который ничего не проясняет в этой истории: песня «Вперед» (напомним,

[21] В доступном описании фонда Вермишева в собрании ГЦТМ воспоминания его брата прямо не упомянуты [http://gctm.narod.ru/alf/alf.htm]. В настоящее время архив закрыт для посетителей, в телефонном разговоре сотрудники выразили твердую уверенность, что раньше 2021 года он не будет доступен для исследователей.



Илл. 2. Титульный лист издания 1976 года из библиотеки Тартуского университета с инскриптом: «Научной библиотеке Тартуского Госуниверситета в память о питомце университета Александре Вермишеве. А. Вермишев-сын, ветеран В.О.В. засл. работник культуры Б[ашкирской] АССР. 1/VIII 76 г.»

что **УЛ**$_2$ к этому времени уже не менее пяти лет входит в репертуар хора им. Пятницкого) цитируется как исполняемая «самодеятельным хором Чеховского мебельного комбината», время создания текста отнесено к 1906 году (вопреки варианту, предложенному Л. К. Кукановой).

Итак, у нас есть два текста: первый (стихотворение «Вперед») имеет достоверную эдиционную историю (и соответственно — верхнюю датировку 1911 годом), второй — носящий явные следы песенности **УЛ** — датируется в статье З. Г. Минц 1910 годом (что не исключает, разумеется, сообщенного в примечаниях Л. К. Кукановой заглавия «1907 год»). Общие соображения и наблюдения над текстами заставляют нас предположить обычный для постфольклорной лирики путь: от литературного текста к песне, хотя нельзя полностью исключить и возможности одновременной трансформации «протопесни» в дошедший до нас вариант **УЛ** и в обработанный в соответствии с требованиями литературности текст «Вперед». Так или иначе, следует осторожно принять датировку, воспроизведенную З. Г. Минц и предполагающую, что мы имеем дело с неточной фиксацией фрагмента текста, демонстрирующего трансформации, которым исходное стихотворение (скорее всего, почти синхронно с созданием) подвергалось при транспонировании в песенный род.

Стихотворение «Вперед» имело достаточно очевидный претекст, вполне согласующийся с нашими представлениями о культурном уровне автора: стихотворение Фёдора Тютчева «Из края в край, из града в град» (1830-е). Рефренный повтор «вперед, вперед» (у Тютчева — в первой и заключительной строфах) у Вермишева захватывает весь текст и переосмысливается в духе свободолюбивой поэзии[22], тютчевский экзистенциальный трагизм транспонируется в гражданскую скорбь. Как справедливо отметила З. Г. Минц, текст балансирует между романсными (восходящими к Тютчеву) и маршевыми («Вперед! Вперед!») интонациями. Музыка, на которую были положены стихи, соединяет маршевую отчетливость с романсной гармонией. Ближайшим соседом **УЛ** в мелодическом ряду, по нашему мнению, является получивший исключительную популярность в начале века романс «Вот мчится тройка почтовая», обе песни развивают общую ладогармоническую схему (см. *Илл. 3*[23]).



Илл. 3. Нотные иллюстрации с сайта «Песенник анархиста-подпольщика»

Ранний (или просто неполно записанный) вариант песенной трансформации **УЛ**, зафиксированный в мемуарах, строится на простом наращении стихов за счет повторов и клитик («да», «все»). Здесь однако уже встречается пятистопный стих, не требующий тавтологий («Пусть помнит, кровь его тропу пробьет»). В каноническом варианте **УЛ** (текст, исполнявшийся хором им. Пятницкого) уже нет таких «заполняющих» повторов. Думается, именно найденная неизвестным автором мелодия стала «пилотирующим» фактором стиховой трансформации исходного текста. Обращают на себя внимание три композиционных решения **УЛ**:

[22] Первым текстом в этой традиции стало стихотворение Алексея Плещеева «Вперед, без страха и сомненья» (1846), впоследствии призывы «вперед» пронизывают песенно-поэтическую продукцию народников и их наследников, а также большевиков до- и пореволюционного времени.

[23] По замечанию С. В. Подрезовой, высказанному в переписке, к той же модели принадлежит и другая песня, исключительно популярная в начале века, — «Когда я на почте служил ямщиком». Речь, таким образом, должна идти об общей ориентации Вермишева (или иного автора дошедшей до нас мелодии) на популярную схему.

— полная идентичность заключительных рефренных стихов,

— пропуск четвертой строфы (как мы помним, она присутствовала в раннем «песенном» варианте, опубликованном З. Г. Минц),

— метатеза первой и второй строф (выравнивающая композицию в направлении традиционного песенного параллелизма).

Одновременно укажем на уже отмеченную высокую тропическую насыщенность результирующего текста: наряду с уже упомянутой катахрезой в стихах 6 и 9 («золото» в неметафорическом и «златая» в метафорическом значении) сходное явление находим в стихах 3 и (вновь) 9: «грудь леса» и «грудь узника». Представим сопоставление текстов в виде таблицы (несовпадающие элементы выделены курсивом, текст стихотворения Вермишева перестроен в соответствии с композицией песни) (см. *Табл. 1*).

Табл. 1. Сопоставление текстов стихотворения «Вперед!» и песни «Угрюмый лес стоит стеной кругом»

***Вперед!**	**УЛ**
Угрюмо лес стеной *кругом* Стоит, задумался и ждет... Порою вихрем *донесет*: «*Смелей, борцы*, вперед, вперед!»	Угрюмый лес стоит *вокруг стеной,* Стоит, задумался и ждет. *Лишь* вихрь *в груди его взревет* порой: *Вперед, друзья, вперед,* вперед, вперед!
В глубоких *шахтах цепи* звон — Из камня золото течет, *Мятежный* молот *в скалы* бьет: «*Мы долго шли* вперед, вперед».	В глубоких *рудниках металла* звон, Из камня золото течет. *Там узник* молотом *о камень* бьет: «*Вперед, друзья, вперед,* вперед, вперед!»
Иссякнет *золото*, *и* стон Железа *в руднике* замрет, *Лишь эхо под* землей поет: «*Они ушли* вперед, вперед».	Иссякнет *кровь в его груди златой*, Железа *ржавый* стон замрет, *Но в недрах глубоко* земля поет: «*Вперед, друзья, вперед,* вперед, вперед!»
Белеют по холмам кресты... *Тайга их тайны стережет...* *И длинный ряд могил ведет* *Через тайгу — вперед, вперед...*	
И те, кто, *смерти не боясь,* *На эшафот взойдут, смеясь,* Пусть *помнят:* кровь *их цепь* порвет *И путь пробьет* — вперед, вперед!	Кто *жизнь в бою неравном не щадит,* *С отвагой к цели кто идет,* Пусть *знает,* кровь *его тропу пробьет*. *Вперед, друзья, вперед,* вперед, вперед!

По имеющимся данным нельзя достоверно представить картину бытования песенного текста между предположительной датой его создания и первой звуковой записью. С. А. Рейсер, опубликовавший текст впервые (как мы помним, это произошло уже после выпуска грампластинки с исполнением песни хором им. Пятницкого), в примечаниях указал «Печ. по машинописной записи приблизительно 1920-х годов (ПД, архив народного творчества)» [Вольная русская поэзия 1970: 838]. Окончательно разобраться с вопросом о ранних машинописных копиях нам мешает нынешнее (август 2020 года) эпидемиологическое положение.

Между тем текст песни уже был опубликован в составе издания «Четыре песни каторги. В обработке для голоса и фортепьяно А. Пащенко» (Л.: Музгиз, 1937). Здесь песня представлена с нотами, указано, что мелодия дана «по записи» Н. Моньякова (сведений о нем у нас нет). Издание, включающее четыре песни[24], выпущенные по отдельности и объединенные без сшивания и нумерации листов, вышло тиражом 3000 экземпляров и, подобно прочим нотным изданиям такого плана, сохранилось лишь в крупнейших библиотеках. Текст этой первой публикации за вычетом мелких пунктуационных деталей идентичен опубликованному С. А. Рейсером. Заголовок: «Угрюмый лес. Старая революционная песня».


2

УГРЮМЫЙ ЛЕС

Старая революционная песня

Мелодия по записи Н. МОНЬЯКОВА — Обработка А. ПАЩЕНКО

Andante

ГОЛОС

Ф-НО

У - грю - мый лес сто - ит сте -

- ной кру - гом, сто - ит, за - ду - мал - ся и ждет. Лишь

вихрь по - рой в е - го гру - - ди взре - вет. Впе -

Л.878 0.

3

ред, друзья, впе - ред, впе - ред, впе - ред!

Для повторения | Для окончания

В гру -

Угрюмый лес стоит стеной кругом,
Стоит, задумался, и ждет.
Лишь вихрь порой в его груди взревет.

ХОР: Вперед, друзья, вперед, вперед, вперед.

В глубоких рудниках металла звон,
Из камня золото течет...
Там молотом своим он в камень бьет.

ХОР: Вперед, друзья, вперед, вперед, вперед.

Иссякнет кровь в груди его златой,
Железа ржавый стон замрет...
Но в недрах глубоко земля поет:

ХОР: Вперед, друзья, вперед, вперед, вперед.

Кто жизнь в бою неравном не щадит,
С отвагой к цели кто идет,
Пусть знает: кровь его тропу пробьет-

ХОР: Вперед, друзья, вперед, вперед, вперед.

Л.878 0.

М. 233245

Илл. 4. Текст песни в издании 1937 года

Так или иначе, апокрифическим следует признать распространенное в «облаке» современных метатекстов представление о том, что песня «получила большое признание среди политкаторжан, сосланных на каторгу после революции 1905–1907 годов. После окончания Гражданской войны она исполнялась хором Общества политкаторжан и ссыльнопоселенцев ‹…›. Традиция исполнения песни оборвалась с началом войны и смертью большинства исполнителей во время войны и сразу после нее».

Не говоря о том, что массовый уход поколения большевиков начала XX века со сцены был связан отнюдь не с «началом войны», а с несколько иными событиями, довоенные исполнения хорами политкаторжан не засвидетельствованы в доступных нам источниках: согласно нотографическому указателю Д. М. Бацера и Б. И. Рабиновича, песня не входила в сборники 1920–1930-х

[24] Три остальные песни, составляющие тетрадь: «Кандальный марш» (впервые опубликованный с нотами в этом сборнике), «Лишь только в Сибири займется заря» (вариант хорошо известной уже в дореволюционном репертуаре песни «Когда на Сибири займется заря») и «Хороша эта ноченька темная» (также опубликована впервые). См. указатель в [Бацер, Рабинович 1984].

годов, фиксировавшие соответствующий репертуар (в справочник включены как дореволюционные сборники каторжных песен Гартевельда, так и пореволюционные издания, например «Песни каторги и ссылки» 1930 года). Мало того, учитывая время создания песни и относительно мягкий режим 1911–1914 годов, песня не имела особых шансов на широкое распространение среди политических заключенных дореволюционной России. Думается, ее бытование и трансформации были более локальными и связанными с социал-демократической средой европейской России 1910-х годов.

Представленная в издании «Четыре песни каторги» запись мелодии почти совершенно идентична исполнению хора им. Пятницкого. Обработавший ее А. Ф. Пащенко (1883–1972), перед революцией шесть лет заведовавший библиотекой Придворного оркестра, впоследствии стал советским композитором и впервые на оперной сцене воплотил образ В. И. Чапаева[25]. Возможно, именно на это издание опиралась Е. В. Калугина, включая песню в репертуар Омского хора[26]. Однако допустима и другая (не противоречащая высказанной) гипотеза: если текст в каком-то виде сохранился в среде партийцев поколения Вермишева, то записан он мог быть в Сибири от выживших ссыльных (пораженных в правах или не пожелавших вернуться в европейскую часть СССР) эпохи «возвращения к ленинским нормам». Это подтверждается доступными источниками: согласно нотографическому указателю Д. М. Бацера и Б. И. Рабиновича, песня вошла в репертуар руководимого Е. В. Калугиной Омского государственного русского народного хора к 1960 году. С этого времени начинается ее настоящая известность, зафиксированная в статье А. Членова.

Новый импульс песня получает в фильме Глеба Панфилова «Прошу слова» («Ленфильм», 1975). Приведенное выше описание включения песни в этот фильм грешит неполнотой и непониманием контекстов. Процитируем еще раз этот фрагмент нашего «облака».

> Друзья застают Бушуева в постели — тот лежит при смерти. После взаимных извинений и прощений становится ясно, что поздравления неуместны, и тут Бушуев говорит: «Ну что? Так и будем молчать? Я ведь не помер еще. Давайте песни петь! Гриша, запевай!»
> И тогда прошедшие каторги и тюрьмы старики вдруг хором запевают «Узника». В фильме песня звучит от начала и до конца.

В фильме, однако, представлен несколько иной сюжет. Героиня Инны Чуриковой Елизавета Уварова, возглавляющая администрацию небольшого города и сочетающая сокрушительную интеллектуальную и эстетическую глухоту с идеологической чувствительностью и (неизменными для героинь раннего Панфилова) природным артистизмом и подкупающей искренностью[27], вручает старому большевику Бушуеву орден Ленина. Комната наполнена стариками — соратниками Бушуева. С поздравлениями к герою является и некий Иван, его не хотят впускать, но хозяин разрешает ему войти. Появляется ровесник Бушуева с внуком. Мы понимаем, что Иван совершил предательство, понятно, что речь идет отнюдь не о революционной эпохе, но о времени Большого террора, когда по вине Ивана погибли их с Бушуевым общие друзья-большевики. Бушуев, однако, в отличие от Григория, отказывающегося «запевать» в присутствии предателя, отпускает бывшему другу, воспитавшему

[25] См. о нем [Кацева 1978].

[26] В упомянутой статье А. Членов также пишет, что песню «взяли из репертуара Омского народного хора» [Членов 1970].

[27] См. об этом в замечательной статье, вызвавшей гонения идеологических инстанций на автора: [Демин 1977].

без родителей внука-комсомольца, грехи. Запевает жена Бушуева, песню подхватывают десятки старческих голосов. Присоединяется жестоковыйный Григорий, подпевает и Иван. «Тюрьмы и каторги», которые актуализируются в рецептивном горизонте исторического зрителя фильма во время исполнения песни, — не только царские, но и советские (как можно предположить, их не миновал и иуда-Иван). Распев приобретает характер траурного марша, которым поколение революционеров провожает не только Бушуева, но и себя.

Этот эпизод из фильма поучил на YouTube статус отдельного текста [Лев Зэппелин 2014, 14 февраля][28], и именно он цитируется как лейтмотив в упомянутом выше видеоклипе-коллаже.



Илл. 5. Кадр из фильма «Прошу слова». Старые каторжане поют

Второй раз песня звучит в предшествующей финалу фильма сцене с пластинки в исполнении хора им. Пятницкого. Уварова в этом эпизоде выступает единственным действующим лицом. Она возвращается из Москвы, где не получил поддержки ее урбанистический, как сейчас выражаются, проект строительства моста, соединяющего запущенно-индустриальный и одновременно старинный город Златоград (ср. мотив золота в **УЛ**) с новым утопическим городом-садом. Силы Уварова черпает в своеобразном «возвращении к ленинским заветам»: прослушивании песни и одновременном почти пародийном обращении к «черному» физическому труду — мытью полов в квартире. Зритель уже знает, что в промежутке между этой сценой и финальным эпизодом фильма, возвращающим нас к началу нарратива, погибнет от случайной (но не в контексте мотивных сцеплений повествования) пули сын Елизаветы[29].

Итак, мы имеем дело с достаточно редким для советских песен случаем «длинного инкубационного периода». Текст, возникший как гибрид баллады (ср. третьеличную форму повествования и мотив оживающих мертвецов) и городского романса[30] и бытовавший (непонятно, насколько широко) среди старых партийцев, быстро потерял авторство.

[28] 4733 просмотра.

[29] Отметим продуманность музыкальной аранжировки кинонарратива Панфилова: наряду с «темой Уваровой» (УЛ) повествование включает два других музыкальных лейтмотива: арию из оперетты «Сильва» и песню «Битлз». Первая тема связана с «семейным счастьем», вторая — с сюжетом «отцов и детей».

[30] О пересечении жанров революционной песни и жестокого романса см.: [Фахретдинов 2018]. Ср. также работу, посвященную взаимодействию пропагандистской революционной песни и арестантской песенной лирики: [Лурье 2010].



Илл. 6. Кадр из фильма «Прошу слова». Каторжный труд Елизаветы Уваровой

Он превратился в своего рода эзотерически-алхимическую балладу об автосакрификации, ведущей к преображению мира, и на три десятилетия пропал из публичного исполнительского репертуара. Он не появляется в печати, не цитируется в художественной литературе, не фиксируется массовыми звукозаписями 1920–1950-х годов и заново входит в культуру лишь в брежневский период.

Судьба этого текста оказалась подобной судьбе поколения его автора, ушедшего из жизни задолго до драматических перипетий становления советской культуры. Реанимированная хоровыми коллективами в 1960-е годы, песня заняла свое место в нише «славного наследия», но подлинный импульс реактуализации получила в качестве интекста в фильме «Прошу слова». По словам Г. А. Панфилова, для фильма он искал именно «не банальную, не затасканную» революционную песню, в поисках которой помог ленинградский композитор, постоянный соавтор Г. А. Панфилова В. Д. Биберган[31]. Как рассказал нам композитор, услышанная им в радиопередаче песня была записана для первого эпизода фильма хором старых большевиков Путиловского завода, причем исполнители, скорее всего, ранее этой песни не слышали. Заслуживает особого внимания упоминание В. Д. Бибергана о его тогдашней беседе с дочерью Е. В. Калугиной, которая вспоминала, что песня восходит к архиву В. Н. Гартевельда. Ни в одном из широко известных гартевельдовских изданий песни нет, но этот слабый сигнал ее возможного дореволюционного бытования требует дальнейшей проверки.

Ни В. Д. Биберган, ни Г. А. Панфилов не знали о сложной предыстории текста. Тем более не мог режиссер предвидеть современного ее статуса, когда (дважды!) заставил свою героиню выступить с критикой европейских «леваков», один раз — в эпизоде, непосредственно следующем за первым исполнением песни Вермишева.

Если хоровой официальный канон не сохраняет памяти об истории песни, то кинематографический текст-ретранслятор не только скрыто тематизирует сложную историю ее бытования, но и в значительной степени предопределяет ареал ее современного распространения, вплоть до «самого древнего из существующих анархических изданий в России».

[31] Мы благодарны Глебу Анатольевичу и Вадиму Давыдовичу за информацию о работе над фильмом, предоставленную в частных беседах. См. также: [Любарская 2015, 6 ноября].

Литература

Александр Ф. Скляр — тема (2020, 29 мая). Вперед, друзья! 3 мая. *YouTube.* Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=_7QxViveB6M

Бацер, Д. М., Рабинович, Б. И. (1984). *Русская народная музыка. Нотографический указатель (1776–1973), 2*. М.: Советский композитор.

Васильев, Н. (1959). «Красная правда». *Нева, 1959*(8).

Вермишев, А. (1976). *Избранное*. Ереван: Апастан.

Вермишев, А. (1977). *Избранное*. М.: Художественная литература.

Владимирский, Г. Д. (Сост.). (1936). *Пролетарские поэты. Том II: 1911–1914*. [Л.] (Б-ка поэта. Большая сер.).

Войнович, В. (1997). *Сказки для взрослых*. М.: Вагриус.

Демин, В. (1977). Депутат Уварова. *Советский экран, 1977*(1), 2–3.

Илья Рагулин (2015, 4 февраля). Вперед, друзья! *Изба-читальня.* Режим доступа: https://www.chitalnya.ru/work/1254674/

Илья Рагулин (2018, 7 января). Вперед, друзья! Вперед! Вперед! Вперед! *YouTube.* Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=oswxLh_13Hk

Кацева, М. Д. (1978). Пащенко, Андрей Филиппович. В Ю. В. Келдыш (Ред.). *Музыкальная энциклопедия*, 214. М.: Советская энциклопедия, Советский композитор.

Лев Зэппелин (2014, 14 февраля). Клипы — Песня декабристов (из к/ф «Прошу слова»). *YouTube.* Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=_ThtpoScdsg

Лурье, М. Л. (2010). Политические и тюремные песни в начале XX века: между пропагандой и фольклором. *Антропологический форум, 2010*(12 Online), 1–20.

Любарская, Я. (2015, 6 ноября). «Делать из Шостаковича борца с царем — чепуха». [Интервью с В. Биберганом]. *Jewish.ru. Глобальный еврейский онлайн-центр*. Режим доступа: https://jewish.ru/ru/interviews/articles/175553

Людмила Хохрякова (2017, 9 апреля). «Вперед, друзья!» (песня из фильма «Зов Космической эволюции»). *YouTube.* Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=xhl1eLC8nFQ

Миль, А. А. (1989). Вермишев Александр Александрович. В П. А. Николаев (Ред.). *Русские писатели 1800–1917: Биографический словарь. Т. 1 (А–Г)*, 427–428. М.: Советская энциклопедия.

Минц, З. Г. (1961). У истоков советской драматургии (Творчество А. А. Вермишева). *Учен. зап. Тарт. ун-та. 1961. Вып. 104: Труды по рус. и слав. филологии, 4*, 173–207.

Озеров, Л. (1977). Об Александре Вермишеве и его произведениях В А. Вермишев. *Избранное*, 9–10. М.: Художественная литература.

Рейсер, С. А. (Сост.). (1970). *Вольная русская поэзия XVIII–XIX веков.* Л.: Сов. писатель. (Б-ка поэта. Большая сер.).

Фахретдинов, Р. И. (2018). «Русская Марсельеза»: жестокий романс Петра Лаврова. *Антропологический форум, 2018*(36), 117–153.

Членов, А. (1970). Человек-песня. *Музыкальная жизнь, 1970*(21), 6.

Эвентов, И. С. (Сост.). (1967). Поэзия в большевистских изданиях: 1901–1917. Л.: Сов. писатель, Ленинградское отделение (Библиотека поэта).

Andrey Konev (2017, 7 ноября). Вперед, друзья. *YouTube.* Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=wpFYX4hJRSo

Anna Popova (2019, 24 ноября). Гарик Сукачёв — Вперед, друзья! *YouTube.* Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=Be1ZZ5bDsUo

Bronisliva (2010, 25 февраля). Вперед, друзья! Хор Пятницкого. Comrades, Forward! *YouTube.* Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=epmtRiFLuF8

Kolybanov (2014, 30 декабря). Вперед, друзья! Песня декабристов. *YouTube.* Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=-sYZfwCphWE

Rusa Sovietica (2015, 12 декабря). Вперед, друзья! Хор им. Пятницкого. *YouTube.* Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=s4WavXloP0w&t=1s

YuriyMatrosov (2013, 24 октября). Вперед, друзья! *YouTube.* Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=gmREI8cBN6M

References

Alexander F. Sklyar — theme (2020, May 9). *Forward, friends! May 3 [Video file].* Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=_7QxViveB6M (In Russian).

Batser, D., Rabinovich, B. (1984). *Russian folk music. Notographic index (1776–1973), 2*. M.: Sovetskij kompozitor. (In Russian).

Bronisliva (2010, February 25). *Forward, friends! The Pyatnitsky Choir. Comrades, forward! [Video file].* Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=epmtRiFLuF8 (In Russian).

Chlenov, A. (1970). The song-man. *Musical Life, 1970*(21), 6. (In Russian).

Demin, V. (1977). Uvarova the deputy. *The Soviet Screen, 1977*(1), 2–3. (In Russian).

Eventov, I. (Ed.). (1967). *Poetry in Bolshevik print: 1901–1917.* Leningrad: Sov. pisatel', Leningradskoe otdelenie. (The poet's library).

Fakhretdinov, R. (2018). "The Russian Marseillaise": A cruel romance of Pyotr Lavrov. *Forum for Anthropology and Culture, 2018*(36), 117–153. (In Russian).

Katseva, M. (1978). Paschenko, Andrei Filippovich. In Yu. V. Keldysh (Ed.) *The encyclopedia of music,* 214. M.: Sovetskaya entsiklopediya, Sovetskij kompozitor.

Khokryakova, L. (2017, April 9). "*Forward, friends!" (The song from the movie "The call of the Cosmic evolution" [Video file].* Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=xhl1eLC8nFQ (In Russian).

Kolybanov (2014, December 30). *Forward, friends! The decemberists' song [Video file].* Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=-sYZfwCphWE (In Russian).

Konev, A. (2017, November 7). *Forward, friends [Video file].* Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=wpFYX4hJRSo (In Russian).

Lurie, M. (2010). Political and prison songs in the early 20th century: Between propaganda and folklore. *Forum for Anthropology and Culture, 2010*(12 Online), 1–20. (In Russian).

Lyubarskaya, Ya. (2015, November 6). "Turning Shostakovich into a fighter against tsarism is nonsense". [An interview with V. Bibergan]. *Jewish.ru — Global'niy yevrejskij onlajn tsentr.*Retrieved from https://jewish.ru/ru/interviews/articles/175553/ (In Russian).

Mil', A. (1989). Vermishev Alexander Alexandrovich. In P. A. Nikolaev (Ed.) *Russian writers 1800–1917: Biographic dictionary. Vol. 1 (A–G)*, 427–428. M.: Sovetskaya entsiklopediya. (In Russian).

Mintz, Z. (1961). At the origins of Soviet playwriting (the works of A. A. Vermishev). *The scholarly notes of the University of Tartu. 1961. Issue 104: Works on Russian and Slavic philology, 104*(4), 173–207. (In Russian).

Ozerov, L. (1977). On Alexander Vermishev and his works. In A. Vermishev. *Selected works*, 9–10. M.: Khudozhestvennaya literatura. (In Russian).

Popova, A. (2019, November 24). *Garik Sukachev — Forward, friends! [Video file].* Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=Be1ZZ5bDsUo (In Russian).

Ragulin, I. (2015, February 4). Forward, friends! *Izba-chital'nya.* Retrieved from https://www.chitalnya.ru/work/1254674/ (In Russian).

Ragulin, I. (2018, January 7). *Forward, friends! Forward! Forward! Forward! [Video file].* Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=oswxLh_13Hk (In Russian).

Reiser, S. (Ed.). (1970). *Uncensored Russian poetry of the 18th–19th centuries.* Leningrad: Sov. pisatel'. (The poet's library. Major series.) (In Russian).

Rusa Sovietica (2015, December 12). *Forward, friends! The Pyatnitsky Choir [Video file].* Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=s4WavXloP0w&t=1s (In Russian).

Vasilyev, N. (1959). "The red truth". *Neva, 1959*(8). (In Russian).

Vermishev, A. (1976). *Selected works*. Yerevan: Apastan. (In Russian).

Vermishev, A. (1977). *Selected works*. M.: Khudozhestvennaya literatura. (In Russian).

Vladimirsky, G. D. (Ed.). (1936). *Proletarian poets. Volume II: 1911–1914.* [Leningrad.] (The poet's library. Major series.) (In Russian).

Voynovich, V. (1997). *Fairytales for grown-ups*. M.: Vagrius. (In Russian).

YuriyMatrosov. (2013, October 24). *Forward, friends! [Video file].* Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=gmREI8cBN6M (In Russian).

Zeppelin, L. (2014, February 14). *Video clips — The decemberists' song (from the movie "I request the floor") [Video file].* Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=_ThtpoScdsg (In Russian).

Между женской верностью и изменой: фольклорные переделки военных песен

Елена Константиновна Малая[1]

✉ lenmamalen@gmail.com

[1] Европейский университет в Санкт-Петербурге, Санкт-Петербург, Россия

Екатерина Алексеевна Закревская[1]

✉ eazakrevskaya@gmail.com

[1] Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия

Эльвира Ринатовна Аиткулова[1]

✉ aitkulovael@gmail.com

[1] Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия

Для цитирования статьи:
Малая, Е. К., Закревская, Е. А., Аиткулова, Э. Р. (2020). Между женской верностью и изменой: фольклорные переделки военных песен. *Фольклор и антропология города*, *III*(3–4), 69–104. DOI: 10.22394/2658 3895-2020-3-3-4-69-104.

Статья посвящена анализу фольклорных переделок советских военных песен («Огонек», «Темная ночь», «Моя любимая»). Исследовательницы, обращаясь к аналитическому аппарату фольклористики, Soviet studies и гендерной теории, объясняют, как складываются фольклорные варианты известных военных песен, изображающие вместо женской верности измену, и почему их бытование ограничено рукописной традицией. Фольклорные инверсии песен в контексте сочетания этих двух тенденций могут рассматриваться как низовой ответ на консервативный поворот сталинского периода советской истории. Кроме того, статья связывает появление таких переделок с ростом грамотности и распространением программы ликбеза. Появляющиеся в результате тексты могут быть интерпретированы как низовая реакция на гендерную политику и экзистенциальные вызовы военного времени. С этой точки зрения песенные переделки становятся в один ряд с другими примерами культуры соучастия, создающими вокруг текстового канона пространство ответов и альтернативных вариантов, не посягающих на сам оригинал, но являющихся его симметричными отражениями. Переделки, рассмотренные в этой статье, следуют за исходным текстом во всем, кроме женской верности — она превращается в измену. При этом они, как и исходные тексты, транслируют ценность верности и находятся в том же этическом поле, что и официальная советская лирика. Точечностью трансформации новые версии отличаются от ранних переделок, более многочисленных и привычных исследователям, порожденных преимущественно устной трансляцией и потому свободнее варьирующихся. Статья опирается на тексты рукописных песенников, архивные записи песен, печатные публикации и биографические интервью. Часть текстов вводится в научный оборот впервые.

Ключевые слова: военные песни, фольклор, гендер, СССР, Великая Отечественная война.

Авторский коллектив выражает глубокую благодарность Михаилу Лурье и Надежде Рычковой за помощь в работе, Анастасии Гулак и Юрию Шорину — за предоставленные материалы.

Between female fidelity and adultery: Folk remakes of war songs

Elena K. Malaya[1]

✉ lenmamalen@gmail.com

[1] The European University at Saint Petersburg, Saint Petersburg, Russia

Ekaterina A. Zakrevskaya[1]

✉ eazakrevskaya@gmail.com

[1] Russian State University for Humanities, Moscow, Russia

Elvira R. Aitkulova[1]

✉ aitkulovael@gmail.com

[1] Russian State University for Humanities, Moscow, Russia

To cite:
Malaya, E., Zakrevskaya, E., Aitkulova, E. (2020). Between female fidelity and adultery: Folk remakes of war songs. *Urban Folklore & Anthropology*, *III*(3–4), 69–104. DOI: 10.22394/2658 3895-2020-3-3-4-69-104. (In Russian).

The article dwells upon folklore remakes of Soviet war songs ("Ogonyok", "Tyomnaya noch", "Moya lyubimaya"). The authors, using the analytical apparatus of folklore studies, Soviet studies, and theoretical framework of gender studies, explain how the folk versions of these famous songs, all of which are unfolding upon the issue of adultery instead of women's fidelity, were made and why they existed in manuscripts only. Our suggestion is that these inversions of songs can be perceived as a grassroots response to the conservative turn during the Stalinist era of Soviet history. Moreover, we believe that the emergence of such versions is connected to the increase in literacy and the advancement of the "elimination of illiteracy" program. The resulting texts can be interpreted as a grassroots response to gender politics and the existential challenges of wartime. From this point of view, folk remakes are an example of the participatory culture that creates alternatives around the "canon" text that reflect it symmetrically. The remakes discussed in this article follow the original texts in everything except women's fidelity, which turns into adultery. At the same time, they, like the original texts, convey the value of fidelity and remain in the same ethical field as the official Soviet lyrics. The new versions differ from the earlier remakes, more numerous and familiar to researchers, that were generated mainly by oral transmission and therefore are more variable.
The article is based on handwritten songbooks, song archives, printed publications, and biographical interviews. Some of the texts are being introduced into scholarly discourse for the first time.

Keywords: war songs, folklore, gender, USSR, World War II.

В этой статье мы хотели бы проанализировать фольклорные версии советских военных песен о любви и верности, превращающие их в баллады о женской измене. Предлагаемый анализ этих песен дополняет объяснительные модели наших предшественников и может быть применен к более широкому кругу текстов Великой Отечественной войны.

Переделки военных песен привлекали внимание исследователей и ранее [Крупянская, Минц 1953, Зубова 1989, Ягубов 2014, Строганов 2015]. Однако, несмотря на большой объем собранных материалов, прошлые работы оставляли значительную часть текстов без внимания. Так, советские исследования военного песенного фольклора не содержали текстов, которые могли бы быть интерпретированы как идеологически невыдержанный материал. Например, в сборнике материалов по истории песни Великой Отечественной войны, вышедшем в 1953 году, В. Ю. Крупянская и С. И. Минц упоминают о существовании вариантов «Катюши», в которых главная героиня изменяет бойцу, однако не приводят самих текстов [Крупянская, Минц 1953: 106]. Интересно, что и в сравнительно недавней статье М. В. Строганова [Строганов 2015], посвященной переделкам «Катюши», не приводится ни одного варианта, в котором Катюша оказывалась бы неверна своему возлюбленному, хотя такие версии фиксировались фольклористами еще в 1940-е годы. Аналогичным образом обстоит дело с песней, известной как «Ковыляй потихонечку» — фольклорной инверсией «Огонька» на стихи М. В. Исаковского, в которой девушка изменяет пареньку и отказывается от него, поверив, что он стал инвалидом. Репрезентация этого очень популярного текста в академических работах советского времени ограничивается упоминанием о его существовании, без цитат и анализа [Крупянская, Минц 1953: 122, Минц, Гречина, Добровольский 1964, Зубова 1989]. Единственный текст о «недостойном» поведении девушки, публиковавшийся в советское время, — переделка песни «Спят курганы темные» [Рыленков 1946: 55–59, Гуторов 1949: 162–165]. В сборниках военного фольклора целиком приводится вариант песни («Молодая девушка немцу улыбается...»), а после него — женский ответ («Ничего подобного / Ничего и не было, / Не забыли женщины / О своих мужьях»). Тексты в сборнике И. В. Гуторова сопровождаются следующим комментарием: «Подобная поэтическая полемика свидетельствует о том, как строго боролся наш народ за моральную чистоту своих рядов и как быстро и резко осуждал он даже единичные случаи нарушения принципов советского гражданства» [Гуторов 1949: 166].

В постсоветские годы стали появляться публикации текстов фольклора военного времени, которые ранее считались неподходящими для печати, в том числе песен об изменах. Исследователи разбирают тексты переделок и исследуют их связь с первоисточниками [Пушкарёв 1995, Минаева, Николаев 2005], а также объясняют их появление социальными эффектами войны и вызванной ею коллективной травмой [Кормина 2005]. В этой статье мы хотели бы развить объяснения наших предшественников, рассмотрев переделки о женской неверности в двух контекстах: консервативного поворота 1930–1940-х годов и программы ликбеза, которая, с нашей точки зрения, сделала возможной широкое рукописное распространение текстов. Таким образом, вопросы нашего исследования касаются не только механизмов появления песен про измены, но и особенностей их бытования и использования, а также их «невидимости» для официальной печати.

Основными нашими источниками стали семь рукописных песенников, которые прежде не становились предметом анализа фольклористов. Некоторые из них выложены на сайте scanmusic.net: это созданный в 1945 году песенник Афанасия Рогушина [Рогушин 1945], датированный 1946 годом песенник блокадницы Екатерины Опаренко [Опаренко 1946], песенник неизвестного моряка Балтийского флота, позднее перешедший во владение Галины Поповой (именем которой и подписана тетрадь) [Попова 1945–1947], и песенник Валентина Соколова,

солдата-срочника, служившего в Монголии в 1944–1946 годы [Соколов 1946]. Три песенника не публиковались ранее: фрагментами хранящегося в архиве ИИЭФ НАН Беларуси песенника Фёдора Макарчука[1] и альбомом Паши Рыбаковой[2] с нами поделилась Анастасия Гулак, а созданный, по всей видимости, в 1980-е годы, но включающий в себя более ранние листы с записями 1945–1948 годов песенник Петра Феоктистова нам предоставил Юрий Шорин [Феоктистов, 1945][3]. Мы также обращались к архиву Института искусствоведения, этнографии и фольклора НАН Беларуси, откуда при поддержке Анастасии Гулак получили переделку «Огонька», записанную в 1945 году фольклористами от В. В. Гридюшко[4], и записи переделок «Катюши»[5].

Помимо вышеперечисленных песенников и архивных документов, тексты которых впервые вводятся в академический оборот, мы обращались к выпущенному в издательстве МГУ в 1999 году сборнику городских песен, баллад и романсов под редакцией А. В. Кулагиной и Ф. М. Селиванова [Кулагина, Селиванов 1999], а также к фрагментам песенника 1940-х годов И. Г. Смирнова, опубликованного в «Живой старине» [Корепова, Осмирко 2020]. Кроме того, мы цитируем материалы, собранные фольклористом-фронтовиком Л. Н. Пушкарёвым [Пушкарёв 1995], а также тексты из рукописных песенников, опубликованных и проанализированных А. П. Минаевой и О. Р. Николаевым [Минаева, Николаев 2005].

Переделки, инверсии и ответы

Фольклорные переделки авторских песен давно известны исследователям и подробно описаны еще на материале городской песни конца XIX — начала XX века. Так, хрестоматийным примером подобного рода фольклоризации считается случай «Кирпичиков» (мелодия С. Бейлинзона, слова П. Д. Германа, 1924) — песни, которая стала основой для беспрецедентного числа переделок. «Производственный» текст о судьбе кирпичного завода и личной жизни лирической героини стал своего рода метатекстом и порождающей моделью для массива новых песен разного характера: от жестокого романса с трагической гибелью героев до пародийных разработок сюжета [Неклюдов 2005]. Такую совокупность текстов, восходящих к единому источнику, можно назвать гнездом: практически независимые друг от друга, различающиеся сюжетно и не сводимые к инварианту, фольклорные версии объединяются мелодией и несколькими узнаваемыми строфами или словами [Размахнин 2001].

В годы Великой Отечественной войны появляется огромное количество песен, как авторских, так и фольклорных, которые сразу привлекают внимание исследователей. Советские поэты создают новые тексты, которые уходят в народ, одновременно с этим актуализируются песни времен революции и прошлых войн. Все они обрастают фольклорными вариантами,

[1] Макарчук, Ф. Песенник 1945. Архив института искусствоведения, этнографии и фольклора НАН Беларуси. Ф. 8, оп. 1, д. 20, т. 1, л. 44. Материалы Брестской экспедиции 1948 года.

[2] Рыбакова, П. 1945. Архив ИИЭФ (Институт искусствоведения, этнографии и фольклора им. Кондрата Крапивы ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси»). Ф. 8, оп. 1, д. 4, т. 2.

[3] Песенник был опубликован на сайте http://www.scanmusic.net после передачи нам в работу, но до того, как статья была отдана в печать.

[4] Гридюшко, В. В., 1945. ИИЭФ НАН Беларуси. Ф. 8, оп. 1, д. 3, л. 21–22.

[5] Рыбакова, П. 1946. Альбом. БГАМЛИ. Ф. 42, оп. 1, д. 1366, л. 8. Басінская, В., 1945. Альбом. ИИЭФ НАН Беларуси. Ф. 8, оп. 1, д. 1, л. 20. Круцько, М. П., 1945. Архив ИИЭФ ГНУ «Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі». Ф. 8, оп. 1, д. 1, л. 132.

переделками и перетекстовками. Можно сказать, что в войну происходит настоящий переделочный «взрыв» [Лурье 1998: 438]. Так, только в рамках организованной в 1945 году Институтом этнографии Академии наук СССР Брянской экспедиции было записано около трехсот фольклорных песен, бытовавших в партизанской среде [Крупянская, Минц 1953: 6].

Наиболее яркая история варьирования наблюдается у «Огонька» [Минаева, Николаев 2005]. Текст стихотворения Исаковского был опубликован 19 апреля 1943 года в главном печатном органе страны — газете «Правда» — с пометкой «песня». И эта пометка, и ритмические особенности текста располагали к переложению его на музыку. Мелодия, изначально имевшая множественные варианты, со временем сложилась и закрепилась[6], авторский текст, наоборот, фольклоризировался, так что уже в песенниках военных лет «Огонек» соседствует с «Ответом на Огонек», который позднее получил широкую известность под названием «Ковыляй потихонечку».

В четырех из рассматриваемых нами песенников оригинал и переделка находятся на одном развороте страницы, что наряду с названием («Ответ на Огонек») подтверждает, что песни воспринимались как находящиеся в диалоге. Преемственность между «Огоньком» и переделкой уже описывалась в литературе [Кормина 2005, Минц, Гречина, Добровольский 1964, Пушкарёв 1995, Минаева, Николаев 2005, Рыговский, Малая 2015], а происхождение одной песни из другой подтверждается прямыми текстуальными заимствованиями:

«Огонек» (оригинал)	«Ответ на Огонек»*	(продолжение «Огонька»)***
И пока за туманами Видеть мог паренек, На окошке на девичьем Всё горел огонек	Не успел за туманами Скрытся старой дружок. А на койке у девушки уж другой паренек**.	Не успел за туманами Догореть огонек На пороге у девушки Уж другой паренек
[Исаковский 1943]	(Макарчук)	[Феоктистов 1945]

* Здесь и ниже сохранена орфография рукописных источников.

** Макарчук, Ф. Песенник 1945. Архив Института искусствоведения, этнографии и фольклора НАН Беларуси. Ф. 8, оп. 1, д. 20, т. 1, л. 44. Материалы Брестской экспедиции 1948 г.

*** Текст переделки в песеннике Феоктистова продолжает слова оригинального «Огонька»: никакого разделения, кроме начала новой страницы, между текстами нет. Оригинал заканчивается на фразе «Не утаснет без времени / Золотой огонек», после чего составитель песенника переходит к продолжению, не называя его отдельной песней: «Не успел за туманами / Догореть огонек / На пороге у девушки / Уже другой паренек».

«Ответ на Огонек» в первой своей части точно следует пунктам сюжета Исаковского: сцена прощания, уход паренька «за туманы», беспокойство парня о девушке, оставшейся в тылу, их переписка. Но если в «Огоньке» в ответ на вопрос «Где ж ты, девушка милая? / Где ж ты, мой огонек?» приходит письмо, в котором девушка уверяет молодого человека в бессмертии своей любви, то в «Ковыляй потихонечку» ответное письмо содержит признание в измене. При этом слушатели песни, в отличие от паренька, о неверности героини знают с первых строк: «другой паренек», по сюжету, приходит к девушке сразу после ухода первого. Таким образом, «Ковыляй потихонечку» последовательно инвертирует «Огонек».

[6] Вопрос авторства музыки к «Огоньку» имеет долгую историю: еще с советских времен разные композиторы претендовали на эту роль, как создавая свои варианты мелодии, так и предъявляя права на устоявшуюся. Она, в свою очередь, по наиболее убедительной версии, является народным переложением польского вальса «Стелла», созданного еврейским эмигрантом в СССР Ежи Петербургским [Кормина 2005, Тажидинова 2011].

При этом общая ценностная установка песни сохраняется (верность поощряется, неверность осуждается), но мотивирующий образец верности превращается в порицаемый пример измены. После первой половины текста, инверсивной по отношению к оригиналу, следует уже самостоятельная вторая часть, в которой боец испытывает верность девушки, ложно сказавшись инвалидом. Вторую половину сюжета можно рассматривать с разных точек зрения — и как пример стигматизации инвалидов [Кормина 2005], и как выражение мужских опасений по поводу неверности женщин.

Итак, паренек решает проверить верность девушки и пишет ей о своей ложной инвалидности (иногда этот фрагмент предваряется куплетом об обещании любить друг друга, что бы ни случилось):

«Ответ на Огонек»	(продолжение «Огонька»)	«На пазіцыю дзевушка...» («Аганёк»)
И падруге далекой	Не прошло и полмесяца	Не прайшло яшчэ месяца,
парень пишет письмо	Парень шлет письмецо	Парань шлёт пісьмецо —
оторвало мне ноженьку	Оторвало мне ноженьку	Атарвало мне ножаньку
и разбило лицо.	Раздробили лицо.	І разбіла ліцо!
Если любишь по прежнему	Если любишь по прежнему	Еслі любіш папрэжняму
и горит огонек.	И горит огонек	І гаріць аганёк,
То приезжай забери меня	Приезжай, Забери меня	Пріязжай, забярі мяне,
Мой милой дружок...*	Мой любимый дружок	Мой любімы дружок**
(Макарчук)	[Феоктистов 1945]	(Гридюшко)

* Макарчук, Ф. Песенник 1945. Архив Института искусствоведения, этнографии и фольклора НАН Беларуси. Ф. 8, оп. 1, д. 20, т. 1, л. 44. Материалы Брестской экспедиции 1948 г.
** Гридюшко, В. В., 1945. ИИЭФ НАН Беларуси. Ф. 8, оп. 1, д. 3, л. 21–22.

Однако девушка не проходит испытание. Поверив, что ее парень стал калекой, она отвечает ему хлесткими фразами:

«Ответ на Огонек»	(продолжение «Огонька»)	«На пазіцыю дзевушка...» («Аганёк»)
И подруга далекая	Но подруга далекая	Очань жаль цябе, міленькі,
паренку пишет ответ.	Шлет парню ответ	Но любві больша нет,
Я с другим познакомилась	Я с другим познакомилась	Я з другім пазнакомілась,
и любви прежней нет	И любви больше нет	Вось табе мой атвет.
Зажывет твоя ноженька	Ковыляй понемножечку	Очань жаль, цябе, міленькі,
прожывеш как-нибудь	Про меня позабудь	Пра любоў ты забудзь,
А меня мой хорошенькой	Может вылечишь ноженьку	Можат вырасцець ножанька,
навсегда позабудь.	Проживешь как нибудь!	Пражывёш, як-небудзь
(Макарчук)	[Феоктистов 1945]	(Гридюшко)

При сравнении вариантов из песенников Макарчука и Феоктистова и записи Гридюшко становится ясно, что эта часть текста во время войны и сразу после нее еще не до конца устоялась. Для сравнения приведем еще две записи.

«Огонек (переделка)»

И подруга далекая
Пишет парню ответ:
«Я с другим повстречалася,
И любви больше нет.
Ковыляй по-немножечку.
Про меня позабудь.
Может, вылечишь ноженьки,
Приезжай как-нибудь»
[Опаренко 1946]

«Ответ на Огонек»

И ответила девушка,
Что любви больше нет
Я с другим познакомилась,
Вот тебе мой ответ
Если вылечишь ноженьку
Проживешь как-нибудь
Ковыляй потихоничку
Про меня позабудь
[Соколов 1946]

Как видно, слова девушки «ковыляй потихонечку» (или «понемножечку»), ставшие позднее фактическим названием переделки, в это время еще «плавают»: они могут стоять как в начале нового четверостишия, так и в конце, а в двух текстах из пяти отсутствуют.

В финале справедливость торжествует: паренек оказывается невредимым, и девушка кусает локти, безуспешно прося прощения. Ситуация насмешки и отказа проигрывается дважды, и второй совет «ковылять потихонечку» оказывается отражением первого.

«Ответ на Огонек»

И домой возвращаится,
и вся грудь в ординах.
И лицо не разбитое.
И на обоих ногах.
Поздно вечером встретились
на ступеньках крыльца.
Написала по глупости,
я люблю ведь тебя.
Ковыляй потихоничку
прожывеш как нибудь.
Другой жизни наравится
про меня меня позабудь.
И походкой веселою.
Выпуская дымок.
От любимой девушки
Зашагал паренек.
(Макарчук)

(продолжение «Огонька»)

И лицо то же самое
И вся грудь в орденах
С той же самой походкою
На обоих ногах
И опять новобрачная
На ступеньках крыльца
И она растерялася
Увидав молодца
Подбежала заплакала
Как тебя я ждала
Если любишь по-прежнему
То навеки твоя
Но ответил с достоинством
Молодой паренек
Ты с другим познакомилась
И угас огонек
Нашу дружбу хорошую
Променяла на ложь
Ковыляй потихонечку
Как-нибудь проживешь!
[Феоктистов 1945]

«На пазіцыю дзевушка...»
(«Аганёк»)

Как-та ранненькім
утречком
На пробыўку дамой
Мчаўся быстра на поездзе
Паранёк маладой.
І ліцо неразбітае,
А ўся грудь у ардєнах,
Шоў ён прэдняй
паходачкай
На абеіх нагах...
(Гридюшко)

Таким образом, помимо общей инверсии оригинала, можно констатировать еще и ситуационную инверсию, лежащую в основе сюжета переделки. В большинстве вариантов песни хлесткая фраза, сказанная сначала девушкой, возвращается ей же — справедливость восстанавливается. Такая симметрия высказываний героев является характерной чертой особого фольклорного явления — ответов на песни. Не случайно интересующая нас переделка часто называется в песенниках «ответом на Огонек».

Вспомним подобные песни-ответы в жанровой традиции романса: они обычно продолжают исходный текст, предлагая в качестве ответа на него высказывание от лица одного из героев оригинала. Например, ответ на известный романс «Черные глаза» (музыка О. Д. Строка, слова А. М. Перфильева, 1928) написан от лица обладательницы черных глаз, которая обещает любовь, отменяя печальный финал оригинала. Во время войны такие фольклорные ответы появляются на все известные песни: на «Синий платочек» («Скромненький синий платочек / я променяла на шлем») [Гусев 1964: 129–130], «Землянку» («Светит ярко в квартире огонь, / Я читаю письмо от тебя») [Гусев 1964: 132–135], «Катюшу» («Я теперь — Катюша пишет другу, — не хожу на берег, где туман») [Гуторов 1949: 193–195], «Жди меня» («Жду тебя и знаю, — ты вернешься») [Свитова 1985: 56; Гуторов 1949: 156] и т. д. Все вышеперечисленные ответы представляют собой «положительные» тексты, подкрепляющие посыл оригинала и воспевающие верность. Однако существовали и ответы-инверсии, изменяющие сюжет оригинала на противоположный.

Обычно фольклорный ответ является дочерним по отношению к прототексту, однако в некоторых случаях можно наблюдать появление ответа не на оригинал, а на созданную ранее переделку. К таким примерам относится, например, фольклорный вариант песни «Моя любимая» (слова Е. А. Долматовского, 1941 год, музыка М. И. Блантера, 1942 год) и ответ на него. Первая песня в паре, как и оригинал, представляет собой обращение от лица мужчины, иногда в нем сохраняются первые куплеты текста Долматовского, а иногда — только мелодия и повторяющийся рефрен «моя любимая». В этой переделке лирический герой сообщает, что не собирается возвращаться к матери своего ребенка, поскольку это была лишь одна из множества его фронтовых связей, и после войны он вернется к законной семье. Ниже представлены оригинал Е. А. Долматовского и переделка по песеннику А. О. Рогушина.

«Моя любимая» (оригинал)

Я уходил тогда в поход
В далекие края.
Рукой взмахнула у ворот
Моя любимая.
Второй стрелковый храбрый взвод
Теперь моя семья
Привет-поклон тебе он шлет,
Моя любимая.
Чтоб все мечты мои сбылись
В походах и боях,
Издалека мне улыбнись,
Моя любимая.
В кармане маленьком моем
Есть карточка твоя.
Так, значит, мы всегда вдвоем,
Моя любимая.

[Долматовский 1941]

«Моя любимая» (переделка)

Как много мне не перечесть
Ждут писем от меня
И в Омске есть и в Томске есть
Моя любимая.
Еще меня уж ждет давно,
Законная жена
Тебя забыть мне суждено
Моя любимая
Еще ты пишешь есть уж дочь
Похожа на меня
Так пусть растет ведь я непрочь
Моя любимая.
А где отец малютки той
Коль спросят у тебя
Скажи погиб он на войне
Моя любимая.
За шутки ты меня прости
Всему вина война
И больше ты меня не жди
Моя любимая

[Рогушин 1945]

Существует еще одна переделка, в которой женщина отвечает лирическому герою. В песенник Рогушина эти тексты внес, вероятно, один и тот же человек: дата записи указана одинаковая, тексты написаны одним и тем же карандашом и одинаковым почерком:

«Ответ:

Я получила твой ответ,
Мой милый, дорогой
Ну чтож могу сказать тебе
Любимый, мой родной
Ты пишешь, что не перечесть
Всех женщин у тебя.
А у меня однако есть
Мужчин десятка два.
Еще ты пишешь ждет тебя
Законная жена
Так знай, что мужа я
Лишь встретила вчера
И правда, то, что дочь растет,
Мой милый, дорогой,
Совсем не ты ее отец
А кто нибудь другой

И я прошу не думай ты
Что я люблю тебя,
И ты меня незабывай*
Моя любимая.
Ты прав всему виной война
Так я и не сержусь
И если ты меня забыл
Ничуть я не боюсь

Таких как ты неперечесть
Таков закон войны
И в Томске есть и в Омске есть
Такой подлец как ты

[Рогушин 1945]

* В других записях текста «не называй», то есть рассказ ведется от лица женщины. «Не забывай» в данном случае, видимо, описка или ослышка, из-за которой может создаться впечатление, что в ответе героини встречаются реплики и лирического героя.

Ответ последовательно отражает все тезисы первой переделки, но с первоначальной песней «Моя любимая» Блантера и Долматовского его не связывает ничего, кроме рефрена и общей ориентированности на гендерную проблематику. Если оригинал, как и «Огонек» Исаковского, говорит о верности и любви, то и переделка, и ответ на нее рассказывают об изменах.

Другой интересный пример переделок, проблематизирующих женскую верность, — версии текста «Спят курганы темные». Популярная песня (стихи Б. С. Ласкина, музыка Н. В. Богословского) из довоенного фильма «Большая жизнь» (1940), в которой молодой шахтер переживает рабочую инициацию [Минаева, Николаев 2005: 29], быстро обрастает на фронте различными вариациями. Наиболее распространенные из них — о любви и измене. Приведем оригинал и фрагменты текста из блокнота Д. И. Белова.

«Спят курганы темные» (оригинал)

Спят курганы темные,
Солнцем опаленные,
И туманы белые
Ходят чередой...
Через рощи шумные
И поля зеленые
Вышел в степь донецкую
Парень молодой.

«Вечерами тихими» (переделка)

Кто не знает прелести
Тех ночей пылающих
Разговоров пламенных
с милой дорогой
Пролетело времечко
Птицей быстрокрылою
И уехал в армию
Парень молодой.

Там, на шахте угольной,
Паренька приметили,
Руку дружбы подали,
Повели с собой.
Девушки пригожие
Тихой песней встретили,
И в забой направился
Парень молодой.

Дни работы жаркие,
На бои похожие,
В жизни парня сделали
Поворот крутой.
На работу славную,
На дела хорошие
Вышел в степь донецкую
Парень молодой.

За три года в армии
Вся любовь сменилась,
Кто в шинели серенькой
стал совсем другой.
И любимой девушке
Больше он не нравится
Ей другой понравился
Парень молодой.
Многие из девушек
До сих пор не поняли
Что когда за родину
Грянет первый бой.
Что за них, за девушек
В первом сражении
Кровь прольет горячую
Парень молодой

[Минаева, Николаев 2005: 73–74]

В некоторых случаях песня не ограничивается назидательным обращением к легкомысленным девушкам и сюжет получает развитие: не дождавшаяся возлюбленная оказывается посрамлена, а честный парень вознагражден любовью спасшей его медсестры:

А наутро в ельнике паренька приметили,
Санитарка шустрая унесла с собой.
За борьбу умелую, за любовь горячую,
Стал героем родины парень молодой.

Стук экспресса-поезда по степи разносится,
Он с подругой верною едет в край родной;
Прежняя любимая плачет ночи лунные, —
Не вернется больше к ней парень молодой.

[Гуторов 1949: 162]

Логика восстановления справедливости — наказания за измену и вознаграждения за подвиг — сближает эту переделку с «Ковыляй потихонечку». В некоторых случаях происходит контаминация двух текстов: так, одна из версий «Ковыляй потихонечку» заимствует у «Парня молодого» финальный абзац: «И таких много деушек / Что просчесть их нельзя / На погоны со звездами / Променяла бойца. / И не думают деушки / Что бойцы в том бою / За любимую Родину / Кровь теряют свою» [Рогушин 1945]. При этом в версии песенника Рогушина инвалидность героя оказывается реальной, а не симулируемой.

Существует и другая переделка песни «Спят курганы темные», в которой девушка не просто изменяет парню с более удачливым соперником, а вступает в любовные отношения с врагом:

Нет любимой Олечке
Белокурой деушке,
И напрасно письма шлет
Парень молодой.
Молодые деушки
Немцам улыбаются
Позабыли деушки
О своих друзьях,
‹…›
Молодая деушка
Со слезами верности
Крепко поклялась,

Но в пору жаркую
Сокола забыла ты
И за кило сухарей
Ты немцу продалась
Под Биренийских куколок
Причесалась с риском ты

Пудрами напудрилась,
Вертишся юлой,
Но не нужны соколам
Краски твоих локонов
И пройдет с презрением
Парень молодой.

[Рогушин 1945]

Здесь эксплицируется тема гражданского значения женской верности. Девушка становится изменницей не просто по отношению к парню: выбирая немца и наряжаясь для него («Под немецких куколок / Ты прическу сделала, / Губы поднакрасила, / Брови подвела» [Гуторов 1949: 163]), она словно предает память всех погибших за нее защитников. Эта переделка обретала популярность не только фольклорными путями: есть указания, что листовки с ней распространялись среди населения оккупированных городов [Минц, Гречина, Добровольский 1964: 143–144], видимо, в качестве напоминания о нормах поведения.

Именно на этот вариант переделки написан ответ, «коллективная лирическая героиня» которого отрицает все обвинения, предъявленные женщинам, оказавшимся на оккупированных врагом территориях. Такая модель фольклоризации аналогична переделкам «Моей любимой» и ответам на них. Однако заметим, что только эта пара песенных переделок о женской неверности (обвинение «Молодые девушки немцам улыбаются» и ответ «Ничего подобного, ничего и не было») попадает в официальную советскую печать — видимо, по той причине, что ответ на переделку «Спят курганы темные» реабилитирует советских женщин, в то время как ответ на переделку «Моей любимой» не отрицает обвинений, а распространяет их и на мужчин:

«Ответ девушек»

Ничего подобного,
Ничего и не было —
Не забыли женщины
О своих мужьях.

Часто вспоминаем вас,
Мысленно целуем вас,
Часто слезы горькие
Катятся из глаз.

Очень мало девушек
Модно завиваются,
Очень мало девушек
Немцам продались,

Очень мало девушек
Немцам улыбаются,
Крепко ненавидят их
Так же как и вы.

Не забыли девушки,
Что в шинели серенькой
Защищает Родину
Честно он в бою.

И когда вернется он,
Встретит он с улыбкою
Честную, любимую
Девушку свою.

[Рыленков 1946: 58–59]

Тему предательских отношений девушек с оккупантами продолжают и некоторые переделки «Катюши», зафиксированные на территории Беларуси. Например, версия из тетради Паши Рыбаковой:

Только мне от близких песен слышно,
Что навек отчизну продала,
Молодая девушка Катюша
Совершает подлые дела

Слушай песню, подлая Катюша,
Честь свою ты немцам отдала,
От кого ты, подлая Катюша,
От кого ребенка родила?*

* Рыбакова, П. 1946. Альбом. БГАМЛИ. Ф. 42, оп. 1, д. 1366, л. 8.

Герой обещает вернуться, но к другой — к «любимой партизанке, боевой подруге по борьбе», а Катюше, предавшей Родину и семью, готовит в подарок «гостинец весом девять грамм». Схожий образ Катюши-изменницы фиксируется в ряде других версий текста[7].

В песеннике И. Г. Смирнова записана переделка песни «Любимый город» (слова Е. А. Долматовского, музыка Н. В. Богословского, 1939) [Корепова, Осмирко 2020]. В ней искалеченный герой, вынужденный сбрасывать бомбы на любимый город, отбивая его от врага, беспокоится за свою девушку, которая может погибнуть от его руки. Однако фольклор предлагает решение этой коллизии: так как девушка «нежно немца полюбила и желает счастия ему в бою», это освобождает бойца от моральных терзаний.

Песня «Темная ночь» (слова В. Г. Агатова, музыка Н. В. Богословского, 1943), как и «Огонек», является примером текста, созданного в рамках официальной советской культуры того времени. Она была написана для фильма «Два бойца», вышедшего осенью 1943 года и широко освещенного в главных газетах страны. Однако песня стала известной еще до премьеры фильма, после того как ее исполнил Леонид Утесов [Утесов 1999: 258, Пойзнер 2012].

В оригинале речь идет о фронтовых опасностях и вере в то, что девушка, оставшаяся в тылу, любит и ждет бойца:

Верю в тебя, в дорогую подругу мою,
Эта вера от пули меня темной ночью хранила...
Радостно мне, я спокоен в смертельном бою,
Знаю встретишь с любовью меня, что б со мной ни случилось.

Переделка «Темной ночи», как и рассмотренные выше примеры, инвертирует оригинал. Например, в песеннике Паши Рыбаковой записан следующий текст:

«Темная ночь»

Пролегла над Москвой тишина
В парк уходит последний трамвай
Звуки радио льются
Темная ночь
Всех испортила женщин война
А теперь в этой песне слова
Уж другие поются.
Муж далеко
И не будет он знать никого

Но нельзя же от жизни не брать
То что на свете дается
Танцы, вино,
Занавеской закрыто окно
А в квартире военных полно
от сержанта и выше...
Ты меня ждешь
А сама с капитаном живешь
И от детской кроватки тайком
Ты в кино удираешь*.

* Рыбакова, П. 1945. Архив ИИЭФ (Институт искусствоведения, этнографии и фольклора им. Кондрата Крапивы ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси»). Ф. 8, оп. 1, д. 4, т. 2.

[7] Басінская, В., 1945. Альбом. ИИЭФ НАН Беларуси. Ф. 8, оп. 1, д. 1, л. 20. Круцько, М. П., 1945. Архив ИИЭФ ГНУ «Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі». Ф. 8, оп. 1, д. 1, л. 132.

Примечательно, что песня содержит указание на свое родство с другим, общеизвестным текстом и на свою вторичность по отношению к нему: «А теперь в этой песне слова уж другие поются»[8]. Происходит метатекстовый диалог: переделка про неверность эксплицитно противопоставляется песне-оригиналу о верности. «Темная ночь» рисует ситуацию, в которой находящийся на фронте солдат уверен в верности своей возлюбленной, ждущей его у детской кроватки, а переделка — обратную ситуацию, в которой солдат уверен в измене женщины, которая уже живет с капитаном и меняет детскую кроватку на кино. Кроме того, если в оригинале «место действия» песни — фронт («Темная ночь, только пули свистят по степи»), то в переделке оно перемещается в тыл, к героине («Темная ночь / Пролегла над Москвой тишина»).

Другая версия этой песни была записана в песеннике Екатерины Опаренко [Опаренко 1946] под заголовком «Темная ночь (переделка)». Ее первая часть практически полностью повторяет вариант, рассмотренный выше, что позволяет утверждать, что текст стал устойчивым и широко распространился. Однако конец песни добавляет истории новые детали: лирический герой приезжает в Ленинград и лично убеждается в измене жены.

Рукописная жизнь текстов

Указания на связь переделок с оригиналом — как внутритекстовые («А теперь в этой песне слова уж другие поются»), так и внешние (атрибуция песен как ответов) — свидетельства рефлексивного отношения исполнителей и переписчиков к песенному репертуару. Существование ответов, особенно инверсивных по отношению к оригиналу, предполагает диалогичность не только внутри «вселенной текста» (между героями песни), но и внутри «песенной вселенной», на метатекстовом уровне: переделки об измене полемизируют с оригиналами о верности, последовательно изменяя их сюжет.

Появление переделок, строго следующих и одновременно нарочито противопоставленных изначальному тексту, возможно в ситуации, когда оригинал не только известен, но и легкодоступен. Идеальные условия для последовательной переработки создает рукописное воспроизведение: при устной трансмиссии сложно точно воспроизвести текст, множатся ослышки, и вариация дальше отстоит от оригинала. Переделки, обозначенные как ответы, появляются на рубеже XIX–XX веков с распространением печатных песенников и граммофонов. Например, дореволюционная серия партитур «Цыганская жизнь» включает в себя публикацию песни, озаглавленной так: «Я не в силах жалеть. Ответ на романс “Пожалей”» [Рябов-Бельский 1909]. Песни-ответы были популярны и после революции, их сочиняли и исполняли уличные певцы, а печатное или рукописное распространение переделок и ответов было повсеместным. До начала 1930-х годов можно было купить листки с текстами, набранные ручным шрифтом самими певцами (именно так были отпечатаны песни «Жена алкоголика» и «Ответ алкоголика», собранные А. М. Астаховой[9]). Однако в начале 1930-х годов частные типографии окончательно исчезают, а кустарная печать становится незаконной (возможность публикации сохраняется только у текстов, проходящих цензуру государственных издательств).

[8] Этот прием хорошо известен и ранней традиции переделок — например, словесные отсылки к оригиналу очень часто встречаются в вариациях «Кирпичиков» [Неклюдов 2005].

[9] Астахова А. М. (1932) РО ИРЛИ. Р. V, к. 25, п. 7, № 1, л. 134–137.

Таким образом, к началу войны складываются два хоть и пересекающихся, но отдельных канала распространения песенных текстов на материальных носителях: печать произведений, проходящих официальную цензуру, в государственных изданиях, в том числе в прессе[10], и распространение их неподцензурных переделок, в том числе инверсий и ответов в рукописных песенниках. Рукописные песенники занимают нишу низовой песенной традиции и становятся площадкой для полемики, редактуры и переработки «официальных» текстов.

Мы предполагаем, что широкое распространение рукописных песенников напрямую связано с ростом функциональной грамотности среди населения СССР. Кампания по ликвидации безграмотности началась в 1919 году: в декабре вышел соответствующий декрет Совета Народных Комиссаров[11], дополненный в апреле следующего года постановлением Наркомпроса «О ликвидации безграмотности»[12]. Эти документы обрисовывали общую концепцию образовательной программы: граждане в возрасте от 8 до 50 лет были обязаны учиться грамоте на русском или родном языке; обучение проходило как в уже существующих школах, так и в специально созданных ликпунктах. К моменту запуска программы ликбеза структура грамотного населения была неоднородна: грамотных было больше среди мужчин, чем среди женщин, и больше среди горожан, чем среди сельских жителей. В возрастной группе от 16 до 50 лет грамотными были 88,3% горожан мужского пола и около 60% крестьян; ситуация среди проживающих в деревне женщин была почти катастрофической: грамотных было чуть больше 20% [Fitzpatrick 1979: 169]. В 1939 году, спустя двадцать лет, были опубликованы итоги новой переписи населения: грамотными были признаны 95% мужчин и 79% женщин [Fitzpatrick 1979: 176, Глущенко 2015: 253]. Значительный рост грамотности населения к началу сороковых годов показывает и региональная статистика: например, в Казахстане к 1935 году уровень грамотности населения достиг 57% против 3,5% в 1924 году [Акматова 2018: 201], а в 1938 году поднялся до 70%, приблизившись к среднему по стране [Акматова 2018: 202]; то же самое наблюдалось в Калмыкии [Лиджеева 2011: 154], Приобье [Шипилина 2016] и других регионах страны.

Политика ликбеза повлияла на механизмы фольклоризации военных песен. Здесь можно провести параллель с феноменом наивной литературы: исследователи связывают рост популярности этого жанра с введением предмета "литература" в курс школьного образования [Ферапонтов 2000, Неклюдов 2000].

Подтверждением связи программы ликбеза с распространением рукописных песенников может стать их орфография. Согласно правилам переписи 1939 года, грамотным считался человек, который может читать или писать [Fitzpatrick 1979: 176], при этом качество письма никак не проверялось — речь шла о функциональной грамотности. Грамотность владельцев рассматриваемых нами песенников отвечает этим критериям, но во многих случаях не превышает поставленных требований (например, первые строфы песни «Все равно война» в песеннике Рогушина записаны так: «Я каснулся к ней губами / вздрогнула она / разрешите пабыть свами / все равно ваина / Снежном трепитам и ласкай / гаворит она / Приходи камне друг милай / все равно ваина» [Рогушин 1945]).

[10] Например, тексты «Огонек» и «Жди меня» были напечатаны в «Правде», слова песни «В землянке» — в «Комсомольской правде».

[11] https://istmat.info/node/38891.

[12] https://istmat.info/node/41446.

Надо сказать, что практика ведения рукописных песенников поощрялась и поддерживалась заинтересованными фольклористами. Государственный Литературный музей еще в 1942 году выпустил листовку, призывающую фронтовиков присылать свои записи бытовавших в их окружении песен, а в 1945 году подобная инструкция была выпущена и Институтом этнографии АН СССР.

Однако и без институциональных стимулов традиция записи песен была очень развита и, по-видимому, прогрессировала в годы войны. Побывавшие на фронте фольклористы отмечали невероятную распространенность рукописных песенных текстов. Более того, собирательскую работу исследователей солдаты воспринимали именно как пополнение песенника [Пушкарёв 1995: 3]. Воспоминания фронтовиков говорят также о спонтанных фиксациях песенных текстов: например, старший врач полкового госпиталя Любовь Кормановская в интервью вспоминает, что впервые услышала и записала «Огонек» на железнодорожной станции. Поезд, в котором она ехала на фронт, встал рядом с санитарным поездом: «В нем [в санитарном поезде] раненые бойцы пели незнакомое, бередящее душу: "На позицию девушка провожала бойца..." Сбегали, переписали слова. Запели сами — так, что у всех слезы заструились» [Его спасла Любовь 1998].

Значимым каналом рукописного распространения песен была переписка фронтовиков с друзьями, родственниками и возлюбленными (сама по себе ставшая предметом воспевания, в том числе в «Огоньке»): «…Большую роль в деле пополнения песенного запаса батальона сыграла та переписка между бойцами и девушками из тыла, познакомившимися друг с другом во время этой переписки, которая приняла подлинно всенародный размах ‹…› Кроме того, в письмах сообщались чаще всего не подлинные авторские тексты, а уже подвергшиеся обработке материалы» [Пушкарёв 1995: 69].

На заключительном этапе боевых действий песенники, и так распространенные во время войны, получают дополнительную мемориальную значимость. Когда Красная Армия вошла на территорию Европы, тексты в песенниках начали, в продолжение альбомной традиции, оставлять «на память» [Пушкарёв 1995: 78]. Тетради, которые мы рассматриваем в этой статье, могли появиться именно в связи с этим трендом: песенники Феоктистова и Макарчука были созданы в 1945 году[13] [Феоктистов 1945], а в песенник Рогушина, заполненный в том же году в Восточной Пруссии, тексты вносили разные люди. Первая песня подписана Петром Громенко, за некоторыми другими текстами также следуют подписи. Человек, внесший в песенник текст «Все равно война», прямо артикулировал эту памятную функцию, подписав внизу: «Напаметь другу по Аружею в великаи отечествинай ваине Рагушену. От Антоненко И.Е. 28. сентября 1945 год» [Рогушин 1945].

Отдельно стоит сказать о пространствах и ситуациях обмена рукописными текстами, в том числе фольклорных переделок песен: в первую очередь такими площадками бытования и распространения переделок стали госпитали. В больничных условиях встречались солдаты из разных батальонов, и было достаточно времени для того, чтобы исполнять и записывать песни. Один из вариантов переделки «Катюши» свидетельствует о распространенности такой практики. Обращаясь к изменившей ему с немцем Катюше, лирический герой сообщает: «Слушай песню, подлая Катюша / Я сложил ее в родной Москве / В лазарете, будучи контужен / На своем

[13] Макарчук, Ф. Песенник 1945. Архив Института искусствоведения, этнографии и фольклора НАН Беларуси. Ф. 8, оп. 1, д. 20, т. 1, л. 44. Материалы Брестской экспедиции 1948 г.

гремучем Н. К. В.»[14]. В госпиталях завязывались и романы — несмотря на присутствие женщин и в качестве бойцов на фронте (об этом ниже), среди медсестер и врачей их было больше, и для некоторых солдат это была единственная возможность межгендерного общения на войне. Эта реальность военного времени тоже нашла отражение в фольклоре: например, в песеннике Соколова приведен текст песни под названием «Белый халат» (переделка «Синего платочка» Ежи Петербургского и Я. М. Галицкого), описывающий роман лирического героя, лежащего в лазарете, с медсестрой [Соколов 1946: 80].

Темы песен и стихов, имевших хождение в госпитале, как и в переписке, преимущественно касались любовных отношений: встречи влюбленных после войны, тоски девушки по солдату, ожидания. Пушкарёв цитирует частушки, присланные минометчику Г. Л. Ивашкину его возлюбленной: «Посмотрела бы теперь / На своего миленочка, / Какова на нем шинель, / Да в руках винтовочка», «Девушки, военно время, / Нам не надо унывать. / Наши милые на фронте, / Их не надо забывать!» [Пушкарёв 1995: 33]. Были популярны и ободряющие раненых частушки: «Помилашу ранили, / Отняли руку левую. / Хоть и раненый придет — / Измены не сделаю!» [Пушкарёв 1995: 33]. Такие тексты активно переходили из частной переписки в песенники и из одних песенников в другие.

Гендерные вопросы, волновавшие фронтовиков, напрямую отражались в тематическом составе песенников. Например, в песеннике, предположительно принадлежавшем моряку Балтийского флота [Попова 1945–1947], теме любовных отношений посвящены все песни первого блока, а после них следуют афоризмы о любви и скабрезные шутки. Во втором блоке записей на другие темы (например, о военной службе) мало; заканчивается он прозаическим текстом, описывающим сексуальное поведение женщин в зависимости от цвета глаз. Помимо намеренно грубой и подчеркнуто маскулинной концептуализации отношений между мужчиной и женщиной, в песенниках встречается много романтических и сентиментальных фрагментов. Например, в альбоме Соколова среди самых разнообразных текстов на эту тему присутствует запись стихотворения Пушкина «Я вас любил», расположенная под фотографией девушки с подписью «Нина» [Соколов 1946: 62].

В этом контексте переделки песен о любви в песни об измене представляются результатом общей гендерной ориентированности фронтового фольклора. При этом в песенниках сюжеты о верности и о неверности соседствуют — как в авторском песеннике Феоктистова, так и в «коллективном» песеннике Рогушина (его тетрадь является в некотором роде срезом культурных представлений: ее заполняли его сослуживцы, оставляя записи на память). Таким образом, тексты рукописных песенников включают в себя весь спектр возможных конфигураций гендерных отношений — в них есть как примеры, соответствующие официальным песням о женской верности, так и альтернативные варианты развития этого сюжета. Однако обратим еще раз внимание на то, что в переделках нет претензии на искажение самого оригинала: все инверсии маркируются или как ответ, или как вторичное произведение, не угрожающее исходному тексту.

Такая артикулируемая вторичность переделок по отношению к источнику напоминает пример фанфикшн и других форм культуры соучастия. Это понятие было предложено исследователем медиа Генри Дженкинсом

[14] Рыбакова, П. 1946. Альбом. БГАМЛИ. Ф. 42, оп. 1, д. 1366, л. 8.

[Jenkins 1992][15]. Несмотря на то что Дженкинс разрабатывал свою концепцию на более позднем и во многом отличном от нашего материале (фанатский контент по мотивам телесериалов), мы считаем возможным, с известными оговорками, экстраполировать ее на песенные переделки 1940-х годов.

Теоретики партиципаторной культуры обращают внимание на тот факт, что оригинальное произведение (книга, фильм или сериал, в нашем случае — песня) понимается зрителями и читателями как законченное и неизменное, но одновременно с этим приглашающее к диалогу и соотнесению с ним любительских версий [Самутина 2013: 175]. Тексты и артефакты фанатского сообщества являются отдельными произведениями, не претендующими на изменение оригинала, но использующими его персонажей и сюжетные ходы для создания альтернативных произведений. Фольклорные переделки и инверсии, наподобие «Ковыляй потихонечку», аналогичным образом используют персонажей, место действия и проблематику песни-оригинала, чтобы создать на ее основе отдельное произведение.

Таким образом, вокруг «официальных» песен о верности и ожидании складывается круг альтернативных произведений об изменах и женском предательстве, представляющий, по сути, интерпретацию мужскими армейскими сообществами женского поведения на войне.

Гендерные реалии войны

В сборнике городских песен, баллад и романсов под редакцией А. В. Кулагиной и Ф. М. Селиванова приводится текст о девушке, которая отправилась на фронт, вступила в отношения с несколькими мужчинами и родила ребенка. Эта песня также является переделкой «Огонька», хоть и более дистанцированной от исходного текста, чем «Ковыляй потихонечку» (сюжет не инвертирует оригинал, хотя тоже осуждает «женскую распущенность»).

На позиции девушка
Уходила одна,
А с позиции девушка
Принесла пацана.

Раньше были товарищи,
Раньше были друзья,
А теперь эта девушка
Никому не нужна.

Подходил к ней сначала
Сам начальник полка,
А потом лейтенант,
Наконец, старшина.

Да и кто виноват из них,
Наконец, ты пойми!
Все отцы от наследника
Отказались они.

Бедна девушка думает,
Целу ночку не спит,
Над ребенком склонилася,
В колыбельку глядит.

Ой, хоть думай, не думай ты,
Хоть и знаешь его,
По закону по новому
Не возьмешь ничего.

Носик точно как будто бы
Командира полка,
Ротик точно как будто бы,
Как у Васи-бойца.

А глазенки-то глазоньки, —
Ну а чьи же они?
Ведь такие же, кажется,
У Петра-старшины.

[Кулагина, Селиванов 1999: 82–82]

[15] Мы уже отмечали сходство между переделками и текстами наивной литературы выше. Понятие культуры соучастия включает в себя тот же круг явлений, что и наивная литература — в первую очередь, тексты фанфикшн, — но исходит из культурологической, а не филологической перспективы.

При сохранении некоторых узнаваемых фраз текст трансформируется почти полностью: меняется и главный герой (теперь это не юноша, а девушка, идущая на фронт), и сюжетная линия. Эта переделка уже не поднимает тему верности (как в оригинале) и отказа от нее (как в инверсии). Она больше похожа на жестокий романс, где любовные отношения сами по себе становятся причиной гибели героини или непоправимого крушения ее жизни. Ребенок же обладает внешними признаками всех мужчин, с которыми по сюжету у героини была связь, — любопытный пример советской телегонии, получившей своеобразное юридическое воплощение в раннем советском законодательстве, память о котором, вероятно, и отражена в песне[16].

Между тем переделка военных лет отражает и современные ей реалии гендерной политики СССР — в частности, содержит прямую отсылку к законодательному акту 1944 года, согласно которому регистрация отцовства внебрачных детей запрещалась (в свидетельствах о рождении в таком случае указывалась только мать), что делало юридически невозможным и получение алиментов[17]: «Хоть и знаешь его, / По закону по новому / Не возьмешь ничего».

Согласно этой переделке, женский фронтовой опыт является исключительно сексуальным, и более того — маргинализирующим: «Раньше были товарищи, / Раньше были друзья, / А теперь эта девушка / Никому не нужна».

Можно проследить дальнейшее бытование этого текста: переделка постепенно отрывается от оригинала, превращаясь в короткие куплеты. В романе «Прокляты и убиты» Виктора Астафьева приводится такой текст: «На позицию — девушка, а с позиции — мать, на позицию — целочка, а с позиции — блядь...» [Астафьев 1990].

Фёдор Жолнерович, командир пулеметного взвода, цитирует эти же строки, когда вспоминает о походно-полевых женах, сожительницах старшего офицерского состава:

> У старших офицеров — от командира полка и выше, имелись походно-полевые жены. Я запомнил, что по этому поводу даже переделали знаменитую песню «Огонек»: «На позицию — девушка, а с позиции — мать». Я, после окончания курсов, недолгое время пробыл при штабе. Так вот начальник штаба открыто жил с женщиной, которая работала врачом при госпитале[18].

Таким образом, во время войны песенные переделки о женской измене и распущенности могли использоваться для социального контроля и осуждения, в том числе по отношению к конкретным женщинам. Такой случай изображен в романе О. А. Горчакова «Вызываем огонь на себя» [Горчаков 1960]. Герой текста цитирует переделку песни «Спят курганы темные» («Молодые девушки немцам улыбаются»), о которой мы писали выше, причем делает это адресно:

[16] М. Л. Лурье в статье о песнях 1920-х годов на тему алиментов, сравнивая соответствующие разделы в «I-м Кодексе законов Р.С.Ф.С.Р. об актах гражданского состояния, брачном, семейном и опекунском праве» 1918 года и в «Кодексе законов о браке, семье и опеке» 1926 года, замечает: «Принципиально изменился лишь порядок решения пикантного вопроса о многоотцовстве: если Кодекс 1918 г. обязывал всех мужчин, с которыми истица состояла в половых сношениях в период возможного зачатия, делить алиментные расходы между собой, то есть фактически любовники матери должны были содержать ее ребенка вскладчину (ст. 144), то новый закон обязывал народный суд, разобрав все обстоятельства, признавать отцовство за одним, наиболее вероятным из потенциальных кандидатов, на которого и ложилась вся тяжесть алиментных расходов (ст. 32)» [Лурье 2015: 37].

[17] Указ Президиума Верховного Совета СССР о государственной помощи матерям от 8 июля 1944 г.

[18] Жолнерович, Ф. В., 1924 г. р., устное интервью проекта «ЯПомню», запись 2014 г. [https://iremember.ru/memoirs/pulemetchiki/zholnerovich-fedor-vasilevich/].

> Алдюхов тоже узнал Люсю и, окинув презрительным взглядом, дерзко, с вызовом, издевательски пропел:
> Молодые девушки немцам улыбаются,
> Позабыли девушки о парнях своих...
> Люся вспыхнула. Ей захотелось кинуться вслед за парнем, оскорбившим ее, отодрать нахала за вихры. Она пыталась успокоить себя: ведь Алдюхов не знает, почему она гуляет с этим человеком в немецкой форме. И никто не знает. Неужели ее будут теперь все презирать, как этот противный Алдюхов?!

Похожий пример есть в воспоминаниях Николая Кобца о немецко-румынской оккупации Крыма[19]:

> Некоторые местные девочки вольно себя вели и погуливали с немцами, тогда мы решили сочинить такую песенку: «Под немецких куколок вы прически сделали, волосы обкрасили, крутитесь юлой, но не нужно соколам кудри ваши, локоны, и пройдет с презрением парень молодой!» И вот эту песню мы в своем оркестре пели[20].

Таким образом, переделки военных песен не только проблематизировали гендерные вопросы военного времени, но и могли использоваться как средство контроля женской сексуальности: и в оккупации (переделки песен «Спят курганы темные», «Любимый город», варианты «Катюши»), и на фронте («На позицию девушка — а с позиции мать»), и в тылу («Ковыляй потихонечку», «Моя любимая», «Темная ночь»).

Переделка «Темной ночи», рассмотренная выше, констатирует: «всех испортила женщин война», закрепляя развратность и неверность именно за женщинами. Похожим образом описывает ситуацию с любовными отношениями на войне фольклорная песня «Все равно война», имевшая хождение в разных вариантах. Несмотря на то что в этом тексте и женщина, и мужчина вступают во временную связь, последствия измены настигают только женщину. В варианте Рогушина ее просто осуждают («Ты-ж для всех одна»[21]), а в песеннике 1946 года, составленном Кириллом Антиповым[22], финал текста для женщины плачевен — от нее отказывается муж. Подчеркиванием выделены повторяющиеся фрагменты.

[19] Кобец, Н. М., 1925 г. р., устное интервью проекта «ЯПомню», запись 2013 г. [https://iremember.ru/memoirs/zenitchiki/kobets-nikolay-mikhaylovich/].

[20] Интересно, что Кобец говорит о целенаправленном сочинении переделки по случаю. Нам кажется сомнительным отсчитывать историю переделки «Молодых девушек» от версии Кобца, даже если предположить, что он и его товарищи действительно приложили к своему варианту серьезные редакторские усилия. Эта претензия на авторство укладывается в логику фольклорной вариативности: создание и редактура версий текста могут мыслиться как личная импровизация, однако, будучи фольклорными трансформациями, складываются в жестких рамках авантекста (комплекса паттернов, определяющих границы модификации текста) [Неклюдов 2001].

[21] Впрочем, эти слова могут быть результатом ослышки строчки «жизнь на всех одна»: текст явно писался на слух.

[22] Рукописный песенник Кирилла Антипова, к сожалению, не имеет архивной фиксации и опубликован в интернете племянником составителя. Несмотря на то что авторы статьи не могут гарантировать, что опубликованные тексты соответствуют рукописному оригиналу, текст, приведенный в электронной публикации, совпадает с более поздними вариантами, напечатанными в песенных сборниках [В нашу гавань заходили корабли 1996].

Гдета муж мой там ваюит
гаворит она
А миня ты здесь целуеш
всеравно война.
Не грусти моя милая
жизнь для всех одна,
И твой муж гдета целует
все равно война.
Поцелуй твой очены сладкий
гаворит она.
Так лажисы самною рядам.
Все равно война.
И сначала было тиха.
А патом сполна,
И всю ноч краваты скрыпела,
Все равно война.
Нигрусти мая милая родная
Ты-ж для всех одна
Заприделки все лихия
Спишит все воина.
И так лети в чюжия дали
«песинка» мая
Нажимай навсе пидали
все равно война. [Рогушин 1945]

Я о доме часто думал,
Где моя жена,
А теперь на всё я плюнул —
Всё равно война.
‹…›
И сначала понемногу,
А потом сполна
До утра кровать скрипела —
Всё равно война.
‹…›
Не тужи, моя родная,
У нас жизнь одна,
Нажимай на все педали —
Всё равно война.
Вот проходит месяц третий,
И она одна.
Вдруг муж раненый приходит —
Всё равно война.
По наружности заметил,
Что жена полна,
Повернулся и сказал ей:
«Всё равно война».
До свиданья, дорогая,
Доживай одна.
Тебя больше я не знаю —
Всё равно война. [Антипов 1946]

Показательно, что во второй версии песни женщина сама инициирует связь с героем: первая приглашает его к себе, и в этом же варианте ее, беременную от другого, оставляет законный муж.

Несмотря на включенность обоих полов в сексуальные контакты, в публичных дискурсах доминирует представление именно о женской ответственности за них. Дневники и письма солдат и офицеров полны рассуждений на эту тему, несмотря на то что на тех же страницах встречаются непроблематизированные описания их собственного поиска временных сексуальных связей.

Лейтенант Николай Иванов в дневниковых записях задумывается о «половой распущенности» женщин в деревне, в которой стоит его подразделение. В этот период (декабрь 1941 г. — январь 1942 г.) он имел одновременно три любовные связи: со своей давней любовью, замужней Катей, муж которой ушел на фронт, «с некой Шурой» и подробно описанной в тексте Маней:

> Как ни печально, как ни тяжело за русскую женщину, но нужно констатировать факт, что здесь, в этом прекрасном уголке нашей дорогой неподдельной Руси, имеет место половая распущенность. ‹…› Возмущаюсь грубо-скотским отношением к женщинам нашего командирского состава. У меня у самого рыльце в пуху. На днях обработал некую Шуру, молоденькую жену мобилизованного. В настоящий момент веду подготовительную работу с 19-ти летней хорошенькой девушкой Маней. Предчувствую, что дело увенчается успехом. ‹…› Но как понимать любовь здешних девушек? Возможно они вынуждены любить из-за недостатка мужчин[23].

[23] https://prozhito.org/notes?date=%221942-01-01%22&diaries=%5B379%5D.

Подобные тексты встречаются в дневнике А. И. Ёлкина, рассмотренном авторами коллективной монографии «Частная жизнь советского человека в условиях военного времени: пространство, границы и механизмы реализации (1941–1945)» [Кринко, Тажидинова, Хлынина 2013: 169–175]. Детальные описания сексуальных связей автора дневника перемежаются его рассуждениями о женской распущенности и моральной испорченности.

Иванов и Ёлкин, конечно, не выражают опыт всех мужчин на войне. Однако и многие из тех, кто не был включен в подобные связи, сомневались в своих женах и возлюбленных, с которыми были в разлуке, сталкиваясь с примерами чужих отношений и рассуждениями о женском легкомыслии военного времени. Например, в более ранней работе уже упомянутые авторы [Кринко, Тажидинова, Хлынина 2011: 243–245] анализируют переписку фронтовиков с женами и в том числе цитируют многочисленные примеры писем с фронта, в которых бойцы беспокоятся об их верности. Один из ярких примеров, иллюстрирующих фронтовую «культуру подозрения», — переписка политрука Д. А. Абаева с женой, во время которой Абаев пересылает ей заметки из газет, осуждающие неверных женщин, заклинает не уподобляться им и констатирует, цитируя рассмотренную нами песню: «Женщины сами посходили с ума. Фраза “Все равно война” очень модная всюду» [Кринко, Тажидинова, Хлынина 2011: 244].

Одновременно с подозрениями женщин в неверности появляется много текстов, напротив, о доверии и ожидании. При этом многие из них, споря с дискурсом об измене, его же и воспроизводят: «Никакие разговоры о фронтовой неразборчивости не могут поколебать во мне веру в тебя, в то, что плохого ты не сделаешь…» [Из письма Н. В. Осиновской на фронт мужу, цит. по: Кринко, Тажидинова, Хлынина 2011].

Одним из литературных примеров, содержащих подобный диалог и отражающих напряжение между императивом верности и временными любовными отношениями, является стихотворение Константина Симонова «На час запомнив имена», в которой шесть катренов из восьми посвящено оправданию временных связей солдат, а в последних двух звучит отказ лирического героя от измены[24].

Вопрос сексуальных отношений во время войны до сих пор недостаточно хорошо исследован. В советское время это была табуированная тема, а после распада СССР к ней обращались преимущественно в разного рода политических и бытовых спекуляциях. Вместе с тем, если обратиться к эго-документам, становится ясно, что, несмотря на консервативную пропаганду, временные любовные связи на войне — и в тылу, и в оккупации, и на фронте — были частым явлением. Основной корпус свидетельств о них принадлежит мужчинам и мужской дневниковой

[24] Аналогичным образом устроен текст Михаила Светлова «Большая дорога» (1928), посвященный любви во время Гражданской войны:

Горячие чувства
И верность подругам
На время походов
Мы сдали в цейхгауз.
‹…›
Простите нам, жены!
Прости нам, эпоха,
Гусарских традиций
Проклятую похоть!

традиции. Женский сексуальный опыт практически не отражен в письменных источниках, вероятно, как раз в силу консервативности гендерной политики и социальных норм, именно за женщиной закреплявших добродетели целомудрия и скромности [Conze, Fieseler 2000, Никонова 2005]. Тем не менее фиксации женских устных нарративов о любви на войне все-таки существуют — как академические [Тэк 2003, Кринко, Тажидинова, Хлынина 2011], так и литературные [Алексиевич 2016]. Иногда эта тема встречается в устных интервью (например, в некоторых записях проекта ЯПомню[25]).

Иногда временные сексуальные связи на войне даже принимали форму отдельных социальных институтов, структурирующих жизнь коллектива. Одним из подобных примеров является система отношений с «таво» в еврейском партизанском отряде братьев Бельских, скрывавшемся в новогрудских лесах. Исследовательница Нэхама Тэк описывает существовавшую в отряде социальную иерархию: женщины, сбегавшие в лес из новогрудского гетто и не владеющие полезными для отряда профессиями, были вынуждены довольствоваться минимумом пищи и не могли добывать себе обувь или теплую одежду так, как это делали мужчины или те женщины, у которых были постоянные партнеры-защитники, «таво» (ивр. — «иди сюда», обращение к мужчине) [Тэк 2003, Тес 1993]. Согласие женщины на отношения с «таво» не было связано с прямым принуждением, но во многом было обусловлено тяжелыми условиями жизни в лесу.

Другим примером частичной институционализации временных сексуальных связей на войне была неофициальная система ППЖ — «походно-полевых жен», как их прозвали по аналогии с походно-полевой кухней. Этот неявный институт относительно устойчивых пар (часто — между старшим офицерским составом и медсестрами или секретаршами) на фронте частично легитимировал любовные отношения (некоторые пары продолжили жить вместе и после окончания войны). Тем не менее мужчины, вступавшие в такие отношения, могли быть женаты или иметь в тылу другую девушку. Для женщин же роль ППЖ иногда оказывалась способом защиты от домогательств других мужчин.

Светлана Алексиевич в художественно-документальной книге «У войны не женское лицо» приводит воспоминания «походно-полевой жены» санинструктора Софьи К-вич, которая решилась стать ППЖ, чтобы обезопасить себя и избавиться от нежелательного внимания:

> Я была пэпэже, то, что расшифровывается «походно-полевая жена». Жена на войне. Вторая. Незаконная. Первый командир батальона... Я его не любила. Он хороший был человек, но я его не любила. А пошла к нему в землянку через несколько месяцев. Куда деваться? Одни мужчины вокруг, так лучше с одним жить, чем всех бояться. В бою не так страшно было, как после боя, особенно, когда отдых, на переформирование отойдем. Как стреляют, огонь, они зовут: «Сестричка! Сестренка!», а после боя каждый тебя стережет... Из землянки ночью не вылезешь... [Алексиевич 2016: 255–256].

[25] Башарина (Карналь) Е. А., 1923 г. р., устное интервью проекта «ЯПомню», запись 2013 г. [https://iremember.ru/memoirs/mediki/basharina-karnal-evgeniya-aleksandrovna/].
Мишле А. П., 1924 г. р., запись 2012 г. [https://iremember.ru/memoirs/mediki/mishle-anna-petrovna/]. Демешева (Скворцова) Н. П., 1923 г. р., запись 2013 г. [https://iremember.ru/memoirs/mediki/demesheva-skvortsova-nina-petrovna/].

В песеннике А. О. Рогушина в записи от 27.09.1945 есть следующий текст:

Когда натура, что-то просит,
Когда волнуется душа,
Нам много радости приносит
Фронтовая ППЖ.
Она придет, сверкнет глазами
Светлее станет в блиндаже
Совсем недавно из Рязани
И вот уж стала ППЖ.
Она жила на Красной Пресне
На самом верхнем этаже,
И теперь со мною вместе
Носит кличку ППЖ.

Пройдет война, настанет время
Ты проклянешь себя в душе,
И никому теперь не нужна
Со славой грязной ППЖ
Я нескажу, какой по счету
Считаюсь я среди мужей
Но скажу, что живут с расчетом
Эти наши ППЖ.
Живут прекрасно и довольно
Их жизнь проходит в кутеже
Но все проидет и будет скверно
Смотреть на эти ППЖ. [Рогушин 1945]

Отметим, что лирический герой, сам проживая с ППЖ и не скрывая своего удовольствия от этого факта, тем не менее ее осуждает. Он уверен, что это расчетливая женщина, которой подобный образ жизни приносит дивиденды, и нравоучительно сообщает сожительнице, что их отношения испортят ей жизнь.

Анализ воспоминаний фронтовиков между тем показывает, что возможность заводить на фронте явные романы зависела от коллектива и командования и сильно различалась от полка к полку. Например, Евдокия Нестерова, служившая связисткой, вспоминает:

> Если спрашиваешь о походно-полевых женах, то об их существовании я слышала. Правда, у нас в полку таких не было, потому что они водились в основном в тылу, сожительствовали с большими командирами, которые уже тогда имели собственную прислугу. К примеру, Лида, сестра нашего друга Анатолия, после войны мне рассказала, что она работала поваром у одного серьезного генерала. Лида готовила обеды и ему, и его ППЖ. А мы в полку были малоинтересны даже и начальству — грязные и завшивевшие, каждый день со своим котелком ходили к кашевару, но к нам офицеры не особо присматривались. А на уровне дивизии ППЖ действительно были, но воочию я с ними не сталкивалась[26].

В то время как оценка распространенности фронтовых любовных связей как сексуальной революции [Будницкий 2011]) кажется несколько преувеличенной, в тылу, видимо, складывалось мнение, что многие, если не все, воевавшие женщины вели на фронте бурную сексуальную жизнь [Алексиевич 2016, Blum, Regamey 2015]. На вернувшихся с фронта ветеранок распространялся стереотип грубых и сексуально раскованных женщин (исключение из этого стереотипа делалось, по всей видимости, только для летчиц и снайперш как представительниц элитных войск [Шайде 2004, Harris 2014]).

В придачу к этому на отношение к женщинам-фронтовичкам влияла традиционная мораль, пережившая раннесоветскую модернизацию и осуждавшая отрыв девушки от семьи и от контролирующего взгляда сообщества. Вернувшиеся домой участницы войны (особенно деревенские) часто встречались с подозрениями в распущенности и необходимостью защищать репутацию честной девушки — например, некоторые ветеранки вспоминают, что во время свадьбы их девственность после первой брачной ночи подвергалась освидетельствованию, хотя в 1940-е годы эта практика в деревнях уже была малораспространенной:

[26] Нестерова (Чиримисина), Е. Я., 1924 г. р. устное интервью проекта «ЯПомню», запись 2012 г. [https://iremember.ru/memoirs/svyazisti/nesterova-chirimisina-evdokiya-yakovlevna/].

> Люди в Кстинино судачили, мол, не бери ее в жены, она с фронта пришла в орденах, наверное, под кустом с кем-то лежала. Так Сережа на второй день свадьбы белье с кровью показывал по всему селу[27].

После победы складывается практика замалчивания реалий женской фронтовой повседневности. В патерналистском по своей риторике обращении к демобилизованным женщинам 26 июля 1945 года Калинин прямым текстом рекомендовал им не слишком распространяться о военном опыте в мирной жизни, объясняя необходимость возврата к самоконтролю и прежним поведенческим нормам, временно размытым ситуацией войны [Никонова 2005, Шайде 2004, Harris 2014]:

> До войны у большинства девушек-воинов не было самостоятельности: они учились и пришли, я не говорю об отдельных единицах, из-под крылышка матери, бабушки, отца, а здесь, на фронте, они стали самостоятельными. Эта самостоятельная жизнь продолжалась три-четыре года, сейчас она обрывается ‹…›. Вы завоевали равноправие женщины на таком поприще, на котором она до сих пор так непосредственно еще не выступала. Но мне, как человеку, умудренному годами, хотелось бы сказать вам: не зазнавайтесь ‹…› [Калинин 1975: 480–482].

Гендерный контракт сталинизма

Отношение к гендерным аспектам военной повседневности сильно зависело от государственной гендерной политики и дискурсов власти. Взгляд на женщину, как злоупотребляющую свободой и потому нуждающуюся в контроле, поддерживался, как мы видели в приведенном выше случае, публичными речами первых лиц государства, в которых находил свое выражение гендерный контракт сталинизма. Под гендерным контрактом мы будем понимать совокупность конвенций о гендерно-окрашенных нормах поведения, распределении обязанностей, ролях и идентичностях [Темкина, Роткирх 2002, Hirdman 1991, Pateman 1988].

По отношению к сталинскому периоду советской истории часто используют термин русского эмигранта Н. С. Тимашева «Великое отступление» (The Great Retreat) [Шматов 2018]. Это время консервативного поворота в советской культурной политике, в том числе в гендерных вопросах: сворачивается революционная программа эмансипации женщин, законодательно запрещаются аборты, усложняются разводы [Градскова 2007, Романов, Ярская-Смирнова 2007, Goldman 1993]. Патриархальная семья, которую в 1920-е годы предлагалось рассматривать как буржуазный предрассудок, пропагандируется как ценность [Хлопонина 2017, Чуйкина 2003], а материнство, ранее объявляемое фактором, сдерживающим самореализацию женщин, позиционируется как обязательный компонент женского счастья [Hoffman 2003]. В 1941 году вводится налог на бездетность («Налог на холостяков, одиноких и малосемейных граждан»), а в 1944 году — запрет на регистрацию отцов внебрачных детей.

На смену идеалам борьбы 1920-х годов в сталинское время приходят новые ценности: дисциплина, исполнительность и законопослушность, ожидаемые, конечно, от всех жителей Страны Советов, но в случае с женщиной подкрепляемые эссенциализацией ассоциируемых с ней качеств — супружеской верности и материнского долга [Reid 1998].

[27] Бондаренко, М. Д., 1924 г. р., устное интервью проекта «ЯПомню», запись 2013 г. [https://iremember.ru/memoirs/snayperi/kataeva-bondarenko-mariya-dmitrievna].

Сталинская идеология и культурная политика в целом большое внимание уделяли категории верности. Человек должен быть верен партии, заветам павших революционеров, товарищеским клятвам. В материалах, адресованных школьникам, тиражируются сюжеты о пионерах-героях, вопреки личным связям остающихся верными советским идеалам (Павлик Морозов, Коля Мяготин) и идущих ради них на смерть [Келли 2003].

Женщина, которая во время войны остается верна государству до самой смерти, должна хранить верность также другу и мужу: советская идеология того времени однозначно утверждает личное как гражданское и политическое. На поддержание этой модели направлены многие произведения советского сталинского искусства и литературы. Как показывают исследователи кинематографа, с началом войны резко вырастает репрезентация женщин на экране [Барабан 2008, Attwood, Turovskaia 1993] — можно вспомнить фильмы «Она защищает Родину» (1943) Ф. Эрмлера, «Радугу» (1944) М. Донского, «Зою» (1944) Л. Арнштама. Они лишены любовной линии: мужчина в них фигурирует или как воспоминание из мирной жизни, или как защитник, ушедший на фронт. Находящиеся в тылу или на фронте женщины не могут иметь любовных отношений — они отданы делу защиты Родины или мести врагу. Часто они являются матерями — в том числе теряющими детей, — что сближает их и с Родиной-матерью, и, согласно некоторым интерпретациям, с образом Богородицы [Барабан 2008].

Все это не отменяло романтической и даже, хотя и в специфических контекстах — эротической репрезентации женщин в публичных медиа. Во время войны в советский пантеон мучеников входит отечественная Жанна д'Арк — Зоя Космодемьянская [Harris 2011, Platt 2016]. Принятая ею смерть и надругательства над телом ярко описываются в СМИ и литературе и становятся символом нацистских зверств, требующих отмщения. Исследовательница Адриенн Харрис, изучавшая образ Зои в советской культуре, отмечает, что он во многом строился на поруганном девичестве, феминности Зои, которая до конца осталась верна Родине. К аналогичным выводам она приходит и при анализе образа Лизы Чайкиной, другой юной мученицы войны [Харрис 2013]. Подчеркнуто женственная телесность закрепляется за изображениями женщин на плакатах, адресованных воюющим мужчинам («Вся надежда на тебя, красный воин!», В. С. Иванов, О. К. Бурова, 1943; «Фашистские захватчики угоняют советских людей в немецкое рабство. Воин Красной Армии, освободи!», М. В. Мальцев, 1943; «Боец, освободи свою Белоруссию!», В. Б. Корецкий, 1943; «Боец Красной Армии! Ты не дашь любимую на позор и бесчестье гитлеровским солдатам», Ф. В. Антонов, 1942). На плакатах, как и в публикациях о Зое Космодемьянской и других девушках-мученицах, феминность и телесность девушек представлены как то, на что покушаются враги. Призывы защитить мирное население сопровождаются изображениями женщин с распущенными волосами, выразительной фигурой и в рваной одежде. Вероятно, такое визуальное решение связано не только с желанием воззвать к маскулинности или праведному гневу бойцов, но и в целом с изменениями эмоциональной цензуры в военный период.

Любовная риторика довоенного сталинизма была пуританской и асексуальной: сильная индивидуалистическая привязанность осуждалась, а эталоном отношений между людьми провозглашалось товарищество, не выделяющее отдельных личностей из коллектива (что проблематизировало не только любовь, но и близкую дружбу) [Гончарова 2013: 6–11, Кринко, Тажидинова, Хлынина 2011: 134–139, Келли 2009: 42, Хархордин 2009, Кукулин

2019: 177–178]. Социально приемлемая любовь предвоенного сталинизма существовала в категориях, так или иначе связанных с браком; сдержанно развиваясь, она должна была привести к его заключению и созданию легализованной ячейки общества. Для предотвращения «нездоровых взаимоотношений между противоположными полами»[28] с конца 1930-х годов предпринимаются попытки восстановить раздельное обучение, которое вводится во многих семилетних и средних школах в 1943 году.

Однако социальный и психологический опыт войны рождал ситуации и переживания, которые были невыразимы в рамках консервативного канона. В результате накопления этого опыта канон начинает меняться: экзистенциальные вызовы и опыт близкой смерти актуализируют тему личных привязанностей и интимной связи, которая проникает в том числе в официальные каналы вещания [Кукулин 2019: 183–191]. Этот переход хорошо заметен на примере публикации любовной лирики К. М. Симонова.

На два года раньше «Огонька», 14 января 1941 года, в «Правде» было опубликовано стихотворение «Жди меня», вскоре ставшее знаменитым, — причем после того, как другие газеты уже отказали Симонову в печати. СМИ, следовавшие цензурной норме, не могли напечатать текст из-за его лиризма, избыточного с точки зрения канона, камерности и даже интимности. Однако «Правда», как главный рупор властного дискурса, уже уловила сдвиг в гендерной риторике. В «Жди меня», как и в «Огоньке», «Темной ночи» и других новых прецедентных текстах, довоенная идея верности раскрывалась в новом, глубоко личном ключе [Кукулин 2019: 246–250, Чудакова 2002].

Довоенный канон понимал верность в браке метонимически, как частный случай верности государству. Новая военная оптика не отменяла этот ракурс, но смягчала консервативный гендерный контракт, допуская существование любовной лирики в более личном и приватном регистре. При этом такое изменение канона происходит в основном в литературе — кинематограф и плакатное искусство, описанные выше, не допускают такой субъективации повестки [Кукулин 2019: 190].

Личностно-ориентированная лирика («Жди меня», «Темная ночь», «Огонек») фигурирует в воспоминаниях ветеранов как средство, помогавшее преодолеть боль и ужас войны. По воспоминаниям Натальи Кравцовой, текст «Темной ночи» повторяла Хиуаз Доспанова, штурман 46-го гвардейского ночного бомбардировочного авиационного полка (более известного как «ночные ведьмы»), когда во время посадки самолета в нелетную погоду у нее страшно болели травмированные ноги [Кравцова 1974]. «Темную ночь» пела врач полкового госпиталя, чтобы успокоиться, когда попала под бомбежку[29]. «Жди меня» напрямую называли заклинанием или молитвой [Чудакова 2002]. Помимо катарсического эффекта камерной, субъективной лирики, это стихотворение говорит о сверхъестественной силе ожидания. Рассмотрим этот топос подробнее.

Активное ожидание

Женская верность и ожидание мужчины из дальнего похода — поведение, нормализованное консервативными гендерными контрактами не только времен Второй мировой войны. Иногда ценность этого ожидания

[28] Докладная записка Отдела школ ЦК ВКП(б) и Народного комиссариата просвещения РСФСР «О введении раздельного обучения мальчиков и девочек в неполных средних и средних школах Союза ССР» (ГАРФ. Ф А-2306, оп. 69, д. 2997, л. 1).

[29] ж., 1920 г. р., письменное интервью. Запись Е. К. Малой, 25.11.2020.

понимается не только через этические и социальные интерпретации, но и мистически: в некоторых текстах именно благодаря женскому ожиданию мужчина выживает на войне, подобно князю Игорю, символически оберегаемому плачем Ярославны. Во время обеих мировых войн количество таких произведений ожидаемо возрастает. Так, созданная в Германии во время Первой мировой войны знаменитая песня «Лили Марлен» тоже содержит в себе эту логику: в тексте Ханса Ляйпа ждущая девушка поднимает героя из толщи земли (Erde Grund), то есть из могилы, своими влюбленными устами (verliebter Mund), чтобы влюбленные вновь могли стоять под фонарем, как прежде.

«Жди меня» Симонова полностью посвящено сверхъестественному эффекту ожидания, из-за чего этот текст в свое время называли заклинанием: «Не понять, не ждавшим им, / Как среди огня / Ожиданием своим / Ты спасла меня. / Как я выжил, будем знать / Только мы с тобой, — / Просто ты умела ждать, / Как никто другой». Есть свидетельства того, что это стихотворение использовалось как апотропей: его переписывали и пересылали по почте, читали как заговор. Широко известно письмо читательницы к Симонову, приведенное в его же воспоминаниях, в котором она описывает молитвенное повторение текста стихотворения и надежду, которую оно давало:

> Не знаю, знаете ли Вы в полной мере, чем для нас, молодых «солдаток» Отечественной войны, было Ваше стихотворение «Жди меня»? Ведь в бога мы не верили, молитв не знали, молиться не умели, а была такая необходимость взывать к кому-то «убереги, не дай погибнуть». И вот появилось Ваше «Жди меня». Его посылали с тыла на фронт и с фронта в тыл. Оно вселяло надежду и в тех, кто верил, что их ждут, и в тех, кто ждал... ‹...› Это было последнее письмо. Прошли декабрь, январь и почти весь февраль. Я ежедневно многократно заглядывала в почтовый ящик и шептала, как молитву, «Жди меня, и я вернусь всем смертям назло...» и добавляла: «Да, родной, я буду ждать, я умею». 23 февраля я узнала, что я, видимо, не умела ждать «как никто другой», что мне не дано дождаться [Симонов 1982: 422].

В этом же письме женщина просит «реабилитировать» всех, кто не дождался, — ведь по логике стихотворения получается, что они не умели ждать, и на них лежит вина за смерть любимых.

Очень близко к симоновскому стихотворение Мусы Джалиля «Любимой» (1943). В нем тоже звучит идея о том, что от смерти на войне может уберечь женская любовь и ожидание: «Я был силен, покуда ты ждала — / Смерть не брала меня в бою: / Твоей любви волшебный талисман / Хранил в походах голову мою. // ‹…› Солдатский путь извилист и далек, / Но ты надейся и люби меня, / И я приду: твоя любовь — залог / Спасенья от воды и от огня».

В том же ключе говорит об этом и Твардовский в главе «О любви» «Василия Теркина»: «Да, друзья, любовь жены, — / Кто не знал — проверьте, — / На войне сильней войны / И, быть может, смерти».

Стоит обратить внимание на то, что подобные тексты подразумевают ожидание мужчины женщиной не как пассивное состояние, а как активное действие, предполагающее сосредоточение внимания на субъекте ожидания. «Ждать» в этом случае означает удерживать воображаемую связь с отсутствующим человеком, что требует усилий и определенного напряжения воли. В результате такого сосредоточенного ожидания и достигается эффект оберега. Активное, или вовлеченное, ожидание интересно с точки зрения его взаимодействия со временем, которое не *выпускается* из сферы внимания, а *усиленно проживается*. Мартин Хайдеггер в своих фрайбургских лекциях 1929–1930 годов разрабатывает концепции ожидания и скуки

и описывает примеры пустого и пассивного времени ожидания, бесплодного для человека [Хайдеггер 2013]. Этому противопоставляется хайдеггеровский dasein, вот-бытие, ключевое понятие его философской системы, обозначающее включенность и вовлеченность в мир, активное его проживание. Пользуясь логикой Хайдеггера, можно предположить, что усиленное, вовлеченное ожидание героинь песен, не отпускающих своих возлюбленных в смерть, заменяет пустое, медленное время разлуки на дистанционное соприсутствие, мысленное соучастие в жизни возлюбленных. Время в этом случае оказывается не пустым: женщины активно проживают его своим ожиданием, актуализируя его помоментно.

Проживание ожидания, внутренняя фокусировка на уехавшем мужчине метафорически соединяет героев, не давая одному из них умереть. Такое проживание времени разлуки шаг за шагом как будто бы гарантирует защиту человека от непредусмотренных бед как раз за счет *бдения* над ним. Ждущая подруга советской военной песни, таким образом, оказывается гарантом благополучия ушедшего в опасный внешний мир солдата, который сражается за родной огонек. В свою очередь, женская измена мыслится как отказ от ожидания и, соответственно, снятие с мужчины этой метафизической защиты.

Эта же идея о спасительности ожидания и смертоносности измены на более материалистичном уровне присутствует в некоторых вариантах песни «Аллочка» («Дорогая жена, я калека») — переделки «Кирпичиков», сюжетно близкой «Ковыляй потихонечку»: в ней есть и неверность героини, и переписка ее с героем — новым же элементом оказывается дочь, которая, в отличие от жены, верна отцу. Получение известия о том, что жена его не ждет, приводит героя к смерти: «Получив письмо, прочитав его, / Муж не стал уж собой дорожить. / И в последний бой пал он смертию, / И сейчас он в могиле лежит» [Смирнова, Филина 1996]. В рамках этой логики смерть наступает именно из-за того, что прерывается удерживавшая героя связь со ждущей женщиной: он перестает себя беречь и погибает.

Эта же идея сквозит и в некоторых пересказах «Ковыляй потихонечку». Фольклорист-фронтовик Л. Н. Пушкарёв зафиксировал прозаическое бытование переделки в 1945 году в госпитале, причем с установкой на достоверность (обозначив его жанр как «сказ»). Медсестра Нина Савченко во время ночного дежурства рассказывала о пареньке, девушка которого изменила ему с другим и расторгла их отношения по переписке, после чего тот перестал беречь свою жизнь. Впрочем, к трагическому финалу это не приводит: едва не погибнув, он, наоборот, обретает и признание, и любовь (в том числе потому, что его девушка вспомнила о нем).

> *И доходит эта весть до парнишки, но он ничему не верит, а сражается с врагом отчаянно, жизни своей не жалеет* (курсив наш. — *Е. М., Е. З., Э. А.*), и в каком-то бою врывается в неприятельский ДОТ и взрывает его со всеми фрицами, а среди них был какойто бригаденфюрер, приехал от Гитлера, привез секретный приказ, и эти все наиважнейшие документы паренек в свою часть доставил в целости и сохранности. И представляют его к званию Героя Советского Союза. ***А паренек опять в боях, сражается с проклятым врагом отчаянно, жизни своей не жалеет***, и в каком-то бою ранят его по страшному, руку левую ему по локоть отрывает, скулу ему левую сворачивает, и прибывает он в этот госпиталь весь забинтованный, одни глаза видны [Пушкарёв 1995: 148].

Интересно, что фольклорные воплощения этого мотива, по сути не меняя ценностной установки, раскрывают ее на отрицательном примере: в приведенных выше переделках речь идет не о силе ожидания, а о смертоносности измены.

Заключение

Помимо страданий, голода и смерти, война приносит экстремальную мобильность и временные, быстро выстраиваемые социальные связи — как рабочие, так и дружеские и любовные. Материалы песенников и дневников свидетельствуют, что во время войны гендерный вопрос необыкновенно обостряется и занимает значительную часть фронтовой и тыловой культуры. При этом консервативный поворот сталинизма, официальная советская литература и консервативная мораль мужских милитарных сообществ накладывают именно на женщину ответственность за верность в отношениях. Между реалиями войны, низовыми и официальными дискурсами возникает напряжение, из которого рождается «культура подозрения» и песни об измене. Еще раз отметим, что в официальной печати эти песни не распространялись, будучи «низовым», фольклорным ответом на гендерные конвенции подцензурных советских медиа.

Эта «низовая» реакция на гендерную политику и экзистенциальные вызовы военного времени осуществляется в рамках парафольклорной письменности[30] [Неклюдов 2009] или культуры соучастия [Jenkins 1992]. Многие из песен-переделок, проанализированных нами выше, объединяет последовательность и «прицельность» фольклорной трансформации. К ним как раз относятся рассмотренные в этой статье ответы на «Огонек» и «Темную ночь», которые следуют за оригинальным текстом во всем, кроме женской верности, — она превращается в измену. Этой точечностью вариации новые песни отличаются от ранних переделок, более многочисленных и привычных исследователям, порожденных преимущественно устной трансляцией и потому более свободно варьирующихся. Предположительно, интересующие нас переделки-инверсии, следующие по пятам за оригиналом, — результат распространения письменной культуры и тотальной грамотности, при которых становится возможной регулярная апелляция к имеющемуся в постоянном доступе, записанному оригиналу, что создает эффект диалога между двумя песнями в рамках текста переделки. Так создается своеобразный круг любительских ответов на песни советской военной эстрады, сравнимый с фанфикшн-разработкой литературного или кинематографического канона.

Несмотря на близость самих текстов песен-источников и песен-переделок, а также гендерных ожиданий, стоящих за ними, песни о женской неверности, естественно, не могли распространяться по тем же каналам и долго находились в «слепом пятне» фольклористики, будучи, по сути, историями о невыполненном гендерном контракте. Вырастающие из маскулинного дискурса военных коллективов, подкрепленные реалиями временных связей войны, они ставили под вопрос успешность государственной политики дисциплины и верности, и потому официальной печати казались кощунственными и опасными. Распространяясь же устно и в рукописном виде, они составили огромный пласт военного фольклора, объем которого сложно переоценить — даже при отсутствии количественных исследований, анализ доступных солдатских песенников показывает, что практически в каждом из них есть «Ответ на Огонек» или другая переделка из рассмотренных нами.

[30] «Под парафольклорной письменностью подразумевается тип тиражирования текстов, при котором оригинальный текст фигурирует как устойчивый и неизменный, несмотря на высокую вариативность его версий. Этим парафольклорная письменность отличается от устного фольклора, в котором оригинал не существует вне своего воспроизведения, и потому не может быть закреплен как неизменный и отделенный от версий, возникающих по его мотивам» [Неклюдов 2009].

Из фольклорных песен о неверности складывается конгломерат альтернативных текстов об изменах и женском предательстве, рожденных на стыках гендерных конвенций военного времени. При этом сообщество, «пересобирающее» официальный песенный канон, разделяет стоящее за ним убеждение о необходимости женской верности, а также о разнице гендерных программ и сексуальных свобод: мужчине позволено больше. И оригинальные авторские тексты, и переделки закрепляют именно за женщиной ответственность за любовные отношения (и за их удачное развитие, и за их крах), однако если канон создает образ верной женщины, то все сообщество создателей и распространителей переделок, напротив, убеждено в женском легкомыслии или коварстве. Убежденность эта так сильна, что становится одним из главных нервов переделочного творчества. Песни, рассмотренные в этой статье, — продукты творчества мужских военных коллективов (лишь иногда дополняемые женскими песнями-ответами — ответами на обвинения). Многие из этих переделок, как свидетельствуют воспоминания фронтовиков, напрямую использовались для социального контроля и осуждения женщин, проецируясь на реальные (или предполагаемые) жизненные ситуации.

При этом, хотя рассмотренные в этой статье переделки кажутся противостоящими канону «официальных» песен, по сути они подкрепляли стоящее за последними требование женской преданности. Инвертируя сюжеты советских песен о верности женщин и их спасительном ожидании, фольклорные вариации этих песен одновременно и оспаривали послания официальной культуры, разоблачая их стремление выдать желаемое за действительное, и вместе с тем воспроизводили пропагандируемые гендерные модели и социальные конвенции.

Литература

Акматова, А. Т. (2018). Правовая политика «ликвидации безграмотности населения» (1920–1940 гг. Киргизия, город Ош). *Вестник МГОУ. Серия: История и политические науки, 2018*(5), 197–204.

Алексиевич, С. А. (2016). *У войны не женское лицо*. М.: Время.

Астафьев, В. П. (1990). *Прокляты и убиты.* М.: Эксмо.

Барабан, Е. В. (2008). «Родина-мать» в советском кино 1941–1945 годов. В О. В. Рябов (Ред.). *Границы. Альманах центра этнических и национальных исследований Ивановского государственного университета,* 37–70. Иваново.

Будницкий, О. В. (2011). Мужчины и женщины в Красной Армии (1941–1945). *Cahiers du Monde Russe, 52*(2–3), 405–422.

Глущенко, И. В. (2015). Советский просветительский проект: ликвидация неграмотности среди взрослых в 1920–1930-е годы. *Вопросы образования, 2015*(3), 246–282.

Гончарова, Г. Д. (2013). *Период раздельного обучения в СССР в 1943–1945 гг. и его отражение в литературе и кинематографе*. М.: Издательский дом Высшей школы экономики.

Градскова, Ю. В. (2007). Культурность, гигиена и тендер: «советизация» материнства в России в 1920–1930-е годы. В П. В. Романов и Е. Р. Ярская-Смирнова (Сост.). *Советская социальная политика 1920–1930-х годов: идеология и повседневность*, 237–254. М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ.

Гусев, В. Е. (Сост.). *Русский фольклор Великой Отечественной войны*. М.; Л.: Наука.

Гуторов, И. В. (1949). *Борьба и творчество народных мстителей*. Минск: Гос. изд-во БССР.

Долматовский, Е. А. (1941). *Моя любимая*. Режим доступа: https://www.culture.ru/poems/26105/moya-lyubimaya.

Его спасла Любовь. (1998, 19 августа). *Во славу Родины*, 3.

Зубова, Н. И. (1989). Песни советской эпохи в современном фольклорном бытовании. В В. П. Кругляшова (Ред.). *Фольклор Урала, вып. 10,* 10–19. Свердловск: Уральский государственный университет.

Исаковский, М. В. (1943, 19 апреля). Огонек. *Правда,* 3.

Калинин, М. И. (1975). Славные дочери советского народа. В М. И. Калинин. *Статьи и речи (1941–1946)*, 480–483. М.: Политиздат.

Келли, К. (2003). «Маленькие граждане большой страны»: интернационализм, дети и советская пропаганда. *Новое литературное обозрение, 60*(3), 218–251.

Келли, К. (2009). *Товарищ Павлик. Взлет и падение советского мальчика-героя.* М.: Новое литературное обозрение.

Корепова, К. Е., Осмирко, Т. Н. (2020). Фронтовой песенник Ивана Гавриловича Смирнова (1940-е). *Живая старина, 2020*(2), 41–43.

Кормина, Ж. В. (2005). Герои и предатели: симптомы коллективной травмы в народных песнях Великой Отечественной войны. *Ab Imperio, 2005*(1), 311–346.

Кравцова, Н. Ф. (1974). *От заката до рассвета.* М.: Детская литература.

Кринко, Е. Ф., Тажидинова, И. Г., Хлынина, Т. П. (2013). *Частная жизнь советского человека в условиях военного времени: пространство, границы и механизмы реализации (1941–1945)*. Ростов-на-Дону: Изд-во ЮНЦ РАН.

Кринко, Е. Ф., Тажидинова, И. Г., Хлынина, Т. П. (2011). *Повседневный мир советского человека 1920–1940-х гг.: жизнь в условиях социальных трансформаций*. Ростов-на-Дону: Изд-во ЮНЦ РАН.

Крупянская, В. Ю., Минц, С. И. (1953). *Материалы по истории песни Великой Отечественной войны*. М.: Изд-во АН СССР.

Кукулин, И. В. (2019). Легализованное заклинание в интерьере советского бидермайера: о возможных жанровых, стилистических и социокультурных истоках стихотворения К. Симонова «Жди меня». В И. В. Кукулин. *Прорыв к невозможной связи: статьи о русской поэзии*, 241–261. Екатеринбург: Кабинетный ученый.

Кулагина, А. В., Селиванов, Ф. М. (1999). *Городские песни, баллады, романсы*. М.: Изд-во филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова.

Лебина, Н. Б., Романов, П. В., Ярская-Смирнова Е. Р. (2007). Забота и контроль: социальная политика в советской действительности, 1917–1930-е годы. В П. В. Романов, Е. Р. Ярская-Смирнова (Сост.). *Советская социальная политика 1920–1930-х годов: идеология и повседневность*. М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ.

Лиджеева, К. Ф. (2011). Исторический опыт ликвидации массовой неграмотности среди взрослого населения в 1920–1930-е гг. (на материалах Калмыкии). *Наука и школа, 2011*(6), 151–154.

Лурье, М. Л. (1998). Пародийная поэзия школьников. В А. Ф. Белоусов (Сост.). *Русский школьный фольклор. От «вызываний» Пиковой дамы до семейных рассказов*, 430–517. М.: АСТ, Ладомир.

Лурье, М. Л. (2015). Песня «Алиментики»: вопросы и ответы. *Вестник РГГУ, 2015*(6), 7–39.

Минаева, А. П., Николаев, О. Р. (2005). *«Много писать мне мешали бои…»: фронтовые записи 1941–1945 годов*. М.: Новое издательство.

Минц, С. И., Гречина, О. Н., Добровольский, Б. М. (1964). «Массовое песенное творчество». В В. Е. Гусев (Сост.). *Русский фольклор Великой Отечественной войны*, 143–144. М.; Л.: Наука.

Неклюдов, С. Ю. (2005). «Все кирпичики, да кирпичики...» В Ю. Левинг, А. Л. Осповат, Ю. Г. Цивьян (Сост.). Шиповник: ист.-филол. сб.: к 60-летию Романа Давидовича Тименчика, 271–303. М.: Водолей Publ.

Неклюдов, С. Ю. (2000). Материалы круглого стола: обсуждение «Что такое “наивная литература”?» Режим доступа: http://www.ruthenia.ru/folklore/bel_circl.html

Неклюдов, С. Ю. (2001). Авантекст в фольклорной традиции. *Живая старина, 2001*(4), 2–4.

Неклюдов, С. Ю. (2009). Традиции устной и книжной культуры. В М. А. Гистер (Сост.). *Слово устное и слово книжное*, 15–33. М.: РГГУ.

Никонова, О. Ю. (2005). Женщины, война и «фигуры умолчания». *Неприкосновенный запас, 40–41*(2–3), 282–289.

Опаренко, Е. В. (1946). *Песенник*. Режим доступа: http://www.scanmusic.net/songbooks/opar1946.php

Пойзнер, М. (2012). Велвл Гуревич и его «Темная ночь». Режим доступа: https://sklyarevskiy.livejournal.com/2555005.html

Попова, Г. (1945–1947). *Тетрадь для песен.* Режим доступа: http://www.scanmusic.net/songbooks/popova1945-47.php

Пушкарёв, Л. Н. (1995). *По дорогам войны. Воспоминания фронтовика-фольклориста*. М.: ИРИ РАН.

Размахнин, А. М. (2001). Механизмы порождения и функционирования текстов песен литературного склада; на материале «гнезда» песен «Маруся отравилась». Режим доступа: http://www.ruthenia.ru/folklore/folklorelaboratory/Razmahnin.htm

Рогушин, А. О. (1945). *Солдатский песенник.* Режим доступа: http://www.scanmusic.net/songbooks/rogush1945.php

Рыговский, Д. С., Малая, Е. К. (2015). *«Ковыляй потихонечку...»: от советской песни к фольклорным балладам.* В А. С. Архипова, Д. С. Николаев, Н. Н. Рычкова (Ред.). Фольклористика и культурная антропология сегодня. Сборник тезисов международной научной конференции молодых ученых, 71–73. М.: РГГУ.

Рыленков, Н. И. (1946). *Живая вода. (Устно-поэтическое творчество Смоленщины эпохи Великой Отечественной войны).* Смоленск: Смоленское областное государственное издательство.

Рябов-Бельский, В. П. (1909). *«Я не в силах жалеть…»* Режим доступа: http://a-pesni.org/romans/bakalejnikov/imetchty.php

Самутина, Н. В. (2013). Великие читательницы: фанфикшн как форма литературного опыта. *Социологическое обозрение, 12*(3), 139–194.

Свитова, К. Г. (1985). *Незабываемые годы: русский песенный фольклор Великой Отечественной войны в записях К. Г. Свитовой*. М.: Советский композитор.

Симонов, К. М. (1982). *Разные дни войны: Дневник писателя в 2 т., 1.* М.: Художественная литература.

Смирнова, К. П., Филина, Э. Н. (Сост.). (1996). *В нашу гавань заходили корабли...: Песни городских дворов и окраин*. Пермь: Книга.

Соколов, В. И. (1946). *Солдатский альбом. Монголия.* Режим доступа: http://www.scanmusic.net/songbooks/sokolov1946.php

Строганов, М. (2015). О народном бытовании песни «Катюша» и проблеме вариативности фольклорного сознания. *Традиционная культура, 2015*(2), 28–38.

Тажидинова, И. Г. (2011). «Поем, шутим и тем мы держимся»: досуговые практики фронтовиков Великой Отечественной войны. *Клио, 59*(8), 84–115.

Темкина, А. А., Роткирх, А. (2002). Советские гендерные контракты и их трансформация в современной России. *Социологические исследования, 2020*(11), 4–15.

Тэк, Н. (2003). У партизан: судьба женщин. В Е. И. Гапова (Ред.). *Женщины на краю Европы*. СПб.: Европейский гуманитарный университет; Центр гендерных исследований. Минск.

Утесов, Л. О. (1999). *Спасибо, сердце! Воспоминания, встречи, раздумья.* М.: Вагриус.

Феоктистов, П. И. (1945). *Песенник.* Режим доступа: http://www.scanmusic.net/songbooks/feoktistov1945-88.php

Ферапонтов, И. В. (2000). *Материалы круглого стола: обсуждение «Что такое "наивная литература"?»* Режим доступа: http://www.ruthenia.ru/folklore/bel_circl.html

Хайдеггер, М. (2013). *Основные понятия метафизики*. СПб.: Владимир Даль.

Харрис, А. (2013). Сталинская линия и выдуманные женихи: роль любовной линии в повествованиях о героях Второй мировой войны. *Новое литературное обозрение, 124*(6), 93–110.

Хархордин, О. В. (Ред.). (2009). *Дружба: очерки по теории практик. Сборник статей*. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге.

Хлопонина, О. О. (2017). «Женский мир» в советском плакате 1910–1930-х годов: эволюция мифологических конструктов. *Знание. Понимание. Умение, 2017*(4), 287–295.

Чудакова, М. О. (2002). «Военное» стихотворение Симонова «Жди меня...» (июль 1941 г.) в литературном процессе советского времени. *Новое литературное обозрение, 58*(6), 223–259.

Чуйкина, С. А. (2003). «Быт неотделим от политики»: официальные и неофициальные нормы половой морали в советском обществе 1930–1980-х годов. В Е. Здравомыслова, А. Тёмкина (Сост.). *В поисках сексуальности: сб. статей*, 99–128. СПб.: Дмитрий Буланин.

Шайде, К., Дворниченко, И. (2004). Коллективные и индивидуальные модели памяти о Великой Отечественной войне (1941–1945 гг.). *Ab imperio, 2004*(3), 211–236.

Шипилина, Г. В. (2016). Ликвидация неграмотности в сельской местности Томско-Нарымского Приобья в 1920-е гг. и ее итоги. *Вестник Томского государственного университета, 2016*(408), 168–171.

Шматов, М. Ю. (2018). «Великое отступление» или «Великий маневр»: концепция Н. С. Тимашева и идеологические трансформации в СССР 1930-х гг. *Идеи и идеалы, 2*(3), 169–184.

Ягубов, Б. Г. (2014). Функционирование жанрообразующих механизмов «жестокого» романса. *Филологические науки. Вопросы теории и практики. 8*(38), 2, 209–214.

Attwood, L., Turovskaya, M. I. (1993). *Red women on the silver screen: Soviet women and cinema from the beginning to the end of the Communist Era*. London: Rivers Oram Press.

Blum, A., Regamey, A. (2015). The hero, the martyr, and the erased rape (Lithuania 1944–2000). *Clio. Women, Gender, History, 39*, 101–124.

Conze, S., Fieseler, B. (2000). Soviet women as comrades-in-arms: A blind spot in the history of the war. In R.W. Thurston, B. Bonwetsch (Ed.). *The people's war: Responses to World War II in the Soviet Union*, 211–234. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Fitzpatrick, S. (1979). *Education and social mobility in the Soviet Union 1921–1934*. Cambridge University Press.

Goldman, W. Z. (1993). *Women, the state and revolution: Soviet family policy and social life, 1917–1936.* Cambridge University Press.

Harris, A. M. (2011). The lives and deaths of a Soviet saint in the Post-Soviet period: The case of Zoia Kosmodemianskaya. *Canadian Slavonic Papers, 53*(2–4), 273–304.

Hirdman, Y. (1991). The gender system. In: T. Andreasen, et al. (Eds.). *Moving on. New perspective on the women's movement*, 208–220. Aarhus: Aarhus University Press.

Hoffmann, D. L. (2003). *Stalinist values: The cultural norms of Soviet modernity, 1917–1941*. Ithaca, NY, London: Cornell University Press.

Jenkins, H. (1992). *Textual poachers: Television fans & participatory culture*. New York: Routledge.

Pateman, C. (1988). *The sexual contract*. Stanford: Stanford University Press.

Platt, J. B. (2016). Zoya Kosmodemianskaya between sacrifice and extermination. *New Formations, 89*(89–90), 48–70.

Reid, S. E. (1998). All Stalin's women: Gender and power in Soviet art of the 1930s. *Slavic Review, 57*(1), 133–173.

Tec, N. (1993). *Defiance: The Bielski partisans*. New York: Oxford University Press.

References

Akmatova, A. (2018). Legal policy of "elimination of illiteracy of the public" (1920s–1940s, Kyrgyzstan, the city of Osh). *Bulletin of the Moscow Region State University. Series: History and Political Sciences*, *2018*(5), 197–204 (In Russian).

Alexiyevich, S. (2016). *The unwomanly face of war.* Moscow: Vremya. (In Russian).

Astafyev, V. (1990). *The cursed and killed.* Moscow: Eksmo. (In Russian).

Attwood, L., Turovskaya, M. (1993). *Red women on the silver screen: Soviet women and cinema from the beginning to the end of the Communist Era*. London: Rivers Oram Press.

Baraban, E. (2008). The "Motherland" in Soviet cinema 1941–1945. In V. Ryabov (Ed.). *Granitsy. Al'manakh Tsentra etnicheskikh i natsional'nykh issledovanij Ivanovskogo gosudarstvennogo universiteta*, *2008*(2), 37–70. (In Russian).

Blum, A., Regamey, A. (2015). The hero, the martyr, and the erased rape (Lithuania 1944–2000). *Clio. Women, Gender, History, 39*, 101–124.

Budnitsky, O. (2011) Men and women in the Red Army (1941–1945). *Cahiers du Monde Russe. 52*(2–3), 405–422. (In Russian).

Chudakova, M. (2002). Simonov's "war" poem "Wait for me" (July 1941) in the Soviet literary process. *New Literary Observer, 2002*(58), 223–259. (In Russian).

Chuykina, S. (2002). Domestic life is inseparable from politics: Official and unofficial norms of "gendered" morality in Soviet society of the 1930–1980s. In E. Zdravomyslova, A. Temkina (Eds.). *In search of sexuality,* 99–128. Saint Petersburg: Dmitriy Bulanin. (In Russian).

Conze S., Fieseler, B. (2000). Soviet women as comrades-in-arms: A blind spot in the history of the war. In R. W. Thurston, B. Bonwetsch (Eds.). *The people's war: Responses to World War II in the Soviet Union,* 211–234. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Dolmatovsky, E. (1941). *Moya lyubimaya.* Retrieved from https://www.culture.ru/poems/26105/moya-lyubimaya (In Russian).

Feoktistov, P. (1945). *Handwritten songbook.* Retrieved from http://www.scanmusic.net/songbooks/feoktistov1945-88.php (In Russian).

Ferapontov, I. V. (2000). Materials of the round-table discussions: What is naive literature? Retrieved from http://www.ruthenia.ru/folklore/bel_circl.html (In Russian).

Fitzpatrick, S. (1979). *Education and social mobility in the Soviet Union 1921–1934.* Cambridge University Press.

Gluschenko, I. (2015). The Soviet educational project: Elimination of illiteracy among adults in the 1920s-1930s. *Educational Studies, 2015*(3), 246–282. (In Russian).

Goldman, W. (1993). *Women, the state and revolution: Soviet family policy and social life, 1917–1936*. Cambridge University Press.

Goncharova, G. (2013). *The period of separate education in the USSR in 1943–1945 and its reflection in literature and cinema.* Moscow: Izdatelskij dom Vysshey shkoly ekonomiki. (In Russian).

Gradskova, Yu. (2007). Culturedness, hygiene and gender: Sovietization of motherhood in Russia in the 1920s-1930s. In P. Romanov, E. Yarskaya-Smirnova (Ed.). *Soviet social policy in the 1920s–1930s: Ideology and everyday life,* 242–261. Moscow: OOO "Variant", CSPGI. (In Russian).

Gusev, V. (Compl.). *Russian folklore of the Great Patriotic War*. Moscow, Leningrad: Nauka. (In Russian).

Gutorov, I. (1949). *Fight and creative art of national avengers.* Minsk: Gosudarstvennoe izdatel'stvo BSSR. (In Russian).

Harris, A. (2011). The lives and deaths of a Soviet saint in the Post-Soviet period: The case of Zoia Kosmodemianskaia. *Canadian Slavonic Papers, 53*(2–4), 273–304.

Harris, A. (2013). Stalinist objectives and invented suitors: The role of romance in World War II hero narratives. *New Literary Observer, 2013*(6), 93–110. (In Russian).

Heidegger, M. (2013). *Introduction to metaphysics.* Saint Petersburg: Vladimir Dal'. (In Russian).

Hirdman, Y. (1991). The gender system. In T. Andreasen, et al. (Eds.). *Moving on. New perspective on the women's movement*, 208–220. Aarhus: Aarhus University Press.

Hoffmann, D. (2003). *Stalinist values: The cultural norms of Soviet modernity, 1917–1941.* Ithaca, NY and London: Cornell University Press.

Isakovsky, M. (1943, April 19). Ogonyok. *Pravda*, 3. (In Russian).

Jenkins, H. (1992). *Textual poachers: Television fans & participatory culture.* New York: Routledge.

Kalinin, M. (1975). Glorious daughters of the Soviet nation. In M. Kalinin. *Articles and speeches (1941–1946)*, 480–483. Moscow: Politizdat. (In Russian).

Kelly, K. (2003). "Small citizens of a big country": Internationalism, children and Soviet propaganda. *New Literary Observer, 2003*(60), 218–251. (In Russian).

Kelly, K. (2009). *Comrade Pavlik: The rise and fall of a Soviet boy hero.* Moscow: *New Literary Observer*. (In Russian).

Kharkhordin, O. (Ed.). (2009). *Friendship: Essays on the theory of practices: A collection of works.* Saint Petersburg: Izdatel'stvo Evropeyskogo universiteta v Sankt-Peterburge. (In Russian).

Khloponina, O. (2017). The "female world" in the Soviet poster art of the 1910s–1930s: Evolution of mythological constructions. *Knowledge. Understanding. Skill, 2017*(4), 287–295. (In Russian).

Korepova, K., Osmirko, T. (2020). A frontline handwritten songbook by Ivan Gavrilovich Smirnov (the 1940s). *Antiquity Alive, 2020*(2), 41–43. (In Russian).

Kormina, Zh. (2005). Heroes and traitors: Collective trauma symptoms in popular songs of the Great Patriotic War. *Ab Imperio, 2005*(1), 311–346. (In Russian).

Kravtsova, N. (1974). *From dusk till dawn.* Moscow: Detskaya literatura. (In Russian).

Krinko, E., Tazhidinova, I., Khlynina, T. (2011). *The daily world of the Soviet person of 1920–1940s: Life among social transformations.* Rostov-on-Don: IIzdatel'stvo YuNC RAN. (In Russian).

Krinko, E., Tazhidinova, I., Khlynina, T. (2013). *Private life of the Soviet person in wartime: Space, boundaries, and mechanisms of implementation (1941–1945).* Rostov-on-Don: Izdatel'stvo YuNC RAN. (In Russian).

Krupyanskaya, V., Mints, S. (1953). *Materials on the history of song in the Great Patriotic War*. Moscow: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR. (In Russian).

Kukulin, I. (2019). A legalized charm against the backdrop of Soviet Biedermeier: On possible genre, stylistics and socio-cultural origins of the poem "Wait for me" by K. Simonov. In I. Kukulin. *Breakthrough towards an impossible connection: Articles and essays on Russian poetry*. Yekaterinburg: Kabinetniy ucheniy, 241–261. (In Russian).

Kulagina, A., Selivanov, F. (1999). *Urban songs, ballads, romances*. Moscow: Izdatel'stvo filiologicheskogo fakul'teta MGU im. M. V. Lomonosova. (In Russian).

Lebina, N., Romanov, P., Yarskaya-Smirnova, E. (2007). Care and control: Social policy in Soviet reality, 1917–1930s. In P. Romanov, E. Yarskaya-Smirnova (Compl.). *Soviet social policy in the 1920s–1930s: Ideology and everyday life,* 242–261. Moscow: Moscow: OOO "Variant", CSPGI. (In Russian).

Lidzheeva, K. (2011). Historical experience of elimination of illiteracy among adults in the 1920s–1930s (on the materials from Kalmykia). *Science and School, 2011*(6), 151–154. (In Russian).

Lurie, M. (1998). Parody poetry of schoolchildren. In A. Belousov (Compl.). *Russian school folklore. From the "summoning" of the Queen of Spades to family stories*, 430–517. Moscow: AST, Ladomir. (In Russian).

Lurie, M. (2015). The "Alimentiki" song: Questions and answers. *RSUH/RGGU Bulletin, 2015*(6), 7–39. (In Russian).

Lyubov [Love] saved him. (1998, August 19). *For the glory of the Motherland*, 3. (In Russian).

Minaeva, A., Nikolaev, O. (2005). "*Fights prevented me from writing a lot...": Frontline notes from 1941–1945.* Moscow: Novoe izdatel'stvo. (In Russian).

Mintz, S., Grechina, O., Dobrovolsky, B. (1964). Mass songwriting. In V. Gusev (Compl.). *Russian folklore of the Great Patriotic War,* 143–144. Moscow, Leningrad: Nauka. (In Russian).

Neklyudov, S. (2000). *Materials of the round-table discussions: What is naive literature?* Retrieved from http://www.ruthenia.ru/folklore/bel_circl.html (In Russian).

Neklyudov, S. (2001). Avant-text in folklore tradition. *Antiquity Alive, 2001*(4), 2–4 (In Russian).

Neklyudov, S. (2005). "Bricks and bricks are everywhere…" In Yu. Leving, A. Ospovat, Yu. Tsivyan (Compl.). *The briar: A collection of papers on history and philology in honor of the 60th anniversary of R. D. Timenchik,* 271–303. Moscow: Vodoley Publ. Retrieved from http://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov22.htm (In Russian).

Neklyudov, S. (2009). Traditions of oral and written culture. In M. Gister (Compl.). *The oral word and the written word*, 15–33. Moscow: Rossijskij gosudarstvenniy gumanitarniy universitet. (In Russian).

Nikonova, O. (2005). Women, war and aposiopesis. *Neprikosnovenniy Zapas, 2005*(2–3), 40–41. (In Russian).

Oparenko, E. (1946). *Handwritten songbook.* Retrieved from http://www.scanmusic.net/songbooks/opar1946.php (In Russian).

Pateman, C. (1988). *The sexual contract.* Stanford: Stanford University Press.

Platt, J. (2016). Zoya Kosmodemianskaya between sacrifice and extermination. *New Formations, 89*(89–90), 48–70.

Poizner, M. (2012). Velvl Gurevich and his "Dark night". Retrieved from https://sklyarevskiy.livejournal.com/2555005.html (In Russian).

Popova, G. (1945–1947). *Handwritten songbook.* Retrieved from http://www.scanmusic.net/songbooks/popova1945-47.php (In Russian).

Pushkarev, L. (1995). *On the road of war. Memories of a frontline folklorist.* Moscow: IRI RAN. (In Russian).

Razmakhnin, A. (2001). *Mechanisms of generation and functioning of the literature style exemplified in the "songs' nest" "Marusya poisoned herself".* Retrieved from http://www.ruthenia.ru/folklore/folklorelaboratory/Razmahnin.htm (In Russian).

Reid, S. (1998). All Stalin's women: Gender and power in Soviet art of the 1930s. *Slavic Review, 57*(1), 133–173.

Rogushin, A. (1945). *Soldier's handwritten songbook.* Retrieved from http://www.scanmusic.net/songbooks/rogush1945.php (In Russian).

Ryabov-Belsky V. (1909). *"I can't regret…"* Retrieved from http://a-pesni.org/romans/bakalejnikov/imetchty.php (In Russian).

Rygovsky, D., Malaya, E. (2015) "Hobble quietly ...": From a Soviet song to folk ballads. In A. Arkhipova, D. Nikolaev, N. Rychkova (Eds.). *Folkloristics and cultural anthropology today. Collection of abstracts from an international scientific conference of young scientists,* 71–73. Moscow: RGGU. (In Russian).

Rylenkov, N. (1946). *The water of life (Oral and poetic creativity of the Smolensk region of the era of the Great Patriotic War).* Smolensk: Smolenskoe oblastnoe gosudarstvennoe izdatel'stvo. (In Russian).

Samutina, N. (2013). The great female readers: Fan fiction as a literary experience. *Russian Sociological Review, 12*(3), 139–194. (In Russian).

Shaide, K., Dvornichenko, I. (2004). Collective and individual models of memory about the "Great Patriotic War" (1941–1945). *Ab Imperio, 2004*(3), 211–236. (In Russian).

Shipilina, G. (2016). Organization of efforts to eliminate illiteracy among peasantry of the Tomsk and Narym Ob territory in the 1920s. *Tomsk State University Journal, 2016*(408), 168–171. (In Russian).

Shmatov, M. (2018). "The Great Retreat" or "the Great Maneuver": N. Timasheff's concept and ideological changes in the USSR of the 1930s. *Ideas & Ideals, 2*(3), 169–184. (In Russian).

Simonov, K. (1982). Different days of the war, 1942–1945, Vol. 1. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. (In Russian).

Smirnova, K., Filina, E. (Compl.). (1996). *Ships were coming to our harbor: Songs of urban courtyards and outskirts.* Perm: Kniga. (In Russian).

Sokolov, V. (1946). *Soldier's handwritten songbook. Mongolia.* Retrieved from http://www.scanmusic.net/songbooks/sokolov1946.php (In Russian).

Stroganov, M. (2015). Concerning the folk existence of the song "Katyusha" and the problem of variability of folklore conscience. *Traditional Culture, 58*(2), 28–38. (In Russian).

Svitova, K. (1985). *The unforgettable years: Russian folk songs of the Great Patriotic War in the recordings of K. G. Svitova.* Moscow: Sovetskij kompozitor. (In Russian).

Tazhidinova, I. (2011). "We sing, make noise and thus we cheer up" — leisure activities of frontline soldiers in the Great Patriotic War. *Klio, 2011*(8), 84–87. (In Russian).

Tec, N. (1993). *Defiance: The Bielski partisans.* New York: Oxford University Press.

Tec, N. (2003). Among the partisans: The fate of women. In E. Gapova (Ed.). *Women at the edge of Europe,* 168–187. Saint Petersburg: Evropeyskij gumanitarniy universitet; Centr gendernykh issledovanij. Minsk. (In Russian).

Temkina, A, Rotkirch, A. (2002). Soviet gender contracts and their shifts in contemporary Russia. *Sociological Studies, 2002*(11), 4–15. (In Russian).

Utesov, L. (1999). *Thank you, my heart! Memories, meetings, reflections.* Moscow: Vagrius. (In Russian).

Yagubov, B. (2014). Functioning of genre formative mechanisms of a "cruel" romance. *Philology. Theory & Practice, 8*(38), 2, 209–214. (In Russian).

Zubova, N. (1989). Songs of the Soviet era in modern folklore life. In V. Kruglyashova (Ed.). *Folklore of the Urals, Issue 10,* 10–19. Sverdlovsk: Ural'skij gosudarstvenniy universitet. (In Russian).

От андеграунда к национальной традиции. Брендинг азербайджанской мейханы

Анэта Стшемжальска[1]

✉ astrzemzalska@gmail.com

[1] Европейский университет в Санкт-Петербурге, Санкт-Петербург, Россия

Для цитирования статьи:
Стшемжальска, А. (2020). От андеграунда к национальной традиции. Брендинг азербайджанской мейханы. *Фольклор и антропология города*, *III*(3–4), 105–121. DOI: 10.22394/2658 3895-2020-3-3-4-105-121.

В статье исследуется мейхана — популярное в Азербайджане направление музыкально-поэтического творчества. За последние три десятилетия резко изменились форматы выступлений мейханы, ее форма, содержание, а также социальный статус исполнителей. Благодаря этим переменам мейхана из культурной периферии переместилась в самые престижные точки столицы Азербайджана. Учитывая эти преобразования, автор задается вопросом о том, какую роль в этом процессе играет деятельность государства, направленная на обеспечение общества культурой. Опираясь на предположение, что во всех политических режимах музыка используется с целью объединения, сплочения нации, автор приходит к выводу, что альтернативное музыкальное пространство выстраивается с помощью дискурсов, направленных на конструирование ассоциаций о том, что мейхана является предметом национальной гордости. Соотношение мейханы с фольклором, авторитетной традицией состязательности, а также уподобление фигуры мейханачи классическому поэту автоматически влияют на рост престижности творчества. Основой для статьи стали результаты полевой работы, которая проходила в Баку и его окрестностях с апреля 2012 года по ноябрь 2016 года (в общей совокупности — десять месяцев).

Ключевые слова: мейхана, Азербайджан, Маштага, национальное строительство, традиция, фольклор.

From underground to national tradition. Branding Azerbaijani meykhana

Aneta Strzemżalska[1]

✉ astrzemzalska@gmail.com

[1] European University at Saint Petersburg, Saint Petersburg, Russia

To cite:
Strzemżalska, A. (2020). From underground to national tradition. Branding Azerbaijani meykhana. *Urban Folklore & Anthropology*, *III*(3–4), 105–121. DOI: 10.22394/2658 3895-2020-3-3-4-105-121. (In Russian).

The article explores meykhana — a popular trend in Azerbaijani music and poetry. Over the past three decades the formats of meykhana performances, its content, as well as the social status of performers, have changed significantly. Because of these changes meykhana has moved from the cultural periphery to the most prestigious locations of Azerbaijan. Considering changes described above, the author explores which role in this process is played by the state activities aimed at providing society with culture. Based on the assumption that

in all political regimes music is used to unite the nation, it is noted that alternative musical space is constructed via discourses aimed at constructing associations that allude to the fact that meykhana is a subject of national pride. The correlation of meykhana with folklore, an authoritative tradition of competition, as well as likening meykhana performers to classical poets, automatically affect the surge in prestige of meykhana.
The data used in this article is the result of fieldwork conducted by the author in Baku and its suburbs from April 2012 till November 2016 (10 months total). The main methods used are participant observation as well as interviews in Russian and Azerbaijani languages with representatives of the musical milieu of the capital of Azerbaijan: meykhana performers and their audience, researchers, publicists, employees of cafés in which the performances took place, and government workers who were responsible for cultural development programs in the country.

Keywords: meykhana, Azerbaijan, Mashtaga, nation-building, tradition, folklore.

Настоящая работа посвящена популярному в современном Азербайджане культурному явлению мейхане (meyxana). Существует несколько значений этого понятия: с одной стороны, оно обозначает шуточные музыкально-поэтические произведения (тогда возможно использование этого слова во множественном числе), а с другой — оно же относится к самобытному жанру, который, однако, не является однородным. Так, можно выделить по крайней мере две разновидности мейханы: классическую и музыкальную.

Классическая мейхана представляет собой речитативные состязания без музыкального сопровождения: ритм отбивается пальцами на столе, щелканьем пальцев или ударным инструментом. Суть перформанса заключается в том, что двое (или иногда больше) исполнителей — мейханачи (meyxanaçi) развлекаются спонтанным сочинением стихов. Их задача состоит не только в том, чтобы выразить свое мнение о текущих политических и социальных событиях, повседневных проблемах, но сделать это в шутливой манере в соответствии с заданной в гафие темой. Гафие (qafiye) — это своего рода припев, а также рифма, которая определяет метрическую и контекстную схему одного произведения[1]. Мейханачи, которые, следуя гафие, умеют спонтанно произносить самые глубокие высказывания, пользуются значительным, альтернативным по отношению к официальной власти, авторитетом среди местного населения.

Классическая мейхана сегодня встречается редко, лишь среди мужского населения Апшеронского полуострова (Баку и его окрестности), где она и зародилась. В остальных районах Азербайджана за последние три десятилетия стала популярна музыкальная мейхана, то есть словесные состязания в сопровождении синтезатора (иногда других инструментов). В новых форматах выступлений участвуют женщины, а поют мейхану не только в чайхане и на свадьбах, как это было раньше, но и по радио (она читается в дни государственных праздников), в фильмах и, что наиболее

[1] В азербайджанской поэзии можно выделить две главные системы стихосложения: силлабическую (heca) и метрическую — аруз (əruz). Азербайджанские ученые утверждают, что лучшая мейхана имеет отношение к арузу, так как в ритмическом плане она подражает чередованию долгих и кратких слогов. В этом плане она приравнивается к газели (qəzəl), то есть основному жанру лирической азербайджанской (и персидской, иногда для обобщения называемой ближневосточной) поэзии. Газель сочиняется в разных размерах аруза, обычно состоит из 5–12 двустиший — бейтов. Две строки первого бейта рифмуются между собой, в последующих бейтах каждая вторая строка рифмуется с первой и второй строкой первого бейта по схеме: аа ба ва га. См. более подробно: [Tağıso, Zakariyya 2011].

важно, на телевидении. Параллельно с повышением престижности этого явления музыкальное сообщество и государство стали рассматривать речитативные импровизации в качестве одного из жанров народной музыки, то есть они получили статус национального бренда, визитной карточки Азербайджана.

Множество разных форм и перформативных контекстов феномена свидетельствует о том, что за короткое время мейхана подверглась значительным изменениям. Следовательно, в статье я ставлю ряд вопросов. Каковы причины этих преобразований? Какую роль в этом процессе играет деятельность государства, направленная на обеспечение общества культурой? Какие стратегии применяются для того, чтобы популяризовать нишевое музыкальное явление? Как вмешательство государства в производство культуры воспринимают исполнители классической мейханы? Если мейханачи пытаются соответствовать государственным правилам, по каким мотивам они это делают?

Моя статья устроена следующим образом: в начале я рассматриваю причины преобразования мейханы и объясняю теоретическую базу статьи. Затем я перехожу к эмпирическому материалу: на примере селения Маштага (Maştağa), с которым речитативы ассоциируются больше всего, я даю зарисовку социального контекста явления на стыке существования Советского Союза и основания независимого Азербайджана. Далее я уделяю внимание политической географии речитативов. Затем я перехожу к дискурсивному анализу феномена: с его помощью показываю, как самые распространенные смыслы явления, то есть мейхана в качестве фольклорного творчества, разновидности национальной традиции состязания и поэзии, повышают ее социальный статус. Положительные ассоциации, достойные национальной традиции, идут рука об руку с ориентированием мейханы на широкую публику. Речитативы постепенно начинают выступать фирменным знаком Азербайджана. О специфике этого процесса я рассказываю в последнем подразделе.

В основе статьи — результат моей полевой работы, которую я проводила в Баку и его окрестностях с апреля 2012 года по ноябрь 2016 года (в общей совокупности — десять месяцев). В качестве полевых методов я использовала включенное наблюдение и интервью на русском и азербайджанском языках с исполнителями и слушателями мейханы, учеными, публицистами, сотрудниками кафе, где происходят перформансы, а также с сотрудниками государственных учреждений, которые отвечают за программы развития культуры в стране.

Фольклор и национальное строительство

Идея, что искусство играет роль в современном национальном сознании, возникла во время европейского романтического движения на рубеже XVIII и XIX веков, когда Иоганн Готфрид фон Гердер (1744–1803) провозгласил: «Поэт является создателем нации вокруг него; он дает им (людям, народу) мир, который можно увидеть, и держит их души в своих руках, чтобы он мог привести их к нему» [Herder 1892: 433]. Развивая идеи Гердера, несколько десятилетий спустя музыковед Карл Дальхаус добавил, что народная музыка выражает национальный дух на фундаментальном уровне [Dalhaus 1980].

С 80-х годов прошлого века музыка вошла в общие каноны понимания и определения нации, под которой в данной статье подразумевается «общность исторической судьбы» [Suny 2002: 869]. Для ее создания используется

несколько рычагов, в том числе феномен культурной однородности. Его фундамент составляет ложное убеждение о реально существующей общей системе идей, символов, ассоциаций, типов поведения и общения. Дело в том, что, хотя современная нация возникает на сломе традиционных общественных структур и использует элементы ранее существовавших культур, ее культура постепенно отрывается от своих корней и полностью перестраивается. Поэтому вновь возникшая нация является отдельным и независимым образованием [Gellner 1983]. Фиктивная связь с историческим прошлым, будучи основной чертой «изобретенных традиций», является главнейшим инструментом строительства нации; именно она позволяет управлять конструированием идентичности, что зачастую и происходит на государственном уровне [Hobsbawm 2003: 9–11].

По мере популяризации европейского национализма в XIX веке появились музыкальные школы, которые осмысляли себя национальными. Современная азербайджанская культура (как и культура всего постсоветского пространства) стала формироваться в рамках централизованной политики, сначала царской России, а затем СССР; процесс унаследования советского и постсоветского способа управления музыкальной культурой современными республиками стал предметом изучения многих исследователей, см., например: [Naroditskaya 2002, Huseynova 2016, Oldfield 2008, Adams 2000, Adams 2005, Frolova-Walker 1998, Levin 1980, Djumaev 2005, Merchant 2009, Buchanan 2002, Olson 2004, Spinetti 2005]. Ширин Акинер, рассматривая казахский кейс, утверждает, что советская культура (музыка в том числе) была разработана для того, чтобы выполнять идеологическую задачу: заменить «примитивное», традиционное искусство современным — модерным, создать прочные связи с другими советскими культурами, сохраняя при этом формальное разнообразие, а также сформировать у местного населения воображение исторического прошлого [Akiner 1995: 38–39]. В своем исследовании Акинер подчеркивает, что процесс преобразования родной (native) музыки (советского и постсоветского периода) из этнографического субъекта в национализирующую силу не делает ту или иную культуру менее аутентичной, но реконструирует и переосмысляет музыку в соответствии с национальными (и современными) течениями [Там же].

Учитывая результаты трудов вышеперечисленных ученых, в данной статье я уделяю особое внимание вопросу конструирования национальной идентичности с помощью музыкально-поэтического творчества. В то время как культурно-опосредованная «национализация» постсоветских республик ссылается на этнические традиции, процесс национального строительства оказывается тесно связанным с институциональными преобразованиями и официальной культурной политикой [Saroyan 1996: 405–406]. Последняя планируется так, чтобы соответствовать требованиям бюрократической организации государства [Giddens 1985, Hobsbawm 1990]. Однако, несмотря на то что именно политические элиты играют ключевую роль в конструировании национальной идентичности и без соответствующих лидеров этот процесс не осуществляется, ни одна единая идеология не может привести к успешному построению современной нации, если ее не одобряет или/и не усваивает значительная часть обывателей. Следовательно, пользуясь концепцией рутинного сопротивления (everyday forms of resistance) как инструментом анализа динамики общественных перемен в период форсированной трансформации постсоветского пространства, ниже я анализирую, как сообщество, связанное со словесными речитативами, толкует свое место в культурном пространстве Азербайджана [Scott 1985].

Меня также интересует, как политические установки обусловливают художественный и функциональный аспекты музыки. В связи с этим я учитываю, что поиски народной основы национальной музыки иногда очень избирательные (selective omission) и сводятся к приписыванию народных музыкальных практик одному географическому региону и одной этнической группе, которые фольклористами оценивались как «более естественные» [Bellaviti 2018]. Выбор фольклористов зачастую политически мотивирован и по этой причине вписывается в явление фольклоризации, то есть искусственного придания музыкальному творчеству статуса фольклорного жанра [Там же: 92]. На политическое измерение музыкального произведения (и его место в процессе строительства нации) влияют также сами сочинители. Рихард Вагнер, Бедржих Сметана и Эдвард Григ становятся политическими активистами с четко сформулированными повестками, которые они продвигают в обществе благодаря своей сильной социальной позиции [Curtis 2008]. Таким образом, музыка рассматривается как составной элемент более широкой национальной культуры, в которой политика и культура вынуждены взаимодействовать [Там же: IX–X].

Результаты моего исследования иллюстрируют, что разнообразие практик мейханы проистекает из социальной неоднородности, из существования внутри общества локальных групп и регионов со своей спецификой и интересами, которые создают свои «перформативные контексты» и свои интерпретации мейханы. Таким образом, к процессу национального строительства подключается множество действующих лиц, представителей разных социальных страт и этнических групп. Желание локальных акторов участвовать в процессе популяризации мейханы связано с официальной культурной политикой Азербайджана, которая способствует выдвижению явления на новые перформативные площадки и повышению его социального статуса.

Учитывая вышеописанное понимание музыки в процессе нациестроительства, стоит отметить, что советский период особенно важен для понимания музыкального национализма, потому что именно тогда происходило постепенное совпадение понятий «традиционный», выраженный в этнокультурных терминах, и «национальный», в значительной степени катализирующий репрезентации национального самосознания [Spinetti 2005: 185–211]. Поэтому именно с этого момента я начну анализ социального и художественного преобразования мейханы в контексте ее политического измерения.

Социальный бэкграунд мейханы

На данный момент социальный статус мейханы неоднозначен. С одной стороны, она является одним из основных направлений азербайджанской музыкальной культуры и звучит на телевидении. С другой стороны, частью общества, прежде всего интеллектуальной элитой страны, она подвергается резкой критике как явление маргинальное и недостойное служить визитной карточкой государства. Такое двойственное восприятие мейханы сложилось в советский период и было продиктовано рядом культурных и экономических обстоятельств, связанных с местом бытования феномена.

До середины 90-х годов XX века мейхана не была популярным явлением — услышать ее можно было лишь в нескольких точках Баку и его окрестностях. Самым крупным таким кварталом была улица Советская, местным населением называемая «Советски» (Sovetski). Эта часть Баку тянулась

между двумя центральными магистралями столицы — проспектом Наримана Нариманова и проспектом Азербайджана — и напоминала джунгли незаконных трущоб. На Советской, так же как на Кубинке (Kubinka) и Завокзальном (Zavokzalni) — похожих, хотя намного меньше по размеру кварталах Баку, классическая мейхана зачастую читалась на татском языке[2] прямо на улице или в прокуренных чайханах, которые посещала исключительно мужская часть населения. Из-за того, что в советское время большая часть жителей этих районов были трудовыми мигрантами и проживали в столице нелегально — без прописки, они обладали очень низким социальным статусом.

С начала XXI века началось архитектурное преобразование столицы, вышеупомянутые кварталы нахалстроя были разрушены, и речитативы исчезли из этой части города. Таким образом, единственным местом, где классическая мейхана продолжает бытовать сегодня, являются селения, расположенные вокруг Баку. Географическое расстояние между ними и столицей небольшое: в зависимости от пробок полчаса-час на машине. Поэтому я была весьма удивлена, когда во время первой моей поездки в поле оказалось, что попасть на перформанс мейханы в селении весьма непросто. Все мои азербайджанские коллеги, представители бакинской интеллигенции, отказывались пойти со мной в чайхану, поскольку это казалось им опасным. «Ты же сама знаешь, что это плохо кончится», — говорили мне, имея в виду непременную стычку с местной молодежью[3]. В конце концов сходить в чайхану мне пришлось одной.

Важнейшим местом практики (и изучения) мейханы является Маштага, крупнейший бакинский поселок городского типа. По данным переписи 2009 года, в нем проживало около 42 тыс. человек [Censuses 2009]. В советский период селение было важным торговым центром. На местном базаре можно было купить не только цветы, фрукты и овощи, которые массово выращивались на Апшероне, но также оружие, наркотики и многие другие запрещенные вещи. Благодаря торговле Маштага и соседние селения содержали свои семьи в комфорте и в процессе внутренней миграции практически не участвовали [Suny 1972: 288–290].

В связи с хозяйственной самодостаточностью в советский период связи между Баку и Маштагой были весьма ограничены. Экономическая изоляция способствовала конструированию местным населением (как жителями столицы, так и сельчанами) воображаемой замкнутости Маштаги и соседних местностей, с которыми она поддерживала тесные культурные и экономические связи. В результате этой обособленности жители пригородов смогли сохранить практики как общие для ислама — они консервативные шииты (некоторые из них считают себя сейдами — потомками пророка), так и специфические для местной культуры.

> Это как гетто получилось. И там были проблемы. Например, несколько лет тому назад в Бильгях[4] кто-то из наших [жителей Баку] вышел из санатория в магазин в шортах. А мужчина в шортах — это было оскорбительно, и его убили. Это деревня и вот — в шортах нельзя. Вот патриархальная такая, немножко, система[5].

[2] Татский язык принадлежит к юго-западной подгруппе иранских языков. До середины XX века был языком общения большой части Апшеронского полуострова.

[3] м., 1985, переводчик.

[4] Бильгях (Bilgəh) — курортная местность, расположенная рядом с Маштагой, 8,5 тыс. населения.

[5] м., 1978, сценарист.

Ощутимый контраст между Баку и его окрестностями постепенно начал сглаживаться после нефтяного бума в середине 1990-х и начале 2000-х годов. Вследствие экономических и демографических перемен на Апшероне была создана удобная транспортная система, сельчане стали ежедневно приезжать в город на работу, а многие бакинцы построили коттеджи на земельных участках вблизи Каспийского моря. Так как материальное обеспечение селений напрямую стало зависеть от бакинских предпринимателей, Маштага постепенно включилась в экономическую жизнь страны; популяризация мейханы по всему Азербайджану — лучшее этому доказательство.

Налаживание социальных связей между бакинскими поселками и столицей стало возможно не только благодаря их экономическому объединению, но также потому, что после распада СССР устоявшийся уклад жизни деревенских жителей стал рассматриваться как лучший способ защитить местную культуру. К примеру, мои информанты неоднократно упоминали, что, если я хочу участвовать в «настоящей азербайджанской свадьбе», похоронах, «узнать азербайджанские стихи» и фольклор, мне «надо ехать в кенд (поселок)»[6]. Оценка бакинских селений как хранилищ традиционной культуры — исходный пункт изменения имиджа исполнителей мейханы. О дискурсивных смыслах этого процесса — отнесению речитативов к числу «традиционных форм культуры» — речь пойдет ниже.

Политическая локализация мейханы

Социальные характеристики мест, где бытовала мейхана, людей, которые были ее потребителями и исполнителями, указывают на то, что до недавних пор она считалась бесполезным и даже опасным с точки зрения режима творчеством:

> При Советах мейхана была известна как полузапрещенный жанр, а мейханачи — это были андеграундные люди, которые в общем-то были бездельниками, к образу советского человека не подходили никак. Поэтому они были героями для молодых. Им абсолютно безразлично было, что государство может их наказать. Они просто гении, которые говорят в ритм то, что другие боятся озвучить. Им присуще было высокомерие [по отношению] к советскому обществу, людям, которые подчинялись закону, ходили на работу[7].

Одним из самых известных андеграундных исполнителей советского периода был Низами Ремзи (Nizami Rəmzi, 1947–1997). Мейханачи родился и жил в Баку. Однако его семья происходит из Хызы (Xızı, 1,3 млн населения) — города, расположенного в северной части республики, вблизи Набрани и Кубы. Выходцев оттуда в Баку называют «горцами» (dağlı) и считают этническим меньшинством, так как их родным языком является татский.

Происхождение Ремзи усугубляло протестный характер его творчества. Мейханачи часто затрагивал вопросы морали, особенно несправедливого отношения представителей официальной власти к простым людям, касался он и бытовых проблем, о которых тогда было не принято говорить открыто. По этим причинам один из моих информантов приравнивал творчество Ремзи к социально-нравственным частушкам, «вольной импровизации»: «Там не было прославления партии, и это настораживало советских руководителей, а нам было интересно слушать»[8].

[6] м., 1976, фольклорист, ж., 1962, певица.
[7] м., 1974, музыковед.
[8] м., 1968, учитель.

Благодаря актуальности затрагиваемых вопросов Ремзи вписан в историю как мейханачи-герой. Мой информант вспоминал, что службы безопасности несколько раз просили его «говорить тише, но он никого не слушался»[9]. «Просить стали чаще» во второй половине 1990-х годов, когда «новая власть уже закрепилась, был решен вопрос карабахской войны и подписан контракт века»[10].

Время укрепления новой власти в Азербайджане совпало с творческим пиком Ремзи. С 1980-х годов он исполнял свою мейхану в сопровождении оригинальной музыки; сегодня такое творчество называется музыкальной мейханой и весьма распространено, но тогда было настоящим новшеством. Ремзи пользовался большой популярностью: его приглашали давать концерты в таких престижных заведениях, как Азербайджанская государственная филармония и Дворец Республики (ныне Дворец Гейдара Алиева), его произведения записывались на кассеты. Благодаря массовому тиражированию мейхана впервые стала доступна не только жителям апшеронских селений или бедных районов столицы, но и другим социальным группам.

Социального и политического веса сатирическим произведениям Ремзи придают загадочные обстоятельства смерти музыканта. Исполнитель вместе со своим другом, талантливым мейханчи Кебиром Азери, погиб в автокатастрофе, причины которой по сегодняшний день остаются тайной. Однако некоторые мои информанты это происшествие считают неслучайным: «Это было после того, как наш Баба[11] взошел на трон. Низами выступил на новогодней передаче и оскорбил его. И народ сказал, что его наказали, потому что он критиковал власть»[12].

Параллельно с увеличением популярности творчества несгибаемого мейханачи — героя и диссидента — проходили другие процессы, нацеленные на изменение роли перформансов в обществе. В центре этих перемен находились жители бакинских поселков, в том числе упомянутые выше маштагинцы, которые отличались не только культурной, но и политической обособленностью. В 1991 году, когда в примыкающем к Маштаге Нардаране[13] была создана оппозиционная организация под названием Исламская партия Азербайджана (Azərbaycan İslam Partiyası), маштагинцы вошли в состав ее руководства:

> Ильхам Алиев был из Нахичевани, а апшеронцы поддерживали своего кандидата. Власть закрыла поставку газа, и они не могли выращивать свои фрукты и овощи в парниках. Потом создались проблемы с поставкой продуктов в Россию[14], —

объяснял мне ситуацию информант, член проправительственной партии «Новый Азербайджан» (Yeni Azərbaycan Partiyası).

Изменения в отношениях маштагинцев и Баку способствовали укреплению власти президента Гейдара Алиева — именно при нем произошло государственное признание жанра. Переломным моментом оказалась встреча

[9] м., 1963, журналист.

[10] Там же.

[11] Имеется в виду бывший президент Азербайджана Гейдар Алиевич Алиев (Heydər Əlirzaoğlu Əliye), который управлял страной в 1993–2003 годы.

[12] м., 1978, режиссер.

[13] Нардаран (Nardaran) — местность, расположенная рядом с Маштагой, 10 тыс. населения. Нардаран является духовным центром азербайджанских мусульман, так как в нем находится большая шиитская мечеть, построенная в конце 1990-х годов над могилой сестры Имама Резы, который был восьмым шиитским имамом, потомком в седьмом поколении пророка Мухаммада.

[14] м., 1969, политолог.

лидера маштагинских мейханачи Агаселима Чильдаха (Ağasəlim Çıldaq, 1930–2008) с главой страны в середине 90-х годов прошлого века. Во время нее исполнитель «прочитал произведение в честь правителя [страны]»[15]. Президент Азербайджана, в свою очередь, «выразил признательность Агаселиму и через него — всему жанру словесных речитативов», — вспоминает свидетель события[16].

> Чильдах стал любимцем Гейдара Алиева. Там у них в районах свои чайханы, и там уже не лезли. Это же сразу какой-то статус... Власть очень сильно подпитывает все низкие формы культуры. Использует этот момент для обыгрывания населения. Мейханщики зарабатывают большие деньги и не платят налоги. А потом дают бесплатные концерты во имя президента. Это их обязанность. Это такая пятая колонна власти своеобразная[17].

Новый статус мейханы постепенно укрепился среди азербайджанцев. В 2006 году Агаселима Чильдаха наградили Орденом «Слава» за заслуги в развитии национальной культуры[18]. Примерно с того момента выступления исполнителей словесных речитативов проходят на элитных вечеринках: днях рождениях высокопоставленных чиновников или новогодних торжествах.

Мейхана как предмет национальной гордости

Параллельно тому, как словесные речитативы становились все более престижным творчеством, бакинская академическая среда начала заявлять, что мейхана достойна внимания со стороны научного сообщества. Профессор Низами Тагисой, автор книги «Поэтика мейханы», изданной в 2011 году [Tağısoy, Zakariyya 2011], в беседе со мной упоминал, что он уже несколько лет назад планировал исследовать жанр словесных речитативов. Однако изучение этого вопроса переносилось на более поздний срок из-за отсутствия интереса к этой теме у Института фольклора Славянского университета, в котором работает ученый. Профессор признался, что он получил «моральную и финансовую поддержку» только тогда, когда мейхана завоевала большую популярность на телевидении: «Ведь это [мейхана] есть часть нашего народного, этнического достояния. Все это надо исследовать, беречь. ‹…› Народ должен изучаться не только с точки зрения высокой культуры. Люди сами выбирают, что для них важно», — оправдал свое решение ученый[19].

Похожие высказывания я слышала в Национальной академии наук Азербайджана (далее — НАНА), хотя стоит отметить, что часть сотрудников этого консервативного учреждения была удивлена выбором объекта моего исследования. Некоторые из них даже советовали мне заняться «более уважаемыми фольклорными жанрами», например героическими дастанами[20] или газелями, которые «ценит весь мусульманский мир»[21].

[15] м., 1963, журналист.
[16] Там же.
[17] м., 1978, сценарист.
[18] Орден «Слава» (Şöhrət ordeni) — орден за особые заслуги, в том числе в сфере социально-культурного развития, утвержден президентом Азербайджана Гейдаром Алиевым в 1993 году.
[19] м., 1950, научный сотрудник.
[20] Дастан (dastan) — эпическое произведение. Является фольклорной или литературной обработкой героических мифов, легенд и сказочных сюжетов.
[21] м., 1972, научный сотрудник, поэт.

Интерес со стороны представителей науки и популяризация мейханы привели к тому, что музыкальное сообщество Азербайджана стало ее оценивать более позитивно. Но, несмотря на это, большинство моих информантов по-прежнему воспринимают словесные речитативы как маргинальный жанр, который недостоин того, чтобы его называть местным, то есть апшеронским, фольклором (abşeron folkloru).

В поисках подтверждения «достойного» происхождения мейханы один из сторонников этой идеи послал письмо в НАНА с просьбой определить корни словесных речитативов. В ответ на этот вопрос Совет Института фольклора НАНА выступил с заявлением, что они не в состоянии подтвердить древность жанра, поскольку им не хватает материалов, которые бы свидетельствовали о «многовековой истории развития мейханы»[22]. Кроме того, сотрудник научного учреждения признал, что с полной уверенностью нельзя говорить о мейхане как о фольклорном жанре. Свое решение он объяснял следующим образом:

> Словесные речитативы основаны на арузе. Аруз бывает только в высокой поэзии и поэтому нельзя приравнивать мейхану к фольклорному творчеству. Да. И она (мейхана. — *А. С.*) не анонимный жанр. У нее же есть авторы, правда же? ‹…› Да… И еще средней длины мейхана — это произведение длиной от пятнадцати до двадцати строф. В каждой строфе — от четырех до шести строк. Повторять настолько продолжительные высказывания почти невозможно. Они же не запоминаются так быстро, как другие фольклорные стихи, например баяты (bayatı), колыбельные песни (layla) или пословицы (atalarsözü). Поэтому воспроизведение мейханы почти невозможно. Обыкновенно несколько строк или строфа, которая произвела особое впечатление, запоминаются. Но их потом не читают в таком контексте, в каком первоначально исполняли[23].

Очередной проблемой в официальном признании мейханы как «коренного апшеронского фольклора» стал вопрос семантики названия. На персидском языке «мей» — это «вино», а «хана» — «комната, помещение». *Мейхана* в значении питейного заведения часто всплывала в рассказах о жизни в Старом городе в Баку в советское время. После революции в этой части столицы поселилась самая зажиточная и закрытая для перемен в духе социалистического интернационализма часть мусульманского населения — бывшие ханы и беки, «борцы за азербайджанскую культуру». Восьмидесятилетний автор сатирических куплетов и исполнитель словесных речитативов Рехим Сарайли (Rəhim Saraylı) вспоминал, как в молодости вместе с другим очень известным поэтом Бабой Пюнханом[24] посещал *мейханы* в старом городе, где они употребляли спиртные напитки, курили кальян, веселились и читали стихи[25].

Сегодня в Азербайджане для обозначения вина употребляется арабское слово şərab, и существительное «мейхана» в значении питейного заведения в современном языке не используется. Его место заняло слово «чайхана» (чай — «напиток»), именно в ней сегодня читается мейхана. Однако название «мейхана» для обозначения места, предназначенного для употребления алкоголя, используется в кинематографе и литературе, а значит, остается живым и понятным для азербайджанцев. Один мой пожилой информант так вспоминал о заведении под названием мейхана:

[22] м., 1958, научный сотрудник.

[23] Там же.

[24] Баба Пюнхан (Baba Pünhan): настоящее имя — Атабала Сейидалиоглу Мадатзаде, 1948–2004.

[25] м., 1934, мейханачи.

> Здесь можно было попробовать вкусное вино, отдохнуть, послушать музыку, рассказы, посмотреть на танцоров. Окунуться в философские разговоры было особенно приятно. Для меня мейхана — это символ средневековой мусульманской культуры. В крепости находился караван-сарай под названием «Шишели» («Фонарный» или «Стеклянный»). Здесь вместо окон над некоторыми комнатами соорудили стеклянные фонари. Было в крепостной части города еще одно увеселительное заведение, которое называлось «Пилляканлы мейхана» («Погребок»). Над входом была такая надпись: «Кто с грузом придет, тот сбросит свой груз, с печалью придет — забудет печаль»[26].

Несмотря на вышеприведенные суждения, связанные с низким статусом феномена, многие академики, а также другие представители азербайджанской интеллигенции — поэты, писатели или духовные лица — придерживаются мнения, что мейхана — часть «азербайджанской древней традиции». Культурное наследие усматривается в способе исполнения произведений, прежде всего в импровизационном и состязательном характере, предмете анализа следующего подраздела.

Мейхана в традиции состязания

> Народ прежде всего любил этот вариант мейханы, похожий на дуэль, чтобы кого-то победить. Это было зрелище, которое любили все люди Востока, в том числе азербайджанцы. Чем они занимались раньше в свободное время? Были зорханы (zorxana). Это ринг, или иногда — круглый бассейн. Сейчас из этого осталась только вольная борьба. Потом были петушиные бои, верблюжьи бои, собачьи и, наконец, словесные бои. Все-таки народ больше любил последние, потому что это более возвышенное, —

вспоминает информант-историк, тесно сотрудничающий с Министерством культуры[27].

Несомненно, словесные бои воспринимаются как более изысканная (по отношению к вышеупомянутым физическим боям) форма развлечения и одновременно неотъемлемая часть азербайджанской культуры. «Победить словом значило больше, чем победить силой. Острым словом можно даже было изменить ход событий. Самый значимый наш герой — это мулла Ходжа Насреддин[28], который именно словом все уничтожал. Он такой наш Робин Худ», — делает замечание информант[29].

Ораторское искусство ценилось в самых высоких кругах общества, на что обращали внимание мои собеседники, упоминая имя суфийского поэта Махмуда Шабистари (Mahmud Şəbustəri)[30], автора поэмы «Мистический садроз»[31] (Gulşəni-raz, 1317–1318). Она представляет собой философское произведение в стихах, написанных иранскому шейху Гусейну Саадати (Hüseyn Saadati) в ответ на его пятнадцать вопросов.

[26] м., 1952, сатирик.

[27] м., 1972, литературовед.

[28] Наср аль-Дин Ходжа, известный также как Ходжа Насреддин — главный персонаж огромного числа забавных рассказов, которые звучат во всем мире, особенно ближневосточных и соседствующих с ними странах.

[29] м., 1963, журналист.

[30] Саад ад-Дин Махмуд ибн Абдул Карим ибн Йахйа Шабустари Тебризи — родился недалеко от Тебриза, в местечке Шабустар в 1288 году в семье богослова. Махмуд Шабустари — ученый, философ, является одним из крупнейших теоретиков суфизма в Азербайджане.

[31] Также под названием «Цветник тайны».

> Это именно где начинаются истоки мейханы. Ответ не просто стихами, но кратко и четко и без особой подготовки. Они [стихи] должны быть пафосными. Наши шахи свои приказы тоже писали стихами, примером может служить переписка шаха Исмаила и Селима[32].

В данном высказывании собеседник ссылается на творчество шаха Исмаила, который писал под псевдонимом Хатаи[33]. Отцом поэта был шейх Гейдар, предводитель тюркского племенного союза кызылбашей — основателей империи Сефевидов (годы существования империи: 1501–1722). Владения династии Сефевидов местными историками считаются первым азербайджанским государством — по той причине, что в начале их правления тюркский язык был языком двора и армии.

Связывание начального этапа формирования национальной истории и мейханы, прототипом которой была именно поэзия, используется моими информантами для того, чтобы подчеркнуть специфически азербайджанское измерение речитативов. Оно идет рука об руку с убеждением о том, что прототипом мейханы была классическая поэзия.

Мейханачи-поэты

Повышению социального статуса апшеронских селений сопутствует дискурс о мейханачи — народных поэтах. Лучших исполнителей, особенно маштагинцев Агаселима Чильдаха, Агамирзе (Ağamirzə Məmmədov, 1962) и Агакерима (Kərim Novruzov, 1964), определяют как поэтов-газельханов (qəzəlxan), то есть мастеров газели.

Между газелью и мейханой наблюдаются определенные аналогии, прежде всего на уровне структуры стихотворной формы. Качественная мейхана имеет отношение к арузу — системе стихосложения, в метрике которого также написана газель. Сходства между жанрами особенно слышны во время чтения произведений: как газель, так и мейхана (прежде всего, без музыкального сопровождения) имитируют чередование коротких и длинных звуков.

Еще одним звеном, связывающим мейхану с ближневосточной поэзией, является фигура Алиаги Вахида (Əliağa Vahid, 1895–1965) — «отца современной мейханы». Его наследниками считают себя все мейханачи, но особенно маштагинцы — именно благодаря им мейхана «выжила (не была забыта) в советский период»[34].

Алиага Вахид родился в апшеронском поселке Масазыр (Masazır) в бедной татоязычной семье. Образование получил в медресе, где выучил литературный персидский, арабский и азербайджанский (тюркский) языки[35]. Увлекался поэзией: активно участвовал в литературных кружках, переводил произведения известнейших ближневосточных поэтов (между прочим, стихи Низами, Физули, Хагани) с персидского на азербайджанский язык

[32] м., 1972, литературовед.

[33] Шах Исмаил Хатаи (1487–1524) — полководец и поэт.

[34] ж., 1954, учительница.

[35] Медресе (mədrəsə) — учебное заведение, выполняющее функцию средней общеобразовательной школы, выпускники которой имели право поступать в университет. Медресе, как и начальные школы — мектебы (məktəb), исторически существовали при мечетях. В этих заведениях классическая литература, естественные и точные предметы преподавались чаще всего на персидском языке, реже — на тюркском (азербайджанском). На рубеже XIX и XX веков большинство мусульманских школ на территории Азербайджана были закрыты российской властью, что привело к тому, что в 1917 году грамотное население Азербайджана составляло 6 процентов мужчин и 0,1 процента женщин, см. [Lepecki 1935: 134]. Светская система образования, в свою очередь, сформировалась только при Советском Союзе.

и писал сам. Изначально это были сатирические стихи, но настоящую известность принесли ему газели, и они были так популярны среди народа, что его даже прозвали газелханом.

Мейханачи претендуют на то, чтобы их воспринимали как мастеров слова. Поэтому они в лице Алиаги Вахида видят своего отца, но игнорируют параллели между их творчеством и стихами упомянутого выше поэта-сатирика Бабы Пюнхана.

> Ведь между ними очень много сходств — и образ жизни, и изложение, звучание стихов. Но мейханачи его [Пюнхана] не воспринимают и говорят, что он не наш. Он для них чужой. И это очень опасно, так как он единственный, который раньше был великим мейханачи. Потому что он писал сатиры в духе восточной поэзии, которые фактически были абсолютно свободны. Настолько свободны, что он часто пренебрегал правилами языка. У него не было понятия чистоты языка. У него было понятие чистоты смысла. Единственный способ передачи своих чувств[36].

Алиага Вахид является самой важной фигурой как для мейханы, так и для современной азербайджанской поэзии. В Баку считается, что в газелях он «равен самому Физули» и поэтому его творчество служит примером для многих, если не всех, местных поэтов[37]. Более того, для своих соотечественников «газелхан» является чем-то большим, чем просто «мастер слова», — он воспринимается как символ современной, независимой азербайджанской культуры, как «народный поэт», который «черпал вдохновение из национального поэтического наследия», но создал нечто новое — «жанр современной газели — мейхану»[38]. Связь мейханы и газели проявляется, в частности, в стихотворной форме обоих жанров (это легче всего заметить, листая напечатанные в XX веке сборники — иногда сложно отличить мейхану от газели), мелодии и ритме.

Телепередача «Де гяльсин»: новый формат презентации мейханы

Приравнивание мейханачи к газельхану ставит речитативы в ряд особенно важных акторов национального строительства. Эта функция активизировалась вместе с первыми попытками повышения узнаваемости и широты охвата жанра.

Открытие мейханы для широкой публики состоялось в 1992 году во время первого Республиканского конкурса исполнителей мейханы (Respublika Meyxanaçılar Müsabigəsi). Организатор и ведущий Горхмаз Элиджанзаде (Qorxmaz Əlicanzadə, или Qorxmaz Əlili, 1958) назвал мероприятие «всенародным меджлисом мейханы» (millimeyxanamedjlis), что придало ему статус «национального праздника»[39]. Концерт был важным событием, на нем присутствовало несколько тысяч человек, а исполнение словесных речитативов сопровождалось игрой исключительно на народных ударных

[36] м., 1952, культуролог.

[37] О том, что в газелях Алиага Вахид был равен самому Физули, пишется почти во всех статьях, опубликованных на азербайджанских порталах. Для сравнения привожу лишь несколько заголовков: «Вахид — Поэт, Газельхан» («Наш Баку»), «Великий газельхан Алиага Вахид — вечер философии, музыки и поэзии» (Trend.azот), Statue of Aliaga Vahid (Baku Travel Guide). [https://www.ourbaku.com/index.php/%D0%92%D0%B0%D1%85%D0%B8%D0%B4_-_%D0%9F%D0%BE%D1%8D%D1%82,_%D0%93%D0%B0%D0%B7%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%85%D0%B0%D0%BD; https://www.trend.az/life/culture/2496528.html; https://bakutravelguide.com/statue-of-aliaga-vahid/].

[38] м., 1972, научный сотрудник, поэт.

[39] м., 1958, актер.

инструментах, таких как нагара (nağara) и гоша нагара (qoşanağara). Однако, несмотря на усилия организаторов, в 90-е годы прошлого века мейхана все еще оставалась на культурной и социальной периферии Азербайджана.

Ситуация начала меняться за счет усилий организатора телепередачи «Де гяльсин» (Degəlsin, что значит «Давай, скажи»), которая транслировалась раз в неделю азербайджанским телеканалом ANS TV. Программа включает три раунда, во время которых молодые мейханачи состязаются друг с другом. В первом раунде «Тут гельди» (Tutgəldi — «пойми его, он идет») участники импровизируют вокруг гафие. Так как они сами выбирают рифму гафие, как правило, они хорошо подготовлены. Во втором раунде, «Аль гельди» (Algəldi — «взять его, он идет»), исполнители пытаются создать такую рифму, чтобы она совпадала с рифмой гафие противников. В третьем раунде, называющемся, как и весь конкурс, «Де гяльсин», участвуют все мейханачи. Гафие предлагает жюри, которое включает известных поэтов и местных знаменитостей. Члены жюри оценивают перформансы исполнителей по пятибалльной шкале. Однако победу присуждает не жюри, а телезрители. Тот мейханачи, который получит больше телефонных звонков и сообщений, выигрывает автомобиль. Ниже я привожу отрывок состязания (в переводе с азербайджанского) одной из телепередачи «Де гяльсин»[40]:

Жделил: Я о многих подлецах слышал с трибуны,
А то, чего не слышал, мог себе представить,
А припев, который мы получили, мы меняем здесь.
Ты гордость нашего народа, господин!
гафие: **У кого нет профессии, тот не сможет чего-то добиться в жизни,**
Остается без рук, без ног, превращается в тыкву.

Мехман: Ты хорошо сказал, честно говоря,
Но в мейхане нужен кто-то главный.
Есть даже такая пословица: Ты господин и я господин. А кто будет коров доить?

Васиф: У тебя нет голоса, не пой, как ворона,
Я уже вспотел и трясусь, как ураган,
Я сказал Мехди повесить урок себе на уши, как сережки,
А он, сын несчастного, пошел и надел сережки на уши.

Эльшан: Я должен ответить на твои слова.
Зачем мне нужно опускаться до твоего уровня?
Хотите, я тоже скажу слова, похожие на припев:
Лисы открыли свои рты, и вороны сразу улетели на ветки... /2x

Мехди: Опять что-то попало мне в горло и застряло там.
Я его не буду трогать, он пристает к нашей родине.
Васиф вообще сдурел, к тебе пристает, ко мне пристает,
Опять как обезьяна прыгнул с ветки на ветку /2x
У кого нет профессии, тот не сможет чего-то добиться в жизни.

Ведущий программы «Де гяльсин» Юсиф, бывший военнослужащий (работал снайпером во время карабахской войны), рассказывает, что идея

[40] Полную запись состязания можно посмотреть здесь: [http://www.youtube.com/watch?v=ODz-MK8ZSKo].

провести состязания мейханы на телевидении долго не осуществлялась, так как исполнители не хотели выходить в эфир[41]. Собеседник признался, что в конце концов мейханачи согласились сотрудничать с ним, так как перформансы на телевидении оказались весьма хорошим источником дохода[42]. «Я выхожу на телевидение время от времени, примерно раз на месяц-два. Не люблю, но если не выступать, то потом не приглашают на свадьбы», — в подтверждение мнения ведущего программу сказал один известный мейханачи[43].

Благодаря телепередачам мейхана получила известность по всему Азербайджану: ее стали слушать и исполнять почти во всех регионах страны за исключением северных территорий, населенных коренными народами Кавказа. Еженедельно перед передачей на телевидении самых известных мейханачи беспокоят сотни звонков от людей, которые их просят взять с собой на шоу. «Мейхана зажигает, потому что в ней есть настоящие деньги», — признал в беседе со мной представитель местного шоу-бизнеса[44].

Чтобы выиграть конкурс, мейханщики стараются обратить на себя внимание и завоевать симпатии слушателей, в том числе за счет отказа от классической формы организации произведения. Образцовая мейхана представляет собой исполняемые по очереди куплеты, которые — как мы уже говорили — всегда должны соответствовать гафие по своей рифме и содержанию. При этом гафие остается неизменным и повторяется после каждой строфы. Однако на телевидении этим правилом пренебрегают. В вышеприведенном случае мейханщики избегают повторять гафие, поскольку оно не считается привлекательным, легким; это серьезные слова известного ученого-востоковеда Гаджи Казыма, и над подобными фразами неуместно шутить. Поэтому место гафие занимает популярная в народе пословица, которая дает возможность насмехаться над соперником. Образный характер высказываний (повесить урок, как сережки; трясусь, как ураган) достигается посредством сравнений, чаще всего с животным (не пой, как ворона; прыгнул, как обезьяна).

Бытование мейханы на телевидении предопределило изменение содержания речитативов. Общественный договор между исполнителями и менеджерами (ведущими) публичных мероприятий предполагает, что мейханачи не шутят над политическими событиями и социальными проблемами.

> Никто не хочет себе повредить. Каждый за свою шкуру боится, репутацию. Если я скажу про Путина или Ильхама, то потом не пустят никуда. Некая цензура есть. Когда мы выходим на передачу, нас предупреждают: говорите так, чтобы никого не задели. Политика не для вас, говорят, нельзя трогать политиков, так что нейтрально [читайте]. И мы нейтральную полосу держим, поэтому не можем критиковать, высказать свое мнение. Если на свадьбе говорим иногда, это только между собой, а когда уже по телевизору, на широкий масштаб, это уже по-другому. Поэтому, опять говорю, каждый за себя боится, никто не хочет терять свое место в обществе[45].

Цензура и автоцензура имеют далеко идущие последствия. Поскольку к публичным выступлениям мейханачи готовятся особенным образом (нередко заранее) и они не могут свободно высказывать свое мнение, здесь

[41] м., 1969, ведущий.
[42] Там же.
[43] м., 1974, мейханачи.
[44] ж., 1965, менеджер.
[45] м., 1969, мейханачи.

не остается места импровизации — важнейшей характеристики явления. Поэтому многие мои информанты считают словесные бои на телевидении «ненастоящими»[46]. Похожим образом оцениваются и выступления в других престижных местах, таких как Старый город в Баку (İçərişəhər).

Власть старается управлять творчеством мейханачи, предоставляя им условия для популяризации словесных состязаний. Поскольку в стране все средства массовой информации, включая телевидение, финансируются и, соответственно, цензурируются государственными органами, без одобрения власти у артистов нет возможности завоевать популярность среди слушателей на «открытых» информационных площадках. Приобретенная известность на телевидении дает мейханачи возможность «капитализировать» свое творческое мастерство — выступать на свадьбах и частных приемах, которые являются главным источником их дохода. Таким образом, подчиняясь правилам игры, мейханачи приходится вписываться в форматы, предлагаемые массовой культурой и обусловленные политико-экономической обстановкой, поскольку соблюдать правила пребывания в этом социальном поле — это единственный способ существовать в современном информационном пространстве.

***

Современная мейхана является символом определенного образа жизни, трансформации общественно-политического пространства Азербайджана, продуктом новой экономической обстановки. За последние три десятилетия она подверглась резким изменениям, направленным на повышение социального статуса явления. В связи с этим в современном азербайджанском информационном пространстве бытует несколько противоречивых представлений о словесных речитативах.

При анализе социального измерения мейханы и ее преобразования интересным кажется механизм сочетания массовой культуры и «традиционных» составляющих — элементов местной культуры, которые считаются «чисто азербайджанскими», «настоящими», «древними», «уважаемыми». Соотношение мейханы с фольклором, авторитетной традицией состязательности, а также уподобление фигуры мейханачи классическому поэту автоматически влияет на рост престижности творчества, поскольку предполагает его уникальный характер, оригинальность формы, аутентичность содержания. Включение вышеперечисленных элементов «традиционного» в массовую культуру позволяет нам говорить о своего роде новом, «современном традиционализме», который, несмотря на то что ссылается на устойчивость явления, в действительности учитывает его прогрессивный характер.

В ближайшее время вряд ли мейхана превратится в более однородное явление и станет восприниматься как неотъемлемая часть национального азербайджанского искусства, так как, несмотря на усилия локальных приверженцев состязаний, у нее отсутствуют четко определенные, закрепленные смыслы. Эта характеристика может показаться недостатком феномена, но именно она обусловливает возможность использования жанра государственными элитами с целью осуществления социального строительства.

[46] ж., 1984, предприниматель.

Литература/References

Adams, L. L. (2000). Who's afraid of the market? Cultural policy in Post-Soviet Uzbekistan. *The Journal of Arts Management, Law and Society*, *30*(1), 29–41.

Adams, L. L. (2005). Modernity, postcolonialism, and theatrical form in Uzbekistan. *The Slavic Review*, *64*(2), 333–354.

Akiner, S. (1995). *The formation of Kazakh identity: From tribe to nation-state*. London: Royal Institute for International Affairs.

Bellaviti, S. (2018). Panamanian musical nationalism: A critical historiography. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, *39*(1), 89–121.

Buchanan, D. A. (2002). Soccer, popular music, and national consciousness in Post-State-Socialist Bulgaria 1994–1996. *British Journal of Ethnomusicology*, *11*(2), 1–27.

Censuses of Republic of Azerbaijan (2009). Retrieved from http://www.geohive.com/cntry/azerbaijan.aspx

Curtis, B. (2008). *Music makes the nation: Nationalist composers and nation building in nineteenth-century Europe*. London: Cambria.

Dalhaus, C. (1980). Nationalism and music: Four studies in music of the later nineteenth century. In M. Whittall (Ed.). *Between romanticism and modernism*, 79–101. Berkeley: University of California Press.

Djumaev, A. (2005). Musical heritage and national identity in Uzbekistan. *Ethnomusicology Forum*, *14*(2), 165–184.

Frolova-Walker, M. (1998). "National in form, socialist in content": Musical nation-building. *The Soviet Republics Journal of the American Musicological Society*, *51*(2), 331–371.

Gellner, E. A. (1983). *Nations and nationalism*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.

Giddens, A. (1985). *The nation-state and violence: Volume two of a contemporary critique of historical materialism*. Berkeley, CA: University of California Press.

Herder, J. G. (1892). Über die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten und Völker in alten und neuen Zeiten. In: B. Suphan (Ed.). *Herders Sämtliche Werke*, *8*, 334–436. Berlin: WeidmannscheBuchhandlung. (In German).

Hobsbawm, E. (2003). Introduction: Inventing traditions. In E. Hobsbawm, T. Ranger (Eds.). *The invention of tradition*, 1–14. Cambridge: Cambridge University Press.

Hobsbawm, E. J. (1990). *Nations and nationalism since 1780: Programme, myth, reality*. Cambridge: Cambridge University Press.

Huseynova, A. (2016). *Music of Azerbaijan: From mugham to opera.* Bloomington: Indiana University Press.

Lepecki, M. (1935). *Sowiecki Kaukaz. Podróż do Gruzji, Armenii i Azerbejdżanu*. Warszawa: Bibljoteka Polska. (In Polish).

Levin, T. C. (1980). Music in Modern Uzbekistan: The convergence of Marxist aesthetics and Central Asian tradition. *Asian Music*, *12*(1), 149–158.

Merchant, T. (2009). Popping tradition: Performing Maqom and Uzbek «national» estrada in the 21st Century. *Popular Music and Society*, *32*(3), 371–386.

Naroditskaya, I. (2002). *Song from the Land of Fire: Continuity and change in Azerbaijanian Mugham*. New York–London: Routledge.

Oldfield, A. (2008). *Azerbaijani women poet-minstrels: Women ashiqs from the eighteenth century to the present*. Lewiston, NY: Edwin Mellen Press.

Olson, L. J. (2004). *Performing Russia: Folk revival and Russian identity*. London: Routledge.

Saroyan, M. (1996). Beyond the nation-state: Culture and ethnic politics in Soviet Transcaucasia. In R. G. Suny (Ed.). *Transcaucasia, nationalism, and social change: Essays in the history of Armenia, Azerbaijan, and Georgia*, 401–426. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Scott, J. (1985). *Weapons of the weak: Everyday forms of peasant resistance*. New Haven: Yale University Press.

Spinetti, F. (2005). Open borders. Tradition and Tajik popular music: Questions of aesthetics, identity and political economy. *Ethnomusicology Forum*, *14*(2), 185–211.

Suny, R. G. (1972). *The Baku Commune, 1917–1918: Class and nationality in the Russian Revolution*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Suny, R. G. (2001). Constructing primordialism: Old histories for new nations. *The Journal of Modern History*, *73*(4), 862–896.

Tağısoy, N., Zakariyya, Z. (2011). *Meyxananin poetikası*. Baku: Çaşıoğlu. (In Azerbaijani).

"That's what they won't take from you": Irish rebel music as a resistance practice in contemporary radical Republican community

Maria-Valeria V. Morris[1]

✉ maire.morris87@gmail.com
ORCID: 0000-0002-8306-9761

[1] Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russia

To cite:
Morris, M.-V. (2020). "That's what they won't take from you": Irish rebel music as a resistance practice in contemporary radical Republican community. *Urban Folklore & Anthropology*, *III*(3–4), 122–139.
DOI: 10.22394/2658 3895-2020-3-3-4-122-139.

The article presents the results of online fieldwork among the members of contemporary Irish Republican community, including physical-force Republicans, on the matter of genre boundaries and performative contexts of Irish rebel music as seen in said community. Part of the field data has been accumulated via email and phone interviews, and part has been collected from respondents via an anonymous Telegram channel. In reliance on this data, the author explores the performative functions of rebel music as established in scholarly literature, as well as attitudes of the informants towards the proclaimed "new" rebel music such as "dissident" gangsta rap (the latter is definitely not considered by the informants as even remotely Republican). Several points are argued, namely, the fact that rebel music can essentially be seen as *hidden transcript* as outlined by James Scott; the pragmatics of rebel music within radical Republican community are closely related to the need to counter the systemic public stigma experienced by Republicans; and that adherence to specific Republican values is crucial to ingroup definitions of genre boundaries and pragmatics. Whether there might have been a shift in attitude in radical Republican community towards punk scene, is also investigated.

Keywords: The Troubles, Irish rebel music, physical force Republicanism, Irish Republican Army, Irish Republicanism, Republican Sinn Féin.

«То, что им у тебя никогда не отнять»: ирландская повстанческая музыка как практика сопротивления в сообществе современных радикальных республиканцев

Мария-Валерия Викторовна Моррис[1]

✉ maire.morris87@gmail.com
ORCID: 0000-0002-8306-9761

[1] Российская академия народного хозяйства и государственной службы, Москва, Россия

Для цитирования статьи:
Моррис, М.-В. В. (2020). «То, что им у тебя никогда не отнять»: ирландская повстанческая музыка как практика сопротивления в сообществе современных радикальных республиканцев. *Фольклор и антропология города*, *III*(3–4), 122–139. DOI: 10.22394/2658 3895-2020-3-3-4-122-139.

В статье представлены результаты онлайн-полевой работы в сообществе современных ирландских республиканцев, включая сторонников вооруженной борьбы, касательно жанровых границ и перформативных контекстов ирландской повстанческой музыки (так, как она понимается в рамках означенного сообщества). Часть полевых материалов собиралась посредством телефонных интервью и интервью по электронной почте, а часть была собрана у респондентов посредством анонимного телеграм-канала. На основе этих данных автор рассматривает как уже известные в научной литературе перформативные функции повстанческой музыки, так и отношение информантов к так называемой новой повстанческой музыке («диссидентский» гангста-рэп и т. д.), которая респондентами никоим образом не причисляется к республиканской. Доказывается ряд тезисов, а именно, что повстанческую музыку можно рассматривать как *hidden transcript* в терминологии Дж. Скотта; что прагматика повстанческой музыки в сообществе радикальных республиканцев тесно связана с необходимостью противостоять системной публичной стигме, направленной на республиканцев; и что следование специфическим республиканским ценностям критично для внутригруппового определения границ жанра и его прагматики. Также исследуется вопрос возможной смены отношения сообщества радикальных республиканцев к панк-сцене.

Ключевые слова: конфликт в Ольстере, ирландская повстанческая музыка, радикальные республиканцы, Ирландская республиканская армия, ирландские республиканцы, Republican Sinn Féin.

This article is meant to be a part — and a first step, however tentative it may be — of a larger research project dedicated to contemporary Irish Republican community, specifically the community of those who did not accept the Good Friday Agreement and remain committed to the ideas of abstentionism and — not univocally, but to a very large extent [McGlinchey 2019: 144–170] — of armed resistance against British presence in Ireland. These radical Republican activists, both veterans of The Troubles and the younger generations, have been the subject of many scholarly books and papers — mostly in the field of social and political studies, and quite understandably so. My focus, however, is meant to be purely anthropological. The subject of this particular study is the pragmatics of Irish rebel music within contemporary militant Republican community.

But before I put my pen to paper any further, I should express my sincere gratitude to my informants, who took the time to answer my questions despite the massive inconvenience and risk, and were most kind and supportive to me every step along the way. I can only hope that my research does them justice.

Introduction

Nationalist folk music is crucial for constructing and transmitting a nation's identity — both on the conceptual level [Bohlman 2010: 92] and on that of performative practices and actional codes [Bohlman 2010: 95], and is specifically vital to the regions and cultures where matters of identity are, or were until the very recent times, a matter of very real politics and sometimes of literal life and death — such as the Balkans, Basque Country or Ireland. A non-political folk music canon, being as flexible and impersonal (and therefore possessing an unparalleled capacity of becoming personal to any performer) as oral tradition alone could be, obtains political incarnations and effectively becomes weaponized. One can recall the iconic "This machine kills fascists" sticker on Woody Guthrie's guitar to grasp the sentiment; or the 1747 ban on Highland bagpipe music unless played by a British Scots regiment that effectively placed folk

music under the same terms as weapons; or, for probably the closest example to the topic of our research, the rise of Albanian turbofolk in the 1990s Balkans, when Albanian folk music with distinctive Ottoman musical influence became an militant emblem of Albanian identity — specifically in response to Serbian anti-Albanian stigma that arose due to the conflict around Kosovo, and centered on presumed Albanian Islamism. On the other hand, the distinctively "Western" Albanian folk music became a nationalist folk music of its own, but this time putting an emphasis on Albanian Europeanness [Sugarman 2007: 295–297].

It is important to note that, just as with a bearer of a non-political folk tradition, who, if talented enough, can become a "professional" folk performer while retaining their "civilian", non-performer professional identity, the line between militant activists of a national liberation movement and performers of rebel folk music is also thin and blurry. For example, Marko "Thompson" Perković, a renown Croatian singer of Nationalist persuasion, was himself a participant of the Croatian War of Independence and wrote one of his later hit songs, *Bojna Čavoglave,* from personal experience of defending his native village.

Speaking of Irish rebel folk music, the essentiality of it to Irish Republican / Nationalist discourse is rarely underestimated. Unfolding on this in diachronic perspective, one may invoke rapparee ballads and poetry of the 17th and 18th centuries, or even earlier Gaelic-Norman literary lore that contributed to the construction of a new Irish identity, one going beyond mere pedigrees and bringing political and religious stance and cultural heritage in the limelight. This approach, which originated to provide a wider concept of Irishness that the newly assimilated Norman elite would fit into, soon became a notable element of the pro-Gaelic, pro-Catholic and pro-independence narrative that found its scholarly pinnacle in Geoffrey Keating's "Foras Feasa ar Éirinn". Keating, himself a close acquaintance with bardic tradition and the remnants of filidecht, places a heavy emphasis on the cultural component of this new political Irishness. What interests us in this regard is the pragmatic aspect of rebel music — its role in constructing, supporting and directing the political community. The exact performative context of the earlier rebel musical culture, i. e. the rapparee ballads mentioned above, is not easy to discern due to the obvious unattainability of participant observation. But fast forward to the more recent times. Richard Parfitt and Stephen Millar provide an extensive portrayal of how musical culture became crucially intertwined with Irish resistance movement in its many later incarnations, from mid-19th century to the years of The Troubles. The key landmarks in between those here would of course be the Easter Rising of 1916, the War of Independence and the Civil War (and its outcome, quite unfortunate for the pro-independence party). The Easter Rising figure most prominently known in connection with Irish rebel songs will be, of course, James Connolly — who advocated the use of rebel music in political struggle and wrote and published quite a number of rebel songs. Although songs by Connolly largely remained unincorporated into the rebel musical tradition, Connolly himself became the subject of many a rebel song that remains sung to this day [Millar 2020: 71].

The initial indifference of the authorities both sides of the border towards rebel music, which was not at the time perceived as an act of defiance *per se* [Parfitt 2020: 151], was not unanimous. For example, a heated dispute that took place in Dáil Éireann in 1962 concerning "Éire, Sean is Nua", a children's comic book on Irish history, featured a mention of a schoolboy singing "The Ballad of Seán Sabhat" (sic!) as an example of the book's presumed success in promoting Republican ideas and the general failure of the state to preserve public order as the speaker saw it [Dáil Éireann debate 2018, March 11]. That is, the performative act

of singing a song commemorating the death of Seán South (or, more so, the act of teaching a child this song) was perceived as a distinctively political gesture, considerable enough to be brought up as an argument in a parliamentary hearing.

In the following years, as the confrontation in the North became more and more physical, music played the increasingly important role as the antagonizing factor. Its potential in regard to community consolidation and promotion of Republican ideas did not go unnoticed as well [Parfitt 2020: 177–178]. Further cultivation of Republican rebel music as a distinct genre with certain textual conventions went hand in hand with its growing performative significance — and the corresponding escalation of state violence cemented performing (and listening to) rebel music as an act of rebellion in its own right [Parfitt 2020: 167–171].

Such textual conventions, having formed throughout the 20th century, can be described as follows:

> – commemoration of previous iterations of the struggle and outlining a continuity between the events of the past and the contemporary struggle [Millar 2020: 11–12, 70];
>
> – narratives of heroic self-sacrifice and Republican martyrdom, which — as should also be noted — take special prominence since the Hunger Strike [Ó Cadhla 2017: 271];
>
> – struggle for social justice in general, not limited to specifically Irish discourse [Millar 2020: 11–12].

Perception of rebel music as a political, or even more so, a military gesture, one of active defiance, was commonplace in the Republican community of the North during The Troubles and persists in the post-1998 era. Stephen Millar highlights several crucial roles rebel music thus plays. Firstly, it helps build the community identity, as Stephen Millar puts it, "allows republican audiences access to a specific form of working-class Irish republican identity, one tied to complex notions of resistance" [Millar 2020: 204]. Secondly, it educates, transmitting the historical narrative and maintaining the perception of historical continuity between the generations of resistance in the eyes of the audience. Thirdly, it serves — or at least is proclaimed to serve — to encourage further engagement in said resistance, including the *de facto* continuing armed campaign. Nevertheless, since the Good Friday Agreement and within the mainstream narrative of successful peace process and the armed campaign being but a remnant of the dark years past, the music scene primarily associated with said campaign both in regard to its lyrics and to relevant performative practices founds itself in an ambiguous place. On one hand, rebel music is in most cases[1] "rebranded" by this mainstream narrative as a matter of historical memory, the heritage of a war won and over, not a relevant political commentary. On the other hand, the hardline Republican community would employ the very same repertoire as the songs not of the past but of the present, perceiving rebel music as an act of continuous resistance [Millar 2020: 196–197].

This said, all the above mentioned relates to the traditional Irish rebel music — the body of ballads routed in historical songs and lore of Irish resistance, with certain lyrical and musical conventions. These ballads can surely cross the lines between the two realms — those of the pro-peace and of the pro-continuing struggle narratives. For example, in 2003 rebel songs by The Wolfe Tones were

[1] Although "Only Our Rivers Run Free", for example, the lyrics of which are definitely centered around the present moment, is more or less accepted as a mainstream ballad as well.

removed from Aer Lingus flights after a complaint from a unionist passenger [Wolfe Tones pulled from Aer Lingus 2003]; at the same time, the band would appear on the RTÉ's Late Late Show in 2007. In 2018, Rod Stewart made it public that he was banned from singing the ballad "Grace" on BBC — as the song was dedicated to the prominent Irish Republican and the widow of the Easter Rising leader George Plunkett, Grace Gifford Plunkett, and was therefore considered "anti-English", although Stewart himself insisted that he saw the ballad as a love song only [Boylan 2018, September 29]. Rebel music would still make it to BBC in 2020 though — both "Come Out Ye Black and Tans", an iconic rebel ballad, and "The Men Behind The Wire", another Irish rebel song banned by RTÉ, were performed by Steve Coonan on his show "This Time with Alan Partridge" "just for the mischief" [O'Brien 2020, February 16], which sent "Come Out Ye Black and Tans" topping the charts in the UK [How Alan Partridge helped 2020, January 14].

Also in 2020, "Celtic Symphony" by The Wolfe Tones, with its "Up the RA" lyrics, was played from a Sinn Féin election van in County Cavan [Pro-IRA song played 2020, February 6] — despite the party pointedly distancing itself from the armed resistance discourse and vocally denouncing radical Republicanism. David Cullinane, Sinn Féin TD for Waterford, was caught on video chanting the same. The media did not take these episodes lightly — despite Cullinane later insisting that the comments weren't about here and now and that they "were about the past, they were not about the future, the IRA is gone as everybody knows" [Bryant 2020, February 11]. "Come Out Ye Black and Tans" would also be sung first in protests against the Black and Tans' commemorations in Ireland, and then by Sinn Féin supporters during the elections. This too was seen as sectarian by the press. Brian Warfield, the lead songwriter of The Wolfe Tones, denied that singing either of these songs invoked political rather than historical connotations: "It says in that song «tell them how the IRA made them run like hell away». What is wrong with that? That is the truth of our history" [Grennan 2020, February 13].

Such instances can be listed further and further, but while the performative effect of the songs and the reaction to them might differ, the song material remains the same.

Nevertheless, 2017 saw the surprising dawn of the self- and media-proclaimed "new Irish rebel music". West Belfast rap trio KNEECAP exploit the visual and textual codes commonly associated with militant Republican aesthetics: from posing in balaclavas to selling merchandise that can be mistaken for purely political by spectators out of the context. For example, a person who was visiting Dublin on a student exchange program took a photo of a KNEECAP sticker and explicitly attributed it as a "political sticker" on social media (this photo is reproduced here with her kind permission, see *Ill. 1*).

> [Why did you decide that this sticker was political?] It deals with the realm of how the state functions (Ireland) and the realm of international relations (Ireland — England). That is, in principle, what politics is. [I see. But what exactly did tell this to you? The picture, the slogan in the top, or everything pieced together?] I guess, that was due to everything pieced together. [Thanks. And the caption in the bottom — KNEECAP — what is this and what is it about, in your opinion? Or you paid little attention to it whatsoever?] It was the last thing I noticed, and I thought that this might have been a name of some group of fighters for Irish unity, the ones that were posting these stickers. But I didn't check it out later, I sort of forgot about that[2].

[2] Interview taken in a written conversation on social media.



Illustration. A KNEECAP sticker on a lamppost in Dublin. Photo by A. S.

We can see here how the distinctive visual code (the Tricolour; the slogan; the no-border map of Ireland — a traditional piece of Republican imagery since at least the 1950s) helps the band sticker mimic after a political message, convincingly enough for the outgroup audience. As for the ingroup audience, that is, the citizens of Ireland both sides of the border, this also seems to do the trick. On one hand, members of the band admit in an interview that they are, in part, driven by the desire for iconoclasm which, in their opinion, is the only way to speak of the unspeakable:

> Móglaí Bap says: "They couldn't talk about this stuff. A lot of people carry that trauma still. For us, we take this opportunity to actually have a joke about it and look at everything and discuss it all, that's what our point is: nothing is safe from having the piss taken out of it. It's all in the equation" [Mullally 2019, April 12].

On the other hand, what is interesting about KNEECAP, is that the band's stance is presented as being at least partially genuine. The band style themselves as advocates of Irish language, claim rebel songs to be a musical influence on them and, while openly parodying the IRA and RAAD videos and glorifying drug use in their lyrics, would at the same time chant "Brits Out", utilize samples from "Come Out Ye Black and Tans" and accept the label of the "new Irish rebel music" that the media would almost unanimously assign to them [Conway 2020, March 24]. As Móglaí Bap, a member of the trio, himself puts it in an interview, "It's satire and it's not. The art's in the not knowing" [Lanigan 2019, June 14].

The other peculiar thing about Irish rebel music scene is that, despite the traditional placement of Republican movement into the far left of the political spectrum (albeit, as Marisa McGlinchey observes, not as uniformly as one would believe from the popular imagery [McGlinchey 2019: 69–70]), punk scene, a known voice of pro-socialist and pro-independence protest, did not assume that position as far as Ireland is concerned. Moreover, Irish punk scene during The Troubles was deliberately and pointedly apolitical in most of the cases, challenging the very idea of the division rather than picking a side [Heron 2015].

Therefore, my research goals for this article were the following:

a) to examine the definition, genre borders and performative role of rebel music as currently seen by Republican activists themselves — including those involved in the armed struggle;

b) to investigate if any "new rebel music" (including a possible shift in attitudes to punk) is really accepted and seen as rebel in the actual radical Republican community.

Field assessment and methodology (with a dash of spy thriller)

One of the major complications in my research was that at this stage I had to conduct it online from overseas. This made entering the field a lot more challenging, as I had limited possibilities of interaction with potential informants. For the above-ground part of my research, I reached out to major radical Republican political parties via email and social media — that is, to Republican Sinn Féin and Saoradh. Unfortunately, I never heard back from Saoradh, therefore, my fieldwork here is sadly limited in that regard. Republican Sinn Féin, on the other hand, kindly directed me to an esteemed activist who gave me a series of interviews both in writing and on the phone. Independently from that line of fieldwork, I have, after a prolonged period of networking, procured an anonymous contact of a person on Telegram who was presumed to be connected to more militant Republican activists. I have outlined the design of my research in the same manner as I did while reaching out to Republican Sinn Féin and Saoradh, and the person considered that some of the activists might be interested to partake in it. Nevertheless, both my anonymous contact and me were facing the challenge of securing extra safety of the potential informants' personal data, the challenge that went far beyond everyday academia standards due to extremely sensitive nature of my potential informants' presumed affiliations. To ensure this, an anonymous Telegram channel was used to communicate and to transfer the data, so that I would have no knowledge of my informants' personal details, locations, etc. Besides, I was careful to draft my questions in such a way that no answers to them could be considered potentially incriminating. All in all, I was able to accumulate 10 responses along this line. I asked my informants, both underground and "above-ground", the following:

a) whether the respondent identifies themselves as a Republican;

b) what function, significance and role, in their experience and opinion, does rebel music have in Republican community and Republican activism;

c) what would they consider exactly to constitute rebel music, and what would be the typical situations/practices in the community in regard to playing rebel music / listening to it;

d) and, last but not least, what was their opinion on artists exploiting paramilitary Republican imagery, and whether there would be any intersection between rebel music scene and socialist and anarchist punk scene and vice versa.

It should also be noted that, while coronavirus pandemic put my plans and arrangements for an actual field trip on hold, it made certain participant observation practices more readily available, such as attending concerts and fundraising gigs online; this has also been accounted for during the interpretation of my research.

The fact that none of my respondents were connected to Saoradh and doctrinally related Republican bodies was of a great importance to my research. Irish Republican community has been known for its extreme diversity; in fact, the sanctity of said diversity and the right to disagree with the "party line" was one of the crucial factors to the initial Republican split between Provisional Sinn Féin and Republican Sinn Féin [McGlinchey 2019: 44–47]. And of all these many diverse facets of Republican doctrine, Republican Sinn Féin is probably the most

inclusive of all. Two factors contribute to this: first, RSF being the oldest and most continuous strand of Republican movement, by definition embracing the widest range of its facets, and second, it being the only radical Republican party with a clear positive program, namely, *Éire Nua*. Said program literally sanctifies pluralism as one of the founding pillars of the new Republican democracy [Éire Nua: 15]. Therefore, while all Irish Republican creeds include both a cultural and civic Nationalist element and a Socialist element, the exact perception of what constitutes proper Nationalism and Socialism would differ a great lot depending on the individual / group [McGlinchey 2019: 57], from a more conservative stance to proper by the book Marxism-Leninism, and the views expressed by the people whose creed would be Éire Nua would probably be the most diverse and pluralistic of all. This is reflected in the data I gathered, as some of my respondents highlight the importance of national identity and their priorities clearly lean towards the Nationalist dimension of the doctrine, while the others tend to prioritize the Socialist aspect and reflect within a distinctively Marxist framework. This, on one hand, makes the opinions I dwell upon properly diverse; on the other hand, they would lack the uniformity of, say, Connolly Youth Movement or abovementioned Saoradh.

"Music was always something more": Genre boundaries and performative contexts

When asked to define what they would consider rebel music, some of my informants were rather conservative in conventions of the genre, providing a list of model rebel bands or specifying that, in their opinion, rebel music was synonymous to traditional music to a very large extent:

> Rebel songs are basically traditional songs / ballads for me. It's sometimes the same, sometimes it's not. There were likes of Christie Moore but that's before he sold out like many sadly did. Wolfe Tones much better, that's why you won't hear them on RTE or anywhere in the mainstream media. Plus there are The Irish Brigade, Eire Og, Charlie and the Bhoys and many others. I'd say in most of Irish towns there's a band or two like that[3].

> Wolfe Tones, The Druids, Eire Og, Charlie and the Bhoys, The Irish Brigade, pretty much all the bands hated by RTE, BBC and McCausland and the likes[4].

> Irish rebel songs are, first of all, the songs of the RA, from the times of the 1916 to nowadays. Those are also the least acceptable songs in the mainstream media. The songs about the earlier rebellions and risings might also count as they are the part of our history, rebel history[5].

We can see that in these band lists the contraposition of genuine rebel music scene to mainstream media and to artists of maybe the same repertoire, but nevertheless accepted by the mainstream media, is vital. Other respondents would not be as specific. But the common denomination in regard to genre boundaries would be the thematic conventions, in which the historical continuity, remembrance and transmission of knowledge, on one hand, and more general value paradigms, on the other hand, would constitute the two founding pillars:

[3] Handout 2.
[4] Handout 4.
[5] Handout 10.

> For me the songs of Irish rebellions are the rebel songs. It is all the same through the centuries. So Wild Geese, United Irishmen, Fenians, RA — all follow the same path. Another matter is the social protest songs. It is not the fight only (sic! — *M. M.*) to be a nation once again. It is the fight for better and equal future for Irish people[6].

> There's a difference between the rebel music and the rebel bands. Many of the mainstream bands and/or musicians would sing one rebel ballad or the other. Won't make them republicans or dissidents. But every single song about the struggle might be seen as a rebel song[7].

> Basically all the RA songs (old and new), songs of social protest, like No Use for him and stuff. I'd call CSC (Celtic Soccer Club — *M. M.*) songs of the Green Brigade too, cause there's strong Republican sentiment there[8].

> Now we have many. Very old ones, the ones from the 19th century, the Easter Rising songs, the War of Independence songs, Civil War songs, Border War, The Troubles and Civil Rights songs. That will be what you call Rebel ballads. Then it is working class struggle, so those ballads also rebel songs. Irish, Scottish, American sometimes. No borders for that. There are also Celtic FC songs. Their board will act like nothing but there is the unity of spirit[9].

> Rebel ballads are the ones that tell the story of our fight. Modern heroes, heroes of '16 and before that it's also the ballads of protest like during the water tax, anti-eviction, in support of workers and nurses. Real social justice is a part of it[10].

> There are plenty of bands, some of the more mainstream ones who would sing some rebel song or the other. I also count those who sing in support of the homeless people, "Save Moore St.", many other (there is too many to name, in the FS (Free State — *M. M.*) alone)[11].

> For me rebel songs and protest songs are the two sides of one coin. We fight not just for the 32 but for social equality, racial equality[12].

These common values necessarily manifested, as can be seen from the quotes above, well exceed the historically established mutual support and intersection, to a large degree, between Republican and other communities[13]. While all of the informants, including the "above-grounds" informants, did stress out the utmost importance of historical discourse in whether a song would count as a rebel song, only a minority (the authors of Handouts 2 and 10) would more or less limit the thematic convention to the history of Irish resistance. With the majority of the informants, any song in protest against social injustice and oppression can make it to the pantheon of rebel texts. This fact, apart from the obvious notion of simple human empathy, is closely tied, in my opinion, not to the comparative lack of manifested social conflict, as would be with those who do not see themselves as a part of continuing struggle [Millar 2020: 199], but to specific Republican code of values that would be properly outlined further.

Before dwelling on that further, we should outline the functions of rebel music as highlighted by the informants. To some of the informants the primary function would be, of course, that of transmission of identity — not just political of

[6] Handout 9.
[7] Handout 8.
[8] Handout 1.
[9] Handout 3.
[10] Handout 6.
[11] Handout 7.
[12] Handout 5.
[13] Namely and as exemplified here, that of Celtic FC supporters — which can also be seen in visual and artifactual codes [Millar 2020: 161].

any sort, but distinctively Irish one (one of the informants would even prefer to identify themselves as the Irish patriot rather than Republican[14]). This very notion is closely connected to Scott's reflection on symbolic resistance, namely, to folk culture being inevitably tailored to expressing the cultural identity of the oppressed. We should also note that, according to Scott, importance of expressing a rebel identity is driven from the necessarily antagonistic subculture of the oppressors [Scott 2008: 157–158].

> Music for me is a part of Irish identity and always was such. Republican identity is for me another word for Irish identity or should be. So music and Republican identity are intertwined. Like in the past it was that poets were the leaders of rebellions against English, likes of Padraig Pearse or James Mangan or Bobby Sands. Basically for me it seems natural in our spirit and maybe rebel spirit in general[15].
>
> No Irish Republic without Irish people. No Irish people without Irish history, language, music, sport. It is a part of who we are and who should we be[16].
>
> For Irish people, in Irish culture, music was always something more. Without music and without history there won't be a nation[17].
>
> ‹...› it is an inspiration and also a way to always remember who we are[18].
>
> Irish republicanism was always more than just a political movement and/or military struggle against the foreign occupation. It was always intertwined with the Irish culture, language, traditions. That's why rebel music is so important in Republican movement and that's also why there's no such thing as "unionist music", for while the Republicans represent the nation, loyalists represent the state, the empire[19].

Here we can also recall what has been already mentioned in the introduction: the ideological diversity of the field. As we can see, two of the authors listed above seem to hold strong Nationalist views and place a notable emphasis on the importance of cultural and civic Irishness, while some of the further responses would place the emphasis of the social — and Socialist — dimension of the Republican discourse and relevant aspects of rebel music.

Informants also put an emphasis on the utmost importance of music in education, teaching and transmitting the concepts of historical continuity which are impossible to be narrated through public transcript. Oral culture, due to its inherent flexibility, is a perfect container for narratives otherwise abridged or censored [Scott 2008: 160–162], in this case — those highlighting the continuity of Irish Republican struggle:

> People of '16 and '19 frequently did not know a thing about Irish history before joining the RA. If they knew, they'd join way earlier. Brits won't teach Irish history or language. FG/FF now also doing all they can to sweep it under the carpet. So if not us, who'll teach? Other than that, song of struggle, of rebellion will keep you alive, will keep your spirits high. Just another reminder of what we [are] fighting for[20].
>
> Here if you heard of it, if you've listened, if you've learned something — it is a victory already[21].

[14] Handout 3.
[15] Handout 2.
[16] Handout 5.
[17] Handout 6.
[18] Handout 7.
[19] Handout 10.
[20] Handout 9.
[21] Handout 8.

And as with any resort to the past, and in memorial discourse in general, the commemorative aspect of music is also professed as vital within the community:

> In my opinion, the rebel music first and foremost inspires, it keeps the fire alive so we remember the sacrifices that were made…[22]
>
> In my opinion when we listen or sing our songs we show the respect to our great heroes and follow their footsteps. It is up to us to finish what they began, so it is an inspiration and also a way to always remember who we are[23].

What is of particular interest here is that not only the song material, but the very act of listening to rebel songs per se is seen an act of commemoration — and, with that (and as one of my informants had put it), also "an act of rebellion"[24]. Such semantic and significance and performativity is, in my opinion, to a very large extent grounded in the anti-Republican stigma in the public transcript that community would experience and to which my informants (apart from the abovementioned examples) would refer more than often:

> Kind of acceptable for them to blame Republicans for everything[25].
>
> To me this (public commemorative practices. — *M. M.*) is a way of countering the negative propaganda from the state demonizing Republicans. ‹…› And the state propaganda mentioned earlier does have an effect, I have been shunned by people once they know of my political beliefs and sadly it did effect my relationship with my mother once she became aware of my involvement[26].

One of the informants would also specifically point out that they were proud to be Republican[27].

This wide anti-Republican sentiment have been remarked upon by the scholars dwelling on the subject of limited popular support of post-GFA Republicanism [McGlinchey 2019: 166]. While the Easter Rising, the War of Independence and — to a certain extent — the pre-GFA IRA activity is generally portrayed as heroic past, or at least as complex and nuanced one, the state media and pop culture consensus on the post-GFA Republican campaign is almost univocally condemning. Diffemisms such as "terrorists", "violent dissident Republicans", etc. would constitute the default terms of description in regard to anti-Agreement Republicans, and go at great length to highlight how Republican initiatives are "unwanted in the community". Fiction and mass media would portray post-GFA Republicans as career criminals (despite direct vigilante action against career criminals and drug lords being characteristic of militant Republican community policing). As a Republican periodical *Saoirse* writes, academic censorship in Republican studies is also prominent [Dalton 2020: 10], which once again relates us to utmost importance of rebel music as a means of uncensored education. While all abovementioned does not deter radical Republicans from their activism (as both anti-Treaty and anti-GFA Republican legitimacy is, and always historically was, based in the continuity to the First Dáil Éireann, not in numbers of popular support [McGlinchey 2019: 166]), it does put a considerable moral strain on individuals in addition to personal security risks. Countering such stigma both on outgroup and ingroup level, while maintaining personal safety in the situation

[22] Handout 8.
[23] Handout 7.
[24] Phone interview 1.
[25] Handout 6, when referring to punk music.
[26] Email interview 1.
[27] Handout 5.

of oppression and criminalization, would demand for hidden practices as outlined by James Scott [Scott 2008: 138–139]. Aside from transmitting historical and memorial narratives not welcome in the public transcript to the outgroup, the community would vest formally "neutralized" song material with its original rebellious meaning via placing it into certain performative contexts, i. e. specific marked locations. As Stephen Millar notes, there would be a big difference in how a song is perceived depending on whether it is played in a "mainstream" or a "hardline" Republican venue [Millar 2020: 196].

My informants have also referred to specific pub culture and the importance of correct location for an authentic experience of rebel music:

> There are many places to listen to such. ‹...› Less in touristic places, too plastic, too much cash around. Won't be a rich rebel[28].

> I'd say in most of Irish towns there's a band or two like that. Now there are also festivals of ballad bands so that's about it[29].

As James Scott puts it, there are two strategies of preserving anonymity within symbolic resistance: concealing the *action* or concealing the *actor* [Scott 2008: 148–152]. Attending a specific location that by its very nature reverts a text that has been appropriated into public transcript into its original rebellious self, can be interpreted as the former — not unlike Jacobite taverns three hundred years before. While attending a venue might seem a neutral action in itself to an outgroup spectator, and formally is so, attending avenue with a known established community associated with (and contrapositive to the mainstream as well) it is, in fact, a statement made without a statement, and a perfect performative hidden transcript. As Stephen Millar's informants note, showing up to play the very same repertoire in an unrepentant Republican venue would often mark a musician in the future as a person non grata in a Provisional Sinn Féin venue and vice versa [Millar 2020: 196]. Besides, the actual meaning of some songs would remain hidden from a person from outside of the community. One can also recall a story by Christy Moore (from the 1970s, long before he "sold out", as one of my respondents puts it). As rebel songs were unofficially (but no less effectively for that) banned from Irish media, Moore wrote a song that could be easily mistaken by a non-Republican listener for a love song with no political overtones, which enabled him to get it in rotation on RTÉ. There it remained for six weeks, until a well-meaning contributor to the Republican paper *An Phoblacht* wrote a piece explaining the song's actual meaning, after which it was, of course, banned as well [Ó Cadhla 2017: 266–267].

Speaking of Republican songs accepted into the public transcript, we should also note that, as with previously mentioned historical narratives, some of which are considered more "appropriate" and "peaceful" than the others, the "taming" of rebel discourse by appropriation is anything but new from diachronic perspective. The public discourse lays claim on some of rebel practices, narratives and texts, reframing them as "historical" and thus placing them within the realm of cultural heritage with no immediate political relevance: this exact same mechanism proved its effectiveness in the later half of the 18th century, reframing a militantly "rebel" Scottish Gaelic culture as that of imperial soldiers, and later — of courtroom "Jacobites" perfectly loyal to the Hanoverian throne, the most passionate "Jacobite" of all probably being George IV Hannover himself. Distinctively Gaelic imagery and music, that used to be an icon of anti-Britishness to the point of criminal

[28] Handout 1.
[29] Handout 2.

prosecution, would then become, during Victorian era, a visual emblem of Britishness. But unlike 18th century Scotland, in 21st century Ireland the memory of the past still remains a battleground between the rebels and those in power.

We can also note that all the public scandals described above have one important characteristic in common: they feature rebel music out of its conventional element, i. e. Republican venues and communities, and the backlash is motivated not as much by the song per se (which is usually very well-known regardless and hardly a shocking surprise for the audience) but by its existence "in the public" — blasting from an election van or broadcasted on an airplane. The very fact that the rebel discourse pours out into the "official" public space, where no wars are allowed to be mentioned indiscriminately, let alone waged, is seen as aggression.

That is not to say, however, that listening to rebel music lacks any tangible performativity. As I have already mentioned, I have attended two online concerts of rebel music, one hosted by Republican Sinn Féin and the other by Celtic FC supporters; both of the events were operationalized as charity fundraisers, the former in support of homeless people and the latter in support of a hospice. Attendees would be invited to send donations for charity recipients; thus, an act of symbolic rebellion would transform into an act of tangible community support. This quite aligns with already described notion of social justice as one of the prevalent thematic criteria of rebel music in the eyes of the informants. It should also be noted that Republican charity initiatives, while being politically inclusive and involving people from outside of Republican community, are seen by the activists as an inherent part of both Republican ideology and practice (Republican volunteers standing up for the vulnerable instead of a failed state), and a means to combat anti-Republican stigma[30]. Thus rebel music transcends from the realm of symbolic resistance to that of direct action with tangible consequences (namely, in case of the RSF event, providing the homeless). The militarization of the musical discourse can also be seen in fan practices during rebel music gigs. Millar describes both fans and musicians in Belfast invoke machine gun fire by audial and performative imitation [Millar 2020: 170], and the audience's behavior traditionally involved a lot of physical activity, as can be seen in various recordings of iconic rebel music gigs[31].

The one facet of rebel music pragmatics that might have been expected, especially from militant informants, was solely absent though, and that was utilizing rebel music as deliberate propaganda aimed at outgroup audience. The informants would, of course, mention the importance of rebel music as inspiration for continuing the struggle; but all these narratives would be distinctively ingroup and even more so, distinctively personal:

> I think it's hard not to sing, like when it's a hunger or a war, or a rebellion, or poverty, or you're homeless; that's something you will not lose. That's what they won't take from you in prison camp or block cell. That's why it is still there and will always be[32].
>
> Other than that, song of struggle, of rebellion will keep you alive, will keep your spirits high. Just another reminder of what we [are] fighting for[33].

The addressee of such message conveyed by a song, as perceived by the bearers of the radical Republican tradition themselves, are the members of the militant

[30] Phone interview 1.

[31] For example, this recording of a Shebeen live performance from the pre-GFA era: https://youtu.be/fG480s3XqqE.

[32] Handout 4.

[33] Handout 9.

Republican community, not an outgroup audience that needs to be "radicalized" — to the contrary of what might have been relayed of some musicians' experiences during The Troubles [Millar 2020: 178–180]. They form more of an inner narrative, aimed at sustaining dignity and dedication of the addressant-immediately-turned-addressee while maintaining a persecuted and stigmatized identity. The song serves as the manifest of the deepest personal self — not an outside illustration but an immanent part of lived personal experience. As other informants put it,

> At work we sing, at the party we sing, in prison we sing, at wake we sing, in the church we sing. People have songs for all struggles and all the occasions. We have our own songs for our own struggle[34].

> We sing of what we see. It's like in Marx. Basically we have the most rebel songs cause we had and have the most rebellions. Still going[35].

Drawing the preliminary conclusions to this part of my essay, one might suggest that:

– The very act of listening to / performing a rebel song does not just allude to active rebellion but, according to ingroup perception, *is* active rebellion, as it means sustaining a prosecuted and heavily stigmatized identity.

– Rebel music is transformed from a simple educative / commemorative narrative into an act of defiance due to a marked context, be it a specific location, a specific performer known as such, or a specific pragmatic context.

– While educating the general audience upon historical narratives is seen as an important function of rebel music, encouragement pragmatics are exclusively ingroup and are not seen as deliberate "propaganda" aimed at outgroup audience but exist within personal contexts.

– Strict adherence to Republican principles (altruism, active agency in pursuit of social justice, empathy, self-identification with the heroes of old and with the oppressed) is crucial to defining genre boundaries, which is also reflected in genre pragmatics within the community.

All in all, we can reasonably consider that, in ingroup radical Republican performance and perception of rebel music, one of the key pragmatic functions would be ingroup countering of outgroup anti-Republican stigma, both on state media and interpersonal levels.

"It's not a game and they waste it": Attitudes to "dissident" imagery in popular music culture

The attitudes towards the so called "new rebel music" amidst my informants constituted a wide range from very vocal disdain to indifference. With the non-military informants, according to phone interviews conducted, indifference was found to be prevalent:

> Nobody really cares. Now, if people want to use that imagery — and they got away with that... Basically, indifferent. Absolutely indifferent[36].

As with military informants, some did express the same point of view:

[34] Handout 3.
[35] Handout 1.
[36] Phone interview 2.

> Neither rap nor punk posers represent our ideals. So no, they have nothing to do with us. Couldn't care less about them[37].
>
> In case of Kneecap it's mostly an attempt to create the "Irish" gangsta style[38].
>
> That's just a poor attempt to shock the audience and journalists. But there's no love to RUC/PSNI among all kinds of people, so there's that. If they want to be chancers it's up to them[39].
>
> Rap is also mostly for pose[40].
>
> They are posers, like the Cranberries was, muppets[41].
>
> I personally don't know of them, too old for that. If they want, they might just as well. They won't like it, though, no Porsche cars and naked girls here[42].

In some cases, this indifference was visibly laced with disdain:

> Don't think they understand what they are doing. Balaclava is more than a mask. Like the brimmer before[43]. Won't go as far as to call it blasphemy but that's fucking stupid[44].

And some informants voiced their disdain in no unclear terms:

> Kneecap is a bunch of gobshites. It's not a game and they waste it. Could do some good tho, but not going to[45].
>
> KNEECAP is not what we stand for, it's the opposite. I'd say like they [are] worse than many American rappers, cause they actually do promote the stuff other than describe the reality. What I think, is that their "dissident" looks's a bunch of morons[46].

From these, we can say for sure that the so called "new rebel music", for all its balaclavas and chants, is not at all accepted by the *actual* people in balaclavas — to put that lightly. As with textual codes in what has been explored above, visual imagery and exploitation of some slogans is not enough to constitute any authenticity — only actual values and ideals are, to which the ideas voiced in KNEECAP lyrics (hedonism, glorifying drug use, "gangster" lifestyle) are obviously contrary, and even seem as harmful in some cases (especially given that, as one of my informants writes, Republican activists fight "not just for the 32"[47], but for a better society in general). Appeal to the visual codes commonly associated with militant Republicanism is seen either as little short of blasphemy (as those are vested with great symbolic significance), or as skating on thin ice — effectively asking for state repercussions while, at the same time, severely underestimating the actual stigma surrounding Republican activism (which has been discussed above).

The same priorities can be seen in informants' attitudes to punk scene. Everyone generally would confirm, with varying degree of criticism, that there is no considerable intersection between punk scene and rebel music scene:

[37] Handout 9.
[38] Handout 10.
[39] Handout 8.
[40] Handout 6.
[41] Handout 4.
[42] Handout 3.
[43] The brimmer referred to by the author is a centerpiece of another classic rebel song — "The Broad Black Brimmer". The protagonist, inheriting his late father's IRA uniform (including the brimmer in question), continues his path and struggle.
[44] Handout 5.
[45] Handout 1.
[46] Handout 2.
[47] Handout 6.

> Punk music has little relation to the cause around here. Some of the guys might be sympathetic but that's just generalities. Personally they are the same to me, like empty headed idiots singing Roll of Honour for fun. If God would grant them some brains that would be a blessing[48].

> Punk bands are mostly about neutrality and things like that, but they are fine. I know personally lads who do the volunteering, helping the homeless and such, so they are punks. But they don't sing much about the Rep. ideas. Some might have them tho, but they won't speak up that much[49].

> I don't think they ARE the republicans but if they want to help it's okay. No such thing as unnecessary help. Plus they might help in some other matters, not republican ones but in more general sense[50].

> Punk music in diaspora might sing some rebel songs (see DKM, The Pogues, etc.) however that won't make them republicans per se[51].

> Maybe. But no mainstream bands. They are mostly posers / West Brits. Kind of acceptable for them to blame Republicans for everything. There are non-Irish bands like Black'47[52] or Banda Bassotti[53]. Less so in Ireland[54].

> Punk is mostly pro-Republican in the US, not here[55].

> The old punk will be about peaceful cooperation and other shite (or about just booze and love, craic and all). New ones are scared the shite of all ‹...› like they might be good bands and all but it's no Republican music. I listen to some Basque punk and Italian punk though, they are closer to the idea. Sadly[56].

As can be seen from these quotes, including the repertoire traditionally associated with rebel music into a mainstream and non-Republican punk band set list will be seen as an appropriation of Republican cultural codes rather than a profession of solidarity. The concept of this solidarity is, again, axiologically driven: informants would mention members of punk subculture who partake in community help and the struggle for social justice, but unless the ideas are spoken out vocally, that would remain on individual, not group level. As we can see, shared values that can be described as Republican are more important than thematic conventions or borrowing of some traditional "rebel" repertoire — as well as musicians' willingness to be recognized as Republicans (which, once again, relates us to the aspect of countering the anti-Republican stigma). So in some instances, punk bands would be seen as somewhat closer to allies — but then again, based on personal views and biographies of people involved:

> Punk like Pogues? There is Birmingham Six song and I think his grandparents were in the 3rd Tipp. Brigade. Punk is not my cuppa but they might do[57].

We can see here how the presumed Republican family background of Shane McGowan contributes to the author's more positive attitude to punk scene (a long way from "West Brits" of the other author indeed), but nevertheless, the

[48] Handout 8.
[49] Handout 1.
[50] Handout 7.
[51] Handout 10.
[52] An American Celtic Rock band active in 1989–2014 that used to refer to Irish Republican struggle more than often. The band's name itself is the traditional term for the summer of 1847, the worst year of the Great Famine in Ireland.
[53] An Italian ska-punk band known for its political lyrics inspired by Communist and anti-Fascist ideas.
[54] Handout 6.
[55] Handout 4.
[56] Handout 2.
[57] Handout 3.

general pattern remains unbroken. Values conflicting with Republican ideas, be those promotion of drug use and criminality or political apathy on principle, would overrule both visual codes or even some common points in matters of politics. Adhering to a specific moral code would be the principal element in the rebel musical narrative.

It is also interesting to note that nationality and/or cultural identity of a band will not be that much of an issue. This is in agreement with general Republican sentiment towards the diaspora (radical Republicans being one of the few Irish communities accepting of Irish diaspora and validating diaspora Irishness — which has historical roots in diaspora support for Irish Republican struggle)[58]. Besides, the musical canon of Irish rebel music dwells on the 19th century canon of Irish urban ballads — which, in turn, emerged and was first recorded in the diaspora [Bohlman 2010: 81].

Conclusions

The extreme performativity of Irish rebel music within contemporary radical Republican community is to a large extent due to the public stigma, with which maintaining Republican identity is inherently associated. With rebel music thus becoming a hidden transcript, its main performative functions are that of sustaining and preserving the persecuted and heavily stigmatized identity, of transmitting it, and of assisting the members of the ingroup in struggle with that stigma on the personal level and maintenance of the dignity and determination that are put under considerable pressure. As such, the core of the rebel music and what is considered or not considered to constitute it, would be the specific value system, to which altruism, agency and unindifference to the suffering of others would be central. This value system would prove as important as the identity and heritage aspects, transcending thematic conventions and Ireland/diaspora Irishness division, and would also warrant resentment to the self-proclaimed "new" rebel music — which, despite all the decorum, will not be seen as rebel and/or Republican by the actual Republican community in the slightest. On the other hand, the perception of rebel music as an instrument of deliberate and calculated propaganda, was nowhere to be found among my informants; they would seek to keep the spirits high first and foremost within their own community[59] — thus responding to outgroup pressure.

Of course, this study is concise by necessity, because such a topic calls for prolonged in-person fieldwork on a much larger scale and with a much richer methodology, including in-depth interviews, participant observation, etc. But still, I do hold my hopes that this shall be the first and tentative step to a much bigger research, and that I will explore and re-explore this theme in the future.

Литература/References

Bohlman, P. V. (2010). *Focus: Music, nationalism, and the making of the New Europe*. Abingdon, Oxon: Routledge.

Boylan, C. (2018, September 29). Celtic-mad Rod Stewart "banned from singing Irish ballad Grace by BBC" during live radio set despite insisting it's "not really an IRA song". *The Scottish Sun*. Retrieved from https://www.thescottishsun.co.uk/news/scottish-news/3278800/rod-stewart-grace-bbc-celtic

[58] The author of the paper, usually keeping silent about her diaspora Irish identity to avoid being seen as a "plastic Paddy", was surprised, and very touched, by the respondents' interest in her family name and heritage.

[59] Same point of view expressed by Republican musicians can be found in: [Millar 2020: 173].

Bryant, A. (2020, February 11). Sinn Fein TD under more pressure for "Up the Ra" chant after saying he's "never distanced himself from IRA". *Extra.ie*. Retrieved from https://extra.ie/2020/02/11/news/politics/sinn-fein-up-the-ra

Conway, C. R. (2020, March 24). Belfast hip hop trio Kneecap and the new Irish rebel music. *IrishCentral*. Retrieved from https://www.irishcentral.com/culture/kneecap-belfast

Grennan, D. (2020, February 13). Songwriter behind "Black & Tans" ballad slates reaction to controversial "Up the RA" Sinn Fein video. *Extra.ie*. Retrieved from https://extra.ie/2020/02/13/entertainment/celebrity/songwriter-behind-black-tans

Dáil Éireann debate — Tuesday, 5 Jun 1962. Vol. 195 No. 14 (2018, March 11). *Houses of the Oireachtas.* Retrieved from https://www.oireachtas.ie/en/debates/debate/dail/1962-06-05

Dalton, D. (2020, June). Placing a value not a price on the humanities and an independent academia. *Saoirse — Irish freedom,* 10

Éire Nua. Retrieved from https://republicansinnfein.files.wordpress.com/2016/02/c3a9ire-nua_pdf.pdf

Heron, T. (2015). "Alternative Ulster": Punk and the construction of everyday life in 1970s Northern Ireland. In S. Mikowski, Y. Philippe (Eds.). *Popular culture today. Imaginaires* (19). Presses universitaires de Reims. Retrieved from https://www.academia.edu/18129212/_Alternative_Ulster_Punk_and_the_Construction_of_Everyday_Life_during_the_Northern_Ireland_Conflict

How Alan Partridge helped Come Out Ye Black and Tans top the charts (2020, January 14). *The Guardian*. Retrieved from https://www.theguardian.com/music/2020/jan/14/come-out-ye-black-and-tans-wolfe-tones-alan-partridge

Lanigan, R. (2019, June 14). Belfast rappers Kneecap are reinventing the Irish language for a new generation. *VICE*. Retrieved from https://i-d.vice.com/en_uk/article/9kx8wd/belfast-rap-kneecap-irish-language

McGlinchey, M. (2019). *Unfinished business: The politics of 'dissident' Irish republicanism*. Manchester: Manchester University Press.

Millar, S. (2020). *Sounding dissent: Rebel songs, resistance and Irish Republicanism*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Mullally, U. (2019, April 12). Kneecap: "Low-life scum" of west Belfast rap whose day has come. *The Irish Times.* Retrieved from https://www.irishtimes.com/culture/music/kneecap-low-life-scum-of-west-belfast-rap-whose-day-has-come-1.3854738.

O'Brien, S. (2020, February 16). *Why Steve Coogan sang Come Out Ye Black and Tans on BBC. IrishCentral.* Retrieved from https://www.irishcentral.com/culture/steve-coogan-come-out-ye-black-and-tans

Ó Cadhla, S. (2017). "Then to death walked, softly smiling": Violence and martyrdom in modern Irish Republican ballads. *Ethnomusicology, 61*(2), 262–286.

Parfitt, R. (2020). *Musical culture and the spirit of Irish nationalism, 1848–1972*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group.

Pro-IRA song played from Sinn Féin election van (2020, February 6). *BBC.* Retrieved from https://www.bbc.com/news/av/world-europe-51407816/pro-ira-song-played-from-sinn-fin-election

Scott, J. (2008). *Domination and the arts of resistance: Hidden transcripts.* New Haven: Yale University Press.

Sugarman, J. C. (2007). "The criminals of Albanian music": Albanian commercial folk music and issues of identity since 1990. In D. A. Buchanan (Ed.). *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image, and Regional Political Discourse.* Lanham, Md: Scarecrow Press.

Wolfe Tones pulled from Aer Lingus flights (2003, March 24). *Irish Examiner.* Retrieved from https://www.irishexaminer.com/breakingnews/ireland/wolfe-tones-pulled-from-aer-lingus-flights-92926.html

ДЕТАЛИ ГОРОДА





1. Неизвестный, пришедший к зданию администрации Президента в костюме шамана и играющий на варгане. Акция связана с историей шамана Александра Габышева, который собирался в Москву «изгонять злого духа из Кремля». 21 сентября 2020 года.

2. Белорусская диаспора в Петербурге отмечает вновь ставший опальным День Воли (белор. Дзень Волі) — праздник в честь провозглашения 25 марта 1918 года первого белорусского национального государства. Санкт-Петербург, бар «Свобода», 25 марта 2013 года.

ПОЛЕВЫЕ ОЧЕРКИ

«А ЗА ЧАСТУШКУ ЕГО УВЕЗЛИ»: ПАМЯТЬ О ПОЛИТИЧЕСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ И РЕПРЕССИЯХ В СЕВЕРНОЙ ДЕРЕВНЕ

НАТАЛЬЯ ГЕННАДЬЕВНА КОМЕЛИНА[1]

✉ KOMLNG@MAIL.RU

[1] Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург, Россия

Для цитирования статьи:
Комелина, Н. Г. (2020). «А за частушку его увезли»: память о политическом фольклоре и репрессиях в северной деревне. *Фольклор и антропология города*, *III*(3–4), 142–157. DOI: 10.22394/2658 3895-2020-3-3-4-142-157.

Сюжет этого очерка подсказан полевыми материалами. В центре нашего внимания будут устные рассказы вокруг истории, начало которой было положено исполнением частушки, выражающей недовольство коллективизацией. В статье будут рассмотрены политические частушки в советской деревне 1920-х — 1930-х годов. В эти годы интерес к ним возрос как со стороны исследователей и публицистов, так и со стороны советских репрессивных органов. В статье описан случай политического преследования за исполнение частушки в соседних деревнях, расположенных на Зимнем берегу Белого моря, Ручьи и Мегра. Случай этот произошел в 1938 году. На сенокосе мужчина и женщина исполнили антиколхозную частушку: «Шла корова по угору, / Слезы капали на нос. / Обманул товарищ Сталин, / Не пойдем больше в колхоз». Мужчину осудили на десять лет исправительно-трудовых лагерей, и домой он не вернулся. Женщина, которая вместе с ним пела частушку, была оправдана. В статье использованы архивные материалы, полевые интервью с родственниками и соседями пострадавших, мемуары сына репрессированного и статьи мезенского журналиста Сергея Доморощенова. Если предположить, что локальная память об истории репрессии за исполнение политического фольклора была инспирирована или, по крайней мере, оживлена и легитимирована журналистскими публикациями Доморощенова, то надо заметить, что жители двух деревень вычитали в них разное. Версия о доносительстве женщины, хорошо усвоенная жителями Мегры, где жил мужчина, ни разу не была зафиксирована нами в Ручьях: в родной деревне женщины о ней сохраняют добрую память и рассказывают, как о безвинно пострадавшей «за частушку».

Ключевые слова: частушка, политический фольклор, репрессии, память.

Статья написана при поддержке гранта Российского научного фонда № 17-78-20194 «Фольклор Белого моря в современных записях: исследования и тексты».

"And he was taken away for a ditty": Memory about political folklore and repressions in a Northern village

Natalia G. Komelina[1]

✉ komlng@mail.ru

[1] Institute for Russian Literature (Pushkin House), Russian Academy of Sciences Saint Petersburg, Russia

To cite:
Komelina, N. (2020). "And he was taken away for a ditty": Memory about political folklore and repressions in a Northern village. *Urban Folklore & Anthropology*, *III*(3–4), 142–157. DOI: 10.22394/2658 3895-2020-3-3-4-142-157. (In Russian).

This essay is based on fieldwork and dwells on oral narratives about the performance of an anti-collectivization ditty. It will unfold on the political ditty in the 1920s — 1930s Soviet village. That era saw the rising interest in political ditty both among scholars and journalists and among Soviet repressive organs. The paper is focused upon a certain case of political prosecution for a performance of a ditty in neighboring villages (Ruchyi and Megra) of the White Sea Zimny Bereg (the Winter Coast) region. The case took place in 1938, when at haymaking a man and a woman performed an anti-kolkhoz ditty: "Cow was walking up a hill, / Tears were dripping on her nose, / Comrade Stalin has deceived us, / We are quitting the kolkhoz" (Shla korova po ugoru, / Slezy kapali na nos. / Obmanul tovarisch Stalin, / Ne pojdem bol'she v kolhoz). The man was sentenced to 10 years of labor camps and never returned home. The woman who performed the ditty with him was acquitted. The paper deals with archive materials, interviews with the relatives and neighbors of the persecution victims, the memoirs of the purged man's son, a journalist from Mezen' by the name of Sergei Domoroschenov. Even under the assumption that the local memory of persecution for the performance of political folklore was inspired or at least reinforced and legitimized by Sergei Domoroschenov's publications, the people in the two villages interpreted this memory in different ways. In Megra, where the condemned man used to live, the woman was said to having had reported the case to the authorities, while this version is absent in oral narratives recorded in Ruchyi, the home village of the persecuted woman, where she is remembered as a good person who was falsely indicted "for a ditty".

Keywords: ditty, chastushka, political folklore, state persecution, memory.

Сюжет этого очерка, как часто бывает, подсказан полевыми материалами. В центре нашего внимания будут устные рассказы вокруг истории, начало которой было положено исполнением частушки, выражающей недовольство коллективизацией. Прежде скажем несколько слов о политических частушках в советской деревне 1920–1930-х годов и об интересе к ним как со стороны исследователей и публицистов, так и со стороны советских репрессивных органов.

Как известно, частушка как жанр фольклора была замечена в конце XIX века. В это время происходила бурная дискуссия вокруг так называемых новых песен, которым приписывалось городское происхождение и вытеснение «истинно народных» песен из репертуара деревни. Подробно эту полемику описал М. Л. Лурье, в заключение своей статьи он пишет: «Что касается частушек, то они ‹…› уже к 1910-м годам были полностью легитимированы фольклористикой в качестве одной из форм крестьянского фольклора и перестали ассоциироваться с фабрикой и городом, что во многом было

результатом все той же дискуссии об отношении к новым песням» [Лурье 2011: 138]. Б. А. Розенфельд, отмечая, что «первые исследователи частушки сочли ее совершенно новой формой, привнесенной в деревню извне, влиянием города и фабрики и в этих последних зародившейся», предлагает объяснять причисление частушек к «новым песням» не новизной формы, а постоянным обновлением содержания: «Частушка не нова, как особая форма, но большинство собираемых текстов ново: это новая поэзия в своей массе» [Розенфельд 1929: 177].

Именно это свойство частушки — динамичность, постоянное обновление текстов — во многом определяло привлекательность этого жанра как для фольклористов, так и для публицистов. В частушке ценили и часто подчеркивали ее способность «живо откликаться» на текущие события и процессы, в том числе политические, что сообщало ей особую ценность в эпоху социальных потрясений. Имея в виду прежде всего (хотя и не исключительно) частушку, братья Ю. М. и Б. М. Соколовы в руководстве для собирания фольклора писали, что «устная словесность может быть рассматриваема как живая поэтическая летопись быстротекущей жизни» [Соколовы 1926: 13], а Д. К. Зеленин в статье, специально посвященной частушке, замечал: «Последние годы были временем бурного расцвета частушки, которая благодаря своей краткости и эфемерности содержания, очевидно, лучше всего отвечает условиям и потребностям революционного времени» [Зеленин 1999 (1925): 459].

В 1920-е годы политические частушки активно записывали фольклористы и многочисленные собиратели-энтузиасты. В первое послереволюционное время многие воспринимали их как «музыку улиц», которую следует внимательно слушать и фиксировать. В статье «Фельетон деревни» Натан Венгеров выразил свою мысль вполне поэтически: «Частушка — своеобразная музыка жизни. Современная частушка — своеобразная музыка революции. Я уже слышу: — А это (приводится нецензурное) тоже музыка жизни? Обязательно. — А это (приводится подлинная контрреволюционная брань) тоже музыка революции? Обязательно» [Венгеров 1922: 23].

В 1920–1930-е годы в ходу было мнение, что политическая частушка — городское явление, испытавшее влияние фольклора, распространенного на фронтах Первой мировой и Гражданской войн [Войтоловский 1918, 11 ноября, см. также: Фахретдинов 2014]. Сходного представления придерживался и Н. Е. Ончуков, указывавший на пропагандистский и «искусственный» характер большой части политического фольклора того времени. Он писал, что «подобная литература» (то есть искусственно созданный фольклор) «не прекращалась и во время Гражданской войны в разных станах: и в Советской России, и у Колчака[1], и у Деникина; печатались легенды, песни, частушки и пр. Беда только в том, что некоторая часть этого рода материала была не устным творчеством и отнюдь не народным, а писалась в редакциях сотрудниками газет всех лагерей и служила целями не науки, а публицистики и политической пропаганды» [Ончуков 1925: 272]. Б. И. Ярхо, анализируя тропы и другие средства поэтической выразительности, используемые в частушках, в работе 1935 года (которая не была опубликована при его жизни) также отмечал, что «общественно-политическая частушка, естественно, находится под более интенсивным влиянием книги, чем остальные виды» и делает вывод, что любовная частушка по своей природе традиционнее, а общественно-политическая — прогрессивнее [Ярхо 1984: 167].

[1] Н. Е. Ончуков знал об этом не понаслышке, поскольку сам сотрудничал в колчаковской периодике, с чем впоследствии был связан его арест и ссылка.

Между тем факт широкого бытования политических частушек в советской деревне в 1920-е годы не вызывает сомнения и подтверждается многочисленными свидетельствами и материалами[2].

В. В. Стратен в статье «Творчество городской улицы» писал: «В современной деревне процент мужских частушек, надо полагать, увеличился, так как в создании политических частушек участвует в более значительной степени мужская половина деревенской молодежи» [Стратен 1927: 157].

О распространении политических частушек в деревне, вооружившись подсчетами, писал и Ф. Малов в статье «Частушка в цифрах». В 1919–1925 годы в нескольких селах и деревнях Нижегородской, Костромской, Вятской и Казанской губерний он записал 2100 частушек, из которых 25,2%, по его данным, приходится на «творчество, порожденное революцией». Такую политическую активность жанра Малов объясняет тем, что «в первые годы праздничные гуляния молодежи скорее походили на собрания и диспуты, чем на обычное порожнее времяпрепровождение. Преобладающее большинство частушек, идеологически отрицательно воспринимавших современность, объясняется временем записи поэтического материала (1919–1923 года), когда в деревне происходил кризис экономический и культурный. В 1919 году положительных было только 4% — из всего частушечного материала о Революции, в 1920–1923 годах их уже 10%, а в 1923–1925 годах их уже около 44%» [Малов 1927: 44–45].

Материалы сайта «Прожито» позволяют увидеть и некоторые контексты бытования и записи политических, в том числе «антисоветских», частушек в 1920-е годы, зафиксированные в личных дневниках этой эпохи, причем чаще всего речь идет именно о политических частушках. Среди таких записей встречаются деревенские тексты и зарисовки бытования политических частушек в крестьянской среде. В дневнике 1920–1930-х годов московского преподавателя Николая Михайловича Мендельсона регулярно фиксируется политический фольклор — анекдоты и частушки. Процитирую запись от 16 июня 1920 года.

> Сегодня в Музее был один Бронницкий крестьянин, певец и знаток большой народных песен. Бывал он и раньше, при Б. М. Соколове. Не из приятных в общем. Между прочим, сообщил две частушки (ими он не интересуется):
>
> 1. Пошла бы я плясать,
> На полу стеклянка.
> Мой муж коммунист,
> А я спекулянтка.
>
> 2. Сидит Ленин на заборе,
> Держит серп и молоток,
> А его хозяин Троцкий
> Бежит с фронта без порток[3].

[2] В опубликованных сборниках частушек первой половины 1920-х годов встречаются не только отдельные тексты, но и целые разделы с политическими частушками, в том числе «кулацкими», см., например: [Семеновский 1921, Жаров 1923, Князев 1924]. До определенного момента публикация такого фольклора была возможна, а его фиксация считалась важной для получения объективной картины «народных настроений». Из тех же соображений собиратели-любители в эти годы тоже часто записывали и включали в свои собрания тексты, которые несколькими годами позже были бы квалифицированы как «контрреволюционные», см., например, три коллекции частушек в недавно вышедшем сборнике «Фольклор без фольклористов», в частности раздел «Политические и общественно-бытовые» в собрании А. Каменева [Лурье 2019: 334–338]. Начиная с 1990-х годов появилось много публикаций, в которых представлены записи политических частушек раннего советского периода из архивных источников, см., например: [Азбелев 1999, Зеленин 1999, Комелина 2013].

[3] Дневник Николая Мендельсона. Запись от 16 июня 1920 года. [https:/prozhito.org/].

В дневнике Александра Жиркевича, в записи от 30 июня 1922 года, объясняется конкретный повод, приведший к появлению частушки:

> Вчера с А. А. Листовым я совершил еще одну прекрасную экскурсию в Карамзинскую колонию душевнобольных.
> Идя в колонию нижней дорогой, видели, как мужики и бабы, в воде выше колен, вытаскивали из озер, образовавшихся от разлива, корни одного болотного растения, собирали их в мешки. Труд каторжный. Корни сушатся на солнце, на крышах, перемалываются, толкутся в муку, а из муки печется хлеб, и вкусный, и съедобный. ‹...› Собиравшие корни уверяли, что эта еда лучше, чем лебеда. Питание корнями, вытаскиваемыми со дна озер, во многих местах Симбирской губернии распространено давно, с самого начала голода, особенно в Сенгилеевском уезде. Там народ, вымирающий от голода, сложил уже частушку, от которой веет злой иронией по адресу советской власти и насмешкою над горькой судьбою, низводящей человека до положения скота. Вот эта наивно-лирическая поэзия:
>
> Ленин с Троцким дал повадку
> Из озер тащить крупчатку.
>
> Эта народная эпиграмма перекинулась уже и к Симбирску, где я ее впервые слышал. «Голос народа — голос Божий», как говорит старинная русская пословица. И я стараюсь заносить в мои дневники подобные отголоски, доносящиеся до нас, горожан, из вымирающей деревни, в смутной надежде, что в будущем кто-то когда-то, описывая наши нынешние муки, воспользуется для своих летописей и такими материалами, указывающими на то, что мысль народная живет, что русский человек и умирая способен на шутку над своим положением [Жиркевич 2007: 350].

Недовольство коллективизацией, имевшее массовый характер, вызвало к жизни новую волну частушечного творчества в деревне. В русле политики поиска внутренних врагов исполнители антисоветских частушек расценивались как вредители, наряду с теми, кто портил колхозное имущество и саботировал колхозные работы. В заключение одной из статей Артем Веселый писал: «Борьба в деревне продолжается. ‹…› В темноте осенней ночи рука врага чиркает спичку, и через минуту пылает колхозный омет хлеба. Враг использует малейшие наши промахи в многотрудном деле перестройки деревни, мобилизует самые отсталые слои населения, пытается бороться с новью и… частушкой» [Веселый 1935: 153]. Ю. М. Соколов в своем программном докладе в рамках «Дискуссии о значении фольклора и фольклористики в реконструктивный период», состоявшейся в Москве в 1931 году, говорил о необходимости бороться с «кулацкой агитацией в фольклоре, сказывающейся нередко чрезвычайно ярко. Борьба эта должна вестись и средствами самого фольклора, противопоставлением пролетарских песен — песням кулацким» [Дискуссия 1931: 97].

Начиная с конца 1920-х годов исполнение антисоветских частушек расценивалось карательными органами как антисоветская и контрреволюционная деятельность, подобные факты многократно фиксировались в доносах и сводках НКВД. А. С. Архипова и С. Ю. Неклюдов приводят статистические данные по Татарской АССР о наказаниях за исполнение антисоветского фольклора и на их основе приходят к выводам, что «(1) в первой половине 1930-х внимание уделялось скорее частушкам, а во второй половине — анекдотам и частушкам; (2) количество дел за анекдоты и частушки после 1935 года увеличивается, а приговоры становятся все более суровыми» [Архипова, Неклюдов 2010: 93] — от двух лет заключения до высшей меры наказания. М. А. Мельниченко также отмечает, что до середины 1930-х годов, когда случаи репрессий за индивидуальное исполнение антисоветского

фольклора (которое подразумевает анекдот) были еще достаточно редки, наказание за коллективное исполнение частушек было уже вполне распространенной практикой [Мельниченко 2014: 11].

За исполнение частушек антиколхозного содержания наказанию подвергались не только деревенские жители, но и городские уличные музыканты. Так, ленинградского певца Александра Соколова в 1929 году арестовали на Кузнечном рынке за пение куплетов, в частушечной форме описывающих тяжелую жизнь деревни при советской власти, и присудили два месяца принудительных работ. В конспекте своего разговора с исполнителем А. М. Астахова фиксирует его комментарий к этому случаю: «Относит[ельно] антисоветских частушек "Жизнь крестьянина": раза 2 заплатил по 3 р. Так стал делать так: сперва соберу денег, рублей 5, потом пою. Ну а тут раз на комсомольца налетел. Он поднял дело, вот и присудили»[4].

Как пишут А. С. Архипова и А. А. Кирзюк в статье «Границы опасного: советская власть в поисках скрытых транскриптов»: «Если в конце 20-х — начале 30-х анекдоты и другие тексты были нужны власти скорее как источник знаний о "мнении народа", а репрессии за них были избирательны, то во время Большого террора власть начала массово уничтожать разносчиков этого мнения, обвиняя их в контрреволюционной (позже — антисоветской) пропаганде по статье 58-10» [Архипова, Кирзюк 2016: 27]. Авторы статьи считают, что поиски внутренних врагов советской властью являются буквальной реализацией концепции Джеймса Скотта о «скрытых транскриптах», адресованных власти недовольным народом.

Обратившись к документам, можно увидеть ситуации исполнения политических частушек в деревне, повлекшего за собой репрессии, — приведем три случая.

1934: Колхоз им. Ворошилова Шкловского района совершенно не готовится к севу. Председатель колхоза Алданов, председатель ревизионной комиссии Корнейчиков и счетовод Михалюто совместно с кулаками Рубановым, Михейчиковым и другими пьянствуют и разбазаривают колхозное имущество. 17 и 19 декабря указанные лица устроили пьянки, израсходовав на это дело около 80 пуд[ов] колхозного хлеба. Во время пьянки распевали религиозные песни и антисоветские частушки. Возглавлял эту пьянку счетовод колхоза Михалюто [Данилов, Маннинг, Виола 2002: 51].

1936: Юрьевецкий район. В колхозе «Красный льновод» ликвидирована группа антисоветски настроенной молодежи. Арестованы Балахонов А. В., Отроков Е. М. и Аникин А. В. Одной из форм контрреволюционной деятельности этой группы было распевание среди колхозников контрреволюционных частушек, дискредитирующих вождей партии и правительства. Следствием установлено, что такого рода контрреволюционные частушки Балахонов, Отроков и Аникин распевали в колхозе во время работы на льнопункте, а также в бараках среди лесорубов [Данилов, Маннинг, Виола 2002: 898].

1953: Акимов М. Е. (1904 г. р., русский, прежде судим, образование 2 класса, без определенных занятий, Орловская область) 29 мая 1953 года на вокзале станции Орел хулиганил, нецензурно ругался и пел частушку: «Коммунисты просят масло, комсомольцы молока, а им С. отвечает ‹...› сломался у быка». В приговоре отмечалось, что частушка, которую распевал Акимов, по своему содержанию носит анти-

[4] Астахова А. М. Полевой дневник. «Песни уличных певцов Ленинграда» [1931]. Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. Р. V. колл. 25, п. 8, № 2, л. 6.

советский характер, так как в ней с исключительным цинизмом высмеиваются комсомол, партия и вождь [Козлов 1999: 171].

Наша история, как было анонсировано, связана с исполнением «антиколхозной» частушки двумя жителями двух соседних поморских деревень, Ручьи и Мегра, расположенных на Зимнем берегу Белого моря, и его последствиями. В июле 1938 года на сенокосе прозвучала следующая частушка:

Шла корова на угору,
Слезы капали на нос.
Обманул товарищ Сталин,
Не пойдем больше в колхоз [Доморощенов 1992: 2].

Эта частушка, по-видимому, имела широкое бытование: она неоднократно фиксировалась фольклористами, известны ее варианты, записанные в различных регионах. Другой вариант, без упоминания имени Сталина, отложился в фольклорном спецхране Пушкинского Дома. Он был записан Л. В. Домановским, вероятно, в 1950–1960-е годы (запись без атрибуции, как и большинство текстов из спецхрана):

Шла корова из колхоза,
Слезы капали на нос.
Хвост по жопу отрубите,
Не пойду больше в колхоз [Комелина 2013: 372]

Известно, что одним из распространенных механизмов создания советских частушек была переделка антисоветских, и наоборот. Н. П. Колпакова в статье «Новая частушка в колхозах Беломорья» приводит частушку, записанную в 1928 году в тех же местах (на Терском берегу Белого моря), в которой можно усмотреть перекличку с нашим текстом:

Ехал трактор по дороге,
К нам в деревню вести вез;
Стройте дружно пятилетку,
Кулакам нельзя в колхоз. [Колпакова 1934: 22]

Существует и очевидно перекликающийся с частушкой анекдотический сюжет о корове, не желающей идти в колхоз:

Едут в машине Сталин, Рузвельт и Черчилль, и вдруг дорогу им преградила корова. Вышел Черчилль и говорит корове: не сойдешь с дороги — прирежу! Корова стоит. Выходит Рузвельт: уйди, мол, животное, а то пристрелю! Корова ни с места. Настала очередь Сталина. Он подошел к скотине, что-то шепнул ей на ухо, и корову словно ветром сдуло с дороги. «Что ты ей сказал?» — спросили Сталина Черчилль и Рузвельт. — «Сказал, что если не уйдешь с дороги, загоню в колхоз», — ответил Сталин [Архипова, Мельниченко 2010, 298; варианты: 296–299; см. также: Мельниченко 2014: 479–480, сюжет 2238С].

Частушку о корове, жалующейся на Сталина, спели Е. В. Кулаков, житель деревни Мегра, и Е. В. Третьякова, жительница соседней деревни Ручьи. Через два года Е. В. Кулаков был арестован, осужден на десять лет и на родину не вернулся. Е. В. Третьякова, вскоре также арестованная, провела в тюрьме около года, после чего возвратилась в свою деревню. Рассказы о том, как «за частушку посадили», мы записывали от жителей Мегры и Ручьев в 2013 году в ходе фольклорной экспедиции Пушкинского Дома в числе прочих, весьма многочисленных историй о репрессированных родственниках и односельчанах.

Помимо полевых записей устных рассказов, которым посвящен настоящий очерк, наш материал составили воспоминания И. Е. Кулакова — сына одного из героев истории, записанные им в 1990-е годы и скопированные нами в той же экспедиции[5], а также материалы следственных дел из Государственного архива Архангельской области[6].

Отдельно следует сказать о еще одном важном источнике — очерках «Обманул товарищ Сталин…» и «Бессонница», принадлежащих перу архангельского журналиста С. Н. Доморощенова, который первым обратил внимание на историю с частушкой о корове, обнаружив в архиве материалы уголовных дел [Доморощенов 1992; 2004]. В них пересказываются и цитируются следственные документы, а также записи разговоров с сыном Е. В. Кулакова и с Е. В. Третьяковой. Публикации С. Н. Доморощенова, по крайней мере одна из которых сперва появилась в областной газете «Правда Севера» [Правда Севера 1990, 11 ноября: 6], а затем была перепечатана в краеведческом сборнике «Ручьевское общество. Страницы истории» [Худовекова, Худовеков 2008: 116–124], не только помогли нам составить более полное представление о тех событиях, но и, с большой вероятностью, могли повлиять на формирование нарративов об этих событиях и их участниках, которые мы впоследствии слышали и записывали от своих информантов.

По всей вероятности, появление в СМИ в конце 1980-х — 1990-е годы многочисленных сюжетов о политических репрессиях сталинских лет актуализировало и циркуляцию в сельской среде нарративов о местных подобных событиях, в то время как в предшествующие десятилетия память о политических репрессиях в своей семье и в своей деревне (как и о политическом фольклоре) существовала здесь латентно. Об этом говорят и сами наши информанты, причем, как следует из этих разговоров, умолчание распространялось не только на тему арестов и репрессий, но и на информацию о «социальном происхождении» ближайших предков, даже если они не пострадали от режима:

> Мы от родителей про наших дедов ничего не слыхали. [Не говорили?] Просто потому что, ну да, боялись, инецкие. Строили как ладьи, богатые были. [Это ваши предки?] Прадеды. О них вообще не вспоминали. Даже и с маминой стороны дед рыбаком ходил. Они добывали наверно много морзверя, рыбы и ходили в Норвегию торговать. И про них тоже ни слова не говорили, что они... мало ли что... Все было так тайно... Все было нельзя. Сейчас, когда на пенсию вышла, сейчас спрашиваю тех, других и тогда только стали узнавать, что было, где было[7].

В 2013 году наши собеседники — жители поморских деревень — все еще открыто и охотно рассказывали истории о репрессиях. В частности, это были истории о раскулачивании:

> У нас один был, как раньше считалось, богатых — Лампеи Ивановны-то дом. Тоже такой же постройки, как у нас. Ну вот они кулаками считались. У нас в деревне только они были кулаки. [А почему их кулаками считали?] У них было свое судно. Зажиточные были. Было свое судно. Они ходили в Норвегию. И их раскулачили, отправили[8], —

[5] Воспоминания И. Е. Кулакова. Рукопись, 1990-е годы. Фотокопия, личный архив Н. Г. Комелиной.

[6] Государственный архив Архангельской области. Ф. 4994, оп. 2, д. 2447. (Материалы дела Е. В. Кулакова.); Государственный архив Архангельской области. Ф. 4994, оп. 2, д. 4863. (Материалы дела Е. В. Третьяковой.)

[7] ХНВ, ж. Дер. Ручьи Приморского р-на Архангельской обл., записали Н. Г. Комелина и Я. В. Нагорная. 18.07.2013.

[8] КНН, м. Дер. Мегра Приморского р-на Архангельской обл., записала А. И. Васкул. 23.07.2013.

или об аресте за «разбазаривание» пойманной рыбы:

> Ивана Клавдиевича увезли. Два килограмма или килограмм сигов продал учительнице, продал или отдал ли. Доложили, увезли. [Тоже тогда же?] Тридцать седьмой, тридцать восьмой год[9].

Ближе к нашему случаю — рассказ о наказании за шутку, прозвучавшую в избушке во время зверобойного промысла:

> Оттуда опеть муж, значит, на зверобойке, мужик пришел (тогды еще жили ведь[10]), горчицы принес, мужик-то и говорит: «Мешите колхозно-то масло». Горчицу. Донесли! Что он высмеивает колхоз. Донесли, да посадили на пожизненно. Участкового мужика[11]. На пожизненно увезли, всё, вот ведь. За каждое слово! За каждое слово![12]

То, что сажали не за дело, а за слово, казалось особенно обидным и несправедливым нашему собеседнику. Схожий нарратив о репрессии за неосторожное высказывание приведен в краеведческом очерке. Василия Алексеевича Юрьева из деревни Ручьи осудили за мрачноватую шутку — также на тему нехватки продовольствия: «“Кирова убили, а мяса нет”, его и арестовали» [Худовекова, Худовеков 2008: 113].

Ожидаемо устные рассказы о местных случаях репрессий не обходили и тему доносов и наговоров, прежде всего когда речь шла о пострадавших от этого родственниках. Так, говоря о репрессиях в Ручьях и Мегре, наши информанты вспомнили случай, произошедший с их родственницей в Койде. Школьник выколол глаза на портрете вождя, и отец, узнав об этом, посоветовал сказать, что его подучила школьная уборщица:

> [КАГ]: Да, эта Лампея Васильевна, она была там уборщицей в школе, и будто бы она подсказала этому парню, и ее репрессировали. [КИИ]: Это в Койде было. И работала уборщицей в школе. А портреты-то эти, Ленина-то, Сталина-то, везде портреты. А в Койду-ту ездили ребята учиться. И вот один парень. Но не один парень-то ехали. Сумел кого-то, я не знаю, которого глаза вычеркать. Стали выяснять. Он упирается. Ну на каникулы и приехали [в Мегру], он отцу сказал. А отец-от ему и сказал: «А ты скажи, что Лампея научила». И все. [И Лампею посадили?] Да. ‹…› Никто не учил, они сами. Отчаянные ребята те были. Парень вот такой[13].

Последняя история возвращает нас к одному из героев истории с частушкой: Л. В. Кулакова, ставшая жертвой навета, — не только тетка одного из рассказчиков, но и родная сестра Е. В. Кулакова, исполнившего злосчастную частушку.

Это был не первый и не последний случай репрессий в семье Кулаковых. Отец Е. В. Кулакова — В. И. Кулаков — служил на фрегате «Герцог Эдинбургский» (в семье хранится матросская ленточка от бескозырки с этим названием) и был денщиком, по-видимому, у кого-то из высокопоставленных офицеров, и хранил его портрет, который впоследствии уничтожил.

[9] КНН, м. Дер. Мегра Приморского р-на Архангельской обл., записала А. И. Васкул. 23.07.2013.

[10] На зверобойный промысел (добыча гренландского тюленя) съезжались зверобои из нескольких соседних деревень и ожидали отправки к месту лежбища тюленей в промысловых «избушках».

[11] Участок — территория, на которой одной бригадой осуществлялась промысловая деятельность, колхозная тоня на берегу моря. Возможно, слово «участковый» имело смысл, равный «бригадир».

[12] КАГ, ж., 1933 (невестка Е. В. Кулакова). Дер. Мегра Приморского р-на Архангельской обл., записали Н. Г. Комелина и А. Ю. Балакин. 23.07.2013.

[13] КАГ, ж., 1933 (невестка Е. В. Кулакова), КИИ, 1961 г. (внук Е. В. Кулакова, сын А. Г. Кулаковой). Дер. Мегра Приморского р-на Архангельской обл., записали Н. Г. Комелина и А. Ю. Балакин. 23.07.2013.

[КАГ]: Ведь власть была такая: за иконы-то, наверное, притесняли. Везде висел Ленин да Маркс. И у нас в старом доме ничего не висело, чтобы не репрессировали. Мы специально повесили. Карл Маркс висел, помню. И Ленин висел. [КИИ]: Да, портрет повесили. [КАГ]: А вот эти вот князья, с которыми ходил по морям мой прадед. Так он их сжег портреты, чтобы не упекли в тюрьму[14].

Уничтожение портретов представителей угнетательского класса не спасло В. И. Кулакова и его детей от материальных и политических претензий со стороны власти и односельчан. В своих воспоминаниях его внук пишет:

Кулаков у нас в Мегре не было, но были середняки, мы относились к середнякам с+ (зажиточникам), отец наш Е. В. в колхоз не вступил, уехал в Мурманск, плавал 7 лет на судах («Смольном»)[15]. По этому принципу налаживали «твердый налог», поэтому нас ограбили 1934–36, хотя по социальному происхождению это было противозаконно, и опять же этот перегиб был со стороны Юрьева Василия Ив[ановича] (Кривушкин) и его прихвостней, другое дело «Коллективизация». Там брали лошадей, сани, повозки, сбрую, амбары под конюшни и снасть (лодки зверобойные) и карбаса, но сельское хозяйство коллективизировали в 1938 году[16].

Можно предположить, что исполнение Е. В. Кулаковым «антиколхозной» частушки на сенокосе летом 1938 года не было случайностью.

Между тем из тех же записок Ивана Ефимовича следует, что отец был обвинен не только в исполнении частушки, но прежде всего — в критике власти:

Отца репрессировали (забрали) с 3 февраля на 4-е 1941 года за то, что он был недоволен войной с финнами 1939–1940 г[одов] (говорил об этом на Инцах (кустарка) во время зверобойки) и другими недостатками в нашем руководстве, знал и частушку, которую слышал в Мурманске (но не пел)[17].

В обвинительном заключении по следственному делу Е. В. Кулакова № 26093, составленном 31 марта 1941 года, также приводится целый перечень его преступлений:

Обвиняется Кулаков Ефим Васильевич, 1894 года рождения, урож. дер. Мегра Ручьевского с/с Мезенского р-на Архангельской области, из крестьян, русский, гр-н СССР, грамотный, беспартийный, в 1919 г[оду] служил в белой армии Миллера. До ареста проживал в дер. Мегра Мезенского района в том, что среди колхозни-

[14] КАГ, ж., 1933 (невестка Е. В. Кулакова), КИИ, 1961 (внук Е. В. Кулакова, сын А. Г. Кулаковой). Дер. Мегра Приморского р-на Архангельской обл., записали Н. Г. Комелина и А. Ю. Балакин. 23.07.2013.

[15] Многие зажиточные поморы в конце 1920-х годов уезжали в Архангельск и Мурманск. Например, братья известной сказительницы Марфы Семеновны Крюковой Зосим и Иван из соседней деревни Зимней Золотицы были лишены избирательных прав и, как и Е. В. Кулаков, уехали «капитанить».

[16] Воспоминания И. Е. Кулакова. Рукопись, 1990-е годы. Фотокопия, личный архив Н. Г. Комелиной. Повествование Ивана Ефимовича об «ограблении» семьи более развернуто и богато деталями в изложении Доморощенова: «Нас ограбили крепко, хотя мы не были кулаками, а считались середняками. Унесли мебель (стулья венские, комод), одни лавки оставили да диван, на который дед как сел, так и не встал, чтобы не взяли. Забрали и лодку зверобойную, снасти, повозку. Часы настольные, незавидную шкатулку со звоном — тоже не оставили. Те пьяницы, которые отбирали, что-то себе оставили, что-то в колхоз сдали» [Доморощенов 1992]. Доморощенов беседовал с Кулаковым в начале 1990-х годов. Сын мемуариста так рассказывал нам об их разговоре: «Приходил, разговаривали, они там ушли в прихожую и там разговаривали. Другая комната. Там телевизор, не знаю, о чем там они говорили. Ну они тут долго-долго разговаривали. Потом написали, написал» (КИИ, 1961, внук Е. В. Кулакова, сын А. Г. Кулаковой). Дер. Мегра Приморского р-на Архангельской обл., записали Н. Г. Комелина, А. Ю. Балакин. 23.07.2013. Можно предположить, что заинтересованные и подробные расспросы журналиста, а возможно, и его совет взяться за перо подтолкнули И. Кулакова к тому, чтобы изложить свои воспоминания на бумаге.

[17] Воспоминания И. Е. Кулакова. Рукопись, 1990-е годы. Фотокопия, личный архив Н. Г. Комелиной.

ков систематически вел антисоветскую агитацию, распространял контрреволюционные клеветнические измышления о положении трудящихся в СССР, восхвалял капиталистический строй, пел цинично-оскорбительные частушки по адресу вождя ВКП/б/ и колхозного строя, т. е. в преступлении, предусмотренном ст. 58. П. 10. Ч. 1. УК РСФСР[18].

В приговоре судебной коллегии от 15 декабря 1941 года сообщается, что Е. В. Кулаков приговорен к 10 годам лишения свободы с отбыванием в ИТЛ НКВД[19]. Таким образом, следствие, а затем и суд инкриминировали Е. В. Кулакову целый букет дискредитирующих строй и власть поступков. Между тем единственным упоминаемым в рассказах жителей Ручьев и Мегры пунктом обвинения остается исполнение той самой частушки. Именно тот эпизод упоминается и в мемуарах сына Е. В. Кулакова, и в рассказах родственников и соседей:

А что-то было. С Ефимом-то. А за частушку его увезли. Он частушку какую-то спел, и женщина с Ручьев там как-то сообщила кегебистам-то, и его увезли. И вроде все, с концами он уехал-то. И умер там, наверное, где-то. Он частушку какую-то спел. Старенькие-то помнят. [Про Сталина?] Нет. Так, какую-то. Про власть, что-то такое. Ну даже и политического ничего нет, но вот увезли[20].

Так раньше ведь садили за каждое слово. За каждое слово садили людей в тюрьму. За каждое слово ведь. Вот и его за частушку. На сенокосе. Ему было сорок лет. А может, больше. Я уже не помню. Тогда его посадили. ‹…› [А за какую частушку-то его посадили?] Шла корова по угору, слезы капали на нос, обманил товарищ Сталин, не пойдем больше в колхоз. Спел на сенокосе. Женщине понравилась. Вот и она стала ее петь. Его и женщину посадили. Но женщину ту выпустили. Два года она, наверное, просидела. А его все, на пожизненное. ‹…› Лампия, Лампия. Лампиюшкой звали все. Лампиюшкой. Лампия. А отчество забыла. Вот-вот. Тоже посадили. Вот он спел. И она стала. Поет и поет. Посадили[21].

Забрали его, увезли, да все из-за частушки. А бабушка-то ведь говорила, как 3-го февраля было дело. Маленькие были, на полу спали, кухни. Ну, ночью приехали да забрали, даже проститься, говорит, не дали. Проститься, говорит, не дали. Забрали, все, увезли. [А откуда приехали?] Какая милиция ли, кто ли, не знаю. С Мезени ли, что ли. Наверное, с Мезени. Увезли, и все. В феврале ночью. И все вот из-за этой частушки[22].

В записках И. Кулакова назван и человек, который, как предполагает мемуарист, написал донос на его отца:

[18] Государственный архив Архангельской области. Ф. 4994, оп. 2, д. 2447. (Материалы дела Е. В. Кулакова.)

[19] Государственный архив Архангельской области. Ф. 4994, оп. 2, д. 2447. (Материалы дела Е. В. Кулакова.)

[20] КНН, м. Дер. Мегра Приморского р-на Архангельской обл., записала А. И. Васкул. 23.07.2013.

[21] КАГ, 1933 (невестка Е. В. Кулакова). Дер. Мегра Приморского р-на Архангельской обл., записали Н. Г. Комелина и А. Ю. Балакин. 23.07.2013.

[22] КАГ, 1933 (невестка Е. В. Кулакова). Дер. Мегра Приморского р-на Архангельской обл., записали Н. Г. Комелина и А. Ю. Балакин. 23.07.2013. Заметим, что картина ареста из последнего фрагмента, сопровождаемая ссылкой на бабушкины рассказы, близка описанию из очерка Сергея Доморощенова «Обманул товарищ Сталин…», где журналист цитирует рассказ сына Ефима Васильевича: «Отца арестовали. На другой день пришел я в школу — очень меня учителя жалели. Отцу с матерью попрощаться толком не дали. Мы, все шестеро не спали, видели, как энкеведешник ногой топнул: некогда, мол! Так и увели отца в день рождения матери» [Доморощенов 1992]. В рукописной версии мемуаров Иван Ефимович сообщает об аресте без подробностей: «Отца репрессировали (забрали) с 3 февраля на 4-е 1941 года» [Воспоминания И. Е. Кулакова. Рукопись, 1990-е годы. Фотокопия, личный архив Н. Г. Комелиной].

> А враги и завистники у него были. И главный из них Юрьев Андрей Яковлевич (Верес дикой) написал всю чепуху на отца, за то, что отец не дал ему хлеба (на Инцах), была тогда норма (война с финнами), а отцу хлеб давали золотицана[23] (Инцы тогда были под ее опекой)[24].

Однако устное хождение имеет другая версия, согласно которой Е. В. Кулаков пострадал от руки другой репрессированной за исполнение той же частушки про Сталина и корову. Е. В. Третьякова родилась в 1901 году (по другой версии — в 1905 году) в деревне Ручьи в зажиточной семье и вышла замуж в соседнюю Мегру. Муж погиб на финской войне, детей не было, Е. В. Третьякова переехала обратно в родную деревню и всю жизнь прожила в Ручьях. Работала на ледоколе «Дежнев», нянчила детей у соседей. В другом очерке — «Бессонница», посвященном Е. В. Третьяковой, — Сергей Доморощенов рассказывает о ней с теплотой, говорит о ее жизни, лишениях, остром языке и таланте исполнительницы. Переходя к истории с роковой частушкой, журналист пишет:

> В начале 1941 года за эту частушку арестовали 47-летнего мужика из Мегры. Причем, если и спел он эти строчки, то еще летом 1938 года, на сенокосе. Правда, ему еще некоторые «контрреволюционные» высказывания припомнили. А когда под Москвой вовсю шли бои с немцами, арестовали и Лампею. Следствие стало выяснять, кто от кого слышал частушку «антисоветского содержания, дискредитировавшую одного из членов правительства». ‹...› Дело кончилось тем, что Лампею выпустили в декабре 1942 года, а мужика загнали в лагеря на 10 лет, где он и сгинул. Лампея и ее односельчанин показывали друг на друга: дескать, вот от кого частушка услышана. От авторства оба отказывались: мол, кто-то привез ее в деревню. В конце концов, виновными признали обоих. Но так как за мужиком тянулся хвост и других «преступлений» (восхвалял-де царский строй, клеветал на положение колхозного крестьянства), то и не вышел он на свободу. А действия Лампеи назвали «единичными, совершенными в силу несознательности и малограмотности». Видимо, был в этой истории ее грех, недаром она мне об этом совсем ничего не рассказывала и уходила в сторону от моих осторожных вопросов. А узнал я о случившемся из дел НКВД [Доморощенов 2004].

Знакомый с материалами следствия, журналист прямо не говорит о доносительстве Лампеи, но, очевидно ей симпатизируя, предполагает ее возможный «грех». Если обратиться к документам, то картина несколько проясняется. Первоначально Третьякову приговорили по статье 58.10 ч. 2 к семи годам лишения свободы со следующим обвинительным заключением (от 7 апреля 1942 года):

> Третьякова Евлампия Вячеславовна, 1905 г. р., урожен. д. Ручьи Мезенского района Архангельской области, из крестьян-бедняков, русская гр-ка СССР, б/п, малограмотная, не судимая. До ареста работала в Ручьевском колхозе, проживала в д. Мегра Мезенского района, муж и три брата служат в РККА, обвиняется в том, что среди населения распространяла частушки контрреволюционного

[23] То есть «золотичане» — жители деревни Зимняя Золотица.

[24] Воспоминания И. Е. Кулакова. Рукопись, 1990-е годы. Фотокопия, личный архив Н. Г. Комелиной. Автор воспоминаний дополнительно персонализирует предполагаемого доносчика с помощью альтернативного, «сниженного» имени — деревенского прозвища. Традиция прозвищ характерна для этих мест, где односельчане часто являются и однофамильцами — как, например, Кулаковы в Мегре. Тот же прием Иван Кулаков использовал и в приведенном ранее фрагменте, говоря о человеке, который участвовал в «ограблении» — незаконном и несправедливом раскулачивании семьи Е. В. Кулакова и его отца.

содержания, направленные на дискредитацию вождя коммунистической партии и советского правительства[25].

Согласно архивным документам, осужденная написала жалобу, приговор был отменен, и срок следствия продлен. В постановлении от 15 сентября 1942 года предписывается «допросить свидетелей…[26], а также провести очные ставки обвиняемой Третьяковой со свидетелями… и установить, являлась ли действительно Третьякова распространителем контрреволюционных частушек, или же она была только заявителем для принятия мер по отношению Кулакова Е. В., распространяющего эти частушки». Однако очные ставки и допросы свидетелей не состоялись «из-за погодных условий». Срок содержания Третьяковой под стражей продлевался, пока постановлением от 23 декабря 1942 года дело не было прекращено. В соответствующем постановлении говорится:

Принимая во внимание, что распространение частушек к-р содержания со стороны обв. Третьяковой не носило систематического характера и произведено ею не с контрреволюционным умыслом, а в силу своей несознательности и малограмотности, кроме того, с момента совершения данного преступления обв. Третьяковой других фактов к-р деятельности за ней следствием не установлено, и что привлечение ее к уголовной ответственности в настоящее время является нецелесообразным[27].

Формулировка «или же она была только заявителем для принятия мер по отношению Кулакова Е. В.» указывает на то, что догадки журналиста о роли Е. В. Третьяковой «в этой истории» не были беспочвенными (в то время как «семейная» версия Кулаковых, согласно которой доносчиком выступил человек по прозвищу *Верес дикой*, не получает подтверждения). То ли фраза Доморощенова о вероятном «грехе» Лампеи, то ли видимая разница в тяжести наказания за исполнение одной и той же частушки стала поводом для распространения среди жителей Мегры мнения, что не кто иной, как сама Лампея, которая была привлечена к ответственности вместе с Кулаковым, и «подложила» Ефима Васильевича.

Не знаю, вот она скорей и посадила за частушку, а не она спела. Она посадила-то. Она-то вряд ли наверное сидела. Это уже перевёрт! ‹…› Я ее хорошо помню. Она-она это Кулакова отправила на Колыму. Лампея. Так что в Ручьях вам неправильно дали. Правда, может и она за что сидела. Но частушку-то спел он, а она его [посадила][28].

Во время нашей экспедиции 2013 года Е. В. Третьякову в Ручьях многие хорошо помнили и охотно о ней рассказывали — в основном с теми же интонациями, что и автор рассказа «Бессонница»: сочувственно и с любованием ее одаренностью. Приведем диалог с одной из наших собеседниц, в семье которой она несколько десятилетий назад нянчила детей:

У ней, конечно, тяжелая жизнь. Она на ходу составляла частушки про людей. ‹…› За частушку уж в тюрьму ее посадили. [Да, за какую?] А вот как будто про Сталина спела, так. О правлении Сталина. Кто донес, нажаловался и посадили. [Это она вам

[25] Государственный архив Архангельской области. Ф. 4994, оп. 2, д. 4863. (Материалы дела Е. В. Третьяковой.)

[26] Здесь и далее в архивной справке имена свидетелей заменены отточиями.

[27] Государственный архив Архангельской области. Ф. 4994, оп. 2, д. 4863. (Материалы дела Е. В. Третьяковой.)

[28] КНН, м. Дер. Мегра Приморского р-на Архангельской обл., записала А. И. Васкул. 23.07.2013.

рассказывала? А кто донес, интересно?] У нас здесь много. Ничего нельзя было про Сталина составлять. Чего-нибудь это составят — донесут и садят. [В тюрьме сидела, за что?] Вот за частушки. Раньше ведь (так она старая была) про какое-нибудь правительство... Раньше ведь строго было. Слово сказать нельзя было, не то что. ‹...› Раньше ведь против правительства скажут слово — заложат, и все. Не надо там было больше никаких доказательств. Раньше частушку-то пели шепотом. Услышат, донесут — приедут моментом[29].

Между тем, если предположить, что локальная память об истории репрессии Ефима и Лампеи за исполнение политического фольклора была инспирирована или, по крайней мере, оживлена и легитимирована журналистскими публикациями Доморощенова, то надо заметить, что жители двух деревень вычитали в них разное. Версия о доносительстве Третьяковой, хорошо усвоенная жителями Мегры, где жил Ефим, ни разу не была зафиксирована нами в Ручьях: в родной деревне Лампеи о ней сохраняют добрую память и рассказывают, как о безвинно пострадавшей «за частушку».

Литература

Азбелев, С. Н. (1999). Из подлинного фольклора советского периода. В А. В. Кулагина (Сост.). *Заветные частушки из собрания А. Д. Волкова. Т. 2. Политические частушки,* 483–488. М.: Ладомир.

Архипова, А. С., Кирзюк, А. А. (2016). Границы опасного: советская власть в поисках «скрытых транскриптов». В А. С. Архипова, Д. А. Радченко, А. С. Титков (Сост.). Городские тексты и практики. Т. 1. Символическое сопротивление: коллективная монография, 24–46. М.: Дело.

Архипова, А. С., Мельниченко, М. А. (2010). *Анекдоты о Сталине. Тексты, комментарии, исследования*. М.: ОГИ; РГГУ. («Нация и культура / Новые исследования: фольклор»).

Архипова, А. С., Неклюдов, С. Ю. (2010). Фольклор и власть в закрытом обществе. *Новое литературное обозрение*, *2010*(101), 84–103.

Венгеров, Н. (1922). Фельетон деревни. *Культура и жизнь, 1922*(1), 22–27.

Веселый, А. (1935). Колхозная частушка. *Литературный критик*, *1935*(1), 148–153.

Войтоловский, Л. (1918, 11 ноября [29 октября]). Солдатские частушки. *Киевская мысль, 1918*(211), 3.

Данилов, В., Маннинг, Р., Виола, Л. (2002). *Трагедия советской деревни. Коллективизация и раскулачивание. Документы и материалы. Т. 4. 1934–1936*. М.: РОССПЭН.

Дискуссия о значении фольклора и фольклористики в реконструктивный период. *Литература и марксизм*, *1931*(5), 91–114.

Доморощенов, С. (1992). Обманул товарищ Сталин… В С. Доморощенов. *Низкий поклон. Сборник очерков о мезенцах и пинежанах, жертвах сталинских репрессий*, 1–5. Архангельск.

Доморощенов, С. (2004). Бессонница. В С. Доморощенов. *Разбитое зеркало: сборник рассказов*, 4–23. Архангельск.

Жаров, А. (1923). *Красная тальянка. Избранные деревенские частушки*. М.

Жиркевич, А. В. (2007). *Потревоженные тени... Симбирский дневник*. М.: Этерна-принт.

Зеленин, Д. К. (1999). Современная русская частушка В Т. Г. Иванова (Сост.). *Заветные частушки из собрания А. Д. Волкова. Т. 2. Политические частушки*. 459–482. М.: Ладомир.

Козлов, В. А. (Ред.). (1999). *58.10. Надзорные производства прокуратуры СССР по делам об антисоветской агитации и пропаганде. Аннотированный каталог. Март 1953–1991. Россия, XX век. Документы*. М.: РОССПЭН.

Колпакова, Н. П. (1934). Новая частушка в колхозах Беломорья. *Резец*, *1934*(20), 22.

[29] АРФ, ж. Дер. Ручьи Мезенского р-на Архангельской обл., 19.07.2013, записала А. И. Васкул.

Комелина, Н. Г. (2013). Политический фольклор из «особого хранения» фольклорного фонда Пушкинского Дома. В А. А. Панченко (Ред.). *Русский политический фольклор: Исследования и публикации*, 306–401. М.: Новое издательство.

Князев, В. (1924). *Современные частушки 1917–1922*. М., Пг.

Малов, Ф. (1927). Частушка в цифрах. *Советское искусство*, *1927*(1), 44–45.

Мельниченко, М. А. (2014). *Советский анекдот. Указатель сюжетов*. М.: Новое литературное обозрение.

Лурье, М. Л. (2011). Городская песня в деревне (из старой дискуссии о новых песнях). *Вестник РГГУ. Серия «Филологические науки. Литературоведение и фольклористика»*, *2011*(9), 124–141.

Лурье, М. Л. (Ред.). (2019). *Фольклор без фольклористов.* [Т. 1]: *Рукописные альбомы и любительские собрания частушек первой трети XX века.* М.: РГГУ.

Ончуков, Н. Е. (1925). Что и как записывать по народному творчеству. *Краеведение*, *1925* (3–4), 269–284.

Правда Севера (1990, 11 ноября).

Розенфельд, Б. Л. (1929). К вопросу о происхождении и бытовании жанра современной частушки. *Художественный фольклор*, *1929*(IV–V), 172–192.

Семеновский, Д. (1921). Современные частушки. *Красная новь*, *1921*(1), 53–61.

Соколов, Б. М., Соколов, Ю. М. (1926). *Поэзия деревни. Руководство для собирания произведений устной словесности*. М.

Стратен, В. В. (1927). Творчество городской улицы. *Художественный фольклор*, *1927*(II–III), 144–164.

Фахретдинов, Р. И. (2014). *Песни на фронтах Гражданской войны в России: особенности функционирования. Диссертация на соискание степени магистра.* Европейский университет в Санкт-Петербурге, факультет антропологии. СПб.

Худовекова, В. А., Худовеков, А. В. (2008). *Ручьевское общество. Страницы истории. Вып. 2. Альманах по истории деревень Ручьи, Вазица, Мегра, Ручейки, Чубала.* Архангельск: Третьяков фонд.

Ярхо, Б. И. (1984). Соотношение форм в русской частушке. В В. Е. Холшевников. *Проблемы теории стиха*, 137–167. Л.: Наука.

References

Arkhipova, A., Kirzyuk, A. (2016). The boundaries of danger: Soviet authorities in search of "hidden transcripts". In A. Arkhipova, D. Radchenko, A. Titkov (Compl.). *Urban texts and practices. Vol. 1. Symbolic resistance: A collective monograph,* 24–46. Moscow: Delo. (In Russian).

Arkhipova, A., Melnichenko, M. (2010). *Jokes about Stalin. Texts, commentary, research*. Moscow: Obyedinennoe gumanitarnoe izdatel'stvo; Rossijskij gosudarstvenniy gumanitarniy universitet. ("Nation and culture/New studies: Folklore"). (In Russian).

Arkhipova, A., Neklyudov, S. (2010). Folklore and state power in a restricted society. *New literary observer, 2010*(101), 84–103. (In Russian).

Azbelev, S. (1999). From genuine folklore of the Soviet era. In A. Kulagina (Compl.). *Forbidden ditties from A. D. Volkov's collection. Vol. 2. Political ditties,* 483–488. Moscow: Ladomir. (In Russian).

Danilov, V., Manning, R., Viola, L. (2002). *The tragedy of the Soviet village. Collectivization and dekulakization. Documents and materials, 4. 1934–1936*. Moscow: ROSSPEN. (In Russian).

Discussion on the meaning of folklore and folklore studies in the period of reconstruction. *Literatura i marksizm, 1931*(5), 91–114. (In Russian).

Domoroschenov, S. (1992). "Comrade Stalin has deceived me…". In S. Domoroschenov. *Deepest reverence. A collection of essays on Stalinist purges victims of Mezen' and Pinega regions*, 1–5. Arkhangelsk. (In Russian).

Domoroschenov, S. (2004). Insomnia. In S. Domoroschenov. *Broken mirror: A collection of short stories,* 4–23. Arkhangelsk. (In Russian).

Fakhretdinov, R. (2014). *Songs at the fronts of the Civil war in Russia: Peculiarities of their functioning* (MA dissertation). European University at Saint Petersburg, Department of Anthropology. Saint Petersburg. (In Russian).

Khudovekova, V., Khudovekov, A. (2008). *The Ruchyi society. The pages of history. Issue 2. An almanac on the history of the villages Ruchyi, Vazitsa, Megra, Rucheyki, Chubala.* Arkhangelsk: Tretyakov fond. (In Russian).

Knyazev, V. (1924). *Contemporary ditties 1917–1922.* Moscow, Petrograd. (In Russian).

Kolpakova, N. (1934). The new ditty in kolkhozes of the White Sea region. *Rezets*, *1934*(20), 22. (In Russian).

Komelina, N. (2013). Political folklore from the "special storage" of the Pushkin House folklore collection. In A. Panchenko (Ed.). *Russian political folklore: Research and publications,* 306–401. Moscow: Novoe izdatel'stvo. (In Russian).

Kozlov, V. (Ed.). (1999). *58.10. Review proceedings of the USSR procurator's office on the trials for anti-Soviet propaganda: Annotated catalogue. March 1953–1991. Russia, the 20th century. Documents*. Moscow: Politicheskaya enciklopediya. (In Russian).

Lurie, M. (2011). Urban song in the village (from an old discussion on new songs). *RSUH/RGGU Bulletin. "Philology. Literary and Folklore Studies" Series, 2011*(9), 124–141. (In Russian).

Lurie, M. (Ed.). (2019). Folklore without folklorists. Vol. 1: *Handwritten albums and amateur collections of ditties from the first three decades of the 20th century.* Moscow: Rossijskij gosudarstvennyj gumanitarnyj universitet. (In Russian).

Malov, F. (1927). The ditty in numbers. *Sovetskoe iskusstvo, 1927*(1), 44–45. (In Russian).

Mel'nichenko, M. (2014). *Soviet joke. Plot index.* Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).

Onchukov, N. (1925). What and how should be written down on folk art. *Kraevedenie*, *1925*(3–4), 269–284. (In Russian).

Rozenfeld, B. (1929). On the question of the genesis and existence of the contemporary ditty. *Khudozhestvenniy fol'klor*, *1929*(IV–V), 172–192. (In Russian).

Semyonovsky, D. (1921). Contemporary ditties. *Krasnaya nov'*, *1921*(1), 53–61. (In Russian).

Sokolov, B., Sokolov, Yu. (1926). *The village poetry. A guide for collectors of oral literature.* Moscow. (In Russian).

Straten, V. Creativity of the urban street. *Khudozhestvennyi fol'klor, 1927*(II–III), 144–164. (In Russian).

The Northern truth (November 11, 1990). (In Russian).

Vengerov, N. (1922). A village sketch. *Kultura i zhizn, 1922*(1), 22–27. (In Russian).

Vesyolyj, A. (1935). The kolkhoz ditty. *Literaturniy kritik, 1935*(1), 148–153. (In Russian).

Voytolovsky, L. (1918, November, 11 [October, 29]). Army ditties. *Kievskaya mysl', 1918*(211), 3. (In Russian).

Yarkho, B. (1984). The correspondence of forms in the Russian ditty. In V. Kholshevnikov. *Problems of poetic theory*, 137–167. Leningrad: Nauka. (In Russian).

Zelenin, D. (1999). The contemporary Russian ditty. In T. Ivanova (Compl.). *Forbidden ditties from A. D. Volkov's collection. Vol. 2. Political ditties.* 459–482. Moscow: Ladomir. (In Russian).

Zharov, A. (1923). *The red accordion. Selected village ditties.* Moscow. (In Russian).

Zhirkevich, A. (2007). *Disturbed shadows… Simbirsk diary.* Moscow: Eterna-print. (In Russian).

Поморское «советское виноградье»: практики и контексты символического сопротивления

ЮЛИЯ ИВАНОВНА КОВЫРШИНА[1]

✉ CHANELKING@MAIL.RU
ORCID: 0000-0002-1768-1346

[1] Европейский университет в Санкт-Петербурге, Санкт-Петербург, Россия

Для цитирования статьи:
Ковыршина, Ю. И. (2020). Поморское «советское виноградье»: практики и контексты символического сопротивления. *Фольклор и антропология города*, *III* (3–4), 158–175. DOI: 10.22394/2658 3895-2020-3-3-4-158-175.

В статье рассматривается феномен «советского виноградья», сложившегося в середине XX века на Поморском берегу Белого моря и сохранившегося в памяти жителей села Нюхча до наших дней. Тексты с обсценной лексикой, которые исполнялись на напев традиционных обрядовых величальных песен с рефреном «Виноградье красно-зеленое», появились как своеобразная реакция на «неправильные» с позиции традиционного жизненного уклада поморов рабочие ситуации в поморских колхозах в 1940–1970-е годы. Создателями и первыми исполнителями «советского виноградья» стали поморские девушки, трудившиеся без помощи мужчин на лесозаготовках в 1940-е годы; от них песни восприняли молодые поморы, в 1970-е годы вынужденные оставаться на тонях (рабочих избушках) на покосе во время простоя в непогоду под угрозой уголовного преследования за оставление места работы. На основе полевых записей и материалов интервью автор проводит различные концептуализации «советского виноградья», интерпретирует его появление, функции и связи с другими фольклорными жанрами, текстами и представлениями, бытовавшими в традиционной культуре Поморья. В рамках концепции Мэри Дуглас о взаимосвязи форм социальной жизни и когнитивных классификаций, основные положения которой были сформулированы в работе «Чистота и опасность», «советское виноградье» (как «неправильное», неприличное виноградье «не на своем месте») отразило отношение поморов к нарушениям традиционных конвенций о распределении времени на хозяйственные занятия в зависимости от погодных условий и половозрастных норм трудовых занятий в колхозах. В логике концепции символического сопротивления Джеймса Скотта «советское виноградье» в качестве «оружия слабых» выполняло функцию «скрытого транскрипта», выражавшего недовольство советской властью, символического сопротивления власти женщин/девушек в связи с «неправильными» с позиции традиционного жизненного уклада поморов рабочие ситуации в колхозе в 1940–1970-е годы.

Ключевые слова: Поморье, «советское виноградье», советские колхозы, традиционные конвенции, символическое сопротивление, М. Дуглас, Дж. Скотт.

Выражаю благодарность ведущему сотруднику по фольклору Фольклорно-этнографического центра им. А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова Е. В. Самойловой за возможность ознакомиться с записями интервью поморских экспедиций и хранителю Фольклорного собрания РО ИРЛИ РАН Я. В. Нагорной за консультацию.

The "Soviet vinogradie" in Pomorye: Practices and contexts of symbolic resistance

Yulia I. Kovyrshina[1]

✉ chanelking@mail.ru
ORCID: 0000-0002-1768-1346

[1] European University at Saint Petersburg, Russia

To cite:
Kovyrshina, Yu. (2020). The "Soviet vinogradie" in Pomorye: Practices and contexts of symbolic resistance *Urban Folklore & Anthropology*, *III*(3–4), 158–175. DOI: 10.22394/2658 3895-2020-3-3-4-158-175. (In Russian).

The paper dwells on the phenomenon of the "Soviet vinogradie" songs that emerged in the middle of the 20th century on the Pomor coast of the White Sea region and are preserved in the memory of the inhabitants of the village Nyukhcha to the present day. Obscene texts were sung to the tunes of traditional ritual songs and emerged as a reaction of some kind to the working situations in Soviet kolkhozes in the 1940s–70s, which were considered "wrong" from the perspective of the traditional lifestyle of the Pomors. The creators and first performers of the "Soviet vinogradie" were Pomor young women who worked as loggers without any male help during the 1940s; from them the songs were passed on to young Pomor men in the 1970s, who were forced to remain in workers' cabins during downtime in bad weather under the threat of criminal prosecution for leaving their workplace. The author suggests various conceptualizations of the "Soviet vinogradie" based on field recordings and interview materials, interprets the emergence of the genre, its functions and connections with other folklore genres, texts and representations that existed in the traditional culture of Pomorye. Within the framework of Mary Douglas's concept of the relationship between forms of social life and cognitive classifications, the main provisions of which were formulated in the work "Purity and Danger", the "Soviet vinogradie" (as "wrong", indecent songs "out of place") reflected the attitude of the Pomors to violations of traditional conventions on the allocation of time for economic activities depending on weather conditions as well as on age and gender norms of work in kolkhozes. Within the logic of the conception of symbolic resistance as written by James Scott, the "Soviet vinogradie" as a "weapon of the weak" performed the function of a "hidden transcript" expressing dissatisfaction with the Soviet regime and of symbolic resistance to the power of women / girls due to working situations in the kolkhozes in the 1940–70s that were seen as "wrong" from the perspective of traditional Pomorian lifestyle.

Keywords: Pomorye, "Soviet vinogradie", Soviet kolkhoz, traditional conventions, symbolic resistance, M. Douglas, J. Scott.

В 2003 году в ходе экспедиции в село Нюхча Беломорского района Республики Карелия мне с коллегами из Института языка, литературы и истории Карельского научного центра РАН посчастливилось беседовать со многими яркими и знающими исполнителями. В одном из интервью наша информант упомянула о «советском виноградье», о котором собиратели раньше не слышали. Приведем фрагмент беседы.

[А пели ли здесь виноградье?] Виноградье-то, виноградье пели на свадьбе... Виноградье, да утушные, да это свадебные. [А виноградье помните?] [*Л. К. смеется*] да я не спою сейчас... [*поет*] «Виноградьё, ой, да, красно-зеленоё, да...» Мама пела. [Это пели на свадьбах, да?] А я только знаю советское виноградье, десять

лет не учила [*смеется*]. Но я петь вам не буду, потому что это пойдет в эфир. [*Собиратели уговаривают спеть.*] Грех большой. [Почему?] Вот советское виноградье, в 42-м году в лесу девушки работали 16–18-летние, у них там было советское виноградье. Ну, то же там самое, поют матюгливые частушки. Оно и начинается: «Не споём ли-ко, ребята, песню с голых матюгов» [*поет*] «Виноградьё, ой, да, красно-зелёное» [*Собиратели уговаривают спеть.*] Поются матюгливые частушки. [Хоть одну спойте. *Собиратели уговаривают спеть.*] Вот так начинается [*поет*]

«Не споём ли-ко, ребята (девчата)
Песню с голых матюгов, да,
Виноградьё, ой, красно-зелёное».

[*поет строфу с обсценной лексикой, смеется*] [А дальше?] А я дальше не помню [*смеется*]. Раньше мать говорила: если женщина... Вот я расскажу вам... Я рыбачила, с этим, с Александром Григорьевичем. Мне 15 лет. И, значить, вот кидаешь закол[1], а силы-то нету! Закол надо затянуть, вода идет встречу, затянуть закол надо-то силы-то много: «А, леший, а, леший!» А он мне говорит: «Любушка, не ле́шкайся, в море не ле́шкаются, лучше матюгнись». Ну и вот, тянешь закол. Сашка Зарубин, на год меня старше, стоит на шесте, держит ка́рбас, а я вытяга́ю. И вот мы уже не ле́шкаемся: «Иии!..» Только произнеси матюг — и сила появится [*смеется*]. Ну и вот, я и научилась матюгаться... И научилась матюгаться... Ну и вот я приехала на выходной в баню, стою здесь посуду мою на этом месте. А мать там сидит, говорит: «Вот Анфисья Михайловна идет». А я ей: «... несёт». — «Любка! Ты ошалела! Ты матюгаисся!» На меня. Я ей: «Мама, меня Александр Григорьевич научил: чем ле́шкаться, лучше матюгаться». [А женщинам нельзя было...] Вот она и говорит: что женщина матюгнется, так Пресвята госпожа Богородица на престоле шатается. [Правда?] Да. Теперь женщины, выйди-ко в деревне, как матюгаются. Я так позавчера ходила за маслом, услышала, так у меня голова день болела, как матюгаются. Сидит с мужчинами, ну, видимо, выпивают. И из матери в мать... Дежурная по станции. Ой, Господи. Я пришла домой, меня вот так всю. Ну раньше-то... девки наши матюгались, вот нюхотские, в лесу опять же, шесть метров-то ведь надо было выработать. А силушки-то, тоже 16–17-годовые, дак, конечно, не было, дак. Может быть, это от голода, может [*смеется*], от интереса. Не знаю. В общем, по крайней мере матюгливые частушки пели. [Так их везде пели, не только у вас.] Нюхоцкие девки, если идут с делянки, слышно было. [Вы поете частушки, да?] Всяки частушки. Всяки. [Их можно понять. На советскую действительность-то...] Да. [И на эти работы, на эту жизнь, так...] Вот на эту жись они складывали и пели и... Вместо мужчин остались[2].

В 2009 году о «советском винограде» в Нюхче та же информант рассказывала санкт-петербургскому этномузыкологу Е. В. Самойловой. Свадебного виноградья Л. К. не вспомнила, а про советское упомянула, что слышала его в десятилетнем возрасте (то есть примерно в 1942 году) от девушек на лесозаготовках в 27 км от Нюхчи. В одной из шести женских бригад работала в те годы сестра информантки, которой она возила провизию. В столовой девушек кормили крапивным супом и давали 400-граммовую пайку. Вечером, возвращаясь с делянки домой, они пели песни и частушки и сложили «советское виноградье», потому что

[1] Закол — сооружение из хвороста, перегораживающее реку и имеющее ловушку в отверстиях-тайниках, которых могло быть до двенадцати [Бернштам 1978: 104].

[2] Л. К., ж., 1932. Запись в с. Нюхча 03.07.2003 г. В. П. Кузнецовой и Ю. И. Ковыршиной. Фонограммархив Института языка и литературы Карельского научного центра РАН (далее — ФА ИЯЛИ), б/н, 2003 г., кассета № 2, сторона А.

в бригадах не было мужчин. Это объяснение Л. К. возможно понимать двояко: девушки могли петь виноградье, потому что в присутствии мужчин они бы себе исполнения обсценных текстов не позволили, или же они сочинили его от безысходности, оттого, что вынуждены были работать в бригадах без мужчин, и это было очень трудно. Л. К. предположила также, что «советские виноградья» («120 частушек, может быть, 90, может быть, две») могли складывать рыбаки на тонях («в избах»), пел «советское виноградье» односельчанин («когда шутят да смеются в компании, всякое бывает»), и резюмировала: «Но оно такое нехорошее виноградье, матюгливое», «да матюгливы частушки», «так оно и называлось — советско виноградье, потому что при советской власти». После долгих уговоров Л. К. спела четыре строфы «советского виноградья», отказавшись петь дальше, потому что «искусство-то искусство, но очень нахально, богохульно… У меня сердце заболит, я потом ночь спать не буду, я потом неделю думать буду, что "что я натворила!" Я вот [*нрзб.* имя] спела три или четыре частушки, ей, конечно, было интересно и смешно. А я потом болела. Не, не буду»[3].

В 2013 году участники экспедиции Фонда Juminkeko[4] в Западное Поморье услышали рассказ о «советском виноградье» и ансамблевое исполнение более десяти его строф от трех жительниц села Нюхча 1945–1960-х годов рождения.

[Мы говорили про советское виноградье] [Инф. 1:] Ух ты [*смеется*]. [Вот что это такое?] [Инф. 1:] Матюгливы частушки. [Спойте, пожалуйста.] [*Инф. 1 смеется.*] [Это самое интересное. Спойте, пожалуйста. Больше нигде ведь этого не услышишь]. [*Инф. 1, Инф. 2, Инф. 3 смеются.*] [Инф. 2:] Там же одни матюги. [Ну ведь это и есть суть этой песни. Ничего здесь страшного нет. Это очень интересно (*рассказывает, что в Финляндии проводятся конференции, посвященные песням с обсценной лексикой*).] [Инф. 1:] Мы сейчас об этом говорили… Вот когда ездила на майский семинар, вот, я узнала, что в Финляндии ежегодно проводится конкурс вот таких нецензурных частушек. И вот я как раз девушкам говорю: «Давайте, если сейчас мы создадим свои паспорта и заявку дадим, со своим советским виноградьем всем бурановским бабушкам, всех укатаем» [*Инф. 1, Инф. 2, Инф. 3 смеются.*] [Инф. 1:] Потому что этих советского виноградья их было сто частушек. Оно было записано. Да, да, у нас уже немного осталось, что мы знаем, но они были написаны, когда, вот, уже церковь порушена была, вот, потому что разгул такой пошел, понимаете, да, культурный развал, вот. И как раз в это время получалось, что рыбаков на промысел отправляли, мужчины молодые. А раньше же как: уедут, дело свое сделают — сами себе хозяева, да. Приехал ты или не приехал — это твое дело. А когда в колхозе, очень часто и так же на сенокосе было, вот, лежат, в Руйгу уедут на сенокос, да, и если дождь неделю — выехать боятся, потому что в тюрьму посадят за то, что сенокос покинул, а вдруг уедешь — распогодится. И… получается, что, вот, лежали молодежь в Руйге, они как-то неделю свадьбу играли, целую неделю играли, у них там колдуны были, портёжники[5], всё вот, полностью. [А что это такое? То есть это как бы шутейная свадьба?] [Инф. 1:] Да, шутейная, делать нечего, они неделю свадьбу играли. [И у них там были колдуны, там?] [Инф. 1:] Всё, всё, всё было, ролевая полностью свадьба, вот. Сами спектакль, распределились, кто кто будет. Жених с невестой. Есть родители, ходили свататься, кто будет крестной. Кто будет портёжником. Это те, которые ме-

[3] Л. К., ж., 1932. Запись в с. Нюхча 09.06.2009 г. Е. В. Самойловой. АФЭЦ, Основной аудиофонд, 251-А005.

[4] Руководитель экспедиции П. Хутту-Хилтунен, участники: Я. Ниеми, М. Каллберг, М. Кеммпинен, Я. Сеппянен, В. П. Миронова, Ю. И. Ковыршина.

[5] Наводившие порчу на свадьбу, колдуны.

шают… Они и пропевали… Они пошли на работу, они были в рабочем. Может, они что-то и делали, занавеску… И… так же получалось, что вот они лежат неделю там, зовут они эти «сто частушек в голове придумано». У них было не только «сто частушек в голове придумано», у них было еще… из… вот, по селу из дома в дом, про каждого хозяина была частушка. У кого какие особенности, вот. И вот, это советское виноградье, оно тех времен. [Это какие годы примерно? 30-е, 40-е?] [Инф. 1:] Ну да. [До войны, наверное? Советское время до войны… А что из этого помните, из этих ста частушек?] [Инф. 2:] Оно идет, я не знаю, как, настоящее-то виноградье… Виноградиё… [Инф. 1 и Инф. 2, затем с Инф. 3:]

…красно-зелёноё, да[6],
Виноградиё ведь (?) спеть, да, надо на хер сесть.

Виноградиё, ой, красно-зелёное, да,
Батька за сеном поехал, хером за угол задел.

Виноградиё, ой, красно-зелёное, да,
Выворачивай, ебёна мать, да ты куды, на хуй, глядел.

Виноградиё, ой, красно-зелёное, да,
Шёл я лесом, лесиком, нашёл пизду с колесиком,

Виноградиё, ой, красно-зелёное,
Колесико вертелосе, а мне пизды хотелосе.

Виноградиё, ой, красно-зелёное, да,
Не дадим пизды ребятам, пускай голодом сидят,

Виноградиё, ой, красно-зелёное, да,
Шёл я лесом, видел хату, кочерга ебёт лопату.

Виноградиё, ой, красно-зелёное, да,
А ухват стоит, смеётся, пусть лопата наебётся.

Виноградиё, ой, красно-зелёное, да,
Я ебуся лучше гуся, гусь ебётся галится[7],

Виноградиё, ой, красно-зелёное, да,
Гусь ебётся, галится, ему пизда не нравится.

Виноградиё, ой, красно-зелёное, да…
Шёл я лесом, видел беса, бес в высоких сапогах,

Виноградиё, ой, красно-зелёное, да,
Бес в высоких сапогах, да пизда рыжая в зубах.

Виноградиё, ой, красно-зелёное, да,
Как на ели, на ели кукушки еблю завели.


Локальный напев виноградья 1


Локальный напев виноградья 2

QR 1–2

[6] Локальный напев виноградья можно услышать в видеозаписи исполнения ансамбля села Нюхча, размещенной на сайте Центра поморской культуры (г. Беломорск) по ссылке: [https://pomorskibereg.ru/selo-nyuxcha]; на YouTube: [https://www.youtube.com/watch?v=9DrNFajuXGQ].

[7] В «Словаре русских народных говоров» приведены четыре различных значения слова «галиться». В контексте содержания приведенной строфы советского виноградья представляется наиболее вероятным значение 1.4. «Капризничать, плакать, кричать (о детях)» [Сороколетов, Марецкая и др. 1979: 112–113].

Виноградиё, ой, красно-зелёное, да,
На самой на макушечке ебутся две кукушечки.

Виноградиё, ой, красно-зелёное, да,
Я бывала молода, я бывала резва, ой,

Виноградиё, ой, красно-зелёное, да,
На завалинке сидела, в пизду мышь залезла.

Виноградиё, ой, красно-зелёное, да...

[Инф. 1:] Получается, что вот эта запевка идет, да, и сама частушка делится на две части. [То есть на основе частушек, как они назывались, «с картинками» или как?] [Инф. 1:] Четыре строчки, а они делятся на две. [Почему это называется виноградье?] [Инф. 1:] Потому что на этот мотив. [Чем вот так он вот глянулся?] [Инф. 1:] Есть виноградье обычное, а советское — в советское время. [Почему именно виноградье глянулось? Это ведь старинные песни. Они кому пелись?] [Инф. 1:] Во время святок пелись и на свадьбе. [Инф. 2:] Я просто первый раз услышала у мамы на юбилее, давно, лет сто назад. [То есть бабушки знали?] [Инф. 2:] Да, они знали, одна запела, вторая подпела, третья еще какую-то частушку вспомнила. И мы оттуда и услышали, советское виноградье. Лет двадцать пять назад. [Инф. 1:] Раньше, видите.... У меня даже тетрадка есть. «Как у Савушки загорелся завод»... У меня записаны эти тексты... Вот их две песни. «Загорелся раз у Савушки завод» и написано «Когда подожгли мельницу» ‹...› Ну, тут у меня, видите... надо ее переписать [читает текст по тетради]:

Загорелся раз у Савушки завод,
Выбегает тут Сапоня без порток,

Выбегает сам Сапоня без порток...
Он бежит, бежит, попярдывает,
На себя портки надяргивает.

Выбегает тут Сапоня (его жена) впопыхах,
Вытягает Пашу-волка за рукав.

То есть, вы видите, что они все прозвищами. Мне ее расписать, потому что она записана, иногда бывает, что не по порядку. Записать. И потом черновые записи у меня недоработаны. Вот эта первая. Когда вот этот завод мельничный был вначале в Борисках, там до сих пор эти... валяются жернова. [А это где?] [Инф. 1:] Это вот вверх по реке, да. Вот. И еще второе «Загорелся как у Осюшки раз дом», то есть, вот где живет... Корельская... эта... Володюшка Корельский, тети Маруси [*нрзб. фамилия*] баня. Под этой баней у них был дом, огород. И вот там был небольшой такой домик, ну... комната и коридор. И туда, вот я говорила, что хуторляне, кутовляне, да Малый Посад, Заручей, значит, Остров и Нижний Остров. И вот в Малом Посаде в этом у Оськи как раз собирались на вечерину хуторляне[8]. Вот у каждой был дом. Собирались у бабушки Матрены, бабушки Матрены, вот, высокий дом такой, все на возвышенности. А туда у Оськи собирались... ‹...›[9]

[*читает по тетради*]:

Загорелся как-то у Осюшки раз дом,
Выбегает тут Ворониха с ведром.

[8] Хутор, Кут, Малый Посад, Заручей, Остров, Нижний Остров — части села Нюхча: «…Нюхча [делилась] на большую и малую часть, каждую из которых составляли соответственно Куток (Низ), Верховье, Посад, Верхний Остров и Малый Посад, Заруцей, Чаванка» [Бернштам 1982: 20]. Молодежь каждой части устраивала свои вечеринки.

[9] Здесь и далее знаком ‹…› отмечены исключенные из расшифровки фрагменты интервью, содержащие информацию о жителях села Нюхча.

Это, значит, за стенкой они жили. Ворониха — соседка она.

На пожар машину тащат второпях,
Сашу Ярычева тянут на санях.
‹…›
Был пожарником Никифорка Филат,
‹…›
По пожару ни фига не понимат,
Заморозил у машины рукава,
И машина ничего не забрала.
Долго бились у машины с рукавом,
Той порой сгорел у Осюшки весь дом.
Весь народ разволновалися,
На пожарника ругалися.
‹…›
Кутовляне стали плакать и рыдать:
«Где же, где же нам вечорушко собрать?»

То есть говорили, что избенка у него была такая худая, в общем-то, и поэтому такого большого стресса никто не испытал. Ну вот. Они начали рыдать из-за того, что их никто не пускал [*смеются*].
‹…›
И еще рядом с Сережей Корельским, эта бабушка Киселиха там жила, тети Маруси, так.., про нее было, что, частушка такая, что:

Киселиха весела, наварила киселя,
А кисель сердит, с киселя пердит.

Про многих верховлян были частушки. <…> Из дома в дом, якобы тоже, вот, как виноградья они переходили, да. И вот такая:

Поворотим-ко направо поворот, да,
Мы постоимся у Филатковых ворот,
Раньше Филя поминальники сбирал,
А Филатка на печи часто лежал.
Прозвала невестка Филю богачом,
А Филатиха назвала венгачом.

[А венгач — это что?] [Инф. 1:] Венгач — лентяй. Лень даже поминальники сбирать, дак. [А поминальники?] [Инф. 1:] Поминальники — это милостыню ходили собирать… Вот тоже еще была складыня такая:

Трубу точиво украли, ведро масла унесли,
Деньги были, больше масла не хочу.

То есть забрались, унесли трубу, рулон вот этого точива, ведро масла унесли и в соседний дом пошли, значит, и приказали Феклу Степишну везти. А у Добрынихи на задворках складыню завели. То есть сочинили вот это, и потом пришли хозяевам сказали, что мы у вас ведро масла утащили, точиво, всё, но вернем, вот, девушку, пожалуйста, к соседям отведите, чтобы молодые люди там поговорили, познакомились, в общем, вот… Такие складыни. Ну, вот, когда хухольничали ходили. Они свои действия потом выражали вот в таких вот песнях. Складыню, да… пропевали…[10]

[10] Инф. 1: ж., 1958; Инф. 2: ж., 1961; Инф. 3: ж., 1958. Архив Фонда Juminkeko. Запись 711_0166. Запись 11.09.2013, с. Нюхча Беломорского района Республики Карелия. Собиратели: Maari Kallberg, Ю. Ковыршина.

Что же такое «советское виноградье»? Что мы можем узнать о нем из рассказов жительниц Нюхчи? Как можем интерпретировать его появление и функции в традиции?

Приведенные пространные фрагменты интервью могут, как представляется, показать смысловые связи «советского виноградья» с другими фольклорными жанрами, текстами и представлениями, бытовавшими в традиционной культуре Нюхчи.

1. Традиционное виноградье в Поморье

Традиционное виноградье — обрядовая величальная песня с рефреном «Виноградье красно-зеленое», исполнявшаяся в разных русских традициях во время святочных обходов домов[11]. Как отмечает Т. А. Бернштам, виноградье «являлось древней обходной песней и выполняло функцию магического „припевания и заклинания брака“ — будущего и свершившегося» [Бернштам 1983: 159], а обрядовый комплекс виноградья был связан «с обрядовой жизнью определенной половозрастной группы неженатой молодежи, состоящей из девушек-невест и парней-женихов» [Бернштам, Лапин 1981: 18]. Функционирование виноградий в качестве припеваний женихов и невест определило переход песен в свадебную обрядность в некоторых районах Русского Севера. Так, в Поморье бытовали не только святочные, но и виноградья с функцией свадебно-вечериночных песен[12]. В поморских локальных свадебных традициях песенная форма виноградья, как обнаруживает В. А. Лапин, стала «порождающей моделью», выполняла роль интегрирующей музыкально-песенной формы, оказавшей «структурное воздействие на свадебные песни и способствовавшей превращению их в единую, достаточно цельную систему» [Там же: 99][13].

Святочные виноградья, которыми девушки, обходившие дворы в святки, припевали живущему в доме жениху невесту или невесте жениха[14], в приведенных нами фрагментах интервью только упоминаются[15], тексты свадебного виноградья информантам не вспомнились (хотя они и записывались в 2000-е годы[16]), но хорошо сохранился их напев, с которым исполнялись и «советские виноградья».

«Советское виноградье» — это тексты частушек эротического содержания с обсценной лексикой, распетые на напев традиционного виноградья[17]. Их строфы разделены на строки попарно с добавлением рефрена

[11] На Русском Севере была произведена бóльшая часть всех записей виноградий [Бернштам, Лапин 1981: 8]. Выявлению специфических черт обрядового исполнения виноградий, их функционально-смыслового содержания, происхождения и места в обрядовом фольклоре и в связи с другими традиционными жанрами было посвящено масштабное исследование Т. А. Бернштам и В. А. Лапина «Виноградье — песня и обряд» [Бернштам, Лапин 1981].

[12] Свадебные виноградья также записывали и на соседних территориях — Вологодчине, точечно — в селах по рекам Онеге и Пинеге, в Холмогорском районе [Бернштам, Лапин 1981: 10].

[13] О функционировании виноградья в музыкально-фольклорной системе Поморья и в связи со свадебными песнями см.: [Лапин 2010: 27, 35, 38–40].

[14] Особая роль девушек — исполнительниц виноградий в святки — определялась пониманием святочного периода как важного этапа в предбрачной обрядности.

[15] На Поморском и юге Карельского берегов Белого моря святочные виноградья были известны в конце XIX века, но основным районом их бытования были низовья Северной Двины, Терский, Летний и Зимний берега Белого моря (то есть территории бывшей Двинской земли) [см. об этом: Бернштам, Лапин 1981; Бернштам 1983: 159].

[16] Сообщено Е. В. Самойловой.

[17] Близкие варианты текстов «матюгливых» частушек советского виноградья см. в публикациях современных записей А. В. Кулагиной в издании «Русский эротический фольклор» [см.: Кулагина 1995: 450, строфа 91; 463, строфа 214; 474, строфа 316].

«Виноградье красно-зеленое». Тексты этих частушек содержательно никак не касаются советского уклада жизни, не содержат критики и пр. В поморской традиции бытовали и виноградье, и частушки (в том числе «матюгливые»), однако до 1940-х годов они не соединялись. Очевидно, что в это время в жизни поморского села сложились обстоятельства, сделавшие возможным появление гибрида виноградья и обсценных частушек.

Традиционное виноградье в Поморье исполнялось в конце XIX — первой половине / второй трети XX века представителями разных половозрастных групп, но, прежде всего, девушками. И создателями «советского виноградья» в начале 1940-х годов, по-видимому, стали молодые девушки, работавшие на лесозаготовках, от них позднее восприняли тексты нюхчанки 1940–1960-х годов рождения. Молодые люди, певшие «советское виноградье» в Руйге в 1960–1970-х годах, с большой вероятностью уже слышали его раньше и ввели в игру в свадьбу.

Теоретически замена традиционных текстов строф виноградья обсценными могла бы произойти в контексте святочных увеселений молодежи. Пародийные свадьбы, которыми развлекались молодые люди в святки, в том числе с играми эротического содержания, — явление широко распространенное, в том числе на Русском Севере[18]. Однако рассказов о таких пародийных свадьбах в Нюхче не записывалось, как и не происходило частушечного «превращения» виноградья. До момента, пока молодежь не оказалась на тоне в Руйге.

2. Поморье: мужские и женские занятия

И на лесозаготовках, и на сенокосе в Руйге «советское виноградье» сочиняли девушки, которые и традиционно пели святочные и свадебные поздравительные песни, — в Поморье это был жанр женской сферы фольклорного исполнительства. Исполнение «советского виноградья» мужчинами на тонях или в компаниях остается предположением Л. К. Кроме того, исполнительница указывала, что девушки сочинили эти тексты, потому что рядом с ними на работах не было мужчин, они остались вместо них. А если бы мужчины были? Такие виноградья (или «матюгливые частушки») пели бы мужчины? Или девушки в присутствии мужчин не стали бы петь эротические обсценные частушки? Или в этом случае девушек вообще не было бы на лесозаготовках?

В Поморье женщины на длительное время оставались в селах с детьми и стариками на то время, когда мужчины были на промысле. Они вели прибрежный лов рыбы, решали все необходимые хозяйственные задачи, исполняли административные должности и были относительно равноправны с мужчинами. Но девушки-поморки не участвовали в лесозаготовках с их нормами выработки и скудной провизией. Это указание Л. К. на отсутствие мужчин, замену мужчин девушками и возможность исполнения «советского виноградья» мужчинами видится важным для понимания регулятивных механизмов традиции и цензуры вновь появляющихся в ней текстов. Нарушение традиционного уклада хозяйственной деятельности в колхозах привело к перверсии половозрастных норм в бытовании традиционных фольклорных жанров. *Советское виноградье сочинили девушки, которые вынужденно оказались в роли мужчин, взяв на себя их трудовые обязанности*. И они исполняли виноградье, которое принадлежало их

[18] См. об этом, например: [Лурье 1995: 222; Альбинский, Шумов 1995: 224].

половозрастному репертуару с текстами, которые допустимы для мужчин. Это в некотором смысле «мужское» виноградье, каким и хотела его представить Л. К.

3. Женщины и обсценная лексика: правила и нарушения правил

Л. К. в обоих приведенных фрагментах интервью 2003 и 2009 годов отказывается петь больше пары строф и настойчиво говорит о недопустимости использования обсценной лексики женщинами (тем более — молодыми девушками). Для нее сам факт употребления мата женщинами и исполнение «советского виноградья» становится источником сильного физического дискомфорта. Позиция Л. К. опирается на традиционные представления о норме поведения женщины в поморском сельском сообществе, не допускавшей сквернословия. Мат был скорее характеристикой мужского поведения. Это ограничение тем более значимо для старообрядчества, которое было распространено в Поморье. Использование женщинами мата угрожало существованию христианского мира («женщина матюгнется, так Пресвята госпожа Богородица на престоле шатается»)[19].

Как мы понимаем из рассказа Л. К., женщины (и даже девочки-подростки) использовали (и используют) мат, но в определенных ситуациях. Это, прежде всего, промысловое сквернословие. Описание «научения» зуйков[20] опытным помором использованию мата во время лова в рассказе Л. К. очень выразительно. В том же эпизоде ярко показано столкновение двух ситуационных моделей употребления обсценной лексики — допустимой и недопустимой: мат предпочтительнее других ругательств во время лова, но он угрожает Богородице, если употреблен дома, тем более в присутствии матери и без какой-либо причины.

Следует отметить, что промысловое сквернословие как язык общения с хозяевами стихий наряду с магическими практиками рыбаков Поморья — важная черта поморской культуры[21]. К. К. Логинов в статье, посвященной рыболовству в Нюхче, отмечал целый ряд ситуаций, связанных с промыслом, в которых женщины (и мужчины) вполне легально могли использовать мат: «Одним из негативных моментов участия в морском промысле детей и женщин стало появление у них привычки ругаться матом. Чертыхаться и лешкаться (вспоминать лешего или лембоя) на море категорически запрещалось, а вот русский мат считался благоприятствующим лову (НА КарНЦ. Ф. 1, оп. 6, д. 679, л. 28, 43). У женщин, которые в море не ходили, употребление товарками и детьми ненормативной лексики вызывало

[19] Подобная мотивация запрета на сквернословие женщин широко распространена в традиционной культуре. См., например, высказывание жителя Анциферова Бора (Поонежье): «Теща, бывало, говорит: “Ой, нонь ведь как женщины заматюгаются — Пресвятая Богородица на престоле не может устоять“. Мужики матюгались, но мало. Вот у меня четыре сына, а я не матюгался. Так они при мне и не матюгаются — стесняются, наверно» [Не век жить… 2011: 285].

[20] Зуйками (среди прочих значений слова) в Поморье называли (мальчиков-)подростков, участвовавших в промысловом лове в качестве поваров (судовых коков), выполнявших сушку сетей и снастей, следивших за порядком в хозяйстве промысловиков и пр. См.: словарную статью «2. Зуёк» [Сороколетов, Балаханова и др. 1977: 22].

[21] Т. А. Бернштам приводит описания архаических обережных ритуалов на воде, среди которых и распространенный у поморов-старообрядцев ритуал кормления водяного бросанием в воду табака, сопровождавшийся бранью. В этом случае табак и брань как принадлежащие символическому пространству «нечистого» должны были понравиться адресату [Бернштам 1983: 175–176]. Со ссылкой на издание: Оленев, И. В. (2017). *Карельский край и его будущее в связи с постройкой Мурманской железной дороги. Путевые очерки*, 50. Гельсингфорс. Добавим, что у старообрядцев, в том числе в Поморье, была широко распространена легенда о происхождении табака от блудницы, а курение табака стояло в одном ряду со сквернословием (о легенде о табаке см. также [Успенский 1996: 58]).

неприятие. Говорили: „Когда женщина матом выругается, Пресвятая Богородица на своем престоле покачнется“. К мужчинам это не относилось. Человека с недобрым глазом, если вслед посмотрел, мужчины, что называется, „крыли матом“. При уходе на лов на уду морского кореха или наваги мужику, например, следовало посылать свою жену на три буквы, чтобы наловить никак не меньше, чем два пуда» [Логинов 2010: 61].

Добавим к этому стоящие в одном ряду с употреблением обсценной лексики для общения с водяным ритуалы заклинания других важных демонологических персонажей в поморской культуре — ветров, в которых главными участниками были женщины, совершавшие, кроме всего прочего, и действия с выраженным эротическим содержанием. Вызывая ветер во время морского перехода, женщины свистели и распускали волосы, закрывали ими лицо. Так они приобретали облик существа иного мира и оказывались в коммуникативной позиции, из которой можно было быть услышанным ветром (свистеть, то есть говорить на его «языке», выглядеть как демонологический персонаж). В традиционных представлениях поморов ветры обладали повышенной сексуальной энергией и часто имели некрасивых или сварливых жен. Привлекая ветер, женщины-поморки задирали подол сарафанов, стучали себя по промежности. В селе Поньгома (на Карельском берегу Белого моря) во время сенокоса женщины, чтобы их мужья благополучно вернулись с промысла и им был попутный ветер («поветерь пала»), совершали ритуал «Сига варить»: вставали на руки вверх ногами (отчего оголялась нижняя часть их тел) и свистели, призывая ветер [Ковыршина 2007].

«Советское виноградье» исполняли, как сообщили информанты, на тонях на сенокосе и по дороге из леса в село, то есть в пространствах, где контакт с демонологическими персонажами — хозяевами моря и леса, — был возможен. «Матюгливые частушки» могли бы звучать по дороге из леса в село или в избе во время святочных увеселений молодежи, но они не были органичны на тоне. Не было никакого календарного периода, ритуала или обоснования использования подобных текстов в случае с «советским виноградьем». Тем более «советское виноградье» вызывало смущение нюхчанок, когда его просили исполнить собиратели.

Обоснование использования обсценной лексики в «советском виноградье» реакцией на условия жизни нюхотских женщин во время советской власти — неоднозначный момент в беседах с информантами. В интервью с Л. К. собиратель фактически подталкивает ее к объяснению сочинения «матюгливых частушек» тяжелой жизнью девушек на лесозаготовках в 1942 году. Хотя мотивировки этой объяснительной логики в словах информантки были (крапивный суп и пайка, молодые девушки на трудной работе без мужчин), реальность содержательно в «советском виноградье» не отражалась никак. Сочинение «советского виноградья» воспринимается как реакция женщин на тяжелые условия труда без описания самой ситуации в поэтических текстах и немногих указаниях на нее в комментариях информантов в интервью. Одна из жительниц Нюхчи, в своем отношении к использованию мата женщинами занимавшая близкую Л. К. позицию, в интервью 2013 года объясняла пение матерных частушек желанием женщин как-то себя развлечь в трудные времена.

> Мы решили в Финляндию поехать на конкурс, у вас, говорят, есть там конкурс хулиганских песен, возьмите нас! Мы будем первыми там! [*смеется*] Там такая песня. Я, может быть, в те годы училась, но после войны же было тяжело людям жить! Все вдовы, помногу детей в семье. И вот как-то себя развлечь, они вот это хулигани-

ли, будем говорить. Ой, там комедия! В какой-то день шли с репетиции, стали это петь. Получилось, получилось. Я не буду это петь, я это не признаю. Выучить-то выучу, если поеду на фестиваль. А так-то ничего не знаю[22].

В связи с этим комментарием «советское виноградье» предстает как *феномен смеховой культуры*, для которой использование обсценной лексики и нарушение культурных запретов допустимо и естественно. А. Г. Козинцев полагает, что «смех и юмор смягчали, а возможно, и продолжают смягчать стрессогенное воздействие речи и культуры» [Козинцев 2007: 122] и возвращали человека к докультурному, доречевому состоянию, освобождая от норм морали, этикета, здравого смысла [Там же: 127–128]. С помощью «советского виноградья» девушки и женщины могли на время смехом снять тяготившие запреты и нормы мира реального.

4. Виноградье «не на своем месте»

Несколько иное объяснение появления «советского виноградья» предлагают нюхчанки в интервью 2013 года: это своего рода протест (хотя само слово не звучит в разговоре) против нарушения традиционного уклада промысловой жизни поморов. Оставаться на тонях во время дождя бесполезно и бессмысленно, а уйти домой невозможно из-за угрозы уголовного преследования. Виноградье во время игры в свадьбу было бы уместным в рамках святочных развлечений молодежи (с традиционными или эротическими обсценными текстами?), пародийная свадьба — распространенное развлечение молодежи, как и эротические игры и исполнение эротических частушек. Для молодежи, оставшейся без надзора старших в замкнутом пространстве, такие игры вполне логичны. Но они происходили обычно в особый временной период народного календаря, когда границы с иным миром открыты и существуют допущения развлечениям молодежи, но не было святок для таких виноградий летом. «Советское виноградье» в Руйге — это «свадьба вне свадьбы», «святки вне святок», игра в свадьбу вне святочных развлечений.

Иными словами, не те люди (девушки, а не мужчины) используют не те слова (обсценная лексика) не в тех ситуациях (это не промысел и не святки, это тяжелая работа вне промыслово-хозяйственного уклада поморов). «Советское» для «советского виноградья» — это то, что существует в традиции, но находится не на своем месте, потому что нарушает логику традиционного уклада жизни и народного календаря поморов. «Советское виноградье», гипотетически возможное при определенных условиях в традиции, — это *виноградье* или «матюгливые частушки» *не на своем месте*.

Положение «советского виноградья» «не на своем месте» в традиции подталкивает нас к его интерпретации в рамках концепции Мэри Дуглас о взаимосвязи форм социальной жизни и когнитивных классификаций. В своей работе «Чистота и опасность» Мэри Дуглас неоднократно отмечает, что наши представления о «грязном», «нечистом» определяются двумя факторами — заботой о гигиене и выполнением социальных конвенций о границах чистого и нечистого [Дуглас 2000: 29]. Нечистота, грязь — это «по сути беспорядок» [Там же: 29], «то, что не на своем месте ‹…› то, чего не должно быть, если надо сохранить образец» [Там же: 71]. Вместе с тем это понятие

[22] А. Д., ж., 1938, род. с. Нюхча. Запись 11.09.2013 г. в с. Нюхча Беломорского района Республики Карелия. Архив Фонда Juminkeko. Запись 711_0165. Собиратели: Pekka Huttu-Hiltunen, Jarkko Niemi, Maari Kallberg, Janne Seppänen, Mirja Kemppinen, Ю. Ковыршина.

относительное: «Ботинки грязные не сами по себе, но когда их ставят на обеденный стол; еда сама по себе не грязная, но грязно, когда немытую посуду бросают в спальне или пачкают едой одежду; точно так же грязь — это принадлежности ванной комнаты, брошенные в гостиной; одежда, валяющаяся на стульях; уличные предметы внутри дома; вещи с чердака, оказавшиеся внизу; нижнее белье там, где следует быть в верхней одежде; и т. д. То есть, в двух словах, наше поведение, касающееся нечистоты, — это реакция, отторгающая любые предметы или идеи, не отвечающие или противоречащие значимым для нас классификациям» [Там же: 65–66].

В этой логике порядок в поморской культуре — это в том числе разделяемые всеми членами сельской общины представления о нормативности исполнения святочных или свадебных виноградий с традиционными текстами и напевами в рамках соответствующих ритуалов, а обсценных частушек — в мужских компаниях и в контексте праздников и застолий; это представления об эффективном распределении времени на хозяйственные занятия в зависимости от времени года и погодных условий; это конвенции о половозрастных нормах поведения и распределении труда. В «советском виноградье» традиционные конвенции о месте и времени исполнения разных жанров, допустимости использования мата женщинами оказываются нарушены, и это виноградье звучит «не там, не тогда, не так». И появилось оно (как отмечают информанты) оттого, что не тех людей (девушек, а не мужчин) заставляли заниматься не их занятиями (лесозаготовками) или молодых поморов вынуждали совершенно бесполезно находиться на тонях без работы. «Советское виноградье» — это реакция на те самые «ботинки на обеденном столе» в описании Мэри Дуглас, которые сделала нормой советская власть. Нарушение традиционного уклада жизни поморов в советское время выразилось в изменении взаимного положения элементов традиционных жанров и контекстов их бытования в «советском виноградье». «Советское виноградье» стало музыкально-фольклорной метафорой советской колхозной жизни в Поморье. Многоуровневым нарушением порядка, как представляется, и определяется «нечистота», «неприличность» «советского виноградья», а «советское» получает дополнительные коннотации как «нечистое», «оскверняющее» традиционный порядок, нелогичное, угрожающее и приносящее вред.

Мэри Дуглас отмечала, что грязь, возникнув как побочный продукт выстраивания порядка и классификации материи, пройдя процесс дифференциации, на конечной стадии своего существования вновь становится бесформенной. И в этой бесформенности грязи парадоксально содержится не только опасность деструкции, но и созидательная сила, противопоставленная твердости, категориальной непротиворечивости и бескомпромиссности чистоты [Дуглас 2000: 65, 236–238]. Если бы не было колхозных правил и запретов, не появилось бы возмущение ими поморов и не возникло бы «советское виноградье» — чрезвычайно изобретательно устроенная и в то же время очень простая фольклорная песня, по-своему отразившая логику «нечистой» советской жизни.

5. «Советское виноградье»: межжанровые связи

Любопытно, как в интервью 2013 года информантки вписывают «советское виноградье» в традицию, устанавливая связи с другими фольклорными жанрами и контекстами исполнения обсценных текстов молодежью. Аналогию «советскому виноградью» они видят в прозвищных шуточных песнях, распространенных в Поморье и хорошо сохранившихся и в начале

XXI века. В Нюхче до сих пор бытует «уличный устав» — прозвища представителей разных семей, восходящие, как предполагают исследователи, к именам или прозвищам родоначальников местных фамилий [Бернштам 1983: 24], а также объединяющая жителей сел по Поморскому берегу Белого моря система локально-групповых прозвищ и различные прозвищные нарративы (анекдоты, предания, рассказы). В этом ряду располагаются и музыкально-фольклорные тексты шуточных песен и частушек, высмеивающие жителей своего или соседних сел[23].

Система прозвищ жителей Поморского берега фиксирует их социальные отношения и формулирует локальную идентичность жителей разных сел. Характеристики, лежащие в основе ряда прозвищ, связаны со спецификой хозяйственных занятий жителей сел, особенностями расположения населенных пунктов. Негативные прозвища приписывают жителям сел различные грехи: неряшливость, запрещенные половые связи, воровство, осквернение церкви и др. В условиях исторически сложившейся системы разделения территорий промысла и при ограниченности природных ресурсов такие прозвища становились достаточно чувствительным обвинением. Вместе с тем прозвища и прозвищные нарративы репрезентировали локальную идентичность поморов и значимые для поморской культуры представления об эталонном поведении, противопоставлении жителей разных сел себя и «чужого»/соседа[24].

В интервью 2013 года исполнительницы приводят сразу ряд шуточных прозвищных песен, в которых молодежь высмеивала жителей села (они были названы информантами «складынями»). В том числе такие тексты могли содержать обсценную лексику. И «советское виноградье» вписывается в этот ряд фольклорных текстов, поддерживающих групповую идентичность нюхотской молодежи. «Советское виноградье» объединяло молодых людей, оказавшихся в определенной нетипичной ситуации. Это своего рода *песня «сообщества ситуации»*.

6. «Советское виноградье»: символическое послание власти

«Советское виноградье» — это, прежде всего, виноградье, созданное в советские годы. «Советское виноградье» — «нехорошее», «матюгливые частушки», «сто частушек в голове сложено», «складыня», похожая на прозвищные песни и частушки, — противопоставленное традиционному виноградью. Одно упоминание «советского виноградья» вызывает смех информантов: это обсценное виноградье и в традиции заставляет смущаться, а в общении с чужим — собирателем — тем более. Это запретные для женщин поэтические тексты, но исполнявшиеся и исполняемые ими в определенных контекстах[25].

При попытке систематизировать, что еще в Нюхче называли «советским», и имело ли это подобный «советскому виноградью» неоднозначный смысл, мы не нашли аналогов. Все другие выражения, такие как «советский колхоз», «советская власть», «советские песни» определяли только период бытования

[23] Так называемые географические песни о жителях соседних сел, как отмечает Н. В. Дранникова, выполняют важную семантическую и структурную функцию в традиции, так как бытование прозвищ «свидетельствует о речевой гомогенности сообществ ‹…› Система прозвищного фольклора поддерживает групповое единство» [Дранникова 2004: 279; см. также: 281–283, резюме].

[24] См. об этом, а также о шуточном перформансе поморского чаепития, основанном на представлениях о жителях соседних сел: [Ковыршина 2014].

[25] Напомним здесь высказывавшиеся информантками намерение выучить «советское виноградье» или «матюгливые» частушки, но только для поездки в Финляндию на фестиваль.

явления и не имели дополнительных, скрытых смыслов. И «советское» в виноградье не имеет пейоративного оттенка[26], но определенным образом характеризует отношение исполнителей к укладу жизни в советское время.

Представляется, что «советское виноградье» можно интерпретировать и в логике концепции символического сопротивления власти, разработанной американским социальным антропологом Джеймсом Скоттом. Скотт в своих работах анализирует формы протеста и консолидации угнетенных социальных групп в их противостоянии эксплуатации власть имущим. В монографии «Моральная экономика крестьянина. Бунт и выживание в Юго-Восточной Азии» на примере аграрных сообществ Скотт развивает понятие «моральной экономики» британского исследователя Эдварда Томпсона как системы экономических, социальных, политических и личных отношений в сообществах крестьян, необходимой для их выживания, и формы их взаимодействия с государством [Scott 1977]. В работе 1985 года «Оружие слабых» Скотт описал чрезвычайно изобретательные «традиционно-повседневные», «рутинные» практики сопротивления, неповиновения крестьян власти (исследователь цитирует в этой связи испанскую поговорку «подчиняюсь, но не повинуюсь») [Scott 1985]. К открытому противостоянию власти, бунту крестьяне приходили очень редко, гораздо чаще они вырабатывали систему морального и экономического сопротивления власти. При выраженном согласии выполнить приказ крестьяне прибегали к саботажу, увиливанию, хулиганству, проявляли «забывчивость», оттягивали выполнение заданий, насмехались над представителями власти, распускали сплетни и др. Действия их, выражающие недовольство властью, представляли различные формы символического сопротивления и часто имели вид «скрытых посланий», кажущихся странными поступков. Эти поведенческие практики ненасильственного сопротивления в авторитарных режимах, в которых открытое выражение протеста грозило репрессиями, Скотт назвал оружием слабых.

Итоги развития концепции символического противостояния власти Скотт подводит в монографии «Господство и искусство сопротивления: скрытые транскрипты» 1990 года, в которой суммирует наблюдения над низовыми практиками неподчинения подвластных социальных групп в разные исторические эпохи и в разных культурах мира, анализируя основания и причины господства, механизмы и стратегии сопротивления ему [Scott 1990]. Скотт вводит понятия публичных и скрытых транскриптов — посланий, сообщений. Публичные транскрипты используются в прямых взаимодействиях власти и подчиненных. Они наряду с различными действиями и ритуалами, выражающими одобрение власти, подтверждают ее легитимность и идеологическое господство. Скрытые транскрипты звучат вне непосредственного контакта с властью, за пределами публичного пространства [Scott 1990: 2, 4]. Они направлены против идеологического доминирования власти, выражают критическое отношение к ней «за ее спиной» (в форме шуток, жестов, слухов, театрализованных действий и пр.) и формируют пространство протеста и инакомыслия, скрытое от возможных репрессий. Если такие скрытые транскрипты начинают звучать открыто, это может свидетельствовать об изменениях в политической активности подчиненных и возможности бунтов, восстаний.

[26] Ср., например, как во времена новой экономической политики начала 1920-х годов советские граждане противопоставляли «хорошие» (металлические) деньги и «плохие», обесценивавшиеся, уничижительно именовавшиеся «бумажки советские» [Хаккарайнен 2013: 246, 252].

В логике концепции Скотта «советское виноградье» в качестве «оружия слабых» выполняло функцию символического послания власти, «скрытого транскрипта», выражавшего недовольство бездействием бригад на тонях в Нюхче — одним из множества примеров издержек неэффективного колхозного управления[27]. Это было своего рода фольклорное иносказание, игра со словами на традиционный напев, в которой нюхчанки выразили свои эмоции, несогласие с организацией их труда колхозным руководством. «Советское виноградье» как своеобразное карнавальное действо, — с заменой мужчин, как исполнителей обсценных частушек, девушками и текстов традиционного виноградья на «матюгливые» частушки вне календарных ритуалов, — оспаривало статусное и идеологическое доминирование власти[28] и поддерживало достоинство молодых поморов. Его трудно воспринимать как открытый протест. Только определение «советское» в соединении с «матюгливыми» частушками, вызывающими смех и неловкость во время исполнения в публичном пространстве, — тем более во время взаимодействий информантов с собирателями, — дает неблаговидную характеристику советской эпохе.

Нюхотское «советское виноградье» — вполне традиционное по набору составляющих элементов, принадлежности определенной половозрастной группе исполнителей, включенности в систему традиционных жанров и представлений поморов, нетипично по синтагматике элементов. Это «неправильное», неприличное виноградье «не на своем месте», тексты которого являются скрытым транскриптом символического сопротивления власти женщин/девушек, появившееся как реакция на «неправильные» с позиции традиционного жизненного уклада поморов рабочие ситуации в колхозе в 1940–1970-е годы.

Литература

Альбинский, В. А., Шумов, К. Э. (1995). Святочные игры Камско-Вишерского междуречья (публикация В. А. Альбинского и К. Э. Шумова). В А. Л. Топорков (Сост.; Ред.). *Русский эротический фольклор. Песни. Обряды и обрядовый фольклор. Народный театр. Заговоры. Загадки. Частушки*, 223–225. М.: Ладомир.

Бернштам, Т. А. (1978). *Поморы. Формирование группы и система хозяйства*. Л.: Наука.

Бернштам, Т. А. (1983). *Русская народная культура Поморья в XIX – начале XX века. Этнографические очерки*. Л.: Наука.

Бернштам, Т. А., Лапин, В. А. (1981). Виноградье — песня и обряд. В К. В. Чистов, Т. А. Бернштам (Ред.). *Русский Север: проблемы этнографии и фольклора*, 3–109. Л.: Наука.

Дранникова, Н. В. (2004). *Локально-групповые прозвища в традиционной культуре Русского Севера. Функциональность, жанровая система, этнопоэтика*. Архангельск: Издательство Поморского университета.

Дуглас, М. (2000). *Чистота и опасность. Анализ представлений об осквернении и табу*. М.: Канон-Пресс-Ц, Кучково поле.

Козинцев, А. Г. (2007). *Человек и смех*. СПб.: Алетейя.

Ковыршина, Ю. И. (2007). Вызывание ветра в Западном Поморье. В *Художественный текст: явное и скрытое: Сборник научных материалов*, 72–78. Петрозаводск.

Ковыршина, Ю. И. (2014). Поморское чаепитие: конструирование «другого» как элемент культурной памяти. В О. Б. Христофорова, Д. И. Антонов, М. В. Ахметова, Н. В. Петров (Сост.). *Механизмы культурной памяти: от фольклора до медиа. Тезисы докладов Международной научной конференции*, 79–82. М.: РАНХиГС.

[27] Скотт в 2003 году проводил полевые исследования в российских селах, в том числе в Ленинградской области, и был удивлен столь длительной сохранностью совершенно неэффективной колхозной системы в России в XX веке [см.: Никулин, Наранович 2017].

[28] Скотт выделял три вида господства: материальное, статусное и идеологическое [Scott 1990].

Ковыршина, Ю. И. (2015). Закликания ветра в Западном Поморье. Режим доступа: https://www.culture.ru/objects/3368/zaklikaniya-vetra-v-zapadnom-pomore

Кулагина, А. В. (1995). Частушки в современных записях. В А. Л. Топорков (Сост.; Ред.). *Русский эротический фольклор. Песни. Обряды и обрядовый фольклор. Народный театр. Заговоры. Загадки. Частушки*, 440–501. М.: Ладомир.

Лапин, В. А. (2010). Опыт определения музыкальных диалектов русских свадебных песен Белого моря. В Н. Е. Мазалова, И. Ю. Винокурова, В. А. Лапин, О. М. Фишман (Ред.). *«Уведи меня, дорога»: Сборник статей памяти Т. А. Бернштам*, 26–43. СПб.: Издательство Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого Российской академии наук.

Логинов, К. К. (2010). Рыболовство поморского села Нюхча. В Н. Е. Мазалова, И. Ю. Винокурова, В. А. Лапин, О. М. Фишман (Ред.). *«Уведи меня, дорога»: Сборник статей памяти Т. А. Бернштам*, 54–69. СПб.: Издательство Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого Российской академии наук.

Лурье, М. Л. (1995). Игры ряженых Торопецкого района Тверского области (публикация М. Л. Лурье). В А. Л. Топорков (Сост.; Ред.). *Русский эротический фольклор. Песни. Обряды и обрядовый фольклор. Народный театр. Заговоры. Загадки. Частушки*, 202–222. М.: Ладомир.

Не век жить — век вспоминать. Народная культура Поонежья и Онежского Поморья (по материалам Онежских экспедиций) (2011). Онега — Архангельск — М.: Товарищество Северного Мореходства.

Никулин, А., Наранович, С. (2017). «Главное — это жить, не имея дела с государством» (интервью с Александром Никулиным). Режим доступа: https://gorky.media/context/glavnoe-eto-zhit-ne-imeya-dela-s-gosudarstvom

Сороколетов, Ф. П. (Ред.), Марецкая, А. Ф., Попов, И. А., Порохова, О. Г., Царева, Л. И., Этерлей, Е. Н. (Сост.). (1979). *Словарь русских народных говоров. Выпуск 6: Выросток — Гон*. Л.: Наука.

Сороколетов, Ф. П. (Ред.), Балаханова, Л. И., Кузнецова, О. Д., Марецкая, А. Ф., Попов, И. А., Порохова, О. Г., Царева, Л. И., Этерлей, Е. Н. (Сост.). (1977). *Словарь русских народных говоров. Выпуск 12: Зубрёха — Калумаги*. Л.: Наука.

Успенский, Б. (1996). Мифологический аспект русской экспрессивной фразеологии. В Н. Богомолов (Сост.). *Анти-мир русской культуры. Язык, фольклор, литература. Сборник статей*, 9–107. М.: Ладомир.

Хаккарайнен, М. (2013). «Еврейские деньги» в эпоху трансформаций: общество, власть, этничность в воспоминаниях о советском времени. *Антропологический форум, 2013*(18), 243–266.

Scott, J. C. (1977). *The moral economy of the peasant: Rebellion and subsistence in Southeast Asia*. New Haven: Yale University Press.

Scott, J. C. (1985). *Weapons of the weak: Everyday forms of peasant resistance*. New Haven: Yale University Press.

Scott, J. C. (1990). *Domination and the arts of resistance: Hidden transcripts*. New Haven: Yale University Press.

References

Albinsky, V., Shumov, K. (1995). Christmastide games of the Kama-Visher interfluve (publication by V. Albinsky and K. Shumov). In A. Toporkov (Ed.). *Russian erotic folklore. Songs. Rites and ritual folklore. Folk theatre. Charms. Riddles. Ditties,* 223–225. Moscow: Ladomir. (In Russian).

Bernshtam, T. (1978). *The Pomors. Formation of the group and economy system.* Leningrad: Nauka. (In Russian).

Bernshtam, T. (1983). *Russian folk culture of Pomorye in the 19th — early 20th centuries. Ethnographic essays.* Leningrad: Nauka. (In Russian).

Bernshtam, T., Lapin, V. (1981). Vinogradie - the song and the rite. V K. Chistov, T. Bernshtam (Eds.). *Russian North: Problems of ethnography and folklore,* 3–109. Leningrad: Nauka. (In Russian).

Drannikova, N. (2004): *Local group nicknames in the traditional culture of Russian North. Functionality, genre system, ethnopoetics.* Arkhangelsk: Izdatel'stvo Pomorskogo universtiteta. (In Russian).

Douglas, M. (2000). *Purity and danger. An analysis of concepts of pollution and taboo.* Moscow: Kanon-Press-Ts, Kuchkovo pole. (In Russian).

Hakkarainen, M. (2013). "The Jewish money" in the age of transformation: Power, society, ethnicity in recollections of the Soviet times. *Forum for Anthropology and Culture, 2013*(18), 243–266. (In Russian).

Kozintsev, A. (2007). *Man and laugh.* Saint Petersburg: Aleteya. (In Russian).

Kovyrshina, Yu. (2007). Invocations of wind in West Pomorye. In *Literary text: Explicit and implicit: Research materials,* 72–78. Petrozavodsk. (In Russian).

Kovyrshina, Yu. (2014). Tea drinking in Pomorye: The construction of the "other" as an element of cultural memory. In O. Khristoforova, D. Antonov, M. Akhmetova, N. Petrov (Compl.). *Cultural memory mechanisms: From folklore to media. Abstracts of presentations in the International scientific conference,* 79–82. Moscow: RANKhiGS. (In Russian).

Kovyrshina, Yu. (2015). Invocations of wind in Western Pomorye. *Kultura.rf.* Retrieved from https://www.culture.ru/objects/3368/zaklikaniya-vetra-v-zapadnom-pomore (In Russian).

Kulagina, A. (1995). Ditties in contemporary records. In A. Toporkov (Ed.). *Russian erotic folklore. Songs. Rites and ritual folklore. Folk theatre. Charms. Riddles. Ditties,* 440–501. Moscow: Ladomir. (In Russian).

Lapin, V. (2010). An experience of identifying musical dialects of Russian wedding songs in the White Sea region. V N. Mazalova, I. Vinokurova, In A. Lapin, O. Fishman (Eds.). *"Take me away, road": Articles in memory of T. Bernshtam,* 26–43. Saint Petersburg: Izdatel'stvo Muzeya antropologii i etnografii im. Petra Velikogo Rossijskoj akademii nauk. (In Russian).

Loginov, K. (2010). Fishing in the Pomorian village of Nyukhcha. In N. Mazalova, I. Vinokurova, V. Lapin, O. Fishman (Eds.). *"Take me away, road": Articles in memory of T. Bernshtam,* 54–69. Saint Petersburg: Izdatel'stvo Muzeya antropologii i etnografii im. Petra Velikogo Rossijskoj akademii nauk. (In Russian).

Lurie, M. (1995). Mummers' games in Toropetsky district of Tver Oblast (publication by M. Lurie). In A. Toporkov (Ed.). *Russian erotic folklore. Songs. Rites and ritual folklore. Folk theatre. Charms. Riddles. Ditties,* 202–222. Moscow: Ladomir. (In Russian).

Nikulin, A., Naranovich, S. (2017). "The main thing is to live while having nothing to do with the state" (interview with Alexander Nikulin). *Gorky.Media.* Retrieved from https://gorky.media/context/glavnoe-eto-zhit-ne-imeya-dela-s-gosudarstvom/ (In Russian).

Not a century to live — a century to remember. Folk culture of Poonezhie and Onega Pomorye (based on materials from the Onega expedition)(2011). Onega–Arkhangelsk–Moscow: Tovarishchestvo Severnogo Morekhodstva. (In Russian).

Scott, J. (1977). *The moral economy of the peasant: Rebellion and subsistence in Southeast Asia.* New Haven: Yale University Press.

Scott, J. (1985). *Weapons of the weak: Everyday forms of peasant resistance.* New Haven: Yale University Press.

Scott, J. (1990). *Domination and the arts of resistance: Hidden transcripts.* New Haven: Yale University Press.

Sorokoletov, F. (Ed.), Maretskaya, A., Popov, I., Porokhova, O., Tsareva, L., Eterley, E. (Compl.). (1979). *Dictionary of Russian folk dialects. Volume 6: Vyrostok — Gon.* Leningrad: Nauka. (In Russian).

Sorokoletov, F. (Ed.), Balakhanova, L., Kuznetsova, O., Maretskaya, A., Popov, I., Porokhova, O., Tsareva, L., Eterley, E. (Compl.). (1977). *Dictionary of Russian folk dialects. Volume 12: Zubrekha — Kalumagi.* Leningrad: Nauka. (In Russian).

Uspensky, B. (1996). Mythological aspect of Russian expressive phraseology. In N. Bogomolov (Compl.). *The anti-world of Russian culture. Language, folklore, literature. A collection of articles,* 9–107. Moscow: Ladomir. (In Russian).

«Шли на войну полки коми-пермяков…», или Две песни, спетые ко Дню Победы

СВЕТЛАНА ЮРЬЕВНА КОРОЛЁВА[1]

✉ PETEL@YANDEX.RU
ORCID: 0000-0003-4246-907X

[1] Пермский государственный национальный исследовательский университет, Пермь, Россия

ГАЛИНА НИКОЛАЕВНА МЕХНЕЦОВА[1]

✉ GALINA.MEKHNETSOVA@YANDEX.RU
ORCID: 0000-0001-5227-8432

[1] Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург, Россия

Для цитирования статьи:
Королёва, С. Ю., Мехнецова, Г. Н. (2020). «Шли на войну полки коми-пермяков…», или Две песни, спетые ко Дню Победы. *Фольклор и антропология города*, *III*(3–4), 176–205. DOI: 10.22394/2658 3895-2020-3-3-4-176-205.

В семейно-приватную и официальную культурную традицию могут быть «вмонтированы» механизмы, предусматривающие периодические воспоминания о войне. Одним из таких механизмов является функционирование военных песен. В нашей статье, построенной как своего рода микроисследование, рассматривается случай исполнения двух песен о войне в преддверии Дня Победы. Комментарий коми-пермяцкой песенницы позволяет выявить и конкретизировать их коммеморативные функции. Выясняется, что песенные тексты могут актуализировать разные формы памяти. Песню «Шли два солдата с германского плена» исполнительница переняла от матери и старших родственниц, которые в момент пения вспоминали погибших на фронте мужей. Ситуация исполнения функционально сближает эту необрядовую песню с поминальным причитанием и предопределяет ее дальнейшую принадлежность к сфере семейной коммеморации. Второе произведение — «Шли на войну полки коми-пермя́ков» — представляет собой переделку популярной советской «Казачьей песни». Исполнительница посвятила перетекстовку землякам — коми-пермякам, участвовавшим в Великой Отечественной войне. Переделанная и спетая ко Дню Победы песня становится актом публичной коммеморации, осуществляемой в рамках официальных праздничных мероприятий. Хотя «Шли два солдата…» возникла во время Первой мировой, а «Казачья песня» отсылает к событиям Гражданской войны, они актуализируются в контексте 9 Мая и превращаются в «высказывание» о Великой Отечественной войне. Совмещение памяти о нескольких войнах (приводящее в том числе к изменениям текста) — модель, характерная не только для фольклорных произведений, но и для вернакулярных празднично-обрядовых практик. Рассмотренный случай позволяет увидеть, как конкретные военные песни функционируют в народной культуре советского и постсоветского времени.

Ключевые слова: коми-пермяки, военная песня, День Победы, коммеморация, перетекстовка.

"The Komi-Permyak regiments went to the war...", or two songs sung for Victory Day

Svetlana Yu. Korolyova[1]

✉ petel@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-4246-907X

[1] Perm State University, Perm, Russia

Galina N. Mekhnetsova[1]

✉ galina.mekhnetsova@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-4246-907X

[1] Institute of Russian Literature (Pushkin House), Russian Academy of Sciences, Saint Petersburg, Russia

To cite:
Korolyova, S., Mekhnetsova, G. (2020). "The Komi-Permyak regiments went to the war…", or Two songs sung for Victory Day. *Urban Folklore & Anthropology*, *III*(3–4), 176–205. DOI: 10.22394/2658 3895-2020-3-3-4-176-205. (In Russian).

The mechanisms for remembering the war can be "built" into private and official cultural traditions. One such mechanism is the functioning of war songs. In our article, written as a kind of "micro-research", we consider the case of performing two songs about the war on the eve of Victory Day. The commentary of the Komi-Permyak singer helps to identify and specificate the commemorative functions of the songs. It turns out that the texts of the songs actualize different forms of memory. The song "Two soldiers were coming home from German captivity" was passed to the performer from her mother and older relatives, who at the time of singing recalled their husbands who died in the lines. The performance situation brings this non-ritual song functionally closer to a funeral lamentation and predetermines its subsequent belonging to the sphere of family commemoration. The second text — "The Komi-Permyak regiments went to the war…" — is a remake of the popular Soviet "Cossack Song". The performer dedicated the re-text to her compatriots — the Komi-Permyaks who participated in the Great Patriotic War. The song, reworked and sung for Victory Day, becomes an act of public commemoration, carried out as part of official festive events. Although "Two soldiers were coming home…" emerged during WWI, and the "Cossack Song" refers to the events of the Civil War, both of them are actualized in the context of the 9th of May and turn into a "statement" about the Great Patriotic War. Combining the memory of several wars (leading, among other things, to changes in the text) is a model that is typical not only for folklore works, but also for vernacular festive and ritual practices. The case described above allows us to see how war songs function in the folk culture of the Soviet and post-Soviet times.

Keywords: Komi-Permyaks, war song, Victory Day, commemoration, re-text.

Исследователям-полевикам хорошо знакомы случаи, когда во время беседы рассказчик вдруг исполняет какое-то неожиданное для собирателя произведение или дает парадоксальный комментарий. В такие моменты имеет значение не только фольклорный материал как таковой, но и вся коммуникативная ситуация: что, в какой последовательности и почему было спето или сказано. И если восстановить эти не вполне очевидные связи и смыслы, то можно узнать что-то новое о том, что несколько абстрактно называется механизмом функционирования традиции[1].

[1] Примером тонкого анализа подобной ситуации, связанной с исполнением календарно приуроченного произведения, является статья В. В. Виноградова о спетом не вовремя тропаре [2008].

В 2016 году в фольклорной экспедиции ПГНИУ в Кочёвский район Коми-Пермяцкого округа произошел как раз такой случай. Собиратели отправились навестить давнюю знакомую — жительницу села Юксеево Анну Григорьевну Петрову[2]. Основная цель визита заключалась в уточнении деталей ритуала, связанного с поиском скота. Но поскольку дело было незадолго до 9 мая, разговор зашел о приближающемся празднике. В ответ на вопрос, проводятся ли в этот день домашние поминки по родственникам-военным, Анна Григорьевна спела народную песню о войне и почти сразу вслед за ней — вторую, переделанную ею специально к празднику.

В этой ситуации интересным кажется все: послуживший триггером вопрос собирателя, последовательность исполнения песен и их внутренняя связь (почему первая привела на память исполнительнице вторую), направление, в котором были переработаны текст и напев, а также приуроченность этой переделки ко Дню Победы. Здесь мы постараемся описать обозначенные моменты и представим прозвучавшие произведения. К сожалению, в 2019 году Анна Григорьевна ушла из жизни, так что эта статья — еще и дань памяти яркой коми-пермяцкой исполнительнице, хранителю местной народной традиции.

Исполнитель и традиция

Анна Григорьевна Петрова родилась в деревне Чаняыб Кочёвского района (*Илл. 1*). В Юксееве, по ее рассказам, она вышла замуж и проживала там с 1970 года (*Илл. 2*). Исполнительский талант и любовь к выступлениям, по всей видимости, достались ей по наследству. Ее мать Антонида Алексеевна Сизова хорошо известна тем, кто знает коми-пермяцкую народную культуру: она одна из трех сестер Сизовых, которые в 1960–1980-х годах славились как песенницы и пэлянистки, виртуозно владеющие игрой на коми-пермяцких флейтах Пана — *пэлянах* (коми-пермяцкое *пöляннез*). Характеризуя талант Антониды Алексеевны, Елены Алексеевны и их двоюродной сестры Ираиды Ильиничны, этномузыколог Н. И. Жуланова называет его явлением уникальным. Сестры демонстрировали «активное и оригинальное, но вполне органичное развитие и обновление народной традиции, а не только ее сохранение». В частности, они увеличили число используемых дудок до двенадцати (при типичных четырех — шести) и «распели» на них множество мелодий, которые нигде и никем на этом инструменте больше не исполнялись [Жуланова 2008: 123–125, 2014: 31–33]. Примечателен и репертуар семейного ансамбля Сизовых: хорошо зная раннетрадиционные песни, на пэлянах сестры играли множество поздних произведений: военных, революционных, городских романсов и т. п., что, с одной стороны, отражало изменение вкусов сельского населения, а с другой — соответствовало возможностям народного инструмента (такие песни лучше «ложились на дудки») [Жуланова 2008: 125].

А. Г. Петрова тоже освоила игру на пэлянах и стала одной из последних исполнительниц, поддерживавших в 1990–2000-х годах эту угасающую музыкальную традицию (*Илл. 3*). Ее исполнительское мастерство распространялось не только на инструментальные и вокальные произведения: она была хорошей рассказчицей, по-своему интерпретировавшей традиционные

[2] Интервью с А. Г. Петровой (1941 г. р.) и ее сестрой В. Г. Утробиной (1945 г. р.) записали С. Ю. Королёва, М. А. Брюханова и О. А. Колегова. Настоящие имена раскрыты автором с согласия информантов и их родственников.

сюжеты несказочной прозы[3]. Будучи глубоко укорененной в местной культуре, Анна Григорьевна находила возможности для проявления личной творческой активности, реализуясь сразу в нескольких предусмотренных традицией «ролях». Помимо артистической деятельности, она практиковала знахарские приемы (лечила, возвращала пропавший скот), участвовала в престольных праздниках и молебнах у локальных святынь, организовывала домашние моления, помогала проводить поминовения умерших (*Илл. 4*). По наблюдениям Т. Г. Голевой, в 2000-х годах она была одной из ключевых фигур, поддерживавших празднично-обрядовую жизнь Юксеева [Голева 2009: 152]. Присущее ей творческое начало проявлялось в трансформации некоторых ритуалов, использовании собственных наименований мифологических и сакральных персонажей и т. п.[4] Беседа 2016 года, в которой, помимо Анны Григорьевны, принимали участие ее сестра и соседка, показала, что вводимые ею ритуальные «инновации» ощущаются местным сообществом, не перенимаются, но и не отвергаются им, оставаясь как бы молчаливо санкционированным индивидуальным вариантом традиционных практик.



Илл. 1. Памятный знак на месте д. Чаняыб. Семейный архив Л. Сизовой

Вдовья песня о двух героях

В гости к А. Г. Петровой мы попали 6 мая, когда в Коми-Пермяцком округе полным ходом шли различные акции и торжества, приуроченные ко Дню Победы (*Илл. 5*). Во многих семьях, где были родственники-фронтовики, 9 мая проводятся домашние поминки. Про это мы и спросили Анну Григорьевну, а в ответ услышали песню.

> [А 9 Мая ведь не всегда был такой праздник, это постепенно стало?] Постепенно стало. А только плакали, ой как плакали! Вот у меня тетки такие. Мужья уехали, дяди мои, по четыре, по три ребенка оставили. Ой, ой! Придут домой, — к нам приходили, — кто вяжет, кто прядет, вот сами плачут, сами поют. Вот песня у них была:

[3] В аудиоантологию коми-пермяцкого фольклора (2007) вошли не только записанные от А. Г. Петровой песня и плясовой наигрыш на пэлянах, но и два рассказанных ею предания [Антология коми-пермяцкого фольклора 2007].

[4] Так, духа леса исполнительница называла *Световасий-батюшко* (из русского *Святой Власий*), хозяина земли — *Арсентий-батюшко*, хозяина воды — *Иван Купала*, икону Божьей Матери Спорительницы хлебов — *Богородица-клебоматушка*, подробнее см. [Голева 2009: 154, Королёва 2014: 144–145, 161–162].

Шли два солдата [с] германского плена,
[С] германского плена домой.

Они наступали на ро́дную землю,
Но их повредила пуля́.

Ох, бедный солдатик, лежит он в окопе,
И просит он хлеб и вода:

— Подай-ка, товариш, подай поскорее,
Болят мои раны, болят.

Одна заживает, другая нарывает,
Придётся мне здесь умирать.

Ох, бедный солдатик, подай поскорее,
Болят, эшшо больше болят!

Подай-ка, товариш, листочек-бумагу,
Родным письмецо напишу.

Родные прочитают и гор[ь]ко заплачут,
Письмо на кусках разорвут.

Семь лет я как женился, жена молодая,
Детишки-цветочки растут.

Растут-подрастают, мамашу пытают:
— Мамаша, где наш о-отец?

Мамаша повернётся, слёзами зальётся:
— Погиб на Германском войне.

[*Со слезами*.] И вот они это поют все, а до того плакали, до того плакали! Остались дети, видишь, целыми кучами. Соберутся все вместе... [Это не только на 9 Мая?] О-ой, они постоянно это пели. Вечера жо, света не было — лучина. Вот, лучина, сидят и вот и это, кто что может, никто ведь зря не сидел, все работали ночью. Ой-ой-ой[5].

Вопрос собирателей о том, как 9 Мая отмечалось раньше, рождает у собеседницы воспоминание, с этим праздником прямо не связанное. Анна Григорьевна рассказывает о старших родственницах, которые в память о погибших мужьях пели военную песню, позволяющую им выплакать свое горе, причем делали это всякий раз, когда испытывали такую потребность. Хозяйка дома, мать рассказчицы, в одиночку растила семерых детей, поскольку тоже рано овдовела. Муж, раненный в 1920-х, сильно болел и скончался довольно рано: «Голодовали. Отец мой воевал в Гражданскую войну, вот, был раненый, семерых детей оставил, сам ушел на тот свет»[6].

[5] В другой части беседы А. Г. Петрова подробнее рассказала о потерях, понесенных семьей во время войны: «Жеребячье поле называется, по-нашему Чаняыб. И вот они и жили там. ‹…› У него [у дедушки] было десять сыновей и одиннадцатая дочь. ‹…› И ето, погибли у него, воевали на фронте шестеро сыновей. А у одного сына было три сына — и никто не вернулся, все погибли. А из шести трое вернулись, двое там танкистом были». Здесь и далее сохранены особенности русской речи рассказчицы, обусловленные спецификой коми-пермяцкого языка (в частности, отсутствием звука *х* и грамматической категории рода).

[6] По рассказам А. Г. Петровой, ее отец умер в 1952 году; об этом и других обстоятельствах ее биографии см. № 194, 196–198 в [Пономарёва 2016: 108–112].



Илл. 2. А. Г. Петрова с сыном, сер. 1970-х годов. Семейный архив С. и А. Заяц

О том, что подобная женская практика выражения скорби существовала в военное и послевоенное время, известно. Но конкретных свидетельств не очень много. Так, в Починковском районе Смоленской области в годы войны актуализировалась забытая было традиция исполнения поминальных стихов, причем женщины пели их во время отдыха на хозяйственных работах: «Научились их [стихи] петь во время войны, потому что было много похоронок. Когда пахали на себе — пели, когда садились отдыхать, — по тому человеку, на которого похоронка пришла в это время». Еще чаще исполнялись лирические песни: «А робили по-страшному: лопатами копали, коровам пахали ‹…›. И ничего за тые трудодни не получали. Ну какие тут песни будуть? Токо про горе. Я с войны всё ету песню пою („Горе мое горе, как на свете жить?“)» [Дорохова, Пашина 2017: 354]. Особое значение приобретали горестные песни о разлуке и гибели воина на чужбине, помогавшие пережить потерю близких, трудности и лишения, связанные с войной, их пение было особенно выразительным и эмоциональным [Там же: 354]. О более позднем случае совместного исполнения таких песен вспоминает Т. А. Саламатова:

> А что касается старушек… Помню, лютой зимой я добралась до какой-то заваленной избушки-землянки. Дверь открываю, а оттуда вой. Бабки поют. На десять деревень один мужик вернулся с войны. Погибли в 41–43[-м годах]. Без оружия на фрицев шли. Это Север, Архангельская область. Я выскочила и побежала. От их горя голову руками зажала. И не помню, куда я дальше-то двинулась…[7]

Иногда совместное горевание солдатских вдов происходило в календарные поминальные дни. Вероятно, это было связано с тем, что, в отличие от женщин, чьи мужья скончались дома, *солдатки*, потерявшие мужей на чужбине, не могли поплакать на их могиле. Существовал такой обычай и в русских селах Пермского края:

[7] https://www.facebook.com/elena.berezovich/posts/10218029219581426.



Илл. 3. А. Г. Петрова (играет на пэлянах) и В. Г. Утробина, сер. 2000-х годов. Семейный архив С. и А. Заяц

Я тогда еще маленькая [была], в школе не училась. И вот помню, женщины-солдатки… — вот это после войны, может быть, еще война-то не кончилась, может, уже кончилась. Я 40-го [года рождения], дак сколько мне лет, 6–7 мне было или сколько? ну, я в школу не ходила еще, — дак вот, они собирались, садились на могилу, хоть на какую, ‹…› и они все причитали, солдатки, по мужам, по детям, вот у кого на войне кто погиб. Вот это я помню. [А они именно причитали?] Да, причитали. И вот по убиенным они плакали. [Они пели хором?] Да, хором. Много собирались, у многих ведь, сколько их тута погибло. И вот это помню, там и причитания, ну и там рев был, конечно. Ревели. А потом уже я сюда пришла, этого уже не было[8].

В рассказе А. Г. Петровой обращает на себя внимание выбор песни. Желая вспомнить — а фактически *помянуть* — погибших мужей, крестьянки-коми-пермячки поют «городскую» русскоязычную песню[9]. В фольклорной традиции Кочёвского района на поминках до сих пор исполняются специальные поминальные стихи (на русском языке), остается живой и коми-пермяцкая причеть, однако вдовы обращались к необрядовому произведению. Возможно, их выбор был обусловлен тем, что песня исполнялась окказионально, вне поминального обряда и трапезы, которой в ритуальной культуре коми-пермяков придается большое значение. Но если учитывать контекст исполнения, то функциональная близость этой песни к поминальному и бытовому причитанию очевидна[10].

[8] НЕП, ж., 1940 г. р., род. в д. Кипреево, проживает в с. Юрич Карагайского района Пермского края. Запись С. Ю. Королёвой и М. А. Брюхановой, 2018. Сложно сказать однозначно, исполняли ли женщины-*солдатки* песни или это были причитания — по-видимому, все же второе, поскольку в Карагайском районе существует традиция группового исполнения поминальной причети.

[9] Об условности термина «городская песня» подробнее см. [Лурье 2011].

[10] В советское время, когда традиционные жанры адаптировались к быстрым изменениям социальной действительности, трансформации коснулись и плачевой культуры. Так, на Пинеге в 1920–1930-е годы молодые девушки, трудившиеся в невыносимо тяжелых условиях на лесоповале, после работы причитали о своей судьбе. Функционально их пение представляло собой бытовой плач-жалобу, при этом использовались слова и напев групповой свадебной причети [Дорохова, Пашина 2017: 344–345].



Илл. 4. В. Г. Утробина (слева) и А. Г. Петрова, 2001.
Фотография В. Баженова. Архив ЛКиВА

Исполнение необрядовой песни в память о человеке (в том числе в ходе поминального обряда) — явление в крестьянской культуре XX — начала XXI века редкое, но все же не уникальное. Подобный случай зафиксирован в Чердынском районе Пермского края: поминая погибшего племянника, его дядя и тетя всегда пели «сиротскую» песню «Позабыт-позаброшен» («Там в саду при долине…»), поскольку тот умер и был похоронен «на чужой стороне»; в других ситуациях эта песня в семье не исполнялась[11]. Целый ряд таких примеров приводит в диссертационном исследовании Н. Н. Рычкова, показывая, что приурочивание городских песен к похоронно-поминальному обряду происходит двумя основными путями: они или добавляются к традиционной обрядовой поминальной лирике, либо полностью вытесняют ее. В разных регионах в качестве похоронных или поминальных функционируют песни «Там в саду при долине», «Потеряла я колечко», «Разлука ты, разлука», «Туманы, туманы», «На крутой горе высокой воин раненый лежит», иногда на похоронах исполняется любимая песня умершего [Рычкова 2016: 68–70]. Таким образом, рассказ А. Г. Петровой о совместном пении вдов, вспоминавших мужей, встает в ряд аналогичных или сходных явлений, характеризующих бытование городской песни в сельской среде[12].

[11] Молодой человек переехал в Пермь, не смог найти работу, начал выпивать и был выброшен попутчиками из электрички на отдаленной станции, где и был потом похоронен (НВМ, ж., ок. 50 лет, пос. Рябинино Чердынского района Пермского края. Запись по памяти С. Ю. Королёвой, 2010).

[12] Более отдаленным примером того, как не имевшее ритуальных функций произведение их обретает, служит известное стихотворение Константина Симонова «Жди меня, и я вернусь»: известны случаи, когда женщины, ждавшие с фронта мужей, произносили его вместо молитвы, врачи читали в военных госпиталях во время сложных операций, солдаты переписывали от руки и носили в качестве оберега [Архипова, Михайлик 2020].



Илл. 5. Праздничный баннер в с. Кочёво, 2016. Фотография С. Королёвой

Причина, по которой песня «Шли два солдата с германского плена» пелась в память о погибших на Великой Отечественной войне, заключается, по всей видимости, в созвучии жизненным обстоятельствам исполнительниц. Герой стремится вернуться с чужбины, но где-то на границе «родной земли» его ранят, далее описываются страдания «бедного солдатика», лежащего в окопе, голодающего, умирающего от ран и пишущего «письмецо» родным. Дома его ждут — но не дождутся — «жена молодая» и осиротевшие «детишки-цветочки». Вариант А. Г. Петровой интересен ощутимым стилистическим сдвигом, позволяющим выразить сочувствие к умирающему по-женски жалостливо и эмоционально.

Напев исполненной песни (см. нотный пример 1) является одним из вариантов типового напева, бытующего в различных локальных традициях Прикамья. Отличительной особенностью варианта Анны Григорьевны является отсутствие повтора песенной мелостроки (характерного для данного песенного типа), что, по-видимому, обусловлено сольным исполнением[13]. Вместе с тем мелодическое варьирование напева отражает стремление песенницы передать разные голоса ансамблевой фактуры. Характер этого варьирования, создающего чередование контрастных мелодических ходов ($D^{м}$–$B^{м}$ / $D^{м/1}$–D^{1}) в зачинах разных строф, придает напеву Анны Григорьевны дополнительную выразительность. Незначительное ритмическое варьирование напева имеется и в заключительных строфах.

Нужно сказать, что песня о двух солдатах имела широкое бытование и хорошо известна фольклористам по записям разного времени из различных регионов. В основе лежит перетекстовка романса «Во Францию два гренадера из русского плена брели…», который, в свою очередь, представляет собой положенное на музыку стихотворение Генриха Гейне «Гренадеры» (Die Grenadiere, 1816) в переводе М. Л. Михайлова (1846). Романс входил в репертуар Ф. И. Шаляпина, с 1900-х годов включался в песенники, так что пути его фольклоризации в общем понятны [Архипова, Неклюдов 2008][14]. Сравнив множество вариантов, С. Ю. Неклюдов и А. С. Архипова установили, что

[13] Композиция, типичная для данной песни, — АА, ВВ и т. д. (поэтический текст); АА, АА и т. д. (напев) реализуется чаще всего при ансамблевом исполнении.

[14] См., к примеру, публикацию этого романса под названием «Два гренадера» в составе «Новейшего военного песенника» 1916 года [Розов 2014: 217].



Илл. 6. Храм и памятник на братской могиле в с. Юксеево, 2016.
Надпись на обелиске: «Вечная память воинам, павшим в годы Гражданской войны».
Фотография С. Королёвой

народная песня «Шли два героя с германского боя...» (далее — «Два героя») возникает во время Первой мировой войны. Опора на прототекст проявляется в совпадении ряда микротем: в песне тоже есть привал на границе, жалобы одного из героев на «старые раны», воспоминание об оставленной семье. Локализация изображенной ситуации (германская, турецкая, польская) варьируется в зависимости от событий, происходивших на фронте (в том числе уже во время Гражданской войны) [Неклюдов, Архипова 2008][15].

А. Н. Власов и Е. А. Дорохова отмечают, что музыкально-фольклорные произведения, вызванные к жизни Первой мировой войной, в основном входили в мужскую сферу фольклорного исполнительства. Но иногда песни мужского репертуара начинали специально распеваться женщинами, поскольку деревенские певицы связывали их с призванными на фронт сыновьями, братьями, отцами [Власов, Дорохова 2014: 10–11]. Вероятно, это касается и песни о двух героях/солдатах, причем ее включение в женский репертуар могло происходить и позднее, так как в годы Великой Отечественной войны она пережила вторую волну популярности[16].

[15] Авторы реконструируют две основные версии, которые принесли домой вернувшиеся с войны солдаты: южную (сохраняющуюся в донской казачьей традиции) и северную, бытующую в фольклоре разных регионов России. Какая-то из них попадает в Одессу, где под влиянием местных событий текст радикально изменяется. Иронически-блатная переработка «С одесского кичмана сбежали два уркана…» связана с «Двумя героями» отношениями прямой преемственности и является вторичной по отношению к «героическим» солдатским версиям того времени [Архипова, Неклюдов 2008]. О бытовании «героических» и «блатных» версий этой песни и ее поздних переделках см. [Сидоров 2010, 2013].

[16] Показательны два недавно опубликованных варианта этой песни из аудиофондов ИРЛИ: одна запись была сделана в 1948 году в Волгоградской области от местных казаков (№ 1.9), а вторая — в 1960 году в Костромской области от 19 колхозниц в возрасте от 19 до 35 лет (№ 1.9а) [Власов, Дорохова 2014: 43–46].

Устойчивость «Двух героев» в народном репертуаре — а песня продержалась более ста лет и фиксируется собирателями до сих пор — обусловлена, скорее всего, ее ориентацией на литературную традицию. Силлабо-тонический строй (признак новой «городской» песни) соответствовал той эстетике, которая в конце XIX — первой трети XX века становилась все более востребованной у исполнителей, имевших деревенское происхождение, в том числе тех, кто находился на армейской службе. По наблюдениям Р. И. Фахретдинова, наиболее популярными во время Первой мировой и Гражданской войн были песни балладного типа (с которым коррелировали трехстопные метры), то есть сюжетные, изображающие событие с преувеличенной эмоциональностью и имеющие трагический финал [Фахретдинов 2016: 351–352][17]. Все это имеет прямое отношение и к «Двум героям». В дальнейшем ее романтически-сентиментальный характер, не соответствовавший взятому в советское время курсу на военную героику, оставил этой песне возможность преимущественно «низового» неофициального бытования[18]. Однако ее распространению по регионам это не помешало.

Сложно сказать, когда именно «Два героя» попали в Пермский край. В известных нам публикациях обнаруживается десять пермских вариантов песни. В четырех из них упоминается столкновение с поляками или польская граница («Вспомним, товарищ, как в бой мы ходили. / Поляк меня ранил три раза́» (Чернушинский район) [Никулина 2005]; «И только вступил я на польскую границу, поляк меня ранил три раза» (Октябрьский район); «Шли те герои с польского бою на финскую границу воевать» (Осинский район); «Убит, похоронен во братской могиле, во братской могиле глубоко, / Убит, похоронен на польской границе, на польской границе далеко» [Белавин и др. 2005: 63, 66])[19]. В трех фигурирует советско-финская война 1939–1940 годов («Шли те герои… на финскую границу воевать»; «Шли три героя с немецкого боя, с немецкого боя отдыхать. / А их задержали на финской границе, на финской границе воевать» (Карагайский район) [Белавин и др. 2005: 63, 84]); «Шли три героя с финского боя / ‹…› Только ступили на русскую землю, / Финн меня ранил три раза» (Добрянский район) [Савинов, Горшкова, Майоров 2008: 70–71]). Лексика еще одного («фрицы») указывает на Великую Отечественную («Ах, немцы вы, немцы, проклятые фрицы, зачем объявили нам войну? / Войну объявили, и папу убили, оставили маму одну» (Красновишерский район) [Белавин и др. 2005: 84]). Но самыми интересными представляются два варианта, записанные в Косинском районе Коми-Пермяцкого округа, поскольку текстуально они наиболее близки к варианту Анны Григорьевны Петровой. В них тоже появляется просьба умирающего солдата дать хлеба и воды, высказывается пожелание написать письмо родным, упоминаются семь лет супружества и «детишки-цветочки»:

> Бедный солдатик лежит во окопе, просит он воду и хлеб:
> — Подай же, товарищ, подай же скорее, болят мои раны, болят.
> Одна заживает, другая нарывает, придется мне здесь погибать.
> Подай же, товарищ, мне белу бумагу, родным я письмо напишу.
> Семь лет как женился, жена молодая, детишки-цветочки растут.
> Детишки встают, они маму пытают: «Скажи, где наш, мама, отец?»

[17] Об армейских песенных практиках времен Первой мировой и Гражданской войны см. [Фахретдинов 2016а].

[18] Подробнее о трансформации жанровой системы фольклора 1920–1930-х годов и попытках идеологического воздействия на традицию см. [Самоделова 2010], об особенностях народных песен о Великой Отечественной войне — [Кормина 2005].

[19] Возможно, это отголоски неудачной кампании 1920 года, когда Красная Армия потерпела поражение от вышедшей ей в тыл конницы Юзефа Пилсудского [Архипова, Неклюдов 2008].

— Отец в Украине на братской могиле, зарыт за сырою землей [Белавин и др. 2005: 60][20].

Остается добавить, что, исполняя для нас в преддверии Дня Победы песню, возникшую в Первую мировую и неоднократно певшуюся родственницами в память о погибших на Великой Отечественной войне мужьях, Анна Григорьевна тем самым вспомнила не только солдат, но и мать с тетками, от которых эта песня ей досталась.

«Компрессия» времени и пространства, или Две войны

Как и где до недавнего времени отмечался юксеевский День Победы, заслуживает отдельного рассказа. Тем более что к нашей теме это имеет самое прямое отношение.

Село Юксеево — старинное коми-пермяцкое поселение: деревня *Юксиевых на роднике* упоминается уже в первой переписи жителей Северного Прикамья — Писцовой книге Перми Великой, составленной Иваном Яхонтовым в 1579 году. Более чем четырехсотлетняя история села проявляется, в частности, в наличии древних кладбищ, на следы которых периодически наталкиваются жители, занимаясь хозяйственными работами. Об этом рассказывают многие, в том числе А. Г. Петрова:

Тут же могильник, кладбище. У меня и дом, и огород — весь вон там могильник. [Это все старинное кладбище?] Да-да. Сначала в эту сторону хоронили Косинский район, в эту сторону Гайнский, а в эту — Кочёвский. Вот церковь-то только один такой был. ‹…› Это старинное-старинное кладбище, это церковь.

Дом ее находится неподалеку от каменного Спасо-Преображенского храма, заложенного в 1787-м и освященного в 1798 году. Возле этой церкви, по-видимому, и располагалось одно из старых мест погребений. В дальнейшем у стен храма хоронили священников и зажиточных сельчан, могилы которых многие еще помнят:

[ПАГ:] Дак около прямо церкви́ были плиты́. [Вы их еще помните?] Помню, помню. Прямо около церкви, вот в той стороне, плиты были у знатных людей, у церковных. У служителей. ‹…› [ММД:] Вот видите, вот этот маленький-то? Вот это алтарь. И вот с этой стороны тут кладбище у них[21].

Для Анны Григорьевны Петровой и ее младшей сестры Веры Григорьевны Утробиной, живущей в соседней деревне Митино, эта церковь не чужая: «[УВГ:] У нас дедушка был церковный работник, и вот… [ПАГ:] Тут он работал в церкви́». Во время беседы сестры неоднократно вспоминают про храм, привычно показывая в его сторону рукой. Для них это здание — живое «место памяти», причем памяти о нескольких поколениях их семьи и разных исторических эпохах. В советское время в нем был народный дом и изба-читальня, потом склады райпо, в 1990–2000-х годах здание пустовало и разрушалось[22]. Однако место у храма оставалось посещаемым: еще в годы

[20] Запись из д. Денино Косинского района, входящая в аудиоприложение к сборнику «Война и песня», составленное С. В. Хоробрых, варьируется незначительно: «Если погибну, мой верный товарищ, домой напиши письмецо. / Семь лет я женатой, жена молодая, дети-цветочки растут. / Детишки [вы] растают, мамашу пытают: „Где наш, мамаша, отец?“ / Мамаша вернётся, слезам обольётся и даст им печальный ответ: / — Отец в Украине лёжит на могиле, зарыт он сырою землёй» [Белавин и др. 2005].

[21] ММД — ж., 1967 г. р., жительница с. Юксеево.

[22] В настоящее время здание частично восстановлено, в том числе при активной поддержке сына В. Г. Утробиной. Несколько раз в год в нем проводятся церковные службы.



Илл. 7. Новый памятник павшим на Великой Отечественной войне, с. Юксеево, 2016. Фотография О. Колеговой. Архив ЛТПФ

Гражданской войны там появилась братская могила, на которой затем был установлен обелиск (*Илл. 6*).

События Гражданской войны коснулись Юксеева напрямую: в феврале 1919 года село несколько раз переходило от красных к белым и пять месяцев, до июня 1919-го, находилось под властью колчаковцев. Это время сопровождалось не только восстановлением прежних административных структур, но и террором против сторонников советской власти и их семей [Бачев 1977: 93, 97–99]. В устных рассказах сохраняются лишь некоторые подробности о погибших, погребенных в центре села. Лежащих в братской могиле — по всей видимости, в основном гражданских, — убили на дороге, ведущей в Косу, и первоначально похоронили у деревни Пармайлово[23]. Среди них были и родственники наших собеседниц.

> [ПАГ:] Они [убитые] в третьём месте [похоронены]. Там деревня Пармайлово. Там [на Пармайловской горе] покоронили сначала, потом сюда перевезли. ‹…› [А там сколько человек похоронено?] Двенадцать человек. Там вот двоих из нашей родни. Вот он деревня Куделька был, там Юркин с семьей похоронен. Из Юрлы, Иваном, говорят, звали. А остальные имя я не знаю, двенадцать человек. [А где их убили?] А по дороге в сторону Косы. Там убили. ‹…› Там у нас дядя лежит. У отца брат, Михаилом звали. И из Сизово у дедушки брат тоже похоронён, Игнатом звали. Сизов Михаил, Сизов Игнат. ‹…› Он [Игнат] ветеринаром был, его пригласили сюда, чтобы лечить людей. Его взяли да убили. [А убил-то кто?] [УВГ:] А красные и белые дрались, дак кто и убил. [ПАГ:] Гражданская война, когда прогнали белых. Она это советская власть началась, вот.

Присутствие братской могилы провоцирует некоторых сельчан и в остальных захоронениях видеть следы далекой войны: «Даже когда вот проводили воду и копали там, там же черепа и всё выходили, потому что именно Гражданская война эта была, многие погибли, так и захоронены они в этой земле. Поэтому памятник и поставили»[24].

[23] В записях из Кочёвского района встречается упоминание Пармайловской горы, где «стоял пулемет» и были расстреляны двенадцать человек, в ее окрестностях существует также предполагаемое место захоронения «белых». В фольклорных нарративах места маркируются как «опасные»: там теряются люди и скот, «впитавшая кровь» трава имеет особый цвет и т. п. [Четина 2019: 317].

[24] ЕМВ, ж., 1967 г. р., участница ансамбля «Визыв шор», с. Юксеево. Запись М. А. Брюхановой и О. А. Колеговой, 2016.



Илл. 8. Мемориал в память о погибших на Гражданской и Великой Отечественной войнах, с. Юм Юрлинского района, 2015. Фотография С. Королёвой

В этой истории интересна причина, по которой тела погибших — в основном жителей села и окрестных деревень — не были при первой же возможности погребены на местном кладбище. Вместо этого была выбрана в целом нетипичная для народной культуры форма захоронения: братская могила. Причем расположили ее не на окраине, а прямо внутри населенного пункта. Случай Юксеева не уникален, напротив, в годы Гражданской войны 1918–1923 годов это явление становится массовым в различных регионах Российского государства: жертв колчаковского, «кулацкого», «бандитского» террора хоронят/перезахоранивают в центре города или села, на видном месте, иногда — у церкви.

Наивно, пожалуй, видеть в этом отношение к убитым как к «заложным» покойникам. Скорее всего, дело совсем в другом. Происходит копирование новой советской практики, ранее апробированной в обеих столицах и подробно описанной в официальной прессе в связи с первыми советскими праздничными мероприятиями. Прецедент был создан в 1917 году. В марте четыре братские могилы жертв революции появились в Петрограде на Марсовом поле, а в ноябре две братские могилы революционных героев — или, как их называет Кэтрин Мерридейл, «большевистских мучеников», — на Красной площади в Москве [Merridale 2003: 180–181, Адоньева 2006, Еремеева 2014: 24–33]. Культ «своих» умерших зримо отделяется от «не-своих» местом и способом погребения, которые вкупе с вербальным дискурсом приравнивают их к военным героям. Как показывает С. А. Еремеева, поклонение этим братским могилам быстро вошло в сценарии столичных праздничных торжеств, приуроченных к 1 Мая и 7 Ноября. Имена большинства погребенных были утрачены, что сделало их символическими «коллективными героями» [Еремеева 2014: 24, 32; 2015: 214–233, 321–360]. Модель, ставшая авторитетной, очень скоро начала заимствоваться и воспроизводиться в регионах[25].

[25] См. об этом процессе на примере Новосибирска, Томска, городов современной Белоруссии [Красильникова 2014, Овсейчик 2019: 48–49].

В селе Юксеево полностью безымянного коллективного героя не получилось. У убитых колчаковцами были родственники, жившие в волостном центре и окрестностях. Поэтому братская могила стала местом, которое долгое время «делили» между собой две памяти — официально-государственная и семейная. Кроме торжественных мероприятий, предусмотренных советским праздничным календарем (прежде всего 7 Ноября), здесь осуществлялись поминальные обряды, подобные поминовению на обычной могиле. Наши собеседницы называют несколько дат, когда они могли проводиться: это Семик, Троицкая суббота и Троица. Торжественные мероприятия в честь Великой Отечественной войны (пионерские линейки, митинги) вплоть до недавнего времени локализовались здесь же[26] — и 9 Мая тоже фигурирует в числе поминальных дней.

Более ранние сведения о поминовении жертв Гражданской войны были записаны в 2001 году от Елены Алексеевны Сизовой (1918 г. р.), тети А. Г. Петровой: «Возле Анны Григорьевны дома могилка — там ведь люди похоронены. В Гражданскую кого-то расстреляли. В Семик на поминки туда идут: пирог принесут, бражки, на землю положат и поминают. Старушки ходят»[27]. По всей видимости, день, когда устраивались поминки у обелиска, мог варьироваться. В числе тех, кто в разные годы участвовал в обряде, была и Анна Григорьевна:

> [А этот памятник Гражданской войне поминают в Семик или другие дни?] [ПАГ:] ...А вот сюда ходили на Троицу и на Спас, праздник это 19 августа[28]. ‹...› Соберу баб, стряпню сделаю, икону унесу и молились кодили. [Этот памятник Гражданской войне — тоже там еду раскладывают, скатерку?] Но, еду это ложим туда, помолимся. ‹...› [УВГ:] На этот памятник. Около этого памятника вспоминали всё время. [Вспоминали как, что делали?] [ПАГ:] Да еду принесут да, помоля́тся да. Ну а потом и едят, поминают тоже. [А в какой день их было принято поминать?] [ПАГ:] А вот сходят большинство на Троицу. [Прямо в воскресенье?] [ПАГ:] Да, да. [УВГ:] Да и в субботу ходят. [ПАГ:] А в субботу, видишь, ходят [поминать] на старых могилках. А эти же, видишь, убиенные бедные. [9 Мая тоже сюда идут?] [ПАГ:] Обязательно, обязательно! [ММД:] Там и возле нового памятника, и тут возложение гирлянды и цветов, да.

Об официальных мероприятиях и поминальном обеде у обелиска в День Победы упоминают и участницы юксеевского фольклорного ансамбля «Визыв шор» («быстрый ручей»):

> [Вот у вас 9 Мая тоже поминают. Вы и скатерку приносите? А где расстилаете?] Дак у церкви. [*нрзб.*] Кто поминать на кладбище ходит, дак прямо на могилки. [А кого поминают, ветеранов?] Да всех. [А на 9 Мая какую еду приносите поминать?] Да у нас какая есть, у кого капуста, у кого что. Свои пироги обязательно, без пирогов как? ‹...› Рыбный обязательно, черинянь называется. [А питье какое?] Брагу, квас, пиво. Домашнее пиво деревенское[29].

[26] В советскую похоронную обрядность и официально-праздничные ритуалы вошли некоторые атрибуты «красных похорон» 1920-х годов, в период с 1920-х по 1950-е годы складываются и наиболее типичные формы мемориальных сооружений, одним из которых становится обелиск с красной звездой [Малышева 2016: 197–201]. Гражданские (секуляризованные) ритуальные действия, с помощью которых происходило чествование героев-воинов, активно формируются в XIX–XX веках и во многом являются универсальными для европейских стран, в том числе России советского периода; о семантике наиболее типичных ритуалов (почетном карауле, минуте молчания и др.), осуществлявшихся у мемориалов в память о погибших героях, см. в исследовании Г. Григорова [2018].

[27] Записала по памяти С. Ю. Королёва; экспедиция в Кочёвский район проводилась сотрудниками Лаборатории культурной и визуальной антропологии ПГНИУ (рук. Е. М. Четина).

[28] День Преображения Господня — престольный праздник в Юксееве; пока церковь не действовала, местные жительницы проводили праздничный молебен у стен заброшенного храма.

[29] Беседа в Юксеевском сельском культурно-досуговом центре. Запись М. А. Брюхановой и О. А. Колеговой, 2016.



Илл. 9. Памятник погибшим в Гражданскую войну, украшенный ко Дню Победы, п. Майкор Юсьвинского района, 2019. Фотография С. Королёвой

Все ходили туда [к обелиску], да, и на девятое, и на все [праздники]. Туда часто ходили, вот со школы мы очень часто. Всегда все пионерские сборы проходили там. А сейчас нету сборов [*смеется*]. ‹…› [А вот там, у памятника Гражданской войны, скатерку не расстилали, еду не раскладывали?] Когда-то всё делали. Когда-то и поминали. Потому что там это наши родители, родители наших родителей, погибли многие там [ЕМВ][30].

Как и на обычных поминках, для погибших делается ритуальная трапеза, к которой их призывают с помощью специальных слов и перечисляют имена. При этом используется фольклоризованная версия «Молитвы о всех умерших христианах», популярная в Кочёвском и Косинском районах.

[ММД:] Кто помнил, называет имена. Вот поминает, как поминки делает погибшим, тем-то, тем-то, и всё. [ПАГ:] «Знающих и незнающих, — говорят, — без вести пропавших, в море утопавших, в лесу заблуждавших, ко́нём топтанный, но́жом порезанный, камнем задавленнный, пе́ском засыпанный. Вот идите, пожалуйста, к нам, соединитесь и ешьте с нами»[31].

В Коми-Пермяцком округе известны и другие случаи, пусть нечастые, когда поминальная трапеза проводится 9 мая возле воинского мемориала. Одна

[30] Когда в селе появился мемориал Великой Отечественной войны, официальные мероприятия Дня Победы стали проводиться там (*Илл. 7*). Братская могила жертв Гражданской войны в этот день не посещается: «Туда вообще перестали ходить. Раньше этого [нового] памятника не было, туда ходили и на 9 Мая, и на 7 Ноября. А сейчас там даже табличку не можем сделать еще. Табличку надо сделать. Там ведь тоже наши люди. Там погибли тоже наши, пускай это революция, друг друга они убивали, белые и красные. И еще даже никто не знает, кто прав, кто виноват [смеется]. Это наши люди» (ЕМВ, ж., 1967 г. р., с. Юксеево).

[31] В арсенале А. Г. Петровой был и более развернутый вариант молитвы, который она исполняла на поминальных обедах, в том числе с целью найти потерявшуюся скотину (которую, как считается, забирает леший или умерший родственник). Подробнее о функционировании «Молитвы о всех умерших» у коми-пермяков см. [Королёва 2014].

из таких микролокальных традиций зафиксирована неподалеку от Юксеева, в селе Пелым [Королёва, Колегова 2019]. Поминки на братских могилах жертв Гражданской войны — явление гораздо более распространенное, оно встречается в соседнем Юрлинском районе, где в основном проживают русские [Королёва, Четина, Колегова 2015], а в более редуцированных формах — и за пределами Коми-Пермяцкого округа [Четина 2019]. В отдалении от центра функционирование официальных памятников, равно как и празднование официальных дат, принимает иногда своеобразные формы. На вернакулярные варианты оказывает влияние как местная традиция, так и особенности этнической культуры[32]. Подобным вариантом был и юксеевский День Победы, каким его помнила А. Г. Петрова.

Еще один момент трудно оставить без комментария. Сложившееся в Юксееве пространство коммеморации, вобравшее в себя различные временные пласты, примечательно тем, как легко соединилась в нем память о двух войнах. Несколько десятилетий официальные акции Дня Победы проходили возле братской могилы, возникшей в Гражданскую войну. Но тут случай Юксеева опять-таки не уникален. Подобных примеров немало. Мы ограничимся тремя, все они обнаружены в 2010-х годах во время полевых исследований в Пермском крае. Когда жители села Юм в соседнем Юрлинском районе захотели увековечить память односельчан, погибших на Великой Отечественной войне, то по бокам от памятника-обелиска жертвам Гражданской войны они построили две кирпичные стены, куда и вмонтировали плиты с именами советских солдат, убитых на фронте (*Илл. 8*). В поселке Майкор Юсьвинского района, совсем как в Юксееве, официальные мероприятия Дня Победы первоначально проходили у братской могилы времен Гражданской войны, расположенной возле церкви. Когда в поселке установили специальный мемориал Великой Отечественной войны, тематические акции возле братской могилы практически сошли на нет. Однако к 9 Мая старый обелиск, расположенный в центре и хорошо видимый с главной дороги, до сих пор обязательно украшается венками и другим тематическим декором (*Илл. 9*).

Не менее интересная ситуация сложилась далеко за пределами округа, в южной части края — селе Бым Кунгурского района. Когда в 1950–1960-е годы в память о Великой Отечественной войне стали массово устанавливаться мемориалы, жители Быма решили поставить обелиск на возвышенности. Там во время Гражданской было боестолкновение и, как считается, погибла группа сторонников советской власти. Там же, у большого обелиска, начали проводить митинги и школьные линейки 9 Мая. В позднесоветское время, когда фронтовикам стало тяжело подниматься на холм, а местный совхоз достаточно разбогател, в центре села установили специальный мемориал Великой Отечественной войны. Обелиск же на горе решено было считать памятником Гражданской войне[33].

[32] Изучение национальных вариантов коммеморации представляется одним из интереснейших и перспективных направлений так называемой этнографии Дня Победы. Но подобных исследований, кажется, пока немного. В их числе отметим работу Д. Ю. Доронина [2019], показавшего, как современные коммеморативные акции 9 Мая, в том числе шествие «Бессмертного полка», адаптируются к мифоритуальной системе алтайцев, где спустя год после смерти запрещается поминовение усопших и посещение кладбищ. В культуре уральских марийцев, где символической коммуникации с умершими и их «кормлению», напротив, придается большое значение, новейшие практики Дня Победы строятся как синтез Семика и позднесоветской традиции празднования 9 Мая [Конрадова 2019, 2020]. В традиции коми особую интерпретацию получает совпадение Дня Победы с днем памяти св. Стефана Пермского [Паноков 2010].

[33] Подобное объединение характерно и для «наивного» искусства. Так, в поселении Тавеньга Вожегодского района Вологодской области установлен арт-объект, представляющий собой ошкуренный ствол толстого дерева, по четырем сторонам которого расположены лица врача, милиционера, красноармейца в буденовке и солдата в каске (описание выполнено по фотографии из личного архива музыковеда-фольклориста А. А. Мехнецова, Илл. 10).

Объединение памяти о двух войнах могло иметь несколько причин. В официальном советском дискурсе участники Гражданской и Великой Отечественной войн назывались иногда двумя поколениями советских героев (выстраивание «героической родословной»). На многочисленные братские могилы, возникшие в 1941–1945 годы, переносились уже апробированные советские практики коммеморации. Да и установка мемориальных знаков в честь двух этих событий зачастую сближалась или даже совпадала по времени. Так, хотя первые монументы на братских могилах времен Гражданской войны появились в Коми-Пермяцком округе еще в начале 1930-х, большая часть обелисков была поставлена гораздо позднее, к празднованию 50-летия советской власти, в 1967–1968 годах [Конин 1976][34]. Думается, однако, что влияние официальной культуры на описанные выше празднично-обрядовые практики вряд ли было решающим. Это доказывает и тот факт, что все приведенные примеры — grassroots practice, ритуальные формы, сложившиеся «в глубинке», где нередко имеется больше свободы для принятия решений, устраивающих местное сообщество. Во всех этих случаях, возможно, на пространственную организацию мемориалов и акций влияет фольклорный механизм компрессии, присущий традиционному сознанию[35]. Он позволяет объединять разнесенные во времени исторические события и процессы, что неоднократно было показано исследователями на примере вербальных текстов (квази)исторических жанров: былин, исторических песен, преданий и др.[36] Память о разных войнах (Первой мировой, Гражданской, советско-финской, Второй мировой) причудливо смешивается и в зачинах приведенной выше песни о двух героях.

О казаках и коми-пермяках

Официальные акции Дня Победы, локализованные возле церкви и братской могилы, имели продолжение. Для желающих в Юксеевском доме культуры проводился (и ежегодно проводится до сих пор) тематический концерт. В череде торжественных мероприятий находилось место и праздничному угощению фронтовиков, когда тоже звучали военные песни. Долгое время роли организатора обеда и артистки совмещала — кажется, во многом по собственной инициативе — Анна Григорьевна Петрова, заведовавшая столовой местного сельпо:

> Раньше там [у обелиска] выступают, а потом ко мне привозили кормить. Воинов было много. Первый год привозили мне в столовую 73 человека. А сейчас один человек остался по нашему сельскому совету. [Это кто с войны пришел?] Да-да. Я их накормлю, выступала перед ними всегда. Вот, песни пела военные, некоторые плакали. Потом всё меньше, меньше — и всё. Нынче недавно похоронили одного еще. Он жил 93 года. ‹…› [Получается, 9 Мая приходили поминать в столовую даже?] А вот в этом клубе собрание проводят, а потом приводили ко мне кормить. Я готовлю им, на стол им поднесу. Потом они едят, а я и выступаю: вот эти военные [песни пою], ну, там «Серая шинель» да что да, все военные.

[34] О строительстве крупных мемориалов и других формах советской коммеморации в это время см. [Tumarkin 1994: 125–129, 136–150].

[35] См. об этом подробнее [Неклюдов 2015: 33–34].

[36] Выступая в дискуссионной части панели «Чувствительные места: эмоции и переживания в современной памяти о войне» (в рамках конференции «Изучение коммеморации 75-летия Победы», состоявшейся в Европейском университете в Санкт-Петербурге), С. Ушакин предложил для разнонаправленных, но сосуществующих и неразделимых видов коллективной памяти метафору «двойной экспозиции», или палимпсеста [Ушакин и др. 2020]. Представляется, что она также во многом применима к описанным нами случаям.

В контексте воспоминаний о праздничном угощении фронтовиков Анна Григорьевна исполнила для собирателей вторую песню (от первой ее отделило около трех минут):

> Дак вот я работала, тут начала работать в столовой в [19]77 году, и вот в 77-м — в 80-х годах начали [делать угощение]. Придут, мне еды закажут на сколько человек, я сделаю первое, второе там. Вот, сядут, поедят. Но я им военные песни всегда пела. Всё время. Я очень много сама сочинила песни. Вот на 9 Мая сейчас сочинила. ‹…› Ой, у меня сколько песен сочиненных, ой-ой-ой!

Поскольку исполненная песня оказалась перетекстовкой другого музыкального произведения, то приведем ее вместе с оригиналом, выделив курсивом расхождения (см. табл. 1).

Табл. 1. Сравнение текста «Казачьей песни» в исполнении Краснознаменного им. А. В. Александрова ансамбля песни и пляски Советской армии (1975) и перетекстовки А. Г. Петровой

Текст «Казачьей песни» в исполнении Краснознаменного им. А. В. Александрова ансамбля песни и пляски Советской армии (1975)[37]	Перетекстовка А. Г. Петровой
Шли *по степи* полки *казачьи с Дону*, Один *казак* вниз голову склонил. Ой, заскучал один *казак* по дому, Коню на гриву повод уронил.	Шли *на войну* полки *коми-пермя́ков*, Один *пермяк* вдруг голову склонил. Эк, заскучал один *пермяк* по дому, Коню на гриву повод уронил.
Эх, разметались кудри врассыпную, О доме думка мучила его. И *в даль глядел* он *синюю степную*, *А в той дали* не видно ничего.	*Разметались* кудри [в]рассыпную, О доме думка мучила его. И он *глядел в даль*, [в] *тёмный лес густую,* *В том в лесу* не видно ничего.
Тряхнул *казак* чубатой головою, Сказал своим товарищам *с тоской:* «Эх, изболелось сердце молодое, Ой, как мне, братцы, хочется домой!»	Трьяхнул *пермяк* чубатой головою, Сказал своим товаришам *о тоске:* «Ох, изболело сердцо молодое, Как мне, братцы, кочется домой!»
Лети скорей, дороженька-*дорога*, *Развей казачью* думу и тоску. *Эх*, на дыбы поднял коня *лихого* И свистнул саблей острой на скаку.	*Веди меня*, дороженька-*дорожка*, *Разбей коми-пермяцкую* думу и тоску. *Он* на дыбы поднял коня *гнедого*, И свистнул саблей острой на скаку.
А по *степи* полки со славой громкой Всё шли и шли, спевая соловьём. *Ковыльная родимая* сторонка, Прими от красных конников поклон.	А по *дороге* полки со славой громкой Всё шли и шли от *склона и на склон.* Ох, *коми-пермяцкая любимая* сторонка, Прими от краснык конников поклон.

В основе песни, которую в 2016 году на праздничном мероприятии в преддверии Дня Победы спела Анна Григорьевна Петрова, лежит довольно известное произведение. Источником для перетекстовки стала «Казачья

[37] Текст песни из музыкального фильма «Когда поют солдаты» [http:www.youtube.com/watch?v=sMbZO6GHgWA]. Отметим, что в репертуарном сборнике ансамбля окончание песни иное: «От партизан прими большой поклон» [Из репертуара… 1975: 86].



Илл. 10. Изображение красноармейца в буденовке и солдата в каске, пос. Тавеньга Вожегодского района, 2009. Фотография А. Мехнецова



Илл. 11. Анна Григорьевна Петрова возле своего дома, 2016. Фотография С. Королёвой

песня» из оперы советского композитора И. И. Дзержинского «Поднятая целина» (1937), написанной по первой части одноименного романа М. А. Шолохова[38]. Песня звучит в антракте перед второй картиной заключительного, четвертого, акта. Интонационными источниками для нее, по-видимому, послужили подлинные народные песни. И. И. Дзержинский слышал их во время специальной поездки на Дон, в станице Вёшенской и в казачьих колхозах в районе Миллерова, куда ездил по совету Шолохова [Друскин 1968: 475–480]. Автором слов выступил советский поэт-песенник А. Д. Чуркин.

Любопытно, что первоначально песня существовала в двух авторских текстовых версиях. В одной из них («Шли по степи полки со славой громкой...») восхвалялась Красная Армия, Донской край, товарищи Сталин и Ворошилов [Дзержинский 1938][39]. Вторая версия текста — лирического плана: она повествует о казаке, затосковавшем во время военного похода о доме и родной стороне[40]. В этой версии «Казачья песня» и обрела широкую популярность. Случилось это во многом благодаря ее включению в репертуар ансамбля А. В. Александрова: песня на долгие годы стала одной из визитных карточек коллектива, известны аудиозаписи 1937[41], 1958[42]

[38] Клавираусцуг В. Васильева, либретто Л. Дзержинского, стихи Л. Дзержинского и А. Чуркина [Дзержинский 1939].

[39] См. запись песни в исполнении Петра Белинника и Петра Киричека, хора и оркестра народных инструментов [http://www.sovmusic.ru/m/donskaya.mp3].

[40] В тексте А. Чуркина трудно не увидеть своеобразного «шва», проходящего перед последней строфой. Бóльшая часть песни строится на типичном фольклорном мотиве — грусти «служилого» человека, покинувшего дом. Однако в советской песне грусть эта «отменяется» бодрым финалом: коллективные герои передают привет родине и продолжают путь на войну.

[41] http://www.sovmusic.ru/m/kazach10.mp3.

[42] http://www.sovmusic.ru/m/kazach15.mp3.

годов, запечатлены на кинопленке концертные исполнения 1975[43], 1998[44] годов. Обращались к «Казачьей песне» и другие певческие коллективы[45]. Именно на лирическую версию опиралась А. Г. Петрова, которая могла неоднократно слышать песню по радио и телевидению.

Сама по себе практика сочинения (или переделывания) песен к какой-либо праздничной дате имеет широкое распространение. Применительно к государственным праздникам она поддерживается своего рода социальным заказом (тематическими концертами, конкурсами и т. п.). Неудивительно, что к ней прибегла и Анна Григорьевна, в свое время активно включенная в сельскую культурно-массовую работу. Желая напомнить ко Дню Победы, что среди участников и героев Великой Отечественной были и коми-пермяки, исполнительница не сочиняет произведение с нуля, а обращается к популярному тексту, существующему в поле официальной культуры. Возможно, на выбор повлияла не только военная тематика, но и фольклоризм песни, стилизованной под народную. Привлекательным мог оказаться и идеализированный образ казаков — воплощения воинской храбрости «без страха и упрека». Интересно при этом, как певица преодолевает «чужой» этнокультурный ореол произведения. Основные изменения в перетекстовке касаются главного героя, также последовательно убираются все экзотичные для Северного Прикамья детали (в основном это касается ландшафта). «Полки казачьи с Дону» заменяются на «полки коми-пермяков», однако «пермяк» (главный герой) сохраняет яркую деталь внешности донского казака — чуб («тряхнул пермяк чубатой головою»). Степь в тексте А. Г. Петровой сменяется дорогой или более привычным ей лесом (главный герой глядит не в «даль синюю степную», а в «тёмный лес густую»), а «ковыльная родимая сторонка» превращается в «коми-пермяцкую любимую сторонку».

Песня, исполненная Анной Григорьевной, — не только перетекстовка, но еще и музыкальное переинтонирование[46], исполнительская (а прежде того — слушательская) интерпретация композиторского произведения. Чтобы лучше передать суть этой интерпретации, мы представили напев в виде структурно-аналитической нотации (см. нотный пример 2, стр. 199–200). В ней сопоставлены варианты распева всех пяти куплетов, которые, в свою очередь, соотнесены с хоровой частью партитуры «Казачьей песни» из репертуара ансамбля песни и пляски Советской армии им. А. В. Александрова (КАППСА)[47]. Говоря об особенностях исполнения А. Г. Петровой, в первую очередь нужно отметить значительную степень варьирования напева. Наиболее ярко это проявляется в начальном предложении каждого куплета (нотный пример 2). В напеве ощущается постоянное развитие: исполняя песню, певица словно находится в поиске идеального «образа» произведения, приближаясь к нему в 3-м, 4-м и 5-м куплетах (между ними наблюдается меньше всего различий). При этом она прибегает к тонкой

[43] https://www.youtube.com/watch?v=sMbZO6GHgWA.

[44] https://www.youtube.com/watch?v=FMfVxj76n9E.

[45] Среди них стоит отметить хор донских казаков Сергея Жарова, хор Московского Сретенского монастыря, хор Белгородской митрополии, хор Минской духовной академии, хор Новокузнецкой духовной семинарии, Московский мужской камерный хор «Кастальский», мужской хор Воронежской филармонии и др. На сегодняшний день у разных исполнителей текст песни варьируется, вплоть до использования диалектных слов («Зорко глядел он в синеву степную»; «Он на дыбы поднял коня лихого, / Вихрем промчался и пропал *в степу*»); ожидаемо меняется последний куплет с упоминанием «красных конников»: его либо переделывают («Да вольная родимая сторонка, / От казаков тебе земной поклон»), либо заменяют повтором первой строфы. В единичных случаях песня подается как народная [https://www.youtube.com/watch?time_continue=17&v=EMcknbYNpfE&feature=emb_logo].

[46] Проблемы «переинтонирования» разрабатывалась в трудах советского музыковеда Б. В. Асафьева.

[47] См. [Из репертуара… 1975: 81–86]. Партии голосов хора транспонированы на большую терцию вверх.

нюансировке песенных интонаций, обогащая внутрислоговыми распевами некогда слышанную ею «исходную» мелодию, гибко преобразуя отдельные попевки[48]. Пунктирный ритм в ее напеве нивелируется, из-за чего само пение воспринимается как более плавное и кантиленное, маршевость уступает песенности. Кроме того, в отличие от большинства хоровых версий, реализуемых в довольно скором темпе, песня исполняется ею не спеша, в умеренном темпе, что как нельзя лучше подчеркивает характер лирического высказывания. В процессе исполнения выдерживается исходная композиция песни, лишь единожды (в 4-м куплете) повтор второго предложения опущен. В целом исполнительская интерпретация произведения обусловлена слуховым и исполнительским опытом А. Г. Петровой, связанным прежде всего с местной народно-песенной традицией.

Переделанную ею песню Анна Григорьевна считала песней собственного сочинения. Это, конечно, не так. Однако практика использования «эталонного» текста с минимальными изменениями вообще типична для сочинителей «из народа», как и их уверенность в собственном статусе автора [Неклюдов 2001: 5–6, 9][49]. С создателями «наивной литературы» Анну Григорьевну Петрову сближает и вольное обращение с метрикой поэтического текста, в свою очередь влияющее на напев. Отдельные поэтические строки в ее перетекстовке содержат избыточное по отношению к норме количество слогов. В одних случаях это вызвано употреблением полной формы производного от этнонима «коми-пермяки» определения («коми-пермяцкая»), в другом случае — заменой творительного падежа на предложный («с тоской» → «о тоске»). И там и там происходит расширение отдельных ритмических сегментов (в нотации данные зоны выделены пунктирным рамками), из-за чего нарушается «квадратная» структура напева.

В память о земляках, погибших на Великой Отечественной войне, А. Г. Петрова переделывает песню, отсылающую к войне Гражданской. На это указывает дата написания, связь исходного текста с шолоховским романом «Поднятая целина» (о чем исполнительница могла не знать), а также упоминание «красных конников» — образа, чей «удельный вес» в период Великой Отечественной войны заметно уменьшился. Как мы уже видели раньше, подобное «соединение» двух войн соответствует фольклорной традиции. Однако в случае с «Казачьей песней» оно соответствует и реальной военной песенной практике. Сохранилось свидетельство, что с этой песней солдаты действительно уходили на фронт в 1940-х годах:

> Эту песню пел мой дед, когда его провожали на войну. Моя мама запомнила только «…ковыльная родимая сторонка, прими от красных конников поклон…» Больше она никогда ее не слышала. Дед запел эту песню, когда тронулся поезд. Каждый вагон пел свою песню[50].

Песню ко Дню Победы Анна Григорьевна переделала и исполнила, оказавшись в еще одной — предложенной «сверху» и отчасти новой для себя — роли:

> [ПАГ:] Раньше, видишь, собирали [участников войны], а сейчас кого уж собрать? — никого уже. [А раньше собирали как?] Через сельский совет. А сейчас уже кого? Не-

[48] Ср. наблюдения Б. В. Асафьева, которого в свое время впечатлило пение красноармейцев, исполнявших солдатские песни. Они так или иначе изменяли напев, «насыщая его динамикой народного мелоса в те моменты, когда он теряет песенное напряжение, и делая органически линеарным, добавляя подголоски» (цит. по: [Орлова 1984: 226]). Подобное переинтонирование характерно и для исполнения песен с другой тематикой.

[49] Ориентация на известный канон характерна и для «наивных» художников, в том числе при обращении к теме войны [Бобрихин 2020: 238–239].

[50] http://old-songbook.ru/view.php?idsong=125&idimage=1000.

кого звать. Вот на нас, на детей войны, стали [делать праздник]. ‹…› [А вот эта песня чему посвящена?] А вот это я на День Победы сделала. Приезжали мне это, медальто вручили. Дак вот я пела, а депутат был областной. Он даже меня поцеловал! [*Смеется*.] ‹…› [А эта песня недавняя у вас?] Это я вот в клубе только нынче пела.

После ухода из жизни практически всех фронтовиков праздничные мероприятия 9 Мая оказались переориентированы на так называемых детей войны, к поколению которых относилась и наша собеседница. В России акции, приуроченные ко Дню Победы, в том или ином виде до сих пор предполагают актуализацию подлинной памяти о военном времени. И именно «дети войны» остаются сегодня ее последними носителями[51]. Так, будучи когда-то в числе самодеятельных организаторов местного Дня Победы, Анна Григорьевна вместе с ее сверстниками постепенно превратилась в «адресата» этого праздника (*Илл. 11*).

Заключение

В предпринятом нами «микроисследовании» выделилось несколько относительно самостоятельных линий. Постараемся теперь свести их воедино. Комментарии Анны Григорьевны Петровой к двум спетым ею песням и дополнительные разыскания позволяют увидеть, как конкретные военные песни функционируют в народной культуре советского и постсоветского времени. В рассмотренном нами случае оба произведения выполняют коммеморативную функцию, но между ними имеется существенная разница. Песню «Шли два солдата с германского плена» исполнительница переняла от матери и старших родственниц, певших ее в память о погибших на фронте мужьях. Такое исполнение функционально сближает песню с поминальным и бытовым причитанием. Детские воспоминания А. Г. Петровой, связанные с этой песней, определили ее преимущественную принадлежность к области семейной коммеморации. Второе произведение — «Шли на войну полки коми-пермя́ков» — представляет собой переделку популярной советской «Казачьей песни», стилистика которой ориентирована на казачью музыкальную культуру. Исполнительница меняет текст, посвящая перетекстовку землякам — коми-пермякам, участвовавшим в Великой Отечественной войне. Будучи самобытной творческой личностью, песенница не создает оригинальное произведение, а опирается на известный образец. Переделанная и спетая ко Дню Победы песня становится актом публичной коммеморации, осуществляемой в рамках официальных праздничных мероприятий.

Есть и то, что сближает функционирование обеих песен. Хотя «Шли два солдата…» возникает во время Первой мировой, а «Казачья песня» отсылает к событиям войны Гражданской, они воспринимаются как «высказывание» о Великой Отечественной войне и актуализируются в контексте Дня Победы. Совмещение памяти о нескольких войнах (приводящее в том числе к изменениям текста) — модель, характерная не только для фольклорных произведений, но и для празднично-обрядовых практик. Сходным образом может выстраиваться пространственная локализация вернакулярных тематических мероприятий, приуроченных ко Дню Победы. В селе Юксеево, как и на других

[51] О неопределенном правовом статусе «детей войны», отсутствии федеральных льгот и обострившемся моральном конфликте пишет Татьяна Журженко. По ее наблюдениям, в доминирующем публичном дискурсе подчеркивается либо их пассивное страдание, либо героический вклад в Победу. Это поколение, которое — в терминах советской морали — полностью «выплатило свой долг государству» и восстановило страну, но их вклад «не был должным образом признан и вознагражден и даже обесценился после распада СССР и прихода капитализма» [Zhurzhenko 2017: 260–266]. О неудовлетворенности ситуацией говорит и реплика одной из пожилых жительниц Юксеево: «Они хоть бы нам по 500 рублей деньги бы дали — и то бы честь была. А что медали-то, у меня вон лежат они 4–5 штук».

территориях, они долгое время проводились возле братской могилы жертв Гражданской войны (локуса, где осуществлялись также календарные поминальные обряды). Война напоминает о себе разными способами. Механизмы, предусматривающие ее воспоминание, могут быть «вмонтированы» в семейно-приватную и официальную культурную традицию. Круг очерченных в этой статье явлений показывает, как функционирует такая память и почему военные песни почти неизбежно входили в репертуар коми-пермяцкой исполнительницы, жизнь которой большей частью пришлась на мирное время.

Приложение



Нотный пример 1: «Шли два солдата с германского плена»



Нотный пример 2: «Шли на войну полки коми-пермя́ков» (первое предложение)



Нотный пример 2: «Шли на войну полки коми-пермя́ков» (второе предложение)



Нотный пример 2: «Шли на войну полки коми-пермя́ков»
(повтор второго предложения)

Литература

Адоньева, С. Б. (2006). Ритуальные площадки. *Знание — сила*, *2006*(4). Режим доступа: http://folk.ru/Research/adonyeva_ritual_plostch.php?rubr=Research-articles.

Антология коми-пермяцкого фольклора [CD-диск]. (2007). (Традиционный фольклор народов Прикамья. Т. 1.) Пермь: Kamwa.

Архипова, А. С., Михайлик, Е. Ю. (2020). Жди меня, но где? *Полка*. Режим доступа: https://polka.academy/materials/706.

Архипова, А. С., Неклюдов, С. Ю. (2008). Два героя / два уркана: привал на пути. В А. К. Байбурин, А. Л. Осповат (Ред.). *Natales grate numeras? Сборник статей к 60-летию Георгия Ахилловича Левинтона*, 27–75. СПб.: Изд-во Европейского университета. Режим доступа: https://ruthenia.ru/folklore/arkhipovaneckludov2.htm

Бачев, Г. Т. (Сост.). (1977). *Коми-Пермяцкий национальный округ. Исторические очерки*. Пермь: Пермское книжное изд-во.

Белавин, А. М., Подюков, И. А., Черных, А. В., Шумов, К. Э. (2005). *Война и песня. Солдатские и военные песни в фольклорной традиции Прикамья* [+ CD-диск]. Пермь: Пермское книжное изд-во.

Бобрихин, А. А. (2020). Память о войне: личные истории наивных художников. В О. В. Рыжакова (Ред.). *Память поколений: Великая Отечественная война в образовании, музейном пространстве и социальных практиках*, 237–241. Нижний Тагил, Екатеринбург: [б. и.].

Виноградов, В. В. (2008). О тропаре, который был спет не вовремя (из полевых впечатлений). В Т. А. Клявина, В. В. Виноградов (Ред.). *Временник Зубовского института. Вып. 3. Пасха: Многообразие культурных традиций*, 64–68. СПб.: Изд-во РИИИ.

Власов, А. Н., Дорохова, Е. А. (2014). Первая мировая война в русских народных песнях и частушках. В *Первая мировая война в устном и письменном творчестве русских крестьян. Новые материалы из собраний Пушкинского Дома*, 8–193. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома.

Голева, Т. Г. (2009). Сотворчество человека в народной культуре. В В. М. Грусман, А. В. Коновалов (Ред.). *Полевые этнографические исследования: Материалы Восьмых Санкт-Петербургских этнографических чтений*, 151–155. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена.

Григоров, Г. (2018). Вечерната проверка-заря: структура, символика, функция. 1: Основни символични действия и церемониален мизансцен. *Българска етнология*, *XLIV*(1) (Етнология на героичното), 54–76.

Доронин, Д. Ю. (2019). Мертвые в мире перемен: от могил до «Бессмертного полка» на Алтае. В Д. И. Антонов, О. Б. Христофорова. *In Umbra: Демонология как семиотическая система: Альманах № 8*, 223–264. М.: Изд-во РГГУ.

Дорохова, Е. А., Пашина, О. А. (2017). Русская народная культура в XX в.: устные свидетельства сельских жителей (по материалам фольклорных экспедиций). *Studia Litterarum*, *2*(4), 340–361.

Друскин, М. (Ред. и сост.). (1968). *100 опер: История создания. Сюжет. Музыка*. Л.: Музыка.

Дзержинский, И. (1938). *Казачья песня из оперы «Поднятая целина»: Для смешанного хора с фортепиано*. М.; Л.: Искусство.

Дзержинский, И. (1939). *«Поднятая целина»: Музыкальная драма в 4 актах, 8 картинах*. М.: Музгиз.

Еремеева, С. А. (2014). «В вихре великом не сгинут бесследно»: новая смерть для борцов за новую жизнь. *Вестник Омского университета. Исторические науки, 2014*(4), 23–34.

Еремеева, С. А. (2015). *Памяти памятников. Практика монументальной коммеморации в России XIX — начала XX века*. М.: Изд-во РГГУ.

Жуланова, Н. И. (2008). *Многоствольные флейты в традиционной культуре коми-пермяков*. М.: Композитор.

Жуланова, Н. И. (2014). Личность в традиционной музыкальной культуре: от социокультурных ролей к уникальным индивидуальностям. В Л. В. Фадеева (Ред. и сост.). *Личность в культурной традиции*, 14–40. М.: Изд-во ГИИ.

Из репертуара Краснознаменного имени А. В. Александрова ансамбля песни и пляски Советской армии: Партитура. (1975). Вып. 3. М.: Музыка.

Конин, Г. К. (1976). *Памятники истории и культуры Коми-Пермяцкого национального округа*. Кудымкар: Коми-Пермяцкое книжное изд-во.

Конрадова, Н. (2019). День Победы: воинов-победителей как не покормить? *Урал мари. Смерти нет*. Режим доступа: http://uralmary.smerty.net/victory-day.

Конрадова, Н. (2020, 9 мая). День мертвых. *Такие дела.* Режим доступа: https://takiedela.ru/2019/05/ural-mari-smerti-net.

Кормина, Ж. (2005). Герои и предатели. Симптомы коллективной травмы в песнях Великой Отечественной войны. *Ab Imperio, 2005*(1), 311–346.

Королёва, С. Ю. (2014). Народные поминальные молитвы коми-пермяков и мифо-ритуальный контекст их бытования. В А. В. Черных, А. С. Лобанова (Ред.). *Коми-пермяцкий этнографический сборник*, 115–162. СПб.: Маматов.

Королёва, С. Ю., Колегова, О. А. (2019). Мемориал-кенотаф и часовенный праздник: сельские коммеморативные ритуалы Дня Победы. *Фольклор и антропология города, 1*(1–2), 256–288.

Королёва, С. Ю., Четина, Е. М., Колегова, О. А. (2015). Локусы памяти в пространстве традиции (почитание братских могил в Юрлинском районе Пермского края). *Социо- и психолингвистические исследования, 2015*(3), 128–144.

Красильникова, Е. И. (2014). Создание мемориалов на братских могилах «жертв колчаковщины» в Новосибирске и Томске: политический заказ и диалог с традицией (1920–1930-е гг.). *Вестник Кемеровского государственного университета, 2*(2), 48–53.

Лурье, М. Л. (2011). Городская песня в деревне (из старой дискуссии о *новых песнях*). *Вестник РГГУ. История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2011*(9), 124–140.

Малышева, С. Ю. (2016). Врезано в камень, врезано в память: (вос)производство советской идентичности в пространствах смерти. *Диалог со временем*, *2016*(54), 181–206.

Неклюдов, С. Ю. (2001). От составителя. В С. Ю. Неклюдов (Сост.). *«Наивная литература»: исследования и тексты*, 4–14. М.: Московский общественный научный фонд.

Неклюдов, С. Ю. (2015). Поэтика эпического повествования: пространство и время. М.: Форум.

Никулина, Ж. Г. (Сост.). (2005). *«Нас не люди разлучили, разлучила нас война»: Народные песни Прикамья* [+ CD-диск]. Пермь: Пушка, 2005.

Овсейчик, В. Е. (2019). Эволюция погребально-поминальной обрядности белорусов в XX — начале XXI в. (по материалам белорусского Подвинья). *Филологические заметки, 17*(1), 45–62.

Орлова, Е. М. (1984). *Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления: История. Становление. Сущность*. М.: Музыка.

Панюков, А. В. (2010). День Победы и образ святого Стефана Пермского. *Традиционная культура*, *2010*(2), 32–36.

Пономарёва, Л. Г. (2016). Речь северных коми-пермяков. М.: Языки народов мира.

Розов, Н. А. (2014). «Лубочные» сборники времен Первой мировой войны. В *Первая мировая война в устном и письменном творчестве русских крестьян. Новые материалы из собраний Пушкинского Дома*, 194–265. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома.

Рычкова, Н. Н. (2016). *Городская песня в деревне: функция, структура, сюжет (на примере Хакасско-Минусинской котловины)* (Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук). Российский государственный гуманитарный университет, М.

Савинов, В., Горшкова, М. (Сост.), Майоров, В. (Ред.). (2008). *Льется песня над Камой-рекой. Добрянские народные песни*. Пермь: Звезда.

Самоделова, Е. А. (2010). Фольклор 1920-х — начала 1930-х годов. В О. А. Казнина (Ред.). *В поисках новой идеологии: Социокультурные аспекты русского литературного процесса 1920–1930-х годов*, 155–190. М.: Изд-во ИМЛИ РАН.

Сидоров, А. (2010). Как французские гренадеры забрели в Одессу («С одесского кичмана»). В А. Сидоров. *Песнь о моей Мурке: История великих блатных и уличных песен*. М.: ПРОЗАиК. Режим доступа: http://litra.pro/pesnj-o-moej-murke/sidorov-aleksandr/read/5.

Сидоров, А. (2013). От одесского кичмана до берлинского. История песни. *Стихи.ру*. Режим доступа: https://stihi.ru/2013/11/23/3910.

Ушакин, С., Мельникова, Е., Галеева, Г., Хлевнюк, Д., Мельниченко, М., Габович, М., Кормина, Ж. (2020, 15 июля). *Чувствительные места: эмоции и переживания в современной памяти о войне*. (Онлайн-панель в рамках конференции «Изучение

коммеморации 75-летия Победы», организованной Европейским университетом в Санкт-Петербурге). Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=1-MZFihJPHQ&feature=youtu.be.

Фахретдинов, Р. И. (2016). Врагу не сдается наш Вещий Олег: факторы успеха песен на Гражданской войне. В *История Гражданской войны в России 1917–1922 гг.: Материалы международной научно-практической конференции*, 350–357. М: Изд-во ЦМВС РФ.

Фахретдинов, Р. И. (2016а). Песни русской армии на Первой мировой войне и в послевоенное время. В И. О. Дементьев (Ред.). *Время Великой войны: от глобального переустройства до трансформаций повседневности*, 138–153. Калининград: Изд-во БФУ им. И. Канта.

Четина, Е. М. (2019). Гражданская война в народной памяти (по итогам полевых исследований). В С. М. Мушкалов, О. А. Ренёва, С. Т. Лапшина (Ред.). *Грибушинские чтения – 2019. Кунгурский диалог: Тезисы докладов XII Международного форума*, 314–318. Пермь: Изд. П. Г. Богатырёв.

Merridale, C. (2003). Revolution among the dead: cemeteries in twentieth-century Russia. *Mortality, 8*(2), 176–188.

Tumarkin, N. (1994). *The living and the dead: The rise and fall of the cult of World War II in Russia*. New York: Basic Books.

Zhurzhenko, T. (2017). Generational memory and the post-Soviet welfare state: Institutionalizing the "children of war" in post-Soviet Russia. In J. Fedor, M. Kangaspuro, J. Lassila, T. Zhurzhenko (Eds.). *War and memory in Russia, Ukraine and Belarus*, 257–280. London: Palgrave Macmillan.

References

Adonyeva, S. B. (2006). Ritual sites. *Znanie – Sila, 2006*(4). Retrieved from http://folk.ru/Research/adonyeva_ritual_plostch.php?rubr=Research-articles (In Russian).

Anthology of Komi-Permyak folklore [CD disk]. Traditional folklore of the peoples of the Kama region (2007). Perm: Kamwa. (In Russian).

Arkhipova, A., Mikhailik, E. (2020). Wait for me, but where? *Polka.* Retrieved from https://polka.academy/materials/706 (In Russian).

Arkhipova, A., Neklyudov, S. (2008). Two heroes / two thugs: A rest halt on the way. In A. Baiburin, A. Ospovat (Eds.). *Natales grate numeras? Collection of articles for the 60th anniversary of Georgy Achillovich Levinton,* 27–75. Saint Petersburg: Izdatel'stvo Evropeyskogo universiteta. Retrieved from https://ruthenia.ru/folklore/arkhipovaneckludov2.htm (In Russian).

Bachev, G. (Compl.) (1977). *Komi-Permyak national okrug. Historical essays.* Perm: Permskoe knizhnoe izdatel'stvo. (In Russian).

Belavin, A., Podiukov, I., Chernykh, A., Shumov, K. (2005). *War and song. Soldiers' and military songs in the folklore tradition of Prikamye.* Perm: Permskoe knizhnoe izdatel'stvo. (In Russian).

Bobrikhin, A. (2020). The memory of war: Personal stories of naive painters. In O. Ryzhakova (Ed.). *Memory of generations: The Great Patriotic War in education, museum space and social practices,* 237–241. Nizhny Tagil, Yekaterinburg. (In Russian).

Chetina, E. (2019). Civil War in the people's memory (based on field research). In S. Mushkalov, O. Reneva, S. Lapshina (Eds.). *Gribushin readings – 2019. The Kungur dialogue: Theses from the XII International forum,* 314–318. Perm: Izdatel' P. G. Bogatyrev. (In Russian).

Dorokhova, E., Pashina, O. (2017). Russian folk culture in the 20th century: Oral testimony of villagers (based on folklore field trips material). *Studia Litterarum,* 2(4), 340–361. (In Russian).

Doronin, D. (2019). The dead in the world of change: From graves to the "Immortal regiment" in Altai. In D. Antonov, O. Khristoforova (Eds.). *In Umbra: Demonology as a semiotic system: Almanac, 8,* 223–264. Moscow: RGGU. (In Russian).

Druskin, M. (Ed. and compl.). (1968). *100 operas: The history of creation. The plot. The music.* Leningrad: Muzyka. (In Russian).

Dzerzhinsky, I. (1938). *The Cossack song from the opera "Virgin soil upturned": For mixed choir and piano.* Moscow; Leningrad: Iskusstvo. (In Russian).

Dzerzhinsky, I. (1939). *"Virgin soil upturned": A musical drama in 4 acts, 8 scenes.* Moscow: Muzgiz. (In Russian).

Eremeeva, S. (2014). "They will not perish without a trace in the great storm": A new death for the fighters for a new life. *Herald of Omsk University. Series "Historical Studies", 2014*(4), 23–34. (In Russian).

Eremeeva, S. (2015). *In memory of monuments. The practice of monumental commemoration in Russia in the 19th — early 20th centuries.* Moscow: Izdatel'stvo RGGU. (In Russian).

Fakhretdinov, R. (2016). Our Oleg the Prophet does not surrender: The factors of songs success in the Civil War. In *The history of the Civil War in Russia 1917–1922: Materials of the international conference,* 350–357. Moscow: Izdatel'stvo CMVS RF. (In Russian).

Fakhretdinov, R. (2016a). Songs of the Russian Army in World War I and in the post-war period. In I. Dementyev (Ed.). *The time of the Great War: From global reorganization to transformations of everyday life,* 138–153. Kaliningrad: Izdatel'stvo BFU im. I. Kanta. (In Russian).

From the repertoire of the Red Banner Soviet Army Song and Dance Ensemble named after A. V. Aleksandrov: Score. Issue 3. (1975). Moscow: Muzyka. (In Russian).

Goleva, T. (2009). Human co-creation in folk culture. In V. M. Grusman, A. V. Konovalov (Eds.). *Field ethnographic research: Materials of the Eighth Saint Petersburg ethnographic readings,* 151–155. Saint Petersburg: Izdatel'stvo RGPU im. A.I. Gertsena. (In Russian).

Grigorov, G. Roll-call ceremony in Bulgaria: Structure, symbolism, functions. 1. Basic symbolic acts and ceremonial mise-en-scène. *Bulgarian Ethnology, XLIV*(1) (Ethnology of the Heroic), 54–76. (In Bulgarian).

Konin, G. (1976). *The historical and cultural monuments of the Komi-Permyak national okrug.* Kudymkar: Komi-Permyatskoe knizhnoe izdatel'stvo. (In Russian).

Konradova, N. (2019). Victory Day: How wouldn't one feed the winner warriors? *Uralskie Marijtsy. Smerti Net.* Retrieved from http://uralmary.smerty.net/victory-day/ (In Russian).

Konradova, N. (2020, May 9). The day of the dead. *Takie Dela.* Retrieved from https://takiedela.ru/2019/05/ural-mari-smerti-net/ (In Russian).

Kormina, Zh. (2005). Heroes and traitors. Symptoms of collective trauma in the songs of the Great Patriotic War. *Ab Imperio, 2005*(1), 311–346. (In Russian).

Korolyova, S. (2014). Folk commemorative prayers of the Komi-Permyaks and the mytho-ritual context of the functioning of those. In A. Chernykh, A. Lobanova (Eds.). *The Komi-Permyak ethnographic collection,* 115–162. Saint Petersburg: Mamatov. (In Russian).

Korolyova, S., Chetina, E., Kolegova, O. (2015). Memory loci in the space of tradition (veneration of mass graves in Yurlinsky district of Perm Krai). *Socio- and Psycholinguistic Studies, 2015*(3), 128–144. (In Russian).

Korolyova, S., Kolegova, O. (2019). Cenotaph memorial and chapel feast (rural commemorative rituals of Victory Day in Russia). *Urban Folklore and Anthropology, 2*(1–2), 256–288. (In Russian).

Krasilnikova, E. (2014). Creation of memorials at the mass graves of the "victims of the Kolchak insurrection" in Novosibirsk and Tomsk: Political order and dialogue with tradition (the 1920s – 1930s). *Bulletin of Kemerovo State University, 2*(2), 48–53. (In Russian).

Lurie, M. (2011). Urban song in the village (from an old discussion about new songs). *Bulletin of Russian State University for the Humanities. History. Philology. Culturology. Oriental studies. 2011*(9), 124–140. (In Russian).

Malysheva, S. (2016). Set in stone, set in memory: The (re)production of the Soviet identity in the spaces of death. *Dialogue with Time, 2016*(54), 181–206. (In Russian).

Merridale, C. (2003). Revolution among the dead: Cemeteries in twentieth-century Russia. *Mortality, 8*(2), 176–188.

Neklyudov, S. (2001). From the compilator. In S. Neklyudov (Compl.). *The "naive literature": Research and texts,* 4–14. Moscow: Moskovskij obschestvenniy nauchnyj fond. (In Russian).

Neklyudov, S. (2015). *Poetics of epic narration: Space and time.* Moscow: Forum. (In Russian).

Nikulina, Zh. (Compl.). (2005). *"It was not the people that separated us, the war did": Folklore songs of Prikamye.* Perm: Pushka. (In Russian).

Orlova, E. (1984). *Asafyev's intonation theory as a teaching on the specifics of musical thinking: History. Becoming. Essence.* Moscow: Muzyka. (In Russian).

Ovseychik, V. (2019). Evolution of funeral and memorial rituals of Belarusians in the 20th — 21st century (based on data from the Belarusian Podvinie). *Philological Studies, 17*(1), 45–62. (In Russian).

Panyukov, A. (2010). Victory Day and the image of St. Stephan of Perm. *Traditional Culture, 2010*(2), 32–36. (In Russian).

Ponomareva, L. (2016). *Language of the Northern Komi-Permyaks.* Moscow: Yazyki narodov mira. (In Russian).

Rozov, N. A. (2014). "Popular" printed collections of First World War. In *First World War in the oral and written works of Russian peasants. New data from the collections of the Pushkin House,* 194–265. Saint Petersburg: Izdatel'stvo Pushkinskogo Doma. (In Russian).

Rychkova, N. (2016). *Urban song in the village: Function, structure, plot (based on the example of the Khakass-Minusinsk lowland)* (Doctoral dissertation abstract). Russian State University for the Humanities, Moscow. (In Russian).

Samodelova, E. (2010). Folklore of the 1920s — early 1930s. In O. Kaznina (Ed.). *In search of a new ideology: Sociocultural aspects of the Russian literary process of the 1920s – 1930s,* 155–190. Moscow: Izdatel'stvo IMLI RAN. (In Russian).

Savinov, V., Gorshkova, M. (Compls.), Maiorov, V. (Ed.). (2008). *The song is flowing over the Kama River. Folklore songs of Dobriansky district.* Perm: Zvezda. (In Russian).

Sidorov, A. (2010). How the French grenadiers wandered into Odessa ("From Odessa gaol"). In A. Sidorov. *The song of my Murka: A history of the great thieves' and street songs.* Moscow: PROZAiK. Retrieved from http://litra.pro/pesnj-o-moej-murke/sidorov-aleksandr/read/5 (In Russian).

Sidorov, A. (2013). From Odessa gaol to Berlin gaol. The history of the song. *Stikhi.ru.* Retrieved from https://stihi.ru/2013/11/23/3910 (In Russian).

Tumarkin, N. (1994). *The living and the dead: The rise and fall of the cult of World War II in Russia.* New York: Basic Books.

Ushakin, S., Melnikova, E., Galeeva, G., Khlevnyuk, D., Melnichenko, M., Gabovich, M., Kormina, Zh. (2020, July 15). Sensitive places: Emotions and experience in contemporary war memory. *Online panel in the conference "Studying the commemoration of the 75th anniversary of the Victory", organized by the European University at Saint Petersburg.* Retrieved from: https://www.youtube.com/watch?v=1-MZFihJPHQ&feature=youtu.be (In Russian).

Vinogradov, V. (2008). About a troparion which was sung at the wrong time (from field impressions). In T. Kliavina, V. Vinogradov (Eds.). *Annals of the Zubovsky Institute. Issue 3. Easter: The variety of cultural traditions,* 64–68. Saint Petersburg: Izdatel'stvo RIII. (In Russian).

Vlasov, A., Dorokhova, E. (2014). First World War in Russian folklore songs and ditties. In *First World War in the oral and written works of Russian peasants. New materials from the collections of the Pushkin House,* 8–193. Saint Petersburg: Izdatel'stvo Pushkinskogo Doma. (In Russian).

Zhulanova, N. (2008). *Multilateral flutes in Komi-Permyak traditional culture.* Moscow: Kompozitor. (In Russian).

Zhulanova, N. (2014). Personality in traditional musical culture: From socio-cultural roles to unique individuals. In L. Fadeeva (Ed. and Compl.). *Personality in cultural tradition,* 14–40. Moscow: Izdatel'stvo GIII. (In Russian).

Zhurzhenko, T. (2017). Generational memory and the post-Soviet welfare state: Institutionalizing the "children of war" in post-Soviet Russia. In J. Fedor, M. Kangaspuro, J. Lassila, T. Zhurzhenko (Eds.). *War and Memory in Russia, Ukraine and Belarus,* 257–280. London: Palgrave Macmillan.

Песни Шиеса: рождение музыки из духа экопротеста

ИРИНА ВЛАДИМИРОВНА КОЗЛОВА[1]

✉ MATIRA@DOBRE.RU
ORCID: 0000-0001-5466-1339

[1] Российская академия народного хозяйства и государственной службы, Москва, Россия

Для цитирования статьи:
Козлова, И. В. (2020). Песни Шиеса: рождение музыки из духа экопротеста. *Фольклор и антропология города*, *III*(3–4), 206–231. DOI: 10.22394/2658 3895-2020-3-3-4-206-231.

В статье рассматривается песенное творчество, возникшее в связи с протестом против строительства мусорного полигона (официально называемого «Экотехнопарком») в Ленском районе Архангельской области на железнодорожной станции Шиес. Случай Шиеса оказался уникальным для России по многим критериям, например там уже два года существует стационарный лагерь, в котором на протяжении всего времени ведется круглосуточное дежурство: жители лагеря препятствуют строительству свалки. За два года Шиес стал центром отечественного экопротеста и примером для борцов за экологию по всей стране. Мое внимание протест против мусора на Шиесе привлек прежде всего своей творческой стороной. За два года борьбы о Шиесе были написаны десятки песен, что также выделяет Шиес на фоне любых других протестов постсоветской России. Часть этих песен можно было слышать на митингах в поддержку Шиеса в разных городах. Но, кроме того, на митингах по повестке Шиеса звучали не только песни про Шиес, но и другие песни, не имеющие отношения к защите Шиеса, часть которых со временем стала восприниматься в кругах активистов как важные для шиесского сообщества. В статье я, опираясь на результаты своего наблюдения в лагере и на митингах, интервьюирования и анкетирования участников протеста, рассматриваю возможные причины творческой активности защитников Шиеса, выявляю самые популярные песни шиесского протеста и пытаюсь разобраться в причинах их популярности.

Ключевые слова: Шиес, экологический протест, митинги, песни протеста.

Статья подготовлена в рамках выполнения научно-исследовательской работы государственного задания РАНХиГС.

Выражаю благодарность за ценные советы Михаилу Лурье, Рустаму Фахретдинову, Михаилу Алексеевскому, Надежде Рычковой, Александре Архиповой и другим коллегам по Лаборатории теоретической фольклористики, участвовавшим в обсуждении моего доклада в апреле 2020 года, Дарье Лупенко — за обмен материалами, всем моим собеседникам и респондентам анкеты — за ответы, а также коллегам и друзьям, помогавшим в поиске информантов и распространении анкеты.

Songs of Shies: The birth of music from the spirit of environmental protest

Irina V. Kozlova[1]

✉ matira@dobre.ru
ORCID: 0000-0001-5466-1339

[1] Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russia

To cite:
Kozlova, I. (2020). Songs of Shies: The birth of music from the spirit of environmental protest. *Urban Folklore & Anthropology*, *III*(3–4), 206–231. DOI: 10.22394/2658 3895-2020-3-3-4-206-231. (In Russian).

The article examines the songwriting that emerged in connection with the protest against the construction of a landfill (officially called "Ecotechnopark") in Lensky district of Arkhangelsk Oblast at the Shies railway station. The Shies case turned out to be unique for Russia in many respects. For example, there has been a stationary camp for two years, in which a round-the-clock watch has been conducted throughout the entire time: by this, the camp residents try to prevent the construction of the landfill. In these two years, Shies has become the center of domestic eco-protest and an example for environmentalists throughout the country. The garbage protest on Shies draws the authors' attention primarily by its creative aspects. Over the two years of the struggle, dozens of songs that distinguish Shies from other protests in post-Soviet Russia were written. Some of these songs could be heard at rallies in support of Shies in various cities. Apart from the songs written specifically about the place, some other songs could be heard, many of which after some time came to be perceived in the circles of activists as Shies songs. Based on the results of participant observations in the camp and at rallies, and interviews with the protesters, this paper considers possible reasons for the creative activity of Shies defenders, identifies the most popular songs of the Shies protest, and attempts to understand reasons of their popularity.

Keywords: Shies, environmental protest, rallies, protest songs.

Песни как один из инструментов политического протестного движения — явление далеко не новое и, по-видимому, достаточно универсальное. Не существует одного ответа на вопрос о том, почему в определенных ситуациях противостояния оказываются востребованными одни, а не другие песни. В одном случае ключевую роль может сыграть текст, в другом — мелодия, в третьем — обстоятельства исполнения. Так, анализируя популярность «Русской Марсельезы» в 1905–1920 годы, Рустам Фахретдинов приходит к выводу, что она была обусловлена «случайным» стечением «культурных и политических факторов» [Фахретдинов 2018: 144], в число которых входит и революционное содержание, и запрещенный статус, и стихотворный размер, и «узнаваемая» слушателем тех лет эстрадная мелодия. Моя статья посвящена песням, которые стали «марсельезами» российского антимусорного протеста 2018–2020 годов, сформировавшегося вокруг повестки Шиеса.

Шиес — станция Северной железной дороги, находящаяся в Урдомском городском поселении Ленского района Архангельской области. До недавнего времени она была ничем не примечательна, однако в 2019 году стала

центром российского экологического протеста[1]. На митинге 15 марта 2020 года в Санкт-Петербурге в первом выступлении со сцены было сказано: «Сейчас имя „Шиес“ стало нарицательным», и «чтобы быть успешными в борьбе, надо быть такими же последовательными, как Шиес»[2].

Лагерь противников свалки на Шиесе уникален не только тем, что стал для многих примером борьбы, но и тем, что эта борьба вызвала к жизни огромную волну творчества. О защите Шиеса от строительства мусорного полигона написаны десятки песен и стихов, на многие из них созданы видеоклипы, которые активно распространяются в социальных сетях. О Шиесе было снято несколько документальных фильмов и сюжетов[3], там побывали многие российские музыканты: в мае 2019 года — барды из Архангельской области, в июне — дважды Игорь Тальков-младший, который между первой и второй поездками написал для защитников Шиеса песню «Единый народ», а с 15 по 18 августа 2019 года прошел музыкальный фестиваль. Издание «29.RU» уже в июле 2019 года опубликовало топ-10 произведений о Шиесе [Карпович 2019, 26 июля]. Правозащитник Лев Пономарев, вернувшись из лагеря, заметил в интервью: «Протесту всего год, а обратите внимание, сколько появилось произведений искусства, стихов, песен, частушек ‹…›. Пишут, что стояние на Шиесе — это такой современный эпос ‹…›. Вот ведь удивительно, что бессрочный протест и в Москве есть, — но эпос-то не создается» [Обеднина 2019, 14 августа]. Сами активисты говорят в интервью о жизни лагеря: «И гармошка там была, и гусли, и чего только не было, гитара — так даже говорить нечего»[4].

Конечно, песни звучали на митингах и раньше, однако за время наблюдения уличных акций[5] прежде мне не приходилось сталкиваться с ситуацией, когда сама протестная повестка порождала бы волну песенного и стихотворного творчества. Кроме того, для большинства протестных акций в России пение было скорее разовым явлением, чем системным, в то время как на митингах в поддержку Шиеса поют, по моим наблюдениям, на каждом втором, а мои собеседники из разных городов (Архангельска, Котласа, Сыктывкара) говорили, что поют также на «экобессрочках»[6].

Почему протест на Шиесе породил так много песен? Какие из них стали популярными и ушли в народ? И почему именно они, а не другие?

Чтобы ответить на эти вопросы, я обращусь к материалам своих наблюдений в лагере экоактивистов на Шиесе, куда я ездила в июне и в августе 2019 года, и на уличных акциях, которые я посещала с февраля 2019-го по март 2020 года в Санкт-Петербурге (шесть митингов, две акции в форме

[1] Около станции раньше был поселок Шиес, который опустел еще до распада СССР. Ближайшие населенные пункты (в 23–35 км): пос. Мадмас, село Яренск, пгт Урдома. Подробнее о Шиесе, его истории и событиях протеста см. [Соловьева 2018, 16 октября].

[2] По материалам полевого дневника наблюдений митинга «Всероссийский день экопротеста» 15 марта 2020 года, Санкт-Петербург. Протест на Шиесе активно освещали как региональные, так и федеральные средства массовой информации. Подробнее о Шиесе в СМИ см. [Кузьмина 2020].

[3] Фильм «Шиес: как люди защищают свою землю» Ильи Варламова и сюжеты про Шиес на YouTube публиковали «Новая газета», «Навальный Live», «Альенде» и др.

[4] Наталья, около 40 лет, библиотекарь, жительница Котласа. Интервью записано в мае 2020 года.

[5] Целенаправленно с ведением полевых дневников я наблюдаю уличные акции (по возможности все заранее анонсируемые в открытом доступе) в рамках проекта «Мониторинг актуального фольклора» с 2015 года, но довольно регулярно посещаю митинги с 2011 года.

[6] «Экобессрочка» — форма уличной протестной акции, подразумевающая выход на улицу группы активистов с символами экологического протеста (желтые жилеты, наклейки на одежде и т. п.) в определенном локусе города (обычно на центральной площади или в другом общегородском публичном пространстве) в одни и те же часы ежедневно или по определенным дням недели. Первая «экобессрочка» началась в Архангельске 7 апреля 2019 года, позже акция была подхвачена в других городах Архангельской области и за ее пределами.

одиночных пикетов, и одна акция «экобессрочки») и в Москве (серия пикетов и один митинг, на котором присутствовала группа активистов Шиеса со своей повесткой); полуструктурированных интервью и бесед с активистами, которые я проводила на Шиесе (16), на митингах (17) и вне ситуации протеста (9); интернет-анкетирования, в котором приняли участие 106 человек, из них 73 — жители Архангельской области.

Первые протесты и первые творческие отклики

Подготовка строительства мусорного полигона на Шиесе началась без всяких анонсов в июле 2018 года. Несмотря на то что на 20 км от станции нет населенных пунктов, жители ближайших поселков быстро заметили ведущиеся работы[7]. Информация стала распространяться по неформальным каналам коммуникации: жители узнавали о строительстве из социальных сетей или устных сообщений знакомых. В августе сообщения о строительстве подтвердились официально [Заболотная 2018, 9 августа], и в регионе начались уличные протесты. Первый митинг против строительства мусорного полигона на Шиесе прошел в Урдоме 26 августа 2018 года. По воспоминаниям участников, уже на нем прозвучал первый творческий отклик — «первые стихи-то это от Марины Дзюбы, мне кажется, она уже в августе на митинге уже что-то читала»[8].

Житель Котласа, где митинг прошел 5 сентября, тоже отмечал мгновенное появление стихов и чуть позже — песен:

> Тогда, 5 сентября, еще песен-то не было. Первые стихи уже появлялись, насколько помню, от выступающих уже прозвучали первые стихи там. А песни впервые по Шиесу я услышал впервые в Урдоме, наверное, 2019 год уже был. Когда я приехал в Урдому и там целый ряд песен услышал уже народного фольклора, именно по Шиесу песен[9].

Осенью жители района не только вышли на митинги, но и установили круглосуточное дежурство, чтобы не допустить проезд грузовиков, а в социальной сети «ВКонтакте» была создана группа «Мы против свалки в Ленском районе»[10], где, кроме обсуждения ситуации, публикуются стихи о Шиесе. А 1 декабря 2018 года во «ВКонтакте» появляется специальная группа «Творчество против мусорного экоцида в России»[11], где сразу же были опубликованы две песни: «Шиес — наша печаль», сочиненная уроженцами Урдомы Виталием Пономаревым (слова) и Маратом Шатским (музыка), и «Свалка в нашей невинной тайге» урдомского поэта и музыканта Павла Картошкина. С момента основания и по сегодняшний день группа постоянно пополняется новыми песнями, стихами, частушками, рисунками, клипами на стихи и песни.

Примерно в это же время на Шиесе появляется вагончик для жилья и возникает стационарный лагерь. Активисты, стоявшие у истоков лагеря, вспоминают эти две песни как первые собственно шиесские:

> — Первая, по-моему, «Шиес — наша печаль», это музыка Шатского, а стихи Виталия Пономарева.
> — Нет, первый Павел Картошкин — «Свалка».

[7] Подробнее об этом и о начале строительства см. [Соловьева 2018, 16 октября], [Вареник 2019, 26 июля].
[8] Анастасия, 23 года, студентка, жительница поселка Урдома. Интервью записано в мае 2020 года.
[9] Сергей, около 40 лет, работает на железной дороге, житель Котласа. Интервью записано в мае 2020 года.
[10] https://vk.com/stopshies.
[11] https://vk.com/tvorim212.

— Они где-то рядышком были, где-то в одно время появились песни ‹...›. В 2018-м еще, осенью скорее всего, летом еще не было музыкальных номеров, вот стихи были, но музыкальных номеров еще не было на митинге.
— Мы в декабре шли, уже песню эту Картошкина мы играли, когда шли в лагерь, уже пели эти песни[12].

Этот диалог подтверждает, что песни на Шиесе начали бытовать одновременно с возникновением самого лагеря.

Песенное творчество шиесского протеста

С учетом того что протест в России, в отличие от многих других стран, очень слабо реагирует на актуальные события песнями (это заметила не только я — см., например, [Шенкман 2020, 10 июля]), можно предположить, что Шиес чем-то отличается от других протестных движений. На мой взгляд, этому есть два объяснения. Во-первых, ситуация на Шиесе стала большим потрясением для многих людей, проживающих в этом регионе или ассоциирующих себя с ним. Об этом говорили участники первых митингов в Санкт-Петербурге:

Я сам из Архангельской области, я родился и вырос там ‹...›, и для меня это было дикостью. Раз там никто не живет, то давайте там сделаем свалку?! И просто это какое-то варварство — так наплевательски относиться к своей стране со стороны власти. Поэтому я считаю, что не вправе молчать[13].

Известно, что крупные катастрофы почти всегда вызывают стихотворные отклики: «Стихи по случаю трагедий — масштабный сегмент наивной поэзии» [Югай 2016: 40]. Так, множество поэтических текстов возникло после гибели ярославской хоккейной команды «Локомотив», пожара в кемеровском ТЦ «Зимняя вишня» в 2018 году и т. д. Такие стихи приносят сразу после трагедий к спонтанным мемориалам, а также публикуют в социальных сетях [Югай 2016]. Среди участников митингов мне встретились и люди, отреагировавшие на известие о строительстве полигона стихами: «Стихи были примерно 15 февраля написаны ‹…›. Второй раз меня [Шиес] разбудил, в первый раз мы все просыпаемся, когда нам 17 лет, и вот второй раз вот в 60 лет»[14].

Авторы песен и стихов о Шиесе — в основном жители Архангельской области или люди, которые там родились и выросли, для них это действительно глубоко личная беда. Примечательно, что ранние стихи о Шиесе близки поэзии катастроф: так, первое стихотворение Марины Дзюбы называлось «Полигон смерти» [Чупрова 2018, 27 августа]. Хотя на Шиесе не погибли люди, происходящее там вызывало сходный по эмоциональному накалу отклик. Восприятие готовящейся свалки на Шиесе жителями региона как личной травмы позволяет поставить поэзию Шиеса в один ряд с творчеством катастроф.

Однако есть и очевидные отличия: коммеморативная поэзия возникает, когда необратимое уже произошло, в то время как на Шиесе волна творчества возникла в тот момент, когда стало известно о надвигающейся

[12] Диалог возник во время интервью с жительницами Урдомы Анастасией и Верой (дочкой и мамой). Интервью записано в мае 2020 года.

[13] М., 30 лет, переводчик, уроженец Архангельской области, живет в Санкт-Петербурге с 2014 года. Интервью записано на митинге «Всероссийский день экопротеста» 3 февраля 2019 года, Санкт-Петербург.

[14] М., 62 года, бухгалтер, уроженец Архангельской области, живет в Санкт-Петербурге с 18 лет. Интервью записано на митинге «Всероссийский день экопротеста» 15 марта 2020 года, Санкт-Петербург.

катастрофе, которую еще можно предотвратить. В отличие от траурных стихов, которые пишутся в первые дни после трагедий и вскоре сходят на нет[15], песни и стихи о Шиесе складывались непрерывно на протяжении двух лет. Возможной причиной появления большого количества художественных текстов является именно длительность противостояния. В лагере сложилось сообщество людей, объединенных общей целью, общим пространством и общими практиками. Многие песни были написаны прямо в лагере под впечатлением от происходящего: в одних — выражение восторга от окружающей природы и людей, в других — описание событий («Мы месяцами продолжаем удерживать маршрут / Незаконно бензовозы больше не попрут»[16]). Сочинительство в сообществе, существующем на протяжении какого-то времени вне привычного уклада, — явление не новое. В этом смысле ситуация в шиесском лагере схожа с жизнью в туристических походах, экспедициях, пионерских лагерях и т. п.: «Практически в каждой экспедиции рано или поздно находятся люди, пробующие в песне запечатлеть какие-то эпизоды полевой жизни» [Башарин 2000].

Важным фактором солидарности, провоцирующим творчество в лагере, стало наличие «общего врага» — инициаторов и сторонников строительства «Экотехнопарка». Не случайно борьба за Шиес регулярно преподносится в песнях в терминах и образах войны: «Это не кризис, это война» («Маленький Шиес», автор Артем Уланов), «Здесь как на войне, / Только взрывов не слышно» («Мы не уйдем», автор Николай Мелехов), «Шиес — наш Сталинград / Отстоим — будем жить» («Шиеснутые», авторы Виталий Пономарев и Марат Шатский) — сравните название постов на Шиесе («Сталинград»[17], «Ленинград», «Брестская крепость») и тексты некоторых плакатов («Мусор не пройдет! Победа будет за нами!»). Жизнь лагеря в ситуации «как на войне» служила значимым стимулом к созданию песен[18].

Бытование песен в лагере

Хотя в целом для российской протестной традиции формат лагеря не характерен, для экологического протеста он довольно типичен, поскольку экологическая повестка часто требует физического присутствия людей в том самом месте, которое они стремятся защитить от вырубки, строительства, захоронения отходов и т. п. Экологические лагеря возникали в России в разных регионах еще с конца 1980-х, и лагерь на Шиесе в этом смысле не уникален. Однако он выделяется на общем фоне, во-первых, длительностью протеста: два года непрерывного дежурства, в то время как обычно экологические лагеря возникают на один-два летних месяца. Во-вторых — принципом разрастания: движение, начатое местными жителями, встретило отклик людей сначала со всего региона, а потом со всей страны, причем не только экологических, но и политических активистов.

До Шиеса, пожалуй, единственным подобным случаем была защита Химкинского леса, там тоже часто исполнялись песни у костра, и в июне 2011 года проходил фестиваль «Антиселигер», куда приезжали как политики,

[15] Единственным известным мне исключением является случай с памятью о гибели Б. Е. Немцова: спонтанный мемориал в том или ином виде держится уже шестой год, и к нему регулярно приносят стихи, посвященные Немцову или связанные с тематикой мемориала [Громов 2017: 114].

[16] Песня Никиты Барышникова «Защитим Шиес», сочиненная на Шиесе весной 2019 года.

[17] Во время моих поездок на Шиес этого поста уже не было. Упоминания о нем встречались в СМИ и в интервью.

[18] Известно, что в ситуации военного быта обычно процветает песенное творчество — см. об этом, например, [Фахретдинов 2016: 130–131, Пушкарёв 1995: 20–28, Ушакин 2019: 16–18].

так и музыканты. Кроме того, на митинге в защиту Химкинского леса 22 августа 2010 года в Москве тоже звучали песни, в частности выступал Юрий Шевчук. Участники других экологических лагерей также вспоминали, что пение было важной составляющей их досуга[19]. О репертуаре говорили, что пели разное: бардовские песни (Окуджавы, Галича и др.), русский рок, песни хиппи и анархического движения. Упоминались и песни на экологическую тематику, но без привязки к конкретному событию: так, несколько человек вспомнили песню «Гимн хранителей радуги»[20], которая звучала в разных лагерях в 2000-е годы. Из песен с повесткой конкретного экопротеста мне удалось найти лишь «Химкинский лес» Noiz'a MC[21], но никто не вспомнил, чтобы ее пели в лагере, вероятно, потому что она плохо подходит для коллективного пения.

Известно также, что песни звучали в лагере политического протеста «Оккупай Абай», просуществовавшем с 7 по 16 мая 2012 года в центре Москвы [см. Ляхова, Лурье 2014, Волков 2014], однако все мои попытки обнаружить оригинальные, тематические песни московского лагеря, посвященные его будням или политической повестке, не увенчались успехом: бывшие участники лагеря о таких песнях не помнили, в сети же я нашла лишь одну песню-импровизацию, о бытовании которой сведений нет[22]. По-видимому, для появления «своих» песен и их укоренения в репертуаре лагеря нужна некоторая длительность его существования, иначе, даже если они возникают, то не успевают ни закрепиться среди участников протеста, ни выйти на более широкую аудиторию, как это случилось с песнями Шиеса.

На Шиесе пели в разных ситуациях, и я заметила четыре основные, отличные друг от друга по стилю исполнения и адресату.

Первая ситуация — пение в часы работы и досуга: на дежурстве, за приготовлением еды, вечером у костра, в ожидании поезда. О таком пении часто упоминалось в интервью: «Возле костра там, в столовой когда сидишь, на горе тоже бывает запоешь ‹…›. На Мадмасе когда стояли, „Костер“ вот пели. Растеряева тоже пели»[23]. В этом случае очевиден партисипативный стиль исполнения, предполагающий участие в действии всех присутствующих[24]: песня служит прежде всего сплочению сообщества. Кто знает слова — поет, кто не знает — подпевает в припевах или поет «по бумажке». Ситуация схожа с туристическим походом, экспедицией или пионерским лагерем: незнакомые люди, вырванные из повседневных социальных связей, образуют временное сообщество, и совместное пение является важным элементом сплочения коллектива. В таких обстоятельствах песне как инструменту сплочения отряда всегда придавалось большое значение: «Если

[19] Я записала восемь небольших интервью с участниками экологических протестов, проходивших с 1993 по 2018 год в Московской, Ленинградской, Рязанской, Нижегородской и других областях, причем большинство моих информантов посетили несколько экологических лагерей. Выражаю большую благодарность всем, кто откликнулся на мою просьбу об интервью.

[20] Песня группы «Музыка против!» 2000 года в оригинале называется No Pasaran!, но также имеет неофициальные названия «Гимн радикальных экологов» и «Гимн хранителей радуги», как мне называли ее в интервью. Песня исполнялась в разных экологических лагерях, в том числе в Химкинском лесу звучала в исполнении Укропа из проекта «Политзек» [https://www.youtube.com/watch?v=8W9CIOpQHOE&t=24s].

[21] См. клип на песню в авторском исполнении Noize MC [https://www.youtube.com/watch?v=vh1fP0WBHx4&t=203s]. Известна также песня про Химкинский лес Сергея Шнурова [https://www.youtube.com/watch?v=xwOVydmc0hI], но ее в лагере тем более не пели, поскольку она представляет саркастический взгляд на ситуацию.

[22] Запись песни доступна на YouTube: [https://www.youtube.com/watch?v=K8FrwhAF_bI].

[23] Светлана, 52 года, медсестра, жительница Сыктывкара. Интервью записано в апреле 2020 года. «Костер» — имеется в виду песня Вячеслава Шевелева про Шиес, текст см. в приложении.

[24] О разных исполнительских стилях, партисипативном и презентационном, см. [Turino 2008: 23–66].

хотя бы один из вожатых, работающих на отряде, играет и поет, то можно считать, что дело сплочения отряда уже наполовину сделано» [Чинякова 2000: 357].

Эта же модель работает на Шиесе. По словам информантов, в лагере пели как специальные шиесские песни, исполнение которых давало дополнительное ощущение сопричастности каждого коллективу и общему делу, так и общеизвестные, которые способствуют первичному сплочению, — обычно выбирают те, что знают как можно больше участников.

Вторая ситуация — пение во время дежурства на горе[25]. В отличие от пионерского лагеря или туристического похода, где «все свои», защитники Шиеса находятся в постоянном соседстве с «врагами» — охранниками из частного охранного предприятия и росгвардейцами. Рядом с лагерем находится общежитие «Экотехнопарка», а дежурства на горе проходят бок о бок с сотрудниками ЧОП. Пение в этой ситуации, хотя и упоминается обитателями лагеря в ряду повседневных практик, одновременно предполагает, по их же словам, «агитационную» прагматику:

> Агитацию проводили у «чопиков» вот этими песнями ‹…›. Стихи читали наши о Шиесе ‹…›. Надо петь, на горе петь этим «чопикам», они же там другие уже: каждый раз смена, они меняются. И вот надо каждой смене читать наши стихи, включать наши песни[26].

На горе активисты намеренно стараются исполнять песни и стихи именно про Шиес или про любовь к родному краю, чтобы артикулировать противнику ценности, за которые они сражаются, и таким образом заставить его усомниться в собственной правоте. В данном случае песня выполняет функцию, сходную с той, что в других ситуациях могут выполнять листовки[27], а адресатом оказывается в первую очередь противник, который становится слушателем поневоле.

Третья ситуация — исполнение песен во время столкновений с сотрудниками ЧОП и Росгвардией, задержаний активистов полицейскими. Например, 3 июня 2019 года при задержаниях защитники Шиеса пели под гармошку «Стены», «Священную войну» и «Это наше болото»[28]. Такое пение рассматривается как инструмент борьбы:

> Эти песни, вот шиесские, которые на Шиесе звучали, — это один из видов борьбы, можно сказать. Как когда-то «Марсельезу», когда-то «Интернационал» люди пели, вот так сейчас эти песни также воспринимаются как борьба, один из элементов борьбы. И дух поднимает, как говорится, и вот звучит достаточно так революционно[29].

Приводимая информантом историческая аналогия вполне оправданна. Так, Фахретдинов отмечает, что во время Гражданской войны, идя в атаку, пели чаще всего партизаны и добровольческие части, где были сильны неформальные связи [Фахретдинов 2016: 129], а Турино приводит в пример слова участницы протестов 1960-х годов в США, что они пели каждый раз перед выходом на демонстрацию, чтобы набраться храбрости [Turino 2008: 218].

[25] В лагере существуют постоянные дежурства на нескольких постах для наблюдения за сотрудниками ЧОП и Росгвардии, которые, в свою очередь, наблюдают за активистами. Один из постов (называемый «станция», или «гора») находится на высокой насыпи вдоль железной дороги между станцией «Шиес» и общежитием сотрудников ЧОПа.

[26] Анастасия, 23 года, студентка, жительница поселка Урдома. Интервью записано в мае 2020 года.

[27] Об использовании песен в листовках на гражданской войне см.: [Фахретдинов 2016: 132].

[28] Видеозапись задержания доступна в социальной сети «ВКонтакте» [https://vk.com/im?sel=70745244&z=video70745244_456239308%2F5c8e8aceb27557c3be%2Fpl_post_70745244_3250м].

[29] Сергей, около 40 лет, работает на железной дороге, житель Котласа. Интервью записано в мае 2020 года.

Четвертая ситуация пения — фестиваль «НаШИЕСтвие» и другие выступления приезжающих музыкантов. В отличие от первых трех, она не является частью повседневной жизни лагеря, и здесь ведущим оказывается презентационный стиль, подразумевающий выступление со сцены перед зрителями. Цель пения здесь в первую очередь агитационная — привлечь на Шиес новых людей и вовлечь их в свои ряды. Идея фестиваля посетила нескольких защитников Шиеса летом 2019 года, когда конфликты с ЧОПом были в острой фазе и, соответственно, была потребность в увеличении лагеря:

> Мысль вот и появилась, что надо как-то народ подтягивать сюда, не только активистов ‹...›. Надо было показать, что это не какая-то горячая точка, а все-таки место, куда любой человек может приехать, посмотреть своими глазами, что тут мирный протест, что здесь люди здешние, не какие-то там. Поэтому идея пришла, что, может быть, какой-нибудь фестиваль музыкальный организовать[30].

А чтобы гости фестиваля максимально погрузились в атмосферу лагеря и могли прочувствовать силу сообщества, выступления со сцены сменялись посиделками у костра, где пели уже все желающие, — презентационный стиль сменялся партисипативным в процессе мероприятия.

Что поют на Шиесе

Поскольку мои поездки в Шиесский лагерь были недолгими, то четкого представления о репертуаре я составить не смогла, но успела заметить, что он довольно разнообразен. Я слышала там и русский рок, и народные песни, и песни из советских кинофильмов.

С 15 по 18 августа 2019 года на Шиесе прошел фестиваль, на котором выступали музыканты из Москвы, Санкт-Петербурга, Архангельска, Сыктывкара, Иванова. У большинства приехавших музыкантов не было собственных песен о Шиесе, но кто-то исполнял песни про Шиес чужого авторства, а какие-то песни, не упоминающие ситуацию на Шиесе, воспринимались как «свои». Разные песни больше или меньше подхватывались разными группами слушателей. А ночью после первого дня концерта публика разделилась на две компании: в одной пели «революционные» (например, «Чайка» Ляписа Трубецкого), во второй — «патриотические» (например, «Русь» Николая Емелина), при этом обе компании проявляли друг к другу максимальное уважение и соблюдали очередность в пении.

Естественно, репертуар песен лагеря экоактивистов неоднороден, поскольку лагерь объединяет людей разных политических взглядов, разных поколений, разных вкусов, с разным жизненным опытом, приехавших из разных мест. Но эти разные люди к тому моменту успели образовать сообщество, объединенное не только общей целью, но и общим бытом и общими культурными практиками. Соответственно, у них мог сформироваться и общий круг песен, который я решила выявить с помощью анкеты. В ответ на вопрос о том, какие песни звучали в лагере, было названо 15 песен, шесть из которых представляют собой оригинальные песни про Шиес, различные в стилистическом отношении («Северное ополчение», «Единый народ», «Это наше болото», «Не летает над помойкой…», «Костер», «Свалка в нашей невинной тайге»)[31], одна — песня-переделка про Шиес («На Мадмасской дорожке стояли три сосны»), а остальные восемь

[30] Артем, 29 лет, работает в сфере рекламы, житель Сыктывкара. Интервью записано в мае 2020 года.

[31] Тексты песен, а также подробнее о них см. в приложении.

включают образец международной протестной классики («Стены»), композиции русского рока («Воины света», «Перемен!», «Это пройдет»), песни о Великой Отечественной войне («В землянке», «Смуглянка») и бардовские песни («Милая моя, солнышко лесное», «Ты у меня одна»). По данным анкеты, из восьми общеизвестных песен семь бытуют в лагере только в первой ситуации («у костра»), а три песни из шиесского цикла — только в четвертой («со сцены»), и лишь четыре песни («Стены», «Северное ополчение», «Это наше болото», «Костер») исполняются в разных ситуациях и воспринимаются как неотъемлемая часть жизни и борьбы обитателей лагеря.

Что поют на митингах

Если формат долгосрочного лагеря для российского протеста уникален, то городские митинги против шиесского мусорного полигона не отличаются от других протестных митингов. На митингах, естественно, преобладает презентационный стиль исполнения песен: их поют со сцены, а желающие подпевают. Разница в том, что на акциях в поддержку Шиеса пение является значительно более частотной практикой, чем на других [Сапронова и др. 2019, 27 сентября]. Песни на антимусорных митингах звучали не только в Санкт-Петербурге, где слышала их я, но и во многих других городах. Например, митинг 7 апреля в Архангельске стал известен исполнением песни «Стены» группой «Слезы Орлова», а в Северодвинске в этот день Лариса Бартева впервые исполнила со сцены «Северное ополчение».

В интервью жители разных городов обычно называли один и тот же набор исполняемых на митингах песен, лишь с небольшими вариациями. Например, жительница Котласа говорила о песнях на митингах:

> В основном тоже «Стены» пели на митингах и песню Ларисы Бартевой, вот тоже песню она написала «Как вставали Севера на дыбы» (первая строчка песни «Северное ополчение». — *И. К.*) тоже ее исполняли на митингах ‹...›. Я на митинге както исполняла «На передовой» [Юлии Чичериной][32].

«Стены» и «Северное ополчение» я слышала и сама на протестных акциях в Санкт-Петербурге, называли их и в анкете, в то время как песня «На передовой» не была упомянута ни разу: по-видимому, это уже локальное, ситуативное и единичное дополнение к основному канону. Репертуар акций «экобессрочки» значительно шире и вариативнее, чем митингов:

> А летом приходили с гитарой, с гармошкой, с баяном и без музыки — поем, когда больше народу, поем. Какие песни? В основном, наверное, наши, советские: «И вновь продолжается бой» там... Потом эти шиесские песни: «Стены рухнут», потом переделанные песни тоже поем, военные песни поем ‹...›[33].

По данным наблюдения, интервью и анкет, в основном репертуаре митингов и экологического лагеря совпало шесть песен: «Стены», «Северное ополчение», «Это наше болото», «Свалка в нашей невинной тайге», «Костер» и «Не летает над помойкой…». При этом на митингах песни про Шиес составляют три четверти, а в лагере — половину, что закономерно, поскольку для разовых акций организаторы подбирают песни, соответствующие повестке, а на Шиесе петь может любой, кто умеет и желает (ср.: «Ну, конечно, есть разница, потому что на митинге в основном поют песни по теме, чтобы она была актуальная, чтобы

[32] Наталья, около 40 лет, библиотекарь, жительница Котласа. Интервью записано в мае 2020 года.
[33] Светлана, 52 года, медсестра, жительница Сыктывкара. Интервью записано в апреле 2020 года.

острая тема там поднималась, а на Шиесе поют разные песни совершенно»[34]). В то же время наиболее популярны и в лагере, и на акциях одни и те же песни: в частности, лидируют и там и там «Стены». Остальные пять совпадающих — все «шиесские», причем две из них, «Северное ополчение» и «Это наше болото», занимают ведущие позиции по популярности: их пели и на митингах в разных городах, и на Шиесе в разных ситуациях. Значимость такого ядра протестного репертуара прекрасно осознают и сами участники протеста:

> Основные песни и там хором споют, и тут хором подпоют, и песни эти все наизусть уже знают. Вот эту песню «Стены» так, наверное, все выучили наизусть, «Северное ополчение» тоже много народу знают ‹…›. А там, на Шиесе на самом, конечно, атмосфера немножко другая, чем на митинге, но и там и там звучат они отлично — там, где надо, в нужное время, нужное слово[35].

Как «Стены», «Северное ополчение» и «Болото» стали народными песнями Шиеса

Помимо вопросов о бытовании, я включила в анкету также вопросы о знании песен и отношении к ним (Какие песни о Шиесе вы знаете? Какая ваша любимая песня про Шиес? Какую песню вы считаете гимном Шиеса?)[36]. Из ответов видно, что некоторые из общеизвестных песен закрепились в восприятии людей как «шиесские»: в первую очередь, это «Стены», упоминались также «Гимн чилийских патриотов» и «Священная война». При этом наибольшая доля общеизвестных песен (5 из 13) оказалась в ответах на вопрос о гимне.

В качестве гимна 34 человека назвали «Стены», второе место с большим отрывом (по пять отметок) поделили «Северное ополчение» и «Это наше болото»[37]. Сходная картина — в ответах на вопрос о любимой песне: «Стены» (16), «Это наше болото» (12) и «Северное ополчение» (6). Таким образом, все ответы говорят о том, что самыми известными и востребованными в защите Шиеса стали эти три песни, о чем говорили и в интервью: «Я вот даже не знаю такую песню о Шиесе, чтобы скажи — и все спели, кроме вот „Это наше болото“, „Северное ополчение“ и „Стены“»[38].

«Стены»

Итак, самая популярная «шиесская» песня, ставшая, по мнению большинства респондентов, гимном Шиеса, ни по своему происхождению, ни по содержанию с Шиесом не связана. Диалоги с информантами показывают, что отсутствие упоминаний о Шиесе обычно не рефлексируется.

> — А знаешь ли ты какие-нибудь песни про Шиес?
> — Я песен народных не особо знаю, но какую слышал — это «Стены», ну ее, наверное, все слышали. И всё, наверное, если честно[39].

Несколько человек, заполняя анкету, объяснили свой выбор, указывая

[34] Наталья, около 40 лет, библиотекарь, жительница Котласа. Интервью записано в мае 2020 года.

[35] Сергей, около 40 лет, работает на железной дороге, житель Котласа. Интервью записано в мае 2020 года.

[36] Вопрос о гимне был подсказан тем, что это определение несколько раз встретилось в интервью, когда мои собеседники говорили про песню «Стены».

[37] Пять респондентов назвали и «Мы не уйдем», но фактически речь идет о двух разных песнях с совпадающими названиями.

[38] Анастасия, 23 года, студентка, жительница поселка Урдома. Интервью записано в мае 2020 года.

[39] Егор, 19 лет, студент, житель Архангельска. Интервью записано в лагере экоактивистов на Шиесе 16 августа 2019 года.

разные основания: политическая актуальность песни («потому что путинские стены уже трещат по швам»[40]); ее прагматика и история («потому что это призыв к действиям и богатая история создания песни — Испания, Польша, Россия»[41]); бытование в контексте шиесского протеста («она звучит почти с начала протеста, и ее же исполняли в Питере на улице архангельские музыканты во время Арктического форума в 2020 году»[42]); собственно песенные достоинства («„Стены". Легко поется и запоминается. Трогает, пусть и не упоминает Шиес»[43]). Наконец, в заслугу песне была поставлена ее непривязанность к шиесской повестке, обобщенность протестных смыслов: «Вообще, мне кажется, протестное творчество „на случай" редко бывает удачным. Чем песня универсальнее (как „Стены рухнут"), тем лучше»[44].

Песня «Стены» пришла на Шиес, уже имея свою историю и в международном, и в российском протесте. Ее оригинальная версия была написана в 1968 году на каталонском языке Льюсом Льяком, на русский язык текст песни перевел Кирилл Медведев в 2011 году, с этого времени русский вариант исполняется группой «Аркадий Коц», известны также ее версии на польском и белорусском языках [Ионикова 2020, 11 сентября]. В России она звучит на митингах, начиная с 2012 года, причем как со сцены в исполнении группы «Аркадий Коц», так и на улицах — ее поют разные участники акций[45]. Известно также, что ее пели в протестном лагере «Оккупай Абай». В 2017 году, делая обзор песен протеста, фольклорист Рустам Фахретдинов отметил, что это «одна из важных песен протеста сегодня, но пока не особо популярная» [Фахретдинов 2017, 3 ноября]. По моим собственным наблюдениям, эта песня была любима в активистских кругах, но мало распространилась за их пределами, в том числе среди участников митингов. Протест на Шиесе дает другую картину: так, из 106 респондентов, заполнивших анкету, «Стены» хотя бы в одном из пунктов назвали 55 человек, причем большинство из них не являются активистами, а некоторые вообще никогда не участвовали в акциях протеста. Как же песня «Стены» стала гимном Шиеса?

Песня появилась, когда лагерь только формировался и еще не стал палаточным городком; впервые ее исполнили активисты из Котласа Сергей и Наталья.

> Собирал я песни для митинга, ну, перед митингами, знаете, когда народ подходит еще, обычно музыка играет, и вот эту песню «Стены» нашел в интернете: «Аркадий Коц», ролик такой интересный был ‹...›. Ну, она меня впечатлила, и вот Наталья Луговская, тут у нас местный бард — я ей позвонил, говорю: «Слушай, нам надо, — говорю, — обязательно эту песню там исполнить. Эта песня вот просто то, что там надо, как раз вот для людей, которые там находятся». И она взялась за это, изучила текст, подобрала там ее ‹...› Впервые я поехал 15 марта, и в ночь с 15 на 16 марта как раз случилось первое столкновение активистов с мусорщиками ‹...›. Где-то ночь, мы на посту «Костер» были, вот песню «Стены» как раз исполняли, и вот во время исполнения песни «Стены» как раз вот по рации сигналы вот эти о помощи стали звучать[46].

[40] М., 57 лет, житель Вельского района Архангельской области.
[41] Ж., 72 года, жительница Санкт-Петербурга, родилась в Архангельской области.
[42] Ж., 60 лет, жительница Приморского района Архангельской области.
[43] Ж., 38 лет, жительница Архангельска.
[44] М., 31 год, житель Санкт-Петербурга.
[45] Например, в Санкт-Петербурге ее пели на народном сходе 1 мая 2016 года, на шествии-прогулке 8 марта 2017 года и на согласованном митинге 8 марта 2019 года.
[46] Сергей, около 40 лет, работает на железной дороге, житель Котласа. Интервью записано в мае 2020 года.

Так получилось, что ее исполнение совпало со столкновением между активистами и строителями мусорного полигона, а также с присутствием на Шиесе журналиста из Архангельска:

> У меня была вторая поездка, у него [Сергея] первая поездка. Я взяла гитару, и мы просто пели у костра, и мы не думали, что это куда-то вообще выйдет — просто у костра. И вот тут получилось такое совпадение, что журналист оказался там — он говорит: «Это так здорово, эта песня», и он назвал тогда ее гимном Шиеса[47].

Тогда же в марте, вскоре после случившихся событий, на Шиес впервые приехала из Архангельска бэк-вокалистка будущей группы «Слезы Орлова» Лена. Она услышала песню «Стены», и та произвела на нее сильное впечатление:

> Мы ее услышали как раз, это тоже все было связано с тем 15 марта, когда первая кровь пролилась, грубо говоря, активистов и почему-то она нам прям запала в душу. Я вообще изначально прям с этой песней к Антохе пришла домой и говорю: «Давай споем эту песню, и пойдем ее петь — не знаю, будем ездить на общественном транспорте, как вот делают обычно всякие бомж-музыканты, и петь ее прям в автобусах» ‹…›. Но от общественного транспорта мы отстали и просто пели на улицах, потом случилось 7 апреля, и так как мы там были, то мы выскочили на сцену, спели, но там не было никакой особо звукоусиливающей аппаратуры, пели в один мегафон или один какой-то микрофон несчастный[48].

Вслед за архангельскими музыкантами «Стены» спела и сыктывкарская группа «Ни на Йоту». Вокалист группы Иван рассказал в интервью, как он решил исполнять «Стены»:

> Я услышал эту песню вот где-то в интернете ‹…›. И мне понравился вообще мотив и слова в этой песне, но мне не понравилось немножечко, как она была записана: она более такая вальсовая, что ли, получилась, а мы сделали свою обработку — более маршевую, чуть-чуть агрессивнее, хоть и в акустическом ключе. Я думаю, что это было весной прошлого года, где-то в марте, наверное. Мы выложили свою версию. А потом уже вот 9 мая я в первый раз приехал на Шиес: и «Стены» там спел, и свои какие-то песни[49].

Песня «Стены» прочно вошла в репертуар защитников Шиеса. На волне антимусорного протеста у нее появились архангельская и сыктывкарская аранжировки, у которых есть свои поклонники. Ее исполняют и в лагере, и на экологических митингах в разных городах, а некоторые респонденты отвечали, что поют ее и просто для себя, например: «„Стены“ [поем] с внуком на досуге»[50]. Характерно, что в интервью встречались и критические высказывания:

> «Стены» вот все поют. Это как условно гимн, но какие-то противоречия, мне кажется, есть. Ну, то, что там дед еще стоял и он уже помер, и это кажется как будто, то, что он боролся и мы боремся, а стены все не падают, как-то более нужно мотивирующую песню, мне кажется, чем эта[51].

[47] Наталья, около 40 лет, библиотекарь, жительница Котласа. Интервью записано в мае 2020 года.

[48] Елена, 35 лет. Работает в центре помощи диким животным, бэк-вокалистка группы «Слезы Орлова», жительница Архангельска. Интервью записано в мае 2020 года.

[49] Иван, 29 лет, вокалист группы «Ни на Йоту», житель Сыктывкара. Интервью записано в мае 2020 года.

[50] Ж., 58 лет. Жительница Архангельска.

[51] Александр, 20 лет, студент, житель Архангельска. Интервью записано в лагере экоактивистов на Шиесе 16 августа 2019 года.

Пожелания для «гимна Шиеса» большей оптимистичности и большей локальной специфики встречались еще пару раз, а один мой собеседник выразил прямое недовольство «непонятным» содержанием и тем, что «Стены» вытеснили песню «Свалка в нашей невинной тайге», которая, по его мнению, гораздо лучше соответствует повестке протеста[52]. Очевидно, что немногочисленные случаи неприятия «Стен» — реакция на несомненное лидерство этой песни.

Разумеется, для того чтобы песня была принята сообществом почти единодушно, да еще и вытеснила на периферию тематические песни, в том числе написанные самими борцами, было бы недостаточно исполнить ее в подходящее время в подходящем месте. Информанты отмечали политическую актуальность (что не кажется уникальным), призыв к действиям (который можно найти и в других песнях), а также то, что «Стены» побуждают к объединению усилий обычных, «маленьких», людей, с которыми легко соотнести себя:

> Ну всё там в принципе четко всё расписано как что, потому что единение произошло основное. У нас тем Шиес и отличается, что здесь нет отдельных героев ‹...›. Вот это объединение таких активных, деятельных, адекватных людей — оно произошло, и, соответственно, песня об этом и говорит, что если мы вместе — два плеча, то уже стену разрушим[53].

Однако едва ли не более значимым обстоятельством оказалось то, что центральная метафора песни хорошо соотнеслась с реалиями Шиеса: материализацией «стен» стал забор, ограждавший строительную площадку, и цель защитников — разрушить его, чтобы не допустить строительства свалки:

> Ну, там слова сами по себе говорят, что типа «стены рухнут». Стены-то — это забор незаконно построенный, и они когда-то все равно рухнут. И к этому всё уже и идем, приближаем как бы победу нашу[54].

«Северное ополчение»

Если песня «Стены» пришла на Шиес со своей историей, встроилась в экопротест и обрела в этом контексте новое звучание, то две другие «главные» песни были написаны непосредственно под влиянием событий на Шиесе. Так, свою песню «Северное ополчение» Лариса Бартева впервые исполнила на митинге в Северодвинске и посвятила ее защитникам Шиеса, которые, по словам автора, показали всем пример, что надо делать, когда в дом приходит беда[55].

Любопытно, что ни свалка, ни Шиес, ни другие маркеры ситуации в тексте не упоминаются. Песня говорит о гордых и независимых жителях северных земель, которые могут постоять за себя, о свободном духе северян, сформированном веками, и завершается словами: «И смели вражин — лавиной смели. / Свирепо и молча».

Именно северный колорит для многих респондентов стал определяющим, чтобы назвать ее гимном. Один из моих собеседников на Шиесе саму

[52] Александр, около 45 лет, житель Москвы, приехавший на Шиес в пятый раз. Интервью записано в лагере экоактивистов на Шиесе 15 августа 2019 года.

[53] Артем, 29 лет, работает в сфере рекламы, житель Сыктывкара. Интервью записано в мае 2020 года.

[54] Никита, 27 лет, повар, житель Котласа. Интервью записано в мае 2020 года.

[55] Текст песни см в приложении. Запись песни доступна на YouTube: [https://www.youtube.com/watch?time_continue=5&v=TVU2wCbeHIc&feature=emb_logo].

защиту Ленского района от свалки и относительный ее успех охарактеризовал через эту песню:

> Здесь встали местные люди, северяне, да. Вот есть еще песня такая «Северное ополчение», там есть такие слова: «Здесь не знали отродясь ни бояр, ни батыевых полчищ», потому что северяне — у них никогда не было крепостного права и под Батыем они не ходили, не платили дань, — то есть свободные люди. Как я думаю, что губернатор Орлов, он думал просто это по-тихой пропихнуть, что никто не встанет, он недооценил северян. Северяне стоят до конца[56].

Эту песню чаще всего называли в интервью как альтернативу «Стенам». Приведем диалог активисток из Урдомы.

> — Для меня, кто бы что ни говорил, «Северное ополчение» — это гимн Шиеса. Это вот прям именно та песня, под которую маршировать надо на Шиесе.
> — Это вообще история Севера.
> — Да, именно. Вот «Стены» часто называют гимном, но «Стены» — это в принципе социальная такая песня, она не шиесская, она просто остросоциальная песня, я не могу ее назвать гимном Шиеса, а вот «Северное ополчение» — да.
> — Насколько я знаю, «Стены» — это же перевод, а эта именно наша-наша, северяночка, наша выстраданная, из нашего края[57].

Песня «Северное ополчение» в какой-то момент также оторвалась от автора и стала восприниматься в качестве «народной» песни Шиеса, о чем свидетельствуют и анкета, и интервью: кто-то говорил, что выучил песню и пел ее сам, кто-то рассказывал, что услышал ее от того или иного исполнителя:

> «Северное ополчение» — очень классная песня. Вот на митинге в Урдоме ее исполнила Анастасия, может быть, она завтра еще споет ‹…›, да она в Питере ее тоже пела[58].

Как и «Стены», «Северное ополчение» известно в нескольких исполнениях, каждое из которых — не просто воспроизведение, а новая интерпретация. Вот как рассказывает о своем прочтении упомянутая выше исполнительница «Северного ополчения» Анастасия:

> Мы списывались вот с автором с Ларисой, она ее исполняла как былину, будто это уже прошло, она как бы это песня-история, как будто это уже прошедший этап, и она ее исполняла спокойно и размеренно, как былину, то есть это уже не эмоции были, а рассказ о прошлом. А у меня оно по моей натуре легло по-другому: более воинственно и взывающее к народу, что надо встать, вставать надо ‹…›. Не, ее и до этого пели, но после того, как я ее спела в Питере, там уже видео разошлось и там уже и какие-то девушки на каком-то фестивале подбирали, пели[59].

Лариса Бартева, так же, как и группа «Аркадий Коц», приезжала на Шиес, когда ее песня уже жила там своей жизнью:

> Разучили ее песню вот эту «Северное ополчение» и пошли на посту ребятам сыграть ночью ‹…›. И смотрим фонарики идут ночью к нам, и среди них Лариса сама. Я говорю: «Так вот мы с кем сейчас споем, с самим автором»[60].

[56] Николай, 29 лет, житель Санкт-Петербурга. Интервью записано в лагере экоактивистов на Шиесе 15 августа 2019 года.

[57] Диалог возник во время интервью с жительницами Урдомы Анастасией и Верой (дочкой и мамой). Интервью записано в мае 2020 года.

[58] Николай, 29 лет, житель Санкт-Петербурга. Интервью записано в лагере экоактивистов на Шиесе 15 августа 2019 года.

[59] Анастасия, 23 года, студентка, жительница Урдомы. Интервью записано в мае 2020 года.

[60] Сергей, около 40 лет, работает на железной дороге, житель Котласа. Интервью записано в мае 2020 года.

«Это наше болото»

Третья песня, не уступающая по популярности «Северному ополчению», а в категории «любимых песен о Шиесе» превосходящая его, — «Это наше болото». В качестве любимой она была названа в анкете 12 раз, а в качестве шиесского гимна — пять. В интервью ее ни разу не назвали гимном и иногда противопоставляли «Северному ополчению»:

> Ну и «Это наше болото» тоже хорошая песня, но она именно народная такая, то есть это не гимн, а именно народная песня, такое вот что-то — они по настроению разные просто сами по себе. Для меня гимн — это именно «Северное ополчение»: это вот встать, начать петь и идти ‹…›. «Наше болото» — это именно такая песня для общего исполнения, она, во-первых, такого народного мотивчика простенького и такого как будто немножечко частушка какая-то, поэтому так легко она людям идет. И сам текст, там рифма простая — поэтому она хорошо идет[61].

Содержательно песня «Это наше болото», как и «Северное ополчение», говорит о готовности и способности людей защитить свою малую родину от любых захватчиков, но говорит она это совсем другим языком. Если в песне «Северное ополчение» используется высокая лексика, вызывающая ассоциации с героическим эпосом: «Как вставали на дыбы Севера / От таежного родного костра, / От земли и хрустальной воды / Родниковых урочищ. / Словно витязи былинных времен, / Не в холопы шли, да не на поклон…»), — то в «Нашем болоте», напротив, преобладает разговорный стиль с намеренным использованием просторечия: «Тем, кто лезет к нам в хату, / Сделать свалкой хотит, / Скажем мы супостату: / „Уйми свой аппетит!“ / Указав на ворота, / Скажем: „Нет! Не дадим!!!“ / Это наше болото!!! / Мы давно здесь сидим!!!»

Здесь, в отличие от «Северного ополчения», изображается конкретика конфликта — песня описывает актуальную ситуацию противостояния:

> Нас стращают ОМОНом! / Нам грозят отомстить. / Но мы в рамках закона, / Не хотим их пустить / И позиций легко так / Мы своих не сдадим: / Гадить в наше болото!!! / Никому не дадим!!!

Сам лозунг «Это наше болото!» встречался на плакатах, на футболках и звучал в качестве кричалок на митингах. На плакатах лозунг появился не позднее декабря 2018 года [Сосновская 2018, 3 декабря], то есть за полтора-два месяца до появления песни.

Обе «главные» песни про Шиес — это песни о местном патриотизме, борьбе и победе, хотя и борьба, и патриотизм в каждом случае представлены по-разному. В «Северном ополчении» задан региональный масштаб: жители абстрактного (но, очевидно, Русского) Севера защищают его от абстрактного врага с абстрактными злыми намерениями. В песне «Это наше болото» масштаб локальный: речь идет о «своем болоте», о своем родном уголке, своей деревне, своем доме. Очень показательны различия в представлении природы как ценности, в первом случае — эстетической («хрустальная вода» и «родниковые урочища»), во втором — утилитарной («Здесь рыбалка, охота, / Мы живем от него»). В «Северном ополчении» настоящее встраивается в героическое прошлое («И смели вражин — лавиной смели»), в «Нашем болоте» — предопределяет будущую победу («Никаким изворотом, / Не пролезть вам сюда»).

[61] Анастасия, 23 года, студентка, жительница Урдомы. Интервью записано в мае 2020 года.

Песню «Это наше болото» часто называют фольклорной или народной сами активисты: «Ну, я знаю, что есть там уже фольклорное такое творчество: „Шиес — наше болото“ и „Шиес — наша печаль“»[62], к чему, по-видимому, дополнительно располагает ее сниженная стилистика. Однако в плане бытования все три песни фольклоризировались в равной степени: их поют разные люди и на Шиесе, и на митингах, и на «бессрочках», и далеко не все слушатели и исполнители знают их авторов.

Таким образом, три самые популярные шиесские песни очень различны: одна изначально не связана с Шиесом, является переводной, имеет международную историю; вторая посвящена непосредственно Шиесу, но без упоминания места и предмета борьбы, как фрагмент эпоса о независимых северянах; третья — про актуальную ситуацию в микромасштабе.

Другие песни Шиеса

Конечно, репертуар защитников Шиеса вовсе не ограничивается тремя песнями: в анкетах и интервью было названо суммарно 28 шиесских песен, из которых пятнадцать написаны непосредственно о Шиесе. Отмечу те из них, которые упоминались неоднократно, а значит, тоже являются заметными для шиесского протестного движения. Из песен о Шиесе таких пять: «Костер», «Не летает над помойкой…», «Свалка в нашей невинной тайге», «Встаньте ж, северяне» и «Шиес — наша печаль». Песня «Костер» мало распространилась за пределы лагеря, и респонденты ни разу не назвали ее в качестве гимна — вероятно, потому что она слишком лирична и плохо подходит для презентационного исполнения, но зато хорошо подходит для партисипативного, поэтому играла заметную роль в жизни лагеря, где ее с удовольствием пели за работой и в часы досуга. Песни «Не летает над помойкой…» и «Встаньте ж, северяне», наоборот, оказались больше подходящими для презентационного исполнения и не прижились в формате пения у костра. Две песни о Шиесе, появившиеся первыми: «Шиес — наша печаль» и «Свалка в нашей невинной тайге» — вероятно, были вытеснены во второй ряд за недостаточную оптимистичность.

Что касается «внешних» песен, ставших шиесскими, то лидерами по количеству упоминаний в анкетах и интервью оказались шесть из них: «Вставай, страна огромная», «Гимн чилийских патриотов», «Воины света» Ляписа Трубецкого, «Мы не уйдем» группы «Джанго», «На передовой» Юлии Чичериной и «Перемен!» Виктора Цоя. В этих песнях можно увидеть революционную и патриотическую линии, и зная, что среди защитников Шиеса есть люди разных взглядов (о чем я писала выше), можно предположить, что одним ближе первая («Чтоб к новой жизни выковать ключи, / Хоть плачь, хоть пой, но только не молчи»), другим — вторая («Даже если рукой до смерти подать, / Здесь наша земля, мы не уйдем»). Но вне зависимости от взглядов для всех важно «не уйти» со своей земли и добиться «перемен», то есть отмены уже принятого властями решения о строительстве свалки. Названные песни при всех различиях имеют одну общую содержательную черту: пафос борьбы.

* * *

Протест на Шиесе — это прежде всего протест жителей Архангельской области и соседней Республики Коми, хотя он и был поддержан активистами всей страны. Многие из его участников не имели опыта политических акций, но, восприняв строительство свалки для московского мусора в Ленском районе как личную

[62] Иван, 29 лет, вокалист группы «Ни на Йоту», житель Сыктывкара. Интервью записано в мае 2020 года.

катастрофу и личное оскорбление, решительно включились в борьбу. Протест Шиеса — это протест очень разных людей, объединенных общей целью, и совместное исполнение песен — одна из практик, превращающих этих разных людей в сообщество. Поэтому песни на Шиесе — это прежде всего партисипативное искусство. Даже в тех случаях, когда презентационная функция имеет место, — например, если это концерт в лагере или пение с горы для «чопиков», — она не вытесняет партисипативной составляющей, так как это всегда пение от лица всего сообщества, направленное в том числе на его внутреннее укрепление.

По моим наблюдениям, в последние два года петь на политических митингах стали чаще, чем раньше. Так, 3 августа 2019 года на несогласованном митинге за допуск независимых кандидатов на выборы в Московскую городскую Думу молодые люди с гитарой пели «Стены», российский гимн и несколько песен русского рока; 10 августа на согласованном митинге с той же повесткой со сцены выступало множество музыкантов; 15 июля 2020 года на народном сходе против поправок в конституцию в Санкт-Петербурге компания участников пела под музыку со смартфона «Это пройдет» Владимира Котлярова и «Перемен!» Виктора Цоя, а музыкант Саша Филаретов исполнил под гитару свою песню «Мальчики взрываются». Кажется, что протест в России становится более «поющим», и нельзя исключить, что на это не в последнюю очередь повлиял Шиес.

Приложение. Тексты песен Шиеса

В Приложении приведены тексты восьми песен, отмеченных участниками протеста в интервью и анкетах как наиболее популярные: песня «Стены», признанная большинством респондентов «гимном» антимусорного движения, и семь песен, посвященных Шиесу и сочиненных в период противостояния.

«Стены»[63]

Автор песни — Льюс Льяк, русский текст Кирилла Медведева. Песня исполнялась группой «Аркадий Коц» с 2012 года на концертах и на митингах. В связи с протестом на Шиесе песня приобрела варианты аранжировок группами «Слезы Орлова» (Архангельск) и «Ни на Йоту» (Сыктывкар).

Однажды дед говорил мне,
Когда светало вдали,
Мы с ним у дверей стояли,
И телеги мимо ползли.

Видишь ли эти стены?
За ними мы все живем,
И если их не разрушим,
То заживо здесь сгнием.

Припев:
Давай разрушим эту тюрьму,
Здесь этих стен стоять не должно.
Так пусть они рухнут, рухнут, рухнут,
Обветшавшие давно.
И если ты надавишь плечом,
И если мы надавим вдвоем,
То стены рухнут, рухнут, рухнут,
И свободно мы вздохнем

[63] Текст песни приводится по публикации в группе «ЭкоБессрочка Вологды» в социальной сети «ВКонтакте» от 19 августа 2019 года (орфография и пунктуация источника) [https://vk.com/topic-183252895_40290402]. На песню существует ряд клипов, в том числе клип группы «Аркадий Коц» с кадрами Шиесского протеста [https://www.youtube.com/watch?v=17ePvRgaRLU&feature=emb_logo], клип группы «Слезы Орлова» [https://www.youtube.com/watch?v=meoTlA2lmN8&feature=emb_logo]. Запись исполнения песни Иваном Нестерцом (группа «Ни на Йоту») в собственной аранжировке в лагере на Шиесе [https://www.youtube.com/watch?v=xmhE984fazw].

Руки мои в морщинах,
С тех пор прошло много лет,
И сил все меньше и меньше,
А стенам износу нет.

Я знаю, они гнилые,
Но сложно их одолеть,
Когда не хватает силы.
И я прошу тебя спеть:

Припев.

Деда давно не слышно,
Злой ветер его унес,
Но мы с ним стоим всё там же,
Под тот же грохот колес,
И когда кто-то проходит мимо,
Я стараюсь погромче петь
Ту песню, которую спел он,
Прежде чем умереть.

Припев.

«Стены»

«Северное ополчение»[64]

Автор песни Лариса Бартева, Северодвинск. Песня написана весной 2019 года.

Как вставали Севера на дыбы —
Кузнецы своей и общей судьбы,
Так встает, сказавший: «Мы не рабы!» —
Угрюмо и молча.

Если мы не бросим наши леса,
На подмогу нам придут небеса!
Как всегда, придет незримый десант —
Спокойно и молча.

Как вставали на дыбы Севера
От таежного родного костра,
От земли и хрустальной воды
Родниковых урочищ.

Словно витязи былинных времен,
Не в холопы шли, да не на поклон.
Здесь не знали отродясь ни бояр,
Ни батыевых полчищ.

Шли на битву в полный рост Севера
Без речей пустых и криков «ура»,
С каждым шагом становясь всё сильней —
Окрыленней и зорче.

За израненную душу земли,
За растоптанную правду в пыли —
И смели вражин — лавиной смели.
Свирепо и молча.

«Северное ополчение»

[64] Текст песни приводится по публикации в группе «ЭкоБессрочка Вологды» в социальной сети «ВКонтакте» от 19 августа 2019 года (орфография и пунктуация источника) [https://vk.com/topic-183252895_40290402]. Клип на песню в авторском исполнении: [https://www.youtube.com/watch?v=v8lUuqpbn0A&t=61s]. Запись концертного исполнения Анастасии Гончаренко на фестивале «НаШИЕСтвие» в августе 2019 года см. [https://www.youtube.com/watch?v=u1smHw7Cp6E].

«Это наше болото»[65]

Авторы песни: Виталий Пономарев (текст) и Марат Шатский (музыка), пгт Урдома. Песня написана в январе 2019 года.



«Это наше болото»

Тем, кто лезет к нам в хату,
Сделать свалкой хотит,
Скажем мы супостату:
«Уйми свой аппетит!»
Указав на ворота,
Скажем: «Нет! Не дадим!!!»
Это наше болото!!!
Мы давно здесь сидим!!!

Мы сегодня едины,
И один вам ответ —
В мнении нет середины,
Говорим громко: «Нет!!!»,
Чтоб пропала охота
До проекта сего:
Это наше болото!!!
Руки прочь от него!!!

Нас стращают ОМОНом!
Нам грозят отомстить.
Но мы в рамках закона,
Не хотим их пустить.
И позиций легко так
Мы своих не сдадим:
Гадить в наше болото!!!
Никому не дадим!!!

Вы чего буром прете?
Нас здесь целая рать!
И на нашем болоте
Не дадим вам нас...ть.
Здесь рыбалка, охота.
Мы живем от него:
Будет наше болото!!!
Портить ваше го...но!!!

Не пора ль вам уняться —
В жизнь заразу нести.
Надо б делом заняться,
Не интриги плести.
Никаким изворотом
Не пролезть вам сюда:
Это наше болото!!!
Жизни нашей судьба!!!

«Костер»[66]

Автор песни — Вячеслав Шевелев, г. Няндома. Песня написана весной 2019 года.



«Костер»

Утро было свежим, как всегда
Пенье птиц, да талая вода,
И костер, что ночью нас согрел — сгорел.
Кто искал тепло в пустой золе,
Кто искал его по всей земле
И почти добрался до небес — Шие́с.
Только братец Ши́ес — не Шие́с
Пусть ударенье не меняет вес,
Но кто схватил рукою уголек — ожог.
Уголек упал, и от искры́

[65] Текст песни приводится по публикации в группе «ЭкоБессрочка Вологды» в социальной сети «ВКонтакте» от 19 августа 2019 года (орфография и пунктуация источника): [https://vk.com/topic-183252895_40290402]. Клип на песню в исполнении Марата Шатского: [https://vk.com/videos18131310?section=album_1&z=video197333433_456239439%2Fpl_18131310_1]. Запись исполнения Алексея Шемендюка: [https://vk.com/videos18131310?q=это%20наше%20болото&section=album_1&z=video554938270_456239031].

[66] Текст песни приводится по авторскому исполнению (расшифровка с аудиозаписи моя. — *И. К.*) [https://vk.com/videos18131310?section=album_1&z=video23812025_456239035%2Fpl_18131310_1].

Вспыхнули в сердцах людей костры.
Ставит метко метки на ладонь — огонь.
Вот твой брат, а вот твоя сестра,
Что стоят у этого костра,
И теперь мы не пропустим, нет — рассвет.
И утро будет свежим, как всегда,
И будет чистой талая вода,
Где горит, не гаснет до сих пор — костер.

«Не летает над помойкой…»[67]

Автор песни — блогер Дед Архимед, г. Иваново. Песня написана летом 2019 года.

Волнуюся я до поноса аж,
На Первом канале веду репортаж.
Вот такой в моей программе прогресс.
Тема программы — город Шиес.
Бузит там народ, едри его мать,
Никогда такого не было, и вот опять.
Жалуются самому Навальному.
Разберемся по-нашему, по-первоканальному.
Что нам об этом месте известно,
Это все очень интересно.
Живут там не русские и не чухонцы,
А племя такое — шелупонцы.
Губернатор их так называет.
Уж он своих-то отлично знает.
Даже хотел, чтоб не парили мозг,
Переименовать Шиес в Шелупонск.
Шиесцы — везучие самые люди,
Им бесплатно, буквально на блюде
Правительством бумага утверждена —
Привезти миллионы тонн говна.
Говно отборное, яркое, броское,
Гламурное говно — московское:
Пластик, окурки, пустые бутылки,
Ну это ж Москва, там откуда опилки.
От удачи такой нереальной
Открылся у народа талант музыкальный.
Всей Архангельской областью вместе
Сочинили они эту песню
(Только странная песня-то какая-то, непонятно про что):
Не летает над помойкой ворон-птица,
Только чайки ищут, чем бы поживиться,
Не летает над помойкой ворон-птица,
Только чайки ищут, чем бы поживиться.
(Хорошая песня.)

Шиесцы вообще музыкальный народ,
Гитары в руки — и в поход:
Палатки, романтика, родные березки —

[67] Текст песни приводится по авторскому исполнению (расшифровка с аудиозаписи моя. — *П. К.*): [https://www.youtube.com/watch?v=4yJj3bUxZ9M].

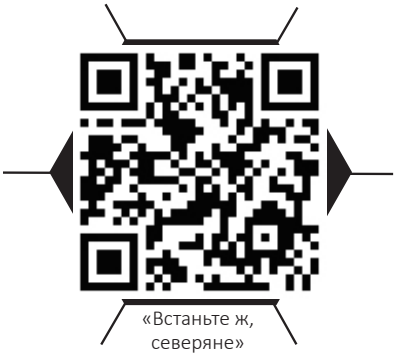

«Не летает над помойкой...»

Не Грушинский фестиваль, а Шелупонский.
Власти в восторге от фестиваля,
Кормили туристов и охраняли,
На руках носили туристку одну —
Рады московскому люди говну.
Завидует вся остальная страна
Тоже столичного хочет говна:
Так и так, говорят, очень жаль,
Что мусорный не у нас фестиваль.
Принял народ, и это прекрасно,
Реформу помойную единогласно.
Дед Архимед без сарказма и кавычек,
Ну и в финале песня про птичек:
Не летает над помойкой ворон-птица,
Только чайки ищут, чем бы поживиться,
Не летает над помойкой ворон-птица,
Только чайки ищут, чем бы поживиться,

Вроде бы при чем здесь чайки и при чем вороны,
Но за всю страну Шиес держит оборону.
Не летает над помойкой ворон-птица,
Только чайки ищут, чем бы поживиться,
Не летает над помойкой ворон-птица,
Только чайки ищут, чем бы поживиться.

«Встаньте ж, северяне»[68]

Автор песни — Анна Акимова (группа «Клякса»), г. Архангельск. Песня написана весной 2019 года.


«Встаньте ж, северяне»

Были б мы смелы, имея власть,
Были бы силы упавшим встать,
Лишних голов накопить под топор —
И размышляй, расширяй кругозор.

Было б терпенье — из чаши пить
Либо как камень водой точить,
Но о воде позабудь, помор, —
Сверху на нас напускают мор!

Припев:
Встаньте ж, северяне!
Важен каждый час!
Если нас отравят —
Мир лишится нас.

Встаньте ж, северяне!
Важен каждый час!
Если мы воспрянем —
Мир услышит нас.

[68] Текст песни приводится по публикации в группе «Поморье — не помойка» в социальной сети «ВКонтакте» от 11 ноября 2019 года, сопровождающей авторский видеоклип (орфография и пунктуация источника) [https://vk.com/wall-180464391_130849].

Север святой — ты его не тронь,
И не гневи: мы не шелупонь!
Может, промерзли мы в стуже вьюг,
Но не проймет нас любой испуг.

Сколько терпеть? Мóчи[69] больше нет!
Сколько терпеть еще новых бед?
Если ты с нами, остановись!
Иль без тебя продолжаем жизнь!

Припев.

Были б свободны мы от оков,
Но, сколько есть нас, — под колпаком.
Была б надежна хоть сотня рук...
Тот, кто в нас верит, и есть наш друг!

Наше единство — не их удел,
Ждет нас немало великих дел.
Если не будем глухи и немы,
Север спасем! А кто, если не мы?!

Припев.

«Свалка в нашей невинной тайге»[70]

Автор песни — Павел Картошкин (группа «Ностальгия»), пгт Урдома. Песня написана в ноябре 2018 года.

Над великой тайгой, на невинной земле
Кто-то черную метку поставил в Кремле,
Разорвав тишину, разбежалось зверье,
С юга первый состав к нам несет воронье.

Припев:
Свалка в нашей невинной тайге,
Против свалки жители все,
Никто нас не слышит, хоть волком кричи,
Ну что вы задумали здесь, москвичи!
«Свалки не надо!» — люди кричат.
Свалки дети нам не простят.
Никто нас не слышит, хоть волком кричи,
Ну что вы задумали, москвичи!

Руки прочь от берез, руки прочь от тайги —
Не порочьте дерьмом нашей русской земли.
Человек и тайга как сплетение вен,
Мы тобой закопаны в мусорный плен.

Припев.

Умирала тайга под гниющим пластом,
Наши дни сочтены под холодным дождем.
Не узнает никто о проклятых местах,
Не расскажут в газетах и новостях.

Припев.

«Свалка в нашей невинной тайге»

«Шиес — наша печаль»[71]

Авторы песни — Виталий Пономарев (текст) и Марат Шатский (музыка), пгт Урдома. Песня написана в ноябре 2018 года.

[69] Так ударение отмечено в оригинале.

[70] Текст песни приводится по авторскому исполнению (расшифровка с аудиозаписи моя. — *П. К.*) [https://www.youtube.com/watch?v=nKXyBnvaMLA&t=91s].

[71] Текст песни приводится по авторскому исполнению (расшифровка с аудиозаписи моя. — *П. К.*) [https://www.youtube.com/watch?v=tcUqGpu3HXc].

Черной тучей навис небосвод,
Поглотив голубые разводы.
Эй, вставай на защиту, народ,
Чистой северной нашей природы!
Эй, проснись, безразличным не будь!
Своим голосом встань на защиту!
Пусть упрутся штыком в твою грудь
Дел нечистых амбиции чьи-то.


«Шиес — наша печаль»

Припев:

Шиес — наша печаль, за тайгу в сердце боль,
Доколь будем над ней издеваться — доколь.
Мы встаем за нее, зову сердца внемля,
Русский северный край — наших дедов земля.

Ее участь была нелегка,
она видела много за годы,
Мать-кормилица наша тайга,
Помогавшая выжить в невзгоды,
И в мороз согревая теплом,
Хлебом-солью встречая нередко.
Мы за щедрость ее бьем челом
От себя и от имени предков

Припев.

Выруба, выруба, выруба,
Прочь исчезли леса вековые,
И вот, вновь проверяет судьба,
Испытанья послав роковые.
Так поднимемся дружно, народ!
На защиту кормилицы нашей!
И дадим от ворот поворот
Тем, кто Русскому Северу страшен.

Припев.

Литература

Башарин, А. С. (2000). Песенный фольклор археологических экспедиций. В С. В. Белецкий (Сост.). *Далекое прошлое Пушкиногорья. Вып. 6. Песенный фольклор археологических экспедиций,* 71–79. СПб.

Вареник, Я. (2019, 26 июля). «Мусорный» год в цифрах: вспоминаем события в Архангельской области после первого упоминания о Шиесе. *29.RU. Архангельск онлайн*. Режим доступа: https://29.ru/text/politics/66173755.

Волков, Д. (2014). «Оккупай Абай» — уличный протестный лагерь в Москве в мае 2012 года глазами его участников. *Вестник общественного мнения, 117*(1–2), 155–197.

Громов, Д. В. (2017). *Немцов мост: стихийная мемориализация*. М.: Институт этнологии и антропологии РАН.

Заболотная, К. (2018, 9 августа). «Не надо нам никаких проектов, нам своих хватает». В Архангельской области обсуждают планы строительства полигона для московского мусора. *7x7. Архангельская область*. Режим доступа: https://7x7-journal.ru/articles/2018/08/09/ne-nado-nam-nikakih-proektov-nam-svoih-hvataet-v-arhangelskoj-oblasti-obsuzhdayut-plany-stroitelstva-poligona-dlya-moskovskogo-musora.

Ионикова, А. (2020, 11 сентября). Стены рухнут. История легендарной песни, ставшей символом протестов в Каталонии, Польше, России и Беларуси. *Дискурс*. Режим доступа: https://discours.io/articles/culture/steny-ruhnut-istoriya-legendarnoy-pesni-stavshey-simvolom-protestov-v-katalonii-polshe-rossii-i-belarusi.

Карпович, П. (2019, 26 июля). Шиес вдохновляет: топ-10 «мусорных» произведений, созданных под впечатлением от событий в Поморье. *29.RU. Архангельск онлайн*. Режим доступа: https://29.ru/text/culture/66174352.

Кузьмина, Ю. (2020). «Защитники Шиеса»: феномен общероссийской мобилизации. В А. А. Балаян (Ред.). *Социальный и политический протест: причины, динамика, репертуар, реакция государственных институтов,* 12–27. СПб.: Норма.

Ляхова, Ю. В., Лурье, В. Ф. (2014). «Печень на асфальте»: «Оккупай Абай» как социокультурный феномен. В А. С. Архипова, М. Д. Алексеевский (Сост.). *«Мы не немы!»: Антропология протеста в России 2011–2012 годов*, 307–318. Тарту.

Обеднина, А. (2019, 14 августа). Шиес: достоинство против оккупации. *Интервью с Л. А. Пономаревым. MK.RU. Архангельск.* Режим доступа: https://arh.mk.ru/social/2019/08/12/shies-dostoinstvo-protiv-okkupacii.html

Пушкарёв, Л. Н. (1995). *По дорогам войны. Воспоминания фольклориста-фронтовика*. М.: ИРИ РАН.

Сапронова, Ю., Тарасенко, Е., Янаев, Д., Зимин, С., Широкова, Д., Миникаева, Э., Воробьева, Ю. (2019, 27 сентября). От Летова до Face: кто выступал на митингах в России и о чем они пели. *РБК*. Режим доступа: https://www.rbc.ru/society/27/09/2019/5d8b33b79a7947c837aefe6d.

Соловьева, Е. (2018, 16 октября). Мусорная буча: Москва пытается решить проблему отходов за счет регионов. *OpenDemocracy*. Режим доступа: https://www.opendemocracy.net/ru/musornaya-bucha.

Сосновская, И. (2018, 3 декабря). В Архангельской области прошли митинги против строительства мусорных полигонов. *Правда Севера.* Режим доступа: http://pravdasevera.ru/society/-wjbzwsu5.

Ушакин, С. (2019). Жестокие романсы войны: о жертвах и свидетелях Афгана. *Художественный журнал, 2019*(108), 13–27.

Фахретдинов, Р. И. (2017, 3 ноября). Какие русские песни поют во время протестов: плейлист 1917–2017. *Бумага*. Режим доступа: https://paperpaper.ru/revolutionary-playlist.

Фахретдинов, Р. И. (2016). Песенные практики Гражданской войны в России. *Традиционная культура, 61*(1), 124–140.

Фахретдинов, Р. И. (2018). «Русская Марсельеза»: жестокий романс Петра Лаврова. *Антропологический форум, 2018*(36), 117–153.

Чинякова, М. Е. (2000). Традиции «Зеркального». В М. Л. Лурье (Ред.). *Традиция в фольклоре и литературе. Статьи, публикации, методические разработки преподавателей и учеников Академической гимназии Санкт-Петербургского государственного университета,* 332–367. СПб.: Санкт-Петербургский гос. университет, Академическая гимназия.

Чупрова, Ю. (2018, 27 августа). В Урдоме прошел митинг против строительства мусорного полигона на границе с Коми. *Коми онлайн*. Режим доступа: https://komionline.ru/news/v-urodme-proshel-miting-protiv-stroitelstva-musornogo-poligona-na-granitse-s-komi.

Шенкман, Я. (2020, 10 июля). «Мы не быдло, стадо и трусы!» Под какую музыку протестуют в Беларуси и США. *Новая газета*. Режим доступа: https://novayagazeta.ru/articles/2020/07/10/86225-my-ne-bydlo-stado-i-trusy?utm_source=vk&utm_medium=novaya&utm_campaign=kazhdaya-zabastovka--pesnya.-kazhdoe-ubiys.

Югай, Л. (2016). Помянуть стихами: коммеморативная наивная поэзия. *Археология русской смерти, 2016*(3), 39–51.

Turino, T. (2008). *Music as social life: The politics of participation*. Chicago: University of Chicago Press.

References

Basharin, A. (2000). Song folklore of archaeological expeditions. In S. Beletsky (Ed.). *The distant past of Pushkinogorye. Issue 6. Song folklore of archaeological expeditions*, 71–79. Saint Petersburg. (In Russian).

Chinyakova, M. (2000). Traditions of the "Mirror". In M. Lurie (Ed.). *Tradition in folklore and literature. Articles, publications, methodological developments by teachers and students of the Academic Gymnasium of Saint Petersburg State University*, 332–367. Saint Petersburg: Sankt-Peterburgskij gos. universitet, Akademicheskaya gimnaziya. (In Russian).

Chuprova, Yu. (2018, August 27). In Urdom, a rally was held against the construction of a landfill on the border with Komi. *Komi Online*. Retrieved from https://komionline.ru/news/v-urodme-proshel-miting-protiv-stroitelstva-musornogo-poligona-na-granitse-s-komi. (In Russian).

Fakhretdinov, R. (2017, November 3). Which Russian songs are sung during the protests: The 1917–2017 playlist. *Bumaga*. Retrieved from https://paperpaper.ru/revolutionary-playlist (In Russian).

Fakhretdinov, R. (2016). Song practices of the Civil War in Russia. *Traditional Culture, 61*(1), 124–140. (In Russian).

Fakhretdinov, R. (2018). The "Russian Marseillaise": A cruel romance by Pyotr Lavrov. *Anthropological Forum, 2018*(36), 117–153. (In Russian).

Gromov, D. (2017). *The Nemtsov bridge: Spontaneous memorialization*. Moscow: Institut etnologii i antropologii RAN. (In Russian).

Ionikova, A. (2020, September 11). The walls will crumble. The story of a legendary song that became a symbol of protests in Catalonia, Poland, Russia and Belarus. *Discours.io*. Retrieved from https://discours.io/articles/culture/steny-ruhnut-istoriya-legendarnoy-pesni-stavshey-simvolom-protestov-v-katalonii-polshe-rossii-i-belarusi (In Russian).

Karpovich, P. (2019, July 26). Shies inspires: Top 10 "garbage" pieces inspired by events in Pomorie. *29.RU. Arkhangelsk online*. Retrieved from https://29.ru/text/culture/66174352/ (In Russian).

Kuzmina, Yu. (2020). "Shies' defenders": The phenomenon of all-Russian mobilization. In A. A. Balayan (Ed.). *Social and political protest: Causes, dynamics, repertoire, reaction of state institutions,* 12–27. Saint Petersburg: Norma. (In Russian).

Lyakhova, Y., Lurie, V. (2014). "Liver on the pavement": "Occupy Abay" as a socio-cultural phenomenon. In A. Arkhipova, M. Alekseevsky (Eds.). "*We are not numb!": Anthropology of protest in Russia 2011–2012,* 307–318. Tartu. (In Russian).

Obednina, A. (2019, August 14). Shies: dignity against occupation. Interview with L. A. Ponomarev. *MK.RU. Arkhangelsk*. Retrieved from https://arh.mk.ru/social/2019/08/12/shies-dostoinstvo-protiv-okkupacii.html (In Russian).

Pushkarev, L. N. (1995). *On the roads of war. Memoirs of a front-line folklorist*. Moscow: IRI RAN. (In Russian).

Sapronova, Y., Tarasenko, E., Yanaev, D., Zimin, S., Shirokova, D., Minikaeva, E., Vorobieva, Y. (2019, September 27). From Letov to Face: Who spoke at rallies in Russia and what they sang about. *RosBiznesConsulting*. Retrieved from https://www.rbc.ru/society/27/09/2019/5d8b33b79a7947c837aefe6d (In Russian).

Shenkman, J. (2020, July 10). "We are not cattle, herd or cowards!" Which of music are people protesting to in Belarus and the USA? *Novaya Gazeta.* Retrieved from https://novayagazeta.ru/articles/2020/07/10/86225-my-ne-bydlo-stado-i-trusy?utm_source=vk&utm_medium=novaya&utm_campaign=kazhdaya-zabastovka--pesnya.-kazhdoe-ubiys (In Russian).

Solovyova, E. (2018, October 19). Moscow is solving its waste problem — by sending it to Russia's regions. *OpenDemocracy*. Retrieved from https://www.opendemocracy.net/en/odr/moscow-is-solving-its-waste-problem-by-sending-it-to-regions (In Russian).

Sosnovskaya, I. (2018, December 3). In the Arkhangelsk region, rallies were held against the construction of landfills. *Pravda Severa.* Retrieved from http://pravdasevera.ru/society/-wjbzwsu5 (In Russian).

Turino, T. (2008). *Music as social life: The politics of participation.* Chicago: University of Chicago Press.

Ushakin, S. (2019). The cruel romances of war: About the victims and witnesses of Afghan. *Art Magazine, 2019*(108), 13–27. (In Russian).

Varenik, J. (2019, July 26). The "garbage" year in numbers: We recall the events in the Arkhangelsk region since the first mention of Shies. *29.RU. Arkhangelsk online*. Retrieved from https://29.ru/text/politics/66173755 (In Russian).

Volkov, D. (2014). Occupy Abay – a street protest camp in Moscow in May 2012 through the eyes of its participants. *The Russian Public Opinion Herald, 117*(1–2), 155–197. (In Russian).

Yugai, L. (2016). Remember in verse: Commemorative naive poetry. *Archaeology of Russian Death, 2016*(3), 39–51. (In Russian).

Zabolotnaya, K. (2018, August 9). "We don't need any projects, we have enough of our own". The Arkhangelsk Oblast is discussing plans to build a landfill for Moscow garbage. *7x7.* Retrieved from https://7x7-journal.ru/articles/2018/08/09/ne-nado-nam-nikakih-proektov-nam-svoih-hvataet-v-arhangelskoj-oblasti-obsuzhdayut-plany-stroitelstva-poligona-dlya-moskovskogo-musora (In Russian).


АРЕНДА



1. Участник группы «Аркадий Коц» Николай Олейников исполняет песню «Люся» на акции против проходящего в Санкт-Петербурге «Международного русского консервативного форума» – конференции сторонников консервативных и националистических движений и партий. Это русская версия песни Miss Pavlichenko, сочиненной в 1946 году американским певцом Вуди Гатри о легендарной советской женщине-снайпере Людмиле Павличенко, уничтожившей более 300 нацистских солдат и офицеров. Санкт-Петербург, 22 марта 2015 года.

2. Одним из символов украинского Евромайдана стало пианино: их ставили под открытом небом, и на них играли все желающие, а слушатели собирались вокруг и подпевали. Собравшиеся здесь поют знакомую всем украинским школьникам песню Тараса Петриненко «Украина». Киев, Крещатик, 9 марта 2014 года.

НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ

Революционные песни из собрания Бориса Фёдоровича Лебедева

СВЕТЛАНА ВИКТОРОВНА ПОДРЕЗОВА[1]

✉ PODREZOVA@YANDEX.RU
ORCID: 0000-0002-8885-4670

[1] Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург, Россия

Для цитирования статьи:
Подрезова, С. В. (2020). Революционные песни из собрания Бориса Фёдоровича Лебедева. *Фольклор и антропология города*, *III*(3–4), 234–268. DOI: 10.22394/2658 3895-2020-3-3-4-234-268.

В публикации впервые представлено рукописное собрание революционных песен, принадлежащее выпускнику юридического факультета Московского университета, участнику революционного студенческого движения, журналисту, переводчику, соратнику и зятю П. А. Кропоткина, видному революционному и общественному деятелю Борису Фёдоровичу Лебедеву (1877–1948). Помимо оригинальных вариантов известных революционных песен и революционных текстов собственного сочинения, тетрадь содержит черновик резолюции студенческой сходки (9 февраля 1902 года), а также свидетельства революционной биографии ее владельца. Собрание представляет интересный случай записи революционных песен интеллигентом-революционером. Выбор песенных текстов, их тематика и поэтическая топика отражают политические взгляды Б. Ф. Лебедева и повестку студенческого движения конца XIX — начала XX века. В собрание вошли четыре парафразы «Дубинушки», ставшей песенным символом студенческого политического протеста. Наибольший интерес представляет один из малоизвестных текстов «Студенческой Дубинушки» с зачином «Много песен слыхал я в Бутырской тюрьме» (возможно, автором его является сам Б. Ф. Лебедев), сочетающий черты песни-хроники, студенческой песни и революционной поэзии.

Ключевые слова: революционная песня, Борис Фёдорович Лебедев, революционное студенческое движение 1900-х, «Студенческая Дубинушка».

Статья и публикация материала подготовлены при поддержке гранта Российского фонда фундаментальных исследований (проект № 19-012-00615 «Русская революционная песня в первые десятилетия советской эпохи: от фольклора революции к советскому идеологическому проекту»).

Автор выражает огромную благодарность Михаилу Лурье за помощь в архивных поисках материалов и ценные замечания.

Revolutionary songs from the collection of Boris Fedorovich Lebedev

Svetlana V. Podrezova[1]

✉ podrezova@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-8885-4670

[1] Institute of Russian Literature (Pushkin House) Russian Academy of Sciences, Saint Petersburg, Russia

To cite:
Podrezova, S. (2020). Revolutionary songs from the collection of Boris Fedorovich Lebedev. *Urban Folklore & Anthropology*, *III*(3–4), 234–268. DOI: 10.22394/2658 3895-2020-3-3-4-234-268. (In Russian).

In the following paper a handwritten collection of revolutionary songs is published for the first time. It belonged to the famous public figure Boris Fedorovich Lebedev (1877–1948), a graduate of the faculty of law (Moscow State University), a student revolutionary and later a prominent revolutionary in his own right, a journalist, a translator and also a son-in-law and associate of Pyotr Alexeyevich Kropotkin. In addition to the original versions of famous revolutionary songs and revolutionary lyrics that Lebedev had composed himself, the notebook contains a draft of a resolution from a student meeting (1902, February 9), as well as some evidence of the revolutionary biography of the owner. The collection presents an interesting case of revolutionary songs being recorded by a revolutionary intellectual. The choice of song texts, their themes and poetic topics reflect the political views of B. F. Lebedev as well as the agenda of the student revolutionary movement of the late 19th — early 20th century. The collection includes four paraphrases of "Dubinushka", which became a song symbol of student political protest in Russia. Of greatest interest are the lyrics (probably authored by Boris Lebedev himself) of the "Student Dubinushka" that begin with "Mnogo pesen slyhal ya v Butyrskoy tyur'me" ('I have heard many songs in the Butyrka prison') and share the characteristics of chronicle songs, traditional student songs and revolutionary poetry.

Keywords: revolutionary songs, Boris Fedorovich Lebedev, revolutionary student movement of the 1900s, "Student Dubinushka".

Рукописные собрания революционных песен среди сохранившихся эго-документов начала XX века — явление нечастое. Отчасти потому, что многие из подобных собраний оседали в судебных материалах в качестве вещественных доказательств, терялись среди конфискованных документов или уничтожались самими революционерами из соображений конспирации. В то же время немногочисленные сохранившиеся записи, будучи оторванными от своих владельцев, почти ничего не могут сказать о контексте их появления и использования. Публикуемому собранию в этом смысле повезло: оно не только сохранилось в ряду других документов своего создателя[1], но и само сохранило следы его политической биографии. И хотя знакомство с другими материалами фонда вызвало больше вопросов, чем ответов, оно позволило оживить, с одной стороны, тетрадные записи, убедив нас в том, что ни одна из них не является случайной, но контекстуально связана с песенными текстами, с другой — фигуру самого Бориса Фёдоровича Лебедева.

[1] Тетрадь с песнями — первый документ в его личном фонде: [РГАЛИ. Ф. 1786 (Лебедев Б. Ф.), оп. 1, ед. хр. 1].

Борис Фёдорович Лебедев

Об авторе публикуемого документа в литературе можно почерпнуть лишь самые скудные сведения. Процитируем наиболее насыщенную данными биографическую справку: «Лебедев Борис Фёдорович (1877–1945[2]) — переводчик, журналист. В 1905–1912 годах печатался в газетах „Речь", „Русское слово", журналах „Театр и искусство", „Рампа и жизнь" и др. В 1907 году эмигрировал в Англию вследствие преследований за участие в студенческих волнениях. В 1907–1915 годах — профессор русского языка и литературы Ливерпульского университета. Один из первых в России переводчиков пьес Б. Шоу. В 1915 году вернулся в Россию. В 1919–1928 годах — сотрудник НКИД РСФСР/СССР. В 1922 году — чрезвычайный уполномоченный РСФСР со специальной миссией при правительстве Китайской республики. С 1928 года — сотрудник иностранного отдела Магнитостроя, преподаватель английского языка в Институте красной профессуры» [Староверова 2005: 548–549].

Обнаруженные нами биографические источники, письма, а также рассыпанные в литературе отдельные упоминания раскрывают более разносторонний образ Б. Ф. Лебедева — не только журналиста, переводчика и преподавателя английского языка, но и революционного деятеля и активного участника важных событий политической и общественной жизни. Публикуемая ниже тетрадь занимает среди этих источников уникальное место.

Б. Ф. Лебедев родился в 1877 году в семье священника Фёдора Лукича Лебедева и его супруги Веры Дмитриевны[3]. Место своего рождения в документах он не указывал, однако логично предположить, что он родился в городе Козлове (ныне — Мичуринск) Тамбовской губернии, там же, где родился его старший брат Владимир Фёдорович (1871–1952), известный актер, служивший в московском Малом театре (см. о нем: [Мас 1964, Бойко, Мясников 2005]). В 1876 году отец Лебедевых Фёдор Лукич состоял священником Николаевской богаделенской церкви, в 1899–1900 годах был законоучителем одноклассного женского училища при станции Козлов Рязанско-Уральской железной дороги (РУЖД)[4]. Помимо Бориса и Владимира, в семье было еще два сына — Константин и Вениамин[5].

Борис Фёдорович окончил юридический факультет Московского университета. Следуя примеру старшего брата Владимира, который в 1896 году за участие в революционной деятельности был заключен в Бутырскую тюрьму[6], а затем сослан в Козлов, Борис принимал активное участие в московском студенческом движении конца XIX — начала XX века, свидетельства чего сохранила публикуемая ниже тетрадь. Так, вслед за несколькими текстами революционных песен рукой Б. Ф. Лебедева написан черновой вариант резолюции (см. ниже текст [8]), принятой на знаменитой

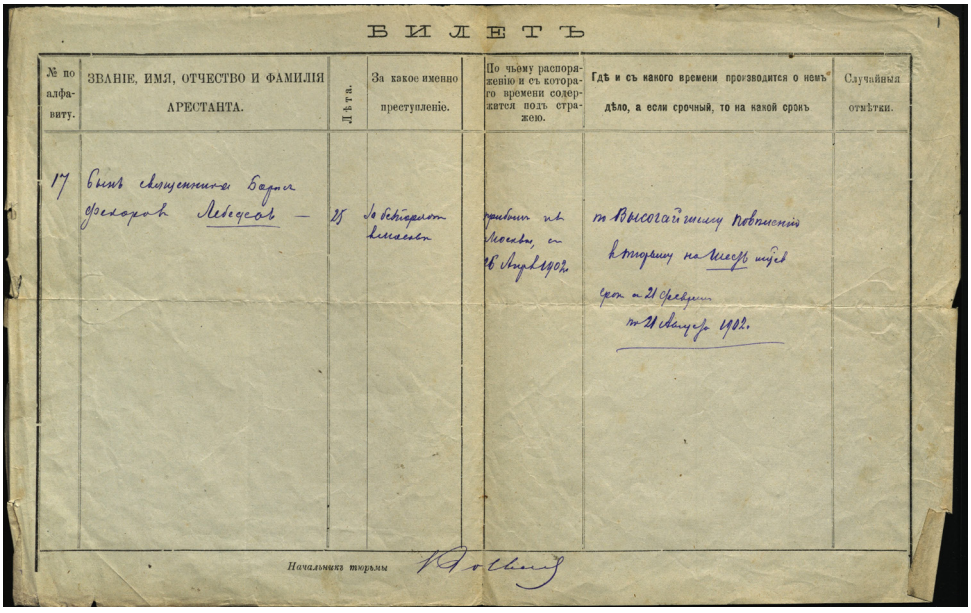
[2] Тот же год смерти Лебедева указан в издании: [Старостин 1980: Примеч. 43], однако, по всей видимости, эта дата неверна. Подробнее см. об этом ниже.

[3] См. фотографии, в подписях к которым упоминаются близкие родственники Б. Ф. Лебедева: «Фотографии Лебедевых: Фёдора Лукича (отца), Веры Дмитриевны (матери), Анны Лукиничны и Любови Дмитриевны (теток), Бориса Фёдоровича, Константина Фёдоровича, Вениамина Фёдоровича (братьев)» [РГАЛИ. Ф. 2055, оп. 1, ед. хр. 167]. Принадлежность Б. Ф. к духовному сословию упоминается единственный раз в «Билете» о заключении его в тюрьму *(Илл. 1)*.

[4] См. материалы электронного ресурса Мичуринского краеведческого музея: [https://mkm68.ru/alfavit-familij-g-kozlova/244-familii-goroda-kozlova-na-bukvu-l].

[5] РГАЛИ. Ф. 2055, оп. 1, ед. хр. 167.

[6] В. Ф. Лебедев в 1891–1896 годы учился в Московском университете. Об этой и других деталях его биографии см. Электронную энциклопедию «Тамбовский край. РФ» [https://xn----7sbbcf0bhcedpz6aij.xn--p1ai/wiki/1/8327/].



БИЛЕТЪ

№ по алфавиту.	ЗВАНІЕ, ИМЯ, ОТЧЕСТВО И ФАМИЛІЯ АРЕСТАНТА.	Лѣтъ.	За какое именно преступленіе.	По чьему распоряженію и съ котораго времени содержится подъ стражею.	Гдѣ и съ какого времени производится о немъ дѣло, а если срочный, то на какой срокъ	Случайныя отмѣтки.
17	Вин. студента Бориса Федорова Лебедева	25	За беспорядки в Москве	прибыл в Москву, с 18 Янв. 1902 г.	т. Высочайшему повелению в тюрьму на месяц	

Начальникъ тюрьмы

Илл. 1. Билет о заключении Б. Ф. Лебедева в тюрьму (РГАЛИ. Ф. 1786, оп. 1, ед. хр. 2, л. 1)

общестуденческой городской сходке-митинге, состоявшейся в стенах Московского университета 9 февраля 1902 года. По мнению историков, это событие стало кульминационным моментом и наиболее ярким эпизодом студенческого политического движения начала XX века [Веселая 1974: 14]. Сходке предшествовала тщательная подготовка, в которой, вероятно, принимали участие также члены РСДРП. Так, в период с 6 по 13 февраля в Москве было распространено несколько тысяч экземпляров листовок 19 студенческих организаций и Московского комитета РСДРП [Гусятников 1971: 79–80]. Как пишет П. С. Гусятников, исследовавший студенческое движение рубежа веков,

> к 12 часам дня 9 февраля в актовом зале Московского университета собралось более 600 студентов и курсисток — представителей московских высших учебных заведений. Председательствующий общегородской сходки член "Исполнительного комитета" А. Колмогоров предложил обсудить программу политических требований, выработанных комитетом. 102 "академиста" в знак протеста против принятой большинством политической программы сходки покинули собрание. <...> После горячих дебатов по вопросу о целях студенческого движения сходка единогласно (518 голосами) приняла <...> резолюцию [Гусятников 1971: 80–81].

В этой студенческой резолюции впервые были сформулированы политические лозунги, призывающие к демократическому переустройству страны, и выражена солидарность с рабочим движением[7]. Резолюция была поддержана социал-демократами: 10 марта отчет о сходке и резолюция были опубликованы в «Искре»[8]. Черновая рукопись студенческого манифеста —

[7] Подробнее о сходке и ее значении см., например: [Веселая 1974: 14–15; Кузин, Протопопов 1999: 33] и др.

[8] См., например: [ГАРФ. Ф. 124, оп. 10, ед. хр. 442/901, л. 160]. См. также: [Журнал 1902: 340, Гусятников 1971: 69–70]. В литературе упоминается и гектографическое издание резолюции: [ГАРФ. Фонд 1741. № 29045]. В советское время резолюция неоднократно издавалась и вошла в учебники и хрестоматии по истории — см., например: [Ушаков 1979: 59] — текст резолюции опубликован по документу: [ЦГАОР. Ф. ДП, ед. хр. 3, ч. 150, т. 2, пр., л. 33] и [Орлов, Георгиев и др. 2007: 344–345].

со вставками и исправлениями — позволяет предположить, что владелец тетради Борис Лебедев не только принимал участие в студенческой сходке, но возможно, был одним из ее организаторов и авторов манифеста.

Известно, что за участие в сходке около 500 студентов были приговорены к тюремному заключению на срок от 3 до 6 месяцев. Среди арестованных оказался и Лебедев. Согласно тщательно сохраненному им билету (*Илл. 1*), а также внесенному в тетрадь черновику прошения на имя Прокурора Судебной палаты, составленному Лебедевым в Московской Губернской (то есть Таганской) тюрьме, он был арестован 21 февраля 1902 года, 3 апреля ему был вынесен приговор о тюремном заключении на срок 6 месяцев, 26 апреля Лебедев был этапирован из Москвы и отбывал наказание вплоть до 21 августа 1902 года (на основании известных нам документов место заключения установить не удается).

По возвращении из заключения Лебедев продолжил участие в революционном движении в качестве журналиста. В одном из более поздних документов[9] он упоминает свою работу редактором в подпольном журнале «Народный вестник», сотрудничал он и с другими изданиями (см. выше цитату), одновременно находясь на службе в качестве помощника присяжного поверенного[10]. В 1907 году он был арестован, как он сам обозначил — «по делам печати», бежал из-под ареста «от преследования правительства» в Англию[11], где находился до декабря 1915 года[12]. В эмиграции Лебедев продолжил журналистскую деятельность, работая в русских газетах «Речь», «Русское слово»[13]. В конце 1910 года Борис Лебедев женился на Александре Кропоткиной — дочери известного российского философа, ученого и политического теоретика П. А. Кропоткина[14], и вместе с ней поселился в Лондоне (Ладброук Гроув, Кенсингтон), где молодожены вели жизнь свободных журналистов [Прусский 2012: 144]. Судя по переписке П. А. Кропоткина и воспоминаниям его родных, революционер очень нежно относился к своему зятю[15]. 21 июня 1911 года он написал Джеймсу Мейвору:

> Как вы уже знаете, Саша вышла замуж за Бориса Лебедева, симпатичного молодого русского, которого я и Соня очень любим.
> Оба они много работают для той русской газеты, корреспондентом которой в Англии является Борис[16] [Слэттер 1995: 148–149].

[9] Анкета на бланке Управления по охране авторских прав Союза советских писателей СССР, заверена секретарем 9 сентября 1936 года [РГАЛИ. Ф. 2452, оп. 2, ед. хр. 226, л. 2 об.].

[10] «Трудовой список», 1906 год [РГАЛИ. Ф. 1786, оп. 2, ед. хр. 35, л. 14 об.].

[11] «Анкета для регистрации авторских счетов Управления по охране авторских прав Союза советских писателей СССР», «Трудовой список» [РГАЛИ. Ф. 2452, оп. 2, ед. хр. 226, л. 2 об.; ф. 1786, оп. 2, ед. хр. 35, л. 14 об.].

[12] См. его письмо кн. А. И. Сумбатову-Южину от 31 декабря 1915 года, отправленному Лебедевым, согласно штампу, из Петрограда [РГАЛИ. Ф. 878, оп. 1, ед. хр. 1331, л. 9–9 об.].

[13] Название газет упоминалось выше, позже в анкете он указывал: «В бытность за границей в эмиграции работал журналистом во многих русских газетах» [РГАЛИ. Ф. 2452, оп. 2, ед. хр. 226, л. 2 об.].

[14] 30 августа 1910 года А. П. Кропоткина писала своей подруге Е. Л. Выдриной: «Я выхожу замуж! Несмотря на все свои заявления, за бедного… русского эмигранта. Я тебе говорила о нем ‹…› Как видишь, даже не из благородного семейства. Но как это ни глупо и несуразно — я его люблю! ‹…› Женимся мы скоро — в ноябре ‹…› Теперь есть шанс, что он будет назначен корреспондентом “Русского слова”. ‹…› Формальностей избежать невозможно, потому что для нашей работы нам нужно “всех знать”! Придется много писать на английском! Пожелай счастья — впрочем, оно и без пожелания будет! ‹…› Сашок» [ГАРФ. Ф. 1129, оп. 3, ед. хр. 531]. Цит. по: [Прусский 2012: 143].

[15] См., например, то же письмо А. П. Кропоткиной: «Счастья, кажется, ничто не может омрачить. Мама и папа страшно довольны — они очень любят Б. — и радуются, что наша семья не только не разбивается, а к ней, напротив, прибавился еще член» [Там же: 143].

[16] «Борис Лебедев был корреспондентом либеральной московской газеты “Русское слово” в Англии». — *Примеч. Дж. Слэттер.*

Лебедев брал на себя функции секретаря Кропоткина, выполняя различные поручения своего тестя вплоть до его смерти[17]. Вероятно, родственная связь с семьей Кропоткиных во многом способствовала вхождению Лебедева в литературные круги Великобритании[18]. Лебедев, как и его супруга, пробует себя в качестве переводчика. В частности, его перу принадлежат одни из первых переводов произведений Сомерсета Моэма (Могэма[19] или Могама[20] в транслитерации Лебедева) и пьес Бернарда Шоу. С обоими писателями он был знаком лично и состоял в переписке по возвращении на родину[21]. Лебедев был членом Московского общества драматических писателей и композиторов РСФСР[22] и членом Союза писателей СССР и регулярно регистрировал авторские права на переводы произведений Шоу и Моэма, а также на собственные пьесы[23]. Некоторые из его переводов до сих пор публикуются[24].

В конце 1915 года Лебедев с супругой «по амнистии» вернулся в Россию[25]. Сначала он работал в Петербурге в качестве представителя железнодорожно-строительной компании[26], а в 1917 году переехал в Москву, где устроился переводчиком в Американское бюро печати[27]. Дальнейшая карьера Б. Ф. Лебедева была связана с Народным комиссариатом по иностранным делам (НКИД), где он продолжил заниматься делами печати и переводами. О той роли, которая отводилась переводчикам в первые десятилетия советской власти, можно судить по словам А. Я. Аросева, руководителя Всесоюзного общества культурных связей с заграницей (ВОКС), референтом которого одно время был Лебедев: «Наши товарищи-переводчики — это очень важные люди. Наши переводчики играют роль заградительных отрядов, которые идут впереди колонны. Иностранцы первые впечатления об СССР получают от переводчиков» [Аллой 1993: 350][28].

[17] Материалами Кропоткина Лебедев занимался и после его смерти. Так, на копии Охранного удостоверения П. А. Кропоткину, подписанному Председателем Совета Народных Комиссаров, содержится надпись: «Подлинник получил. 28.II.1919 г. Б. Лебедев» [ЦГАОР СССР. Ф. 130, оп. 3, д. 351, ч. II, л. 203]. Цит. по: [Старостин 1980. Примеч. 43].

[18] О формировании круга лондонских знакомств молодой четы см. [Прусский 2012: 144]. Александра, познакомившаяся с У. С. Моэмом в Лондоне в 1912 году, стала, по мнению исследователей, прообразом одной из героинь его рассказа «Белье мистера Харрингтона» [Там же: 144]. Ср. также рекомендацию Лебедева, обращенную П. А. Кропоткиным Д. С. Мережковскому [РГАЛИ. Ф. 327, оп. 1, ед. хр. 18, л. 1 — 2 об. Письмо от 8 декабря 1911 г.].

[19] См., например, письмо Лебедева директору Императорского Малого театра А. И. Сумбатову 16 октября 1916 года, где он объясняет свой принцип, основанный на английском произношении фамилии Моэма [РГАЛИ. Ф. 876, оп. 1, ед. хр. 1331, л. 13–13 об.]. Эту же транслитерацию он использует в анкетах Союза писателей, заполненных им в 1936 и 1938 годах [РГАЛИ. Ф. 2452, оп. 2, ед. хр. 226, л. 3 об., 5].

[20] Ср. надпись на обороте совместной с Моэмом фотографии, сделанной в 1923 году в Пекине: [РГАЛИ. Ф. 2671, оп. 1, ед. хр. 65].

[21] См., например, документы, отложившиеся в фонде Лебедева в РГАЛИ: «Аннотации Лебедева Б. Ф. к пьесам Б. Шоу „Женева“, „Миллионерша“, „Простак с острова Неожиданностей“ (б. д.); «Письма Шоу Джорджа Бернарда Лебедеву Б. Ф.» (на английском языке, 30 марта 1921 — 25 ноября 1939 года) [Ф. 1786, оп. 1, ед. хр. 3, 5] и др.

[22] Членский билет № 2031, оформлен 16 февраля 1929 года [РГАЛИ. Ф. 1786, оп. 2, ед. хр. 35, л. 19–20 об.].

[23] См. анкеты: [РГАЛИ. Ф. 2452, оп. 2, ед. хр. 226, л. 2–3 об. (1936), 4–5 об. (1938)]. Среди собственных пьес он называл: «На советских задворках», «Ариадна», «Во власти машин» (сопровождено указанием Лебедева «сюжет заимствованный») [Там же. Л. 3 об.].

[24] См., например, издание: [Моэм 2011]. Первое издание романа, написанного Моэмом в 1919 году, в переводе Лебедевых состоялось в 1927 году.

[25] В «Трудовом списке» возвращение означено 1916 годом [РГАЛИ. Ф. 1786, оп. 2, ед. хр. 35, л. 14 об.].

[26] См. штамп на письмах А. И. Сумбатову-Южину: «Контрагенты по сооружению Мурманской железной дороги: лорд Френч, Братья Бокатон и Ко, сэр Вальтер Юз и Артур Джон Барри, Паулинг и Ко. Представитель Борис Фёдорович Лебедев» (ср., например, упоминавшееся выше письмо от 31 декабря 1915 года).

[27] РГАЛИ. Ф. 1786, оп. 2, ед. хр. 35, л. 14 об.

[28] Цит. по: [Куликова 2013: 147]. Александр Яковлевич Аросев (1890–1938) — революционер, советский государственный и партийный деятель, сотрудник советских спецслужб, с 1926 года — полпред в Литве, Чехословакии, с 1934 года — председатель ВОКС. Эти слова были сказаны им на собрании актива ВОКС 14 мая 1937 года.



Илл. 2. Преподаватель Оксфордского у[ниверсите]та Борис Фёдорович Лебедев в костюме бакалавра (РГАЛИ. Ф. 1786, оп. 1, ед. хр. 1, л. 2)

С 1920 года Лебедев — референт отдела печати НКИД. В феврале 1922 года в составе советской делегации он участвовал в Генуэзской конференции. С июля 1922-го по апрель 1927 года возглавлял информбюро Советского полпредства в Китае. 6 апреля 1927 года в Пекине он стал очевидцем (и в известном смысле жертвой) разгрома войсками генерала Чжан-Цаолина и местной полицией квартиры советского атташе и сотрудников Полпредства СССР в Пекине, в результате чего вместе с коллегами спешно покинул Китай[29]. По возвращении в Москву в мае 1927 года Лебедев до 1932 года оставался сотрудником НКИД, в том числе в должности цензора отдела печати и информации[30], референта отдела связи, затем референта «англо-американских стран», в декабре 1928 года «утвержден в должности по ближнему Востоку», с января 1930 года заведует сектором восточных стран. К этому же периоду относится работа Лебедева в ВОКС[31]. В конце 1930 года Лебедев был командирован в Магнитогорск на должность заведующего секретариатом Магнитостроя, где проживала большая колония иностранцев (англичан и немцев)[32]. После ухода из НКИД в 1932 году Лебедев пытался продолжить дипломатическую карьеру: в частности, ходатайствовал перед своим соратником по студенческому движению И. М. Майским о работе в советском полпредстве в Великобритании, но, вероятно, безуспешно[33]. Стоит отметить, что, несмотря на долгую работу в Наркомате иностранных дел и занимаемые должности, требующие как минимум политической благонадежности, наш герой оставался беспартийным (в соответствующих разделах его анкет стоят прочерки)[34].

[29] См. справку: [РГАЛИ. Ф. 1786, оп. 2, л. 25].

[30] См., например, ночной пропуск НКИД, выданный Лебедеву 1 января 1927 года: [РГАЛИ. Ф. 1786, оп. 2, л. 10].

[31] Всесоюзное общество культурной связи с заграницей было основано в 1925 году как общественная организация, в задачи которой входила практическая работа по налаживанию и расширению культурных контактов СССР с другими странами, в 1958 году преобразовано в Союз советских обществ дружбы и культурных связей с зарубежными странами (ССОД).

[32] См. письмо Б. Ф. Лебедева И. М. Майскому [АРАН. Ф. 1702, оп. 4, д. 533, л. 2], пересказ содержания которого дан в комментарии к ответному письму И. М. Майского: [Бойко, Мясников 2005: 392].

[33] См. его письмо, упоминаемое выше. Это же следует из ответного письма И. М. Майского из Лондона в Магнитогорск от 23 декабря 1932 года: «Кто знает, может быть, нам еще удастся вместе поработать. В данный момент ничего подходящего для Вас в полпредстве нет, но на будущее не зарекаюсь. Во всяком случае, буду иметь Вас в виду» [Бойко, Мясников 2005: 392].

[34] Возможно, до революции Лебедев состоял в партии эсеров, см., например, утверждение Я. Л. Прусского: [Прусский 2012: 143].

С 1933 года он преподает английский язык: с февраля 1933-го по январь 1938 года — в Институте красной профессуры истории, где одновременно был заведующим сектором и заведующим Кабинетом Института языков, а с марта 1938 года — в Московском государственном педагогическом институте[35]. Б. Ф. Лебедев ушел из жизни в 1948[36] году.

Собрание революционных песен

Публикуемая рукопись представляет собой небольшую, сильно потрепанную школьную тетрадь в клетку без обложки и заглавия и несколько вложенных в нее листков другого формата с текстами революционных песен. Некоторые тексты внесены Б. Ф. Лебедевым скорописью и содержат множественные исправления, другие представляют собой беловые записи, сделанные чернилами ровным почерком. Открывают тетрадь (л. 1–2) математические расчеты, на полях нескольких листов Лебедев тренировался в написании своей подписи (л. 3 об., 8 об., 9, 10).

Бóльшая часть включенных в собрание песен (8 из 10, одна из которых представлена двумя вариантами) относится к базовому набору песен русского революционера социал-демократических убеждений рубежа XIX–XX веков, впоследствии составившему канон русской революционной песни: это «Варшавянка» («Вихри враждебные веют над нами»), «Славное море — священный Байкал», «Дума ткача» («Мучит, терзает головушку бедную»), «Революционная Дубинушка» («Много песен слыхал я в родной стороне»), «Марсельеза» П. Л. Лаврова («Отречемся от старого мира»), «Похоронный марш» («Вы жертвою пали в борьбе роковой») и революционный гимн «Беснуйтесь, тираны». Кроме того, в собрание вошли тексты трех менее известных песен, прагматика которых тесно смыкается со студенческим революционным движением 1901–1902 годов: два варианта классической «Студенческой Дубинушки» («Удивил царь весь мир», один из них [5[37]] записан в тетради, второй [11] — на отдельном листке), черновой текст тюремной «Студенческой Дубинушки» («Много песен слыхал я в Бутырской тюрьме», [10]) и вариант стихотворения Галины Галиной «Лес рубят… молодой еще, совсем зеленый лес» (1901), позднее положенного на музыку и бытовавшего в качестве песни (см. текст [12] и примечание к нему). Все тексты, внесенные в тетрадь [1–7], в той или иной степени содержат следы правки, которая отражает процесс кристаллизации революционной песни; в некоторых случаях разночтения выписаны над строкой как возможные варианты.

Помимо песен, в тетрадь записаны проект резолюции и черновик прошения на имя прокурора Судебной Палаты, что говорит о том, что тетрадь была при Лебедеве в тюремном заключении. На отдельном листке приведен небольшой список политической литературы, в котором упомянуты работы Энгельса, Плеханова, Гурвича и др.

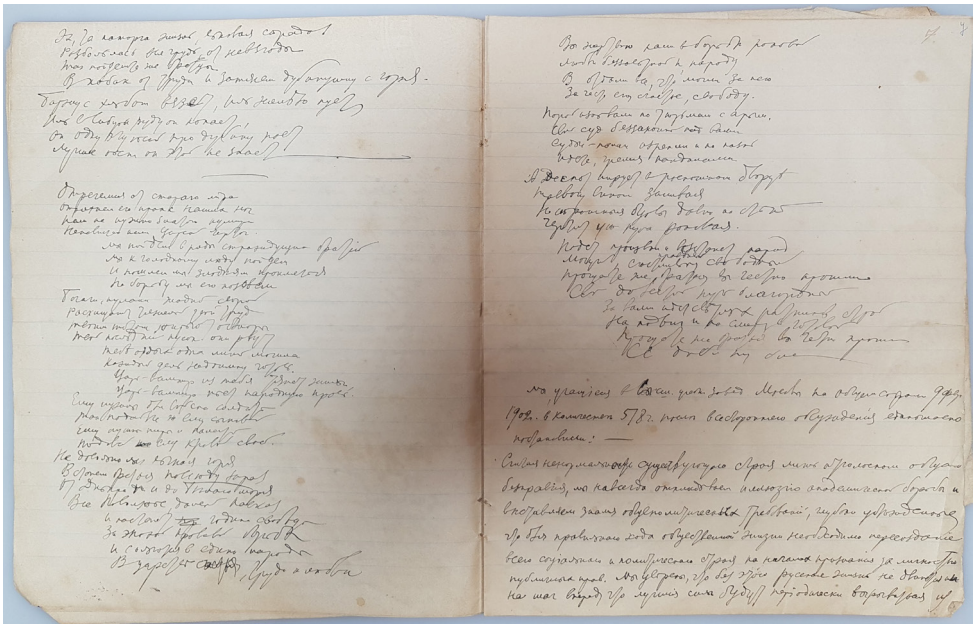
Если тетрадные записи по принципу соположенности можно отнести к началу 1902 года, то записи песен на листках имеют иную датировку и связаны с участием Лебедева в студенческих событиях 1901 года, о чем подробнее будет сказано ниже.

По всей видимости, в собрании отразился основной революционно-песенный репертуар московских студентов первых лет XX века, когда

[35] Сведения о работе приводятся по трудовому списку: [РГАЛИ. Ф. 1786, оп. 2, ед. хр. 35, л. 13–16].

[36] Эта дата указана в описании фонда Б. Ф. Лебедева (1786), хранящегося в РГАЛИ [https://rgali.ru/obj/10467239].

[37] Здесь и далее номера даются по настоящей публикации.



Илл. 3. Фрагмент тетради Б. Ф. Лебедева с записью песен и проекта резолюции (РГАЛИ. Ф. 1786, оп. 1, ед. хр. 1, л. 6 об. — 7)

студенческое политическое движение быстро набирало силу. Провозглашаемые в песнях позиции отражают актуальную для студенческого движения тех лет повестку, прежде всего — требование об отмене «Временных правил 29 июля 1899 г.», согласно которым провинившиеся студенты подлежали «удалению из учебных заведений и зачислению в войска для отбывания воинской повинности» [Полное собрание законов 1902: 935. № 17484] (см. песни «Удивил царь весь мир» и «Лес рубят…»), а также солидарность с рабочим революционным движением. Вместе с тем, как видно из записей Лебедева, студенческая среда впитала знаковые песни, возникшие еще в народовольческой среде («Дума ткача», «Славное море — священный Байкал», «Рабочая Марсельеза», «Революционная Дубинушка», «Похоронный марш»), а также быстро подхватила новые, недавно зазвучавшие боевые революционные гимны («Варшавянка», «Беснуйтесь, тираны»).

Студенческие «Дубинушки»

Отдельного внимания и развернутого комментария заслуживают тексты «Студенческой Дубинушки». Помимо интересного варианта «Революционной Дубинушки», «Дубинушка» представлена в собрании Лебедева двумя другими самостоятельными текстами — классической «Студенческой Дубинушкой» с зачином «Удивил царь весь мир» (в двух вариантах), развивающей тему «Временных правил», и еще одной практически неизвестной вариацией — «Много песен слыхал я в Бутырской тюрьме…», повествующей о событиях студенческой демонстрации. Ни одна из этих записей не имеет заглавия и указания на напев, однако последний хорошо узнаваем по стихотворному размеру и строфике (четырех/трехстопный анапест, катрен с чередованием мужской и женской клаузулы) и безошибочно идентифицируется по текстуальным отсылкам к «Дубинушке».

Такое количество вариаций «Дубинушки» в одном собрании (4 из 11 песен) говорит о ее особом значении в студенческой среде. Существует множество свидетельств того, что «Дубинушка» была песенным символом студенческого политического протеста. На это указывал М. С. Друскин в работе 1935 года: «Из числа песен революционного действия, получивших распространение в студенческой среде, должна быть упомянута повсеместно известная и до сих пор еще нередко исполняемая „Дубинушка". ‹…› „Дубинушка" была своеобразным революционным гимном студенчества. К тому же, следует прибавить, примерно до второй половины девяностых годов прошлого столетия — и единственным. Ибо лишь в то время начала расти популярность „Марсельезы", этого второго неизменного спутника всех студенческих сходок и демонстраций» [Друскин 1935, 18–19]. А. А. Шилов в комментариях к неизданному собранию русских революционных песен уточнял: «„Дубинушка", распространенная, главным образом, среди революционной молодежи и особенно студенчества (имеется в виду время, начиная с 80-х годов XIX века. — *С. П.*), дошла до нас с целым рядом изменений и в рукописных стихотворных сборниках, и в многочисленных печатных революционных песенниках»[38].

Суждения исследователей подтверждаются данными, имеющими в том числе и прямое отношение к рукописи Лебедева. Приведем фрагмент описания уличной демонстрации, устроенной 19 февраля 1901 года студентами Харьковского университета против «отдачи их в солдаты и против насилий полиции»:

> Весть об избиении и аресте студентов-демонстрантов (организаторы демонстрации допустили серьезную ошибку, назначив уличное шествие на полдень, когда рабочие не могли принять в ней участие) быстро облетела все кварталы города: у полицейского участка, где содержались арестованные демонстранты, собралась многочисленная толпа рабочих, студентов и интеллигентов. Один из очевидцев так описывает повторную демонстрацию в тот день: «Вечером небольшая группа студентов с пением "Дубинушки" двинулась на Сумскую улицу. Образовалась многотысячная толпа (тысяч 4–5), пение было подхвачено возвращающимися с работы рабочими, и грозное море голосов зашумело [Гусятников 1971: 52].

В кульминационный момент сходки-митинга в Московском университете 9 февраля 1902 года, согласно документам, «из окон университетских аудиторий неслись слова „Варшавянки", „Марсельезы", „Дубинушки". Студенты вывесили красные флаги с надписью „Свобода!"» [Гусятников 1971: 82].

О значении «Дубинушки» в студенческой перформативной практике оставили свидетельства современники тех событий. Так, Г. П. Федотов вспоминал: «Тысячи бунтовавших студентов именно в „Дубинушке", а не „Марсельезе" (всего менее в „Интернационале") находили адекватное выражение вольнолюбивым своим чувствам» [Федотов 1991: 164]. Один из лидеров правых кадетов А. С. Изгоев (Ланде), сопоставляя русского студента с немецким корпорантом, в 1909 году писал: «У нас же и в кабаках и в местах похуже передовые студенты с особой любовью поют и „Дубинушку", и „Укажи мне такую обитель"» [Изгоев 1991: 107].

По наблюдению А. А. Шилова, «студенческие волнения 1899–1901 гг. и особенно сдача в 1901 студентов в солдаты на основании временных правил 29 июля 1899 г. впервые нарушают канонический ольхинский текст»[39].

[38] РО ИРЛИ. Р. V, к. 102, п. 3, 484.
[39] РО ИРЛИ. Р. V, к. 102, п. 3, 487.

То есть существенная трансформация впервые коснулась песни именно в среде студентов, что, по мнению Шилова, «естественно, так как „Дубинушка" преимущественно и бытовала в студенческой среде»[40]. Приведем более пространный фрагмент комментария исследователя к упомянутому выше сборнику.

> В 1901 г. не только вносится в текст «Дубинушки» новая строфа:
>
> Но настанет пора, погибнет студент,
> Одевает шинель он солдата.
> Вместо высшей борьбы он идет на войну,
> Подымает он руку на брата[41],
>
> но и создается специальная студенческая «Дубинушка» («Удивил царь весь мир»), текст которой приведен целиком в Приложении II, № 26. Эта «Дубинушка» построена на противопоставлении предложения Николая II сократить вооружение, рассматривавшегося на Гаагской мирной конференции в 1899 г., массовой сдаче в солдаты студентов в 1901 г.: «милосердной рукой пополняет полки молодежью». В этой «Дубинушке» особенно характерна предпоследняя строфа, в которой видно стремление революционного студенчества связаться с общим массовым движением:
>
> И не день, и не ночь тот рабочий народ
> Весь готов для борьбы за свободу.
> И ведь долг наш восстать помогать
> Сбросить с плеч вековую невзгоду[42, 43].

В собрание Лебедева, как уже говорилось, вошло два варианта «Студенческой Дубинушки». Один текст [11] размещен на отдельном листке и содержит указание на время и место: 19 марта 1901 года, Харьков *(Илл. 4)*. Накануне этой даты, 18 марта, в Харькове прошла большая студенческая демонстрация, которая продолжалась весь день и переросла в столкновение с казаками [Гусятников 1971: 59]. Вне сомнений, звучала здесь и недавно созданная «Студенческая Дубинушка». Автограф Лебедева позволяет предположить, что он был свидетелем или даже принимал участие в демонстрации студентов Харьковского университета, где и записал набело новую «Дубинушку». Нельзя не заметить еще одной интересной детали — на одном из листков теми же чернилами записано стихотворение Галины Галиной, сочиненное поэтессой в ответ на отдачу в солдаты 183 киевских студентов в январе 1901 года за участие в «крамольных действиях» и впервые прочитанное ею незадолго до харьковской демонстрации — 19 февраля 1901 года в петербургском «Союзе писателей»[44].

Второй вариант «Студенческой Дубинушки» внесен в тетрадь после пространной «Революционной Дубинушки» (19 строф) — вероятно, ближе к событиям 1902 года. Эти два варианта различаются не только текстуально, но также и по характеру записи: оба текста разбиты на строфы, но разбивка по-разному оформляется графически, во втором случае — каждая

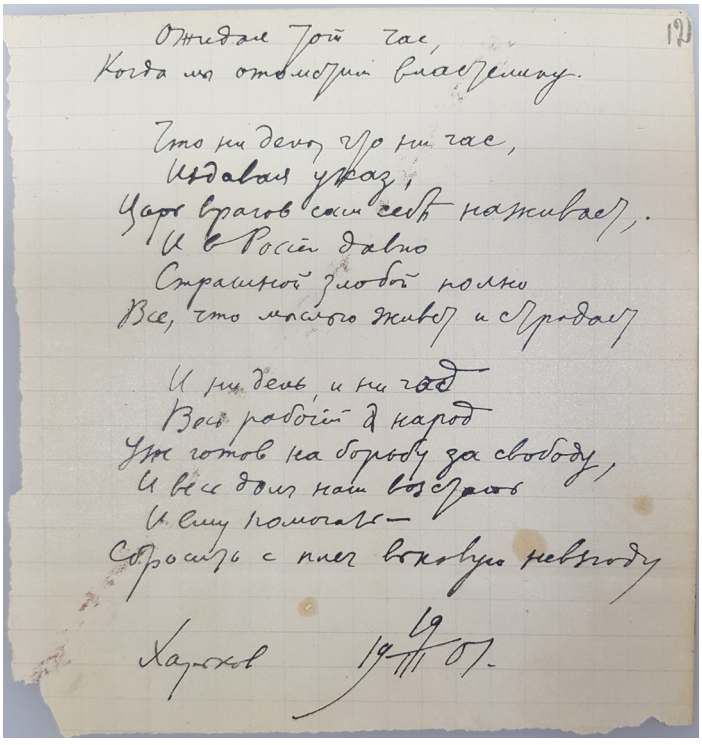
[40] [Там же: 487]. Ср. его же замечания о включении в текст двух строф из стихотворения А. А. Ольхина «У гроба» («Там, где Плевна стоит» и далее — см. в собрании Лебедева текст [4]): «Любопытно, что обе строфы снова всплыли в "Дубинушке" в 1896 г. среди московского студенчества, отметившего сходками и демонстрацией полугодовщину Ходынской катастрофы» [Там же: 485].

[41] В версиях «Дубинушки», представленных в собрании Лебедева, эта строфа отсутствует.

[42] Ср. варианты этой строфы в текстах из собрания Б. Ф. Лебедева [5, 11].

[43] РО ИРЛИ. Р. V, к. 102, п. 3, с. 487–488.

[44] А. Дун приводит выдержку из агентурного донесения: «19 февраля по окончании вечера в Союзе писателей 28 человек отправились ужинать к Палкину… В числе присутствующих были: …Галина (читала в Союзе стихотворение о "молодом лесе", который рубят, по поводу студенческих волнений)» [Дун 1963: 163].

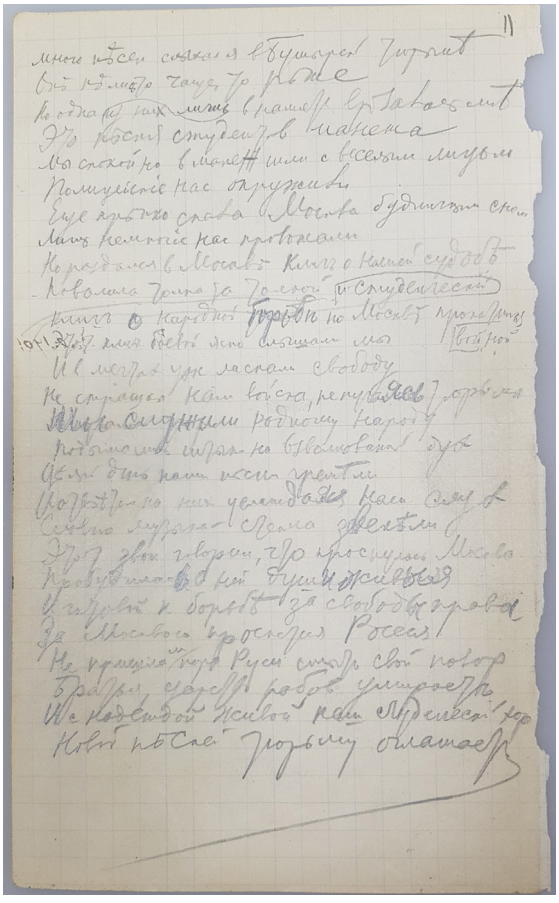


Илл. 4. Фрагмент «Студенческой Дубинушки». Автограф Б. Ф. Лебедева (РГАЛИ. Ф. 1786, оп. 1, ед. хр. 1, л. 12)

из длинных нечетных строк делится на две. Очевидно, они попали в тетрадь Лебедева из разных источников. Таким образом, записи Лебедева фиксируют «первые шаги» этой песни в революционной студенческой среде и иллюстрируют гибкость ее траектории.

Особый интерес представляет версия «Дубинушки» «Много песен слыхал я в Бутырской тюрьме…» ([10], *Илл. 5*), повествующая о событиях студенческого выступления у Манежа и сочетающая черты песен-хроник, традиционной студенческой песни и революционной гимнической и лирической поэзии. Текст песни написан на отдельном листке того же формата, что и «Студенческая Дубинушка» ([11], ср. *Илл. 4*), и представляет собой черновой автограф Лебедева, записанный карандашом, со множественными исправлениями. Этот текст песни не встречается ни в одной из известных нам публикаций. Единственное упоминание песни с подобным зачином, причем именно как «Студенческой Дубинушки», обнаружилось в предисловии П. Г. Ширяевой к сборнику «100 песен русских рабочих» [Ширяева 1984: 9–10][45]. Логично предположить, что этот текст был известен Ширяевой из собирательской работы или из архивных разысканий и, вероятно, отложился в Пушкинском Доме, где работала исследовательница. Однако нам пока не встретился ни один из подобных текстов ни среди письменных документов, ни в аудиозаписи. Нет его и среди материалов «Собрания русских революционных песен», работа над которым шла в Фольклорной секции МАЭ в середине 1930-х годов под руководством М. С. Друскина (под названием «Студенческая Дубинушка» в него вошла классическая версия с первой строкой «Удивил царь весь мир»).

[45] Пользуясь случаем, благодарю Р. И. Фахретдинова за указание на эту публикацию.



Илл. 5. «Много песен слыхал я в Бутырской тюрьме...» Автограф Б. Ф. Лебедева. (РГАЛИ. Ф. 1786, оп. 1, ед. хр. 1, л. 11)

Случалось ли Лебедеву самому бывать в Бутырской тюрьме, нам неизвестно. Весной 1902 года, как было сказано выше, он писал прошение из Таганской тюрьмы. Вместе с тем подпись «Б. Лебедев» на обороте листка с черновым текстом позволяет предположить, что он является автором этой песни, а упоминание Бутырской тюрьмы в тексте позволяет предположить, что эта версия главной песни революционного студенчества была создана во время заключения в знаменитой Бутырке или по следам пребывания в ней.

Из текста песни не очевидно, каким именно событиям она посвящена. Остановимся на этом вопросе подробнее. В центре песенного повествования — самый острый момент студенческого выступления: столкновение с полицией. Основное действие разворачивается вокруг Манежа, куда, как известно, в ходе нескольких выступлений помещали участвовавших в них студентов. Наконец, в песне есть еще одна важная деталь — упоминание Бутырской тюрьмы. Очевидно, что автор песни апеллирует к еще свежим событиям. Было бы вполне логично предположить, что прототипической реальностью песенного повествования являются студенческие выступления 9 февраля 1902 года, в которых точно участвовал хозяин тетради и от которых в ней остался документальный след — текст резолюции. Однако такие детали, как перемещение студентов в Манеж (события 1902 года развернулись преимущественно внутри университета), продолжительность столкновений, затянувшихся на ночь и утро, наконец, поддержка «толпы», которая зимой 1902 года была предотвращена полицией, отсылают нас к более раннему протестному выступлению студентов, развернувшемуся на улицах Москвы 23–25 февраля 1901 года и повлекшему за собой серьезные репрессивные меры. Напомним, что тогда, «в ночь на 25 февраля под сильным конвоем», студенты были переведены в Бутырскую тюрьму [Гусятников 1971: 54], а позднее за участие в сходках и уличных демонстрациях правление Московского университета исключило из числа студентов 500 человек, часть из них была выслана

из Москвы[46]. В нашем распоряжении имеются три свидетельства, отражающие три различных взгляда на эти события: авторов статьи в «Искре», жандармского офицера, участвовавшего в подавлении сходки, и студента, сочувствующего борьбе своих товарищей.

Первая позиция наиболее близка песенному тексту. Приведем фрагмент из работы П. Гусятникова, восходящий к публикации в «Искре» [47].

> К 12 часам 23 февраля на Моховой улице собралось много народу студенты, курсистки, мастеровые и обыватели, полицейские и дворники. «Со всех сторон летят прокламации»[48], — пишет очевидец.
>
> В актовый зал Московского университета кроме студентов пришли делегаты студенческих организаций Петровской сельскохозяйственной академии, Межевого института, Технического училища, Высших женских курсов профессора Герье.
>
> На этом представительном собрании московского студенчества разгорелись ожесточенные споры по вопросам тактики борьбы с правительством за отмену «временных правил». Сторонники легальных форм борьбы выступали против организации, предлагали послать петицию правительству с просьбой отменить «временные правила». Ораторы — сторонники революционной тактики — агитировали за вынесение протеста на улицу, где он будет поддержан народом. «Студенчество должно добиваться свободы и прав не для себя, а для всего народа, на средства которого оно воспитывается и на служение которому потом понесет свои знания»[49], — заявляли они.
>
> Во время прений в актовый зал университета ворвались полиция и жандармы. На требование пристава «разойтись» подавляющее большинство присутствовавших на сходке отказалось покинуть зал. Тогда жандармский офицер приказал наряду полиции «очистить зал» и перевести всех «ослушников» в манеж. Когда студентов начали переводить в манеж, собравшиеся на площади жители Москвы, среди которых были и рабочие, стали бурно выражать свои симпатии и сочувствие молодежи. В знак солидарности с арестованными в манеж пошли более 100 гимназистов и курсисток, находившихся возле университета и манежа. «Тысячная толпа народа не расходилась до самого позднего вечера... В толпе слышались требования выпустить заключенных, и солдаты должны были взять оружие наперевес, чтобы удержать бушующую массу».
>
> 24 февраля, когда весть о массовых арестах студентов облетела всю Москву, жители с раннего утра начали собираться на площади, прилегающей к университету; по свидетельству корреспондента «Искры», среди них «была масса фабричных и мастеровых», которые пытались взломать двери манежа и освободить арестованных студентов.

[46] В первых числах апреля 1901 года в Московском университете было вывешено объявление, в котором описывалась судьба участников событий 29 января и 23 февраля:
Объявление.
Из числа участников беспорядков, происходивших 29 января и 23 февраля, суду Правления Университета подлежали 495 студентов. По тщательному расследованию и обсуждению степени виновности каждого из них Правление в заседаниях своих 5, 6, 7 и 8 марта 1901 года постановило:
23 студента уволить без прошения;
87 студентов уволить по прошению;
223 студента подвергнуть выговору с предупреждением и, — ввиду того, что эти студенты еще проявляют упорное нежелание дать обещание подчиниться безусловно всем действующим университетским правилам, — обязать этих студентов дать соответствующую подписку; в случае же отказа с их стороны от этого — уволить по прошению;
65 студентов подвергнуть выговору с предупреждением;
45 студентов — выговору от Правления;
52 студента — выговору от Инспекции.
Ректор А. Тихомиров
Цит. по: [Флоренский 2005].

[47] Автор пересказывает и цитирует газетную заметку [Из нашей жизни 1901].

[48] Там же, стр. 57. — Примеч. *П. Г.*

[49] [Титов 1906: 14]. — Примеч. *П. Г.*

Московские власти, опасаясь повторных демонстраций у манежа, в ночь на 25 февраля под сильным конвоем перевели студентов в Бутырскую тюрьму.
В воскресенье, 25 февраля, возбуждение москвичей достигло высшей точки. «Десятки тысяч народа приняли участие в противоправительственных демонстрациях», среди них были и рабочие Прохоровской мануфактуры [Гусятников 1971: 53–54].

В отличие от искровцев, стремящихся подчеркнуть политическую направленность студенческих выступлений и героизирующих студентов, генерал-майор Отдельного корпуса жандармов А. И. Спиридович обращает внимание на прозаические детали сходки и стремится показать, с одной стороны, ее спонтанный и хаотичный, с другой — неполитический характер. Упоминает он и исполнение песен. Вместе с тем мы не найдем в этом описании упоминания рабочих и «тысячной толпы народа»:

19 февраля произошли беспорядки в Петербурге и Харькове, а 23 начались они и у нас в Москве. В тот день студенты собрались на университетском дворе, когда же пришла полиция, то студенты взломали двери в актовый зал, где и продолжали сходку. Университетское начальство обратилось к обер-полицмейстеру, по распоряжению которого выходивших со сходки стали задерживать и направлять в манеж на Моховой.
Слух о начавшихся беспорядках распространился по городу. Группы учащихся, вместе с праздно шатающейся молодежью и подростками, появлялись то в одной, то в другой части города и нарушали обычный порядок жизни. Все тянулось к манежу. Иногда толпы начинали петь студенческие песни.
Вызывались усиленные наряды полиции, жандармские эскадроны и казаки, при приближении которых молодежь шикала, свистала и разбегалась, чтобы собраться в другом месте. Наряды направлялись туда, туда скакали и жандармы, беспорядочники вновь разбегались, и так до бесконечности. Происходила какая-то своеобразная игра в кошку и мышку.
С непривычки полиция действовала неумело, неразумно, что только подбодряло демонстрантов и увеличивало общую сумятицу и беспорядок. Больше всего ерунды было в манеже, куда направляли со всех сторон арестованных.
Огромный манеж был полон народу. Студенты, вольные, курсистки, полиция и несколько эскадронов жандармов. ‹…›
На наше счастье в тот год беспорядки в Москве не носили политического характера. Студенческий исполнительный комитет даже выпустил прокламацию, приглашая студентов не участвовать в уличных демонстрациях. Все шло официально под флагом академической борьбы [Спиридович 1928: 83–85].

Третье свидетельство, которое существенно дополняет два предыдущих и дает нам новые важные детали, отражает внутреннюю позицию современника и очевидца, симпатизирующего митингующим, но в сходке не участвовавшего. 26 февраля 1901 года П. А. Флоренский, тогда студент-первокурсник, писал матери:

Дорогая мамочка!
Пишу тебе в довольно-таки неприятной обстановке. Волнение все усиливается и грозит принять серьезные размеры, тем более что одновременно с движением пан-учебным вспыхивает что-то среди фабричных: сегодня была крупная драка на Тверской с полицейскими. 23го февраля была сходка; всех собравшихся загнали казаки в Манеж, где их держали 2 дня и только вчера ночью перевели в тюрьму на Бутырке. Рассказывают о целом ряде самых возмутительных историй, говорят будто запертых студентов полицмейстер обещал «заморить голодом» и т. д. Сей-

час, как говорят, происходит у нескольких человек в Общежитии обыск; да и вообще тут подслушивают, подглядывают за нами по случаю волнений. Сегодня Тверская была баррикадирована скамейками с бульвара, фабричные грозят перевернуть конки и т. д.
‹...› Оставаться в бездействии в скором времени будет невозможно. Может быть, мы будем действовать в том направлении, чтобы подали петицию на Высочайшее Имя с просьбой об отмене «временных правил» [Флоренский 2005].

В тексте тюремной «Дубинушки», помимо характерных мотивов и поэтических клише, восходящих к поэтике революционной песни («клич о народной борьбе», «братья, царство рабов умирает» и т. п.), присутствует и другой стилистический пласт, отсылающий к так называемым песням-хроникам — городским балладам, сочинявшимся по следам получивших огласку трагических происшествий (преступлений, катастроф)[50]. Подобно песням-хроникам, текст песни о событиях в Москве отличает намеренная фактографичность, насыщенность деталями («мы спокойно в Манеж шли с веселым лицом», «лишь немногие нас провожали», «полицейские нас окружили», «целый день наши песни гремели» и т. п.), в повествовательной части используется «газетный» стиль («еще крепко спала Москва будничным сном», «повалила толпа за толпою» и др.), подчеркивается локализация событий — «Бутырская тюрьма», «Манеж», пять раз упоминается Москва. Тем самым конструируется реальность рассказанной в песне истории и документальность самого рассказа. Некоторые выражения в песенном тексте позволяют предположить, что ее автор опирался не (только) на собственные впечатления очевидца и участника событий, но и на изложение этих событий в периодике, возможно, и на текст публикации в «Искре», а именно так в большинстве случаев поступали сочинители городских песен-хроник (ср., например: «весть о массовых арестах студентов облетела всю Москву» — «но раздался в Москве клич о нашей судьбе», «студенчество должно добиваться свободы и прав не для себя, а для всего народа» — «Мы служили родному народу» и т. п.).

Записанная Борисом Лебедевым «бутырская» версия «Дубинушки», таким образом, не только знакомит нас с полным текстом песни, о которой прежде существовало лишь упоминание, но и позволяет сделать некоторые наблюдения о технологии создания новой революционной песни в студенческой среде начала XX века.

***

Мы публикуем содержимое тетради полностью, за исключением образцов подписи Лебедева и неизвестно к чему относящихся подсчетов, встречающихся на разных страницах. В публикации сохраняется последовательность расположения текстов, пунктуация и разбивка на строфы. Написание слов приведено в соответствие с нормами современной орфографии. Нумерация текстов сделана нами в соответствии с порядком их следования (номера заключены в квадратные скобки). Краткие комментарии к песням и текстологические примечания даны после каждого текста песни.

[50] Подробнее об особенностях песен-хроник см. [Белоусов 2012, Лурье 2018].

Русские революционные песни, собранные Б. Ф. Лебедевым[51]

[1]

Вихри враждебные[52] веют над нами,
Тайные[53] силы нас злобно[54] гнетут[55],
В бой роковой мы вступили с врагами,
Судьбы безвестныя нас еще ждут.

Но мы поднимем бодро и смело
Знамя борьбы за рабочее[56] дело,
Знамя великой борьбы всех народов
За лучший мир и святую свободу.

На бой кровавый святой и правый,
Марш, марш вперед,
Рабочий народ.

2[57]

Мрет с голодухи несчастный рабочий[58]
Не будет он братья больше молчать
Наших подвижников юные очи
Будет ли вид эшафота пугать

В битве кровавой[59] не сгинут бесследно
Павшие[60] честью во имя идей,
Их[61] имена в нашей песне победной
Будут священны мильонам людей.

[62]Нам ненавистны тиранов короны[63],
Цепи[64] народа страдальца[65] мы чтим.
Нашею кровью облитые троны
Мы кровью наших врагов обагрим[66].

Месть беспощадная всем супостатам[67],
Мы всем паразитам трудящихся масс,
Мщенье и смерть всем царям-плутократам,
Наших врагов в крови уже час!

[51] РГАЛИ. Ф. 1786, оп. 1, ед. хр. 1.
[52] Вместо вычеркнутого «мятежные».
[53] Слово вписано сверху над «Грозные».
[54] Слово вписано сверху над «тяжко».
[55] Вся строка первоначально имела вид: «Грозныя силы нас тяжко гнетут».
[56] Слово вписано над прилагательным «великое».
[57] Цифра, очевидно, обозначает повтор припева.
[58] Первоначально строка имела следующий вид: «Мрет несчастный с голодухи рабочий».
[59] Фраза вписана на место вычеркнутого «Мысли великия».
[60] Вставлено вместо вычеркнутого «Верит».
[61] Вместо вычеркнутого «лишь».
[62] Вверху страницы размещены хозяйственные записи, не относящиеся к тексту песни.
[63] Вместо вычеркнутого «чертоги».
[64] Вместо вычеркнутого «Бедных».
[65] Окончание слова переправлено, было: «страдальцев».
[66] Строка, имевшая вид «Мы кровью врагов обагрим», зачеркнута, затем исправлена с добавлением указания «нужно».
[67] Строка дважды исправлена. Первоначальный вид: «Месть [нрзб.] царям и супостата», затем было исправлено на «Месть всем царям супостату».

Черновой текст «Варшавянки» внесен рукой Б. Ф. Лебедева в тетрадь на л. 2 об — 3. «Варшавянка» — один из наиболее популярных революционных гимнов в России. Текст представляет собой вольный русский перевод польского стихотворения Вацлава Свенцицкого Warszawianka (1880 г., первая публикация — 1883 г.), выполненный Г. М. Кржижановским в 1897 году в тюремном заключении в Бутырской тюрьме. Текст, по признанию Кржижановского, был переработан в соответствии с задачами русской политической борьбы. Первые нелегальные публикации «Варшавянки» относятся к самому началу XX века: [Рабочее дело 1900] (первая публикация русского текста); [Песни борьбы 1902] (с подзаголовком «Польская революционная песня»); с нотами в сб.: [Песни революции 1923: 2–3] и др. Мелодия «Варшавянки» восходит к «Маршу зуавов», исполнявшемуся польскими эмигрантами в Париже в середине XIX века. В русской традиции мелодия претерпела существенные видоизменения и именно в этом облике получила мировую известность, см. подробнее: [Друскин 2012: 184–187, 389–392, Гусев 1988: 475]). Текст, вошедший в собрание Б. Ф. Лебедева, близок первому изданию (см. републикацию: [Гусев 1988: 288–289]), с некоторыми разночтениями в выражениях и перестановками слов.

[2]

Славное море — священный Байкал!
Славный корабль — омулевая бочка!
Эй, Баргузин! Пошевеливай вал —
Молодцу плыть недалечко.

Долго я тяжкие цепи носил,
Долго скитался в горах Акатуя.
Добрый[68] товарищ бежать пособил,
Ожил я волю почуя.

Шилка и Нерчинск не страшны теперь.
Горная стража меня не поймала,
В дебрях не тронул прожорливый зверь,
Пуля стрелка миновала.

Шел я ночью средь белого дня,
Вкруг городов озираяся зорко.
Хлебом кормили крестьянки меня,
Парни снабжали махоркой.

Славное море — священный Байкал!
Славный парус, кафтан дыроватый!
Эй, Баргузин! Пошевеливай вал,
Слышатся грома раскаты.

Текст песни, записанный рукой Б. Ф. Лебедева черными чернилами, размещен в тетради на л. 3 об. В верхней части листа Б. Ф. Лебедев в разных вариантах опробовал свою подпись.

Текст «Славное море — священный Байкал» представляет собой песенную версию стихотворения «Дума беглеца на Байкале» сибирского поэта, краеведа и этнографа Д. П. Давыдова (первая публикация — 1858 г.) [Давыдов 1863]. Впервые в качестве песни текст был напечатан в журнале «Современник» (1863. № 11. С. 172). С 1904 года публиковалась в массовых песенниках

[68] Вписано над «Старый», что совпадает с литературным источником.

с небольшими разночтениями. Первое издание с нотами: [Гартевельд 1908]. Существуют различные точки зрения в отношении источника мелодии песни, М. С. Друскин и В. Е. Гусев придерживались мнения о ее народном происхождении [Друскин 2012: 424–426, Гусев 1988: 456, 496]. Песня приобрела широкую популярность у ссыльных, среди интеллигенции, в том числе в среде революционеров, включалась в песенники, изданные РСДРП. В версию Б. Ф. Лебедева, как и в большинство песенных вариантов, вошли лишь первые четыре и последняя (11-я) строфы. Наиболее близкие варианты текста: [Песни каторги и ссылки 1930: 105–106; Богуславский, Шишов 1936: 37].

[3]

Мучит, терзает головушку бедную
Грохот машины колес
Свет застилается в оченьках крупными
Каплями пота и слез.
Эх! да зачем же, зачем же вы льетеся
Горькие слезы из глаз.
Нитки в основе порвались канальская
Быть мне в ответе за вас.
Как не завидовать главному мастеру
Вот у окна он сидит
Чай попивает да гладит бородушку
Знать на душе не болит
Сам норовит как бы меньше досталося
Нашему брату ткачу
Эх! главный мастер[69] надсмотрщики
Жить ведь я тоже хочу.

Текст песни, записанный рукой Б. Ф. Лебедева черными чернилами, размещен в тетради на л. 4. Текст представляет собой свободную переделку стихотворения С. С. Синегуба «Дума ткача» (1872 год, поэтический отклик на посещение ткацкой фабрики на Выборгской стороне с целью агитации среди рабочих). Стихотворение, изданное в 1873 году в Женеве, довольно скоро получило распространение в России среди молодежи и рабочих в качестве песенного текста; в 1890-е годы текст включается в нелегальные сборники, исполнялся с разными напевами народного происхождения, позже песня вошла в репертуар Н. Плевицкой [Гусев 1988: 464–465].

Из 15 строф стихотворения С. С. Синегуба в текст, записанный Б. Ф. Лебедевым, в заметно видоизмененном виде вошли лишь четыре строфы: 1, 2, 9 и 11. При этом публикуемая версия в целом близка тексту Синегуба, исключение — перестановка строк во 2-й строфе: 9-я строка помещается на место 7-й, что незначительно меняет логику песенного фрагмента, ср.:

Стихотворение С. С. Синегуба	*Песенный текст из собрания Б. Ф. Лебедева*
Делу — помеха; основа попортится! Быть мне в ответе за вас!	Нитки в основе порвались канальская Быть мне в ответе за вас.
‹…›	
Нитка порвалась в основе канальская, Эка канальская снасть!	

[69] Далее слово пропущено, оставлено пустое место.

[4]

1[70] Много песен слыхал я в родной стороне
И про горе, про радость в них пелось
Но из песен из тех в память врезалось мне
Это песня родимой дубины[71]

4 Слышал песню я ту, как певала артель,
Подымая бревно на стропила;
Вдруг сорвалось бревно и замолкла артель
Двух здоровых ребят задавило[72].

2 Англичанин хитрец[73], чтоб роботе помочь,
Изобрел за машиной машину
А наш русский мужик коль роботать невмочь,
Он затянет родную дубину.

3 Не по нотам она эта песнь сложена
Не в концертных залах ее пели
Средь рабочего люда она создалась
И под стоны робочей артели[74]

5 Мужику бедняку нечем подать платить,
Со двора же сгоняли скотину,
И идет он в кабак свое горе залить,
Да затянет родную дубину[75].

11[76] Толстопузый наш поп обирает народ
И мужицкие деньги считает
Да и дьякон с дьячком в этом деле святом
Преусердно ему помогает[77].

6 Как на матушке на Волге, великой реке
Мы ломали и ноги и спину
И нам легче, когда, утопая в песке,
Мы затянем родную дубину[78].

[70] Здесь и далее перед первыми строками цифры вписаны самим Б. Ф. Лебедевым и, вероятно, указывают на предполагаемый порядок следования песенных строф. Мы не стали следовать логике перестроения и публикуем текст в первоначальной редакции.

[71] Соответствует первой строфе авторского текста, кроме последней строки «Это песня родимой дубины» (ср. «Это песня рабочей артели» у Богданова и Ольхина), что объясняется влиянием других строф с упоминанием «дубины» (см. строфы 4, 6, 8, 11, 12).

[72] Строфа не имеет отношения к авторскому тексту, но встречается в других песенных вариантах «Революционной Дубинушки», см. [Песни каторги и ссылки 1930: 84–85, Русские песни 1952].

[73] Первоначально «мудрец», слово исправлено. Строфа позаимствована из текста Ольхина (4-я строфа).

[74] Строфа не имеет отношения к авторскому тексту, но, по указанию Р. И. Фахретдинова, встречается в песенном варианте 1886 года (см. электронный ресурс: [http://a-pesni.org/starrev/dubinuchka.php], образец № 3 «Дубина», 2-я строфа). Близкий вариант: [ФА ИРЛИ. РФ, п. 165, л. 64].

[75] Оригинальная строфа, близкий вариант хранится среди материалов неопубликованного Собрания русских революционных песен [ФА ИРЛИ. РФ, п. 165, л. 65].

[76] Первоначально была поставлена цифра 6.

[77] Вариант антиклерикальной строфы вошел в версии «Дубинушки», опубликованные в изданиях: [Песни каторги и ссылки 1930: 84–85, Русские песни 1952, в обоих изданиях — 8-я строфа].

[78] Данное четверостишие — перефразированный вариант 6-й строфы авторского текста, ср. у Ольхина:

И на Волге-реке, утопая в песке
Мы ломаем и ноги, и спину,
Надрываем там грудь и, чтоб легче тянуть
Мы поем про родную дубину.

Близкий вариант хранится в материалах неопубликованного Собрания русских революционных песен, ср.:

Как на матушке на Волге, великой реке
Он ломает и руки и спину,
Ему легче когда утопая в песке
Он затянет родную дубину [ФА ИРЛИ. РФ, п. 165, л. 64].

7 И коль с лямкой идет, иль железо кует,
Иль в Сибири руду он копает,
Всюду с болью в груди эту песню поет
И дубину везде вспоминает[79].

13 Мы научим народ, чтобы прежде всего,
Он познал своего лиходея, он царя своего и холопа его
Кулака, мироеда, злодея[80].

14 И настанет пора встрепенется[81] народ
Сбросит он вековую кручину
На купцов и господ и на весь царский род
Он сломает покрепче дубину[82].

Говорят, что к работе ленив наш мужик,
Когда ты взбодришь ему спину,
Ну, так, как же не вспомнит родной свой напев
Все про ту же родную дубину[83].

12 По дороге большой по Владимирке вдаль
Арестантов собралася туча
И ведут разговор про родимой свой край
А их слушает лес лишь дремучий[84]

8 По дороге большой, что на север идет
И Владимиркой здревне зовется
Цвет России идет, кандалами звенит
И дубинушка стройно несется

9 Там, где Плевна стоит, есть высокий курган,
В нем солдатския кости не сгнили,
В имянины царя, чтоб ему угодить,
Сорок тысяч солдат уложили.

10 Имяниный пирог из начинки людской
Брат подносит державному брату,
А на родине ветер уныло шумит
И разносит солдатскую хату[85].

Не дивись, что француз лес, лишенный листвы,
Для царя весь цветами украсим
И что вместо цветов губернатор Москвы
Кровью алой Ходынку украсил[86].

[79] Строфа является вариантом 5-й строфы текста Ольхина, ср. «Тянем с лесом судно, иль железо куем».

[80] Вариантов этой строфы обнаружить не удалось.

[81] Вставлено над «и проснется».

[82] Строфа нередко завершает песенные варианты «Дубинушки», ср. [http://a-pesni.org/starrev/dubinuchka.php. Образец № 3 «Дубина» со ссылкой на неизвестный источник 1886 года; Гусев 1988: 421, ПКиС 1930: 85].

[83] Строфа является вариантом 3-й строфы «Дубинушки» Ольхина.

[84] В этом и следующем четверостишиях развивается каторжная тема; в некоторых вариантах песни она получила выражение в одной строфе, ср. [Гусев 1988: 420, 6-я строфа; Песни революции 1923, 6-я строфа].

[85] Фрагмент из двух четверостиший («Там, где Плевна стоит…» и «Именинный пирог…»), с некоторыми изменениями, заимствован из стихотворения А. А. Ольхина «У гроба» (часть «Отпевание»). А. А. Шилов предположил, что этот фрагмент, связанный с «неудачным штурмом Плевны, предпринятым без достаточных подкреплений 30 августа 1877 г. главнокомандующим в Русско-турецкой войне Николаем Николаевичем старшим, братом Александра II в день именин последнего», входил в первоначальный состав строф «Дубинушки», а позже выпал из текста и сохранился исключительно в рукописных собраниях [РО ИРЛИ. Р. V, к. 102, п. 3, л. 485]. Фрагмент вошел в студенческую версию «Дубинушки», звучавшую в 1896 году на сходках и демонстрациях, посвященных полугодовщине трагических событий на Ходынке (с зачином «Есть на Шипке курган»), присутствует в нотной публикации «Дубинушки» 1917 года, см. [Гусев 1988: 419–421, 498].

[86] Исправлено, первоначально — «роскрасил».

Звон идет и растет он по Руси святой
И розносят печальную повесть,
А убийца ходынский пиры задает
Заливая греховную совесть[87].

Раздается гудок и фабричный станок
Всех рабочих калечит ломает,
А ученый их друг, чтобы наполнить досуг,
Снова к Конту опять призывает[88].

Текст, записанный Б. Ф. Лебедевым черными чернилами, размещен в тетради на л. 4 об — 5 об.

В основе текста «Революционной Дубинушки», вошедшего в собрание Б. Ф. Лебедева, лежит стихотворение А. А. Ольхина (первая публикация — 1885 год), которая, в свою очередь, является переработкой широко популярной в 1860-е годы «Дубинушки» В. И. Богданова, впервые напечатанной в журнале «Будильник» (1865. № 60). Как известно, Ольхин сохранил три строфы стихотворения Богданова, а также припев, восходящий к трудовой артельной песне, связанной с корчевкой деревьев. По мнению А. А. Шилова, «Дубинушка» Ольхина была составлена им «в качестве хоровой песни» во второй половине 1878-го — начале 1879 года [РО ИРЛИ. Р. V, к. 102, п. 3, л. 484], М. С. Друскин называет более раннюю дату — 1870 год и высказывает предположение, что и Богданов, и Ольхин писали свои тексты на «голос» уже известной песни [Друскин 2012: 268]. По мнению Е. В. Гиппиуса, в основе мелодии сольного запева «Дубинушки» лежат интонации известной студенческой песни «Не осенний мелкий дождичек», припев — мелодия бурлацкой «Дубинушки». Впервые с мелодией песня была опубликована в обработке М. Слонова в исполнении Ф. И. Шаляпина в 1905 году (см. также: [Гусев 1988: 498]), тогда же получила широкое распространение. История текста и музыкальных версий подробно изложена в работе: [Гиппиус 1962].

Текст, записанный Б. Ф. Лебедевым в тетрадь, представляет собой один из наиболее пространных из известных вариантов «Революционной Дубинушки» (19 строф, вместе с присоединенной к ней «Студенческой Дубинушкой» — 30 строф). Текст строится по принципу кумуляции — нанизывания отдельных фрагментов, каждый из которых повествует о тяжелой доле представителей той или иной социальной страты. Таким образом, ольхинские строфы постоянно перемежаются оригинальными фрагментами, часть которых встречается в других опубликованных версиях «Революционной Дубинушки», а часть обнаружить в публикациях не удалось (см. примечания выше). Помимо основной канвы «Дубинушки» Ольхина, в текст Лебедева вошли две строфы, заимствованные «Дубинушкой» из другого стихотворения Ольхина — «У гроба» (подробнее о нем см. примечание выше).

Можно предположить, что записанный текст никогда не пелся без опоры на запись, а его продолжительность была обусловлена прагматикой исполнения во время длительных студенческих демонстраций, обычно заканчивавшихся столкновениями с полицией. Как указывалось выше, Лебедев в тетрадной записи расставил обозначения, призванные перестроить и сократить текст (см. цифры возле строф), — возможно, это было сделано для какого-то конкретного случая исполнения.

[87] Вариантов двух четверостиший, начиная со слов «Не дивись, что француз», обнаружить не удалось. Между тем этот фрагмент представляет большой интерес, поскольку развивает начатую в предыдущих строфах тему Ходынской катастрофы, которая получила широкий отклик в студенческом политическом движении.

[88] Вариантов последнего четверостишия (скорее всего, появившегося в студенческой среде) обнаружить не удалось.

[5]

Удивил царь весь мир, как царям предложил
Уничтожить военную силу:
«Нам не нужны войска, будем жить как друзья
И забудем родную дубину»

И дубиною той милосердной рукой
Пополняет войска молодежью
И как вспомнишь порой, где твой брат дорогой,
Так невольно подернешься дрожью.

Но пришла та пора и дошло до царя,
Что студенты поднялись за право
Тут по-прежнему он применил без труда,
По-старинному начал расправу.

Но крепись друг родной
За твоею спиной мы поднимемся дружной семьею
Мы сотрем произвол а с ним царский престол
Мы сравняем с сырою землею.

Братья, труден наш путь, надрывается грудь 15
В борьбе с подавляющей силой
Но сомнения прочь, ведь не все ж будет ночь
Луч блестнет и над нашей землею (могилой)[89]

Каждый день каждый час 16
Издавая указ, царь врагов себе сам наживает,
И в России давно страшной злобой полно
Все, что мыслью живет и страдает.

И не день, и не год весь рабочий народ 17
Уж готов на борьбу за свободу
И наш долг ведь восстать и ему помогать
Сбросить с плеч вековую невзгоду[90].

Современный студент мостовую громит
В карильонах сердца покоряет
Хлещет вальс на балах,
За зеленым столом убежденья свои потеряет[91]

И чиновник, и поп обирают народ,
Дворник и купец руки греют,
Современный студент лишь дубину поет
Нагреть руки он после успеет[92].

На Руси, на Святой жандармерии рой
Рой шпиков повсюду шныряет 18
Забегает вперед, забегает назад
Творит суд и расправу Шемяки[93].

[89] Судя по проставленным цифрам, эту и несколько следующих строф Лебедев «присоединил» к «Революционной Дубинушке», предписывая исполнять их после куплета «И настанет пора встрепенется народ…» (см. выше текст [4]).

[90] Слово вставлено вместо вычеркнутого «дубину».

[91] Эта строфа является аллюзией на 8-ю строфу «Дубинушки» Ольхина («Мы пируем при блеске огней на балах»), развивая тему непозволительности праздного времяпрепровождения студентов.

[92] Строфа из «Революционной Дубинушки» (ср. выше [4], 6-я строфа), здесь же к списку обирающих простой народ в качестве потенциального мироеда добавляется и студент.

[93] Вариант этого четверостишья входил в некоторые варианты «Революционной Дубинушки», см. [Гусев 1988: 420].

Эх, та каторга жизнь, вековая страда!
Разболталась вся грудь, от невзгоды
Так пойдемте же братцы
В кобак от труда и затянем дубинушку с горя[94].

Баржу с хлебом везет, иль железо кует,
Иль в Сибири руду он копает,
Он одну эту песнь про дубину поет
Лучше песни он этой не знает[95].

Текст песни внесен рукой Б. Ф. Лебедева черными чернилами в тетрадь на л. 6 — 6 об. Б. Ф. Лебедев записал его более убористым почерком и, вероятно, позднее предыдущего текста. Вместе с тем цифры, проставленные возле нескольких строф (см. строфы 15, 16, 17, 18), позволяют говорить о том, что он мыслился как продолжение «Революционной Дубинушки». Эта песня, получившая известность как «Студенческая Дубинушка», появилась как отклик на принятие «Временных правил» и практик их применения по отношению к студентам в 1900 и 1901 годах, вызвавших всплеск студенческих выступлений (см. об этом в нашем вступлении к публикации). Первые семь строф варианта, записанного Лебедевым, в целом совпадают с вариантом, включенным в неопубликованное Собрание русских революционных песен («Приложение II: Варианты»: «Дубинушка»: 26. «Студенческая Дубинушка»: «Удивил царь весь мир» [РО ИРЛИ. Р. V, к. 102, п. 3, л. 334–335]); лебедевский текст близок и к одному из опубликованных вариантов, в котором отсутствуют строфы 5, 8-12 (см. [Фейдер 1925: 141–142]).

[6]

Отречемся от старого мира
Отряхнем его прах с наших ног
Нам не нужно златого кумира;
Ненавистен нам царский чертог!

Мы пойдем в ряды страждущих братий,
Мы к голодному люду пойдем;
И пошлем мы злодеям проклятья,
На борьбу мы его позовем:

Богачи, кулаки жадной сворой
Расхищают тяжелый твой труд
Твоим потом жиреют обжоры
Твой последний кусок они рвут

Тебе отдых одна лишь могила
Каждый день недоимку готовь.
Царь-вампир из тебя тянет жилы,
Царь-вампир пьет народную кровь.

Ему нужны для войска солдаты
Так подайте ему сыновей
Ему нужны пиры и палаты
Подавай ему крови своей.

[94] Вариантов этой строфы, напоминающей традиционные студенческие песни XIX века (ср. песню «Наша жизнь коротка»), обнаружить не удалось.

[95] Строфа является вариантом 4-й строфы «Дубинушки» Ольхина, ср. выше [5].

Не довольно ли вечного горя
Встанем, братья, повсюду зараз
От Днепра и до Белого моря,
Все Поволжье, дальний Кавказ

И настанет година свободы,
За эпохой кровавой борьбы
И сольются в едино народы
В царстве счастья, труда и любви

Текст песни размещен Б. Ф. Лебедевым в тетради на л. 6 об. Песня получила известность с названием «Рабочая Марсельеза» и представляет собой свободную переработку французского революционного гимна, выполненную народником П. Л. Лавровым в 1875 году. В том же году Лавров опубликовал текст с названием «Новая песня» в лондонской газете «Вперед». С 1880-х годов песня постепенно получает все большее распространение в России, но особенно широкая известность «Рабочей Марсельезы» Лаврова пришлась на начало XX века. Песенный текст исполняется (и, по-видимому, был сложен) на видоизмененную мелодию французской «Марсельезы» Руже де Лилля (изменилась не только ее структура, но и манера исполнения, которая приблизилась к русской традиции пения) [Друскин 2012: 397–401]. По предположению Е. В. Гиппиуса, Лавров сочинял текст, имея в виду тот вариант «Марсельезы», который звучит в песне Р. Шумана «Два гренадера» [Гиппиус 1965: 65–66].

Текст, внесенный Лебедевым в тетрадь, имеет отдельные сокращения (выпущены четверостишья «Голодай, чтоб они пировали…», «На воров, на собак…», «И взойдет за кровавой зарею»), остальные части очень точно (за редкими исключениями) совпадают с оригинальным текстом Лаврова. Стоит отметить, что, в отличие от лавровского текста, ориентированного на музыкальную композицию определенного типа, публикуемая версия разбита на четверостишия и — что особенно примечательно — в ней отсутствует обязательный припев, опущенный, вероятно, как нечто общеизвестное, учитывая большую популярность песни в те годы.

[7]

Вы жертвою пали в борьбе роковой
Любви беззаветной к народу
В[ы] отдали все, что могли за него
За честь его, счастье, свободу.
Порой изнывали по тюрьмам сырым,
Свой суд беззаконный над вами
Судьи-палачи изрекли и на казнь,
Идете, гремя кандалами.
А деспот пирует в роскошном дворце
Тревогу вином запивая
Но страшные буквы давно на стене
Чертит уж рука роковая
Падет произвол, и восстанет народ
Могучий, правдивый[96], свободный!
Прощайте же, братья, вы честно прошли
Свой доблестный путь благородный.

[96] Слово вписано вместо вычеркнутого «счастливый».

За вами идет верных ратников строй
На подвиг и на смерть готовый
Прощайте же братья вы честно прошли
Св[ой] добл[естный] пу[ть] бла[городный.][97]

Текст песни вписан Лебедевым в тетрадь скорописью черными чернилами на л. 7. В начале XX века эта песня, известная как «Похоронный марш», принадлежала к числу наиболее распространенных русских революционных песен. В основе текста из собрания Лебедева — текст неизвестного автора «Вы жертвою пали борьбы роковой» (вариант 1870–1880 годов см. [Гусев 1988: 346]) и отчасти — стихотворение А. А. Амосова (лит. псевдоним — А. Архангельский) «В дороге» («Идет он усталый, и цепи звенят», первая публикация — в 1878 году, часть текста также легла в основу самостоятельной каторжно-этапной песни). Более запутанной оказалась история выявления авторства мелодии. Подробнее об этом, а также об истории и бытовании песни см. [Друскин 2012: 283–286, 401–406].

Публикуемый текст близок к одной из первых печатных версий «Похоронного марша» (см., например: [Песни борьбы 1902, Гусев 1988: 346]), однако 4-я строфа ближе к каторжной версии (то есть к тексту Архангельского), распространенной среди бывших каторжан и ссыльнопоселенцев, ср. [Песни каторги и ссылки 1930: 28–30]. Можно заметить, что, в отличие от наиболее часто встречающихся версий, в списке Лебедева отсутствуют строфы, описывающие путь каторжан («Идете усталые цепью гремя…» и «Нагрелися цепи от знойных лучей»), но добавлена новая — заключительная — строфа неизвестного происхождения.

[8]

[Резолюция]

Мы, учащиеся в высш[их] учебн[ых] завед[ениях] Москвы на общем собрании 9 февр[аля] 1902 г[ода] в количестве 518 ч[еловек] после всестороннего обсуждения единогласно постановили: ------

Считая ненормальность существующего строя лишь отголоском общего бесправия, мы навсегда откладываем иллюзию академической борьбы и выставляем знамя общеполитических требований, глубоко убежденные, что для правильного хода общественной жизни необходимо пересоздание всего социального и политического строя на начальных признаниях за личностью публичных прав. Мы уверены, что без этого русская жизнь не движется ни на шаг вперед что лучшие силы будут периодически вырываться из среды общества, что позорное топтанье[98] на одном и том же месте не прекратится.

Мы требуем:

1) Неприкосновенности личности, 2) свободы печати, 3) свободы совести, 4) свободы собраний и организаций, 5) непосредственной ответственности административных лиц, 6) общественности образования, 7) допущения женщин в Университеты, 8) уравнения прав национальностей, вместе с рабочими мы требуем[99] 9) 8[ми] часового рабочего дня, 10) права стачек.

Не признавая настоящее правительство способным к реорганизации общественного строя на этих началах, мы обращаемся ко всей мыслящей России, считаю-

[97] Вариантов этой строфы или источника первых двух строк обнаружить не удалось (во второй части строфа повторяет предыдущую).

[98] Слово вписано вместо вычеркнутого «положения».

[99] Фраза «вместе с рабочими мы требуем» вписана сверху перед цифрой 9, обозначающей здесь предпоследний пункт требований.

щей себя политически зрелой, с указанием о своевременности созвания Учредительного Собрания. Обще-политическая программа заставляет нас вынести наш протест на улицу, где мы вместе с кадрами рабочих и общества готовы силой поддерживать наши требования.

Текст студенческой резолюции вписан Б. Ф. Лебедевым черными чернилами в тетрадь на л. 7 — 7 об. О резолюции и студенческой сходке, на которой она был принята, см. в предисловии к публикации.

[9]

Его Превосх[одительство] Госп[один]
Прок[урор] Суд[ебной] Пал[аты]
Бывш[ий] студ[ент] Имп[ераторского]
Моск[овского] Универ[ситета]
юрид[ического] фак[ультета] Борис
Фед[орович] Лебедев, содерж[ащийся]
в Моск[овской] Губер[нской] тюр[ьме]
Прош[ение]

30го апр[еля] сего 1902 г[ода] мне был объявлен приговор через г[осподина] Товари[ща] прок[урора] Моск[овской] Суд[ебной] Пал[аты]. Так как г[осподин] повер[енный?] при Моск[овской] Суд[ебной] Пал[ате] не объявил мне, 1) с какого числа и месяца начинается отбывание мною наказания, 2) засчитывается ли в срок отбывания [нрзб.] предварительное заключение и 3) где назначено мне отбывание [нрзб.], что имею честь покорнейше просить Ваше Превосходительство сделать зави[сящее] от Вас распоряжение сообщить мне следующих сведений существенно важных относительно самого содержания приговора[100] сообщить мне, которого времени[101] начинается отбывание мною срока наказания, 2 засчитывается ли предварительное заключение и 3) где мне назначено отбывать наказание.

Черновой вариант прошения со множественными сокращениями и исправлениями записан черными чернилами в тетради на развороте л. 8 об — 9.

[10]

Много песен слыхал я в Бутырской тюрьме
Оне пелись то чаще, то реже
Но одна лишь из них в память врезалась мне
Это песня студентов манежа
Мы спокойно в манеж шли с веселым лицом
Полицейские нас окружили
Еще крепко спала Москва будничным сном
Лишь немногие нас провожали
Но раздался в Москве клич о нашей судьбе
Повалила толпа за толпою
И студенческий клич о народной борьбе по Москве прокатился войной
И в мечтах уж ласкали свободу
Не страшны нам войска, не пугаясь тюрьмы
Мы служили родному народу
Подымали штыки на взволнованный дух

[100] Фрагмент «сделать зави[сящее] от Вас распоряжение сообщить мне следующих сведений существенно важных относительно самого содержания приговора» вставлен сверху на л. 14.

[101] Вписано вместо вычеркнутого «дня».

Целый день наши песни гремели
И ответом на них услаждая наш слух
Словно музыка — стекла звенели
Этот звон говорил, что проснулась Москва
Пробудились в ней души живыя
И готовой к борьбе за свободы права
За Москвою проснется Россия.
Не пришла ли пора Руси смыть свой позор
Братья, царство рабов умирает
И с надеждой живой наш студенческий хор
Новой песней тюрьму оглашает.

Б. Лебедев

Автограф Б. Ф. Лебедева, записано карандашом на отдельном тетрадном листе в клетку, вложенном в тетрадь. На оборотной стороне листа черными чернилами подписано «Б. Лебедев». Песня написана размером «Революционной Дубинушки» и отсылает к ее тексту первой строфой, но не содержит ни упоминания «Дубинушки», ни характерного припева или указания на него, что позволяет предположить, что песня мыслилась создателями как сплошной нарратив, не перебиваемый припевом, что роднит ее с балладой, — в отличие от источника, построенного по кумулятивному принципу. Подробнее об этой песне см. в предисловии к публикации.

[11]

***

Удивил царь весь мир,
Как царям предложил
Уничтожить военныя силы:
«Нам не нужны войска,
Будем жить, как друзья,
И забудем про силу дубины».

Но дошло до царя,
Что настала пора
И восстали студенты за право,
Первым долгом тогда
Принялся без труда,
По старинному он за расправу.

И дубиною той
Милосердной рукой
Пополняет полка молодежью;
И как вспомнишь порой,
Где твой друг дорогой,
Так невольно подернешься дрожью.
Но крепись, друг родной,
За твоею спиной
Мы поднимемся дружной семьею
И сотрем произвол
И сам царский престол
Мы сравняем с сырою землею.

Чтоб в солдатских рядах
От печали не счах,
Запевай-ка родную дубину,
Вспоминая о нас,
Ожидая тот час,
Когда мы отомстим властелину.

Что ни день, что ни час,
Издавая указ,
Царь врагов сам себе наживает,
И в России давно
Страшной злобы полно
Все, что мыслью живет и страдает.

И ни день, и ни час
Весь рабочий народ
Уж готов на борьбу за свободу,
И весь долг наш восстать,
И ему помогать –
Сбросить с плеч вековую невзгоду[102]
Харьков 19 III 1901.

Текст записан рукой Б. Ф. Лебедева черными чернилами на отдельных листах из блокнота в клетку того же формата, что и предыдущая песня, л. 13, 12. Второй лист разорван пополам.

Текст, полученный Лебедевым в Харькове весной 1901 года, представляет собой еще один вариант «Студенческой Дубинушки». Несмотря на другое оформление строф и иной порядок следования 2-й и 3-й, он текстуально близок первым семи строфам варианта, записанного в тетрадь (см. [5]), заметно различаются только 5-е строфы. Текст практически идентичен (в том числе по пунктуационному оформлению) варианту, опубликованному в издании [Фейдер 1925: 141–142], от которого его отличает только отсутствие припева и последней строфы. Вероятно, песня была переписана Лебедевым из рукописного источника, а не записана на слух.

[12]

Лес рубят... молодой еще, совсем зеленый лес.
А сосны старые, задумавшись угрюмо,
И полные неразрешимой думой,
Печальныя глядят в немую даль небес.
Лес рубят... Оттого ли что рано он шумел,
Что песней радостной своей будил природу,
Что молодой листвой он слишком смело пел
Про солнце красное, про счастье, и свободу.
Лес рубят... Но земля укроет семена:
Пройдут года и с мощной силой
Поднимется борцов зеленая стена —
И зашумит она над братскою могилой

М. Горький[103]

[102] Последняя строфа близка к варианту, цитируемому А. А. Шиловым («И не день, и не ночь тот рабочий народ…», см. предисловие к публикации).

[103] Возможно, ошибочное указание авторства Максима Горького связано с тем, что он, среди других ли-

Автограф Б. Ф. Лебедева, записано черными чернилами на листке из блокнота, л. 13 об.

Стихотворение «Лес рубят — молодой, нежно-зеленый лес…» было написано в начале 1901 года Галиной Галиной (наст. имя — Глафира Адольфовна Ринкс, в первом замужестве — Эйнерлинг, во втором — Гусева-Оренбургская) как реакция на применение «Временных правил» к киевским студентам. После публичного чтения этого стихотворения на собрании петербургского «Союза писателей» в 1901 году поэтесса подверглась административной высылке. В том же году состоялось его первое нелегальное издание (Рабочее дело. 1901. № 10), в дальнейшем текст неоднократно публиковался в сборниках революционных стихотворений, в том числе без указания авторства. Позже стихотворение было положено на музыку несколькими композиторами, песня звучала с эстрады (муз. Баровского, М., 1907), на сходках молодежи и на демонстрациях.

Публикуемый текст имеет ряд небольших расхождений с первоисточником; вероятно, стихотворение было записано Лебедевым на слух или по памяти.

[13]

Беснуйтесь тираны, глумитесь над нами,
Грозите свирепо тюрьмой, кандалами!
Мы — вольны душой, хоть телом попраны, —
Позор, позор, позор вам, тираны!

Пусть слабые духом трепещут пред вами,
Торгуют безстыдно святыми правами;
Телесной неволи не страшны нам раны, —
Позор, позор, позор вам, тираны!

За тяжким трудом, в доле вечного рабства,
Народ угнетенный вам копит богатства;
Но рабство и муки не сломят титана —
На страх, на страх, на страх вам, тираны!

В рудниках под землей, за станком и на поле,
Везде раздаются уж песни о воле,
И звуки той песни доходят до тронов —
На страх, на страх, на страх всем тиранам!

Сверкайте штыками, грозите войсками, —
Спасти вас не могут казармы с тюрьмами,
Ваш собственный страх не сковать вам цепями!
И стыд, и страх, и месть вам, тираны!

От пролитой крови заря заалела,
Могучая всюду борьба закипела,
Пожаром восстанья объяты все страны —
И смерть, и смерть, и смерть вам, тираны.

Текст песни записан без исправлений на листе в клетку из тетради или блокнота того же размера, что и тексты предыдущих песен, л. 14. Автограф Б. Ф. Лебедева, черные чернила.

тераторов, присутствовал при выступлении Галиной в «Союзе писателей» (см. предыдущую сноску). Интересно, что стихотворение Галиной в дальнейшем часто соседствовало с «Песней о Буревестнике» Горького в публичных исполнениях — см., например, в отчете о литературном вечере в Нижнем Новгороде 29 декабря 1904 года: «Начинается первое отделение. Читают “Буревестника”, “Пробуждение потока”, “Лес рубят, молодой зеленый лес”. Полиция переговаривается с распорядителями — и вечер объявляется оконченным» (Северо-Западное слово. 1905. № 2182). Цит. по: [Дун 1963: 163].

Один из известнейших революционных гимнов начала XX века. Прообразом песни стала украинская революционная песня «Шаліте, шаліте, скаженії кати», сочиненная в 1889 году студентом Львовского университета А. Колесой и распетая на мелодию популярного в то время хора варягов «По морю, морю» из музыки А. Вахнянина к трагедии «Ярополк». В начале 1890-х годов песня получила распространение в Польше в вольном переводе на польский, а затем проникла в Россию. Г. М. Кржижановский, перенявший в Бутырской тюрьме польскую версию от К. Петкевича, сделал русский перевод песни по прибытии в ссылку в Минусинск в 1898 году, и в том же году песня стала известна петербургским рабочим. Впервые текст был опубликован в газете Николаевского РСДРП «Южный рабочий» (1900. № 1. С. 14), вскоре был перепечатан в женевском издании «Рабочее дело» (1900. № 7 (август). С. 36) и в Социал-демократическом календаре за 1902 год (издание группы «Борьба») [Koziowski 1877: 78]. Позже песня неоднократно издавалась в разных версиях и быстро приобрела популярность [Гусев 1988: 457].

Текст гимна, публикуемый в настоящей работе, полностью совпадает с версией, опубликованной в одном из первых изданий — социально-демократическом журнале «Рабочее дело». Полное совпадение не только слов, но и пунктуации не оставляет сомнений в том, что текст, переписанный Лебедевым, восходит к этой публикации.

[14]

Fr. Engels. Zum tode von Karl Marx. der Socialdemokrat (Zurich. 1883. № 21)[104]
duz Lüdwig[105]
Плеханов. Социализм и политическая борьба[106]
Орлов. Формы крестьянск[ого] землевлад[ения] в Моск[овской] губ[ернии][107]
В. В. Итоги земельного исследования России[108]
Волкин. Обоснование народничества. СПб [18]96[109]
Гурвич Об экономич[еском] полож[ении] русск[ой] деревни М[о]СК[ва] 1896[110]
Наши разногласия[111]

Список работ по социально-экономическим и политическим вопросам записан на листе в клетку того же размера, что и тексты предыдущих песен, л. 14 об. Автограф Б. Ф. Лебедева, черные чернила.

[104] Два письма Ф. Энгельса Zum Tode von Karl Marx («К смерти Карла Маркса») были напечатаны в газете Der Sozialdemokrat в 1883 году, издававшейся в Цюрихе, в выпусках от 3 и 17 мая (№№ 19 и 21). Из ссылки в скобках следует, что Лебедев имеет в виду второе письмо; между тем в первом Энгельс, среди прочего, сообщает о поступлении к нему денежных переводов и писем от студентов российских университетов с просьбой возложить на могилу Маркса венки с надписями от их имени. Русский перевод см. [Энгельс 1961].

[105] К чему относятся эти два слова на следующей строчке, неясно.

[106] См. [Плеханов 1906б].

[107] См. [Орлов 1879].

[108] Вероятно, имеется в виду работа «Крестьянская община» русского экономиста и социолога В. П. Воронцова, писавшего под псевдонимом «В. В.» [Воронцов 1892]. Книга вышла в серии «Итоги экономического исследования России (по данным земской статистики)», название которой, по-видимому, и внес в свой список Лебедев.

[109] См. [Волгин 1896].

[110] См. [Гурвич 1896].

[111] Имеется в виду известная работа Г. В. Плеханова «Наши разногласия» (1884), см. [Плеханов 1906а]. Работы с таким же названием других авторов (Троцкий, Сталин) появлялись позднее.

Литература

Аллой, В. (Ред.). (1993). *Минувшее. Исторический альманах, том 14*. СПб.: Atheneum; Феникс.

Белоусов, А. Ф. (2012). От происшествия — к фольклору: Ленинградские песни-хроники 1920-х годов. *Проблемы истории, филологии, культуры, 36*(2), 284–299.

Бойко, Н. В. и др. (Сост.), Мясников, В. С. (Отв. ред.). (2005). *Иван Михайлович Майский. Избранная переписка с российскими корреспондентами: В 2 кн. Кн. 1: 1900–1934*. М.: Наука.

Бугославский, С., Шишов, И. (Сост.), Гринберг, М. (1936). *Русская народная песня*. М.: Музгиз.

В. В. [Воронцов В. П.] (1892). *Крестьянская община. С вступ. статьей А. Фортунатова Общий обзор земской статистики крестьянского хозяйства. [Итоги экономического исследования России (по данным земской статистики). Т. 1]*. М.: тип. А. И. Мамонтова и К°.

Веселая, Г. А. (1974). *Массовые общественные выступления московского студенчества в конце XIX — начале XX века (1896–1904)*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук. Московский государственный историко-архивный институт, Москва.

Волгин, А. [Плеханов, Г. А.]. (1896). *Обоснование народничества в трудах г-на Воронцова (В. В.): Критич. этюд*. СПб.: Типография и литография В. А. Тиханова.

Гусев, В. Е. (Сост., подгот. текста, биогр. справки и примеч.). (1988). *Песни русских поэтов: В 2 т. Т. 2*. Л.: Советский писатель. («Библиотека поэта». Большая серия).

Гиппиус, Е. В. (1962). *«Эй, ухнем» и «Дубинушка». История песен*. М.: Советский композитор.

Гурвич, И. А. (1896). *Экономическое положение русской деревни* [Пер. с англ. А. А. Санина]. М.: М. И. Водовозовой.

Гусятников, П. С. (1971). *Революционное студенческое движение в России. 1899–1907 годы*. М.: Мысль.

Давыдов, Д. П. (1858, 19 января). Дума беглеца на Байкале. *Золотое руно, 1858*(3), 9–10.

Друскин, М. С. (1935). Революционная студенческая песня. *Музыкальная самодеятельность, 1935*(4), 12–19.

Друскин, М. С. (2012). *Собрание сочинений: в 7 т., 5: Русская революционная песня*. СПб.

Дун, А. (1963). О двух стихотворениях, предназначавшихся для ленинской «Искры». *Русская литература, 1963*(3), 161–163.

Журнал Министерства народного просвещения. (1902), 340 (март). СПб.: Сенатская типография.

Из нашей общественной жизни (1901). *Искра, 1901*(3, апрель).

Изгоев, А. С. (1991). Об интеллигентной молодежи. В А. А. Яковлев (Сост.). *Вехи. Из глубины*, М.: Правда, 94–118.

Кузин, С. Н., Протопопов, А. И. (1999). Политика самодержавия в области образования и учащиеся накануне первой российской революции. *Ярославский педагогический вестник, 21*(3), 31–35.

Куликова, Г. Б. (2013). *Новый мир глазами старого. Советская Россия 1920–1930-х годов глазами западных интеллектуалов: Очерки документированной истории*. М.: Институт российской истории РАН.

Лурье, М. Л. (2018). «Про один кошмарный случай я хочу вам рассказать». Городские песни-хроники 1920-х годов: к вопросу о типологических границах и социальных контекстах функционирования (пост)фольклорных явлений. *Књижевна историја, 164*(1), 9–50.

Мас, В. (1964). Лебедев Владимир Фёдорович. В П. А. Марков (Ред.). *Театральная энциклопедия, 3*. М.: Сов. энциклопедия.

Моэм, У. С. (Автор), Лебедева, Б., Лебедева, Э. (Пер.). (2011). Луна и грош. М.: РИБИС.

Орлов, А. С., Георгиев, В. А., Георгиев, Н. Г., Сивохина, Т. А. (Авт.-сост.). (2007). *Хрестоматия по истории России: учебное пособие*. М.: ТК Велби, Изд-во «Проспект».

Орлов, В. (Сост.). (1879). *Сборник статистических сведений по Московской губернии. Крестьянское хозяйство. Т. 4. Вып. 1. Формы крестьянского землевладения в Московской губернии. Сост. по поручению Моск. губ. земск. управы В. Орлов*. М.: Изд-во Московского губернского земства.

Песни борьбы. Poésies révolutionnaires. Сборник революционных стихотворений и песен (1902). Женева: Издание Союза русских социал-демократов.

Песни каторги и ссылки (1930). М.: Изд-во Всесоюзного общества политкаторжан и ссыльнопоселенцев.

Песни революции (1923). *Издание Уполкультработы при водопути Н. К. П. С.* Тюмень: Первая Гостипография.

Плеханов, Г. В. (1906а). *Наши разногласия*. [СПб.]: Новый мир.

Плеханов, Г. В. (1906б) *…I. Социализм и политическая борьба; II. Еще раз социализм и политическая борьба.* СПб.: Пролетариат.

Прусский, Я. Л. (2012). Саша Кропоткина и две ее родины. *Сборник материалов IV Международных Кропоткинских чтений к 170-летию со дня рождения П. А. Кропоткина (Материалы и исследования)*, 140–147. Дмитров: Музей-заповедник «Дмитровский кремль».

Полное собрание законов Российской Империи. (1902). *Собрание 3. Т. 19: 1899. Отд. 1.* СПб.

Слэттер, Дж. (Публ.). (1995). Письма П. А. Кропоткина проф. Джеймсу Мейвору 1903–1917 гг. *Исторический архив, 1995*(1), 148–149.

Спиридович, А. И. (1928). *Записки жандарма*. Харьков: Изд-во «Пролетарий».

Староверова, И. П. (2005). Лебедев Борис Фёдорович. *Иван Михайлович Майский. Избранная переписка с российскими корреспондентами: В 2 кн. Кн. 1: 1900–1934 / Сост. Н. В. Бойко и др.; отв. ред. В. С. Мясников,* 548–549 (Научное наследство. Т. 31: в 2 кн.). *М.: Наука.*

Старостин, Е. В. (Сост.). (1980). Указатель библиотечных фондов и неопубликованных материалов. *П. А. Кропоткин (1842–1921): Библиогр. указ. печ. тр. [В 2 вып.], вып. 1.* М.: Ин-т истории СССР.

Титов, А. А. (1906, обл. 1907). *Из воспоминаний о студенческом движении 1901 г.* М.: В. М. Саблин.

Ушаков, А. В. (1979). *Практикум по истории СССР периода империализма, вып. 1.* М.: Просвещение.

Федотов, Г. П. (1991). Революция идет. Федотов Г. П. *Судьба и грехи России: Избр. статьи по философии русской истории и культуры: В 2 т. Т. 1,* 126–172. СПб.: София.

Фейдер, В. (Сост.). (1925). *Хрестоматия по истории классовой борьбы. Ч. 3. Революция в России.* Изд-е 4-е, доп. Л.: Изд-во «Прибой».

Флоренский, П. (2005). Переписка студента первого курса Московского Императорского университета Павла Флоренского с родными и близкими в 1901 году. *Наше наследие: Иллюстрированный историко-культурный журнал, 2005*(73). Режим доступа: http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7313.php

Ширяева, П. Г. (1984). Вступительная статья. В П. Выходцев (Ред.). *100 песен русских рабочих*. Л.: Музыка.

Энгельс, Ф. (1961). К смерти Карла Маркса. *Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения. Изд-е второе. Т. 19,* 355–362. М.: Изд-во политической литературы.

Koziowski, J. (1977). *Śpiewy proletariatu polskiego.* Krakyw, Polskie wydawnictwo muzyczne.

References

Alloy, V. (Ed.). (1993). *The past. Historical almanac, 14*. Saint Petersburg: Atheneum; Feniks. (In Russian).

Belousov, A. (2012). From incident to folklore: Leningrad chronicle songs of the 1920s. *Problems of History, Philology, Culture, 36*(2), 284–299. (In Russian).

Boyko, N. et al. (Compl.), Myasnikov, V. (Ed.). (2005). *Ivan Mikhailovich Maisky. Selected letters to Russian correspondents: In 2 vols. Vol. 1: 1900–1934.* (Academic heritage. Vol. 31: In 2 vols.). Moscow: Nauka. (In Russian).

Bugoslavsky, S., Shishov, I. (Compl.), Grinberg, M. (1936). *Russian folk songs.* Moscow: Muzgiz.

Davydov, D. (1858, January 19). Thoughts of a fugitive at the Baikal. *Zolotoe Runo, 1858*(3), 9–10. (In Russian).

Druskin, M. (1935). The revolutionary student song. *Muzykal'naya Samodeyatel'nost, 1935*(4), 12–19. (In Russian).

Druskin, M. (2012). *Collected works: In 7 vols. Kovnatskaya L. G. (Ed., compl.). Vol. 5: Russian revolutionary song*. Saint Petersburg. (In Russian).

Dun, A. (1963). On two poems intended for Lenin's "The Spark". *Russian Literature, 1963*(3), 161–163. (In Russian).

Engels, F. (1961). On the death of Karl Marx. In K. Marx, F. Engels, *Works. 2nd ed. Vol. 19,* 355–362. Moscow: Izdatel'stvo politicheskoy literatury. (In Russian).

Fedotov, G. (1991). Revolution is coming. In G. P. Fedotov, *The fate and sins of Russia: Selected articles on the philosophy on Russian history and culture: In 2 vols., Vol. 1,* 126–172. Saint Petersburg: Sofiya. (In Russian).

Feider, V. (Compl.). (1925). *A reader on the history of class struggle. Part 3: The Russian revolution.* 4th ed., with add. Leningrad: Izdatel'stvo "Priboy". (In Russian).

Florensky, P. (2005). Pavel Florensky's, a first-year student of His Majesty's Moscow University, 1901 letters to his near and dear. Compiled by A. I. Oleksenko, T. A. Shutova et al. *Our Heritage, 2005*(73). Retrieved from http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7313.php (In Russian).

From our social life (1901). *The Spark, 1901*(April 3). (In Russian).

Full collection of Russian Imperial laws (1902). *Collection 3. Vol. 19: 1899. Part.1.* Saint Petesburg. (In Russian). (1900). *Workers' Matters, 1900*(6). (In Russian).

Gippius, E. (1962). *"Hey, hit it!" and "Dubinushka". History of the songs.* Moscow: Sovetskij kompozitor. (In Russian).

Gurvich, I. (1896). *The economic situation of a Russian village* [Tr. from English by A. A. Sanin]. Moscow: M. Vodovozovoi. (In Russian).

Gusev, V. (Compl.). (1988). *Songs by Russian poets: In 2 vols. Vol. 2.* Leningrad: Sovetskij pisatel'. ("The poet's library". Major series). (In Russian).

Gusyatnikov, P. (1971). *Revolutionary student movement in Russia. 1899–1907*. Moscow: Mysl'. (In Russian).

Izgoev, A. (1991). On the cultured youth. In A. Yakovlev (Compl.). *The landmarks: From the depth,* 94–118. Moscow: Pravda. (In Russian).

Koziowski, J. (1977). *Śpiewy proletariatu polskiego.* Krakyw, Polskie wydawnictwo muzyczne. (In Polish).

Kulikova, G. (2013). *The new world through the eyes of the old one. Soviet Russia of the 1920s – 1930s through the eyes of Western intellectuals: Essays on documented history.* Moscow: Institut rossijskoj istorii RAN. (In Russian).

Kuzin, S., Protopopov, A. (1999). The autocratic regime's education and student politics on the verge of the first Russian revolution. *Yaroslavl Pedagogical Bulletin, 21*(3), 31–35. (In Russian).

Lurie, M. (2018). "I want to tell you of a terrible incident". Urban chronicle songs of the 1920s: On typological borders and social contexts of functioning of (post)folklore phenomena. *Literary History - Journal of Literary Studies, 164*(1), 9–50. (In Russian).

Mas, V. (1964). Lebedev Vladimir Fedorovich. In P. A. Markov (Ed.). *Encyclopedia of theatre. Vol. 3.* Moscow: Sov. entsiklopediya. (In Russian).

Maugham, W.S., (Author), Lebedeva, B., Lebedeva, E. (Trans.). (2011). *Moon and penny.* Moscow: RIBIS. (In Russian).

Orlov, A., Georgiev, V., Georgiev, N., Sivokhina, T. (Authors and eds.). (2007). *A reader on Russian history: A workbook.* Moscow: TK Velbi, Izdatel'stvo "Prospekt". (In Russian).

Orlov, V. (Compl.). (1879). *A collection of statistic data on Moscow province: Peasant households: Vol. 4. Issue 1. Forms of peasant land ownership in Moscow province: Compiled by order of Moscow provincial county council by V. Orlov.* Moscow: Izdatel'stvo Moskovskogo gubernskogo zemstva. (In Russian).

Plekhanov, G. (1906a). *Our differences.* [Saint Petersburg]: Noviy mir. (In Russian).

Plekhanov, G. (1906б) *…I. Socialism and political struggle; II. Socialism and political struggle yet again.* Saint Petersburg: Proletariat. (In Russian).

Prussky, Ya. L. (2012). Sasha Kropotkina and her two Motherlands. *Collection of works from the 4th International Kropotkin readings dedicated to the 170th anniversary of P. A. Kropotkin (Materials and studies)*, 140–147. Dmitrov: Muzey-zapovednik "Dmitrovskij kreml'". (In Russian).

Shiryaeva, P. (1984). An introduction. In P. Vykhodtsev (Ed.). *100 songs of Russian workers.* Leningrad: Muzyka. (In Russian).

Slatter, J. (Publ.) (1995). P. A. Kropotkin's letters to Prof. James Mavor, 1903–1917. *Historical Archive, 1995*(1), 148–149. (In Russian).

Songs of penal servitude and exile (1930). Moscow: Izdatel'stvo Vsesoyuznogo ob-va politkatorzhan i ssyl'no-poselentsev. (In Russian).

Songs of revolution (1923). An edition by the waterway People's Commissariat of Railways. Commissioner for culture. Tyumen': Pervaya Gostipografiya. (In Russian).

Songs of struggle. Poésies révolutionnaires. A collection of revolutionary poems and songs (1902). Geneva: Izdanie Soyuza russkih sotsial-demokratov. (In Russian).

Spiridovich, A. (1928). *Diary of a gendarme.* Kharkiv: Izdatel'stvo "Proletarij". (In Russian).

Starostin, E. (Compl.). (1980). An index of library funds and unpublished materials. *P. A. Kropotkin (1842–1921): A bibliographic index of published works [In 2 vols.], Vol. 1.* Moscow: In-t istorii SSSR. (In Russian).

Staroverova, I. (2005). Lebedev Boris Fedorovich. In N. Boyko et al. (Compl.); V. Myasnikov (Ed.). (2005). *Ivan Mikhailovich Maisky. Selected letters to Russian correspondents: In 2 vols. Vol. 1: 1900–1934,* 548–549. Moscow: Nauka. (In Russian).

The Journal of the Ministry of Education (1902), 340 (March). Saint Petersburg: Senatskaya tipografiya. (In Russian).

Titov, A. (1906, 1907 on the cover). *From the memories of the student movement of 1901 in Moscow.* Moscow: V. M. Sablin. (In Russian).

Ushakov, A. (1979). *A tutorial in USSR history of the imperialistic era, issue 1.* Moscow: Prosveschenie. (In Russian).

V. V. [Vorontsov, V. P.] (1892). *The peasant commune. With an introduction by A. Fortunatov "A general survey of the county statistics on peasant households". [The findings of an economic study of Russia based on county statistics]. Vol. 1).* Moscow: tip. A. O. Mamontova i K°. (In Russian).

Veselaya, G. (1974). *Mass public protests of Moscow students in the late 19th – early 20th centuries (1896–1904)* (Doctoral dissertation abstract). Moscow State Institute for History and Archives, Moscow. (In Russian).

Volgin, A. [Plekhanov, G.]. (1896). *Reasoning for the Narodnik movement in the works by Mr. Vorontsov (V. V.): A critical study.* Saint Petersburg: Tipografiya i litografiya V. Tikhanova. (In Russian).

Se arriverà Lenin: русская революция в итальянских социальных песнях «Красного двухлетия»

евгения александровна литвин[1]

✉ evgenya.litvin@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-4647-4346

[1] Российская академия народного хозяйства и государственной службы, Москва, Россия

джованни савино[1]

✉ savino-g@ranepa.ru
ORCID: 0000-0001-8873-7282

[1] Российская академия народного хозяйства и государственной службы, Москва, Россия

Для цитирования статьи:
Литвин, Е. А., Савино, Дж. (2020). Se arriverà Lenin: русская революция в итальянских социальных песнях «Красного двухлетия». *Фольклор и антропология города*, *III*(3–4), 269–295. DOI: 10.22394/2658 3895-2020-3-3-4-269-295.

В публикации представлены песни на итальянском языке, которые рефлексируют события революции 1917 года в России или выражают надежду на ее скорый приход. Их создание приходится на период так называемого «Красного двухлетия» (*Biennio rosso*), когда в Италии отмечался рост социального недовольства и подъем рабочего движения, на пике которого были захвачены заводы в сентябре 1920 года. Провал этого движения стал одной из причин того, что фашисты во главе с Бенито Муссолини захватили власть в стране в 1922 году.

В работе рассмотрены основные мотивы текстов этих песен (образ Ленина, миф о Советском Союзе, связь революции 1917 года и социальных протестов в Италии) и принципы заимствования и видоизменения мелодий. В частности, показано, что одним из наиболее популярных мотивов в этих текстах был мессианский: Ленина ждали как будущего спасителя итальянской бедноты.

Кроме того, в статье намечены некоторые направления в изучении итальянской социальной песни второй половины XX века и значение их коллекционирования и историографии для развития гуманитарных и социальных наук в Италии этого времени. В частности, проанализированы работы исследователей народной и протестной песни Чезаре Бермани и Алессандро Портелли, а также их вклад в изучение вопроса. Спецификой итальянской социогуманитарной науки 1950–1970-х годов было то, что изучение социальной песни выражало не только академические интересы, но также левые политические позиции, характерные для многих ученых этого поколения.

Ключевые слова: социальная песня, песня протеста, народная песня, культура Италии, Октябрьская революция.

Se arriverà Lenin: Russian revolution in Italian social songs of the "Red Biennium"

Evgeniya A. Litvin[1]

✉ evgenya.litvin@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-4647-4346

[1] Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russia

Giovanni Savino[1]

✉ savino-g@ranepa.ru
SPIN-RSCI: 2250-4325. ORCID: 0000-0001-8873-7282 Researcher ID: R-1727-2016.

[1] Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russia

To cite:
Litvin, E., Savino, G. (2020). Se arriverà Lenin: Russian revolution in Italian social songs of the "Red Biennium" *Urban Folklore & Anthropology*, *III*(3–4), 269–295. DOI: 10.22394/2658 3895-2020-3-3-4-269-295. (In Russian).

The article is focused on Italian protest songs, which reported the events of the 1917 revolution in Russia or expressed the hope for a similar revolutionary path for Italy. These phenomena developed during the so-called Biennio rosso (Two Red Years), when in Italy there was a growth of social unrest and workers' movement, with the peak in September 1920, when workers occupied factories. The failure of this movement led to the takeover of power by Benito Mussolini's fascists in 1922. The article analyzes the motives of the song-texts (the image of Lenin, the myth of the USSR, the link between the Revolution of 1917 and social protests in Italy), and the means of melodies usage in songwriting. In particular, it is shown that one of the most popular motives in these texts was the messianic one: Lenin was expected as the future savior of the oppressed Italians. There is also space for underlining how the Italian social song was studied in the second half of the 20th century and the meaning of its historiography and collection for the development of humanities and social sciences in Italy at that time, with a focus on the works of Cesare Bermani and Alessandro Portelli, leading researchers of protest and popular songs, and their contribution to the study of the topic. Thus, the Italian socio-humanitarian thought of the 1950–1970s considered the study of social song not only as an academic place of interest, but also as the expression of the left-wing political position, usual for many scholars of that generation.

Keywords: social song, protest song, folk song, Italian culture, October Revolution.

С середины XIX до середины XX века Италия пережила множество социальных и политических изменений. Процесс национального объединения, занявший несколько десятилетий, массовая эмиграция итальянцев сначала в Южную, а затем в Северную Америку (несколько волн, начиная с 1870-х годов), различные антимонархические движения, возникавшие после создания в 1864 году I Интернационала и под влиянием опыта Парижской коммуны 1871 года, антифашистское сопротивление — все это находило отражение в песнях на социально-политические темы.

Короткий период небывалого подъема итальянского рабочего движения в 1919–1920 годы, предшествовавший наступлению в Италии эпохи фашизма, вошел в историю как «Красное двухлетие» (*Biennio rosso*). Одной

из его предпосылок стали успехи российской революции, оказавшие сильное влияние на итальянских рабочих. В это время среди многочисленных песен борьбы стали появляться и такие, авторы которых рисовали образы русской революции и ее героев, преподнося их как ту силу, которая приблизит и едва ли не обеспечит победу революционного движения в Италии.

Настоящую публикацию составили семь таких песен, среди которых есть как тексты известного авторства, так и анонимные произведения. Кроме того, мы добавили в подборку две песни, написанные несколько позже, в фашистский период, которые содержат типичные для «Красного двухлетия» мотивы. Во вступительном очерке мы коснемся истории интереса к социальным песням в итальянской фольклористике, некоторых идеологических и поэтических топосов песен «Красного десятилетия», а также историко-политических контекстов, определивших появление в них идей и образов, связанных с российскими революциями, большевизмом и фигурой Ленина.

***

Итальянская традиция изучения социальной песни основывалась на классовом понимании народной культуры и, соответственно, народной песни, см. главы 1, 4, 5 и 8 в [Tomatis 2019]. Интерес к изучению различных проявлений «культуры угнетенного класса» (*cultura subalterna*) [Dei 2011] появился в Италии после Второй мировой войны. В этот период на деятельность широкого ряда ученых-гуманитариев оказали значительное влияние идеи известного интеллектуала и коммунистического деятеля Антонио Грамши. Работы Грамши, прежде всего «Тюремные тетради» и «Наблюдения о фольклоре», которые начали публиковаться в конце 1940-х годов, вызвали бурную дискуссию в среде интеллектуалов левых взглядов [Saunders 1984: 455, Satta 2017]. В частности, большое влияние на гуманитарную науку оказало его представление о «культуре» как об интеллектуальном наследии определенной социальной группы и о связи этого понятия с социальным классом [Dei 2011: 502–503]. Так, один из последователей Грамши, фольклорист и антрополог А. М. Чирезе, в монографии «Гегемонистская культура и культуры угнетенных классов» [Cirese 1973] развивает его концепцию, прямо противопоставляя друг другу два этих типа культур [Dei 2011].

Грамши был движим стремлением понять, как вести пропагандистскую работу с рабоче-крестьянскими массами для их последующей политической мобилизации, что предполагало знание их «культуры», то есть понимание их ценностей и умение разговаривать с ними на одном языке [Dei 2012: 106–107].

Любопытным побочным эффектом политической деятельности Грамши стал интерес испытавших его влияние исследователей к творчеству городских низов, в том числе это относится к фольклористам, которые до середины XX века занимались преимущественно деревенским фольклором[1]. В начале 1960-х годов составители сборника итальянских социальных

[1] Интересно, что эти два направления исследовательских интересов в итальянской фольклористике разошлись не только во времени, но и в региональном измерении. Если изучение архаичных текстов и ритуалов, характерных для крестьянской среды, проводилось, как правило, на материалах полевых данных юга страны, то процессы общественных изменений, сопровождавшиеся сочинением социальных песен, были в большей степени характерны для северных областей. По мнению Чезаре Бермани, в конце XIX века традиция песен протеста наиболее интенсивно развивалась в долине реки По, где этот процесс начался под влиянием капиталистической модернизации и зарождения организаций борьбы сельскохозяйственного пролетариата, а также начала рабочего движения в промышленных городах [Bermani 2003a: 1].

песен Джанни Бозио и Роберто Лейди писали во введении к первому тому, что социальную песню следует считать «главным» фольклором периода индустриализации:

> Социальная песня представляет собой базовый фольклор в эпоху, когда народные массы обретают сознание и становятся пролетариатом, как крестьянским, так и городским. Из распада традиционной крестьянской цивилизации, связанной с деревенским обществом, которое было вовлечено в протест лишь неосознанно, но по существу было принуждаемо экономическими и социальными структурами (а точнее, из-за негибкости характера этих структур), к безоговорочному принятию несправедливого положения дел, *рождается новый «фольклор», который находит наиболее полное воплощение в социальной и политической песне* (здесь и далее в цитатах курсив наш. — *Е. Л., Дж. С.*) [Bosio, Leydi 1963: 12][2].

Влияние Грамши прослеживается и в работах известного итальянского антрополога второй половины XX века Эрнесто де Мартино [De Martino 1961], написавшего несколько монографий по этнографии итальянского юга. Де Мартино критикует «архивистский» подход довоенной фольклористики, выступает против «бездумного коллекционирования» текстов и утверждает, что нельзя обращать внимание лишь на архаичные тексты и жанры, игнорируя новые образования, необходимо рассматривать фольклор в его исторической динамике и с учетом социального контекста [Dei 2011: 513, Dei 2012: 106].

Попав в поле зрения историков, социальная песня была воспринята ими как важный ресурс для исследования динамики изменений итальянского общества на рубеже XIX–XX веков. В частности, ее изучение, наряду с использованием интервью и других устных источников, оказало влияние на становление итальянской школы устной истории. О том, что социальная песня является отражением изменений, которые происходят в поле трудовых отношений и перехода общества от аграрной к индустриальной системе, писал классик этого направления Алессандро Портелли в работе «Типология рабочей песни» [Portelli 1983].

При этом для многих итальянских ученых 1960–1970-х годов в той или иной степени оставались важными и политические задачи их работы. Чезаре Бермани, один из наиболее заметных исследователей итальянской социальной песни[3], так аргументирует в своей монографии 1964 года необходимость изучения народной культуры:

> Мы рассматриваем культуру как совокупность традиций, обычаев, переживаний и т. д., характеризующих жизнь пролетариата, которые часто независимы от «официальной» культуры и даже противопоставлены ей. И мы решили изучить эту культуру и народные традиции, чтобы *дать классу точное осознание ценностей*, которые он сам создавал на протяжении всей своей истории [Bermani 1977: 46].

Кстати, именно Бермани был первым, кто обратил внимание на образ российской революции в итальянской социальной песне.

[2] Все цитаты даны в переводе авторов публикации.

[3] В 1960-е годы Бермани был одним из составителей коллекции аудиозаписей *I dischi del Sole*, посвященной социальной песне и выпускавшейся исследовательской группой Института де Мартино [https://www.iedm.it], и написал вступительную статью к диску с песнями Р. М. Оффидани, в творчестве которого мотив русской революции встречается довольно часто [Bermani 1977]. Позже Бермани еще не раз обращался к теме протестной песни в своих работах, ср., напр., [Bermani 1994, 1995, 1997, 1998, 1998a, 1998b, 2003a, 2010]. Подробнее об истории изучения социальной песни во второй половине XX века см.: [Fanelli 2017].

Таким образом, Грамши оказал значительное влияние на итальянские социальные науки второй половины XX века: изучение социальных песен было направлено в том числе на «достижение пролетариатом самоосвобождения», именно так они получат знания о самих себе. Такой целью руководствовалась, в частности, исследовательская группа Института де Мартино, изучавшая современный фольклор [Clemente 1982–1983: 44].

***

Среди фольклорных явлений, предшествовавших социальной песне рубежа XIX–XX веков и повлиявших на ее становление, исследователи выделяют несколько песенных жанров. С одной стороны, это песни, исполнявшиеся во время работы, что было принято в некоторых профессиональных традициях. С другой, песни политического сопротивления, например неаполитанских антиреспубликанцев-«санфедистов», противников объединения Италии или наполеоновской военной повинности. Наконец, это песни разлуки и эмиграции, см. главы 1, 7 и 9 в [Pivato 2005]. Такие темы, как тяготы бедности и изнурительного труда, антимилитаризм и недовольство властями, звучат и в рассматриваемый период, соединяясь с новой политической повесткой.

Во второй половине XIX века республиканские, анархистские и социалистические движения, возникшие под влиянием Интернационала, еще не вполне отделяются друг от друга — это происходит лишь на рубеже веков. Поэтому и песни представляют собой единый «плавильный котел» с общими темами. Первая версия песни «Красный флаг» (*Bandiera rossa*), которая впоследствии стала официальным гимном Итальянской коммунистической партии[4], была написана в середине XIX века и содержала республиканскую, а не социалистическую программу [Bermani 2003b]. Красный флаг и красный цвет в целом фигурируют во многих текстах того периода и лишь позже начинают ассоциироваться с социалистическим и коммунистическим движением, см. главу 5 в [Pivato 2005]. С обобщенным значением «борьбы за будущее счастье», вне конкретных политических привязок, красный цвет фигурирует в песнях и позже: так, в партизанской песне «Свистит ветер» (*Fischia il vento*)[5], написанной во время Второй мировой войны на мотив «Катюши», герои идут вперед, чтобы «завоевать красную весну, где встает солнце будущего» (*a conquistare la rossa primavera dove sorge il sol dell'avvenir*).

«Солнце будущего» и его ожидание — еще один мотив, который появляется уже в ряде песен конца XIX века, например в анонимном «Гимне свободы» (*Inno della libertà*), известном с 1893 года[6]:

[4] Эта песня упоминается в статье 60-й устава Итальянской коммунистической партии 1983 года наряду с «Интернационалом» и «Гимном трудящихся» [Statuto 1983: 87]. Запись 1973 года, альбом *La Resistenza Continua..*, выпущенный *Universal Digital Enterprises* [Bandiera Rossa 2018-a, 11 ottobre]. Здесь и далее ссылки на аудиозаписи приводят к «реконструкторским» исполнениям социальной песни, выпускавшимся целыми альбомами начиная с 1960–1970-х годов. Это записи достаточно высокого качества, не только с технической стороны, но и в смысле следования аутентичному исполнению, бытовавшему в начале XX века. Как правило, исполнителями были профессиональные музыканты, однако в качестве консультантов выступали местные жители из мест сбора записей. Выпуск подобных альбомов был одной из целей собирательско-реконструкторской деятельности итальянских фольклористов и музыкантов, заинтересованных в жанре социальной песни, таких как группа исследователей, сотрудничавших с Институтом де Мартино, и близких к ним по духу.

[5] Запись 1973 г., альбом *La Resistenza Continua..*, выпущенный *Universal Digital Enterprises* [Bandiera Rossa 2018-b, 11 ottobre].

[6] Песня написана на мотив известной народной неаполитанской песни *Funiculì Funiculà*. Альтернативное название — «Гимн Первого мая» (*Inno del Primo Maggio*). Исполнитель Michele Straniero, запись 1996 года, альбом *Avanti Popolo Alla Riscossa — Antologia della canzone socialista in Italia, выпущенный* Bravo Records [Valestap 2011-a, 3 aprile].


«Свистит ветер»
(Fischia il vento)


«Гимн свободы»
(Inno della libertà)


«Гимн преступников»
(Inno dei malfattori)

Su compagni liberi sorgiam Su compagni su la fronte alziam Già splende il Sol dell'avvenir Di pace e libertà glorioso il Sol risplenderà	Вперед, товарищи, поднимемся, свободные. Вперед, товарищи, поднимем головы. Солнце будущего уже светит, Славное солнце мира и свободы воссияет. [Bartleby 2014, 2 января].

В «Гимне преступников» (*Inno dei malfattori*) 1892 года авторства Аттилио Панницца (*Attilio Panizza*)[7]:

Deh t'affretta a sorgere, o sol dell'avvenir, vivere vogliam liberi, non vogliam più servir.	Вот спешит встать солнце будущего, мы хотим жить свободными, мы больше не хотим служить [Venturi 2005, 31 июля].

И в «Гимне Интернационала» (*Inno dell'Internazionale*)[8], созданном в 1890-х годах. Станислао Альберичи Джаннини (*Stanislao Alberici Giannini*) на мотив «Марсельезы»:

Su leviamo alta la fronte o curvati dal lavoro già sul culmine del monte splende il sol dell'avvenir.	Высоко поднимем лбы Мы, сгорбленные работой. Уже на вершине горы Сверкает солнце будущего [Venturi 2006, 11 сентября].


«Гимн Интернационала»
(Inno dell'Internazionale)

Близкие образы появляются и в песнях рассматриваемого нами периода. Так, например, в песне 1919 года под названием «Да здравствует Ленин!» (1)[9], упоминается «заря свободы» [Bermani 1977: 11]: «Рабы, избегайте тоски, // Потому что счастье начинается. // На руинах буржуазии // Заря свободы рождается».

[7] Запись 1996 г., альбом *Avanti Popolo Alla Riscossa — Antologia della canzone socialista in Italia*, выпущенный *Bravo Records* [Valestap 2011-b, 3 aprile].

[8] Альтернативное название — *Internazionale anarchica* [Battistessa].

[9] Здесь и далее цифры в круглых скобках указывают на номер, под которым песня представлена в коллекции текстов (см. *Приложение 1*).

***

При том, что авторство большинства протестных песен «Красного двухлетия» неизвестно, о сочинителе последней из процитированных выше следует сказать несколько слов. Он был одной из ключевых фигур социалистической музыкальной сцены того времени. Раффаэле Марио Оффидани (1890–1968) — «коммунистический шансонье» [Bermani 1977: 3], автор множества текстов песен политической тематики, написанных на известные мелодии. Будучи контужен на фронте, он провел последние месяцы Первой мировой войны в больнице, где и начал писать стихи. Под влиянием российских событий 1917 года Оффидани стал активистом Итальянской социалистической партии, а затем коммунистом. В период между Первой и Второй мировыми войнами, после того как он получил одобрение Грамши и других представителей социалистической и коммунистической партий, его произведения начали публиковать и исполнять во время политических манифестаций [Fanelli 2017: 15–20]. В автобиографии Оффидани рассказывает о популярности своего творчества в период «Красного двухлетия»:

> В начале 1920 года я был в Турине, и тамошние товарищи написали на страницах *L'Avanti* и на афишах, что на сцене «Народного дома»[10] на улице Сиккарди Спартак Пиченский будет петь свои песни на вечере, посвященном сбору средств в пользу военных инвалидов Пролетарского союза. Я не мог отказаться, хотя, честно говоря, был певцом, заслуживающим гнилых помидоров. Огромный зал был переполнен, и пьемонтские товарищи организовали мне восторженный и трогательный прием. Они громко требовали на бис *La leggenda della Neva* (2) и *Viva Lenin*!
>
> Чтобы обнять меня, пришел сам Грамши, с которым я до этого не был знаком. Меня любили даже анархисты и редакторы газеты *Nuova Umanità*. Я помню их трогательное паломничество к моей постели, когда меня положили в больницу. В Риме, во Флоренции и в Болонье, в Милане и в Турине группы молодых людей с энтузиазмом пели мои песни хором, распространяли их среди прохожих, писали на стенах [Bermani 1977: 36].

Творческий псевдоним Оффидани — Спартак Пиченский — отсылает не только к фигуре знаменитого гладиатора, но и к немецкому марксистскому движению того времени, «Союзу Спартака» (*Spartakusbund*), а прилагательное «Пиченский» указывает на родной город Оффидани *Ascoli Piceno* (регион Марке). Более ста его песен впоследствии вошли в сборник под названием «Песни Спартака» [Offidani 1944]. В этих текстах темы народного недовольства в Италии после Первой мировой войны нередко соединялись с пропагандой российского метода решения социальных и политических проблем. По утверждению самого Оффидани, некоторые его песни, в частности одна из самых известных — «Красная гвардия» (3), были переведены на русский язык:

> Ранние «Песни Спартака» были спеты итальянскими социалистическими представителями на Первом съезде Коммунистического Интернационала, состоявшемся в 1919 году в Москве в присутствии товарища Ленина, который, как меня уверили, высоко их оценил. Некоторые из них по-прежнему звучат на итальянском языке на «Радио Москва», после того как все они были переведены на русский и другие языки [Bermani 1977: 36].

Источников, указывающих на то, что перевод «песен Спартака» на русский язык действительно был осуществлен, найти пока не удалось, однако факт

[10] Ит. — *Casa del popolo*. Так назывались клубы коммунистов и социалистов Италии, где проводились политические собрания и культурные мероприятия.

исполнения песен Оффидани на Первом конгрессе Коминтерна имеет много подтверждений в литературе. В частности, Джузеппе Веттори, составитель сборника итальянской народной протестной песни, сообщает, что В. И. Ленин критиковал мелодию первой версии «Красной гвардии», сочиненной на мотив французского вальса *Valse brune*. Нынешняя мелодия была написана в 1919–1920 годах и, как пишет Веттори, напоминает советские военные марши времен Гражданской войны [Vettori 1974: 372].

***

Мотив ожидания и приближения эпохи прекрасного будущего, которое в текстах конца XIX века ассоциировалось с наступлением анархии или иной политической формы справедливого общества, в песнях Оффидани устойчиво привязан к фигуре Ленина, приобретающей мессианские черты освободителя народов. Автор нередко использует христианскую символику, описывая «крестные муки» народа (см. песню «Легенда о Неве») или выбирая для обозначения коммунистического флага не привычное *bandiera* – «знамя», но *gonfalone*, то есть «хоругвь», полотнище с образом Христа, Богоматери или святых, использовавшееся во время религиозных процессий («Да здравствует Ленин!»). Такое отношение к вождю русской революции вызывало критику других политиков того периода. Известный деятель международного анархического движения Камилло Бернери считал, что герои песен Оффидани излишне полагаются на помощь извне, и это приучает слушателей к идее пассивного ожидания вместо деятельной борьбы:

> Необходимо избегать того, чтобы народ ожидал Ленина как красного пророка, человека-спасителя, как евреи ожидают спасителя — Сына Божьего, поскольку ожидать Спасителя означает думать о спасении, как о чем-то, что может произойти извне и независимо от воли и от жертв тех, кто к нему стремится. Народ еще не понял, что революцию следует не ждать, а хотеть, хотеть и делать. «Ленин придет!», «Революция грядет!» — это два бессмысленных лозунга, которые происходят от фатализма итальянцев и от того религиозного чувства ожидания, которое является одним из самых мощных элементов сохранения нынешнего положения дел [Bermani 1977: 44].

Несмотря на критику, Оффидани не изменил себе: так, например, в более поздней песне «Ленин и Сталин» [Bermani 1977: 13], написанной незадолго до Второй мировой войны, мессианские мотивы звучат еще заметнее: «Прошло уже почти двадцать лет / С тех пор, как на земле возвышается / Гений, долгожданный и обожаемый / Как новый Иисус / И каждый угнетенный поет / Больше не плача».

Отношение к Ленину как к спасителю человечества не является специфической чертой творчества Оффидани: этот образ встречается и в других песнях периода «Красного двухлетия». Так, в песне «Если прибудет Ленин» (4) (1919 год) [Bermani 1996: 191, Vettori 1974: 77] появление в Италии лидера российской революции обещает осуществление долгожданной расправы над угнетателями: «Если прибудет Ленин, мы устроим большой праздник: / пойдем к хозяевам, отрубим им головы. ‹…› / Из королевской гвардии мы сварим в кастрюле желтый бульон, / Карабинеров стушим, а маршала поджарим».

Другая песня неизвестного автора, «Между девятнадцатым и двадцатым годом» (5), также выражает надежду на то, что Ленин, как «справедливый святой» новой эпохи, расправится в Италии с тремя проблемами: «буржуазией, собственниками земли и „Народной партией“».

***

В период «Красного двухлетия» Ленин, по-видимому, действительно воспринимался социалистически настроенными итальянскими рабочими как спаситель, и это восприятие было сформировано происходившим в обеих странах в течение предшествующих лет. Известия о петроградских событиях февраля 1917 года, новость об отречении царя Николая II и победе революционных сил почти мгновенно распространились в Италии, вызвав волну энтузиазма у итальянских социалистов.

Итальянская социалистическая пресса пристально следила за событиями в Петрограде, и это неудивительно: в Социалистической партии Италии (ИСП) состояло немало русских политических эмигрантов. Некоторые из них, например Анжелика Балабанова и Анна Кулишева, занимали важные позиции. Василий Сухомлин, эсер и сотрудник официального печатного органа ИСП *L'Avanti*, под псевдонимом Юниор написал для газеты несколько статей о ситуации в России во время Февральской революции. Семнадцатого марта 1917 года он так комментировал обстановку в Петрограде:

> Наши прогнозы реализовались ‹...›. Конфликт между старым самодержавно-феодальным режимом и народной Россией принял форму народного восстания, которое скоро стало настоящей революцией. ‹...› Народы Европы и мира будут оценивать этот первый и решительный шаг к демократизации последней европейской нации вне цивилизации. Мы на страницах *L'Avanti* исследовали разные этапы русского революционного движения и показали, что последний этап был неизбежен [Junior 1917, 17 marzo].

Как заметил Грамши в докладе «О коммунистическом движении в Турине», направленном Коминтерну в 1920 году, рабочие Турина «плакали от волнения», когда узнали о «свержении старого режима» в Петрограде [Caretti 1974: 157]. Пятнадцатого августа 1917 года в Турине итальянскими властями была организована встреча с делегацией представителей Петроградского совета, которую приветствовали оглушительными криками: «Да здравствует товарищ Ленин! Да здравствуют большевики!» [Ломбардо Радиче 1953: 39].

В 1917 году, когда большинство населения страны демонстрировало свою неприязнь к войне, а итальянская армия потерпела масштабное поражение в битве с австро-германскими войсками при Капоретто, пример России, страны-союзницы Италии, казался итальянским рабочим и крестьянам весьма воодушевляющим. Итальянские социалисты видели в российской революции социальное движение, ведущее к заключению мира, игнорируя новости о формировании Временного правительства и о продолжении войны. Так, например, Джачинто Серрати пишет в газете *L'Avanti*:

> Из-за войны самые реакционные газеты Италии воспевают эту революцию. Но красный флаг, поднятый пролетариатом Петрограда, вместе с пулеметами на крышах, означает, что трудящиеся России не согласны с нынешней ситуацией [то есть войной], созданной империализмом всех стран [Serrati 1917, 19 marzo].

Большевистская революция воспринималась в первую очередь как антимилитаристская, а Ленин казался единственным лидером, способным остановить военные действия. Поэтому в упомянутой выше песне «Между девятнадцатым и двадцатым годом» Ленин противостоит не только светской и церковной власти, но и итальянским военачальникам.

Антимилитаристский пафос заметен и в других текстах этого периода. В «Если прибудет Ленин» приход Ленина означает, кроме прочего, быстрое подписание мира. Песня «Четыре господина» (6) высмеивает руководителей четырех держав-победительниц: президента США Вудро Вильсона и премьер-министров — Франции (Жоржа Клеменсо), Великобритании (Дэвида Ллойда Джорджа) и Италии (Витторио Эмануэле Орландо), подписавших «обманный», несправедливый мир, и выражает надежду на скорый приход большевизма: «Диктатура пролетариата / после России у нас будет по всему миру, / да здравствует Совет, Ленина славят / как великий символ цивилизации!»

Антивоенные настроения социалистически ориентированных итальянских рабочих, видевших в действиях большевиков образец для собственной политики, нарастали во время Первой мировой войны, по мере того как ухудшалось экономическое положение в стране. Так, значительное антивоенное восстание произошло в августе 1917 года в Турине, в то время самом крупном промышленном городе Италии. На Миланской конференции дирекций ИСП, парламентской фракции и Всеобщей конфедерации труда Италии 8–9 мая 1917 года, вопреки воле радикального крыла партии и профсоюзов, приняли резолюцию о дисциплине в рабоче-крестьянском движении. Но уже 23–27 июля 1917 года во Флоренции сформировалась «Фракция непримиримых» (*Frazione degli intransigenti*), которая хотела следовать примеру России и видела в политике Ленина ориентир для будущих действий во всех странах [Schiavi 1917: 220].

«Делать как в России» — эта фраза, ставшая строкой одной из песен того времени, «Восемь часов» (7), была девизом социалистических рабочих: «Мы сделаем, как в России: / кто не работает, тот не ест». В упоминавшейся выше песне «Легенда о Неве» Россия также изображается как пример, которому должны следовать другие страны: «Товарищи, давайте покажем / братьям-большевикам, / что мы уже не те рабы, что в древности!» При этом текст содержит не только сравнение ситуаций в Италии и России, но и надежду на распространение идей большевизма по всему миру:

> Нева несла / К морю от Петрограда / девиз Ленина «Кто богат, тот вор». / И девиз, летя / по морям и континентам, / пробудил от сна спящих рабов, / пересек Урал, [добрался до] Кремля / и достиг Мюнхена и Берлина…

Можно рассматривать этот фрагмент как репрезентацию идей интернационализма, которые фигурировали в итальянской социальной песне со второй половины XIX века, однако показательно, что теперь образ прекрасного будущего человечества получил воплощение в историческом опыте одной отдельно взятой страны.

***

Песни, представленные в настоящей публикации, пользовались большой популярностью и распространялись по всей стране, переписываясь вручную и перепечатываясь на листовках в социалистических типографиях, — об этом сообщается в фольклористических комментариях практически к каждой из них. Однако в количественном отношении группа песен этого периода, в которых упоминается Ленин и русская революция, совсем не велика. Ориентация на Россию вызывала энтузиазм далеко не у всех активистов итальянского рабочего движения. Более того, Октябрьская революция спровоцировала конфликт между разными частями социалистической

партии, поскольку некоторые ее члены (например, реформисты из фракции Турати) поддерживали позиции меньшевиков [Caretti 1974: 150].

К сентябрю 1920 года было организовано множество заводских советов, основной костяк которых составляли рабочие из наиболее радикальных социалистов, объединенных под эгидой группы журнала «Новый порядок» (*Ordine Nuovo*, главный редактор Антонио Грамши). Однако руководство профсоюза металлургов (*Federazione italiana operai metallurgici – FIOM*) смогло перенести вопрос о рабочем контроле промышленности в русло более умеренных требований, что в итоге привело к расколу в Итальянской социалистической партии и общей деморализации профсоюзного движения [Spriano 1968: 144–146] и открыло дорогу реакции, во главе которой оказалась новая политическая сила — фашизм.

В фашистский период в корпусе коммунистических песен упоминаний России почти нет. Кроме приведенного выше текста Оффидани «Ленин и Сталин» (8), можно отметить лишь еще одну — «Гимн Коминтерна» (9), который прославляет Красную гвардию и Советы во всем мире. Ленин здесь выступает в роли путеводной звезды: «Звезда Ленина / Указывает нам путь, / Ненавистную буржуазию / Мы поборем окончательно».

В песнях антифашистского сопротивления периода Второй мировой войны и в первые послевоенные десятилетия этих упоминаний нет вовсе, несмотря на то что компартия Италии тогда достигла пика своей популярности. При наличии партийных связей между итальянскими коммунистами и СССР широкая общественность уже не воспринимала «страну победившего социализма» как безусловный ориентир, каковым молодая советская республика была для значительной части итальянского общества в краткий период «Красного двухлетия». Позднее темы, связанные с Советским Союзом, появляются в итальянской политической песне ближе к концу XX века в молодежной протестной панк- и рок-культуре. Однако это уже тема для отдельного разговора.

Приложение 1

1. «Да здравствует Ленин!» (1919)[11]

Автор Спартак Пиченский.

[Bermani 1977: 11]

Песня написана на мотив популярной неаполитанской песни *Cara piccina*[12]. Ленин представлен в этом тексте как спаситель, которого ждет весь угнетенный народ, персонифицированный тремя собирательными фигурами: солдатом, проституткой и ребенком — сыном тюремного заключенного. Мессианские мотивы выражаются в ожидании спасителя, а также в лексике, ассоциируемой с Лениным («хоругвь»).


«Да здравствует Ленин!»


Cara piccina

[11] Запись 2019 года. Альбом *Sventolerai lassù*, выпущенный *Ala Bianca Publishing* | *Bella ciao*: [Various artists 2019-a, 21 мая].

[12] В исполнении Ахилла Тольяни [LeCommedieDellArte 2011, 9 марта].

Viva Lenin!

Fuggite o schiavi la malinconia
Perché incomincia la felicità
Sullo sfacelo della borghesia
Nasce l'aurora della libertà

Si la bandiera di Lenin s'innalzerà
E nella terra e nel cielo
La legge di Lenin trionferà

L'imboscato guerrier nazionalista
Innaffia i suoi tartufi col Bordeaux
Il povero soldato trincerista
Son tanti mesi che non si sfamò
Sì grida il soldato sì Lenin verrà
E i vili pescicani
Colpisce con la spada del destin

La pallida figliola della via
Sui marciapiedi il corpo trascinò
La vile e lussuriosa borghesia
Per un tozzo di pane la comprò

Sì geme l'afflitta sì verrà Lenin
Che mi darà il mio pane
E punirà l'infamia del destin

Nei pressi della lurida galera
Il figlio dell'ergastolano va
E al soffio della rossa primavera
Implora che gli renda il suo papà

Sì grida il bambino sì viva Lenin
Perché Lenin soltanto
Ritorna l'innocente al suo piccin

Venite libertari e socialisti
Le turbe degli oppressi a liberar
Il santo gonfalone dei comunisti
Sventoli vittorioso in ogni mar

Sì grida la folla sì Lenin verrà
Viva Lenin ch'è amore
Ch'è faro di giustizia e libertà

Si la bandiera di Lenin s'innalzerà
Nella terra e nel cielo
La legge di Lenin trionferà

Да здравствует Ленин!

Бегите, рабы, от тоски,
Потому что счастье начинается,
На руинах буржуазии
Рассвет свободы рождается.

О да, поднимется флаг Ленина,
И на земле, и на небе
восторжествует закон Ленина.

Националист-уклонист*
Поливает свои трюфели Бордо,
А бедный солдат, сидящий в окопе,
Уже столько месяцев не ел досыта.
Солдат кричит: «О да, Ленин придет
И мерзких „акул"**
Ударит мечом судьбы!»

Бледная дочь улицы
Тащит [свое] тело по тротуарам.
Мерзкая и похотливая буржуазия
Купила его за кусок хлеба.

Бедняжка стонет: «О да, придет Ленин,
Он даст мне мой хлеб
И накажет гнусную судьбу».

Возле грязной тюрьмы
Сын каторжанина идет,
И, чувствуя дыхание красной весны,
Он просит, чтобы к нему вернулся отец.

Ребенок кричит: «Да здравствует Ленин!»
Потому что только Ленин
Вернет невинно осужденного своему малышу.

Придите, анархисты и социалисты,
Толпы угнетенных освободить.
Святая хоругвь*** коммунистов
Пусть победно развевается во всех морях.

Толпа кричит, о да, придет Ленин,
Да здравствует Ленин, который есть любовь,
Маяк справедливости и свободы.

О да, поднимется флаг Ленина
И на земле, и на небе
Восторжествует закон Ленина.

* То есть отказывающийся воевать.
** Словом *pescicani* («акулы») в народе называли итальянских предпринимателей, которые зарабатывали на военном бюджете.
*** Для обозначения коммунистического флага выбрано не привычное слово *bandiera* — «знамя», но *gonfalone*, то есть «хоругвь», полотнище с образом Христа, Богоматери или святых, использовавшееся во время религиозных процессий.

2. «Легенда о Неве» (1918)[13]

Автор Спартак Пиченский.

[Bermani 1977: 10]

Одна из наиболее известных песен Оффидани «Легенда о Неве» (*La leggenda della Neva)* была написана им в 1918 году на мотив популярного патриотического гимна «Легенда о Пьяве» (*La leggenda del Piave*)[14], созданного в том же году и посвященного военной победе итальянского войска над австро-германской армией [Bermani 1977: 10]. Оффидани, таким образом, спорит с содержанием песни, выбранной им в качестве прототипа, соединяя мотив патриотического гимна, прославлявшего военные успехи страны, с антивоенным текстом. Сам Оффидани так описывал процесс создания песни:

> Мои первые социальные стихи датируются 1914 годом, но в конце 1918 года я попал в больницу из-за тяжелой болезни, полученной во время войны, к хорошему врачу — националисту[15], который постоянно мне напевал «Легенду о Пьяве», в то время очень популярную. Мне в голову пришла идея ответить стихами на ту же мелодию, в которых я противопоставлял Пьяве Неву, славную колыбель [большевистской] революции. Мой сосед по больнице, славный рабочий из Турина, который слушал это с энтузиазмом, решил переписать от руки слова «Легенды о Неве» (с которой начинается длинная серия моих «песен Спартака») и по собственной инициативе напечатал их на листовках в Турине. Несмотря на кучу опечаток, песня добилась поистине ошеломительного успеха и сразу же стала известна в самых далеких деревнях Италии, где ее пели во время шествий, иногда с музыкальным сопровождением [Bermani 1977: 40].

В тексте появляется типичная для песен Оффидани фигура Ленина-освободителя. Христианская топика усилена сравнением страданий народа с крестными муками.

La leggenda della Neva	**Легенда о Неве**
La Neva contemplava della folla umile e oscura il pianto silenzioso e la tortura. La plebe sanguinava come Cristo sulla Croce svenata dalla monarchia feroce che non paga di forche e di Siberia volle ancor della guerra la miseria... Ma sorse alfin un Uomo di coraggio che infranse le catene del servaggio e sterminò le piovre fino in fondo. Quell'uomo fu Lenin liberator del mondo.	Нева созерцала скромной и темной толпы безмолвный плач и муки. Истекал кровью народ, как Христос на Кресте, обескровленный жестокой монархией, которая (мало ей виселиц в Сибири), еще и несчастий войны хотела... Но возник наконец мужественный человек, который разорвал цепи рабства и окончательно уничтожил кровопийц*. Этим человеком был Ленин, освободитель мира.

[13] Аудиозапись первой строфы — в исполнении Фенисии Бальдини. Альбом *Sventolerai lassù: Antologia della canzone comunista in Italia*, серия *I dischi del Sole*, Милан, 1977 г. [Various artists 2019-b, 21 мая].

[14] Аудиозапись в исполнении группы *Banda dell'Esercito Italiano*, альбом *Echi di trincea*, выпущенный в 2015 году компанией *Azzura Music* [AgtfCZ 2020, 15 марта].

[15] Иными словами, врач был политическим оппонентом Оффидани, поскольку националисты выступали за продолжение войны.

La Neva trasportava
verso il Mar, da Pietrogrado,
il motto di Lenin “Chi è ricco è ladro”
ed il motto volando
per i mari e i continenti
destò dal sonno gi schiavi dormenti.
E valicò gli Urali, il Kremlino
e giunse sino a Monaco e Berlino…
Qui sventolando la Bandiera Rossa
“Spartaco” diè il segnal della riscossa.
E cadde. Ma alla notte, sulla Sprea
— qual immenso falò —
la salma risplendea.
La Neva commossa
alla Sprea vaticinava
che non invano “Spartaco” spirava.
La pura salma rossa
ingigantì la tormenta
e… “di denti di draghi fu sementa”.
Oh quanto ne fu di fertile il terreno
e non soltanto sulla Sprea e sul Reno!
Ben disse il duce degli Spartachiani:
“Malgrado tutto, sarà mio il domani”.

E l’eco ripetè a tutta la Terra:
“Fra oppressi ed oppressor
non pace mai, ma guerra!”.

La Neva altri prodigi
non invano prometteva.
L’incendio all’universo si estendeva.
Minaccia il Po, il Tamigi
il Danubio ed altre sponde.
Arrosserà del Tebro le acque bionde.
Spartaco ruggirà dalla sua fossa:
… “Eserciti di schiavi, alla riscossa!”
O sozza tirannia, da troppo langue
la folla prona, cui succhiasti il sangue.
O casta scellerata e maledetta,
è giunto anche per noi
il dì della vendetta!

Нева несла
К морю от Петербурга
девиз Ленина «Кто богат, тот вор»,
и девиз, летя
по морям и континентам,
пробудил от сна спящих рабов
И пересек Урал, достиг Кремля,
и даже Мюнхена и Берлина…
Здесь, размахивая Красным Флагом,
«Спартак» дал сигнал наступления**.
И упал. Но ночью, над Шпрее,
— какой огромный костер —
его останки горели.
Взволнованная Нева
Пророчила Шпрее,
Что «Спартак» не зря был повержен.
Чистый красный флаг
поднял бурю
и… «было засеяно зубами дракона»***.
О, какой плодородной была эта почва,
и не только на Шпрее и на Рейне!
«Ладно,— сказал вождь Спартакистов****,
несмотря ни на что, завтрашний день
будет моим».

И эхо повторило по всей Земле:
«Между угнетенными и угнетателем
никогда не будет мира, но [лишь] война!»

Нева новые стихийные бедствия
Не зря обещала.
Пожар по всему миру распространился.
Он угрожает рекам По, Темзе,
Дунаю и другим берегам.
Покраснеют Тибра светлые воды.
Спартак рычит из своей могилы:
… «Войска рабов, поднимайтесь!»
[Эй,] ты, грязная тирания, слишком давно
лежит покорно толпа, кровь которой ты
сосала,
О каста, мерзкая и проклятая,
пришел и для нас
день мести!

«Легенда о Неве»

«Легенда о Пьяве»

Là, sulla sacra Neva
sta Lenin che ansioso osserva
se la plebe latina è ancora serva.
Compagni, su mostriamo
ai fratelli bolscevichi
che noi non siamo più gli schiavi antichi!
E le campane pur suonino a festa
per salutar la plebe che s'è desta!
Noi dei tiranni il cuore ed il cervello
frantumeremo a colpi di martello.
Si appressa il giorno del fraterno amore.
Mouor con la tirannia
il regno del terrore!

Там, над святой Невой,
стоит Ленин, беспокойно замечая,
что латинский***** народ — всё еще рабы.
Товарищи, давайте покажем
братьям-большевикам,
что мы уже не те рабы, что в древности!
И пусть колокола празднично зазвенят,
приветствуя пробудившийся народ!
Мы сердца и мозги тиранов
разломаем ударами молота.
Близится день братской любви.
Умрет вместе с тиранией
Царство террора!

* В оригинале использовано множественное число от слова *la piovra*, «спрут», которым часто обозначают мафию и другие криминальные организации. Например, именно так назывался многосерийный фильм с Микеле Плачидо в роли комиссара Каттани, борца с сицилийской мафией (1984–1989).
** Перефразированная цитата из песни *Bandiera rossa* описывает подавленное восстание «Союза Спартака» в январе 1919 года.
*** Аллюзия на миф о Ясоне, который засеял зубами дракона поле Ареса, на котором после этого выросло войско.
**** То есть членов «Союза Спартака».
***** То есть итальянцы, наследники Древнего Рима.

3. «Красная гвардия» (1919)[16]

Автор Спартак Пиченский.

[Vettori 1974: 372; Bermani 1977: 26]

В песне «Красная гвардия» Ленин представлен как спаситель, наступающий с востока во главе освободительной армии. Он не назван по имени вплоть до последних строк песни, однако в первом куплете можно заметить его «опознавательный знак» — кепку. Указание на то, что он идет пешком, по всей видимости, следует понимать как признак классовой близости командующего к простым солдатам своей армии.

Это единственная песня в коллекции, содержащая упоминание демонологического существа — вампира. После того как Ленин во главе войска низвергает власть монархии и капитала, он становится на защиту освобожденного народа, охраняя его сон, поскольку уже поверженный им мир старого порядка стремится снова восстать из могилы, как вампир, угрожая покою людей.

La Guardia Rossa

Quel che si avanza è uno strano soldato
viene da Oriente e non monta destrier
la man callosa ed il viso abbronzato
è il più glorioso fra tutti i guerrier.

Non ha pennacchi e galloni dorati
ma sul berretto scolpiti e nel cor
mostra un martello e una falce incrociati
gli emblemi del lavor
viva il lavor.

Красная гвардия

Вот наступает странный солдат,
он идет с востока, спешившись.
Мозолистая рука и загорелое лицо —
он самый славный из всех воинов.

У него нет золотых перьев и галунов,
но на резной кепке и в сердце
он показывает скрещенные серп
и молот — эмблемы труда.
Да здравствует труд!

[16] Запись 2019 г., альбом *Sventolerai lassù*, выпущенный *Ala Bianca Publishing* | *Bella ciao* [Various artists 2019-c, 21 мая].

Rit.:

È la guardia rossa
che marcia alla riscossa
e scuote dalla fossa
la schiava umanità.

Giacque vilmente la plebe in catene
sotto il tallone del ricco padron
dopo millenni di strazi e di pene
l'asino alfine si cangia in leon.

Sbrana furente il succhion coronato
spoglia il nababbo dell'or che rubò
danna per fame al lavoro forzato
chi mai non lavorò
non lavorò.

Rit.

Accorre sotto la rossa bandiera
tutta la folla dei lavorator
rimbomba il passo dell'immensa schiera
sopra la tomba di un mondo che muor.

Tentano invano risorgere i morti
tanto a che vale lottar col destin
marciano al sole più ardenti e più forti
le armate di Lenin
viva Lenin.

Rit.

Quando alla notte la plebe riposa
nella campagna e nell'ampia città
più non la turba la tema paurosa
del suo vampiro che la svenerà.

Ché sempre veglia devota e tremenda
la guardia rossa alla sua libertà
la tirannia cancrenosa ed orrenda
più non trionferà
trionferà.

Ché la guardia rossa
già l'inchiodò alla fossa
nell'epica riscossa
dell'umanità.

Припев:

Это красная гвардия
марширует в атаку
и вытряхивает из ямы
рабское человечество.

Народ лежал трусливо в цепях
под пятой богатого хозяина;
[но] после тысячелетий мучений и боли
осёл наконец становится львом.

Растерзает он яростно короля-паразита,
снимет с богача украденное золото,
приговорит к принудительному труду
того, кто никогда не работал,
не работал.

Припев.

Сходится под красным флагом
вся толпа рабочих,
громкий шаг огромного отряда
над могилой умирающего мира.

Мертвые пытаются воскреснуть,
Но зачем бороться с судьбой?
Маршируют на солнце все ярче и сильнее
войска Ленина!
Да здравствует Ленин!

Припев.

Когда народ отдыхает ночью
в деревне и в большом городе,
его больше не тревожит
ужасная мысль о вампире,
который высосет из него кровь.

Потому что на страже его свободы,
преданная и устрашающая,
стоит Красная гвардия.
Гангренозная и отвратительная тирания
больше не победит, не победит.

Потому что Красная гвардия
уже пригвоздила ее к яме*
во время эпического восстания
человечества.

* Имеется в виду жест, которым в могилу вампира втыкают осиновый кол.

«Красная гвардия»

4. «Если прибудет Ленин» (1919)[17]

Автор неизвестен.

[Bermani 1996: 191; Vettori 1974: 77]

Написана на мотив известной народной песни *La lega* («Союз» — так назывались крестьянские профсоюзы локального масштаба в начале XX века)[18] и использует ее припев «Ой-ли, ой-ла, и союз будет расти». Однако, в отличие от песни «Союз», побуждавшей слушателей к самостоятельной борьбе за свои права («Хотя мы и женщины, / мы не боимся, / у нас отличные красивые языки, / и мы хорошо защитимся») и свободу («А свобода не приходит, / поскольку нет единения»), текст «Если прибудет Ленин» наполнен ожиданием прихода будущего лидера восстания.

Песня содержит антивоенный мотив, поскольку в ней говорится о скором заключении мира.

Текст, приведенный ниже, который содержится в обоих изданиях, имеющихся в нашем распоряжении, по свидетельству Чезаре Бермани, является компиляцией трех фрагментов, записанных в разных регионах: первый куплет был записан им самим в г. Новара в 1963 году, второй — музыковедом и музыкантом Микеле Лучано Страньеро (*Michele Luciano Straniero*) во Флоренции в 1962 году, а третий — Джанни Бозио в 1969 году в г. Брешиа [Bermani 1996: 191].

Se arriverà Lenin	**Если прибудет Ленин**
Se arriverà Lenin faremo una gran festa: andremo dai signori, gli taglierem la testa.	Если прибудет Ленин, мы устроим большой праздник: пойдем к хозяевам, отрубим им головы.
Oilì oilà e la lega la crescerà.	Ой-ли, ой-ла, и союз будет расти.
Le guardie regie in pentola le fanno il brodo giallo, carabinieri in umido e arrosto il maresciallo.	Из королевской гвардии мы сварим в кастрюле желтый бульон, Карабинеров стушим, а маршала поджарим.
Oilì oilà e la lega la crescerà.	Ой-ли, ой-ла, и союз будет расти.
State attente vedovelle, che g'han firmà la pace, ghe vegnarà a ca' i zuven, ve basarà 'e cülate.	Осторожно, вдовушки, сейчас будет подписан мир, Парни вернутся домой и в попу вас поцелуют*.
Oilì oilà e la lega la crescerà.	Ой-ли, ой-ла, и союз будет расти.
E se arriverà Lenin faremo una gran festa: andremo dai signori, gli taglierem la testa.	Если прибудет Ленин, мы устроим большой праздник: пойдем к хозяевам, отрубим им головы.
Oilì oilà e la lega la crescerà.	Ой-ли, ой-ла, и союз будет расти.

* Любопытно, что единственная строчка вульгарного содержания, в отличие от остального текста песни, написана с сильными диалектными особенностями.

[17] Аудиоисполнение песни не найдено.

[18] Запись 1972 г., альбом *Canti rivoluzionari italiani*, выпущен *Quadrifoglio* [Canzoniere delle Lame 2019, 6 сентября].

5. «Между девятнадцатым и двадцатым годом», датировка неясна[19]

Автор неизвестен.

Названа по первой строчке. Как и другие приведенные выше песни, текст выражает надежду на скорый приход Ленина и его победу в Италии над капиталистами и буржуазией. Ленин противостоит здесь не только светской и церковной власти, но и итальянским военачальникам. Также в этой песне содержится антивоенная тема («[Пусть будут] прокляты война и пушка / [и] оружие, которое вам дают США»), а ее антиклерикальный настрой подтверждается противопоставлением святым католической церкви «настоящего святого», который принесет справедливость.

Fra il diciannove fra l'anno venti	**Между девятнадцатым и двадцатым годом**
Fra il diciannove fra l'anno venti Gran cambiamenti gloriosi si dan Con l'elezioni con le comunali Scaccià i clericali l'agrario e il pipì	Между девятнадцатым и двадцатым годом Произошли великие славные изменения: На муниципальных выборах* Прогнали клерикалов, землевладельцев и «Народную партию»**
Via e via La borghesia l'agrario e il pipì Via e via Fai i conti con Lenin	Прочь, прочь, клерикалы, землевладельцы и «Народная партия», Прочь, прочь, Ленин с вами поквитается.
Affittuari rimasti e mezzadri È morto l'agrario e sta male il pipì Fan compassione soltanto a vederli Quei poveri merli che in gabbia restan	Остались арендаторы и издольщики***, Землевладелец умер, а «Народной партии» плохо. Жалко даже смотреть на них, На этих несчастных птичек, оставшихся в клетке.
Via e via La borghesia l'agrario e il pipì Via e via Fai i conti con Lenin	Прочь, прочь, клерикалы, землевладельцы и «Народная партия», Прочь, прочь, Ленин с вами поквитается.
Siam comunisti artisti e valenti Intelligenti e per lavorar Per minor ansa c'è qualce pipì Ma poverino più forza non ha	Мы коммунисты, талантливые и сильные, Умные и [способные] работать. В меньшинстве**** есть еще кто-то из «Народной партии», Но у него бедняги больше нет сил.
Basta e basta Massacratori dell'umanità… Maledizione la guerra e il cannone La munizione che USA vi dà	Хватит, хватит, Убийцы человечества… Проклятие войне и пушкам, Боеприпасам, которые вам дают США.

[19] Несмотря на название, датировка песни вызывает вопросы, поскольку эта песня отсутствует в коллекции [Vettori 1974] и есть только в любительском онлайн-сборнике [https://www.antiwarsongs.org/canzone.php?id=8738&lang=it]. Кроме того, в этот период США в массовом итальянском сознании не рассматривался как опасный враг, антиамериканизм — примета послевоенного времени (см., напр., [Craveri, Quagliariello 2004]). Студийных аудиозаписей этой песни не найдено; исполнение ниже — часть спектакля, поставленного коллективом Canzoniere dell'ANPI в 2019 году [Leonardo68737 2019, 26 мая].

O santo giusto verrà quell'ora
Che chi non lavora non deve mangiar

Basta e basta
Massacratori dell'umanità…

Le guardie regie figura più brutta
La carne venduta che uccide ogni dì
Rubare ammazzare pipì e clericali
Le cose bestiali non è santità

Basta e basta
La borghesia l'agrario e il pipì
Basta e basta
Fai i conti con Lenin

Dal '19 ormai giunti al '20
dei gran cambiamenti si doveva far:
bandiere rosse son tutti i comuni,
ormai più nessuno strappar li potrà.

Questo gran fascio vigliacco e imprudente
maltratta la gente che colpa non ha:
le guardie regie, gli agrari e i borghesi
son tre corpi intesi per fà massacrà.

Via e via
La borghesia l'agrario e il pipì
Via e via
Fai i conti con Lenin

Придет справедливый святой в этот час*****,
В который кто не работает, тот не должен есть.

Хватит, хватит,
Убийцы человечества…

Королевская гвардия — ужасно гадкая,
Продажные твари, убивают каждый день.
Воруют, убивают и «Народная партия»,
и священники:
Зверства — это не святость.

Хватит, хватит,
клерикалы, землевладельцы и «Народная партия»,
Прочь, прочь,
Сведите счеты с Лениным.

Из девятнадцатого года перейдя
в двадцатый,
Нужно совершить большие изменения:
Красные флаги [чтобы] были общими,
Больше никто их не сможет вырвать.

Этот фасций ****** подлый и неразумный
плохо обходится с людьми, которые ни
в чем не виноваты:
королевские гвардии, землевладельцы
и буржуазия —
отряды, созданные для убийства.

Прочь, прочь,
клерикалы, землевладельцы и «Народная партия»,
Прочь, прочь,
Сведите счеты с Лениным ******* .

* Речь идет о выборах в разных итальянских городах, на которых в 1919–1920 годы социалисты побеждали во многих местах.

** Аббревиатура *PP* в итальянском тексте расшифровывается как *Partito Popolare* («Народная партия») — предшественник консервативной Партии демохристиан, наиболее влиятельной итальянской политической партии в правительстве Италии с 1946 до 1992 года.

*** Система половничества (*mezzadria*) и ее разных видов (таких, как колоны и арендаторы) была распространена в Италии вплоть до 1950-х годов. Крестьянин-издольщик (половник) арендовал у землевладельца землю за долю произведенного продукта. Системы батрачества и половничества широко обсуждались в Италии в середине XIX — начале XX века, и формально были полностью ликвидированы после принятия закона № 756 от 15 сентября 1964 года. Подробнее об этом см. [Савино 2019].

«Между девятнадцатым и двадцатым годом»

**** Слово «меньшинство» (minoranza) написано здесь с ошибками (возможно, со слуха).

***** Эта песня написана на аграмматичном итальянском языке, и мы располагаем лишь одним ее источником, поэтому ее текст не всегда можно интерпретировать однозначно. В частности, эту строку можно было бы понимать так, будто прилагательное «святой» не субстантивировано, но относится к слову «час»: «придет справедливый святой час». Однако в этом случае оно ошибочно написано в мужском роде, поскольку «час» (*ora*) — существительное женского рода.

****** Имеется в виду фашистская партия (до 1921 года называвшаяся «Боевые фасции», *Fasci di combattimento).*

****** Имеется в виду: «пусть Ленин сведет с вами счеты».

6. «Четыре господина» (1919)[20]

Автор неизвестен.

[Vettori 1974: 127]

Написана на мотив популярной песни того времени *Bambola* («Кукла») [Vettori 1974: 369].

Антивоенная песня, высмеивающая руководителей четырех держав-победительниц: президента США Вудро Вильсона, премьер-министров — Франции (Жоржа Клеменсо), Великобритании (Дэвида Ллойда Джорджа) и Италии (Витторио Эмануэле Орландо). Содержит также идеи Интернационала и надежду на распространение диктатуры пролетариата во всем мире, вдохновленном российским примером.

Quattro signori

Quattro signori a Parigi vanno
a commerciare e a dividere il bottino;
la guerra han fatto, altro più non sanno,
e la vittoria vuol la pace-inganno.

Il tribunale han confezionato
di giudicare la pace imputata
e la giustizia han dimenticato:
han troppa fame, han voglia di rubar.

Finito giugno, pace non è fatta
in sette mesi e più di discussione;
fan fallimento, tutto il mondo scatta,
gambe per aria par che debba andar,

Rit.:

Evviva dunque la rivoluzione,
la borghesia più non regnerà,
il bolscevismo sta per trionfare:
o dunque, o popolo, unito sta!

La dittatura del proletariato,
dopo la Russia, avremo in tutto il mondo;
viva il Soviet, Lenin glorificato
in un gran simbolo di civiltà!

Rit.

Четыре господина

Четыре господина в Париж едут,
чтобы торговать и делить добычу;
они побывали на войне и больше ничего
не хотят знать,
а победа хочет мира-обмана.

Они состряпали суд
над обвиняемым — миром,
а справедливость забыли,
они слишком голодны, они хотят воровать.

Июнь прошел, мир не заключен
после более семи месяцев дискуссий;
они неудачники, весь мир возмущен,
похоже, все вверх тормашками.

Припев:

Да здравствует тогда революция,
буржуазия не будет больше править,
Большевизм скоро победит
и поэтому народ — един!

Диктатура пролетариата
после России у нас будет по всему миру;
да здравствует Совет, Ленина славят
как великий символ цивилизации!

Припев.

«Четыре господина»

[20] Запись 1998 г., исполнение Марии Монти, альбом Avanti popolo due secoli di canti popolari e di protesta civile, выпущен Ala Bianca Records [piccand 2012, 31 мая].

7. «Восемь часов» (1919)[21]

Автор неизвестен.

[Vettori 1974: 133–134]


«Восемь часов»

Протестный гимн итальянских крестьян, которые боролись за восьмичасовой рабочий день, впервые зафиксирован в 1906 году, когда социалисты внесли в Итальянский парламент предложение о сокращении рабочего дня сельскохозяйственных работников до восьми часов [Vettori 1974: 373].

Законопроект не был принят, так что протесты батраков и работниц рисовых полей[22] переросли в стачки и столкновения с полицией. После Первой мировой войны и Октябрьской революции в песне появились два новых куплета, в которых упоминались российские события: «Мы сделаем, как в России, / мы зазвоним в колокол. ‹…› / Серп и молот победят» и «Мы сделаем, как в России: / кто не работает, тот не ест». Обе эти фразы сразу же получили распространение в разных регионах страны в качестве лозунгов [Vettori 1974: 373].

Le otto ore	**Восемь часов**
Se otto ore vi sembran poche, provate voi a lavorare e troverete la differenza di lavorar e di comandar.	Если восемь часов вам кажется немного, попробуйте сами поработать, и вы обнаружите разницу между «работать» и «командовать».
E noi faremo come la Russia noi squilleremo il campanel, falce e martel, e squilleremo il campanello falce e martello trionferà.	И мы сделаем, как в России: мы зазвоним в колокол, серп и молот, и зазвоним в колокол — серп и молот победят.
E noi faremo come la Russia chi non lavora non mangerà; e quei vigliacchi di quei signori andranno loro a lavorar.	И мы сделаем, как в России: кто не работает, тот не ест; а эти подлецы господа — они пойдут работать.

8. «Ленин и Сталин», датировка неясна[23]

Автор Спартак Пиченский.

[Bermani 1977: 13]

Написана на мотив популярной неаполитанской песни *Mamma son tanto felice*[24].

[21] Запись 1972 г., альбом *Canti rivoluzionari italiani*, выпущен *Quadrifoglio* [Canzoniere delle Lame 2019, 6 сентября].

[22] Профсоюзная и протестная деятельность работниц рисовых полей (*mondine*) была очень заметной на рубеже XIX–XX веков. Она же привела к возникновению большого корпуса социальных песен, исполнявшихся представительницами этой профессии [Bermani 1994, 1995]. В крестьянском движении женщины часто занимали руководящие посты. Аргентина Альтобелли, известная активистка, стала первой женщиной, занимавшей пост генерального секретаря Национальной федерации крестьян (*Federazione nazionale dei lavoratori della terra*) с 1905 по 1925 год, то есть в то время, когда в Италии женщины еще даже не имели избирательного права (они получили его лишь в 1945 году).

[23] Аудиозапись 2019 г., альбом *Sventolerai lassù*, выпущенный *Ala Bianca Publishing | Bella ciao* [Various artists 2019-d, 21 мая].

[24] В исполнении Ниллы Пиццы [Santo La Rosa, 11 ноября 2017].

Несмотря на критику мессианских мотивов в его ранних песнях, Оффидани не изменил себе, и в песне «Ленин и Сталин», написанной незадолго до Второй мировой войны, мессианские мотивы звучат еще заметнее.

Lenin e Stalin	**Ленин и Сталин**
Quasi un ventennio è passato	Прошло уже почти двадцать лет*
Da quando sorge quaggiù	С тех пор, как на земле возвышается**
un genio atteso e adorato	гений, долгожданный и обожаемый,
come un novello Gesù	как новый Иисус,
ed ogni oppresso cantava	и каждый угнетенный поет,
non lagrimando già più:	Больше не плача:
«Lenin	«Ленин,
la tua dottrina si diffonde e vola	твое учение распространяется и летит.
Lenin	Ленин,
la tua parola è quella che consola.	твое слово утешает.
Il dolce sogno santo	Сладкую святую мечту
Della gran Città del Sole	О великом Городе Солнца***,
Che vagheggiava ogni cuore	Которая волновала каждое сердце,
Tu realizzasti quaggiù	Ты осуществил здесь внизу****.
Lenin il più grand'uomo del mondo sei tu	Ленин, величайший человек в мире — это ты,
e come il sole	И, как и солнце, твой идеал никогда
il tuo ideale non si spegne mai più».	больше не погаснет».
Piombò la belva fascista	Фашистский зверь нападал
sopra ogni gran civiltà	На всякую великую цивилизацию,
l'umanità socialista	социалистическое человечество
pur si accingeva a sbranar	теперь он собрался разорвать,
ma un uomo tutto d'acciaio	но человек из стали
ad aspettarlo era là.	уже поджидал его.
Stalin	Сталин,
di Stalingrado la leggenda vola	о Сталинграде молва летит,
Stalin	Сталин,
fermava il mostro la tua forza sola	только твоя сила остановила чудовище.
gloria sia a te in eterno	Слава тебе во веки веков,
senza la tua grande vittoria	без твоей великой победы
ritorna indietro la storia	история вернулась бы назад
di due millenni o anche più	на два тысячелетия или даже больше.
Stalin	Сталин,
il degno erede del gran Lenin sei tu	ты достойный наследник великого Ленина,
due vostri pari	два человека, равные вам,
sopra la terra non verranno mai più.	никогда больше не сойдут на землю.
Stalin mai più.	Сталин, больше никогда.

Lenin e Stalin

* Есть более поздние варианты текста, где упоминается не «двадцатилетие», а «тридцатилетие» и говорится о победе Сталина над фашистами [Bermani 1977: 26].

** Это слово часто используется в сочетании «светит солнце» (*sorge il sole*). Таким образом, Ленин сравнивается с солнцем, которое светит не на небе, а «здесь внизу» (*quaggiù*), то есть на земле.

***Аллюзия на книгу итальянского философа, доминиканца Томмазо Кампанеллы «Город Солнца», где тот описал утопический город, несколько напоминающий коммунистические идеалы.

**** То есть на земле.

9. «Гимн Коминтерна», датировка неизвестна[25]

Авторство неизвестно.

[Vettori 1974: 129]

Этот текст был переведен с немецкого оригинала, датированного 1929 годом, однако степень его популярности и время распространения итальянской версии не очень понятны [Vettori 1974: 370–371].

Rit. 1.
Fabbriche insorgete
le schiere serrate
alla lotta marciate
marciate marciate.

Il cupo terrore fascista sfidiam
il mondo si incendia
compagni insorgiam.

Il mondo si incendia
compagni insorgiam
I nostri fratelli
rinchiusi in galera
non sono presenti
ma sono con noi.

Rit. 2.
Di due classi la lotta è final
Il nostro motto è soviet mondial
il nostro motto è soviet mondial.

Rit. 1.

L'arma è sicura è pronta è fredda
orsù proletari venite a pugnar.
Orsù proletari
venite a pugnar.

La fiamma di Lenin
ci addita il cammino
alla lotta del ricco
nel mondo bastiam.

Rit. 2.
Rit. 1.

Припев 1.
Фабрики, восстаньте
плотными рядами,
маршируйте на битву,
маршируйте, маршируйте.

Бросим вызов темному фашистскому
террору,
мир горит,
вставайте, товарищи.

Мир горит в огне,
вставайте, товарищи.
Наши братья
заперты в тюрьме,
их здесь нет,
но они с нами.

Припев 2.
Борьба двух классов подходит к концу.
Наш девиз — советы во всем мире,
Наш девиз — советы во всем мире.

Припев 1.

Оружие надежное, готовое и холодное.
Скорее, пролетарии, придите сражаться.
Скорее, пролетарии,
придите сражаться.

Пламя Ленина
показывает нам путь
к борьбе с богачами,
в мире нас достаточно.

Припев 2.
Припев 1.

[25] Единственная найденная нами аудиозапись плохого качества и неизвестного происхождения [biblioteca marxista].

Литература

Ломбардо Радиче, Л., Карбоне, Д. (1953). *Жизнь Грамши*. М.: Изд. Иностранной литературы.

Савино, Дж. (2019). «Земельный голод» итальянского крестьянства: от объединения страны до аграрной реформы. *Крестьяноведение*, *4*(2), 108–127.

AgtfCZ (2020, 15 marzo*). Italian patriotic song — la leggenda del Piave [Video file].* Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=mXzeQqBy_Z4 (In Italian).

Bandiera Rossa (2018-a, 11 ottobre). *Bandiera rossa [Video file].* Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=vZfgMMUjF54&list=RDEMpsbFun2FVy26ZDTV1Ceitw&index=3 (In Italian).

Bandiera Rossa (2018-b, 11 ottobre). *Fischia il vento [Video file].* Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=w7NPjOqAOkc&list=RDEMpsbFun2FVy26ZDTV1Ceitw&index=3 (In Italian).

Bartleby (2014, 2 gennaio). *Inno della libertà. Anonimo [Video file].* Retrieved from https://www.antiwarsongs.org/canzone.php?lang=it&id=46404 (In Italian).

Battistessa (s. d.). *Internazionale anarchica — Stanislao Alberici Giannini [Video file].* Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=I8poaWUiUUg (In Italian).Bermani, C. (1994). Studi e ricerche sul canto di risaia: un primo bilancio. *Studi di Museologia Agraria*, *1994*(22), 47–59. (In Italian).

Bermani, C. (1995). Studi e ricerche sul canto di risaia: un primo bilancio. *Studi di Museologia Agraria*, *1995*(23), 75–81. (In Italian).

Bermani, C. (1996). *Spegni la luce che passa Pippo: Voci, leggende e miti della storia contemporanea*. Roma: Odradek. (In Italian).

Bermani, C. (1997). *Una storia cantata. 1962–1997. Trentacinque anni di vita del Nuovo Canzoniere Italiano*. Milano: Istituto Ernesto de Martino, Jaca Book. (In Italian).

Bermani, C. (1998). La "vera" storia di "Bella ciao". *Il de Martino*, *1998*(8), 49–87. (In Italian).

Bermani, C. (1998a). Canto sociale e Resistenza. *Il de Martino*, *1998*(8), numero monografico. (In Italian).

Bermani, C. (1998b). Le origini di Bandiera rossa. *Musica/Realtà*, *1998*(55), 107–134. (In Italian).

Bermani, C. (2003a). *"Guerra guerra ai palazzi e alle chiese..." Saggi sul canto sociale*. Roma: Odradek Edizioni. (In Italian).

Bermani, C. (2003b). *La lunga storia di un inno popolare, di origine repubblicana e garibaldina, Liberazione del 15 maggio 2003.* Retrieved from: ttp://www.brianzapopolare.it/sezioni/cultura/20030515_bandiera_rossa_storia.htm (In Italian).

Bermani, C. (2010). *Pane, rose e libertà — Le canzoni che hanno fatto l'Italia: 150 anni di musica popolare, sociale e di protesta*. Milano: BUR. (In Italian).

Bermani, C. (Ed.). (1977). *Sventolerai lassù. Antologia della canzone comunista in Italia.* Milano: I dischi del sole. (In Italian).

Biblioteca marxista (s. d.). Inno del Comintern. *Biblioteca Multimediale Marxista.* Retrieved from http://www.bibliotecamarxista.org/Audio/canzoni_lotta/inno%20komintern.mp3?fbclid=IwAR1iWIyzpfUb8a7yVSliwOYKWHP5qqTcX-tnWfWEPploYN9r6gXqwii-U1as (In Italian).

Bosio, G., Leydi, R. (1963). Nota introduttiva. In R. Leydi (Ed.). *Canti sociali italiani*, *vol. I. Canti giacobini, repubblicani, antirisorgimentali, di protesta postunitaria, contro la guerra e il servizio militare*. Milano: Edizioni Avanti! (In Italian).

Canzoniere delle Lame (2019, 6 settembre). *La Lega [Video file].* Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=VC5TV1rfowI (In Italian).

Canzoniere delle Lame (2019, 6 settembre). *Le otto ore [Video file].* Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=Deo5wAioLeo (In Italian).

Caretti, S. (1974). *La rivoluzione russa e il socialismo italiano (1917–1921),* Pisa: Nistri-Lischi. (In Italian).

Cirese, A. M. (1973). C*ultura egemonica e culture subalterne. Rassegna degli studi sul mondo popolare tradizionale. Seconda edizione accresciuta.* Palermo: Palumbo. (In Italian).

Clemente, P. (1982–1983). Folklore studies and ethno-anthropological research in Italy: 1960–1980. *Ethnologia Europaea*, *1982–1983*(13), 37–52. (In Italian).

De Martino, E. (1961). *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*. Milano: Il Saggiatore. (In Italian).

Dei, F. (2011). Gramsci, Cirese e la tradizione demologica italiana. *Lares, 77*(3), 501–518. (In Italian).

Dei, F. (2012). L'antropologia italiana e il destino della lettera D. *L'Uomo*, *2012*(1–2), 97–114. (In Italian).

Fanelli, A. (2017). *Contro canto: Le culture della protesta dal canto sociale al rap*. Roma: Donzeli editore. (In Italian).

Junior (1917, 17 marzo). Il significato. *L'Avanti!* (In Italian).

LeCommedieDellArte (2011, 9 marzo). *Cara piccina [Video file]*. Retrieved from https://www. youtube.com/watch?v=tusYWIWfcm8 (In Italian).

Leonardo68737 (2019, 26 maggio). *Fra il '19 fra l`anno '20-canzoniere dell`ANPI – un Gramsci mai visto [Video file]*. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=INwEsaLUSiw (In Italian).

Offidani, R. M. (1944). *I canti di Spartaco. Grande canzoniere del popolo*. Roma: V. Ferri. (In Italian).

Piccand (2012, 31 maggio). *Maria Monti – quattro signori [Video file]*. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=AtYTnqp0Jgs&feature=emb_logo (In Italian).

Pivato, S. (2005). *Bella ciao: Canto e politica nella storia d'Italia*. Bari: Laterza. (In Italian).

Portelli, A. (1983). Tipologia della canzone operaia. *Movimento Operaio e Socialista*, *1983*(2), 207–224. (In Italian).

Santo La Rosa (11 novembre 2017). *Nilla Pizzi Mamma [Video file]*. Retrieved from https://www.youtube. com/watch?v=QstpxI-aHVk (In Italian).

Satta, G. (2017). Gramsci's "Prison notebooks" and the "re-foundation" of anthropology in post-war Italy. *International Gramsci Journal*, *2*(3), 239–257.

Saunders, G. R. (1984). Contemporary Italian cultural anthropology. *Annual Review of Anthropology*, *13*, 447–466.

Schiavi, A. (1917). *La fame di terra dei contadini russi*. Milano: Editrice libraria L'Avanti.

Serrati (1917, March 19). Bandiera rossa. *L'Avanti!* (In Italian).

Spriano, P. (1968). *L'occupazione delle fabbriche. Settembre 1920.* Torino: Einaudi. (In Italian).

Statuto del Partito comunista italiano (1983). Roma: Iter. (In Italian).

Tomatis, J. (2019). *Storia culturale della canzone italiana*. Milano: Il Saggiatore. (In Italian).

Valestap (2011-a, 3 aprile). *Inno della libertà [Video file]*. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=gVj4m40v7Es (In Italian).

Valestap (2011-b, 3 aprile). *Canto dei malfattori [Video file]*. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=ZhFT-08aih8 (In Italian).

Various artists (2019-a, 21 maggio). *Viva Lenin! [Video file]*. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=8pIXLaJUFT8 (In Italian).

Various artists (2019-b, 21 maggio). *Leggenda della Neva (I strofa) [Video file]*. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=MUSxnhC4wUI (In Italian).

Various artists (2019-c, 21 maggio). *La guardia rossa [Video file]*. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=rj5YceBmYW4 (In Italian).

Various artists (2019-d, 21 maggio). *Lenin e Stalin [Video file]*. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=NYoe8MvvBbs (In Italian).

Venturi (2005, 31 giuglio). *Inno dei malfattori, o Canto dei malfattori [Video file]*. Retrieved from https://www.antiwarsongs.org/canzone.php?lang=it&id=2311 (In Italian).

Venturi (2006, 11 settembre). *Inno dell'Internazionale, o inno della pace [Video file]*. Retrieved from https://www.antiwarsongs.org/canzone.php?lang=it&id=4739 (In Italian).Vettori, G. (Ed.). (1974). *Canzoni italiane di protesta (1794–1974) dalla Rivoluzione Francese alla repressione cilena*. Roma: Newton Compton editori. (In Italian).

References

AgtfCZ (2020, March 15). *Italian patriotic song – la leggenda del Piave [Video file]*. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=mXzeQqBy_Z4 (In Italian). Bandiera Rossa (2018-a, October 11).

Bandiera Rossa [Video file]. Retrieved from https://www. youtube.com/watch?v=vZfgMMUjF54&list=RDEMpsbFun2FVy26ZDTV1Ceitw&ind ex=3 (In Italian).

Bandiera Rossa (2018-b, October 11). *Fischia il vento [Video file]*. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=w7NPjOqAOkc&list=RDEMpsbFun2FVy26ZDTV1Ceitw&index=3 (In Italian).

Bartleby (2014, January 2). *Inno della libertà. Anonimo [Video file]*. Retrieved from https://www.antiwarsongs.org/canzone.php?lang=it&id=46404 (In Italian).

Battistessa (s. d.). *Internazionale anarchica – Stanislao Alberici Giannini [Video file]*. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=I8poaWUiUUg (In Italian).

Bermani, C. (1994). Studi e ricerche sul canto di risaia: un primo bilancio. *Studi di Museologia Agraria*, *1994*(22), 47–59. (In Italian).

Bermani, C. (1995). Studi e ricerche sul canto di risaia: un primo bilancio. *Studi di Museologia Agraria*, *1995*(23), 75–81. (In Italian).

Bermani, C. (1996). *Spegni la luce che passa Pippo: Voci, leggende e miti della storia contemporanea*. Roma: Odradek. (In Italian).

Bermani, C. (1997). *Una storia cantata. 1962–1997. Trentacinque anni di vita del Nuovo Canzoniere Italiano*. Milano: Istituto Ernesto de Martino, Jaca Book. (In Italian).

Bermani, C. (1998). La "vera" storia di "Bella ciao". *Il de Martino*, *1998*(8), 49–87. (In Italian).

Bermani, C. (1998a). Canto sociale e Resistenza. *Il de Martino*, *1998*(8), numero monografico. (In Italian).

Bermani, C. (1998b). Le origini di Bandiera rossa. *Musica/Realtà*, *1998*(55), 107–134. (In Italian).

Bermani, C. (2003a). *"Guerra guerra ai palazzi e alle chiese..." Saggi sul canto sociale*. Roma: Odradek Edizioni. (In Italian).

Bermani, C. (2003b). *La lunga storia di un inno popolare, di origine repubblicana e garibaldina, Liberazione del 15 maggio 2003.* Retrieved from: http://www.brianzapopolare.it/sezioni/cultura/20030515_bandiera_rossa_storia.htm (In Italian).

Bermani, C. (2010). *Pane, rose e libertà — Le canzoni che hanno fatto l'Italia: 150 anni di musica popolare, sociale e di protesta*. Milano: BUR. (In Italian).

Bermani, C. (Ed.). (1977). *Sventolerai lassù. Antologia della canzone comunista in Italia.* Milano: I dischi del sole. (In Italian).

Biblioteca marxista (s. d.). Inno del Comintern. *Biblioteca Multimediale Marxista.* Retrieved from http://www.bibliotecamarxista.org/Audio/canzoni_lotta/inno%20komintern.mp3?fbclid=IwAR1iWIyzpfUb8a7yVSliwOYKWHP5qqTcX-tnWfWEPploYN9r6gXqwii-U1as (In Italian).

Bosio, G., Leydi, R. (1963). Nota introduttiva. In R. Leydi (Ed.). *Canti sociali italiani*, *vol. I. Canti giacobini, repubblicani, antirisorgimentali, di protesta postunitaria, contro la guerra e il servizio militare*. Milano: Edizioni Avanti! (In Italian).

Canzoniere delle Lame (2019, September 6). *La Lega [Video file]*. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=VC5TV1rfowI (In Italian).

Canzoniere delle Lame (2019, September 6). *Le otto ore [Video file]*. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=Deo5wAioLeo (In Italian).Caretti, S. (1974). *La rivoluzione russa e il socialismo italiano (1917–1921),* Pisa: Nistri-Lischi. (In Italian).

Cirese, A. M. (1973). C*ultura egemonica e culture subalterne. Rassegna degli studi sul mondo popolare tradizionale. Seconda edizione accresciuta.* Palermo: Palumbo. (In Italian).

Clemente, P. (1982–1983). Folklore studies and ethno-anthropological research in Italy: 1960–1980. *Ethnologia Europaea*, *1982–1983*(13), 37–52.

De Martino, E. (1961). *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*. Milano: Il Saggiatore. (In Italian).

Dei, F. (2011). Gramsci, Cirese e la tradizione demologica italiana. *Lares, 77*(3), 501–518. (In Italian).

Dei, F. (2012). L'antropologia italiana e il destino della lettera D. *L'Uomo*, *2012*(1–2), 97–114.

Fanelli, A. (2017). *Contro canto: Le culture della protesta dal canto sociale al rap*. Roma: Donzeli editore. (In Italian).

Junior (1917, March 17). Il significato. *L'Avanti! (In Italian).*

LeCommedieDellArte (2011, March 9). *Cara piccina [Video file].* Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=tusYWIWfcm8 (In Italian).

Leonardo68737 (2019, May 26). *Fra il '19 fra l`anno '20-canzoniere dell`ANPI – un Gramsci mai visto [Video file].* Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=INwEsaLUSiw (In Italian).

Lombardo-Radiche, L., Karbone, D. (1953). *The life of Antonio Gramsci*. Moscow: Izd. Inostrannoj literatury. (In Russian).

Offidani, R. M. (1944). *I canti di Spartaco. Grande canzoniere del popolo*. Roma: V. Ferri. (In Italian).

Piccand (2012, May 31). *Maria Monti – quattro signori [Video file].* Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=AtYTnqp0Jgs&feature=emb_logo (In Italian).

Pivato, S. (2005). *Bella ciao: Canto e politica nella storia d'Italia.* Bari: Laterza. (In Italian).

Portelli, A. (1983). Tipologia della canzone operaia. *Movimento Operaio e Socialista*, *1983*(2), 207–224. (In Italian).

Santo La Rosa (s. d.). *Nilla Pizzi Mamma [Video file].* Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=QstpxI-aHVk (In Italian).

Satta, G. (2017). Gramsci's "Prison notebooks" and the "re-foundation" of anthropology in post-war Italy. *International Gramsci Journal*, *2*(3), 239–257.

Saunders, G. R. (1984). Contemporary Italian cultural anthropology. *Annual Review of Anthropology*, *13*, 447–466.

Savino, G. (2019). The "land hunger" of the Italian peasantry: From the unification of the country to the agrarian reform. *Russian Peasant Studies, 4*(2), 108–127. (In Russian).

Schiavi, A. (1917). *La fame di terra dei contadini russi*. Milano: Editrice libraria L'Avanti. (In Italian).

Serrati (1917, March 19. Bandiera rossa, *L'Avanti!* (In Italian).

Spriano, P. (1968). *L'occupazione delle fabbriche. Settembre 1920.* Torino: Einaudi. (In Italian).

Statuto del Partito comunista italiano (1983). Roma: Iter. (In Italian).

Tomatis, J. (2019). *Storia culturale della canzone italiana*. Milano: Il Saggiatore. (In Italian).

Valestap (2011-a, April 3). *Inno della libertà [Video file].* Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=gVj4m40v7Es (In Italian).

Valestap (2011-b, April 3). *Canto dei malfattori [Video file].* Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=ZhFT-08aih8 (In Italian).

Various artists (2019-a, May 21). *Viva Lenin! [Video file].* Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=8pIXLaJUFT8 (In Italian).

Various artists (2019-b, May 21). *Leggenda della Neva (I strofa) [Video file].* Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=MUSxnhC4wUI (In Italian).

Various artists (2019-c, May 21). *La guardia rossa [Video file].* Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=rj5YceBmYW4 (In Italian).

Various artists (2019-d, May 21). *Lenin e Stalin [Video file].* Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=NYoe8MvvBbs (In Italian).

Venturi (2005, July 31). *Inno dei malfattori, o Canto dei malfattori [Video file].* Retrieved from https://www.antiwarsongs.org/canzone.php?lang=it&id=2311 (In Italian).

Venturi (2006, September 11). *Inno dell'Internazionale, o inno della pace [Video file].* Retrieved from https://www.antiwarsongs.org/canzone.php?lang=it&id=4739 (In Italian).

Vettori, G. (Ed.). (1974). *Canzoni italiane di protesta (1794–1974) dalla Rivoluzione Francese alla repressione cilena*. Roma: Newton Compton editori. (In Italian).

Неуцененные песни ГУЛАГа Интервью с Виктором Булгаковым

РЫЧКОВА НАДЕЖДА НИКОЛАЕВНА[1]

✉ RYCHKOVA-NN@RANEPA.RU
ORCID: 0000-0001-5516-1643

[1] Российская академия народного хозяйства и государственной службы, Москва, Россия

Для цитирования:
Рычкова, Н. Н. (2020). *Неуцененные* песни ГУЛАГа. Интервью с Виктором Булгаковым. *Фольклор и антропология города*, *III*(3–4), 296–317. DOI: 10.22394/2658 3895-2020-3-3-4-296-317.

Статья подготовлена в рамках выполнения научно-исследовательской работы государственного задания РАНХиГС.

"No discount" songs of the Gulag Interview with Victor Antonovich Bulgakov

Nadezhda N. Rychkova [1]

✉ RYCHKOVA-NN@RANEPA.RU
ORCID: 0000-0001-5516-1643

[1] Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russia

To cite:
Rychkova, N. (2020). *"No discount"* songs of the Gulag. Interview with Victor Bulgakov. *Urban Folklore & Anthropology*, *III*(3–4), 296–317. DOI: 10.22394/2658 3895-2020-3-3-4-296-317. (In Russian).

По словам моего собеседника Виктора Антоновича Булгакова, «неуцененными» в пятидесятые годы XX века называли такие песни, анекдоты и поступки, за которые давали серьезный срок. За несколько подобных песен он и сам был (уже повторно) арестован в 1959 году.

Аресты и наказания за исполнение «политических» песен — репрессивная практика, известная задолго до советской эпохи[1], — в СССР окончательно устоялись к середине 30-х годов. Так, в сентябре 1935 года в процессах о контрреволюционной агитации дела с формулировкой «исполнение и распространение контрреволюционных рассказов, песен, стихов, частушек, анекдотов и т. п.» занимали четвертое место из девяти и составляли 7%[2].

После смерти Сталина судопроизводство по таким делам не прекратилось: во второй половине 1950-х годов историки отмечают увеличение количества осужденных за «антисоветскую» агитацию и пропаганду. Среди них, например, в 1956–1957 годы 7,7% были арестованы за «хранение и распространение антисоветской литературы, в том числе дневники, переписанные от руки стихотворения и песни и другие рукописные документы антисоветского содержания»[3].

[1] Так, А. Н. Пыпин приводит несколько судебных дел XVIII века, в которых ненадлежащие песни о царских особах становились «предметом розыска» и поводом для суровых приговоров [Пыпин 1900].

[2] См. в [История сталинского ГУЛАГа 2004: 239].

[3] См. подробнее в [Козлов, Мироненко 2005].

Пятого марта 1953 года В. А. Булгаков, тогда 17-летний студент факультета журналистики МГУ, был арестован в первый раз за попытку создать молодежную подпольную антисталинистскую организацию и приговорен к 25 годам лагерей и 5 годам поражения в правах. В июне 1953 года он был этапирован в особый лагерь № 1 («Минеральный») в Инте Кожвинского района Коми АССР, где работал в шахте.

В октябре 1955 года Булгакова вызвали в Москву на переследствие, полгода он провел в камере Бутырской тюрьмы и был освобожден 21 апреля 1956 года «за отсутствием состава преступления». 18 февраля 1959 года его вновь арестовали. На этот раз — за участие в 1954–1955 годы в лагерном сопротивлении, за сочинение стихов и песен, направленных против режима. 2 августа того же года благодаря настойчивости товарищей-студентов МГУ его освободили по статье 43 с формулировкой «за давностью действия утратили характер преступления»[4].

Через несколько месяцев он получил разрешение окончить вечернее отделение факультета журналистики МГУ. Работая грузчиком на чугунолитейном заводе Войкова, он два года был членом литобъединения «Ваганка», а затем стал его руководителем, параллельно поступив редактором в Госэнергоиздат, для чего ему пришлось пройти обучение на кафедре теоретических основ электротехники в Московском авиационном институте.

Затем Булгаков закончил аспирантуру Всесоюзного института научной и технической информации (ВИНИТИ РАН) по теме «Экономическая эффективность систем научно-технической информации». С 1963 года работал ведущим инженером научно-исследовательского института информации и технико-экономических исследований Госкомитета по радио и электронике, затем 16 лет проработал заведующим отделом научно-исследовательского института легкого машиностроения, а потом старшим научным сотрудником ВНИИ машиностроения и робототехники. В 1990–1993 годы был депутатом Моссовета 21-го созыва.

По воспоминаниям Виктора Антоновича, в лагере в 1955 году они с другом, поэтом Леонидом Ситко, заговорили о публикации своих стихов «когда-нибудь» и обещали друг другу, что первая книжка у каждого из них выйдет только в России. Тогда это казалось почти утопией, но оба сдержали слово. Сборник стихов Ситко вышел в Москве в 1996 году, а первый сборник стихов Булгакова «Пять оленей» — в 1997-м. С того времени В. А. Булгаков опубликовал семь художественных книг [Булгаков 2005, Булгаков 2008/2016, Булгаков 2011, Булгаков 2015, Булгаков 2019], большинство которых были начаты в заключении и связаны с событиями завершения эпохи сталинизма. Книга «Будущее знают дети» — та самая рукопись, которую сожгли в КГБ по окончании следствия еще в 1953 году.

Свою первую «политическую» песню, содержащую призыв «к оружью», Виктор Булгаков написал в 1952 году, затем последовали другие — историей создания каждой из них он поделился в нашей беседе. «Неуцененные» песни создавались и бытовали и в местах заключения — именно этому в основном и посвящено публикуемое интервью. В лагере, где исполнять что-либо подобное было довольно трудно и опасно, Булгаков научился «приспосабливать» тексты известных песен для выражения негодования и надежд политических заключенных. Так случилось, например, с песней «В лесу прифронтовом», в которой общеизвестные куплеты при благоприятных обстоятельствах — если вблизи нет охранников и стукачей — чередовались

[4] Более подробно об этих событиях см. [Булгаков 2016].

с агитационными, призывающими к борьбе. Вспоминает он и о переделках «нейтральных» тюремных песен, приобретавших от этого «политический» смысл[5]): в те годы, и не только в Инте, бытовали такие вариации песен «Таганка… все ночи полные огня…» и «Я помню тот Ванинский порт…»

Кроме текстов собственного сочинения и переделок, бытовавших в интинском Минлаге, Виктор Антонович по моей просьбе напел несколько «приблатненных» песен, которые он помнит с детства. Однако особенно ценным материалом в его устных воспоминаниях, на мой взгляд, являются не столько сами тексты песен (хотя и они, безусловно, тоже), сколько своего рода этнография лагерного пения: подробные описания ситуаций исполнения, способов хранения и распространения песен, позволяющие представить, как эти песни, в том числе «неуцененные», обращались в лагере и что значили для заключенных[6].

Интервью с В. А. Булгаковым, состоявшееся у него дома в Москве 6 сентября 2020 года и длившееся около трех часов, публикуется с небольшими пропусками (в тех случаях, когда разговор совсем уходил в сторону), обозначенными знаком ‹…›. После расшифровки Виктор Антонович редактировал текст, в результате чего некоторые эпизоды были удалены (в том числе, к особому сожалению, фрагменты песен), а другие, наоборот, немного расширены.

Литература

Булгаков, В. А. (2005). *Письма из юности*. М.: Агентство печати «Наука».

Булгаков, В. А. (2008/2016). *Песочные часы*. М.

Булгаков, В. А. (2011). И тогда Земля отдохнет. *Сверхновая, 2011*(43–44), 137–227.

Булгаков, В. А. (2015). *Рассудку вопреки. Фантастические приключения и поэзия*. М.: Гражданская преемственность — право, жизнь, достоинство.

Булгаков, В. А. (2016). Свобода была только под землей. В А. Артемьева, Е. Рачева (Авт.-сост.). *58-я. Неизъятое: Истории людей, которые пережили то, чего мы больше всего боимся*, 232–239. М.: АСТ.

Булгаков, В. А. (2019). *Будущее знают дети: фантастическая повесть.* М.: Гражданская преемственность — право, жизнь, достоинство.

Демин, М. (1994). *Блатной: роман*. Новосибирск: АО «Интербук».

Джекобсон, М., Джекобсон, Л. (2014). *Песенный фольклор советских тюрем и лагерей как исторический источник. 1917–1991*. М.: РГГУ.

История сталинского ГУЛАГа. (2004). Конец 1920-х — первая половина 1950-х годов: Собрание документов в 7 т., 1. М.: РОССПЭН.

Козлов, В. А. Мироненко, С. В. (Ред.) (2005). *Крамола. Инакомыслие в СССР при Хрущеве и Брежневе 1953–1982 гг. Рассекреченные документы Верховного суда и Прокуратуры СССР*. М.: Материк.

Лурье, М. Л. (2010). Политические и тюремные песни в начале XX в.: между пропагандой и фольклором. *Антропологический форум, 2010*(12-Online). Режим доступа: http://anthropologie.kunstkamera.ru/files/pdf/012online/12_online_lurie.pdf.

[5] Эта практика известна с дореволюционных лет. Подробнее о «политизации» старых тюремных песен — от изменения одного слова до более крупных трансформаций — см. в [Лурье 2010].

[6] До сих пор практически единственным источником наших представлений о бытовании песен в лагерях сталинского времени остаются художественные тексты, построенные на воспоминаниях авторов, но все-таки творчески обработанные. См., например: повесть Варлама Шаламова «Аполлон среди блатных» (1959) [Шаламов 1998], где автор описывает песенную культуру блатарей, или роман Михаила Демина «Блатной» [Демин 1994], который пронизан блатной лирикой. Произведений, в которых описано бытование песен среди политических заключенных, еще меньше, и в основном это отрывочные упоминания. Основным источником сведений о песенном фольклоре ГУЛАГа является сборник Михаила и Лидии Джекобсонов, в котором, помимо текстов, даны краткие сведения о жизни песни [Джекобсон, Джекобсон 2014].

Пыпин, А. Н. (1900). Дела о песнях в XVIII веке: 1704–1764 гг. *Известия Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук, V*(2), 554–590.

Шаламов, В. Т. (1998). Аполлон среди блатных. В В. Т. Шаламов. *Собрание сочинений в 4 томах, 2*, 76–86. М.: Художественная литература, Вагриус.

References

Bulgakov, V. (2005). *Letters from the years of youth*. Moscow: Agentstvo pechati "Nauka". (In Russian).

Bulgakov, V. (2008/2016). *The sand-glass*. Moscow. (In Russian).

Bulgakov, V. (2011). And then the Earth shall rest. *Sverkhnovaya, 2011*(43–44), 137–227. (In Russian).

Bulgakov, V. (2015). *Against all reason. Sci-fi adventures and poetry*. Moscow: Grazhdanskaya preemstvennost' — pravo, zhizn', dostoinstvo. (In Russian).

Bulgakov, V. (2016). We only had freedom underground. In A. Artemyeva, E. Racheva (Compl.). *Article 58. Non-confiscated: Stories of the people who have lived through what we fear most,* 232–239. Moscow: AST. (In Russian).

Bulgakov, V. (2019). *The children know the future: A sci-fi novella.* Moscow: Grazhdanskaya preemstvennost' — pravo, zhizn', dostoinstvo. (In Russian).

Demin, M. (1994). *The Bandit: A novel*. Novosibirsk: AO "Interbuk". (In Russian).

History of the Stalinist Gulag. (2004). From the late 1920s to the first half of the 1950s: A collection of documents in 7 volumes, 1. Moscow: ROSSPEN. (In Russian).

Jakobson, M., Jakobson, L. (2014). *Soviet prison and camp folk songs as a historical source: 1917–1991.* Moscow: RGGU. (In Russian).

Kozlov, V., Mironenko, S. (Eds.) (2005). *The sedition. Dissidence in the USSR in the Khruschev and Brezhnev eras 1953–1982. Unclassified documents of the Supreme Court and Public Prosecution Office of the USSR*. Moscow: Materik. (In Russian).

Lurie, M. (2010). Political and prison songs in the early 20th century: Between propaganda and folklore. *Forum for Anthropology and Culture, 2010*(12-Online). Retrieved from http://anthropologie.kunstkamera.ru/files/pdf/012online/12_online_lurie.pdf (In Russian).

Pypin, A. (1900). The song cases in the 18th century: 1704–1764. *The Bulletin of the Department of Russian Language and Literature of His Majesty's Imperial Academy of Sciences, V*(2), 554–590. (In Russian).

Shalamov, V. (1998). Apollo among the bandits. In V. Shalamov. *Collected works in 4 volumes, 2*, 76–86. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, Vagrius. (In Russian).

***

До того как вы попали в лагерь, вы уже писали стихи?

Писал. Очень немного. Очень немного. В частности, то, чем открывается вот здесь сборник стихов [«Пять оленей»], это песня. Но это песня для нашей организации, за которую я сел.

Да, я прочитала, что у вас была организация…

Была.

Молодежная, да?

Молодежная, да.

А песня была написана для нее… как гимн или как что-то?..

Ну, как песня этой организации. Я ее сейчас найду. Вот, «Довольно». [*Показывает в книге.*] Ну уж давайте я вам спою, чего же вы просто так читать будете!

О нет, ни минуты покоя,
Пусть сердце, безумствуя, любит,
Пусть разум проклятое бремя
Раздавит, растопчет, стряхнет!

Пусть песня летит над землею,
Пусть в каждом селенье бушует,
К восстанью пришло это время,
К восстанью пришло это время,
К восстанью, низвергнется гнет!
Довольно в покорном молчанье
Рыдать и страдать в исступленье,
Довольно молебны и пени
Нести самодельным богам.

Свобода — одно лишь желанье,
К свободе одно лишь стремленье,
Довольно стоять на коленях,
Довольно стоять на коленях,
К оружью, и горе врагам!

За долгие годы позора,
За горькие слезы гонимых,
За радость, что в тюрьмах убита,
За миг нерасцветшей любви.

Вперед, смерть проклятому горю,
Вперед, смерть оковам незримым,
Поэт, слез довольно пролито,
Поэт, слез довольно пролито,
Довольно, к оружью зови!

Это 52-й год.

Вы написали ее в 52-м?

Да.

А исполняли ли вы ее, когда были в лагере?

Да, конечно.

Были там какие-то карательные меры за такие песни?

За такие песни были карательные меры, но были хитрости, которые помогали этого избегнуть.

Например, какие?

Ну, вообще разные. Как правило, у людей, попадавших в лагерь, вообще в заключение, — там, как только они оказывались в общей камере, или… ну, после суда уже, они… если общались с каким-то песенным творчеством, то первое, что они невольно делали, — они дополняли, переделывали слова уже существующих песен. Иногда — куплеты, иногда — отдельные слова. Есть переделки к песне «Бутырка» — «Все ночи, полные огня…» Традиционная песня. Но есть переделка к ней, которая примерно вот такого характера:

Когда ж отбуду я
Срок наказания
И возвращусь к себе
В свой дом родной.

Дальше в бытовой версии было: «Опять товарищи, Опять стаканчики…», а в спецлагерях пели «Опять товарищи, Опять восстание…».

Есть изменения в таких песнях, как «Ванинский порт»… Я, к сожалению, не смогу их по памяти воспроизвести. Человек, который мне этот текст давал, он потерялся, я не знаю, где он. Он москвич. Первый человек, который меня встретил в лагере. На год был старше меня. Значит, это песня «Я помню тот Ванинский порт». Вот. Она очень сильно переделана в конце. И ее пели.

В таком переделанном варианте?

В таком переделанном варианте. Начиналась она традиционно, да, а потом включались туда переделанные фрагменты. С той же известной песней заключенные Степлага пели:

Так будь же проклята, Караганда,
Что названа мирным оазисом.
Нас на мученья ссылают сюда
За несогласье с надстройкой и базисом.

Главное отличие политического лагерного фольклора от бытового — оптимизм. Уверенность в правоте. Очень нравилась разным людям переделка текста вальса «В лесу прифронтовом»[7].

А ее вы помните?

Конечно.

А это вы ее переделали?

Я, я. Это я.

А можете напеть?

Могу. [*Улыбается.*] Могу. Песня сделана так, чтобы можно было переключиться на нейтральные, абсолютно спокойные слова. Если вдруг, да, стукач или этот самый, охранник:

В бараке сыро, за окном не молкнет ветра свист,
И вальс «В лесу прифронтовом» играет баянист,
Вздыхают, жалуясь, меха, и словно в забытьи
Сидят и слушают зэка товарищи мои.

(Спокойная часть идет)

Под этот вальс весенним днем ходили мы на круг,
Под этот вальс в краю родном любили мы подруг,
Под этот вальс ловили мы очей любимых свет,
Под этот вальс грустили мы, когда подруги нет.

[7] Популярная песня Великой Отечественной войны. Стихи Михаила Исаковского (1942), музыка Матвея Блантера (1943).

(— Никого нет?
— Никого нет.
— Дальше...)

И вот он снова прозвучал в бараке на Инте,
И каждый думал и молчал, припомнив годы те,
И каждый думал о своей, связавшей с ним судьбу,
И каждый знал, дорога к ней ведет через борьбу.
Пусть свет и радость прежних встреч нам светят в трудный час,
А коль придется в тундре лечь, друзья отмстят за нас,
Но даже смерть в снегах, в дыму зэка не устрашит,
И что положено кому, пусть каждый совершит.

(Дальше идут «не крамольные», общепринятые слова).

Настал черед, пришла пора,
Идем, друзья, идем,
За все, чем жили мы вчера,
За все, что завтра ждем.

(— Никого нет?
— Никого нет.
— Дальше...)

За жизнь, что отнята ЦК, за девушек седых,
Вперед, друзья, вперед, зэка, мы отомстим за них.
За тех, кто в мерзлоте лежат под пологом снегов,
По чьим костям бегут, стучат колеса поездов.

Так что ж, друзья, коль наш... черед, да будет сталь крепка,
Пусть наше сердце не замрет, не задрожит рука.
Настал черед, пришла пора, идем, друзья, идем,
За все, чем жили мы вчера, за все, что завтра ждем.

В бараке сыро, за окном не молкнет ветра свист,
И вальс «В лесу прифронтовом» играет баянист,
Вздыхают, жалуясь, меха, и словно в забытьи,
Сидят и слушают зэка, товарищи мои.

Вот такие смешанные песни. Это очень часто. Потому что, бывало такое, что мы читаем стихи, да. Один раз было… где-то это описано у меня. Мы раньше вышли, выехали из шахты, и у друзей в… подсобном помещении читаем стихи. Из заначки вытащили кучу бумажек. И вдруг: «Тук-тук-тук-тук-тук!» — трое вертухаев. [*Смеется.*] Ну, что надо делать в таком случае? Я стою вот так к этим бумажкам спиной.

Надо чем-то привлечь их внимание, чтоб они… Я беру почти трехлитровую банку, трехлитровую банку, ну, не доверху, но почти доверху, и начинаю пить. Становится старшой, смотрит на меня, говорит: «Во дает!» Постояли-постояли и ушли. Вот. Чем-то отвлечь. То есть, вот это постоянная ситуация, когда… если ты чем-то таким занимаешься, то приходится, приходится чем-то рисковать.

А вот вы говорите, вот эти листки, на них стихи написаны?

Да, на них были написаны стихи.

А где вы их могли хранить?

А очень просто. Берется полка, вот такая. Выдвигается доска. Идет человек на лесопилку в рабочей зоне и вот так эту доску под пилой проводит. И там образуется щель. В которую это все закладывается и задвигается на место.

А стихи — самосочиненные?

Да.

Ваши?

Да, конечно, наши. У нас было таких активно пишущих три человека.

То есть у вас как бы образовалось некоторое сообщество внутри, правильно?

Да, конечно, конечно.

А были те, кто не участвовал ни в чтении стихов, ни…

Ну, были. Были, конечно. Были там… вообще, лагерная среда — это очень разнообразная структура, это отдельный разговор. [*Вздыхает.*] ‹…›

А был ли у вас инструмент какой-то? Гитара или что-то?

Нет, нет. Никогда не было такого инструмента. Нет, ну потом был вот, не знаю, здесь он? Вон стоит. Аккордеон мама привезла туда. Купила на рынке и привезла туда аккордеон. Я вроде бы научился ‹…›

То есть вы играли вообще? Практиковали?

Да, немножко…

И ни у кого не было с собой ни гитары…

Нет, что-то было. Было, конечно. Были даже национальные инструменты. На которых играли люди из Средней Азии, с Кавказа. Другое дело, что им нужно было их либо сдавать, либо знали, что они вот этим пользуются и вот… если они куда-то уезжали, они обязаны были сдать. Вот. Это было под контролем. Но тем не менее — было.

Баян у кого-то был…

Баян был, да.

А были мероприятия, которые для всех, где должны были приготовить какие-то номера, например какие-то смотры?

Было такое. Было такое. Редко, но было. Был даже театр зэков. Такой переезжающий с одного лагпункта на другой. С какими-то спектаклями. Было такое. Когда я только приехал, некоторое время я был на ОЛП-пересылке[8]. Пока

[8] Отдельный лагерный пункт. В тех лагерях, в которых насчитывалось десятки тысяч человек, выделялись отдельные жилые зоны, которых в Минлаге было в разные годы от 10 до 14 — по одной или более тысяч человек в каждой. Обычно их обитатели работали на одной-двух шахтах, которых на Инте

не пришла разнарядка, где работать постоянно. Там мне запомнился приехавший с нашим же этапом человек. Тогда КВЧ [культурно-воспитательная часть] организовала концерт с выступлением вновь прибывших этапников. Старались подобрать что-то такое, соответствующее случаю. А этот попросту пел песню. Есть такая песня:

Любимая, далекая,
Дочурка синеокая
Нежно мишку укрой,
Скоро кончится бой,
Твой отец вернется домой.

Во-первых, у него дома — он не случайно эту песню пел — маленькая дочка осталась. А во-вторых, концерт был для туберкулезников, постоянно живущих на ОЛП-пересылке, для людей, которые одной ногой стоят в могиле уже. Вот.

Он не допел, выскочил оттуда. Лихорадочно курит и говорит: «Я не могу. Я смотрю, а у них эти глазища!» А действительно, люди уже совершенно дошедшие, синие вот такие ямы вместо глаз, и там где-то уже… вот. Так что концерты были. Но, естественно, никаких песен там я не пел.

Вы читали стихи или пели какие-то нейтральные тексты там?

Читал Гоголя: «Русь, Русь, вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу». Вот это. Вот, Гоголя эти лирические отступления я очень любил.

А вот там какой репертуар был?

Свободный совершенно.

Вряд ли вы могли спеть «В лесу прифронтовом» вот в этой переделке.

«В лесу прифронтовом» — нет, но я вообще нахулиганил один раз. [*Смеется.*] Это здесь описано. [*Показывает книгу.*] Значит, что было? Это был уже… наверно, был уже [19]55-й. Был вечер, культурно-воспитательная часть так называемая организовала вечер, посвященный юбилею Горького. А я очень любил его стихи. Вот. И читал «Буревестник»… Упирал на то, что Горький готовил такое движение за свободу. Я очень хотел, чтобы поняли, что это — призыв к борьбе.

Вот сказаны уже слова «к свободе, к свету!» Зал затих — кажется, понимают. Перед тобой микрофон: мероприятие транслируется в бараки. Жаль, что они не увидят... «Вся и всяческая инквизиция от аутодафе (жест вправо-вперед, в пустую темную стену) и до наших (пауза, недвусмысленный жест влево-назад, в сторону “президиума”) дней». А там сидит все начальство лагерное.

Сзади? Куда вы указываете?

Да. Ребята говорили: «Всё, мы думали, тебя сейчас в БУР [Барак усиленного режима] уже уводят». [*Смеется.*] Нет! Проглотили. Конечно, зэкам это нравится. Вот. Так что такие вот возможности были. Но это всегда было сопряжено с какими-то трудностями.

было порядка полутора десятков. — *Примеч. В. А. Булгакова.*

Но мы собирались, пели. Читали друг другу стихи. Естественно, втайне. Лучше всего это было делать в шахте. Потому что в шахту мало кто полезет из начальства ‹…›

Получается, что вот вы в шахтах собирались?

А в шахте мы собирались… Ну, у нас это как бы маленькая возможность такая была, но была в коротких перерывах между работой. Скажем, отпалят забуренную часть пачки угля, остающейся после комбайна, уголь в скат по транспортеру уйдет — возникает недолгая вынужденная передышка. Если на штреке никого нет, я вытаскиваю из заначки стихи или главу книги — пишу. Если, скажем, рабочие из лавы подойдут, пока бурильщик новые шпуры для патронов забуривает, — говорим, поем, спорим. Там мы были хозяева.

Заначки в шахте делали, как правило, на штреке. Делали так же, как хранили личный, хорошо отлаженный инструмент. За стойкой одну из досок затяжек (тонких досок, которыми выстланы стены выработки) рассекали наискось острым топором; вынимали отсеченную накладную часть, делали углубление, уходящее за стойку, и аккуратно вставляли отсеченную часть на место. Обнаружить практически невозможно.

Таким образом это хранится. И таким образом ты приходишь, потом эту заначку вот так вот открываешь осторожненько, вот. И там берешь, вынимаешь. Задвигаешь так же, чтоб не видно было. И дальше, значит, там пишешь, когда у тебя есть время. Ну, ты сидишь там, машинист транспортера. В лаве отпалили уголь, теперь эти самые, бурильщики забуривают, и запальщики закладывают патроны. Чтобы следующие долбить. Взрывать. Значит, у тебя есть время. У тебя на, как бы, на транспортере ничего нет, уголь уже там весь туда ссыпал, в скат. Значит, у тебя есть время. Ты сидишь, пишешь. Вот так. Листочки, правда, грязные от угольной пыли.

Правда, шахта — живая. Некоторые выработки становятся ненужными, и их «сажают», то есть обрушивают кровлю, чтобы уменьшить нагрузку на крепь; она ведь растет, как известно, в степенной зависимости. У меня так погибли две заначки с тремя поэмами («Три женщины», «Антокольский» и «Вечные студенты»), со стихами и прозой. По памяти восстановил только кусочки. А вообще шахта — это для меня стал удивительный громадный мир. И давайте, я вам уж песню спою? Про шахтеров.

Давайте. А это ваша?

Моя, моя. Это где-то в середине срока.

Сжатое в черный камень пламя
Дерзкие люди берут руками,
В толще пластов у Полярного круга
Черным бриллиантом сверкает уголь,
Черным бриллиантом сверкает уголь.

Шахтеры, сильные руки у вас,
Шахтеры, честные души у вас,
И как в забое глухом лампы клинок,
Нужна нам мужская суровая дружба.

Здесь не ярки ни слова, ни краски,
Строги глаза из-под черной каски,

Но если беда загрохочет злая,
Шахтер свою жизнь на твою сменяет,
Шахтер свою жизнь на твою сменяет.

Шахтеры, сильные руки у вас,
Шахтеры, честные души у вас,
И как в забое глухом лампы клинок,
Нужна нам мужская суровая дружба.

Пусть же грохочут отпалов взрывы,
Знали бы вы, как копры красивы,
Когда сквозь зеленую воду заката
Горы, как пена.
Шахтеры, как с фронта с победой солдаты,
Идут к проходной после смены.

Ну, и опять припев «Шахтеры».

А вот вы говорили, что переделок много было, и в том числе «Я помню тот Ванинский порт» или там «В лесу прифронтовом». Вы их хором пели или один свою песню?

По-разному, по-разному. И я, когда уехал оттуда уже, там остались мои товарищи. А я в лагере тоже без какого-то оформления, исподволь вошел в организацию лагерную. Вот. Мы готовили забастовку. Но мы не успели. Не успели, и нам было очень стыдно, потому что воркутинцы уже забастовали, а мы еще нет. И они нам присылали на вагонах надписи «Интинцы, суки, что же вы?!» Но… не успели. Межнациональная несогласованность помешала. Было так. У нас недавно пригнали таких… завзятых хлопцев, яки дуже нэ полюблывали кацапiв. [*Смеется*.] Хотя у меня, потому что я легко и свободно говорил по-украински, у меня были с ними дружеские отношения. Даже споры о самостийности были спокойными, серьезными. Всегда. Но это отдельный разговор, это сложный разговор про это.

А почему мы об этом говорили? А потому что не состоялась, да. Так вот после упразднения лагерей многие остались в Инте. И там продолжали собираться. И появился человечек, который предоставил для этого свое помещение. И там стали собираться и читать стихи. Ну, естественно, в числе других и «неуцененные». Вот стихи такие, как раньше читали в лагере, так и здесь.

Стихи пересылались с ОЛПа на ОЛП так называемыми ксивами. То есть с бумажками. Вот мы переписывались. Завязывались какие-то длительные знакомства.

Уже в Москве я встретился с вот этой женщиной, с которой мы в письмах спорили о Маяковском. Тоже была Молодежная организация, только Кавказ. ‹…›

И стихи вот были такого, так скажем, политического содержания?

Да. Вот! Вот она. [*Показывает фотографию*.] Маркман Элла. Вот мы с ней переписывались. Переписывались в лагере, в частности, по поводу Маяковского. А в Москве как-то случайно пересеклись. А потом уже стали встречаться часто, и с женой мы к ним с ее мужем ходили.

А как вот находили единомышленников? То есть, как можно было просто послать письмо в лагерь, и непонятно, кому оно попадет?

Нет, там не непонятно, нет, почему? Было очень просто. Были, во-первых, профессии какие-то, которые обслуживают несколько ОЛПов. Кроме того, вольнонаемные рабочие в общей рабочей зоне. В зоне Первой и Второй шахт работали люди, связанные с другими зонами. Маркшейдеры, запальщики, обслуга, работники шахткомбинатов. И их просили передать так называемые ксивы. Вольнонаемные на шахтах и рудниках — это ведь в значительной части были бывшие заключенные и их близкие — жены, родственники. После освобождения людей несколько лет ограничивали в правах. Куда им деваться? А на шахте всегда люди нужны. Основная масса вольнонаемных понимала и сочувствовала положению зэка.

А как выглядела эта ксива?

Бумажка, сложенная в несколько раз или спрятанная в какую-то вещь.

Как вы смогли познакомиться? То есть вот вы же раньше не встречались?

Раньше не встречались. Передали мои стихи. Туда. Передали. Ходили стихи так. И так же переписывались мы.

Это мы как раз говорили о песнях. Вы рассказали историю, когда вы оттуда уехали, то есть, а люди вот…

Да. Продолжали переписываться.

А люди остались, в смысле, уже жить не в лагере, а просто на поселке?

Не в лагере, просто. Да. Очень многие оставались. Кому-то некуда было ехать. Кто-то просто нашел человека, с которым дальше можно было дружить или семью создать. Кому-то, скажем, сохраняли ограничения на передвижение. По-разному. Но многие, очень многие там оставались.

Ну, и после освобождения там собирались и опять читали стихи, пели песни, обсуждали ситуацию в стране. Ну, наконец «нашелся добрый человек» — настучал кто-то. Подозревали нового знакомого, который, объявившись в Инте, домик для этих встреч предоставил.

И вновь арестовали?

Арестовали нас, да. Меня здесь. Я долго не мог понять, что и как. Но это я подробно рассказывать не буду, это есть в книге, которая вышла первым, полным, 600-страничным изданием в 2007 году, а потом была переиздана с изменениями и сокращениями в 2016-м ‹…›.

То есть, получается, что второй раз вас арестовали за стихи?

Второй раз меня арестовали, потому что да, там были мои стихи, туда я посылал стихи уже из Москвы. Там пели мои песни. А песни, как вы помните, были «неуцененные». Ко мне, когда стало известно, что я их сочиняю, приходили… еще раньше.

В лагере еще?

В лагере, да. Приходили люди разные. Кто-то пришел, попросил, чтобы я написал ему песню. Вот он освобождается, он хочет прийти и спеть. Вот.

Написал я ему эту песню. До сих пор друзьям пою. А откровенно сказать — и сам себе иногда. Особенно в трудную минуту. Потом, когда уже на воле был в литературном объединении, выступали мы на радио, я эту песню на радио пел. Вот.

А однажды ко мне пришли товарищи по заключению и сказали, что вообще очень нужна песня такая, как гимн вот такой. То ли марш, то ли гимн. Песня борцов за свободу, вот так что-то. Вот. Ну, и вот, я на этом самом аккордеоне, на котором сейчас я ничего не могу сделать, сидел я в раздевалке барачной. Стояли два-три человека — пришли… Принимать. Ну, всё, приняли «заказ».

И потом, значит, она расходится?

И потом она расходится, да. Потом вот, второй раз, почему я говорю: у одного из них, который вовсе не входил ни в какую такую организацию и ничем предосудительным не занимался, нашли текст этой песни. Но второй раз у меня были совершенно другие следователи. Не такие, какие были в [19]53-м. Вот. Уже все было совсем по-другому. И был такой Василий Иванович Орлов.

А я тогда все отрицал. Собственно, не отрицал, а говорил, что не помню, я забыл.

Орлов дает мне текст этого гимна. Вот. «Русь на подвиг растила тебя, Русь тебя посылает вперед». И говорит: «Ну, вот это же, посмотрите, ваш почерк?» А почерк явно не мой! Я говорю: «Да нет, да я…» — «Ну, вот посмотрите, вот эту букву К, вы ее так пишете». Совсем не так! Букву К я знаю хорошо, как я пишу, потому что эта буква была… я когда-то, так сказать, подглядел ее у своей любимой девушки, и вот уж… вот это К, которое я до сих пор так пишу. Вот. Оно характерное было совершенно.

Я говорю: «Да нет, Василий Иванович, нет, не было». Он начинает мне что-то объяснять, потом почти по слогам убедительно так говорит: «Ну посмотрите вы внимательно!!» И вдруг до меня доходит: «Это, — он сначала сказал, — мы у Виктора Ильина нашли». Он же не хочет посадить ну абсолютно ни в чем не виновного Витю Ильина. [*Смеется.*] Я соображаю, говорю: «Да, — говорю, — вы знаете, это я! Да, это действительно, пожалуй, я».

Все, он вздохнул, а я его зауважал. Это единственный этот самый текст, в авторстве которого я тогда охотно сознался.

А песню споете эту?

Давайте спою.

Русь на подвиг растила тебя,
Русь тебя посылает вперед,
Как смолчишь ты, Отчизну любя,
Как не встанешь, коль страждет народ?

Как оставишь в руках палачей
На мученья великую мать,
Русь своих созывает детей,
И встает исполинская рать.

Русь, свободная Русь,
Вот клич восставшего народа,

Русь, страдалица Русь,
Слышишь ли поступь борцов?
Встань, великий народ,
Встань за честь и свободу,
Русь, великая мать,
Слышим твой зов.

Украинец, литовец, грузин,
Молдаванин, москвич и поляк...
Враг один, и путь наш един,
Выше дружбы и вольности стяг!
‹...›
Не за царской империи гнет,
Не за доллара блеск золотой,
Встань за новую Русь, за народ
На борьбу с сталинизма чумой.

Русь, свободная Русь,
Вот клич восставшего народа,
Русь, страдалица Русь,
Слышишь ли поступь борцов?
Встань, великий народ,
Встань за честь и свободу,
Русь, великая мать,
Слышим твой зов.

А какой год это? Это еще вы в лагере написали?

Это в лагере, конечно. В лагере и для лагерных друзей. Это [19]54 год. Да, [19]54 год. Ну, в [19]53-м я только начинал там писать, и начинали узнавать мои песни. А в [19]54-м уже мои песни ходили.

И не только в вашем лагере…

Не только.

Откуда у вас была идея, что с помощью песни можно сделать важное дело? Объединить народ или еще как-то?

Ну, это как-то органически мне присуще. Это как элемент культуры, что ли, национальной российской культуры. И не только национальной, а общечеловеческой.

К вам пришли за гимном. Интересно, почему они хотели гимн?

Ну, потому что в эти годы политзэка объединялись, начали понимать свою силу, понимать, что рабовладение — классическое или по-гулаговски — это уклад устаревший и бессильный в современном обществе. И, наверное, понравилось что-то, что я писал до этого. Вот студенческая песня. «Дружно студенты…» Но это в ритмике и мелодии полонеза.

Дружно, студенты,
За столом сойдемся тесно
Есть только место
Среди нас прямым и честным.

Ветер по стеклам
Бьет метелью белокрылой
Пьем за свободу
Дорогой Отчизны милой.

Дружно, студенты,
Сдвинем кружки жестяные!
Пьем за свободу!
Пьем за новую Россию!

Вам удалось какое-то количество вывезти?

Удалось вывезти, да. Уже была такая, знаете, ленивая слежка за этим. Большинство солдат дежурных так к этому относилось. Единственно, что он не пропустил, это я с собою вывез, здесь уже, в Бутырке, я с собой вывез… хотел вынести бумажного голубя. Которого пускают вот так, да? Почему хотел — потому что ну… мы вдвоем в камере были. Ну, и это уже полгода в одиночке перед этим. Уже тоска смертная. Мы как-то… Правда, мы читали. Читали много, очень много. Половиной своего образования я обязан тюрьме, конечно. Вот. И… что-то, я не знаю, взбрело нам в голову сделать голубка. Пустил один раз, второй раз. А на третий раз я его пустил, а дежурный двери открывает. [*Смеется.*] И он туда — вшшшш! Вот. Дежурный возвращает мне и говорит — на волю пойдешь скоро. Точно! И ведь пошел скоро!

А почему не разрешили взять с собой?

Непонятно, что это такое. Чего это он с собой голубка везет? Что это значит? Это же может быть какой-то условный знак.

А не свои песни вы пели какие-то там?

Конечно, конечно.

Чередом за вагоном вагон,
С тихим стуком по рельсовой стали,
След этапа идет эшелон,
Из Карелии в сибирские дали.

Залепила метель паровоз,
Окна скрылись в морозную плесень,
И порывистый ветер донес
Из вагона тоскливую песнь.

Не печалься, любимая,
За разлуку прости меня,
Я вернусь раньше времени,
Как тебе обещал,

Как бы ни был мой при́говор строг,
Я вернусь на родимый порог,
И, тоскуя по ласкам твоим,
Под окном постучу.

Завернувшись в бушлат с головой,
Проезжаем леса и болота,

Там на каждой площадке конвой,
Ощетинил свои пулеметы.

Там, где горный лежит перевал,
Где раскинулись цепи Байкала,
Где бродяга судьбу проклинал,
Эта песня опять прозвучала.

Не печалься, любимая,
За разлуку прости меня,
Я вернусь раньше времени,
Как тебе обещал,

Как бы ни был мой при́говор строг,
Я вернусь на родимый порог,
И, тоскуя по ласкам твоим,
Под окном постучу.

За червонцы трудов лагерей
И в подарок чиновному классу,
Где терялись тропинки зверей,
Проложили широкую трассу.

Утопали в снегу трактора,
Даже «Сталинцу» сил не хватало,
Но сильнее под звук топора
Эта песня звучала, звучала.

Не печалься, любимая,
За разлуку прости меня,
Я вернусь раньше времени,
Как тебе обещал,

Как бы ни был мой при́говор строг,
Я вернусь на родимый порог,
И, тоскуя по ласкам твоим,
Под окном постучу.

Вот эта похожа, чтобы хором ее пели. Хором пели?

Хором я не слышал, чтобы… нет.

А что-то пели вот вместе? Там, втроем, вчетвером?

Конечно, пели. Все что угодно. И те же песни, которые вот мы дома пели. И другие пели. Отдельно. Пели хором. Ну, правда, хором трудно петь, потому что, ну как, ну, в лагере, значит, можно в бараке. Но это всегда привлечение внимания. Вот. Значит, это делать стараются по-тихому люди. В шахте? Ну да, бывало. Но это редко, в шахте же работать надо.

То есть пели в основном в бараке?

Вечером где-то в бараке. У печки чуть-чуть. Вот. Ну, и… А песни отдельные просто — их пели. Их пели часто. Друг другу. Передавали друг другу. Все это было. И это было, вот вы сейчас спросили, а я подумал: как же это так, ведь мы действительно хором пели очень мало. Вот. В основном пели

индивидуально. И все песни, которые я слышал, не только мои, но вообще все песни специфические тюремные, и они… их пели только индивидуально. Один кто-то пел всем. Другой пел всем. Вот так. А еще — в тюрьме пели, в общей камере на переследствии нас пять человек было.

По очереди скорее, да?

Не только по очереди.

А были не тюремные? Вот мы сейчас с вами: там, одна, другая, третья — все касается лагеря или тюрьмы…

Конечно, конечно. Во-первых, вот эта песня, которую я написал по просьбе этого человека перед его уходом. Классику пели, романсы. «Не слышно шума городского», «В маленькой светелке». Бывало, и надзиратель тихонько под дверью слушал. Кормушку приоткроет: «Только вы не так громко…» Поем потише.

А какие-то свои? Украинцы, например, приехали, про которых вы говорили?

Ну, конечно… я их знал, я с Севера привез и литовские, и украинские, польскую одну!
С украинскими случилось так. Мама не по своей воле уехала на Украину под Екатеринослав к своей тетке. Уехала в [19]19 году. [19]19 год, Екатеринослав. Все счастье: и Махно, и Петлюра, и все что угодно. Вот. Но она женщина была смолоду волевая и стойкая. И там, конечно, она слышала украинские песни. И потом что-то мне напевала. Но у нее чистого выговора украинского не было. Мне с детства очень нравился украинский язык. Отец лучше говорил по-украински. Он родом с Украины ‹…› И когда я в лагере встретил украинцев, то выяснилось, что я вполне сносно говорю по-украински. Что, конечно, их радовало. [*Смеется.*]

А что они пели? Это были какие-то традиционные украинские песни?

Традиционные украинские и нетрадиционные тоже. К примеру, «Дивлюсь я на небо».

Дивлюсь я на небо — та й думку гадаю
Чому ж я не сокіл, чому не літаю?

Но песню эту так часто пели и так пели дружно с украинской компанией, что я, естественно, приделал туда еще один куплет. [*Смеется*.]

А какой куплет?

Чи знаешь ты, Боже,
Як тяжко в неволі,
В кайданах, тортурах
В тій клятій недолі,
Як сердце так бьется
И хоче простору
О, дай мені крылья
Підвестись у гору.

А они восприняли?

Они восприняли это и пели вместе. [*Смеется.*] Потом литовские песни ‹…›

Когда начинался такой маленький вечер, когда пели песни, там была какая-то особенность? Например, если вы поете вот такие политические песни, то тогда ни про какую любовь никто не поет?

Ну почему? Все это было вперемежку. Вот. Конечно, это все было вперемежку. А любовь? Она ведь держит человека, прибавляет сил и веры в лучшее. Помните, в вальсе «В лесу прифронтовом»? «И каждый думал о своей, связавшей с ним судьбу».

А вот вы еще упоминали про песню «Таганка», про переделку.

Да, там немножко в конце было.
Сейчас. Сейчас я… напою этот кусочек.

Ее тоже пели, она была тоже в ходу в лагере, да?

Да, конечно! Ну, «Таганка, все ночи, полные огня, Таганка, зачем сгубила ты меня». А мы пели «централка», потому что это… мы были в центральной тюрьме. Это в смысле в большом доме на площади Дзержинского. Вот. И там еще отдельные слова в последнем куплете… Я давно не пел эти песни. А!

Когда ж отбуду я
Срок наказания
И возвращусь опять
В свой дом родной,
Опять товарищи,
Опять восстание,
И ты, любимая, опять со мной.

Вот. Вот там только одно слово и в другом месте еще, я сейчас не вспомню, какие-то слова были. Там, где характеризовалось то, что ты делал, за что попал. [*Смеется.*]

А еще какие-то вы переделывали?

Ну вот, я одну вам сказал. «В лесу прифронтовом». Потом переделка слов на мелодию у меня, в общем-то, первое, что я начал делать в ла… не в лагере еще, а в тюрьме. Следователь в 1953 году мне сказал, что, если я так буду себя нехорошо вести, то меня просто расстреляют. Вот. Я же молчал и говорил, что ничего, ничего у меня не было, никого. Я не мог говорить, потому что там были товарищи. И если я скажу, что было…

…то арестуют много кого?

Ну, значит, говори… говори, кто! А там уж из тебя вытянут. Вот. Значит, я не могу говорить, кто. И им все равно, кого я назову — лишь бы назвал! Нет, не было, нет, меня там не было, не было, ничего не было. И потом… потом сказал вот, что нехорошо себя ведете. И если будете так себя вести — глядите. Еще при этом пистолетиком поиграл. Я очень рассердился. И когда… Там так: днем ты ходишь по камере, а ночью ты идешь на допрос. И так 19 суток у меня было. Совершенно уже ты, конечно, на 19-е сутки почти не соображаешь. Только внутри все стискиваешь и держишься. Вот, помните, еще я показывал в книге, лицо мелькнуло? Сусанна Соломоновна

Печуро. Она двадцать суток держалась. В бессоннице. Я почувствовал на 19-е сутки, что если я буду продолжать, то я потеряю контроль над собой и чего-нибудь такое наговорю… Потому что мне вдруг показалось… Ну, то есть, тебя поднимают, ты сел и мгновенно уснул, естественно. Уткнулся мордой. Вот, тебя поднимают, и входит какой-то немолодой полковник и начинает тебе что-то сквозь звон в ушах и рыжую пелену перед закрывающимися глазами сочувственно говорить, поучительно. И у тебя начинается… ассоциативно всплывают какие-то странные слова, «вот вы как батька…» так с отеческим видом говорит. А когда я после этого пришел в камеру, думаю, ну все, ребята, больше так нельзя. А то еще раз «как батька» будет, а я поверю, что батька. [*Смеется.*] Вот. И я тогда нашел выход. Ну, там у них… у них-то ведь простой… простая задача. Сказать, кто научил. У них не было задачи учитывать — 17 лет! Школа. Ну, хорошо, там, 1-й семестр вуза. Я раньше кончил школу. Раньше пошел в школу и раньше кончил. Потому что мать… война началась, мать ходила на две работы. Уходила рано утром, приходила поздно ночью. И надо было, чтобы я был как-то присмотрен. И, значит, она как-то сказала: а что, если мы попробуем в школу поступить? Может, тебя примут. А чего не примут — я свободно читаю газетный текст, я считаю туда и сюда, плюс, минус, умножить, разделить. Конечно, примут. Но мне шесть лет. А тогда не принимали в таком возрасте. [19]41 год без этого, а вот [19]42 год, когда труднее всего как раз стало, вот [19]42 год пошли, поговорили со мною, посмотрели. С чистописанием у меня всегда был кошмар! А все остальное ничего. Вот. Ну, и поэтому я кончил 16-ю школу. И пошел в институт.

И с первого курса меня как раз взяли. Ну — и вот как? Молодой парень, где научился? А чего было научаться, когда мы конспекты писали по Ленину и по Энгельсу. И потом оглянешься кругом, а это совсем не то, что собирались сделать. Совсем не то! Вот. В основном, все молодежные организации, а их, известно сейчас документально, 110, все, в основном, создавались вот на базе марксистской теории. Никто не думал о том, что родственников посадили или уровень жизни не такой. Все это, так сказать, житейские происшествия.

Несовпадения, да, несоответствия?

Да. И основная задача для следствия: «Кто научил?» Кто научил? Потому что там дальше только выйти на виновника, соблазнившего вот этого… дурачка. И дальше — что у него там есть, ну-ка! И целое дело. А чем больше дело, тем больше звездочек на погонах. Вот мне этого удалось избежать… немножко стыдно, но все-таки избежать. Я сказал: «Бабушка научила». Вот после этой бессонницы, когда я понял, что намолоть могу все что угодно. Я решил сказать: «Бабушка научила». А она уже умерла в то время. Вот, мол, она рассказывала то и то.

Но следователя даже не интересовали подробности, он тут же это записал и быстренько-быстренько дело завершил. Вот. Так что все на этом и закончилось. Вот это было самое важное. А обо всем реальном продолжал молчать. Когда сказали, что расстреляют, мне… меня зло взяло. И я подряд две песни выдал. На чужую мелодию. Одну на «шахтерскую» мелодию. «По синему небу плывут облака». А вторую… на мотив «Крутится-вертится шар голубой». Вот это первые две сделанные в тюрьме песни.

Крутится-вертится шар голубой,
Крутится-вертится над головой,

Крутится-вертится, хочет упасть,
Давит свободу неправая власть.
В окнах решетка надежна, прочна,
С грустью глубокой стою у окна,
А над Лефортовской мрачной тюрьмой
Небо весеннее, свод голубой.

Это в апреле было.

В небо хотел бы я птицей взлететь,
Песню весеннюю звонкую спеть,
Но не порвать мне тяжелых цепей,
Крепок замок одиночки моей.

Скоро меня поведут на расстрел.
Жаль, что я песню свою не допел,
Жалко мне, жизнь, расставаться с тобой,
Небо весеннее, свод голубой.

Но не погибну бессмысленно я,
Миру останется песня моя,
К счастью, не крикнешь истории «стой!»,
Крутится-вертится шар голубой.

Вот это первая. А вторая:

По синему небу плывут облака,
Весеннее солнце горит,
Не сетуй, товарищ, что жизнь коротка,
Что скоро смерть грозит.
Не сетуй, товарищ, что жизнь коротка,
Ее ты сумел прожить,
По синему небу плывут облака,
И хочется петь и любить.
Друзья твои выйдут в простор голубой
Их солнечный свет обольет,
Скажи, не за этой ли самой мечтой
Ты шел всю жизнь вперед?
Скажи-ка мне, друг, не за эту ль мечту
В семнадцать лет умрешь?
Но так, как у жизни ты взял красоту,
У смерти ты жизнь возьмешь.

Вот, это… эти вот две песни уже были [сочинены], это в полном убеждении, что в конце — стрельнут.

А скажите, пожалуйста, а потом вы вот их еще пели или это вот был такой одиночный акт?

Пели, почему же нет?

Вам вообще вот эта лирика, так скажем, тюремная, она была раньше знакома?

Ну конечно! Я же вырос в рабочем квартале, во дворе пятиэтажки, наполненном девчоночьим озорством и мальчишечьим хулиганством.

А где вы жили здесь в рабочем квартале?

Здесь, на Мытной. На Мытной. Там кругом заводы, вот. Сейчас… припомню. Есть такая лирическая песня приблатненная.

Приморили, суки, приморили,
Отобрали да волюшку мою,

Черные кудри рано облетели,
Знать, на брегу пропасти стою.

Ты ушла, как в песне говорится,
Ты ушла, закутанная в дым,
Я остался тосковать с баяном,
Потому что ты ушла с другим.

Где вы это слышали?

Ну, во дворе.

А кто пел — мальчишки, взрослые?

Мальчишки. Мальчишки. Подростки. Потом что пели еще? В пионерлагере тоже пели такие песни.

Назовите хоть чуть-чуть, списочно.

Сейчас, сейчас, сейчас скажу.

В притоне много вина,
Бокалы пьют там до дна,
Играет танго мотив,
Дочь рудокопа Джанэй,
Вся извиваясь, как змей,
С шахтером Гарри вдвоём...

Знаете эту песню? Да?

Да.

Ну, ладно тогда. Я другую… а давайте…

Когда она бытовала?

Вот это, вот это, ну, с самого раннего детства я это помню. Да, большинство мальчишек их знали!

То есть, 30-е, да, вот конец 30-х?

Это 30-е, да. Дальше? Пожалуйста… Сейчас…

Распутье-путь. Дорога всем открыта,
Туда идут, кто брошены судьбой,
Туда идут налетчики-бандиты,
И гибнут там, в распутье-путье молодом.

Огни притонов заманчиво сияют,
И джаз Утесова заманчиво гремит,
Там за столом мужчины совесть пропивают,
Девчата честь свою хотят вином залить.

Там за столом сидел один угрюмый,
Он был дитя с надорванной душой,
Он был дитя, когда отец его покинул,
Оставил матери родного одного.

Скажите, пожалуйста, и не ожидал, что такую древность помню!

Ребенок рос, и мать его растила,
Сама не ела, за сына… для сына берегла,
С рукой протянутой на паперти стояла,
Порой в лохмотьях и даже без пальта.

Огласовка там такая, как была. [*Улыбается.*] Вот.

Ребенок вырос, с ворами он спознался,
Он стал кутить и дома не бывать.
И проводил всю ночь свою в разбоях,
И позабыл свою старушку-мать.

Однажды двери с шумом растворились,
Вошел в костюме и в кожаном пальто,
И только вымолвить он мог ей: «Здравствуй, мама!»,
И ничего он больше вымолвить не мог.

Наутро мать лежала в белом гробе,
Наутро мать на кладбище везли,
А сына с теми же отчайными бандитами
Наутро всех к расстрелу привели.

Дальше.

По железной военной дороге
Молодой Кучеренко шагал,
Вооруженный наганом и финкой,
И такую он песню напевал.

А теперь я лежу в лазарете,
Пулю вынули мне из груди,
Каждый знает меня на примете,
Что налетчиком был я на пути.

Посещал я кафе-рестораны…

Дальше не помню. Вот.

Вызывают меня к прокурору,
Начинают допросы снимать…

Опять не помню дальше. Но вот это уж совсем из детства.

А потом вот в лагере их не встречали, вот эти песни?

Нет, нет. Там был уже не детский фольклор. Это же спецлагеря, там уже особлаг, и все серьезно.





1. Коворкинг «Открытое пространство» на улице Достоевского в Санкт-Петербурге открыт и для активистских акций и концертов. На фото — исполнительница песни в поддержку задержанного активиста Али Феруза (впоследствии отпущенного на свободу и эмигрировавшего). Санкт-Петербург, 2017 год.

2. Анархистский концерт в Киеве в честь дня рождения анархиста Александра Кольченко. Выступает street-punk группа «Cios» (польск. «удар»), состоящая из участников ska-punk-folk формации «Теорія Гвалту». «Надейся на себя, / Ты никому не нужен, / В ближайшие года / Все будет только хуже» – этот манифест по душе протестно настроенной молодежи из любых стран. Киев, декабрь 2019 года.

IN MEMORIAM

Фольклор Майкла Джекобсона

ЛИНА МАРКОВА, ЛИДИЯ ДЖЕКОБСОН, АНДРЕЙ БРОЙДО

Для цитирования статьи:
Маркова, Л., Джекобсон, Л., Бройдо, А. (2020). Фольклор Майкла Джекобсона. *Фольклор и антропология города*, *III*(3–4), 320–335. DOI: 10.22394/2658 3895-2020-3-3-4-320-335.

Michael Jakobson's folklore

Lena Markova, Lidia Jakobson, Andre Broido

To cite:
Markova, L., Jakobson, L., Broido, A. (2020). Michael Jakobson's folklore. *Urban Folklore & Anthropology*, *III*(3–4), 320–335. DOI: 10.22394/2658 3895-2020-3-3-4-320-335. (In Russian).



Майкл Джекобсон (Михаил Львович Якобсон, 1939–2019) был человеком необычной и парадоксальной судьбы. Он был веселым и сильным, стилягой и поэтом, заключенным и профессором. Он был одним из тех, кто по-разному боролся за свою свободу и писал об этом стихи и песни. Он изучил советские тюрьмы и лагеря от мельчайших деталей личного опыта до процессов государственного масштаба, от работы на лесоповале до истории и фольклора. Он был гуманитарием, на полжизни связанным с Кремниевой долиной.

М. Л. Якобсон известен как автор трех книг: исследования «Происхождение ГУЛАГа» [Якобсон 1993], повести о побеге из лагеря «Карзубый» [Якобсон 1983] и собрания «Песенный фольклор ГУЛАГа как исторический источник» [Джекобсон, Джекобсон 1998, Джекобсон, Джекобсон 2001; Джекобсон, Джекобсон 2014[1]] с огромным текстовым материалом и комментарием. Попробуем и мы отразить разные грани его таланта и дополнить краткую биографию Михаила Львовича как историка и фольклориста[2] воспоминаниями о нем как о поэте и друге, сверенными с документами и его рассказами, оставшимися в нашей памяти.

[1] В переработанном однотомном издании 2014 года книга называется «Песенный фольклор советских тюрем и лагерей как исторический источник».

[2] См. [Неклюдов 2020].

Семья

Михаил Львович родился 4 марта 1939 года в Москве в семье историков Александры Тимофеевны Николаевой[3] и Льва Евгеньевича Якобсона. Родители познакомились в Доме красной профессуры. Александра Тимофеевна была специалистом по источниковедению и палеографии, предки с ее стороны — крестьяне-староверы. Отец Михаила — юрист по первому образованию (закончил юридический факультет Харьковского университета), но во второй половине 1930-х годов переучился на историка, чтобы избежать участия в советской судебной системе. Он был человеком энциклопедических знаний, блестящим докладчиком и пропагандистом. По воспоминаниям Галины Серебряковой, Е. В. Тарле высоко ценил его как историка. Дед Михаила по отцу — профессор, до революции преподававший российскую словесность в Берлине и в Одессе, про которого студенты говорили: «Вы не только наш идеолог, вы наш идеалог». После революции в Харькове (тогда — столице Украинской ССР) дед занимался вопросами культуры. Бабушка, Мария Львовна Штрехер, до замужества была оперной певицей (сценическое имя Мария Лисс), приходилась родственницей музыкантам Гнесиным и преподавала в их институте. Среди родственников отца были поэт Семен Надсон, лингвист Роман Якобсон, композиторы Мирон Якобсон и Любовь Штрехер, жена С. М. Кирова Мария Маркус, а среди друзей — писатели Илья Эренбург, Михаил Шолохов и Галина Серебрякова, режиссер Всеволод Мейерхольд.

В конце 1940-х годов отец Михаила Львовича был вызван на допрос в МГБ по линии родственной связи с врагами народа. Пытался покончить с собой, чтобы спасти семью от преследования. На три года его поместили в психиатрическую лечебницу в Казани. На всю жизнь сохранил страх ареста, но считал делом чести добиться восстановления в партии. Когда отец был в Казани, мать в течение двух лет лечилась от рака в больнице, и маленький Миша ходил к ней из школы за несколько километров, чтобы съесть в палате тарелку супа, которую мать оставляла для него, и приготовить там уроки. Из всех невзгод его особенно угнетало отношение соседей по коммунальной квартире, которые присматривали за ним. Они выбросили его стол из общей кухни и, не стесняясь, бурно обсуждали, кому достанется его комната после смерти матери. Когда-то вся квартира принадлежала его прадеду, но в процессе уплотнения родителям досталась только комната в пятнадцать квадратных метров у входной двери. Вот и ее скоро не будет. Он боялся остаться один. Однажды мать, уже после выздоровления, задержалась на работе. Он, не зажигая света, опустился на колени в углу комнаты и молился о ее возвращении. Открыв дверь и увидев сложенные в молитве ладошки сына, она бросилась к нему и пообещала больше не задерживаться. Несмотря ни на что, Миша учился на круглые пятерки и ни разу не пропустил школу, что спасло его от детского дома. Такая ответственность была присуща ему всю жизнь.

Стиляга

В 1956 году Михаил поступил в Историко-архивный институт (ИАИ) и с головой окунулся в студенческую жизнь: серьезные занятия спортом — хоккей,

[3] См. о ней: [Простоволосова 2009], а также статью в «Википедии»: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Николаева,_Александра_Тимофеевна].

бег, первая победа в эстафете в преддверии Международного фестиваля молодежи 1957 года; поездка на целину (уборка урожая в Алтайском крае); вечерние собрания на Маяке — у памятника Маяковскому на Садовом кольце; тусовки по Броду[4] — улице Горького.

Это был расцвет стихийного молодежного движения стиляг. У стиляг были свои отношения, свой сленг, свои песни. Многие из них исполнялись на мелодии американских джазовых композиций, часто сопровождались голосовой пародией на саксофон вместо припева[5]. Популярностью пользовались и песни на английском языке. Считаясь среди своих «королем Маяка», Михаил участвовал в сочинении стиляжьих стихов. Вот образец его (совместного) творчества:

Недавно Ева отдавалась
Бригаде целой кузнецов.
Бригада потом обливалась,
А Ева целкою осталась[6].
Витковский Женя ведь дурак,
Ведь он поэт, но не чувак.
И вот какие измененья
Внесли мы в это сочиненье.

Не зная, право, что и как
Попала Ева на Маяк.
Там, презирая всех плебеев,
Под нос мурлыча рок-н-ролл[7].
Там чувачьё стоит, глазея
На проходящий женской пол.
Полны бушующих страстей,
Стоят чувихи всех мастей.
Тут подхиляли Миша с Сашей
И закадрили Еву нашу
И посадили в клёвый кар
И повезли ее на бар...

Читать следующую за этим «похабщину» он отказался.

Михаил собрал большую коллекцию песен стиляг, а также забавных и не очень забавных историй. К сожалению, его работа «Фольклор стиляг как исторический источник» осталась незавершенной.

Площадь Маяковского была местом встреч творческой молодежи. Там выступали поэты. Там горячо спорили об устройстве общества, свободе, справедливости. Там зарождалось диссидентское движение. Для Михаила, как и для некоторых других диссидентов, этот короткий период закончился печально.

[4] Сокращение от «Бродвей» (Broadway, широкая дорога) — знаменитая улица в Нью-Йорке, которая проходит через Манхэттен.

[5] Этим приемом пользуется, например, Александр Дулов в песне начала 1960-х «Жалобы алкоголика» (стихи Николая Рубцова) [www.youtube.com/watch?v=6MmQWLbShkw].

[6] Возможно, это четверостишие взято из фольклора 1950–1960-х. Например, оно же встречается в стихотворении «Все время целкой оставалась» Юрия Штенникова, опубликованное на сайте авторов-любителей «Стихи.ру» и датированное 1976 годом [stihi.ru/2009/07/13/6798]. В свою очередь, влияние фольклора на этого автора подтверждает его же стихотворение «Поседевшая любовь моя», четверостишия которого отсылают к лагерной песне «На Колыме, где тундра и тайга кругом» [stihi.ru/2020/11/29/5990].

[7] Строка «Под нос мурлыча рок-н-ролл», видимо, тоже фольклорная, например, она встречается в стихотворении Андрея Кайко «Толуол (Я работяга честных правил…)», 2011 [proza.ru/2011/09/02/858].

Самым притягательным и недостижимым местом для большинства московских стиляг был привилегированный ресторан «Центральный» на Броде. Там играли настоящий джаз и выступал легендарный саксофонист Козлов («Козел на саксе»). Почему бы не потратить здесь стипендию? Михаил с другом уютно устроились за столиком. Выпили по рюмочке. И вдруг оркестр заиграл рок-н-ролл. Неведомая сила вынесла их в танцевальный круг. Каждый выдал всё, что знал о фигурах этого акробатического танца. Появление милиции остановило музыку. Другу удалось сбежать. Михаил был препровожден в отделение милиции, где на него (друга он не выдал) был составлен протокол о нарушении общественного порядка: «исполнение западного танца в извращенном виде» (а то как же по-другому — партнером-то был мужчина). «Этому антисоветчику здесь не место!» — кричала ректорша на собрании института. Несмотря на успешную учебу, он был исключен со второго курса, не в последнюю очередь как укор матери, которая была профессором этого института, и в назидание всем остальным. Так с тяжелой руки идеологической машины Михаил, с детства мечтавший повторить подвиг Матросова, превратился в антисоветчика. Как говорится, скажи «медведь», и он явится.

Но беда не приходит одна. В июне того же 1958 года, после казни Имре Надя — одного из лидеров венгерского восстания 1956 года, подавленного советскими войсками, в некоторых странах Запада толпы возмущенных людей выходили к посольствам СССР. Чтобы восстановиться в институте, от Михаила потребовали участия в одной из ответных, якобы стихийных акций, проходивших в Москве перед посольствами этих стран. «Как же можно невинных людей убивать?» — спросил он в толпе. Это подхватили другие. Когда подъехала милиция и потребовала прекратить непредусмотренные выкрики и разойтись, участники, среди которых были случайные и подставные лица, воодушевленные чьим-то порывом, опрокинули легкий милицейский газик. О восстановлении в институте уже не могло быть и речи. Для Михаила началась новая жизнь в лесоповальных лагерях Северного Урала.

Заключенный

В лагере ему помогли выжить физическая сила, безупречная честность и отказ доносить начальству. Однажды при перевозке в поезде он защитил молодых заключенных от угроз старого зэка. Все находились в одном купе. Того возмутило, что ребята угостили охранника, молоденького солдата срочной службы, сигаретой. Михаил пристыдил зэка — мол, молодые, еще не знают законов тюрьмы, тебе со слабыми легко воевать, — за что получил от него удар в спину ножом. Все происходило на глазах у охраны, но Михаил, истекая кровью, не сказал начальству о ножевой ране. А если бы не смолчал, зэк должен был бы получить дополнительный срок; охрана — взыскание, так как просмотрела нож при обыске; солдатик — наказание за неуставные отношения с заключенными.

Первая помощь была оказана на месте, прямо в коридоре вагона. Помогла и его уникальная реакция. Почувствовав прикосновение ножа, он бессознательно резко сдвинул лопатки на спине. Без этого летальный исход был бы обеспечен. Молодые зэчки из соседнего купе за сеткой громко приветствовали его и поднимали юбки в знак благодарности. А благодарить было за что. Прибудь начальство для расследования инцидента, тщательному обыску подвергся бы весь вагон — а у заключенных всегда найдутся хитро припрятанные нелегальные предметы.

На лесоповале Михаила считали одним из лучших работников. Он освоил все технологические операции, начиная от валки деревьев и кончая погрузкой. Из других бригад приходили смотреть, как ловко он обрубает ветки и сучки с поваленных стволов. Говорили: «работает как парикмахер». Но больше всего он гордился работой в бригаде грузчиков — они считались рабочей элитой. В космический век страна использовала в лагерях архаичный метод работы: лошадиную вывозку и ручную погрузку бревен. Никто из вольных не соглашался на такую работу: берегли здоровье. Просто так в погрузку не брали. Для выполнения плана нужны были сильные и ловкие. Бригада заключенных сама подбирала себе работников. От их выработки зависело питание: грузчики имели право на дополнительный паек. А Михаил, по его признанию, очень страдал в лагере от голода. На самом деле, его восхищала работа грузчиков. Он смотрел, как легко они переворачивают тяжелые бревна, поднимают их и грузят в товарные вагоны. Один из грузчиков согласился поработать с ним в паре. Михаил вспоминал, как, испытывая непомерную тяжесть, он боялся не донести первое в его жизни бревно до конца помоста. У него от напряжения и непривычки пошла из носа кровь. Он ждал насмешек за свою слабость. Грузчики молчали. Затем пригласили присесть, дали закурить. Бригадир, наблюдавший за ним, сказал: «Послушай, Москвич (это была его кличка), когда идешь в связке, подогни колени. По существу, ты всю дорогу нес бревно один. Приходи, берем тебя».

Случались и неприятные происшествия. Однажды при погрузке упавшее бревно придавило его. Началось внутреннее кровотечение. Требовалась срочная помощь в больнице. На счастье, в этот день прилетел начальник на вертолете. Он уже собирался возвращаться, как привезли Михаила. «Больному! Срочно! Вертолет!» — приказал он и с чистой совестью остался ночевать у любовницы в поселке.

После возвращения из больницы Михаила направили на легкую работу — библиотекарем. Бригада за время работы не могла найти грузчика на его место. Чтобы вернуть его в строй, они стали брать книги и не возвращать вовремя. Дело в том, что за книгами был в лагере строгий контроль. Заключенные из книжных страниц делали карты. А где карты, там и беспорядки. При очередной проверке библиотеки была обнаружена недостача книг. Михаилу грозило строгое наказание. Когда бригада узнала об этом, то в один день по лагерю были собраны все книги, даже те, которые и не числились за библиотекой. Через два месяца Михаил снова работал на погрузке.

Впоследствии, будучи в эмиграции в Америке, Михаил рассчитывал, в случае невозможности найти работу, устроиться грузчиком у лесорубов, но испытал огромное удивление, когда познакомился с инструментами и техническими средствами, которыми они пользовались (правда, отметил, что для определенных операций русские топоры были лучше). Кроме того, для приема на работу нужно было пройти специальное обучение на платных курсах и получить сертификат.

Однажды в Западной Вирджинии ему удалось последний раз применить свои навыки лесоруба. Он ехал на машине для встречи с коллегой по университету. Одна из улиц была перегорожена большим упавшим деревом. Накануне в городке прошел ураган. Жители рядом обсуждали, как освободить дорогу. Коммунальные службы обещали убрать дерево только через неделю: после урагана было много работы. Михаил вызвался помочь им, попросил топор и бензопилу, за два часа обрубил ветви и разрезал ствол дерева на куски. Жители помогали растаскивать остатки

на обочину. Свой порыв он объяснил так: «Когда я увидел поваленное дерево, я вдруг превратился в ту старую цирковую лошадь, которая начинает шаркать ножкой, услышав звуки музыки».

Был в лагере и курьезный случай. От нехватки витаминов испортились зубы. Из-за боли и невозможности нормально есть Михаил неоднократно просил начальство отправить его к зубному врачу в областной центр. Никакой реакции не последовало: это перерыв в работе, зубная боль — не болезнь, многие маются. Отчаявшись, он решил воспользоваться чеховским сюжетом: написал письмо в Организацию Объединенных Наций, то есть «на деревню дедушке», зная, что оно дальше начальства не пойдет и будет ими прочитано. Подействовало. Укорили, попеняли, как обычно — «Ну зачем же так?» — но в лагерь вызвали зубного техника, который справил ему стальные коронки.

В лагере он самостоятельно выучил немецкий и английский, разработав собственную систему запоминания слов. К концу срока «родители прислали мне пятитомник Шиллера; я прочел все тома от корки до корки и, к своему удивлению, встретил совсем немного незнакомых слов»[8]. А началось со случайности: один зэк, увидев у него переводную книгу, спросил, знает ли он немецкий. Необдуманно ответив «да», Михаил оказался заложником своего слова и должен был срочно освоить язык. Впоследствии он помогал местным чинам писать задания по иностранному языку для заочных институтов.

К этому времени относятся его стихи:

> Ну а если б пахал ты в погрузке,
> Тебя эти глаголы заебли бы.
> Жаль, что ты не сказал им по-русски,
> Wo ist unsere Jugend geblieben?[9]

За это время в разных командировках он получил удостоверение тракториста, обучал заключенных тракторному делу, освоил профессию столяра-кромочника по отделке мебели, работал землекопом, санитаром в лагерной больнице. Участвовал в борьбе с таежным пожаром, за спасение лагеря. Были в его личном деле и сведения о спорах с начальством, неповиновении правилам, заключении в карцер, а также серьезная запись «склонен к побегу» за попытку, случившуюся в самом начале срока, которая не только увеличила срок его заключения, но и привела к назначению усиленного режима. При подвозе на работы кто-то выломал доску в полу вагона. Заключенные стали выпрыгивать на ходу. Отказаться он не мог. Ему показали, как сгруппироваться. Когда один из них замешкался под вагоном — при движении надо было выбрать момент и проскочить между колес, — Михаил пытался ему помочь, но тот велел убегать. Дойдя до ближайшего выселка, он попросился в первый же дом. Хозяин спросил, кто он. Михаил сказал все как есть. Хозяин попросил подождать и привел милицию. «Глупо порезвились — как все, так и я, поддался общему настроению, поезд был тихоходным, кукушка-паровозик, пути подъездные, всех выловили, ЧП не объявляли, начальство за погоны свои больше боялось», — вспоминал он.

Впечатления этих лет вошли в повесть «Карзубый»[10], за сдержанным тоном которой скрывается напряженный, динамичный, местами трагический

[8] См. в [Якобсон 2015–2016: 171].

[9] С немецкого: «Где осталась наша юность?»

[10] См. [Якобсон 1983].

сюжет о нравах и быте как заключенных, так и лагерного начальства. В самые трудные минуты — в карцере, на пути к неминуемой смерти — ее герою помогает песня: «Он все лагерные песни помнил и пел хорошо… Он поднялся и начал ходить по камере, тихо напевая лагерные песни, в которых описываются страдания заключенных (как их расстреливает конвой, морят голодом в изоляторах, заживо хоронят в шахтах, морозят в лесу)»[11].

Освободившийся

После окончания срока Михаил был отправлен на вольное поселение в один из леспромхозов Северного Урала, где ему досталась бригада из сосланных молодых «тунеядцев». Нужно было выполнять план, зарабатывать деньги, платить за жилье. Пришлось работать с теми, кто в жизни тяжелее ножниц в руках ничего не держал, и обучать их. По ходатайству Эренбурга и Шолохова Михаилу было разрешено вернуться в Москву в марте 1966 года. Прошло, в общей сложности с поселением, восемь лет.

И вот он в своей прежней комнате. Мать уже живет в небольшой отдельной квартире, но отец не выписывается к ней. Он сохранял комнату для сына, чтобы по возвращении ему досталось собственное жилье с быстрой пропиской. По существовавшему в то время положению, осужденного выписывали с места жительства. В случае, если все родные уезжали из этого места, жилая площадь передавалась государству и освобожденный должен был искать новое место своего проживания. Чаще всего это были общежития по месту работы.

Михаил так описал свое коммунальное жилье[12]:

Я снова дома. Наступила осень.
Ревет под окнами Садовое кольцо.
Моих соседей ровно двадцать восемь.
У каждого особое лицо.

Один из них рыгает, вечно пьяный,
А слева радио с утра вопит, орет.
Как ртуть, шныряют в кухне тараканы.
Их травят, но ничто их не берет.

Знакомая, привычная картина!
Клопы по стенам ползают кругом.
Облить бы этот гнидник керосином
И сжечь сто лет не ремонтированный дом!

Начинался новый этап жизни. Первое настоящее горе: осенью 1966 года умирает от инфаркта отец, едва дождавшись возвращения сына. Все друзья и сокурсники закончили институты, работают, кто-то завел уже семью, у многих дети. Нужно искать работу. Но со штампом об освобождении в паспорте нелегко ее найти. Он начал работать грузчиком в мясном магазине

[11] См. [Якобсон 1983: 67].

[12] Источником вдохновения послужило стихотворение Саши Черного «Обстановочка» (1909). Ср.: «Ревет сынок. Побит за двойку с плюсом» — «Ревет под окнами Садовое кольцо»; «И кошка… взволнованно орет» — «А слева радио с утра вопит, орет»; «В столовой тараканы…» — «Как ртуть, шныряют в кухне тараканы».

на Сретенке. Дальше помог случай. Незнакомая женщина подошла к нему на улице и спросила: ты оттуда? Он сразу понял, о чем она, и мотнул головой. Вот тебе адрес, там тебя примут санитаром. Так началась его работа в клинике МОНИКИ (Московский областной научно-исследовательский клинический институт). Про его возможности как переводчика быстро узнали врачи. Он стал переводить для них статьи из медицинских журналов и, оставаясь санитаром, по существу стал переводчиком отдела научной информации. Одновременно делал технические переводы для различных журналов, был внештатным сотрудником ВИНИТИ (Всероссийский институт научной и технической информации). Для подтверждения квалификации закончил курсы немецкого языка. Легко давались ему и переводы со славянских языков. Мать удивлялась: «Ты от своих переводов получаешь больше, чем я с докторской диссертацией».

Надо было думать о высшем образовании. О продолжении обучения в гуманитарных вузах не могло быть и речи: профессия историка в советское время для таких, как он, была закрыта. Все нужно начинать сначала. Несмотря на десятилетний разрыв после окончания школы, он успешно сдает экзамены на заочное отделение факультета вычислительной техники и математических машин только что открывшегося Московского института радиотехники, электроники и автоматики, где учился с 1968 года и до выезда успел окончить без малого три курса.

Отказник

В конце 1960-х в СССР начинается движение за право выезда евреев в Израиль, и Михаил принимает в нем активное участие, а также занимается правозащитной деятельностью. В своей комнате в коммуналке на Садовом кольце он организует курс по изучению иврита. В это время «лица еврейской национальности», подавшие документы на выезд в Израиль и ожидающие решения властей, часто собирались у кого-нибудь на квартире. Темы для разговоров были разные: обсуждение акций протеста и писем с требованиями к власти; как реагировать на многократные отказы в выезде; преследование желающих покинуть СССР — увольнение с работы, всякого рода правовые ограничения и т. д.

По словам Михаила, они также опускали письма в почтовые ящики в домах рабочих автозавода ЗИЛ. Письма были примерно такого содержания: «Мы евреи, хотим уехать, государство только зря тратит на нас нужные вам ресурсы, скажите парткому, чтоб предложили властям выслать нас отсюда к чертовой матери» (последним выражением он пользовался часто).

На одном из собраний в его квартире Михаил впервые увиделся со своей будущей женой Линой Волковой. Обсуждалось письмо в защиту генерала Петра Григоренко. Спорили о том, участвовать в этом или сосредоточиться на проблемах отъезда. Готовились также к демонстрации «отказников» (один из появившихся в это время терминов движения, так же, как «подписанты», подписывающие письма протестов) у здания Приемной Президиума Верховного Совета СССР.

В последние годы Михаил вспоминал о периоде борьбы за выезд так: «Причины моего отъезда были эгоистические. Я боялся, что в СССР не смогу удовлетворить профессиональные стремления из-за моего негативного отношения к существующему там порядку. Я верил, что смогу преуспеть на Западе»[13].

[13] [Якобсон, Косарева 2017–2018: 80].

Мать отказалась эмигрировать с ним, но, зная политические взгляды сына, подписала согласие на его отъезд. «Мне советская власть дала все, — сказала она. — Я воспитывалась в бедной безграмотной семье, а стала доктором наук, профессором и заведующей кафедрой, членом партии». Но она не отказалась от сына. На все вопросы отвечала: это мой сын, и я буду поддерживать связь с ним, где бы он ни находился.

Встретиться на короткое время им довелось только через шестнадцать лет — в 1987 году, когда она была тяжело больна. Но до самой ее кончины они ежемесячно переписывались и бережно хранили все письма, так же, как и прежде, когда Михаил находился в заключении.

Бабушка, бывшая певица, напутствуя его в дальний путь, посоветовала: «Миша, если там ты не устроишься как хочешь, тебя обязательно возьмут исполнителем песен в любом ресторане, у тебя хороший голос и слух». Когда-то она мечтала сделать из него музыканта, но обучение закончилось сразу: он перерезал струны у фирменного рояля, а сам убежал играть в футбол.

Самые серьезные организационные трудности возникли у Михаила при оформлении выезда его кошки Кати. Он подобрал ее бездомным котенком во дворе своего дома вскоре после прибытия из заключения. Как видно из его стихов, посвященных Кате, именно в то время он сильнее всего испытывал чувство одиночества:

Кошка, не рвись, давай вместе побудем.
Прости, что тебя неволю.
Но я прижимаюсь к тебе не грудью,
А всей своей израненной болью.

Тебе неудобно. Ты увернулась
И мягко ушла от меня по окошку.
За то, что ты мордой меня коснулась,
Я буду тебе благодарен, кошка.

По закону кошка перед выездом за границу должна была провести двадцать дней в карантине. Михаилу на все сборы дали десять дней. За услугу в получении нужной ветеринарной справки на имя Катерины Якобсон пришлось заплатить двадцать пять долларов, четверть «капитала», разрешенного к вывозу из СССР. Эмигрантка Катя сопровождала Михаила за рубежом тринадцать лет. За это время она успела пожить на двух континентах, в двух странах, четырех городах, во многих общежитиях и отелях. И даже сумела получить политическую известность как первая кошка, прорвавшая железный занавес. Ее фотография появилась с этой надписью на обложке детского израильского журнала[14].

Символично, что Михаил отбыл из СССР в свой день рождения, 4 марта 1971 года. Он был одним из шести выехавших в тот день из Москвы репатриантов. (В целом с декабря 1970-го по август 1972 года выпустили 14 тысяч человек.) Демонстрируя важность для Израиля репатриации советских евреев, премьер-министр Израиля Голда Меир[15] и члены правительства приветствовали активистов движения за выезд в одном из больших залов

[14] [Якобсон, Косарева 2017–2018].

[15] В заметке «Катька» [Якобсон, Косарева 2017–2018] он пишет, что Голда Меир встречала группу в аэропорту. Это маловероятно, так как она не встречала даже более известных активистов. Приведенное здесь описание встречи дано по памяти одного из авторов, участника этого собрания.

Иерусалима. В президиуме вместе с ними сидели руководители движения за выезд советских евреев Виталий Свечинский[16] и Борис Цукерман[17], высланные из СССР в декабре 1970 года. Среди приглашенных был и Михаил Якобсон. Те, кто боролись за отъезд уже в 80-е, даже пройдя психушки, тюрьмы и лагеря, о таком приеме могли только мечтать.

Историк

Вскоре после приезда Михаилу предлагали продолжать инженерное образование в Технионе (Израильский технологический институт), но он предпочел изучать историю — семейную профессию и по-настоящему любимый предмет. В 1975 году он закончил бакалавриат и магистратуру в Тель-Авивском университете. Все это время они с женой работали библиотекарями и составляли аннотации публикаций на русском, английском и немецком языках для Института советских проблем при университете[18]. Тема его магистерской диссертации — «Лагерные песни советских заключенных». В нее вошли сто песен, собранных им в Советском Союзе — в лагере и на воле, а также в Израиле от бывших узников ГУЛАГа. Прошло, однако, еще почти двадцать лет, прежде чем он смог полностью посвятить себя тюремному фольклору.

Во время Войны Судного дня в октябре 1973 года Михаил был призван в армию и попал на северный фронт. Части резервистов («милуим») находились во втором эшелоне. Тем не менее в первые же дни он получил осколочное ранение. Эта «огненная черта»[19] — шрам на лбу — осталась памятью о войне на все последующие годы. По пути назад он удивлялся, что в автобусе все уступали ему место. В Израиле его называли «гибор» (силач, герой) и сняли фильм о судьбах прибывших, где он исполнял главную роль, но он уехал до его выхода на экран.

В 1974 году Михаила принимают в аспирантуру Университета Миннесоты в Миннеаполисе, и он с семьей переезжает в Америку. Он получает стипендию, но как иностранный студент не имеет права на работу. Стипендии хватает на оплату обучения и съем жилья. Единственное разрешенное место работы — кампус университета. Михаил устроился посудомоем в столовой. Помогала и жена. По конкурсу ее принимают на работу преподавателем в колледж, что сыграло важную роль в получении гражданства.

После сдачи квалификационных экзаменов, то есть на втором году аспирантуры, Михаил решил заняться исследованием истории ГУЛАГа, но руководитель настаивал на исследовании влияния византийского православия на русское. Отказ от темы мог лишить его и его семью не только поддержки университета, но и права на пребывание в стране. В подавленном настроении он возвращался поздним зимним вечером домой через мост, и тут навстречу ему попался профессор с той же кафедры. Узнав, чем он так расстроен, тот взялся все уладить и взять на себя руководство его диссертацией. Михаил приступил к исследованию истории первых полутора десятилетий ГУЛАГа.

[16] Свечинский Виталий (р. 1931), заключенный в 1940–1950-е годы, дал Михаилу интервью в Хайфе в 1973 году [Джекобсон, Джекобсон 2014: 161, примеч. 5: 354]. От него получен вариант 1 песни «Я помню тот Ванинский порт» [Джекобсон, Джекобсон 2014: 264, примеч. 631: 377].

[17] Цукерман Борис Исаакович, москвич, математик, доктор наук. Его жена — двоюродная сестра священника Глеба Якунина. Прославился «почтовым процессом»: он переписывался с ученым из Лондонского королевского общества. Эти письма перлюстрировали или не пропускали. Судился с Почтой СССР и в 1970 году выиграл дело. Помогал одному из авторов составить текст отказа от советского гражданства. Выслан из СССР в декабре 1970 года.

[18] См. об этом в [Якобсон 2015–2016].

[19] См. эту метафору в стихотворении А. В. Жигулина «Памяти друзей» [Жигулин 1989: 236–237].

В 1980 году он заканчивает аспирантуру и с семьей переезжает в Калифорнию. Там они с женой стали преподавателями Института военных переводчиков в Монтерее. Чтобы иметь больше времени для работы над диссертацией, в 1982 году он устраивается на работу сторожем в городском хозяйстве Сан-Франциско. В том же году, работая над своей темой в библиотеке Стэнфордского университета, он разговорился с научным работником Института Гувера при университете, и, по рекомендации этого человека, его пригласили туда на работу в качестве научного сотрудника и специалиста по архивам.

В Институте Гувера Михаил занимался разбором коллекций социалиста Б. И. Николаевского[20] и Российского посольства в Америке[21] (в 1990-е годы копия коллекции была передана в Россию). При работе над коллекцией Николаевского им были обнаружены оригиналы трех писем Энгельса периода 1886–1893 годов, о чем также написали в «Правде»[22].

Следующий пример показывает, с какой тщательностью он исполнял работу архивариуса. Исследуя бумаги Троцкого, Михаил перелистывал книгу, разглаживая каждую страницу. На одной из них от тепла ладони проявилось неизвестное ранее тайное письмо Троцкого. Об этом открытии телеканал CNN рассказал в своей передаче, главный американский исторический журнал поместил сообщение[23], а газета «Правда» опубликовала заметку[24]. Работая в архиве, он открыл для себя большую не разобранную коллекцию тюремных песен Александра Варди, бывшего заключенного ГУЛАГа. В это время у него снова возникает желание серьезно заняться исследованием тюремного фольклора. Он завершает диссертацию, получает степень доктора философии в 1988 году и меняет работу.

За время, проведенное в Институте Гувера, он стал признанным архивистом, и институт оставляет за ним право вернуться в течение двух лет. Но у него надолго остался неприятный осадок после отказа участвовать в предложенном начальством сценарии изгнания неугодного сотрудника. («Я в Советском Союзе этим не занимался и здесь не буду», — ответил он.). А главное — его гораздо больше привлекает работа в академии: свобода выбора тем исследований и преподавание студентам — и то и другое он очень любил, унаследовав эту любовь от обоих родителей. В 1989 году его приглашают на должность доцента кафедры истории в Университет Западной Вирджинии, а в 1991 году он становится профессором исторического факультета в Университете Толидо (Toledo), штат Огайо.

В 1993 году выходит его книга Origins of the GULAG («Происхождение ГУЛАГа»)[25], которая, по данным отчетов, составленных им для университета, за первые пять лет была процитирована более 160 раз. Издательство Университета штата Кентукки выпустило ее дополнительный тираж в 2014 году[26].

Эта книга, с эпиграфами из песен «Я помню тот Ванинский порт» и «На берегах Воркуты», описывает обойденную академическим вниманием

[20] См. [Bourguina, Jakobson 1989].

[21] Jakobson, M. (1987). Records of the Russian Embassy in the USA, 26:11, Hoover Institution Archives, Stanford University, California.

[22] Обнаружены письма Ф. Энгельса («Правда», 7 февраля 1989 года).

[23] [Reed, Jakobson 1987].

[24] Документ Троцкого найден в Гуверовском институте Калифорнии («Правда», 1987 год). Об этой находке также упоминается в книге [Волкогонов 1992: 275].

[25] См. [Jakobson 1993].

[26] См. [Jakobson 2014].

и общественной памятью борьбу ОГПУ, наркомата юстиции и наркомата внутренних дел за места заключения в 1920-е годы, от которой в языке осталось только название «исправительно-трудовые» (лагеря). Ведомство юстиции считало своей главной задачей исправление и воспитание заключенных. Ведомство внутренних дел и ОГПУ настаивали на самоокупаемости.

Окончательная победа ОГПУ — НКВД обернулась созданием Беломорканала, Дальстроя и других карательных трудовых лагерей, где заключенные работали и погибали в невыносимых условиях. Она подвела экономическое «обоснование» под массовые репрессии, первый пик которых (и фазовый переход в системе лагерей)[27] пришелся на коллективизацию. Джекобсон пишет: «Происхождение советской системы тюрем выводили из марксизма, ленинизма, октябрьской революции, гражданской войны и Сталина. Их степень ответственности за это настолько велика или мала, насколько они были причиной коллективизации. Возможно, ни одно отдельное событие не изменило настолько жизнь большинства русского народа со времени татарского завоевания в тринадцатом веке»[28].

В Университете Толидо Михаил работал 22 года, с 1991 по 2013 год. За это время студенты удостоили его наград за его ответственную и интересную работу в качестве преподавателя, а также консультанта и руководителя работ студентов бакалавриата, магистратуры и аспирантуры.

Он заботливо относился к судьбе своих студентов. Например, когда с одним из его аспирантов случилось несчастье — он попал в тюрьму, — Михаил настоял на продолжении его работы над диссертацией. Для этого он добился разрешения тюремного начальства на передачу аспиранту книг и прием экзаменов по телефону. При этом, по договоренности, надзиратель стоял у заключенного за спиной и после ответа на каждый вопрос подтверждал комиссии, что тот никуда не заглядывал. После выхода из тюрьмы этот аспирант успешно защитил диссертацию.

Всем своим студентам он писал рекомендательные письма и, если требовалось, проводил личные беседы с их будущими работодателями. Он также давал студентам свой телефон и отвечал на вопросы в любое время, даже в ночь перед экзаменом. В таком разговоре он мог пересказать весь курс.

Он неоднократно избирался в факультетские и университетские комитеты и нередко возглавлял их; был представителем исторического факультета в Сенате университета и Совете по науке и искусству. В качестве Professor Emeritus он вышел на пенсию в 2011 году, но еще несколько лет преподавал и консультировал по интернету.

Фольклорист

В начале 1990-х Михаил возвращается к своему первому исследовательскому проекту — тюремному и лагерному фольклору. В 1992–1994 годы он посещает Москву и собирает материалы в библиотеке им. Ленина, знакомится с архивом песен Э. Успенского, Э. Филиной и других коллекционеров, выступает в передаче «В нашу гавань заходили корабли» и работает с «Мемориалом». Здесь же за чашкой чая в июне 1993 года, в последний

[27] «В 1928 г. 300 000 человек были приговорены к тюремным срокам» [Jacobson 1993: 83]. «Число заключенных в стране в мае 1933 г. было не меньше 2,6 миллиона» [Jacobson 1993: 107]. Впоследствии Джекобсон предупреждал: так как работа писалась до открытия архивов, то данные по количеству заключенных подверглись уточнению. И для использования правильных цифр просил обращаться к более поздним работам других авторов, например: [Смирнов 1993].

[28] См. в [Jakobson 1993: 143].

день перед отлетом, он знакомится с будущей женой Лидией Косаревой и через двадцать минут делает ей предложение. Выполненная ими в период 1993–2013 годов совместная работа «Песенный фольклор ГУЛАГа как исторический источник»[29] представляет на сегодня наиболее полное собрание и обзор текстов тюремного фольклора. Этот главный труд его жизни стал настольной книгой для каждого российского фольклориста, занимающегося песнями XX века. Песни, оставшиеся в памяти с юности[30], а также записанные на свободе в России и в эмиграции, были дополнены огромным корпусом текстов из архивных материалов и публикаций, многие из которых были неизвестны или недоступны российскому читателю. Среди них — коллекции Якова Вайскопфа, Александра Варди, Владимира Юрасова, а также цитаты из сотен произведений бывших заключенных, опубликованных от Франкфурта до Шанхая, от Нью-Йорка до Буэнос-Айреса. Список источников к книге Майкла и Лидии Джекобсонов превышает 440 наименований.

Крайне интересен также комментарий, отражающий глубокое, детальное знание о событиях и условиях, в которых возникли эти песни. Здесь не только наличие дат и других исторических фактов, но и экономика, социология, психология и даже география и геология мест заключения. И хотя можно задумываться над тем, правомерна ли сама задача датировки текста, который живет столетиями, в разное время подвергаясь переделкам, редакциям и ошибкам декодирования, возможность сопоставить интервал времени обороту речи во многих случаях проясняет динамику фольклора.

Труд супругов Джекобсон ненамеренно дополняет вышедший в 1989 году, за десять лет до их первого тома, «Справочник по ГУЛАГу» Жака Росси[31], одной из основных тем которого является речевая культура тюрьмы. Поскольку минимальный размер текста Джекобсонов (одно четверостишие) совпадает с максимальным размером у Росси, эти две публикации почти не повторяют друг друга. Вместе они покрывают значительную область тюремной поэтической речи, от метафор в одну лексему до полных литературных форм.

Любой ученый, естественно, стремился бы обобщить работу такого масштаба. Но там, где филолог поместил бы тюремный фольклор в рамки общенародного, историк расширяет этот материал до темы преступления и наказания во всей наблюдаемой русской фольклорной поэзии, от былин о Василии Буслаеве и Илье Муромце до революционных «песен борьбы» — этому посвящена работа Джекобсонов «Преступление и наказание в русском песенном фольклоре»[32].

Удивительна взвешенность этой книги, в которой и государство, и его оппоненты (казаки, староверы, интеллигенция и другие) в равной степени оказываются достойными понимания и уважения, особенно со стороны автора, который, как мы знаем, «диалектику учил не по Гегелю». Опыт исследователя государственных институтов в ней гармонически дополняется личным опытом.

Меняющееся отношение к преступлению в старых (до XIX века) и новых (XIX века) песнях описано им так: «Старые песни, как правило, осуждают преступления. Новые песни часто оправдывают их ‹…›. В старых ‹…› как правительство,

[29] [Джекобсон, Джекобсон 1998, 2001, 2014].

[30] Например, «Турки думали, гадали» [Джекобсон, Джекобсон 2014: 60, 335], «А здесь у нас хорошая погода» [Там же: 161, 353]), услышанные в тюрьмах и лагерях [Там же: 52] и многие другие.

[31] См. [Росси 1987].

[32] См. [Джекобсон, Джекобсон 2006].

так и разбойники считали переход разбойников на службу правительству вполне приемлемым. Ни в одной новой песне преступники не предлагают сотрудничать с правительством. В песнях же XX века такое сотрудничество считается одним из самых серьезных нарушений правил уголовного мира»[33].

А вот как он понимал «причины популярности песен заключенных»: «При благоприятных обстоятельствах крестьяне могли бы превратиться в консервативную опору закона и правительства, как это случилось в большинстве стран Европы. Последующие события, однако, усилили одно из наиболее негативных последствий крепостного права — отчуждение крестьян от власти. Насильственная коллективизация ‹…› была воспринята ими как восстановление крепостного права, которое на этот раз распространялось не на половину… а на 80 процентов населения»[34].

В беседах он часто вспоминал указ Петра III «О вольности дворянства» (1762) как источник напряжения, которое в конечном счете взорвало общество. Он говорил, что как только дворян освободили от службы государству, надо было в ту же минуту освободить крестьян, так как иначе возникало неравенство обязанностей. Этим отторжением власти он объяснял сочувствие простого человека заключенным и даже самоотождествление с ними.

Завершение

Когда труды Михаила по фольклору были изданы и признаны, снова настало время перемен. В конце нулевых годов он покинул устроенную счастливую жизнь в Толидо, где все его знали, и вернулся к расположенной на стыке плит маленькой станции — в южный городок с видом на гору, где тысячи чаек, гусей, пеликанов гнездятся рядом с беспилотными автомобилями Google и квантовыми компьютерами НАСА. Соединяющая их прямая проходит через его дом. До места, где в 1950-е начали делать первые силиконовые транзисторы, — примерно четверть часа пешком.

Здесь он еще десять лет «наслаждался волюшкой вольною» в обществе старых и новых друзей, приходивших петь и есть у гостеприимных хозяев, «Миши и Лиды». В этом доме даже в двенадцать часов дружеские споры не нарушали радости встреч. И он, и подруги, и друзья, приходившие на эти вечера, бывало, пели:

Вот получим диплом,
Хильнем в деревню,
Будем нюшек барать,
Их визгу внемля...

Пели здесь, конечно, и «Ванинский порт», и «На Колыме», и «На Молдаванке»...

Юмор, игра слов, рассказы, веселье всегда сопутствовали Михаилу Якобсону. Смех то и дело вспыхивал в разговоре. Продукты он закупал по карточке магазина, оформленной на имя своего кота Vaska Jacobson.

Доброта его была безгранична, с ней могли равняться только честность и прямота. Многие отмечали, что мягкость и дружелюбие сочетались у него с твердым моральным ядром. Он никогда не забывал о тех, кто оказался менее удачливым. Он кормил ремонтных рабочих обедом и прощал

[33] [Джекобсон, Джекобсон 2006: 21].
[34] [Джекобсон, Джекобсон 2006: 14].

им недоделки. Он писал рекомендации тем, кто искал работу. И конечно, не отказывался, когда его приглашали рассказать о фольклоре. Одно из таких выступлений он и один из авторов провели вместе.

А когда дошло до последнего испытания, он еще полгода — до 28 декабря 2019 года — боролся за жизнь, нарушая все правила и превосходя все ожидания. Отказались медики и поставили на нем крест. Прочел отходную молитву больничный капеллан. Исчерпались лимиты ухода на дому. А он продолжал жить и до последнего дня просил включать записи его любимых лагерных песен.

Литература

Волкогонов, Д. А. (1992). *Троцкий. Политический портрет. В 2 кн. Кн. 2*. М.: Новости.

Джекобсон, М., Джекобсон, Л. (1998). *Песенный фольклор ГУЛАГа как исторический источник: 1917–1939*. М.: Современный гуманитарный университет.

Джекобсон, М., Джекобсон, Л. (2001). *Песенный фольклор ГУЛАГа как исторический источник: 1940–1991*. М.: Современный гуманитарный университет.

Джекобсон, М., Джекобсон, Л. (2006). *Преступление и наказание в русском песенном фольклоре (до 1917 года)*. Саратов: Изд-во СГУ.

Джекобсон, М., Джекобсон, Л. (2014). *Песенный фольклор советских тюрем и лагерей как исторический источник: 1917–1991*. М.: РГГУ.

Жигулин, А. В. (1989). *Черные камни*. М.: Книжная палата.

Неклюдов, С. Ю. (2020). Майкл Джекобсон / Михаил Якобсон (1939–2019). *Фольклор: Структура, типология, семиотика, III*(1), 214–218.

Простоволосова, Л. Н. (2009). Александра Тимофеевна Николаева. Работа и жизнь. *Делопроизводство, 2009*(3), 104–110.

Росси, Ж. (1987). *Справочник по ГУЛАГу. Исторический словарь советских пенитенциарных институций и терминов, связанных с принудительным трудом*. London: Overseas publ. interchange Ltd.

Смирнов, М. В. (1993). Система мест заключения в РСФСР и СССР 1917–1930. В М. В. Смирнов. *Система исправительно-трудовых лагерей 1923–1960 в СССР. Справочник*, 10–24. М.: Звенья.

Якобсон, М. (1983). Карзубый. Лагерная повесть. Париж — Нью-Йорк: Третья волна.

Якобсон, М. (2015–2016). Правда хорошо, а везенье лучше. В А. Ходос, М. Золотаревская. *Образы жизни. Литературный альманах*, 170–172. Сан-Франциско.

Якобсон, М., Косарева, Л. (2017–2018). Катька. В А. Ходос, М. Золотаревская. *Образы жизни. Литературный альманах*, 79–80. Сан-Франциско.

Bourguina, A., Jakobson, M. (1989). *Guide to the Boris I. Nikolaevsky collection in the Hoover Institution archives. Part I*. Compiled by Anna M. Bourguina and Michael Jakobson. Part II. Compiled by Michael Jakobson. Stanford: Hoover Institution, Stanford University.

Jakobson, M. (1993). *Origins of the GULAG: prison camp system, 1917–1934*. Lexington: University Press of Kentucky.

Jakobson, M. (2014). *Origins of the GULAG: prison camp system 1917–1934*. Lexington: University Press of Kentucky.

Reed, D., Jakobson, M. (1987). Trotsky papers at the Hoover Institution: One chapter of an archival mystery story. *American Historical Review, 92*(April 1987), 363–375.

References

Bourguina, A., Jakobson, M. (1989). *Guide to the Boris I. Nikolaevsky collection in the Hoover Institution archives. Part I*. Compiled by Anna M. Bourguina and Michael Jakobson. Part II. Compiled by Michael Jakobson. Stanford: Hoover Institution, Stanford University.

Jakobson, M. (1983). *The Toothless. A labour camp tale*. Paris — New-York: Tret'ya volna. (In Russian).

Jakobson, M. (1993). *Origins of the GULAG: prison camp system, 1917–1934.* Lexington: University Press of Kentucky.

Jakobson, M. (2015–2016). Truth is good but luck is better. In A. Khodos, M. Zolotarevskaya. *Images of life. A literary miscellany,* 170–172. San Francisco. (In Russian).

Jakobson, M., Jakobson, L. (2014). *Soviet prison and labor camp folk songs as a historical source (1917–1991).* Moscow: RGGU. (In Russian).

Jakobson, M., Jakobson, L. (1998). *Folk songs of the GULAG as a historical source (1917-1939).* Moscow: Sovremenniy gumanitarniy universitet. (In Russian).

Jakobson, M., Jakobson, L. (2001). *Folk songs of the GULAG as a historical source (1940-1991).* Moscow: Sovremenniy Gumanitarniy Universitet. (In Russian).

Jakobson, M., Jakobson, L. (2006). *Crime and punishment in Russian folk songs (before 1917).* Saratov: Sovremenniy Gumanitarniy Universitet. (In Russian).

Jakobson, M., Kosareva, L. (2017–2018). Katie. In A. Khodos, M. Zolotarevskaya. *Images of life. A literary miscellany,* 79–80. San Francisco. (In Russian).

Jakobson, M. (2014). *Origins of the GULAG: The Soviet prison camp system 1917–1934.* Lexington: University Press of Kentucky.

Neklyudov, S. (2020). Michael Jakobson / Mikhail Jakobson (1939–2019). *Folklore: Structure, Typology, Semiotics, III*(1), 214–218. (In Russian).

Prostovolosova, L. (2009). Alexandra Timofeevna Nikolaeva. Life and work. *Deloproizvodstvo, 2009*(3), 104−110. (In Russian).

Reed, D., Jakobson, M. (1987). Trotsky papers at the Hoover Institution: One chapter of an archival mystery story. *American Historical Review, 92*(April 1987), 363–375.

Rossi, J. (1987). *The GULAG Handbook: An encyclopedia dictionary of Soviet penitentiary institutions and terms related to the forced labor camps*. London: Overseas publ. interchange Ltd. (In Russian).

Smirnov, M. (1993). Penitentiary institutions system in the RSFSR and USSR in 1917–1930. In M. Smirnov. *Forced labour camps system in the USSR in 1923–1960. A handbook*, 10−24. Moscow: Zven'ya. (In Russian).

Volkogonov, D. (1992). *Trotsky. A political portrait. In 2 books. Book 2*. Moscow: Novosti. (In Russian).

Zhigulin, A. (1989). *The black stones*. Moscow: Knizhnaya palata. (In Russian).


ПОЛИЦИЯ



1. Изгнание уличного певца. Самый миролюбивый уличный исполнитель может показаться прохожим протестующим — в ситуации, когда полиция запрещает ему петь песни и собирать в кепку мелочь. Санкт-Петербург, 2016 год.

2. Феминистская акция в Международный женский день сопровождается песнями и кричалками. Москва, 8 марта 2019 года.

РЕЦЕНЗИИ

Песни несогласных: республиканская повстанческая музыка в Ирландии

Рец. на: Millar, S. (2020). Sounding dissent: Rebel songs, resistance and Irish Republicanism. Ann Arbor: University of Michigan Press

Мария-Валерия Викторовна Моррис[1]

✉ maire.morris87@gmail.com
ORCID: 0000-0002-8306-9761

[1] Российская академия народного хозяйства и государственной службы, Москва, Россия

Для цитирования статьи:
Моррис, М.-В. В. (2020). Песни несогласных: республиканская повстанческая музыка в Ирландии. Рец. на: Millar, S. (2020). Sounding dissent: Rebel songs, resistance and Irish Republicanism. Ann Arbor: University of Michigan Press. *Фольклор и антропология города*, *III*(3–4), 338–343. DOI: 10.22394/2658 3895-2020-3-3-4-338-343.

Songs of dissent: Republican rebel music in Ireland

A review of: Millar, S. (2020). Sounding dissent: Rebel songs, resistance, and Irish Republicanism. Ann Arbor: University of Michigan Press

Maria-Valeria V. Morris[1]

✉ maire.morris87@gmail.com
ORCID: 0000-0002-8306-9761

[1] Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russia

To cite:
Morris, M.-V. (2020). Songs of dissent: Republican rebel music in Ireland. A review of: Millar, S. (2020). Sounding dissent: Rebel songs, resistance, and Irish Republicanism. Ann Arbor: University of Michigan Press. *Urban Folklore & Anthropology*, *III*(3–4), 338–343. DOI: 10.22394/2658 3895-2020-3-3-4-338-343. (In Russian).

В 2020 году в издательстве Университета Мичигана вышла монография Стивена Миллара Sounding dissent: Rebel songs, resistance and Irish Republicanism («Озвучивая несогласие: повстанческие песни, сопротивление и ирландские республиканцы»). Ее цель, по словам автора, — дать максимально объективную картину современного бытования ирландской повстанческой музыки в контексте ее связи с вопросами идентичности, памяти и вооруженной борьбы. И если говорить об источниковедческой и диахронической части, то эта смелая заявка вполне оправдывается.

Сначала автор дает пространный очерк истории формирования «канона» ирландских повстанческих песен, сложившегося еще во второй половине XIX века из революционных песен конца XVIII столетия, народных баллад, а также песен движения «Молодая Ирландия» и Братства фениев. Миллар вводит категоризацию этих повстанческих текстов, подразделяя их: 1) на общепатриотические; 2) на песни протеста против британского владычества и притеснения католиков; и 3) на песенные коммеморации борьбы и конкретных личностей, прославившихся участием (и зачастую мученичеством) в ирландских повстанческих движениях прошлого. Этим трем подкатегориям, как замечает автор, продолжает соответствовать и современная повстанческая музыка. Что еще интересно — и к чему впоследствии автор не раз возвращается — это тот факт, что эти песни, как и легшие в основу современного повстанческого канона песни «Молодой Ирландии» и наследовавших им фениев, играли двоякую роль с точки зрения инклюзивности и эгалитаризма. Призывавшие к равенству и свободе для всех — для слушателей за пределами республиканского сообщества, — они воспринимались, напротив, как подкрепляющие религиозную и политическую рознь (и, как показывает медиадискурс, действительно продолжают восприниматься так и сегодня).

Следующая глава также представляет собой исторический очерк — на сей раз посвященный политической истории, а не исторической этномузыкологии. В ней автор исследует соотношение — и взаимоотношения — националистического и социалистического элементов в республиканском движении, а также, само собой, отражение в повстанческих песнях этих двух тенденций, каждая из которых является неотъемлемой частью республиканского спектра идей, но которые вместе с тем могут проявляться в разных пропорциях и сочетаниях в случае каждой отдельно взятой организации или личности. Помимо этого, проводится разбор роли Джеймса Коннолли[1] в создании современного канона ирландской повстанческой музыки; Коннолли подчеркивал важность песен для воодушевления людей на борьбу и сам написал множество повстанческих песен. По иронии судьбы, песни пера Коннолли популярности не обрели, но вот жизнь и смерть его самого стала сюжетом множества повстанческих баллад, ставших поистине народными. Однако после Пасхального восстания, войны за независимость Ирландии и поражения Ирландской республиканской армии (здесь и далее — ИРА) в гражданской войне повстанческих песен стало появляться значительно меньше, поскольку вооруженные столкновения, казалось, отошли в прошлое, и событий и личностей, подлежащих коммеморации в связи с ними, появлялось все меньше.

Однако во второй половине XX столетия опять стали появляться новые повстанческие песни, предваряя возвращение ИРА к вооруженной борьбе. Немалую роль в этом сыграл и общемировой подъем протестной фолк-музыки 1960-х. Тогда же повстанческая музыка стала все более активно применяться — и восприниматься — как средство пропаганды и аккомпанемент вооруженной борьбы; так, повстанческая фолк-музыка сопровождала первый марш за гражданские права католиков. В эту же эпоху власти по обе стороны ирландской границы начинают воспринимать музыку как инструмент национально-освободительной борьбы — и запрещать и цензурировать те или иные песни. Тем временем национально-освободительный компонент получает все больший вес как в политической сфере,

[1] Ирландский социалист и революционер, один из лидеров Пасхального восстания 1916 года. После поражения восстания был казнен.

так и в песнях: в сборнике 1947 года «Песни с баррикад» большая часть приведенных текстов — уже не музыка движения борьбы за гражданские права (настаивавшего исключительно на мирных способах разрешения конфликта) и не общесоциалистические песни о борьбе рабочего класса, но песни, посвященные вооруженной борьбе: как Пасхальному восстанию, войне за независимость и гражданской войне, так и современным сборнику событиям («Баллада о Билли Риде», повествующая о добровольце PIRA[2] из Белфаста, погибшем в бою с британской армией в 1971 году). После того как в 1969 году началась вооруженная кампания, ставшая известной как Troubles, повстанческая музыка по понятным причинам становилась все более популярна, причем, за редкими исключениями, она игнорировала расколы и противоречия внутри республиканского движения и воспевала, если можно так выразиться, общие ценности. Песни, которые сочиняют на этом этапе, уже изначально замышляются как повстанческие, и сами музыканты воспринимают их как свой вклад в освободительную борьбу, что будет весьма важно для следующих глав исследования. Ровно таким образом стали воспринимать музыку (как повстанческую, так и юнионистскую) и британские власти: при издевательствах над заключенными последних заставляли петь «Боже, храни королеву» и юнионистские песни, исполнителей республиканской музыки преследовали и т. п. Иными словами, в 1970-х музыка стала символическим оружием для всех участников конфликта. Миллар также исследует прагматику повстанческой музыки в стенах тюрем, среди заключенных республиканцев. Этому посвящена четвертая глава монографии.

Но наибольший интерес, с нашей точки зрения, могли бы (если бы не некоторые недочеты, о которых будет сказано ниже) представлять пятая и шестая главы книги, где от исторической этномузыкологии автор переходит к социальной антропологии современности и включенному наблюдению за повстанческой музыкальной сценой Белфаста, исследуя бытование повстанческой музыки в нынешних республиканских кругах. Что делает эту часть исследования потенциально остросоциальной и интересной — так это, безусловно, специфический политический контекст. После заключения Соглашения Страстной пятницы в 1998 году «официальная» вооруженная кампания ИРА была объявлена оконченной, а объединения Ирландии отныне предстояло добиваться мирными средствами в рамках существующей политико-правовой системы. Однако немалая доля активистов по понятным причинам восприняла этот шаг как предательство руководством ИРА идеалов республиканского движения и продолжила вооруженную борьбу; на текущий момент наиболее активными из многочисленных организаций так называемых диссидентов[3] являются CIRA (Continuity Irish Republican Army) и NIRA (New Irish Republican Army, бывшая Real Irish Republican Army). В силу того, что радикальные республиканские идеи находятся вне закона, антропологическое поле здесь является крайне сложным: несмотря на то

[2] Provisional Irish Republican Army (Временная Ирландская республиканская армия) — более радикальное, нежели предшествовавшая Официальная Ирландская республиканская армия, крыло ирландского сопротивления, вышедшее на первый план в конце 1960-х — начале 1970-х годов и остававшееся синонимом ИРА вообще вплоть до 1990-х годов (когда на арену вышли несогласные с заключением мирного договора — так называемые диссиденты).

[3] Каковое наименование, строго говоря, некорректно, так как диссидентами в строгом смысле слова здесь скорее являются те члены движения, которые приняли решение отказаться от республиканской доктрины и заключить мирный договор, а не те, кто продолжил придерживаться тех же принципов, что и раньше.

что активисты, безусловно, рады вниманию (особенно в контексте имеющейся негласной цензуры), добиться по-настоящему откровенного рассказа зачастую сложно.

Увы, именно это, насколько можно судить, и произошло с автором. Прежде всего, несмотря на весьма амбициозное заглавие книги и не менее амбициозную и широкую постановку исследовательской задачи, он работает с довольно узким полем — не с действующими активистами, а с музыкантами «повстанческой» сцены. Некоторые из информантов действительно являются бывшими участниками военных действий, но интервью, насколько можно судить, фокусируются на их исполнительском, а не на военном опыте. Действующих комбатантов среди информантов Миллара не находится — или, возможно, находится, но, поскольку в рамках включенного наблюдения автором «повстанческих» концертов и соответствующих интервью личные политические пристрастия информантов-слушателей не могут быть затронуты по очевидным причинам, это опять же выключает из потенциального охвата исследования те голоса, которые, собственно, и могли бы представлять наибольший интерес в беседе о «повстанческой» музыке в ее актуальном бытовании.

Безусловно, автором проведена масштабная антропологическая работа, однако оптика информантов, транслируемая им как «внутренняя», является, по существу, «внешней». Проще говоря, автор беседует исключительно с музыкантами и — в меньшей степени — с их слушателями, говоря исключительно об исполнительском сегменте их опыта. Реальная республиканская среда в узком смысле слова — люди, вовлеченные в практики не только символического сопротивления, — появляется в исследовании лишь опосредованно, через «глашатаев», которые либо сами описывают ее как внешние наблюдатели, либо подчеркивают — пользуясь их же метафорой, — что давно сменили АК-47 на гитару, пусть и в форме автомата. Как отмечают участники проведенного мной полевого исследования республиканского сообщества, выступающего за продолжение вооруженной борьбы, с которыми я обсудила книгу Миллара: «Если он хочет писать про ИРА, так с ИРА бы и говорил, а не с музыкантами какими-то»[4].

Таким образом, кампания сопротивления — частью которой и выступает реактуализирующаяся повстанческая музыка — практически полностью уходит за кадр. Так что если с задачей представить всесторонний портрет взаимодействия республиканского акционального сопротивления и республиканской повстанческой музыки в диахроническом контексте исследование справляется, то синхронические задачи монографии стоит оценивать с большей осторожностью.

В финале исследования Миллар заключает, что роль и восприятие повстанческой музыки в современной ирландской республиканской среде двояки. Один и тот же музыкальный и текстовый материал, будучи исполнен в окружении тех, кто поддерживает Соглашение Страстной пятницы, в «умеренной» локации будет восприниматься публичным дискурсом как «допустимый», выражающий прежде всего историческую память; будучи исполнен в месте, завсегдатаями которого считаются те, кто против Соглашения Страстной пятницы и за продолжение вооруженной кампании, этот же репертуар будет считываться как однозначно «повстанческий», и сами музыканты рассматривают исполняемые ими песни в таком случае как деятельный вклад в вооруженную борьбу. Повстанческая музыка, таким образом, не теряет своего значения как средство борьбы и поддержания боевого духа в тех кругах, для которых эта

[4] Интервью через Telegram, перевод мой. — М. М.

борьба так или иначе продолжается; в других кругах, четко от них отделенных, те же песни — это уже чисто исторический нарратив, и среди такой публики интерес к повстанческим песням спадает.

Пишет Миллар и о том, что эти разные «лагеря» слушателей повстанческой музыки не пересекаются; зарекомендовав себя как сторонник вооруженной борьбы, музыкант (или примелькавшийся зритель) якобы не сможет уже свободно посещать локацию, маркированную как «принадлежащую» сторонникам мирного договора; и, соответственно, наоборот.

Это зонирование, по мнению автора, выражает и еще одну характерную черту повстанческой музыки: как и в прошлом, она, с одной стороны, воспевает равенство и бичует несвободу и отчуждение, с другой стороны, она же проводит четкие и с трудом проницаемые границы сообщества, проникнуть за которые тяжело не только юнионистам (им — невозможно), но даже другим республиканцам.

Увы, именно здесь автор и попадает в ловушку. Эти социальные границы очень похожи на знаменитые «стены мира» в Белфасте: стены возводили на границах между протестантскими и католическими районами, чтобы избежать столкновений и поощрить людей жить в мире, но по факту существование стен послужило лишь большему отчуждению сообществ. Но и в пределах одних и тех же «стен мира» сообщества продолжают быть разделяемы стенами — на сей раз стенами специфических социальных связей и аффинити-групп[5]. Эти стены разделяют различные группы не только и не столько на уровне «дозволенных» и «не дозволенных» к посещению локаций (усмотреть и проанализировать такое было бы довольно просто), сколько на уровне допустимого уровня откровенности, а также специфического внутригруппового чувства черноватого юмора. И в отличие от «стен мира» и путеводителей по городу, по которым нетрудно выяснить, в каком именно ты находишься районе, эти социальные стены невидимы. Очень легко поверить, что ты благополучно их пересек, но на самом деле ты даже к ним не приблизился, и сам факт того, осознаёшь ты это или нет, всецело зависит от тех, кто говорит с тобой из-за этих стен, из недоступного для тебя как для наблюдателя контекста. Формальная неэкзотичность исследуемого сообщества играет с Милларом как с исследователем злую шутку: выражаясь словами Клиффорда Гирца, он искренне принимает интерпретацию третьего порядка за интерпретацию первого порядка и попадается в сети умолчаний, которые, будучи представителем outgroup, не распознаёт как умолчания. Таким образом, за невидимыми стенами остаются в первую очередь антропологи.

Так, например, респонденты Миллара рассказывают о том, что в свое время им приходилось сталкиваться с угрозами со стороны республиканцев, если они не желали выступать с повстанческими песнями (с. 180–181). Однако, по мнению некоторых республиканских активистов, воспринимать такие мемораты следует критически, как довольно типичный для определенной среды способ «набить себе цену»:

> Некоторые из этих ребят-музыкантов явно пытаются пропиариться в таком типичном пабном стиле. Ну, в смысле, типа, я весь такой крутой и опасный, что ИРА

[5] Affinity group (досл. «группа близости») — группа лиц, сформированная вокруг общей идеи или общей цели, зачастую политической, которая тем не менее находится вне поля публичной власти и «скреплена» в основном личными связями между участниками. Типичный способ организации на «низовом» уровне для леворадикальных и анархистских движений.

трижды мне угрожала. Ну да, конечно, я после пары пинт такое тоже буду рассказывать, только правдой оно от этого не становится [6].

Конечно, это всего лишь одно высказывание всего лишь одного члена республиканского сообщества. Однако сам факт того, что такое высказывание возможно, пусть и в единственном числе, уже показывает, что безоговорочно и некритически принимать слова информанта, как сказанные со стопроцентной установкой на достоверность, — опрометчиво. Как говорилось в известном телесериале, «Все лгут», и, с моей точки зрения, ответственность исследователя не в том, чтобы ему никогда не лгали (не иронизировали, не пытались подшутить и/или отговориться общими словами от острой темы, и т. д., и т. п.), а в том, чтобы осознавать тот факт, что, возможно, ему могут лгать или как минимум недоговаривать, и всегда оставлять на это некий допуск — по заветам «насыщенного описания».

Резюмируя вышесказанное, вряд ли можно рекомендовать Sounding Dissent… к прочтению в качестве того, чем эта книга себя заявляет: исчерпывающего и тщательного описания в том числе и современности ирландской повстанческой музыки. Исследование невольно воспроизводит те самые умолчания, вскрытие которых посредством научного анализа и должно быть, по логике, его задачей. Однако если смотреть прежде всего на диахронический анализ, то перед нами весьма емкий и тщательный очерк истории современного канона rebel music, вполне достойный прочтения.

[6] Интервью через Telegram, перевод мой. — М. М.


10:00-22:00



1. Человек, выступающий на улице в костюме химзащиты (задолго до пандемии), очевидно, тоже против чего-то протестует — особенно, если это мужчина, поющий альтом. Санкт-Петербург, 2017 год.

2. Группу «Самба Бэнд» знают активисты обеих столиц — она выступает на многих митингах. На барабанный ритм хорошо ложатся лозунги и речевки. Санкт-Петербург, март 2017 года.

ФОТООЧЕРК

Уличные музыканты. Петербург, 2020

ШУВАЛОВ ВСЕВОЛОД ПЕТРОВИЧ [1]

✉ SSSSSEVAN@GMAIL.COM

[1] Санкт-Петербургский государственный университет

Для цитирования статьи:
Шувалов, В. П. (2020). Уличные музыканты. Петербург, 2020 *Фольклор и антропология города*, *III*(3–4), 346–358. DOI: 10.22394/2658 3895-2020-3-3-4-346-358.

The buskers, Saint Petersburg, 2020

Vsevolod P. Shuvalov [1]

✉ SSSSSEVAN@GMAIL.COM

[1] St Petersburg University

To cite:
Shuvalov, V. (2020). The buskers, Saint Petersburg, 2020. *Urban Folklore & Anthropology*, *III*(3–4), 346–358. DOI: 10.22394/2658 3895-2020-3-3-4-346-358. (In Russian).

Сейчас сложно представить, что еще не так давно музицировать на улицах было невозможно. Уличные музыканты сегодня — постоянная величина городского пространства. Локусы, которые они осваивают, разнообразны: это и людные пятачки около метро, и улицы, и переходы, и мосты. Многие из них предпочитают играть в одном и том же месте и со временем становятся неотъемлемой частью его визуального и звукового ландшафта. Для других игра на улице — способ заработать прямо сейчас, и где именно это произойдет, в сущности, неважно.

Я подходил к играющим и поющим на улицах и завязывал разговор — главным образом для того, чтобы сфотографировать исполнителя, и заодно расспрашивал о том, где и как часто он выступает и что мотивирует его на уличную игру. Из этих небольших бесед у меня сложилось впечатление, что музыканты так или иначе встраивают в свой выход на уличную сцену мотив преодоления. Для одних музицировать с шапкой — бороться за признание собственного творчества, для других — не подчиняться массовому вкусу, играя только «настоящую» музыку, для третьих — сопротивляться жизненным трудностям, продолжая заниматься любимым делом, для четвертых — преодолевать собственную застенчивость или асоциальность.

Идея этого фотоочерка — представить галерею портретов современных музыкантов в пространстве Петербурга, сопровождая кадры записями из полевого дневника.

Бороться за свою музыку

Юрий, Мало-Конюшенный мост

Репертуар: музыка собственного сочинения, кавер-версии песен групп типа Beatles.



Юрий увлеченно играет в темноте на пустом мостике. Чаще всего он исполняет свои произведения в стиле эмбиент, создавая вокруг медитативное музыкальное пространство. Прохожие появляются редко, а Юрий их как будто не замечает. В какой-то момент он делает перекур, и я подхожу ближе. Музыкант охотно включается в разговор о своем творчестве.

Говорит, что для него главное на улице — играть музыку своего авторства, а не попсу, которую хотят слушать люди. Юрий противопоставляет себя уличным музыкантам, которые исполняют узнаваемые песни, чтобы собрать вокруг себя толпу зрителей. Он же пытается показать прохожим другую музыку: «Настоящую музыку сейчас никто не ценит… Настоящее творчество нужно только ценителям: музыкантам, поэтам, художникам и прочим… Только единицы подходили ко мне и интересовались, но я все равно ходил играть свою музыку. Приходится бороться, бороться, бороться! Иногда опускаются руки, но я точно знаю, что музыка никуда не уйдет».

В разговоре Юрий акцентирует внимание на своем высоком исполнительском уровне. Он может сыграть что угодно, но старается не подстраиваться под вкусы толпы. Но оказывается, что заработать на авторской музыке тяжело, и в трудные времена он тоже включает в репертуар известные рок-хиты.

Алексей, Дворцовая площадь
Репертуар: музыка собственного сочинения.



Алексей играет на пустынной ночной Дворцовой, молчаливо и сосредоточенно погружаясь в долгие и медитативные гитарные пассажи. На расстоянии нескольких метров сидит девушка с термосом и, практически не глядя на него, слушает. В перерывах они обмениваются несколькими короткими фразами. Во время очередной короткой паузы мне удается завязать разговор.

Алексей рассказывает об уличных кавер-группах, играющих популярные песни в людных местах, и явно противопоставляет себя им. Говорит, что приходится подстраиваться под других музыкантов, подбирать время и место. «Они там выставляют целую установку, там целая группа приходит, начинают играть кавера. Ну, вот там, на Невском. С Цоем трудно тягаться, но, вообще, Цоя не очень хочется играть, а хочется свое».

Заниматься любимым делом

Дедушка с баяном, Александровский парк
Репертуар: советские песни, собственные импровизации.



Сидит на скамейке в парке в хорошую погоду. Говорит о себе, как о профессиональном музыканте. Любит, когда люди подходят пообщаться, детям сразу же улыбается и играет «Пусть бегут неуклюже…».

Игра на улице для него — это способ держать себя в тонусе, несмотря на возраст. Ходит в парк уже много лет: «Меня как-то спросили: "А ты чего не играешь? Все играют, а ты чего?" Так и стал ходить играть».

Духовой ансамбль пожилых мужчин, Александровский парк
Репертуар: советские песни, марши.



Пожалуй, этот ансамбль — один из самых известных среди моих героев. Их знают не только около «Горьковской», но и в других частях города — например, в районе «Василеостровской» и «Площади Восстания» . Они ведут себя очень уверенно, выбирают проходные места. Иногда в качестве благодарности за пожертвование угощают шоколадной монеткой. Доброжелательно реагируют на мое появление, точно оно не является для них чем-то необычным. Говорят о себе, как об опытных музыкантах, которые выходят на улицу в любую погоду:

— А сейчас не холодно играть еще?

— Мы вон и в минус пятнадцать выходим! Спиртом инструменты протираем и играем!

Игра на улице воспринимается как некоторое преодоление возраста через продолжение дела жизни: «Мы всю жизнь играем, что нам еще делать?»

Константин, ст. метро «Удельная»

Репертуар: известные рок-хиты, песни собственного авторства.



Константин стоит в людном месте около метро, держится уверенно и свободно. Люди проходят мимо в разных направлениях, некоторые останавливаются послушать. Константин почти не делает пауз между песнями: кажется, что он играет сольный концерт.

Он приехал из Иркутска и в Петербурге работает музыкантом на улице: «Ни разу меньше четырех [рублей] не выходило за вечер. Мне говорят, что, типа, классно тебе, на гитаре стоишь играешь. А вы попробуйте три часа нон-стопом вот так поиграть. Как лимон выжатый потом домой прихожу. Но зато все же с музыкой, занят своим делом».

Константин отмечает, что успевает параллельно заниматься творчеством, пишет альбом и репетирует с группой. А игра на улице — это борьба, борьба за дело жизни.

Подзаработать

Александр, Александровский парк

Репертуар: гитарные импровизации.



В парке мое внимание привлекают профессионально звучащие джазовые импровизации. Подхожу ближе: мужчина играет на гитаре, вокруг несколько человек слушают. Уже смеркается, и Александр собирается уходить, но я успеваю завести разговор. В первую очередь он рассказывает о своей профессиональной деятельности, концертных турах и записях в студии. Жалуется, что во время карантина работы для музыкантов стало меньше, и поэтому он выходит на улицу — подзаработать. «Приходится уже на стройке работать, а так вот вышел поиграть на улице — все же с инструментом».

Иван, Набережная канала Грибоедова
Репертуар: импровизации на глюкофоне.



Выбор необычного инструмента — хороший ход, незамысловатые импровизации Ивана привлекают слушателей. На улице музыканту удается зарабатывать на путешествия. Иван играет не только в Петербурге, но и в других городах. Его мечта — освоить более вариативный и разнообразный хэнг-драм.

Мужчина с гитарой, станция метро «Горьковская»
Репертуар: советские песни, рок-хиты групп типа Scorpions, «Ария».



Около «Горьковской» многолюдно, а значит, здесь можно неплохо заработать. Мой собеседник рассказывает, что знает несколько тысяч песен и может исполнить любую. Считает себя профессионалом. Мастерство, по его словам, опознается слушателями, а значит, и кидать они будут больше. На заработок влияет и репертуар: люди любят, когда играют знакомое, и готовы платить за это. А он готов играть.

Пожилая женщина с гармоникой, станция метро «Горьковская»
Репертуар: известные советские и классические мелодии.



Женщина играет на маленькой духовой клавиатуре тихие, почти жалобные мелодии. Когда слышишь их, сразу хочется как-то помочь. Однако это сценический образ, в действительности жизнерадостной пенсионерке не нужно сострадание. Да, она выходит играть на улицу, чтобы получить дополнительный доход: «Вышла на пенсию, а денежка нужна!» — но говорит об этом спокойно. Планирует бороться за отмену обязательных лицензий для уличных музыкантов. На вопрос: «Как быть с полицейскими на улице?» —весело отвечает: «Ну а что они мне сделают? Я уже на пенсии. Ну, или если конфискуют у меня мою гармошку, а у меня дома еще таких пять штук!»

София, станция метро «Горьковская»



Девушка смутилась, когда я начал ее фотографировать, однако играть не перестала. В перерыве мы поговорили. София рассказала, что выходит на улицу, чтобы подзаработать. Мы обменялись контактами в инстаграме, чтобы я мог прислать ей фотографии. Посмотрев ее профиль, я понял, что мое уличное впечатление — «бедная, замерзшая девочка с флейтой» — не имеет ничего общего с ее образом в соцсетях, где она — сильная, самоуверенная и «самая красивая в классе».

Добиться творческого признания

Павел, станция метро «Парнас»



Павел выбрал самое видное место — недалеко от входа в метро. Рядом торговый центр, и прохожих довольно много. Наверняка именно этот фактор был решающим, чтобы встать здесь. Павел говорит, что играет на улице, так как здесь есть слушатель: «Иначе трудно пробиться, а тут люди сразу интересуются, подходят». Он охотно вовлекается в беседу и явно расположен к тем, кто проявляет интерес к его игре.

Преодолеть страх сцены

Ира, станция метро «Горьковская»



Репертуар: песни современных русских музыкантов, импровизации на тарабарском языке, песни на испанском.

Встречаемся около метро. Ира готовится петь. «Ощущение такое, будто сейчас буду бриться налысо». Девушка говорит, что поет на улице, чтобы побороть страх публичного выступления. Я наблюдал эту борьбу: от начала пения до момента, когда прохожие начали кидать деньги в жестяную банку. О деньгах Ира упоминала спокойно, не заостряя на них внимания. Заработок, по ее словам, не главное. «Мне не хватало на электричку, и я решила попеть на улице. Денег, правда, заработать не удалось, зато случилось несколько новых знакомств!»

Научный журнал
Academic journal

Фольклор и антропология города
Urban Folklore & Anthropology

2020, 3–4. Т. III

Основан в мае 2018 года
Established in May, 2018

Научный редактор
Е. Ф. Югай
Редактор английского текста
М.-В. В. Моррис
Корректура
О. М. Пономарев
Верстка, дизайн
В. Ф. Лурье

Academic Editor
E. F. Yugai
English Language Editor
M-V. V. Morris
Copy Editor
O. M. Ponomarev
Layout Editor, Designer
V. F. Lurie

ISSN: 2658-3895

Адрес редакции: 119606, г. Москва, просп. Вернадского, 82, корп. 9
Postal address: 82 bldg. 9, Vernadskogo Avenue, Moscow, Russia, 119606

Учредитель издания: Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ

The journal is published by The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration

При перепечатке ссылка на журнал обязательна.
In case of reprinting, reference to the journal is obligatory.

Публикуемые материалы прошли процедуру рецензирования и экспертного отбора.
All articles published in the journal have been peer-reviewed.

Подписано в печать 01.08.2021
Формат 70×100/16
Тираж 500 экз. (первый завод — 200 экз.)
Отпечатано в типографии РАНХиГС
119571, Москва, просп. Вернадского, 82, стр. 9

Номер Свидетельства о регистрации СМИ в Роскомнадзоре: ПИ № ФС77-73157 от 22.06.2018

© Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ
© Авторы
© The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration
© Authors



Бард Михаил Новицкий поет на митинге в защиту исторической архитектурной среды Петербурга. Санкт-Петебург, Пионерская площадь, 19 августа 2012 года.

