

Валентин Головин

МУЗИЦИРОВАНИЕ И ПЕНИЕ В ПОВЕСТИ АРКАДИЯ ГАЙДАРА «ТИМУР И ЕГО КОМАНДА»

В статье рассматривается мотив пения и музицирования в повести Аркадия Гайдара «Тимур и его команда» (1940). Проанализировано 18 эпизодов, в которых персонажи повести поют или музицируют: музыкальная самодельность (постановка оперы), домашнее и любительское музицирование, хор красноармейцев, сигналы трубача, исполнение «романса-новины» и частушки под драку, выкрики молочницы, концерт импровизированного оркестра детей, играющих на «склянках, жестянках, бутылках и палках», использование музыкальных игрушек и др. Музыкальная фактура повести соотнесена с контекстом массовой музыкальной культуры 1930-х гг. и с традицией русской музыкальной классики. Выявлены функции этого мотива в тексте повести: создание атмосферы подмосковного дачного поселка, аллюзии, характеристика образов героев-взрослых. В статье показано, как при помощи сцен пения и музицирования проявляется авторская ирония, как расставляются авторские акценты в изображении и оценке персонажей. Анализ этого мотива позволяет предложить новые интерпретации изображенного в повести А. Гайдара мира детей и взрослых; в качестве релевантных категорий, по которым проводится разграничение детей и взрослых в повести, можно назвать *оригинальный / вторичный, естественный / искусственный и импровизация / исполнение*.

Ключевые слова: советская детская литература, Аркадий Гайдар, «Тимур и его команда», мотив, пение, музыка

Валентин Вадимович Головин

Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН,

Санкт-Петербург

valentin_golovin@mail.ru

Начиная с момента переосмысления творчества Гайдара в постсоветский период, исследователи стали обращать внимание на особенности изображения мира детей и мира взрослых в повести А. Гайдара «Тимур и его команда». Если Н. В. Федосеева считает, что в повести представлен пример «адекватного и педагогически целесообразного общения взрослого и ребенка» [Федосеева 2013, 151], то другие исследователи преодолевают жестко заданную в советский период идеологическую и педагогическую интерпретацию, оспаривая эту точку зрения. О «разорванных связях» поколения Тимура с поколением отцов пишет М. Чудакова [Чудакова 2004]; дисфункциональность родителей и в целом взрослых персонажей отмечает М. Литовская [Литовская 2006, 34]; Л. Рудова, констатируя безусловную авторитетность образов старших мужчин «летчиков, командиров, красноармейцев» в глазах подростков, тем не менее оговаривает, что Тимур приходится совмещать в себе функции «и сына, и брата, и отца» [Рудова 2014, 91], ведь в ситуации отсутствия родительской фигуры раннее взросление неизбежно. Таким образом, в новейших исследованиях творчества Гайдара укрепляет свои позиции точка зрения, в согласии с которой одной из основных тем повести является «непонимание взрослыми жизни детей». Этот смысловой слой лежит на поверхности и кажется традиционным для детской литературы.

Но более глубокий и детальный анализ поэтики повести, в частности анализ сцен пения и музицирования, позволяет увидеть не вполне очевидные смыслы, а именно, заметную иронию в отношении взрослых. Эпизоды пения и исполнения музыки значимы для развития сюжета и раскрытия образов героев и только в редких случаях имеют фоновый характер. В статье будет рассмотрен «музыкальный текст» повести, определены — в большинстве случаев — его источники, раскрыты функции, как эксплицитного, так и имплицитного характера.

Где-то играли на гитаре

Часть эпизодов содержит упоминание пения и музицирования в качестве художественной детали, необходимой для прорисовки фона, на котором разворачивается действие, подчеркивания тех или иных акцентов, создания полифонического эффекта:

1. «У тридцатого километра их нагнала походная красноармейская мотоколонна. Сидя на деревянных скамьях рядами, красноармейцы держали направленные дулом к небу винтовки и *дружно пели*

(курсив мой — В. Г.). При звуках этой песни шире распахивались окна и двери в избах. Из-за заборов, из калиток вылетали обрадованные ребятишки. Они махали руками, бросали красноармейцам еще недозрелые яблоки, кричали вдогонку „ура“ и тут же затевали бои, сражения, врубаясь в полынь и крапиву стремительными кавалерийскими атаками» [Гайдар 1986, 186]¹. Это своего рода зачин: первое появление красноармейцев и подражание им детей. Культ армии и подражание военным будет проследиваться во всей повести, а завершится она сценой бурной реакции детей на появление военного эшелона, идущего с мобилизованными на фронт.

2. «Через открытое окно доносились далекие гудки паровозов, лай собак и удары волейбольного мяча. *Где-то играли на гитаре* (курсив мой — В. Г.). И только здесь, около серой дачи, все было глухо и тихо» [191] Этот штрих создает образ дачного поселка с его полифонией.

3. «Игра была в самом разгаре, когда за оградой раздался *резкий звук сигнальной трубы* (курсив мой — В. Г.). Это снаружи у стены стояли посланцы от команды Тимура. Штаб-трубач Коля Колокольчиков сжимал в руке медный блестящий горн, а босоногий суровый Гейка держал склеенный из оберточной бумаги пакет... Обиженный тем, что его называли хлюпиком, штаб-трубач Коля Колокольчиков вскинул горн и, раздувая щеки, яростно протрубил отбой. И, не сказав больше ни слова, под любопытными взглядами рассыпавшихся по ограде мальчишек оба парламентаря с достоинством удалились» [216]. Здесь фиксируется факт особой «должности» Коли Колокольчикова и его умение исполнять на трубе военные сигналы. Сима Симаков также изъявляет свое желание поиграть на трубе: «Коля, дай-ка я дудану в трубу» [221].

4. Женя, в свою очередь, умеет играть на аккордеоне, она 1). нажимает на клавиши, сопровождая рассказ Ольги о ее встрече с Георгием Гараевым, и 2). в другом эпизоде, когда переживая о невозможности встречи с отцом, безуспешно пытается успокоить себя наигрыванием на аккордеоне: «Она зажгла свет на террасе, в кухне, в комнате, села на диван и покачала головой. Так сидела она долго и, кажется, ни о чем не думала. Нечаянно она задела валявшийся тут же аккордеон. Машинально подняла его и стала перебирать клавиши. Зазвучала мелодия, торжественная и печальная. Женя грубо оборвала игру и подошла к окну. Плечи ее вздрагивали» [240]. Здесь мы видим привычки домашнего музицирования.

5. С «торговым выкриком», «распеванием» своего товара выступает молочница: «За забором она (молочница — В. Г.) слышала

густой приятный голос: кто-то негромко пел. Значит, хозяева были дома и здесь можно было ожидать удачи. Пройдя через калитку, старуха нараспев закричала: — Молока не надо ли, молока?» [218]

6. В разговоре с Ольгой Гараев-старший упоминает пианистку, которая могла бы ему аккомпанировать во время выступления перед обитателями поселка: «Оля, я с пианисткой не хочу. Хочу с вами! У нас получится хорошо. Можно, я к вам через окно прыгну? Оставьте уютю и выньте инструмент. Ну вот, я его вам сам вынул. Вам только остается нажимать на лады пальцами, а я петь буду» [218]

7. В числе второстепенных персонажей — комическая фигура «тенора», который, видимо, будет принимать участие в концерте в парке: «— Проходи, проходи, тенор, — показывая на монтера, отвечал старик. — Вон бас не возражает. И ты, тенор, не возражай тоже» [233].

8. Повесть заканчивается счастливым примирением героев — Жени, Ольги, Тимура и Гараева-старшего. Взрослые и дети музицируют вместе. Игра при помощи случайных предметов, на чем угодно, — абсолютно детская забава и этот эпизод демонстрирует детскую естественность всех участников. Одновременно, как и в начале повести, — это пример типичной эмоциональной детской реакции во время проводов военнообязанных: «Пер-р-вая... ты на свете хвастунишка и атаман! — передразнила ее Ольга, и, перекидывая через плечо ремень аккордеона, она сказала. — Ну что ж, если провожать, так провожать с музыкой. Они вышли на улицу. Ольга играла на аккордеоне. Потом ударили склянки, жестянки, бутылки, палки — это вырвался вперед самодельный оркестр, и грянула песня. Они шли по зеленым улицам, обрастая все новыми и новыми провожающими. Сначала посторонние люди не понимали: почему шум, гром, визг? О чем и к чему песня? Но, разобравшись, они улыбались и кто про себя, а кто и вслух желали Георгию счастливого пути. Когда они подходили к платформе, мимо станции, не останавливаясь, проходил военный эшелон» [248].

9. Для полноты картины надо отметить и «музицирование» игрушечного зайца, с помощью которого Женя пытается развлечь маленькую дочь вдовы летчика: «Держа куклу кверху ногами, так, что деревянные руки и пеньковые косы ее волочились по песку, белокурая девочка остановилась перед забором. По забору спускался раскрашенный, вырезанный из фанеры заяц. Он дергал лапой, тренькая по струнам нарисованной балалайки, и мордочка у него была грустновато-смешная» [213–214].

Мы не шайка и не банда, не ватага удальцов...

В отличие от приведенных примеров, исполнение частушки Симой Симаковым и его танец семантически гораздо более насыщены. Рассмотрим эту сцену. Сварливая бабка причитает по поводу пропажи своей бодливой козы и ругает внучку Нюрку, упустившую козу («И я ее, козушку, продать хотела. А теперь вот моей голубушки и нету»; «Молчи, Нюрка! Молчи, разиня бестолковая!»). В это время коза, найденная командой Тимура, влетает во двор:

Калитка со скрипом распахнулась. Низко опустив рога, во двор вбежала коза и устремилась прямо на молочницу. Подхватив тяжелый бидон, молочница с визгом вскочила на крыльцо, а коза, ударившись рогами о стену, остановилась.

И тут все увидали, что к рогам козы крепко прикручен фанерный плакат, на котором крупно было выведено:

Я коза-коза,
Всех людей гроза
Кто Нюрку будет бить,
Тому худо будет жить.
А на углу за забором хохотали довольные ребяташки.

Воткнув в землю палку, притопывая вокруг нее, приплясывая, Сима Симаков гордо пропел:

Мы не шайка и не банда,
Не ватага удальцов,
Мы веселая команда
Пионеров-молодцов
У-ух, ты!

И, как стайка стрижей, ребята стремительно и бесшумно умчались прочь [212].

На первый взгляд, ничего примечательного в этом фрагменте нет. Ребята нашли бодливую козу, чем спасли члена своей команды Нюрку от побоев, предупредили распускавшую руки суеверную старуху, исполнили «пионерскую» песню и удалились. Но нам представляется, что смыслы, которые кроются в этом эпизоде, характеризуют и самого Симу Симакова, и метонимически — всю команду Тимура.

Сима исполняет парафраз частушки «под драку». Важное отличие от традиционного исполнения — наличие отрицательной частицы «не», что противопоставляет Симу и его товарищей «хулиганской» субкультуре. В пропетом Симой куплете мы видим

лексемы, которые устойчиво встречаются в частушках «под драку» (*шайка, ватага, молодцы, удалые, веселые*). Примеров таких частушек можно привести бесчисленное множество, вспомним широко известные: «*Наша шайка, шайка-лейка, / Пачка ржавленных гвоздей*»; «*Эх, ватага на ватагу, / Ну-ка армия на рать*»; «*Нас компания собралась, / Разудалых молодцов!*». Однозначно отсылает к частушке «под драку» и местоимение «мы», подчеркивающее принадлежность исполнителя к мужской агрессивной группе, бравоирование этим: «*Мы ребята-ежики, / У нас в карманах ножики*»; «*А мы по улице идём, / Всем подарки раздаём*». Сима завершает свое исполнение эмотивным междометием («*У-ух, ты!*»), что подтверждает жанровую характеристику этого куплета — исполняется именно частушка «под драку». Приведем один текст и комментарий к нему, относящийся к устюженской традиции:

Шире, улочка, да роздайся
Шайка жуликов да идет.
Шайка жуликов, мазуриков,
Нигде не пропадет. Ух! Е... твою мать [Частушки]².

Хотя отрицательные частицы также органичны для частушек «под драку» («не дрался», «да не на тех нарвались»), у Симы Симакова («не шайка», «не ватага») они выполняют функцию размежевания исполнителя с «квакинской» (хулиганской) шайкой, поскольку в дачных слухах и сплетнях (распространяемых, например, молочной и бабкой) тимуровскую команду также именовали «шайкой». Сима решительно заявляет о том, что он и его команда принадлежат к другой группе ребят, но потенциал первоисточника сохраняет задиристость, браваду, веселость и даже угрозу в отношении бабки, колотившей внуку.

Исполнению сопутствуют два важнейших момента, внимание на которых ранее ещё не акцентировалось. Во-первых, Сима начинает петь, «воткнув в землю палку, притопывая вокруг нее, приплясывая», то есть герой имитирует ритуальное поведение, исполняя особый танец перед дракой. Мы наблюдаем традицию «ломания»³ в гайдаровском изводе, где показана демонстрация ритуальной пластики и традиционная форма «завязывания» драки. И при этом Гайдар акцентирует внимание читателей на одном жесте-действии Симы Симакова: прилагая усилие, он втыкает палку в землю, символически обозначая тем самым ситуацию «начала». Такие же точно, или семантически тождественные ритуальные действия, совершались и участниками реальных драк. Именно «втыкание»

и аналогичные знаки-действия озаменовывали начало реальной драки или кулачного боя: вырывание кола из заборов и изгородей, втыкание кола в землю, ножа в матицу, удар кулаком по верху гармони и, конечно, действия, обозначенные фразой «об дорожку пиджаком». Сима воспроизвел все элементы ритуального действия перед дракой: обозначил втыканием палки начало драки, исполнил частушку и станцевал.

Многие читатели гайдаровского поколения, не отделенные от традиции или хорошо помнившие ее, понимали всю экспрессию песенного вытанцовывания Симы Симакова и всю силу убеждения, обращенного к вредной бабке, колотящей внучку. Кстати, реальный драчун в этой сцене всё-таки присутствует — это бодливая коза, которая не смогла атаковать оказавшуюся во дворе молочницу и ударилась рогами об стену. Песенный перфоманс Симы Симакова таким образом приобретает важный подтекст. Сима исполняет органичный оригинальный текст, уместный и соответствующий обстоятельствам, содержащий скрытый, но отчетливый посыл: «Бабка, не бей внучку!». Характерно, что бабка уже была предупреждена Симой, с отсылкой к «мирным», правовым нормам («бить не по закону!»), но не вняла предупреждению и получила угрозу, намекающую на схватку / драку.

Крылья красноезвездные, милые и грозные...

Пение и музицирование характеризует и взрослых персонажей — Ольгу и Георгия Гараева. Рассмотрим эпизоды с ними детально. Итак, Ольга:

1. Поет и музицирует на аккордеоне в первый день приезда на дачу, что приводит к знакомству с Георгием Гараевым. Относит аккордеон домой: «Она положила аккордеон на колени, перекинула ремень через плечо и стала подбирать музыку к словам недавно услышанной ею песенки» [189].

2. По просьбе Гараева аккомпанирует ему на аккордеоне на дачной эстраде.

3. Поет Гараеву прощальную песню про «бомбы и пулеметы».

4. Вместе с импровизированным «детским оркестром» («ударили склянки, жестянки, бутылки, палки»), играет на аккордеоне, провожая Гараева и мобилизованных на фронт.

Аккордеон упоминается в повести 17 раз. Ольга открывает и закрывает футляр, где хранится аккордеон, постоянно переносит инструмент с места на место, охраняет его и трижды аккомпани-

рует на нем. Какую именно мелодию и песню исполняет Ольга вместе с детьми, в последний раз, когда провожают Георгия Гараева на фронт, нам неизвестно. Но до этого момента она пропевает один и тот же текст два раза. Первый раз, едва приехав на дачу, когда случайным слушателем её музыкальной импровизации оказывается Георгий Гараев, а во второй раз уже по его просьбе. Гараев-старший отправляется на фронт в «форме капитана танковых войск» и взволнованно обращается к Ольге: «Спойте мне и сыграйте, Оля, что-нибудь на дальнюю путь-дорогу» [247]. Гараев очевидно влюблен в Ольгу, и как можно предположить, хотел бы услышать лирический по содержанию текст, но Ольга вновь выбрала «бомбы, пулеметы», извинившись, что она не знает «такой хорошей песни про танкистов» [247]. Четыре строки Ольгиной песни Гараев цитирует ранее [220]. Сравним варианты текста песни Ольги:

Первое исполнение	Исполнение при прощании
Ах, если б только раз	...Летчики-пилоты!
Мне вас еще увидеть,	Бомбы-пулеметы!
Ах, если б только раз	Вот и улетели в дальний путь.
И два. и три	Вы когда вернетесь?
А вы и не поймете	Я не знаю, скоро ли,
На быстром самолете,	Только возвращайтесь...
Как вас ожидала я до утренней зари	хоть когда-нибудь.
Да!	Гей! Да где б вы ни были,
Летчики-пилоты!	На земле, на небе ли,
Бомбы-пулеметы!	Над чужими ль странами –
Вот и улетели в дальний путь.	Два крыла,
Вы когда вернетесь?	Крылья красноезвездные,
Я не знаю, скоро ли,	Милые и грозные,
Только возвращайтесь...	Жду я вас по-прежнему,
хоть когда-нибудь [188].	Как ждала [247].

Песенный текст Ольги таким образом исполняется по частям, дважды. Но что это за текст, каково его содержание и к какому песенному жанру он относится?

С одной стороны, это любовно-романтические строчки, а также отдельные слова, содержащие аллюзии на известные романсы и поэтику русского романса в целом: «Ах, если б только раз / Мне вас еще увидеть»; «Как вас ожидала я до утренней зари»; «Вы когда

вернетесь? / Я не знаю, скоро ли, / Только возвращайтесь... хоть когда-нибудь». / «Жду я вас по-прежнему, / Как ждала». Первое четверостишие, начинается практически с дословного повтора романа «Только раз бывают в жизни встречи» (Б. Фомин, П. Герман, 1924). И в гайдаровском тексте, и в тексте известного романа фраза «только раз» в первых четырех стихах повторяется дважды. Учитывая, что именно в 1938 г., после долгого перерыва, вышла грампластинка с исполнением этого романа Изабеллой Юрьевой, а также факт всесоюзного транслирования музыки по радио, очевидно, что автор романа, который исполняет Ольга, знаком с этой фразой, должен узнать ее и читатель. Аналогично обстоит ситуация и с романом П. Фальбинова и Н. Дулькевич «Как хороши те очи» (1910). В 1920-е гг. грампластинка с этим романом переиздавалась с дореволюционных матриц, где дважды звучит фраза, воспроизведенная в гайдаровском тексте «Еще хоть раз / Увидеть вас!» («Ах, не забыть мне вас, / Дивные очи! Еще хоть раз / Увидеть вас!»). Более того, Ольга повторяет начальное междометие «Ах!», что отсылает сведущего читателя к меланхолическому романсу и показывает вторичность текста, исполняемого Ольгой⁴.

Если оставить в Ольгиной импровизации только те строки, которые следуют канону классического романа, то получается вполне приемлемый, трогательный, хоть и несколько нескладный, «романс-ожидание»:

Ах, если б только раз
 Мне вас еще увидеть
 <...>
 Как вас ожидала я до утренней зари
 <...>
 Вы когда вернетесь?
 Я не знаю, скоро ли,
 Только возвращайтесь... хоть когда-нибудь.
 Жду я вас по-прежнему,
 Как ждала [188, 247].

Но романсовая идея «сбивается» уже в четвертом стихе. Начальные строки с повтором: «Ах, если б только раз / Мне вас еще увидеть, / Ах, если б только раз» [188] в соответствии с поэтикой романа должны заключаться строкой усиления или повторения желания, например, «взглянуть в ваши глаза». Но у Гайдара «увидеть только раз» получает странное развитие, которое, на наш взгляд, примитивизирует текст, сводя его едва ли не к пародии: «И два, и



Рис. 1. Грампластинка «Только раз». 1938 г.



Рис. 2. Грампластинка «Как хороши те очи». 1920-е гг.

три». Страстное «только раз» получает количественное уточнение, чувство лирического героя в этом умножении сущностей нивелируется. Такое комическое снижение законами ромansa не допускает. Язык Ольгиного ромansa инфантилизируется, количественные числительные («два, три») дискредитируют чувственность героини ромansa.

Следующее трехстишие вводит военную тему:

А вы и не поймете
На быстром самолете,
Как вас ожидала я до утренней зари [188].

Героиня ждет героя, не спит, а адресат ее песни не понимает этого, летая на быстром самолете. С одной стороны, строка «Как вас ожидала я до утренней зари», предполагающая возможность или желаемость ночного свидания, идеально вписывает происходящее в канон любовного ромansa — лирическая героиня томится неразделенными чувствами, а герой не ведает о них. Сохраняется обращение на «вы», что также характерно для романсовой традиции. Но появление героя, летающего на самолете (свидание с ним становится крайне проблематичным), которого одновременно «ожидают до утренней зари», превращает этот текст в романс-«новину». Такая форма «обновления» традиционных жанров путем включения в них имен современников (напр., Сталина или Чкалова) или упоминания новейших технических устройств (напр., самолета или трактора) была весьма популярна в 1930-е гг. На появлении этого элемента заканчивается чувствительный романс и начинается тривиальная и расхожая для тех времен тема — прославление советских авиаторов. Поэтика и смысл традиционного ромansa разрушаются, что подтверждает, например, бравурный припев:

Да!
Летчики-пилоты! Бомбы-пулеметы!
Вот и улетели в дальний путь.
Вы когда вернетесь?
Я не знаю, скоро ли,
Только возвращайтесь... хоть когда-нибудь [188].

Переход к припеву через выкрик «Да!» никак не подготовлен предыдущим содержанием. Строка «Летчики-пилоты! Бомбы-пулеметы!» решительно меняет и жанр, и характер текста. В первых, объект ожидания перестает быть единственным, лирический герой, которого героиня «ожидает до утренней зари», превра-

щается в военно-профессиональную множественность, и героиня как будто ждет уже всех военных летчиков, а не одного, единственного и неповторимого. Во-вторых, следом идет перечисление понятий, не имеющих личного начала, а относящихся к военному снаряжению летательного аппарата. «Бомбы-пулеметы» нивелируют личный мотив, переводя его в общественный. Трогательный любовный романс закончился, началась песня с военной риторикой⁵. В песне Ольги ритмика организуется музыкой, но сам поэтический текст этого пятистишия лишен какой-либо устойчивой организации, строки разносложные и рифмуются только вторая и пятая («в дальний путь» — «когда-нибудь»). Строка «Летчики-пилоты! / Бомбы-пулеметы!» — и вовсе схожа с частушечной формой, как и с текстом наивной песни. Итак, когда романсовое начало песни утрачено, тогда оказывается уместным выкрик — «Да!». Единственный искомый превратился во множество искомых, люди и орудия уничтожения людей оказываются равноположенными, поэтическая ритмика сбивается — мы видим здесь отчетливые признаки так называемого «наивного стиха». Рассмотрим финальную часть песни:

Гей! Да где б вы ни были,
На земле, на небе ли,
Над чужими ль странами —
Два крыла,
Крылья красноезвездные,
Милые и грозные,
Жду я вас по-прежнему,
Как ждала [247].

Выкрик «Гей!» однозначно свидетельствует об отказе от томительного ожидания-страдания. Но этот выкрик должен быть услышан (летчиком или летчиками) в небе или на аэродроме. Рифма «Не были — на небе ли», хоть и богата, но организуется при помощи «ли». Гайдар, вставляя фонетически избыточную частицу «ль», акцентирует наивность и примитивность текста («Над чужими ль странами»). Включение «ль», усиливающее аллитерацию с основой на «л» (не были — на небе ли — чужими ли), добавляет сложности в артикуляции.

Мы видим, что Ольга воспроизводит текст неизвестного автора, который пытался создать содержательно-эмоциональную песню об ожидании летчика лирической героиней, но не справился с этой задачей. Автор то включает в свой текст романсовые клише, под-

ражая традиции, то увеличивает число желаемых встреч или число ожидаемых персонажей, то насыщает песню разными по стилю и оттенку междометиями («Ах», «Да», «Гей»), неуклюже расставляет эпитеты. Поэтическая организация стиха также далека от совершенства. Песни о летчиках, в контексте глорификации военных и военной мощи, были очень популярны во второй половине 1930-х гг.⁶ И выбор Ольгой песни о летчиках был вполне объясним: Ольга поет посредственную песню, но ей самой она очень нравится, как это часто бывает с наивными исполнителями.

Я стар. Я слаб. О, горе мне... о, горе!

На первый взгляд кажется, что Георгий Гараев изображен в повести более компетентным музыкантом, нежели юная аккордеонистка Ольга Александрова. При том, что он предстает перед читателем в трех профессиональных ипостасях: инженер-механик, оперный баритон и капитан танковых войск («Я инженер-механик, но в свободное время я играю и пою в нашей заводской опере»), репетированию оперной роли уделено значительно больше текстового пространства, чем остальным действиям дяди Тимура:

1. В первой сцене появления Тимура его дядя в полном сценическом гриме ведет допрос племянника: кому адресована записка, кто стрелял холостыми из револьвера и кто разбил зеркало и пепельницу («К нему подошел седой лохматый старик. Холщовая рубашка его была бедна. Широоченные штаны — в заплатках. К колену его левой ноги ремнями была пристегнута грубая деревяшка. В одной руке он держал записку, другой сжимал старый, ободранный револьвер» [197]). Тимур отвечает, с юмором комментируя оперные атрибуты и занятия дяди: «Но, дядя... боевых патронов у тебя не бывает, потому что у врагов твоих ружья и сабли... просто деревянные» [197]. Дядя относится к своей оперной роли с полнейшей серьезностью и самозабвением, что со снисходительностью замечает Тимур:

— Ага, Рита (собака-овчарка — В. Г.) Мы с тобой попались. Ничего, он сегодня добрый. Он сейчас петь будет. И точно. Сверху из комнаты послышалось откашливание. Потом этакое тра-ля-ля! И наконец низкий баритон запел: Я третью ночь не сплю, мне чудится все то же Движенье тайное в угрюмой тишине... [198]

2. Вторая сцена напоминает комедию положений. Молочница «услышала густой приятный голос: кто-то негромко пел». Предположив, что ей посчастливится продать свой товар невидимому

певцу, она открывает калитку и видит «выходящего из кустов косматого, одетого в лохмотья хромоногого старика, который держал в руке кривую обнаженную саблю». Странный старик охотно соглашается купить молоко, но, когда он вместо денег «достал из кармана большой ободранный револьвер», молочница отказывается от денег и, ретировавшись, сердито кричит: «В больнице тебя, старого черта, держать надо, а не пускать по воле» [219]. Далее появляется «пожилой джентльмен, доктор Ф. Г. Колокольчиков», который выясняет, что вооруженный старик — дядя Тимура, пытавшегося, по мнению доктора, похитить у него байковое одеяло. Удивленный таким известием Георгий невольно обнаруживает свое бутафорское оружие: «И спрятанная у него за спиной рука с револьвером невольно опустилась» [220]. Изрядно испугавшись, но сохраняя присутствие духа, доктор пятится к калитке, где встречает Ольгу и дабы не оставлять девушку наедине с опасным стариком, уводит её с собой. Гараев пропевает, «бойко притопывая своей деревяшкой», куплет из Ольгиной песни и разоблачается: «Он отстегнул ремень у колена, швырнул на траву деревянную ногу и, на ходу сдирая парик и бороду, помчался к дому» [220]. Он находит Ольгу, идущую с речки, и всё ей объясняет: «Я должен перед вами извиниться за то, что напугал вас утром. А ведь хромой старик у калитки — это был я. Это я в гриме готовился к репетиции» [224].

3. Следующий развернутый эпизод связан непосредственно с содержанием оперы и ролью, которую исполняет Гараев. Во время мотоциклетной прогулки Ольга расспрашивает Гараева о спектакле, он описывает своего героя, кратко пересказывает либретто оперы и пропевает, комментируя, часть своей арии.

Вот что мы узнаем об опере с его слов: близ границы находится военная часть, возможно, пограничная застава. Молодые красноармейцы ходят в караул, после которого играют в волейбол. Есть женские персонажи, по крайней мере две героини с именем Катя («Катюши»). Больше никаких деталей Гараев не сообщает, все содержание оперы пересказано им Ольге в пяти коротких предложениях. Единственная роль, описанная подробно, — гараевская. Он играет сошедшего с ума старика-инвалида, бывшего партизана, живущего близ границы. Ему кажется, что враги могут тайно пересечь границу, перехитрить красноармейцев. Герой демонстрирует типичную манию преследования с навязчивыми состояниями, близкими к параною. По ночам «старик» поет свою арию безумца, а хор (скорее всего, красноармейцев) отвечает ему: «Старик, спокойно... спокойно!» На основании этих сведений мы можем зафиксировать

два конфликта заводской оперной постановки: первый — внутренний, это разлад старика с самим собой; второй — противостояние старика и красноармейцев воинской части, которым он мешает спать своим пением и которые вынуждены его успокаивать. В таком виде содержание оперы сводится к коллизии «сумасшедший старик на границе».

Собственно гараевская ария представлена читателю в двух фрагментах. Первый из них Гараев пропевает Ольге во время мотоциклетной прогулки, дополняя пересказом об оперных репликах других участников:

Георгий нахмурился и тихо запел:
 За тучами опять померкнула луна.
 Я третью ночь не сплю в глухом дозоре.
 Ползут в тиши враги. Не спи, моя страна!
 Я стар. Я слаб. О, горе мне... о, горе!
 Тут Георгий переменял голос и, подражая хору, пропел:
 — Старик, спокойно... спокойно! [225]

Второй фрагмент своей арии Гараев исполняет на дачной эстраде, глубоко погружившись в роль:

Глубокая морщина перерезала лоб Георгия, он ссутулился, наклонил голову. Теперь это был старик, и низким звучным голосом он запел:

Я третью ночь не сплю Мне чудится все то же
 Движенья тайное в угрюмой тишине
 Винтовка руку жжет. Тревога сердце гложет,
 Как двадцать лет назад ночами на войне.
 Но если и сейчас я встречаю с тобою,
 Наемных армий вражеский солдат,
 То я, седой старик, готовый встану к бою,
 Спокоен и суров, как двадцать лет назад! [234]

Текст арии нельзя признать оригинальным. Во-первых, болезненная мания старика («он живет близ границы, и ему кажется, что враги нас перехитрят и обманут») совпадает с трагическим переживанием в известной арии Шакловитого в «Хованщине» (1872) М. П. Мусоргского:

Спи, русский люд, враг не дремлет!
 Не дай Руси погибнуть от лихих наемников!

Во-вторых, текст напоминает арию князя Игоря из оперы «Князь Игорь» (1887) А. П. Бородина:

Ария больного старика	Ария князя Игоря
Я третью ночь не сплю Мне чудится все то же Движенье тайное в угрюмой тишине Винтовка руку жжет. Тревога сердце гложет, Как двадцать лет назад ночами на войне. Но если и сейчас я встречу с тобою, Наемных армий вражеский солдат, То я, седой старик, готовый встану к бою, Спокоен и суров, как двадцать лет назад [234].	Ни сна, ни отдыха измученной душе, Мне ночь не шлет отрады и забвенья. Всё прошлое я вновь переживаю, О, дайте, дайте мне свободу, Я мой позор сумею искупить; Спасу я честь свою и славу, Я Русь от недруга спасу!

Содержательное совпадение очевидно: оба героя не спят и измучены собственными думами. Оба героя вспоминают прошлое. Оба героя, если у них появится возможность вступить в бой, намерены реализовать свою воинскую доблесть. Только в одном случае – это князь в богатырском облачении, в другом — лохматый больной старик в рогоже с заплатками. Отметим, что обе арии (Шакловитого и князя Игоря) баритональные, и сам Гараев обладает баритоном, о чем неоднократно упоминается: «и низкий баритон запел», «густой приятный голос», «басистый голос».

Вторичность является здесь, пожалуй, самой важной характеристикой: монолог безумного старика аккумулирует самое характерное, самое узнаваемое из классических арий Князя Игоря и Шакловитого⁷. Из традиции классической русской оперы герой Гараева заимствует не только текст арии, но и свой образ. Его грим и сценический костюм (холщовая, подчеркнута бедная, с заплатами одежда, взлохмаченная голова и борода) отсылают к образам двух наиболее известных оперных сумасшедших — Мельника из оперы А. С. Даргомыжского «Русалка» (1855) и юродивого из «Бориса Годунова» (1874) М. П. Мусоргского. Мельник в опере Даргомыжского, так же как и старик Гараева сходит с ума и представляет

себя вороном («Я ворон, ворон, а не мельник!»), и князь печалится его внезапному сумасшествию: «О, старик несчастный!», «Несчастный, он помешан! Бедный мельник!». Примерно такими же словами сочувствуют своему оперному герою сам Гараев и Женья. «Плач юродивого» из «Бориса Годунова» так же, как ария гараевского старика, полна чувством тревоги за отечество: «Темень тёмная, непроглядная. / Горе, горе Руси! / Плачь, плачь, русский люд. / Голодный люд».

Гайдар сознательно подчеркивает вторичность гараевской арии. Тема границы и пограничников звучала в те годы весьма отчетливо: из репродукторов и радио лились «Катюша» (М. Блантер, М. Исаковский, 1938), «Три танкиста» («Над границей тучи ходят хмуро», бр. Покрасс, Б. Ласкин, 1939) и множество других песен. К двум песням апеллирует текст арии гараевского старика: первая — «Письмо в Москву» (Н. Богословский, М. Тевелев, 1938), где также есть и бессонная ночь, и государственная граница:

Пусть будет ночь, пускай погода злится,
И пусть вступает сон в свои права,
Но я не сплю в дозоре на границе,
Чтоб мирным сном спала моя Москва.

Вторая — «Дальняя сторожка» (И. Дунаевский, Е. Долматовский, 1939), в которой седой старик («На сорок втором / Разъезде лесном / Старик седой живет»), путевой обходчик (сорок лет живет в путевой сторожке, где «Сынов он взрастил, / Внучат обучил»), с железнодорожным молотком противостоит нарушителям границы. Патетика старика-обходчика и гайдаровско-гараевского старика поразительно совпадает:

Заносит он молоток свой,
Волной вздымается грудь,
Пусть жизнь он отдаст,
Но только не даст
Врагу разрушить путь!

Обходчик даже смелее, так как он вооружен лишь молотком, а у героя Гараева имеются сабля и револьвер.

Перечисление песен со сходными коллизиями и героями можно продолжить. Все тексты относятся к 1938–1939 гг. Наконец, в 1939 г. в Москве в театре им. Станиславского, с режиссурой самого К. С. Станиславского ставится опера Л. Степанова «Пограничники» [Степанов 1938] (действие происходит на таджикской границе, которую пытаются перейти враги-басмачи), получившая

как критические отзывы о музыке, так и положительные рецензии о содержании [Лепин 1938]. Фрагменты из этого спектакля (под названием «Дарвазское ущелье») издавались на пластинках в 1938–1939 гг. Среди изданных фрагментов особо выделялась патриотическая ария Сеида, восхваляющего советское государство и Сталина.

Итак, к постановке в заводском самодеятельном театре готовится тривиальная советская опера о пограничниках, к которой герой, однако, относится как к важнейшему делу жизни. Гайдар опять, как и в романсе-новине Ольги, сознательно, на наш взгляд, вставляет в текст арии одну неудачную строку: «Но если и сейчас я встречу с тобою». «Встречуся» - это скорее просторечие, чем высокий оперный стиль, между тем подобрать вариант более изящный и грамотный совсем нетрудно например: «Но если суждено мне встретиться с тобою». Своеобразие конфликта (вооруженный сумасшедший старик будит заставу), неоригинальность арии, наличие в тексте арии неуклюжих строк заставляет нас сделать вывод о дилетантизме всей оперы в целом, представленной как неуклюжая попытка создать новый, патриотический текст о защитниках советской границы. Именно к этой постановке дилетантски-клишированного опуса Гараев относится более чем серьезно, и настолько чувствует себя профессионалом, что даже советует Ольге, после одного прослушивания её «псевдороманса» учиться в консерватории.

Ситуация с «оперой», на наш взгляд, не просто комична, она характеризует Гараева и взрослых музицирующих персонажей повести в целом. Дядя Тимура подходит к исполнению самодеятельной роли с такой же серьезностью, что и профессиональный актер. Все свои оперные штудии он проводит в актерской одежде и гриме: лохматый парик, искусственная борода, «бедная» холщовая рубашка, широченные штаны в заплатках. К колену левой ноги ремнями пристегивалась грубая деревяшка-протез. В одной руке кривая сабля, в другой — револьвер. Зачем ему настоящая, а не бутафорская «в облупленных и исцарапанных ножнах кривая турецкая сабля»? Зачем настоящий, а не бутафорский револьвер, хоть и заряженный холостыми патронами, в то время как у других участников оперы, по словам Тимура, «ружья и сабли... просто деревянные». Нужно ли это дяде Тимура для «вживания в образ»? Чтобы никто не сказал «не верю!» Даже подготовку к заводской репетиции Гараев-старший проводит в гриме, причем не к концертному исполнению, а просто к репетиции: «Это я в гриме готовился к репетиции» [224].

Жене, зрительнице спектакля, сильно переживавшей за сестру на сцене, очень жалко «хромого, смелого старика» [234]. Но можно предположить, что для читателя герой Гараева скорее смешон. Обилие цитат из классических опер усиливает комизм ситуации. И умный Тимур относится к этому с иронией: «Ничего, он сегодня добрый. Он сейчас петь будет» [198]. В общем, и опера дурацкая, и ситуация слегка дурацкая, а этот эпитет нам позволил употреблять сам Гайдар: «это значит, что: спи спокойно, старый дурак! Давно уже все бойцы и командиры стоят на своем месте...» [226].

Подводя итог, приведем реестр музыкальных эпизодов повести: хоровое пение красноармейцев, дачное музицирование на гитаре, сигналы трубача, игра двух героев на аккордеоне, исполнение «романса», «торговое» распевание молочницы, репетирование оперных арий, частушечное пение с приплясыванием, детский маршевый концерт банок и склянок под аккомпанемент аккордеона, имитация игры на балалайке игрушкой-марионеткой. Дети импровизируют, исполняя ритуальный фольклор (частушку «под драку»), а взрослые персонажи поют миксы из городских романсов, массовой советской песни и арий самодеятельных заводских опер.

Музицирование и пение в повести Аркадия Гайдара «Тимур и его команда» существенно для понимания образной системы повести. Гайдар отчетливо показывает, на чьей стороне находятся авторские симпатии. Взрослые исполняют произведения плохого музыкального и текстового качества, посвящают этому немало времени и считают, что служат искусству, в то время как в их представлении подростки заняты чем-то подозрительным и дурным. Получается некая смысловая инверсия, потому что на самом деле только дети и подростки в повести занимаются настоящим делом — они живут полноценной, а не сценической или дачно-ролевой жизнью, их игры, отношения и переживания так же подлинны и не менее ценны, чем у взрослых. Гайдаровское иронизирование над музыкальными штудиями взрослых всё расставляет на свои места.

Примечания

¹ Далее в квадратных скобках будет указываться страница цитирования по изданию: Гайдар А. Тимур и его команда: Собр. соч. в 3-х томах. М.: Правда, 1986. Т. 2. С. 185–249.

² Любопытен комментарий к данной записи: «– После частушки надо ухать — Это идем с гуляния пьяные бабы, уж мы, бабы поняла? Дак

вот этак и поем. Это бабы [так поют]. Ну, а девушкой-то я культурна была — не пела такие песни».

- ³ Ломание — «ломание веселого», ритуальный танец с расслабленными мышцами под гармонь. Часто предшествует началу драки, инициирует ее, «заводит» участников.
- ⁴ На наш взгляд, именно это свойство текста определило тональность музыки Л. Шварца к фильму «Тимур и его команда» 1940 г., в котором Ольга исполняет романс в достаточно печальной манере.
- ⁵ Об эротических мотивах в поэзии о летчиках и авиации см. статью Ю. Левинга [Левинг 2005].
- ⁶ В 1934–1939 гг. вышло 4 пластинки с песнями о летчиках (<https://records.su/search>), в самых разных жанрах, в том числе и пластинка с частушками «О летчиках» (1937) в исполнении хора Пятницкого. Самый известный пример — «Авиационный марш (Все выше)» (1931), автор музыки — Ю. А. Хайт, автор слов — П. Д. Герман). Заметим, что у марша «Всё выше» и романа «Только раз бывают в жизни встречи» один автор слов Павел Давыдович Герман (впрочем, Юрий Левинг приводит другую версию авторства этого текста [Левинг 2005]). Если предположить, что Гайдар об этом знал, то это вносит дополнительную интригу в толкование текста песни, исполняемой Ольгой.
- ⁷ «Оперную повседневность» предвоенного времени прекрасно иллюстрирует рассказ Ю. Нагибина «Меломаны», где описывается повальное увлечение детей классической оперой.

Литература

Источники

Гайдар 1986 — Гайдар А. Тимур и его команда // Гайдар А. Собрание сочинений: в 3-х т. М.: Правда, 1986. Т. 2. С. 185–249.

Лепин 1938 — Лепин А. Опера о пограничниках // Музыкальная академия. 1938. Вып. № 2, (54). С. 31–38.

Степанов 1938 — Степанов Л. Композитор и режиссер: (К постановке оперы «Пограничники» в театре им. Станиславского) // Музыкальная академия. 1938. Вып. № 4, (56). С. 82–83.

Частушки — Частушки «По деревне» // Календарные обряды и фольклор Устюженского района / сост. А. В. Кулев, С. Р. Кулева. Вологда: Областной научно-методический центр культуры, 2004: электрон. издание. URL: https://cultinfo.ru/arts/folk/demo/audioalbom/ustujna/53_kcntk080-14_text.htm.

Исследования

Левинг 2005 — Левинг Ю. Латентный Эрос и небесный Сталин: о двух антологиях советской «авиационной» поэзии // Новое литературное обозрение. 2005. № 6 (76). С. 143–172.

Литовская 2006 — Литовская М. Стилевой инфантилизм Гайдара // Филологический класс. 2006. № 2 (16). С. 30–35.

Рудова 2014 — Рудова Л. Маскулинность в советской и постсоветской детской литературе: трансформация Тимура (и его команды) // Детские чтения. 2014. № 2 (6). С. 85–100.

Федосеева 2013 — Федосеева Н. В. Воспитательный аспект общения в системе «взрослый — ребенок» в произведениях А. П. Гайдара «Чук и Гек» и «Тимур и его команда» // Приволжский научный вестник. 2013. № 8 (24). Т. 2. С. 147–152.

Чудакова 2004 — Чудакова М. О. Дочь командира и капитанская дочка: К 100-летию со дня рождения Аркадия Гайдара // Русский журнал: электрон. журн. 2004. 22 янв. URL: http://old.russ.ru/culture/literature/20040122_mch.html.

References

Chudakova 2004 — Chudakova, M. O. (2004). Doch' komandira i kapitanskaya dochka: K 100-letiyu so dnya rozhdeniya Arkadiya Gaydara [The Commander's Daughter and the Captain's Daughter: On the 100th Anniversary of the Birth of Arkady Gaidar]. Russkiy zhurnal: electron. magazine, 22 Jan. Retrieved from: http://old.russ.ru/culture/literature/20040122_mch.html.

Fedoseeva 2013 — Fedoseeva, N. V. (2013). Vospitatel'nyy aspekt obshcheniya v sisteme "vzroslyy — rebenok" v proizvedeniyakh A. P. Gaydara "Chuk i Gek" i "Timur i ego komanda" [The educational aspect of communication in the The adult-child system in the works of A. P. Gaidar "Chuk and Gek" and "Timur and his team"]. Privolzhskiy nauchnyy vestnik, 8 (24), T. 2, 147–152.

Leving 2005 — Leving, Yu. (2005). Latentnyy Eros i nebesnyy Stalin: o dvukh antologiyakh sovetskoy "aviatsionnoy" poezii [Latent Eros and Heavenly Stalin: On Two anthologies of Soviet "aviation" poetry]. Novoe literaturnoe obozrenie, 6 (76), 143–172.

Litovskaya 2006 — Litovskaya, M. (2006). Stilevoy infantilizm Gaydara [Gaidar's stylistic infantilism]. Filologicheskiiy klass, 2 (16), 30–35.

Rudova 2014 — Rudova, L. (2014). Maskulinnost' v sovetskoy i postsovetskoy detskoy literature: transformatsiya Timura (i ego komandy) [Masculinity in Soviet and post-Soviet Children's literature: the transformation of Timur (and his team)]. Detskie chtenia, 2 (6), 85–100.

Valentin Golovin

Institute of Russian Literature (The Pushkin House) RAS;

ORCID: 0000-0001-9863-034X

MUSICIANSHIP AND SINGING IN ARKADY GAIDAR'S NOVEL
TIMUR AND HIS TEAM

The article deals with the motif of singing and music-making in the story "Timur and his team" (1940) by Arkady Gaidar. The author analyses 18 episodes in which the characters of the story sing or play music: a musical amateur performance (staging an opera), home and amateur music-making, Red Army chorus, trumpeter's signals, performing a "novelty romance" and ditties accompanied by a fight, shouts of a milkmaid, improvised orchestra concert by children playing on "bottles, cans, bottles and sticks", use of musical toys and so on. The musical texture of the novel is placed in the context of mass musical culture of the 1930s and in the tradition of Russian classical music. The functions of this motif in the text of the story are revealed: the creation of an atmosphere of a dacha village near Moscow, allusions, and characterization of adult heroes. The article shows how the irony of the author is expressed through scenes of singing and music-making, and how the author's accents are placed in the depiction and evaluation of characters. The analysis of this motif allows us to propose new interpretations of the world of children and adults depicted in A. Gaidar's story; the relevant categories which distinguish children and adults in the story are original/secondary, natural/artificial and improvisation/performance.

Keywords: Soviet children's literature, Arkady Gaidar, Timur and his team, motif, singing, music