

НА ЯЗЫКЕ ПОЛУПРАВДЫ: МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНАЯ СЦЕНА ХАБАРОВСКА 1930-х ГОДОВ КАК ПЛАТФОРМА АНТИРЕЛИГИОЗНОЙ ПРОПАГАНДЫ

музыкальном наследии советской эпохи – обширном, многообразном и полемически заострённом – интерес для исследователя представляют как шедевры, далеко не всегда вписывающиеся в рамки идеологических или иных регламентов, так и огромный массив творений, призванных этим регламентам предельно соответствовать, претворяя директивы в жизнь. Нацеленный на внешние стороны жизни социума, иллюстрирующий официально одобряемые или порицаемые явления в нём, этот пласт сочинений неизбежно вбирает в себя его противоречия. Постигание важнейших особенностей развития советского общества предполагает изучение источников, связанных с отражением этих особенностей в художественной продукции, вне зависимости от степени талантливости её создателей. Рассматриваемый в данной статье материал – рукопись клавира, архивные документы, публикации в прессе, касающиеся музыкально-театральной жизни Хабаровска 1930-х годов – имеет определённую научную и историческую ценность и впервые привлекается в качестве предмета специального исследования.

История музыкального театра Дальнего Востока России 1930-х годов знаменательна появлением первых композиторских опусов в жанрах музыкальной комедии и музыки к драматическому спектаклю. Сочинения, вышедшие из-под пера приезжих музыкантов – Н. Н. Менцера, Д. Д. Пекарского, С. И. Томбака – были созданы специально для постановки на дальневосточной сцене. Деятельность композиторов стимулировала острая потребность в обновлении репертуара Хабаровского театра музыкальной комедии, запланированного на конец сезона 1933–1934 годов символическую акцию – «театрализованный суд над репертуаром»¹.

Перед руководством коллектива в следующем сезоне была поставлена задача «улуч-

шения художественной продукции театра»². В протоколе общего собрания работников театра музыкальной комедии от 3 августа 1934 года зафиксирован факт приглашения «квалифицированных сил» из Сталинграда и Ростова для формирования коллектива. При этом сохранены рабочие места за «проверенными, преданными производству работниками»³. Декларировалось преодоление «полного разрыва между театральными организациями и обслуживаемым ими зрителем», однако главной целью репертуарной политики стала «борьба за нового зрителя»⁴, осуществляемая посредством идеологической пропаганды. Поставленные задачи соответствовали утвердившейся еще в 1920-е годы «агитационной» концепции искусства, в которой (в отличие от художественной концепции) «основной акцент был сделан на полное идейное преобразование человека» [4, с.13]. В качестве идеологически «работающей» выдвинулась, в числе прочих, антирелигиозная тема.

Борьба с церковью и религией в 1920–1930-е годы отличалась особой жестокостью и агрессивностью. Возглавлял эту борьбу с 1925 года Союз безбожников (с 1929 – Союз воинствующих безбожников). Дальний Восток России был вовлечён в антирелигиозную кампанию в начале 1920-х годов. И здесь пропаганда безбожия, проявлявшаяся поначалу в организации оскорбительных митингов в дни великих церковных праздников и распространении атеистической литературы, затем приняла репрессивные формы [9, с.159].

Безбожники использовали разнообразные методы борьбы, в том числе, например, уничтожение нотной литературы⁵. Они «...получили в свои руки мощный пропагандистский инструмент, который на тот момент не мог быть использован церковью: театр, радио и кино» [2, с. 38]. По широте охвата аудитории главенствующим видом музыкального театра в

рассматриваемый период была оперетта, массовое увлечение которой началось в России несколькими десятилетиями ранее [13, с. 16].

За месяц до премьеры в Краевом театре музыкальной комедии антирелигиозного спектакля «Миллион Антониев», состоявшейся 20 ноября 1938 года, на страницах «Тихоокеанской звезды» была размещена статья Б. Кандидова «Шпионы в рясах», опубликованная ранее в центральном периодическом издании. Православные клирики вкупе со «служителями различных культов» обвинялись в связях с западными фашистскими и антисоветскими организациями, оказании поддержки «троцкистам» и «бухаринцам» и разного рода вредительстве. Поражающее воображение «факты», приведённые автором, свидетельствуют о подрывной деятельности церкви и подводят к выводу: «Правильно поставленная антирелигиозная работа помогает укреплению нашей обороноспособности и боевой мощи»⁶. Примерно в это же время «Тихоокеанская звезда» сообщила о намерении членов Союза безбожников Биробиджана «разоблачить подрывную контрреволюционную работу сектантских проповедников и еврейских религиозных националистов»⁷.

Ко времени обращения Дмитрия Давыдовича Пекарского к пьесе Г. Я. Градова⁸ и В. Орлова⁹ «Миллион Антониев» в его творческом портфеле¹⁰ уже имелась оперетта «Ки-сань» (1935), написанная для Хабаровского театра музыкальной комедии. Параллельно велась работа над завершением оперы «Маскарад» по драме М. Ю. Лермонтова, а также вызревал замысел оперетты «Рядом с тобой» и оперы по роману А. А. Фадеева «Разгром»¹¹. Выбор Пекарским литературного первоисточника обусловлен не только его популярностью в театральных кругах, но и работой дальневосточного коллектива под началом артиста и режиссёра драмы Б. М. Дмоховского, возглавившего в 1937 году театр в Хабаровске. Ранее Дмоховский осуществил постановку пьесы Градова и Орлова силами Ленинградского передвижного театра «Комедия» сразу после её публикации издательством Центрального совета Союза воинствующих безбожников (СВБ) СССР в 1931 году¹².

Исполнитель главной роли Н. К. Черкасов, вышедший на сцену в постановке Ленинградской «Комедии» более двухсот пятидесяти раз, главным достоинством спектакля считал его агитационную силу [12]. Антирелигиозная про-

паганда в пьесе осуществляется через очернение религиозного чувства изнутри: практически все персонажи, будучи членами церкви, парадоксально совмещают свою «веру» с безверием, вероломством, алчностью, порочностью, законопреступными действиями, не испытывая при этом и малейших угрызений совести. Критика церковного устава и самого вероучения от имени действующих лиц отсутствует, нет её и в авторских ремарках. По замыслу драматургов, именно при обсуждении персонажами пьесы очередной газетной статьи, написанной их единомышленником, «проклятым безбожником», выявляется тщательно скрываемое отношение иерархов к вере: «1-й кардинал: Они губят веру, а вместе с верой погибнем и мы. 3-й кардинал: На наш век хватит, монсеньоры, а после нас – хотя потоп» [5, с. 55].

Именно такая «вера» служит для одних средством самооправдания, для других – орудием обмана. Наловчившийся выдавать себя в кошунственном маскараде за католического пастора, преуспевающий «капиталист» и убийца в одном лице, Байуотерс беспрепятственно возрастает во зле, подобно гётевскому Рейнеке-лису. Такое соединение преподносится как вполне привычное и даже органичное. Изумлённому свидетелю условно разворачивающихся в США событий внушается установка на восприятие религии как социально опасного явления вне зависимости от конфессии и места действия. Вердикт от СВБ авторы вкладывают в уста морализирующего Байуотерса: «Святой церкви нельзя терять таких людей, как я. На мелких жуликах, как вот эти славные ребята, она далеко не уедет. Ей нужны мы, может быть, убийцы и бандиты, но предприниматели широкого размаха, коммерсанты, без страха и без совести, громилы в мировом масштабе...» [5, с. 61].

Композитором была воспринята атеистическая и антиклерикальная установка драматургов. Сохранился черновик клавира музыкальной комедии Пекарского¹³, включающей в себя 19 номеров, в том числе несколько незавершённых. О том, что литературный первоисточник не подвергся существенной переработке, кроме заключительной части, можно судить по предваряющим музыкальные номера последним словам «прозы», вписанным в клавиру. Они буквально совпадают с соответствующими фрагментами текста пьесы в подавляющем большинстве случаев. Текст вокальных

номеров (сомнительного качества) был сочинён специально для этой музыкальной комедии, на что указывает надпись в клавире: «стихи Марской».

Своего рода квинтэссенцией церковного начала в музыке призваны служить три номера: инструментальный «Хорал. Мелодрама Патера» (№ 3), женский хор «Хвалите Бога» (№ 10) и фрагменты финала II действия (№ 14). Подражая органному прелюдированию, Пекарский использует в «Хорале» аккордовый склад с удалённой в низкий регистр линией баса, строгую ритмику (построение изложено половинными длительностями, встречается пунктир). Предложения завершаются автентическими каденциями, содержат внутритональный и модуляционный хроматизм. Хоральность здесь сочетается с маршевостью, и в целом характер музыки можно было бы определить как патетический, однако эмоциональный тонус этого 23-тактового построения в тональности *c moll* конкретизирует ремарка *orgie*. В исполняемой «оргиастично» музыке запечатлён экзальтированный образ религиозного фанатика.

Представление о церковно-музыкальной стилистике, бытовавшее в сознании музыкантов 1930-х годов, отражено в книге А. К. Копосова «Против церковщины в хоровом пении» (1937). Её содержание косвенно было рассмотрено и получило адекватную оценку в исследовании А. Л. Маклыгина [7]. Мы не располагаем сведениями, подтверждающими знакомство Пекарского с этой работой, однако среди описанных Копосовым приёмов, автоматически попавших в ««прейскурант» антинародных средств», в музыкальной комедии «Миллион Антониев» можно обнаружить следующие: «многократная повторность аккордов («дьячково топтание»)), «остановки на аккорде в мелодическом положении терции», «строго выдержанное хоральное изложение», «силлабичность в распеве текста» [7, с. 139–144]. Почти все перечисленные приёмы содержатся в заключительных тактах хора «Хвалите Бога» (пример № 1).

Писателями-безбожниками тиражировалась идея о противопоставлении науки и религии как двух взаимоисключающих форм общественного сознания. Вслед за первоисточником эта идея затронута в музыкальной комедии Пекарского. Композиционным центром музыкальной комедии является масштабный финал II

Пример № 1

Д. Д. Пекарский.

«Миллион Антониев». Женский хор «Хвалите Бога» (№ 10)

[Allegretto]

The image shows a musical score for a women's choir. It includes staves for Soprano and Alto voices, and a piano accompaniment. The lyrics are: "Хва - ла То-му, Кто лю-ду спас, по-гряз - шу-ю в гре-хах!". The tempo is marked as [Allegretto].

действия (№ 14) с участием хора, где Байуотерс устраивает некий «фокус» с самовозгоранием свечей, используя для этого химические вещества. Об использовании этих веществ известно только самому Байуотерсу, его подельнице Мэг («избраннице») и зрителю. Для остальных же участников действия самовозгорание происходит в результате продолжительной молитвы. Уровень эмоционального напряжения в финале, включающем в себя несколько разделов (Встреча «избранницы», Проповедь Байуотерса, Обращение к «избраннице», Молитва «избранницы», Реакция на чудо), постепенно возрастает. Об этом свидетельствуют реплики хора и отдельных персонажей «Мне страшно», грозное воззвание Байуотерса «Изыди!», обильное использование традиционных нагнетающих напряжение средств – хроматических пассажей, гармонии уменьшённого вводного септаккорда. Кульминацией становится молитва «избранницы», представляющая собой мелодекламацию на фоне проводимой в оркестре темы сольного номера, звучащей ранее с текстом «Святою быть я должна, вот так штука...» (№ 12).

Сцена создаёт видимость опровержения религиозного знания посредством знания научного, обличения духовных лиц (в лице Байуотерса и Мэг) и мирских людей, в той или иной форме свидетельствующих о чуде¹⁴. К использованию данных науки авантюрист Байуотерс прибегает, чтобы продемонстрировать бесплодность молитвенных воззваний верующих, с одной стороны, и возможность спекуляций духовенства на вере людей в чудо – с другой. Эта линия работы антирелигиозников по «разоблачению чудес религии» была продолжена в послевоенное время на организованных комсомольцами вечерах химии, физики и биологии с демонстрацией опытов [10, с. 184].

Современник авторов «Миллиона Антониев», святитель и доктор медицины Лука Крымский (В. Ф. Войно-Ясенецкий) ряд своих трудов посвятил проблеме соотношения научного и религиозного знания. В работе «Наука и религия», насыщенной внутренней полемикой с безбожниками, он пишет, что «... в вопросе о чуде не может быть принципиального противоречия между наукой и религией (может быть лишь вопрос о реальности или вымышленности данного чуда, но это уже вопрос другого порядка)» [1, с. 26–27]. Главную причину доверия граждан СССР аргументации безбожников святитель Лука видит в религиозной неграмотности населения. Об этом он упоминает неоднократно на страницах своей работы: «Полузнание – бич нашего времени...» [там же, с. 15]; «так как сейчас Евангелие достать нигде нельзя, то здесь смело выдаётся за евангельское учение то, что с Евангелием несовместимо» [там же, с. 50]; «даёт ли это кому право вместо библейского учения выдавать за него нечто иное, достойное осмеяния?» [там же, с. 66]; «у многих антирелигиозных писателей отсутствует этот религиозный опыт в прошлом (если не смешивать с ним формальную, обрядовую сторону религии), и уже потому неосновательны их нападки на религию в её чистом виде» [там же, с. 23].

Одной из ключевых в музыкальной комедии является *идея маскарада*, реализуемая в развитии не только образа главного персонажа, но и прочих действующих лиц. Непосредственно акту перевоплощения Байуотерса посвящена сцена из I действия (№ 5), решённая композитором как декламация на фоне звучащей музыки. После нескольких энергичных тактов, в которых обыгрывание доминантсептаккорда и тонического трезвучия с секстой передаёт внутреннее ликование авантюриста и его решимость к осуществлению преступного замысла, следует раздел, построенный на развитии маршевой «темы стражей закона» из хора полисменов (№ 6), иллюстрирующего вхождение Смотрителя и Часового в камеру заключённого. Завершается сцена эпизодом, построенном на материале звучавшей ранее «Мелодрамы Патера» (№ 3), в котором переодетый Байуотерс предстаёт в облике предварительно связанного и избитого им Патера. Примечательно в данном примере то, что хоральная тема Патера проводится в первоначальном, а не трансфор-

мированном виде (как можно было бы ожидать в связи с перевоплощением), что указывает на некую взаимозаменяемость социальных ролей Патера и Байуотерса. Тема звучит в сочетании с квазицитатой из Священного Писания: «...И ты пройдешь сквозь эту железную дверь в светлой одежде праведника».

Мысль о несоответствии одеяния внутреннему состоянию героя в тексте либретто подчёркивается неоднократно: «И в сутане ловчей воровать. / Бог – защитник, и ангелов рать»; «В этой сутане, в ангельском сане / В ад ему не попасть» (№ 9, Дуэт Мэг и Байуотерса). Так, кружащимися в романтическом вальсе бандитом и любительницей кокаина, его любовницей, идея маскарада в ироническом ключе распространяется далеко за пределы мира людей. В своём сольном номере (№ 12) переодетая «древнехристианской мученицей» Мэг приоткрывает маску и демонстрирует публике искренние «страдания»: «Не пей вино, не кури, голодай, / По целым дням святую здесь изображай!» (ремарка «Плачет»).

Внешний характер благочестия Старботль, участницы «общины по спасению душ» раскрывается в её дуэте с Байуотерсом (№ 13). Питающая непреодолимую страсть к ряженому Патеру, 55-летняя богатая вдова Старботль становится участницей любовного треугольника. Оставшись наедине с предметом своей страсти, она неожиданно проявляет себя напористой «соблазнительницей»: её партия в дуэте содержит широкие скачки, в том числе тритоновые, ходы на несколько широких интервалов подряд в восходящем направлении, танцевальные ритмоформулы и т. п.

К центральным идеям музыкальной комедии, педалируемым её создателями, относится *идея смешения духовного и коммерческого* в высказываниях и поступках персонажей. Название пьесы – «Миллион Антониев» – акцентирует финансово «прибыльную» сторону дела поточного производства и продажи икон. Показателен следующий диалог: «1-я секретарша: ... По какой линии прикажете вести это дело, святой отец, по духовной или по коммерческой? ... Байуотерс: Мы поведём это дело по смешанной линии, дитя моё. В сущности, от духовного дела до коммерческого – один шаг» [5, с. 48–49].

Нередко это смешение двух сфер происходит с использованием метода гротеска. В дуэте Байуотерса и Патера (№ 4), пришедшего в тюрьму

к осуждённому на казнь преступнику, легковесный характер музыки в жанре польки и слащаво-циничный словесный текст от лица священника резко не соответствуют драматической ситуации. Авторы оперетты устами Байуотерса разоблачают, по их замыслу, корыстолюбие духовенства, приписывая его действиям в лице Патера стремление к личной выгоде: «...хотите ещё взять, хоть большего ждать не могли», «получишь теперь высокий сан». «Смиренно» вторя Байуотерсу в «дуэте согласия», вылепленный антирелигиозниками образ Патера откровенен: «Добром вспоминать будем вас. ... Прошу вас, умрите для нас».

Другая характерная для церковной жизни ситуация, связанная с пожертвованием материальных средств в пользу церкви, также подаётся сквозь призму личной заинтересованности персонажа и имеет криминалистическую подоплёку. Любовные притязания Старботль, владельца фабрики по изготовлению икон, будучи главной причиной громадных пожертвований в пользу церковной общины, фактически лишают её состояния, отписанного Байуотерсу, а затем и жизни. Так, внешне типичные ситуации – появление духовного лица в камере осуждённого, выплата пожертвований на нужды церкви получили негативное внутреннее наполнение, которое по причине религиозной неграмотности населения и мощного комплексного воздействия антирелигиозной пропаганды воспринималось публикой 1930-х годов как тоже вполне типичное.

Такое сочетание в контексте всего произведения можно рассматривать как частное проявление феномена «полуправды». На данном феномене акцентирует внимание Н. Г. Шахназарова, характеризуя сознание, искусство и быт советских граждан 1930-х годов: «Проницательность Сталина как диктатора, как создателя тоталитарного государства заключалась в том, что он использовал простейший и примитивный приём – не обыкновенную откровенную ложь, а полуправду. И не ошибся. Зёрна правды, конкретные факты, реальность которых было невозможно оспорить ... позволяли манипулировать сознанием так, как было необходимо власти, и прикрывать ими огромный массив лжи. В этом смысле полуправда – более страшное оружие, чем очевидная ложь» [14, с. 102]. В подобных «обличительных» сочинениях неизменно присутствует полуправда как особый язык, как

способ показа абсурдности обличаемых сторон жизни общества.

Оперетта Д. Д. Пекарского «Ки-сань» на либретто С. М. Бытового, открывшая перечень написанных для дальневосточной сцены музыкальных комедий, демонстрирует типичный для безбожников подход к религии как средству утверждения жестокой «власти поработителей»¹⁵. М. Нильский разъясняет: «Режиссируя постановку “Ки-сань”, я шёл по двум линиям. Первое – показать реально гнетущее положение крестьян японской Кореи и второе – высмеять традиционно-религиозную дикость, на которую в своей агитации опирается вся та подлая свора, эксплуатирующая и терроризирующая корейское крестьянство, показать революционные шаги трудящихся Кореи»¹⁶. О выражении антирелигиозных идей средствами музыки в этой оперетте говорить невозможно, так как на сегодняшний день исследователи не располагают нотным текстом¹⁷. Сценическая жизнь оперетты оказалась недолгой вследствие начавшейся в 1937 году депортации корейского населения с территории Дальневосточного края.

Подводя итоги сказанному, отметим, что антирелигиозной пропагандой пропитана значительная часть театральной продукции 1930-х годов, предназначенной для постановки на профессиональной и любительской¹⁸ сценах края. Требованию времени совершать идеологические нападки на религию, включая различные виды культа, подчинилась не только музыкальная комедия.

Если же попытаться проникнуть в тайну жизнеспособности произведения искусства вообще и музыкальной комедии Пекарского в частности, то выяснится, что канувшая в лету идеология, пронизывающая каждую строку нотного и словесного текста «Миллиона Антониев» и подобных ему сочинений, фактически подменяла собой содержание, но это окажется здесь не единственной проблемой. И художественными достоинствами музыки (по словам рецензента, в сочинении Пекарского «интересной и содержательной»¹⁹) покрыть зияющие в том же содержании «пустоты» невозможно, даже если речь идёт о развлекательном жанре. Связь искусства и религии отнюдь не сводится к сюжетно-образным заимствованиям или, напротив, антирелигиозной пропаганде. Исходя из этимологии слов «религия» (в переводе с латинского – воссоеди-

нение) и «искусство», именно в произведении искусства можно увидеть посредника в особом пространстве идеальных отношений человека и Всевышнего: «Человек-зритель, вступая во внефункциональное отношение с произведением искусства как нефункциональной вещью, также имеет конечную цель, не связанную с утилитарной полезностью, данной в повседневном опыте, а призванную внести целостность и единство как в сенсорную жизнь его плоти с её потребностями, так и в мир его психических переживаний. И то и другое достигается выведением конечных потребностей плоти и души в бесконечный мир Духа» [6, с. 9]. Согласно предложенной концепции антирелигиозная тематика произведений искусства вынуждает эти произ-

ведения вступать в противоречие с собственной природой.

Используемый в пропагандистской литературе способ показа «классового врага», при котором его облик произвольно «дорисовывался» негативными штрихами, был воспринят и искусством, позволяя сохранить иллюзию «реалистического» изображения. Этот «язык полуправды» близок в основе своей гротескному искажению явлений действительности. При идеологически выдержанном подходе автора искажённый образ претендует на точное соответствие оригиналу, игровое начало нивелируется. Таковы созданные драматургами и композитором образы церковных служителей и жертвователей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: В борьбе за нового человека: доклад от 12 марта 1934 года [автор не указан] // Российский государственный исторический архив Дальнего Востока (РГИА ДВ). Ф. Р-2480. Оп. 1. Д. 18. Л. 78. «Театрализованный суд» призван был имитировать распространённую в 1920–1930-е годы процедуру партийной чистки на художественном материале. Впервые форма общественного суда была использована Вс. Э. Мейерхольдом в 1924 году по отношению к творчеству А. Н. Островского. Далее такого рода суды внедрялись в практику производственных совещаний РАПМа, одно из которых (23 марта 1931 года) представляло собой «Суд над творчеством М. Ф. Гнесина» [3, с. 118].

² Объяснительная записка к отчёту о деятельности Краевого музыкального театра за 1934 год // РГИА ДВ. Ф. Р-2480. Оп. 1. Д. 25. Л. 74.

³ Копия протокола общего собрания работников театра музыкальной комедии от 3 августа 1934 года // РГИА ДВ. Ф. Р-2480. Оп. 1. Д. 46. Л. 18.

⁴ В борьбе за нового человека // РГИА ДВ. Ф. Р-2480. Оп. 1. Д. 18. Л. 78.

⁵ Опишем лишь один показательный случай. Из докладной записки заведующего Отделом культуры и пропаганды ленинизма ЦК ВКП(б) А. И. Стецкого следует, что Книготорговым объединением были разосланы «...в октябре 1934 г. в закрытом порядке 15 краевым отделениям для бесплатной передачи Музыкальным техникумам посылки нотной литературы из национализированного фонда старых изданий», однако «... наряду с доброкачественными засланы черносотенные ноты и ноты религиозного содержания...», в связи с чем руководству Книжного объединения государственных издательств был объявлен выговор и предложено немедленно «ликвидировать

контрреволюционную и устарелую» литературу [8, 121–122].

⁶ Кандидов Б. Шпионы в рясах // Тихоокеанская звезда. 1938. 21 октября.

⁷ Конференция безбожников // Тихоокеанская звезда. 1938. 11 августа.

⁸ Драматург Г. Я. Градов (Никитинский), выступавший под псевдонимом Деда-безбожника, специализировался на антирелигиозной тематике.

⁹ Полные инициалы Орлова установить не удалось.

¹⁰ О жизни и творчестве Д. Д. Пекарского на Дальнем Востоке известно немного: «Композитор Д. Пекарский связал свою деятельность с крупнейшими дальневосточными городами – Хабаровском и Владивостоком, работая в качестве главного дирижёра Хабаровского театра музыкальной комедии и оркестра Владивостокского радиокомитета. Он – автор ряда произведений для фортепиано, струнного квартета, оперетт» [11, с. 3].

¹¹ Из опубликованной заметки о творческих планах композитора Д. Д. Пекарского (Над чем работает композитор Д. Д. Пекарский // Тихоокеанская звезда. 1938. 20 декабря).

¹² В 1933 году сочинение Г. Градова и В. Орлова «Миллион Антониев» было переиздано издательством «ВСЕКДРАМ».

¹³ На титульном листе черновика указано: «Два клавира и оркестровка», однако на сегодняшний день библиотека театра располагает только рукописью клавира в двух экземплярах.

¹⁴ Авторы, очевидно, намекают на Чудо схождения Благодатного Огня, совершающееся ежегодно в Иерусалиме в храме Гроба Господня в праздник Светлого Христова Воскресения.

¹⁵ Для сравнения напомним текст на экране («Господи, вразуми непокорных!») в фильме С. М. Эйзенштейна «Броненосец Потемкин» (1925), являющийся единственной репликой от лица священника.

¹⁶ К постановке дальневосточной оперетты «Ки-сань». Слово мастерам спектакля (М. Нильский, М. Цибаровский, Н. Пальмов, Д. Пекарский) // Тихоокеанский комсомолец. 1935. 26 апреля.

¹⁷ Из сохранившихся материалов имеется буклет к спектаклю «Ки-сань» с кратким изложением содержания (РГИА ДВ. Ф. Р-2480. Оп. 1. Д. 46. Л. 26-б) и

газетные статьи с описанием некоторых важных деталей работы над музыкой.

¹⁸ Так, в одной из газетных заметок упомянуто о выступлении в городе Комсомольске-на-Амуре народного драматического кружка из стойбища Хунгари, поставившего пьесу «Старый и новый быт» в трёх действиях: «Шаманство», «Свадьба», «Комсомол в борьбе с шаманством» (Театр из стойбищ Хунгари // Тихоокеанский комсомолец. 1935. 11 марта).

¹⁹ Семёнов Б. «Миллион Антониев» // Тихоокеанская звезда. 1938. 1 декабря.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архиепископ Лука (Войно-Ясенецкий). Наука и религия. М.: ОБРАЗ, 2007. 192 с.

2. Булавин М. В. Методы антирелигиозной пропаганды в деятельности Союза воинствующих безбожников на Среднем Урале // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2011. № 5 (11). Ч. 4. С. 36–42.

3. Власова Е. С. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. М.: Классика-XXI, 2010. 456 с.

4. Власова Е. С. Советское музыкальное искусство сталинского периода. Борьба агитационной и художественной концепций: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2010. 40 с.

5. Градов Г. Я., Орлов Вл. Миллион Антониев: пьеса в 4 д. М.: Центральный совет Союза воинствующих безбожников СССР, 1931. 64 с.

6. Жуковский В. И., Копцева Н. П. Религия и произведение искусства // Вестник Красноярского государственного университета, 2006, № 10. С. 3–10.

7. Маклыгин А. Л. Музыкальные культуры Среднего Поволжья. Становление профессионализма. Казань: Казанская гос. консерватория, 2000. 311 с.

8. Музыка вместо сумбура. Композиторы и музыканты в Стране Советов. 1917–1991 / сост.

Л. В. Максименков. М.: Международный фонд «Демократия», 2013. 864 с. (Россия. XX век. Документы).

9. Пряженникова М. В. Пропаганда безбожия в Восточном Забайкалье в 1920–1930-х гг. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2012. №12 (26). Ч. 2. С. 158–162.

10. Слезин А. А. Комсомол против религии: метаморфозы 1950-х годов // Там же. 2016. № 9 (71). С. 183–187.

11. Соломонова Н. А. Размышляя о юбилее... // Музыкальная культура Дальнего Востока: мат. региональной науч.-практ. конф., посвящ. 40-летию дальневосточной организации Союза композиторов России. Вып. 2. Хабаровск: Хабаровский государственный институт искусств и культуры, 2001. С. 3–12.

12. Черкасов Н. К. Записки советского актера. М.: Искусство, 1953. 386 с.

13. Чистова Т. Ю. Тенденции развития оперетты в советской культуре: 1930–1950-е гг.: автореф. дис. ... канд. культурологии. М., 2012. 20 с.

14. Шахназарова Н. Г. Парадоксы советской музыкальной культуры. 30-е годы. М.: Индрик, 2001. 128 с.

REFERENCES

1. Arkhiepiskop Luka (Voyno-Yasenetskiy). *Nauka i religiya* [Science and Religion]. Moscow: OBRAZ, 2007. 192 p.

2. Bulavin M. V. *Metody antireligioznoy propagandy v deyatel'nosti Soyuzov voinstvuyushchikh bezbozhnikov na Srednem Urale* [Methods of Anti-Religious Propaganda in the Activities of the Militant Atheists' Union of the Mid-Urals Region]. *Istoricheskiye, filosofskkiye, politicheskkiye i yuridicheskkiye nauki, kul'turologiya i iskusstvovedeniye. Voprosy teorii i praktiki* [The Historical, Philosophical, Political and

Legal Sciences, Culturology and Art Studies. Questions of Theory and Practice]. 2011, No. 5 (11), Part 4, pp. 36–42.

3. Vlasova E. S. *1948 god v sovetskoj muzyke. Dokumentirovannoe issledovanie* [The Year 1948 in Soviet Music. Documented Research]. Moscow: Klassika-XXI, 2010. 456 p.

4. Vlasova E. S. *Sovetskoe muzykal'noe iskusstvo stalinskogo perioda. Bor'ba agitatsionnoy i khudozhestvennoy kontseptsiy: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [Soviet Music of the Stalin Period. The

Struggle between Ideological and Artistic Conceptions: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2010, 40 p.

5. Gradov G. Ya., Orlov Vl. *Million Antoniev: p'esa v 4 d.* [A Million Anthonies: Play in 4 Acts]. Moscow: Tsentral'nyy sovet Soyuza voinstvuyushchikh bezbozhnikov SSSR, 1931. 64 p.

6. Zhukovsky V. I., Koptseva N. P. *Religiya i proizvedenie iskusstva* [Religion and Works of Art]. *Vestnik Krasnoyarskogo gosudarstvennogo universiteta* [Herald of the Krasnoyarsk State University]. 2006, No. 10, pp. 3–10.

7. Maklygin A. L. *Muzykal'nye kul'tury Srednego Povolzh'ya. Stanovlenie professionalizma* [Musical Cultures of the Central Volga Region: The Formation of Professionalism]. Kazan: Kazan State Conservatory, 2000. 311 p.

8. *Muzyka vmesto sumbura: Kompozitory i muzykanty v Strane Sovetov. 1917–1991* [Music Instead of Confusion: Composers and Musicians in the Soviet Union. 1917–1991]. Compl. by L. V. Maksimenkov. Moscow: Mezhdunarodnyy fond «Demokratiya», 2013. 864 p. (Rossiya. XX vek. Dokumenty [Russia. The 20th Century. Documents]).

9. Pryazhennikova M. V. *Propaganda bezbozhiya v Vostochnom Zabaykalye v 1920–1930-kh gg.* [Propaganda of Atheism in the Eastern Trans-Baikal Region in the 1920s and 1930s]. *Istoricheskiye, filosofskkiye, politicheskkiye i yuridicheskkiye nauki, kul'turologiya i iskusstvovedeniye. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, Philosophical, Political and Legal

Sciences, Culturology and Art Studies. Questions of Theory and Practice]. 2012, No. 12 (26). Part 2, pp. 158–162.

10. Slezin A. A. *Komsomol protiv religii: metamorfozy 1950-kh godov* [The Communist Youth League against Religion: the Metamorphoses of the 1950s]. *Ibid.* 2016, No. 9 (71), pp. 183–187.

11. Solomonova N. A. *Razmyshlyaya o yubilee* [Reflecting on the Anniversary]. *Muzykal'naya kul'tura Dal'nego Vostoka: mat. regional'noy nauch.-prakt. konf., posvyashch. 40-letiyu dal'nevostochnoy organizatsii Soyuza kompozitorov Rossii* [Musical Culture of the Far East: Materials of the Regional Scholarly-Practical Conference Commemorating the 40th Anniversary of the Establishment of the Far Eastern Section of the Composers' Union]. Issue 2. Khabarovsk: Khabarovsk State Institute of the Arts and Culture, 2001, pp. 3–12.

12. Cherkasov N. K. *Zapiski sovetskogo aktera* [Notes of a Soviet Actor]. Moscow: Iskusstvo, 1953. 386 p.

13. Chistova T. Yu. *Tendentsii razvitiya operetty v sovetskoy kul'ture: 1930–1950-e gg.: avtoref. dis. ... kand. kul'turologii* [Trends in the Development of Operetta in Soviet Culture: from the 1930s to the 1950s: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Culturology]. Moscow, 2012. 20 p.

14. Shakhnazarova N. G. *Paradoksy sovetskoy muzykal'noy kul'tury. 30-e gody* [The Paradoxes of Soviet Musical Culture. The 1930s]. Moscow: Indrik, 2001. 128 p.

На языке полуправды: музыкально-театральная сцена Хабаровска 1930-х годов как платформа антирелигиозной пропаганды

Статья посвящена изучению пропагандистских идей и методов отечественного искусства 1930-х годов на примере музыкальной комедии Д. Д. Пекарского «Миллион Антониев». Потребность в обновлении репертуара Хабаровского театра музыкальной комедии способствовала обращению дальневосточного композитора к изданию Союза воинствующих безбожников и возникновению музыкально-театрального сочинения, максимально соответствующего утвердившейся десятилетием ранее агитационной концепции искусства (понятие Е. С. Власовой). Воспринявший антирелигиозную и антиклерикальную установку композитор реализует заложенные в литературном первоисточнике идеи: опровержения религиозного знания посредством научного знания, маскарада как образа жизни и служения верующих клириков и мирян, смешения духовного с коммерцией и политикой. Анализ отдельных сольных и хоровых номеров музыкальной комедии Пекарского показал, что образы церковных служителей и жертвователей, представленных «классовыми врагами», гротескно искажены, дополнены негативными штрихами, при этом сохранена иллюзия реалистичности изображения. При таком подходе обнаруживается феномен полуправды, позволявший власти в рассматриваемый исторический период воздействовать на сознание граждан. Современное гуманитарное знание включает в себя концепции, согласно которым антирелигиозная тематика произведений искусства вынуждает эти произведения вступать в противоречие с собственной природой, препятствуя их жизнеспособности.

Ключевые слова: Д. Пекарский, музыкальная комедия «Миллион Антониев», Хабаровский театр музыкальной комедии, антирелигиозная пропаганда в искусстве, советское искусство, агитационное искусство, музыкальный гротеск.

**In the Language of Half-Truth:
the Musical-Theatrical Scene of Khabarovsk in the 1930s
as a Platform of Anti-Religious Propaganda**

The article is devoted to the study of the propagandist ideas and methods of Russian art in the 1930s on the example of D.D. Pekarsky's comedy "A Million Antonys." The need for a renewal of the repertoire of the Khabarovsk Theater for Musical Comedy caused the composer from the Russian Far-East to turn to the publications of the Union of Militant Atheists and to create a musical-theatrical composition corresponding to the greatest degree to the agitational conception of art (to use the term of E.S. Vlasova) which had been established a decade earlier. The composer who has accepted the anti-religious and anti-clerical paradigm manifests in his music the ideas set forth in the literary source: refutation of religious knowledge by means of scientific knowledge, evaluating the way of life of religious clerics and parishioners as being a masquerade, and the amalgamation of the spiritual element with commerce and politics. Analyses of separate solo and choral numbers from Pekarsky's musical number show that the portrayal of the church vergers and benefactors presented as "class enemies," being grotesquely distorted, is endowed with negative traits, at that, the illusion of the reality of presentation being preserved. Such an approach reveals the phenomenon of half-truth, making it possible for the government in the apprehended historical period to impact the consciousness of the citizens. Present-day humanitarian knowledge includes in itself concepts, according to which the anti-religious subject matter of works of art compels these works to contradict their own inner nature, impeding their artistic viability.

Keywords: D. Pekarsky, the musical comedy "A Million Antonys," the Khabarovsk Theater for Musical Comedy, anti-religious propaganda in art, Soviet art, agitational art, musical grotesque.

Сырвачева Светлана Сергеевна

ORCID: 0000-0002-0008-9258

старший преподаватель кафедры
искусствоведения, музыкального образования
и искусства эстрады

E-mail: fotin_s@mail.ru

Хабаровский государственный институт культуры
Хабаровск, 680045 Российская Федерация

Svetlana S. Syrvacheva

ORCID: 0000-0002-0008-9258

Senior Faculty Member at the Department
of Art Studies, Musical Education
and Popular Art

E-mail: fotin_s@mail.ru

Khabarovskiy gosudarstvennyy institut kul'tury
Khabarovsk State Institute for Culture
Khabarovsk, 680045 Russian Federation