

Татьяна

Чередниченко

Титология советской массовой культуры

МЕЖДУ «БРЕЖНЕВЫМ»
И «ПУГАЧЕВОЙ»



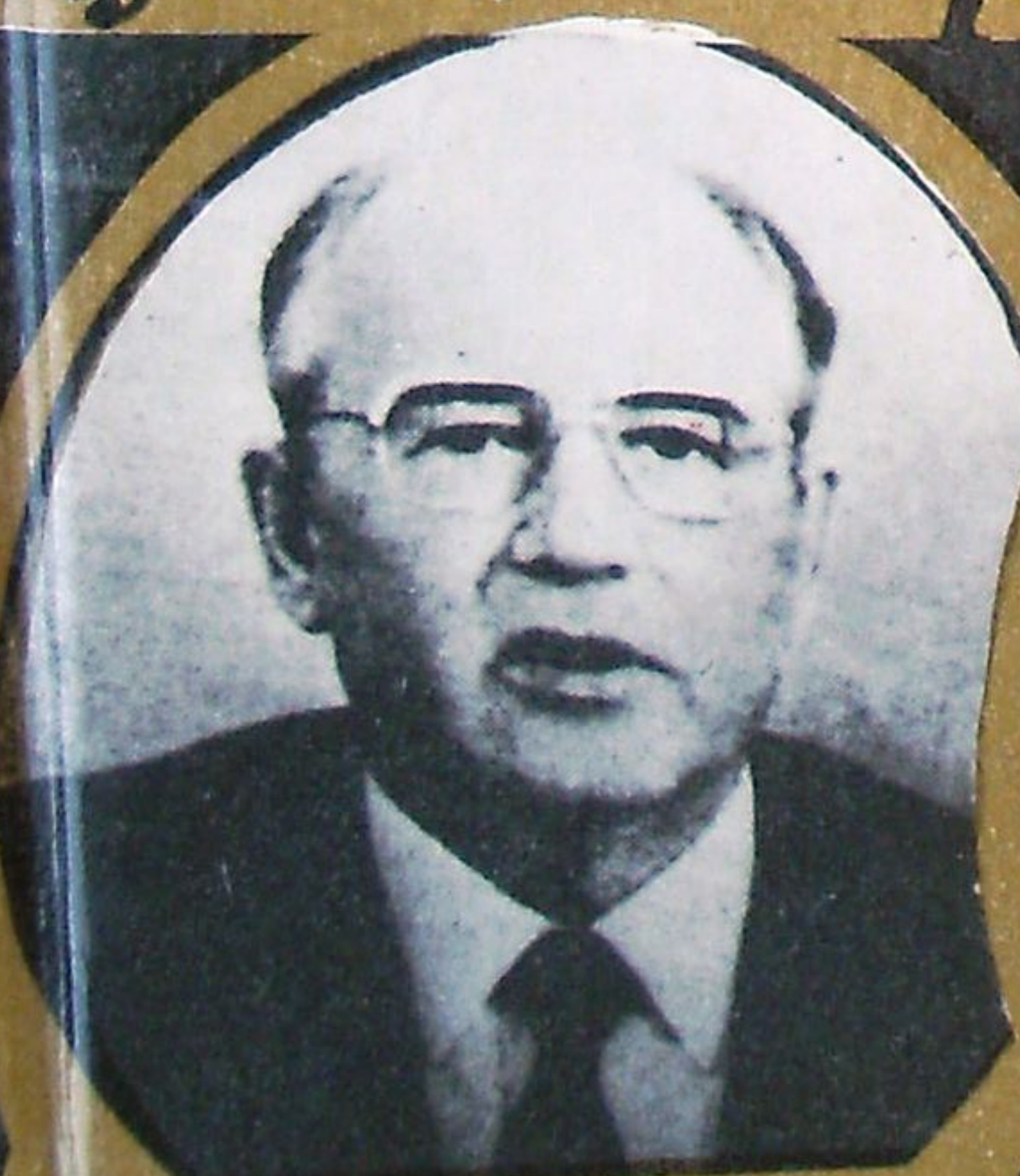
Пугачева Л.



Рабочий и колхозница



Брежнев Л.



Горбачев М.



Высоцкий В.



Азиза

Татьяна Чередниченко

МЕЖДУ
«БРЕЖНЕВЫМ»
И «ПУГАЧЕВОЙ»

*Типология
советской
массовой
культуры*

Татьяна Чередниченко



Типология советской массовой культуры

МЕЖДУ
«БРЕЖНЕВЫМ»
И «ПУГАЧЕВОЙ»

Татьяна
Чередниченко



Москва,
РИК «Культура»,
1994

Издание осуществлено при поддержке
Министерства культуры Российской Федерации.

Ч-46 Чередниченко Т. В. Между «Брежневым» и «Пугачевой».
Типология советской массовой культуры. М.: РИК «Культу-
ра», 1993, — с., ил.

Советская массовая песня. Что это — только лишь прекрасные мелодии или портрет эпохи? Ушла ли она в прошлое или переживет своих создателей? Автор книги, музыковед и философ, доктор искусствоведения, пытается критически, с известной долей иронии рассмотреть феномен и историю советской песни, видя в ней глубинные установки коллективного сознания, советского образа жизни. Фоном служит весь срез культурного бытования песни: кинофильмы, газетная лексика, анекдоты, формы бытового общения и т. д. Издание красочно оформлено, снабжено нотными примерами.

Ч 490800000000-001
Б59(02)-93

ББК 85.364.1

Чередниченко Татьяна Васильевна
Типология советской массовой культуры

Зав. редакцией литературы о музыке Г.Пантелейев. Редактор Г.Шестаков.
Художник О.Смирнов. Художественный редактор А.Верцайзер. Технический редактор Л.Чуева. Корректор И.Аблина.

ЛР № 020022 от 6.09.91г. Сдано в набор 30.07.92. Подп. в печать 20.05.93.
Формат бум. 60х90 1/16. Бумага офсетная. Гарнитура эксельсиор. Печ. офсетная. Усл. печ. л. 16. Тираж 8 000 экз. Заказ 191.

АО "Астра семь". 121019, Москва, пер. Аксакова, 13.

ISBN 5-8334-0018-X

© РИК «Культура», 1994

ОТ АВТОРА

Эта книга задумана давно, когда фраза из пионерской песни «И наши песни с нами рядом, И все прекрасней наша жизнь» еще мало кем воспринималась как нечаянный сарказм. Написана книга в 1987—91 годах — о «наших песнях» и о других, пребывающих «с нами рядом» артефактах советской массовой культуры. Разные очерки в какой-то мере сохраняют следы этих быстрых лет — следы, которые сегодня стереть невозможно, равно как нельзя подвести итог еще не завершившемуся процессу.

Песни — одна из ключевых тем книги. И притом самая трудная. Почему она кажется ключевой для понимания многих особенностей массового советского сознания, читателю станет ясно уже в первом очерке (он и в некоторой степени также три последующих выполняют функции введения). Но вот почему автору, специалисту с профессиональной музыкально-ведческой выучкой, песня представляется столь трудным материалом? Ведь жанр этот по традиции считается простейшим. Недаром в классических учебниках композиции именно с «песенных форм» начинается восхождение к высотам мастерства. Впрочем, песни сочиняются порой без всякой профессиональной оснастки и даже, как поется в детской песенке, «без бумаги и чернил». Некоторые песни являют собой и вовсе примитив, самоочевидно понятный, лишенный какой-либо художественной неоднородности.

В общем, в песне вроде бы и анализировать нечего.

Однако всякий, к кому когда-либо «привязывался» популярный мотив, не будет отрицать, что в нем, как правило, «что-то есть». Есть-то есть, только вот пути к этому «что-то» песня не открывает, поскольку не дает прямого повода для какой-либо интеллектуальной рефлексии. Песню понимают все, но едва ли кто-то способен объяснить, что же именно он в ней понимает.

В сущности, музыкальная наука до сих пор не имеет инструментария для изучения «простой» музыки. Поэтому о поп- и рок-музыке (не о ее текстах, социальных или культурных функциях, а именно о музыке) научная мысль, не говоря уже о газетно-журнальной публицистике, пока больше нечленораздельно «мычит», как версификатор, у которого в голове уже есть метрический рисунок стиха, но еще нет слов.

Анализ «простой» музыки — особая методологическая проблема. В этой книге она решалась в рабочем порядке, предварительно, начерно. Разумеется, в будущем следует специально заняться теорией музыкально-простого. Ведь без нее музыковедение постоянно будет распадаться — как сейчас — на элитарную «абракадабру», которая пугает широкую публику больше, чем физика элементарных частиц — второгоника, и на профаническую журналистскую «дребедень», которая ученым кажется жанром столь же непотребным, как стриптиз — монахам.

Хотя эта оговорка чуть не увела от основных сюжетов книги, ее надо было сделать. Как несомненно почувствует читатель (и как чувствует автор), между тем, что дальше говорится о конкретных песнях, особенно

От автора

о популярных сейчас или чья популярность еще памятна, и *самими* песнями нередко остается смысловой зазор, когда меньший, когда больший. И в нем-то как раз может скрываться скромное и необъяснимое обаяние, которое заставляет безостановочно прокручивать в памяти нехитрый куплет.

Возможно, такое обаяние было и в песне, фраза из которой процитирована в начале этого обращения к читателю. Во всяком случае, кажется, оно было и в аналогичном по стилистике и настроению опусе, автором этой книги (вместе с известной ныне пианисткой и композитором Татьяной Сергеевой) сочиненном давно — в пятом классе для школьного конкурса на лучшую пионерскую песню... Тоже — нечаянный сарказм... Что же, иронией истории нас удивить можно меньше, чем кого-либо. По-настоящему удивительно другое: история, жестоких шуток которой мы так долго не понимали, обладала обаянием, которому поддавались многие и много. И оно, возможно, сохранится в массовой памяти, обрастет ностальгическим преданием, а то и станет основой нового мифа о советском золотом веке. Средоточием этого саркастически усмехающегося над нами, но в то же время какого-то ясного и цельного обаяния являются «наши песни».

Они уже не «рядом», они уже начали отдаляться от нас. «Новые песни придумала жизнь...» Новые ли? Если да, то как они соотносятся со «старыми»? С этого и начнем.

1991, сентябрь

ГЛАВА 11

„Быстро Так увяли розы“

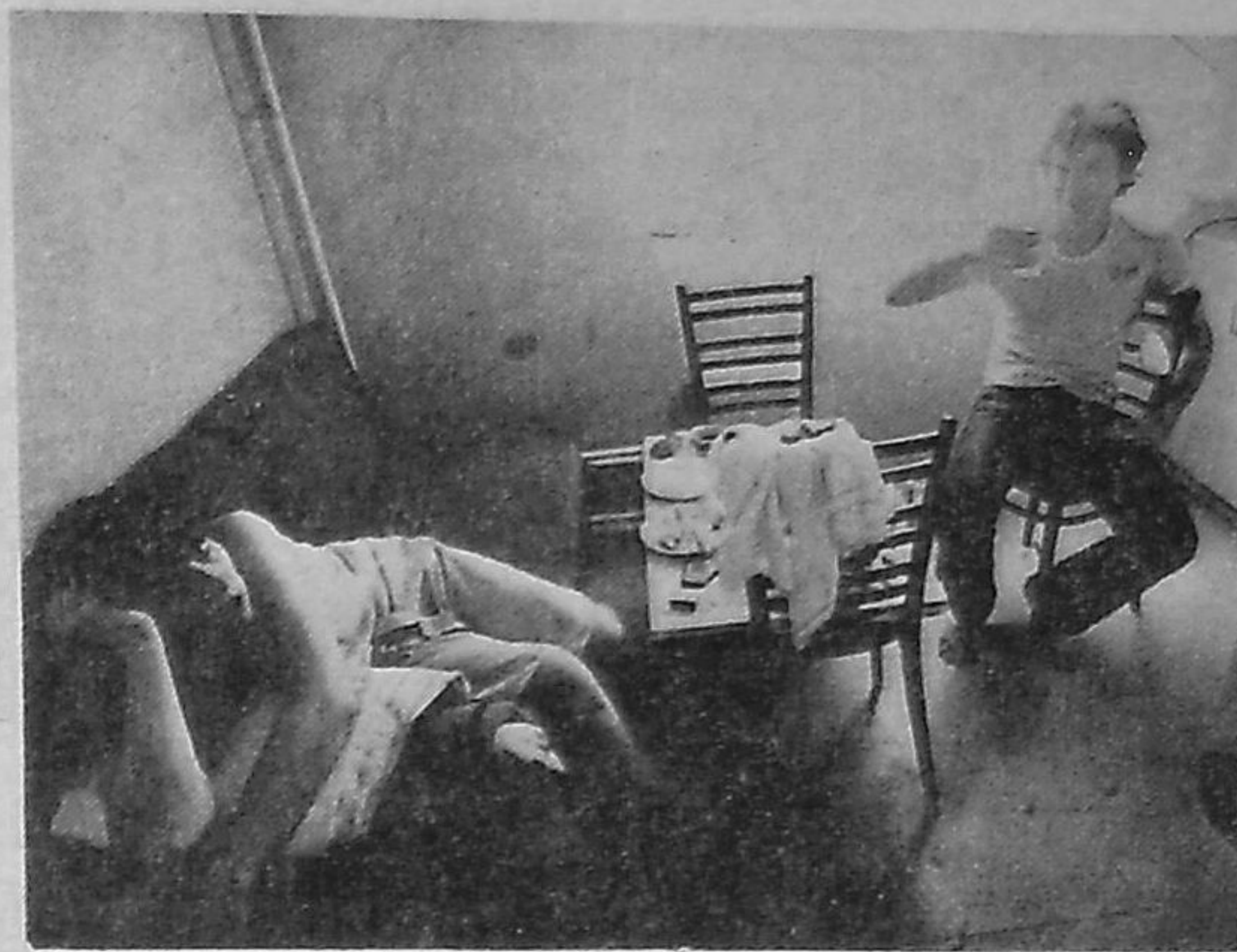
Прочитано название романа из собрания «Излюбленные новейшие романсы и песни», вышедшего в Петрограде незадолго до Октября 1917 года. Далеко увела от подобного репертуара «История любви» на советской эстраде 20—40-х годов. Однако в социокультурном универсуме, видимо, тоже действуют эффекты искривления пространства, когда движение по прямой приводит к исходной точке. И «розы» вновь начали «увядать» на эстраде наших дней... Вначале же они расцвели: исподволь, в виде, более близком «пню», — в облике скромных ландышей.

Сегодня часто приводятся слова Н. С. Хрущева: «Народ говорит нам: «Я верю вам, я воевал за это в гражданскую войну, воевал с немцами, разгромил фашизм, а все-таки скажите мне: мясо будет или нет? Штаны хорошие будут?» Это, конечно, не идеология, но нельзя же, чтобы все имели правильную идеологию, а без штанов ходили». Хотя это высказывание не выносилось на транспаранты, эстрада тем не менее восприняла его как руководящее указание. Стало, во-первых, ясно, что разрешена некоторая деидеологизация, а значит, — более свободное развитие развлекательных и интимно-лирических потенций шлягера; а во-вторых, была задана мера разрешенных деидеологизированных стремлений. А именно: «мясо» и «штаны» — предметы первой необходимости; не какая-то фантастическая роскошь, а элементарный минимум потребления. Но и на это благодарно отозвались песни.

На них, как и на архитектуру «хрущоб», легла печать «не до жиру» (не до стиля). Мелодии пришли к простоте элементарной «считалки», в которой фразы тождественны, как в популярной тогда песне «Лада» (см. пример 8).

Тексты отказались от романтических масштабов в пользу «малометражного» выражения чувств. «Ты сегодня мне принес Не букет из пышных роз...» Тогда, в начале 60-х, вполне хватало «ландышей, ландышей» — синицы в руках после высматривания журавлей в небе.

Нехитрой синицей запела эстрада. Главным качеством «Ты», притягательным для «Я», стала неприметность: «Я гляжу ей вслед, Ничего в ней



нет...» «Ничего нет» и в мелодии песни, которая в структурном отношении недалеко ушла от детской считалки. Припев гармонически является сколом с «Чижика-пыжика» (переложенного в минорный лад), а мелодически — даже меньше развит, чем «Чижик-Пыжик». После «кабачков» шантан-ного репертуара, с их социально сомнительной роскошью, после профессиональных апартаментов «Весны», с их роскошью социально оправданной, любовь нашла себя в самом непритязательном месте — «у нас во дворе». Здесь раскрылся целый мир, очертания которого нанесены на песенную карту словно бы детски наивной рукой: «Старый клен, старый клен, старый клен стучит в окно», «Жил да был черный кот за углом», «А у нас сосед играет на кларнете и трубе». Внутренняя жизнь населения «двора» тоже инфантильна. Лирическое дыхание не сбивается в порыве чувств. Оно ровное и легкое, как у спящего младенца. Песни проникнуты сентиментальным умилением по поводу того, до чего, наконец, все благополучно, как все хорошо. «Любовь» превращается в символ удовлетворенности малым и простым: «Отчего, отчего, отчего так хорошо? Оттого, что ты идешь по переулку».

Спокойствие, и тогда, и теперь безусловно важное и нужное человеку, успевшему устать от борьбы (обостряющейся классовой или с отдельными недостатками), согревает эти песни. Их простота и неприметность важны еще и как знак обращенности к реальному рядовому человеку. Но ясная улыбка, освещающая неприметное лицо шлягера 60-х, неоднозначна. В ней видится сразу и обыкновенное человеческое тепло, прекрасное уже тем, что оно обыкновенное, человеческое, и что оно — тепло; и — оттенок барачного оптимизма, унаследованного от 30-х годов. Не случайно на заре песенного потепления, в «Карнавальная ночь», слушателей уверяли: «И хорошее настроение не покинет больше вас».

Уверяли опрометчиво, потому что уже тогда песне, хотя с мягкой улыбкой, но приходилось заботливо вопрошать: «Мишка, Мишка, где твоя улыбка?», а позднее и настойчиво упрашивать: «Хмуриться не надо, лада». Благодарная просветленность интимно-лирического шлягера чем дальше, тем определеннее сменялась гримасой боли. Поженились двое из «Я смотрю ей вслед». И ... стали Ваней и Зиной из песни-сценки В. Высоцкого («Твои друзья, ну правда, Вань, Такая пьянь, такая рвань... Ты, Зин, на грубость нарываешься...»). «Дворовая» лирика отныне развивается в этом горьком ключе, уходя с официальной эстрады на магнитофонную подпольную. Что же касается любовного шлягера, оставшегося на легальных подмостках, то он переживает возвратную романтизацию, разочаровавшись в идиллии «у нас во дворе».

Почему же песенная жизнь «во дворе» не сложилась? Да потому, что слова Н. С. Хрущева тридцатилетней давности еще долго цитировались как «смелые» и, увы, «актуальные». Вопрос «мясо будет?» повис в воздухе. Изобилию предметов потребления («хороших», во всяком случае) так и не удалось утвердиться рядом с идеологией (во всяком случае, догматической, которая до недавнего времени считалась «правильной»). Населению вновь было предъявлено обвинение в бытовых пережитках, состоящих в желании иметь «штаны хорошие». Заговорили об опасности

вещизма. Принялись пропагандировать научно обоснованные нормы потребления, вытянувшиеся «колбасными электричками».

Еще недавно казалось, что «всегда будет солнце». И в 70-е годы некоторые эстрадные голоса с натугой подтягивали обитателей пятиэтажек, а затем и блочных башен, на небоскребную высоту: «Все мы сегодня спутники солнца, Каждый из нас поэт». Но эти понукающие авансы «у нас во дворе» уже не вызывали воодушевления. Здесь солнца не видно: «На тебе сошелся клином белый свет». Вопросы типа «Отчего, отчего, отчего мне так светло?» быстро теряли актуальность.

Но даже не в текстах, а в музыке и в исполнительской подаче песен в первую очередь померкло дневное светило. Интересно с этой точки зрения проследить, как передавалась эстафета популярности от одной эстрадной звезды к другой. Но вначале — небольшое рассуждение общего порядка.

Голос, в особенности эталонный для того или иного периода развития эстрадных вкусов, имеет собственную тему. Характерная вокальная манера как бы растворяет и концентрирует в себе наиболее адекватные ей тексты и мелодии. Они, говоря гегелевским языком, «сняты» в исполнительском звучании. Вот почему голос может подменять текст и музыку: неважно, что поется, важно, как (и это как есть подлинное что). Конечно, самостоятельная тема голоса должна корреспондировать с темой песни, хоть отчасти опираясь на нее. Иначе возникнет смысловой диссонанс, который легко себе представить, вообразив А. Пугачеву исполняющей сцену письма Татьяны из «Евгения Онегина», а оперного певца (например, Е. Нестеренко) интерпретирующим шлягер из репертуара В. Леонтьева «Не стреляйте в пианиста». Но если расхождение между стилем песни и исполнительской манерой не очень велико, диссонанс не возникнет, а произойдет незаметная подмена темы песни. В репертуаре А. Пугачевой есть вариация на пацифистскую тему «Летите, голуби»: «Птицы, летите, летите». Мотив надежды, заложенный в текст песни, и неравновесность мелодии, как бы изображающей балансирование на краю некоей пропасти, становятся отправными пунктами для реализации той темы, которая отработана вокальной манерой певицы. А в ее голосе томление одиночества впадает то в экзальтированное самоутверждение, то в бессильную разuverенность. От призыва к миру остается не так много.

Словом, для понимания тенденций развития эстрады мало учитывать песни как тексты. Важно ориентироваться и на тему голоса, по меньшей мере, если речь идет о периодах, когда эстрадные голоса резко отделились от академических. На нашей эстраде это произошло в 60-х годах. Еще от академических (слегка сниженные: не оперные, а опереточные) нормы. До 60-х провозвестниками антиакадемических голосов на эстраде были Л. Утесов, К. Шульженко, М. Бернес и другие «певцы-декламаторы» с сильным актерским дарованием. Тема голоса меняется на нашей эстраде по мере перехода популярности от таких исполнителей, как И. Бржевская или Т. Миансарова к таким, как А. Пугачева; а по мужской линии — скажем, от Э. Хилы к В. Леонтьеву, А. Серову или В. Преснякову-младшему.

Колорит пения И. Бржевской и Т. Миансаровой определен опорой на

сопрановый регистр, который, по укоренившейся еще в опере ассоциации, символизирует традиционные девические добродетели: юную неиспорченность, беспечную веру в будущее и т. п. (женщинам более зрелого возраста и мироощущения оперная традиция, как правило, отводила контральтовый участок диапазона). Юно-звонкие краски пения соответствовали умонастроениям периода надежд, вызванных и реальными сдвигами в социальной политике 60-х, и обещаниями коммунизма через 20 лет. Каза-лось, только теперь начинаем жить, все впереди и до свадьбы заживет. И, выражая распространенное переживание настоящего момента истории как «начального», «юного», певицы, особенно Т. Миансарова, симпто-матичным образом утрировали молодые черты звучания, порой переводя сопрано на режим открытого мальчишеского звука. Его радостная чистота ассоциировалась с «Пусть всегда будет солнце ... пусть всегда буду я» (недаром эта песня укрепила Т. Миансарову в положении звезды) даже тогда, когда пелось о взрослых чувствах. Доводя девическое звучание до возрастной точки подростковости, за которой признаки пола теряют зна-чение, голос вел в том же направлении, что тексты «Отчего, отчего мне так светло?»: утверждал «любовь» в качестве знака оптимизма.

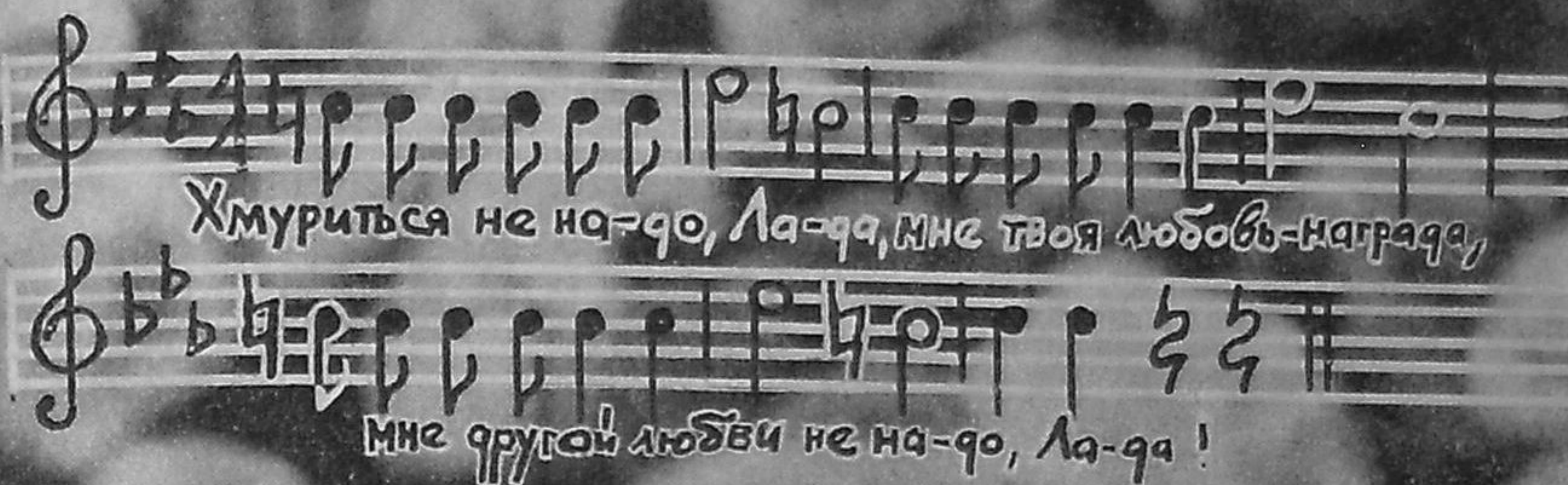
Но время шло. Дворовые «дети» 60-х выросли. Выросли в обста-новке кризиса веры и в «правильную идеологию», и в «штаны хорошие». Оставалось одно — погрузиться в свое внутреннее — до тех пор почти неосвоенное, еще в начале 60-х светлое до прозрачной пустоты. Но так вышло, что, погружаясь в личную жизнь — во внутреннее, песня «прова-ливалась» сквозь его светлую пустоту — не за что было зацепиться. И — уходила на стихийно темное «дно», к «взрослости» самоценной эротики.

Вначале слух потянулся к контральтовому голосу М. Кристалинской, в исполнительской манере которой задумчивая грусть была настояна на зрелой женственности. М. Кристалинская задала эталон напряженной артикуляции текста, где каждое слово словно дается «через не могу». Жадно ухватывался и «иностранный» выговор в пении Э. Пъехи тех лет, тоже ломавший привычную гладкость звучания, тоже наделявший вокал какой-то добавочной тяжестью. Под этим грузом вокал как бы проседал вниз, под голосовые связки. Пение обрастало телесными призвуками. Спе-циально акцентировался шум дыхания, что позволяло слуху наблюдать процесс пения как бы «изнутри», из органической глубины звучания. Шепот в микрофон волновал как горячее признание на ухо слушателю. На эстраде возникала атмосфера интимной близости.

Вокальное обнажение чувственных ассоциаций сопрягалось со стили-зуемой затрудненностью артикуляции текста («нно ппраппал за ппа-ва-ро-ттом...» — пелось тогда). Голос томился стремлением к «Ты», но по пути к нему спотыкался о каждое слово, каждый слог.

В 70-х—80-х годах эта звуко-смысловая тенденция набирает силу. «Все хотели всего, но все остановилось»¹ — характеристика времени «застоя» очень точно фиксирует социально-психологическую закваску эстрадных стилей. За напряженно экзальтированным фальцетом, «обмякающим» в стонущих обрывках фраз (как в манере В. Преснякова-младшего); за бьющим по нервам глумливо-вызывающим звучанием, способным пере-

8.



Сладка ягода в лес заманил,
Щедрой спелостью удивил.
Сладка ягода одурманил,
Сладкая ягода-брызвил.

ходить в щемяще-наивное отрешенное пение (как характерно для исполнения А. Пугачевой); за эротическим «самовыворачиванием» томительно-призывных интонаций в плаксиво-жалобные, слабые, ноющие (как в стиле В. Леонтьева), явственно слышна распятость человека между универсальностью желаний и всеобщей немощью.

Строй эталонных голосов теряет середину — главный в академическом пении регистр, в котором звучание наделено «здоровьем» — полным кровным тонусом и естественностью, без пережима и недогрузки, без надрыва и обесцвеченности. Новая регистровая шкала ориентирована на крайности. Внизу — болевой стон; сверху — срывающийся от напряжения фальцет. Объединены эти полюса открытым звучанием, которое держится не на дыхательной опоре, а на связках, и потому является сразу и вызывающе резким, и лишенным органической силы и объемности. Такое звучание типологически восходит к крику. И сценические имиджи тоже культивируют кричащую броскость. Недаром по поводу нарядов и пластики А. Пугачевой или В. Леонтьева нередко звучали упреки в безвкусице, хотя дело не в отсутствии вкуса как такового. На современной эстраде мера и сдержанность, неотрывные от понятия «вкус», превратились в анахронизм; потому и понятие безвкусицы теряет значение. Облик и манера поведения исполнителей целенаправленно «вопиющи»: их функция — подтверждать для глаз то, что слышат уши, а уши слышат крик — в различных интонационных стилизациях.

Чем же так важен крик? Почему он стал основой современного эстрадного стиля? Дело, очевидно, в том, что крик способен сигнализировать о противоположных по смыслу, но одинаково экстремальных состояниях: наслаждении и боли, торжестве и протесте. Крик может огласить ложе любви и одр болезни, праздничную площадь и криминальную подворотню. Крик — всеобщий уравниватель крайностей: предельной степени желания и последней меры неудовлетворенности. Крик — обменный эквивалент, приводящий друг к другу интимное наслаждение и/или страдание, с одной стороны, а с другой стороны — энтузиазм и/или агрессию толпы. Крик — та точка, в которой сходятся личные и общественные «хочу» и «не могу».

Чего же хотят и чего не могут эти голоса? Тут необходимо обратиться вновь к самим песням и — вспомнить «Черного Тома», ожившего и отбеленного до блеска научной «лэди» в послевоенной «Весне». В 70-е годы он вновь чернеет, становясь черней прежнего, и хочет он уже не «кэкса» и «плэда», а — как гомункулус, выведенный профессором Выбегалло из повести «Понедельник начинается в субботу» Аркадия и Бориса Стругацких, — «хочет универсально».

Он направляет свою любовную тоску уже не просто на рядовую «лэди», отличающуюся от него самого лишь красотой и богатством. Теперь предмет его страсти престижен по высшему разряду: в здешнем мире — это по меньшей мере «актриса» («та, что любила цветы»), а то и вовсе персона нездешней высоты — «мадонна» (как в одноименном шлягере А. Серова). Или — среднее между тем и другим: «ангел загорелый», мчащийся на водных лыжах (тоже знак престижности, для многих «потусто-

ронней» — рафинированно курортной). В любом случае это не «девчонка одна», которой «у нас во дворе» можно было то и дело глядеть вслед, так ничего выдающегося и не обнаружив, но за это как раз и любить.

Да ведь и само лирическое «Я» уже не то. Оно примеряет к себе самые броские костюмы знаменитостей былых эпох. Это и «художник один» — легендарный Пиросмани; это и «Я — твой преданный Орфей», и булгаковский «Мастер»... Предпочтительно — именно человек искусства. Хотя, в отличие от «Веселых ребят», открывших этот путь самоутверждения для лирического «Я», — отнюдь не радостный, а тоскующий самой неизбежной тоской. Он тоскует, как когда-то Черный Том, по богатству жизни, но представляет его в таких же гипертрофированных тонах, в каких ему является «Ты» и какими для него окрашена собственная персона.

Песенный антураж «любви» в современном шлягере больше всего напоминает рай, устроенный без чувства меры, с торгашеским размахом — как склад дефицитных товаров. Любящие теперь встречаются не в «переулках», по которым «бродит лето», а в утопическом городе-саде (вот где его-таки построили!): «Пойду по Абрикосовой, сверну на Виноградную...». Есть здесь и «бульвар роз» — для рядовых, так сказать, эпизодов: и есть площадь из роз, на которой воздвигнут золотой храм любви. Правда, героям опасно подниматься на его алтарь, так как поется: «Ах, любовь, ты любовь, золотая лестница. Золотая лестница без перил». Но и внизу хорошо. Тут и «лаванда, горная лаванда, наших встреч с тобой синие цветы»; тут и «золотые шары, золотые шары»; и «ягода малина», которая «так к себе манила», и «листья желтые», которые «по улицам кружатся», и, наконец, предмет красивой печали пресытившегося всем этим природным изобилием нового Черного Тома — «Яблоки на снегу...» Песенный сад указывает на «рай», как на него указывали монастырские сады, которые символизировали Эдем — сотворенный Богом первосад, вмещающий все многообразие растений и плодов. Такое же многообразие в песенном саду любви, в котором смешались различные климатические пояса и времена года. Однако в монастырских садах человек как бы возвращается в невинное начало своей истории, тогда как в саду песенной любви полагается вновь и вновь переживать грехопадение. Поэтому в центре песенного сада — не смоковница (ее плоды в христианской традиции символизировали сразу и брак, и познание истины) или пальма (древо жизни и праведности), не гранатовое дерево (соотнесившегося с даром, принесенным Иисусом Христом с небес) или виноградная лоза (дающая духовные плоды познания), а розы, проделавшие путь от дантовской интерпретации (совокупность душ праведников в раю) к шантанной трактовке, накрепко соединяющей «розу» с «бокалом», а затем и заменяющей «розу» «бокалом».

Итак, розы сконцентрированы на той самой площади, в центре райского города-сада. Здесь их гораздо больше, чем миллион (в шлягере Р. Паулса «миллион роз» умножается сам на себя, многократно повторяясь с ритмической фигурой припева, который повторяется в свою очередь). «Розы» в обиходной лирике были всегда, но никогда — в площадных, бульварных и прочих уличных количествах. Ведь они символизировали редкую красоту любви, а не красивый антураж жизни, которым

сегодняшнее лирическое «Я» тщится скрасить бесцветность существования. Видимо, произошла, так сказать, инфляция «роз» в жизни. И восполняется она тем, что экономисты называют эмиссией — печатанием денег, заведомо обесцененных. Но зато таких бумажек (сиречь «роз») может быть сколько угодно. И чем их больше, тем более они «увядшие», обесцененные. Поэтому, с одной стороны, их должно быть все больше, и «хочу» разрастается до исполинских масштабов. А с другой стороны, никаких благ за ними нет, так что «хочу» в конце концов превращается в «не хочу», стремление — в апатию. Любовь становится символом «пережитых желаний». Герой гуляет по «городу-саду», видя на месте цветочно-ягодного и плодовоощного изобилия пустые прилавки. И если где еще попадает продавец, выдающий бумажную розу за ходкий товар, то лирическое «Я» готово бескорыстно поторговаться — просто так, для самоутверждения.

Обратимся к трем «хитам» А. Пугачевой 80-х годов: «Миллион алых роз», «Алло» и «Ах, этот местный Казанова». Представим их в виде трех куплетов некой мета-песни. В первом «куплете» — в «Миллионе роз» — романтическая сказка о рыцарской жертвенности мужчины (который «свою жизнь превратил в цветы», не ограничившись тремя гвоздиками от имени коллектива к 8 Марта) и гордом достоинстве женщины (она уезжает, оставив «за поворотом» площадь, заполненную цветами; очевидно, многолетнего унижения тремя гвоздиками не компенсировать и целой площадью цветов). Во втором «куплете» — неприглядная проза истории из «Алло»: «мальчик» сонно и равнодушно отвечает на нетерпеливые звонки: «А, это ты, привет»; женщина пытается отделаться от иллюзий («Ну, хватит, не буду вспоминать, не буду вспоминать... Но почему опять?»). В «Казанове» (в третьем «куплете») тоска разрешается в закаленное ироничное безверие. Обаятельная фальшь южного сердцеда находит достойный ответ со стороны искушенной курортницы, готовой сразиться с ним на его поле: «Ах, этот местный Казанова, Все это для меня не ново, А тайне взгляда колдовского Я научу тебя сама».

Так от «миллиона роз» остается пустота. Пустота эта на первых порах переживается мучительно.

Вновь обратимся к эталонным на сегодняшней эстраде голосам. Попытаемся расслышать еще один оттенок в доминирующем сегодня «криковом» пении. Речь идет о деформации природной определенности голоса.

До тех пор, пока эстрадный певческий эталон подразумевал опору на дыхание, пение сохраняло естественную половозрастную определенность. Еще в 60-х годах привлекательностью обладали традиционные баритональные и басовые тесситуры мужских голосов, сопрановые — женские. О чем говорит «вокальный интерьер» прежней эстрады? О «семейном портрете». В расстановке голосовых сил слышны традиционные культурные роли мужчин и женщин. Они были самостоятельным смысловым слоем песни, независимым от ее текста и подтекстов. Глубина баса или мощь баритона: опорная роль мужчины в семье и обществе, «каменная стена», за которой сопрано могут обрести безмятежную звонкость. Песенная «лю-

бовь» в такой тесситурной расцветке отсвечивала не столько эротическими бликами, сколько тонами интегрированности отношений «Его» и «Ее» в широкую систему ценностей: семьи, долга, ответственности, взаимопомощи, дружбы, преемственности поколений и т. д.

При переходе на «криковой» режим звучания голоса обрастают эротическими ассоциациями. Ведь крик экстатичен и физиологичен по своей природе. Но вместе с тем — лишаются половой определенности. Конечно, когда кричит мужчина, мы поймем, что слышим мужской, а не женский голос. И все же половая определенность голоса при крике отступает на второй план. Дело тут, видимо, вот в чем. Голос так же контролируется человеком, как мимика; человек все время представляет себе, каким он видится в данный момент собеседнику и какое впечатление производит на партнера по диалогу его речевая интонация. А среди критериев, управляющих тем, как человек подает свою внешность или свою речь, на одном из первых мест стоят критерии привлекательности, связанные с полом. В аффективном состоянии человек теряет самоконтроль, он уже не видит и не слышит себя чужими глазами и ушами. Он «забывает» подчеркивать свою женскую или мужскую привлекательность. Крик есть звучание отрешенности от чужой реакции, аутичное звучание, сквозь которое проступает не женщина и не мужчина, а некое абстрактное страдающее «ну-тро». Поэтому и в регистровом отношении крик уходит от баса или сопрано, смещаясь в некую вне- или биполовую зону экстремальной напряженности голоса.

Среди популярных сегодня звезд не так много обладателей нормальных тесситур (можно назвать А. Серова, С. Захарова, С. Ротару, Л. Вайкуле и некоторых других). Наиболее остромодное сияние излучают звезды, наделенные голосами смешанных женско-мужских окрасок, или даже противоположных полу исполнителя. Показательна длительная популярность В. Леонтьева — певца, искусно культивирующего по-женски мягкое наполнение верхней зоны тенорового регистра. Значение этой звуковой окраски в его манере подтверждается и приметами внешнего облика. Другой пример. Если не видеть В. Преснякова-младшего, то его вокализацию можно спутать с девичьим звучанием, и лишь оттенок изысканной неестественности заставляет улавливать в исполнении тщательно стилизованную «половую двусмысленность». Напротив, в женском исполнении утвердилось атакующе брутальное интонационное. М. Распутина или Л. Долина великолепно отработали такие нюансы стиля, которые соотносятся с традиционными звукопроявлениями сильного пола. Например, глумливо-вызывающее звучание, жизненным прообразом которого является ранее сугубо мужское ритуальное сквернословие, разжигающее боевой пыл в ситуации «стенка на стенку». Другая крайность женского вокала на эстраде — «нимфеточные» подростковые голоса, налитые искусственной опытностью эротического плана, например, Р. Саид-Шах или Н. Королевой.

Смещение естественных характеристик вокала означает некое «природное» нарушение в отношениях мужчин и женщин, закрывающее путь к семье. Каждый из полов превращается в самодостаточный: мужские

голоса несут в себе женственную слабость, женские — мужественную силу. Лирическое «Я» — само себе «Ты»; ему не нужно общение с другим, даже эротическое. Ему и на это хватает самого себя. «Розы увяли» до нарциссизма в той сфере, в которой всегда требовался человек другого пола. В этом еще один смысл крикового комплекса «хочу — не могу» с добавляемым к нему текстами песен апатичным «не хочу».

Вместе с утерей семейного интерьера и с обретением эротического солипсизма «любовь» на современной эстраде меняется и в глубинной своей песенной основе. Сегодня лирическая песня — это не дыхание, не привольное ощущение собственного витального простора, как бы настежь открытого для другого человека. Фразировка дыхания уступила место фразировке равномерного обрывисто судорожного движения, словно нацеленного на физическое самовозбуждение.

И дело не в танцевальности, поглотившей в современном любовном шлягере романсовые *tubato*. Танцевальность в достаточной мере выходила на первый план и в «Бегут ручьи, поют грачи», и в «И лежит у меня на ладони Незнакомая ваша рука» или «Старый клен, старый клен...». Но мелодическая фразировка в этих песнях никогда не дублировала метрическую. Уж такой простой способ «обойти» (обойти — в двух смыслах — использовать и обойти) метр, как суммирование кратких фраз в заключительную длинную, чтобы выйти на простор широкого дыхания, знали даже самые нехитрые мелодии. Все только что перечисленные так именно и построены. В сегодняшних песнях мелодика превращается в метрическое средство. Фразы кратки, одинаковы по объему и жестко разделены цезурами. Раздышаться тут негде. Например: «Девочка моя синеглазая» или «Яблоки на снегу, Розовые на белом, Что же мне с ними делать, С яблоками на снегу?» Или даже так, с цезурами посреди фразы: «Музыка нас, а-а, связала, Музыка нам судьбою стала...».

Нечего и говорить, что, лишаясь самостоятельной фразировки, мелодия лишается и собственного развития, вырождается в повторение одной и той же фигуры. Шаманским камланием на повторяемых трех звуках возбуждает себя только что процитированная «музыка нас, а-а». Да и «девочка синеглазая» во всех своих сегментах, соответствующих метрическому квадрату, обходится одним и тем же, чуть варьируемым, интонационным построением, с механической регулярностью проделывающим движение вверх-вниз, как на физзарядке или в других, менее невинных, видах инерционной моторики.

Структурный принцип всех этих песен — двоичный счет: 2+2+2+2; 2+2+2 и т. д. Песенная ткань заменяет метроном и одновременно «антропологизирует» его. Метроном считает единицами, а песня — двойками, то есть циклами «вдох-выдох» или «вперед-назад», «вверх-вниз», «вправо-влево» и т. п. Песня выступает в роли метронома тела. В этом состоит ее своеобразная компенсаторная функция — такая же, какая выполняется физическими упражнениями, например, аэробикой. Недаром современное исполнение обязательно включает танец или пританцовывание, пластический рисунок которого тесно связан с гимнастикой. Последние тенденции шлягера выводят компенсаторное значение песенной структуры и в сферу

звуковых идеалов. Голоса переходят с крикового режима в режим ласково-мягкого, расслабленно-ровного звучания; от энергии крика остается лишь острая атака звука при началах фраз и стреляюще четкая артикуляция текста. Крик сохраняется также в визуальной форме — в виде гримасы страсти, искажающей лица певцов, в виде их нарочито броской костюмерии. Но само звучание во все большей степени «успокаивается», обретает гладкость и глянцеvitость красивой рекламной картинки. Сегодня так поют уже не только новые звезды вроде Д. Маликова или Ф. Киркорова, но и бывшие звезды крикового шлягера, в частности, А. Пугачева. Прозвучавший в новогодней телепрограмме 1991 года ее шлягер «Ням-ням» едва напоминает о некогда столь неотразимом свойстве ее манеры — резком контрасте иступленного и истомленного звучания. На первом плане теперь находится чрезвычайно четкое пропевание метрических долей, эмоция как бы отстранена, главная цель — выверенная «красивость» звуковой ткани, когда голос не «впереди» и не «над» аранжировкой, а «посреди» и «внутри» нее.

Впрочем, в этом успокоении голосов можно видеть и симптом усталости легкой музыки от «тяжелых» задач, прежде взваленных ею на себя. В шлягере типа 2+2+2+2 легкая музыка освобождает в себе пространство чистого развлечения — простоту танцевальной моторики, деидеологизированное ощущение времени как последовательности вдохов-выдохов и элементарных телесных движений.

Наконец, власть равномерно отрывистых метрических попевок проникает и в тексты. Слово о любви превращается в единицу счета отрезков времени, вмещающих столько-то одинаковых движений. Например: «Было-было, бы-ло, бы-ло, бы-ло, бы-ло, и прошло, о-о-о». Это об ушедшей любви. И пусть уходит. Лирическому «Я», погруженному в движение наедине с собой, в общем-то можно обойтись без того, что «прошло, о-о-о». Достаточно метризованной «музыки нас, а-а»... «Хочу» успокоилось в «не могу», превратилось в «не хочу мочь».

Но, собственно говоря, это и есть вывернутый наизнанку первопродок нашей массовой песни — идеологический аскет, «склонный принижать это чувство». В сегодняшнем потомке он реализовал родовую склонность. Когда-то стремясь подавить личное во имя общественного, он, воплощение высшего общественного, остался наедине с самим собой даже и в легализованной эротической ситуации.

Правда, в таком потомке эстрадно-лирический первопродок воплотился не целиком. Есть еще второй наследник его дела. Он проживает далеко от «сада» — «там, где холодно», где «сады» еще только предстоит насадить, «если надо». Перенесемся и мы в эту суровую климатическую зону.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 См.: Клямкин И. Почему трудно говорить правду. Выбранные места из истории одной болезни // Новый мир. 1989. № 2. С. 236.

СБЫЛАСЬ МЕЧТА ЧЕЛОВЕЧЕСТВА



ГЛАВА 12

Как хороши, как свежи Били рельсы

Принцип социальной подтекстовки песен о любви, утвердившийся в 20—30-х годах, действует по сию пору. Но треугольник «социальное происхождение — социальное нисхождение — социальное восхождение», на котором держалась тема любви в 30-е годы, в 60-е распался. Две первые его линии постепенно стерлись. Ведь лозунг обострения классовой борьбы был заменен своей столь же далекой от реальности противоположностью — лозунгом социальной однородности. В свете установки на однородность на эстраде выжили только наследники «Веселых ребят», то есть восходящие персонажи. Но восходить, когда исчез контраст с нисходящими, им стало тяжелей. Одни, восходящие на ниве счастья в личной жизни, карабкаются на «золотую лестницу без перил», платя за возвышение миллионами увядших роз. Другие восходят по линии успехов в работе. И тут — своя лестница.

Ударного труда тут мало. Ведь — «однородность», «ни одного отстающего рядом». Так что помимо ударного труда для восхождения нужно еще что-то, сверхударное. Роль этой добавки и берет на себя чувство любви. В труд «вкладывается сердце». В песню о стройке — тема любви. И такой лирический труд — уже не чета просто ударному. Он возвышает радикальнее, чем любой самый полезный и заслуженный успех в работе. И не обязательно даже он должен быть ударным. Главное, чтоб был душевным. А вообще-то не обязательно и то, чтобы он был непосредственно трудом. Достаточно в конце концов самой душевной окрыленно-



Партия -
наша надежда и сила!
Партия -
наш рулевой!

сти как таковой, как эмоционального отношения к тому, что должны были делать руки и думать голова. Достаточно, следовательно, воспевания «рук» и «головы». То есть, во-первых, трудовых коллективов и предприятий, а во-вторых, общественных и политических организаций.

Таким образом, социально-восходящий герой послевоенных песен продвигается вверх по ступеням «любви» а) к труду, б) к «родному заводу», в) к политической надстройке общества. Есть и еще одна ступень, высшая: г) к лидеру, персонифицирующему все остальные ступени. Два первых шага этого восхождения представлены лирико-трудовыми, два вторых — лирико-политическими песнями. Эта лестница отличается от «золотой лестницы без перил», во-первых, наличием гарантий («перил») восхождения, во-вторых, другими строительными материалами, менее долговечными, чем «золото». Обратимся к первым двум ступеням — к любовно-трудовой песне. Ступень первая: песни любви на работе и — к работе.

Вероятно, будущие экономисты и историки задумаются, почему так трудно изживалась нашим хозяйством мания нулевого цикла: начинать громадные стройки там, где ни для заводов, ни для людей нет условий; начинать, даже не просчитав их будущую отдачу; начинать, лишь бы начать заново. И — бросать в незавершенном состоянии, чтобы где-то начать новое строительство, с перспективой нового омертвления народных денег. Тяга к нулевым циклам подхлестывалась нашим песенным сознанием. Любовь, соединившись с темой труда, внесла в его понимание омолаживающую установку «начни сначала». Работу можно начать сначала на пустом месте, а следовательно — в необжитых районах, «там, где холодно».

Главный мотив романтико-трудовой лирики таков: «во имя любви — на стройку в необжитых районах страны». Он приучает ценить труд не «здесь», где нужно что-то продолжать, улучшать, перестраивать, а «там», где все начинается сначала, с нулевого цикла, и где только и возможна «любовь» (ведь она тоже обновляет человека, заставляет его начать жить вновь).

Почвой, на которой укоренился комплекс «любовь — далекая стройка», стал оптимизм беспамятства, отработанный культурой 30-х годов. Ведь начать сначала — значит еще и стереть прошлое. Лучшее место, где стирается память о прошлом — «нуль» обжитости, пусть даже и священный с «холодом». В сущности, это метаморфоза «отречения от старого мира» как идеологического принципа, с которого начиналось тотальное «строительство», воспетое в наших песнях. Метаморфоза произошла под воздействием перемен в лирике двора.

По мере того, как «у нас во дворе» меркли светлые улыбки и грубели девичьи голоса, все явственнее обозначалась перспектива преображения «Я» и «Ты» в неприглядных Ваню и Зину. Надо было бежать куда-то из этого двора. «А я иду, шагаю по Москве», но скоро — «Над лодкой белый парус распушу, Пока не знаю с кем». Импульс всеобщей молодости, существовавший в 30-х и возрожденный — с другим смыслом — надеждами «оттепели», мог сохраниться только под этим «белым парусом». Или —

«под крылом самолета», где «о чем-то поет Зеленое море тайги». А потому — «Навстречу огненной заре, По Ангаре, по Ангаре».

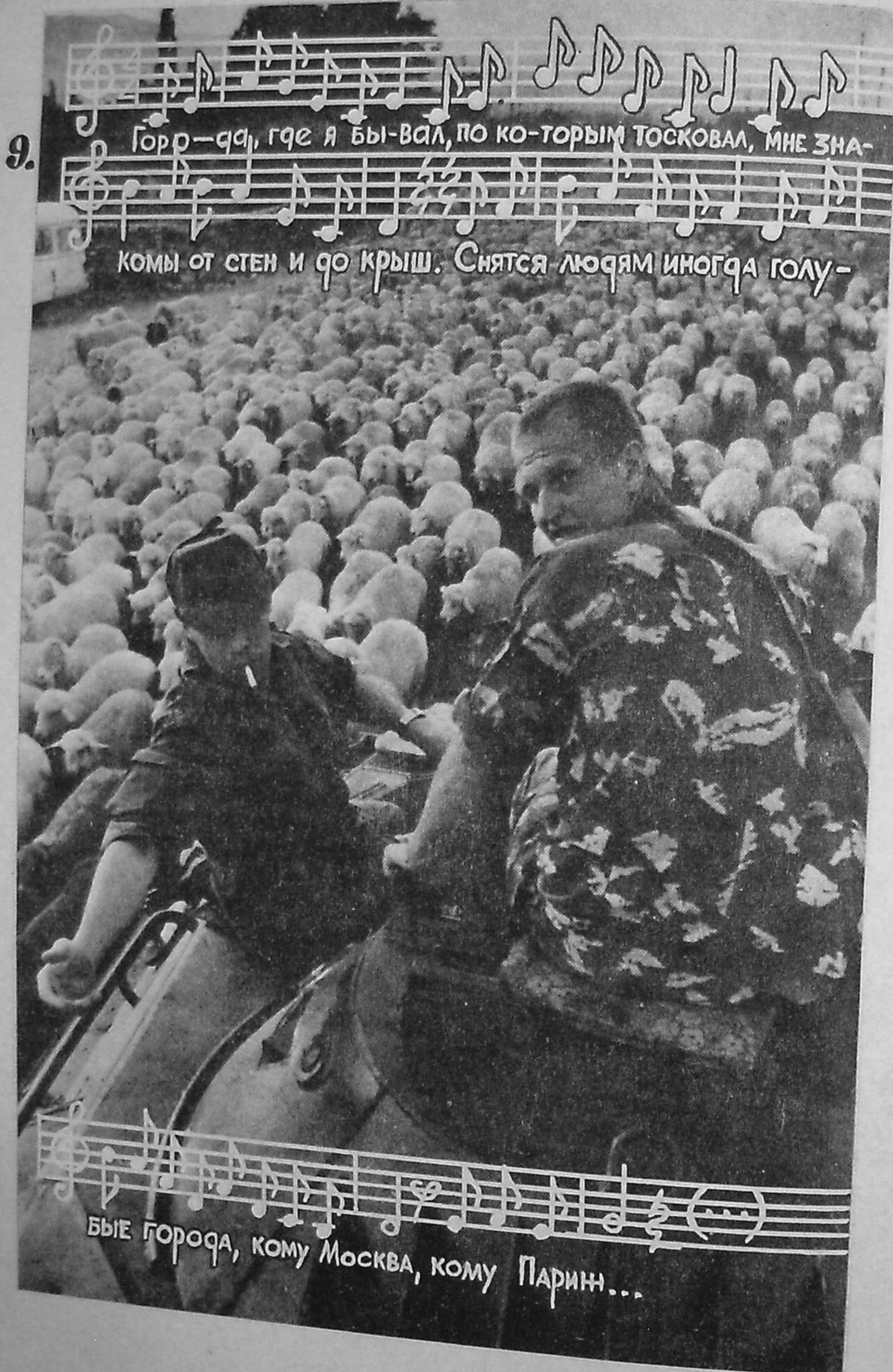
Нецивилизованность — давно найденная гарантия юной неиспорченности. Вспомним: для Руссо истинно нравственным существом является внеисторический младенец — дикарь, живущий на лоне природы. Саркастические вариации на ту же тему — в «Кандиде» Вольтера. Эти просветительские представления ожили в песнях 60-х. Герои тогдашних песен — люди скитальческих профессий, жизнь которых сконцентрирована в девственной глуши мира. «Ты уехала в жаркие степи, Я ушел на разведку в тайгу...» Тип Кандида воплотился в геологах, первопроходцах, да и просто в туристах. Они ищут отдаления от сложившихся структур жизни, бегут от зрелости, от памяти, от «дома»: «Старость меня дома не застанет, Я в дороге, я в пути». А «путь» — это единство с природой: «Держись, геолог, Крепись, геолог, Ты ветру и солнцу брат».

Тон этих песен соединяет ностальгическую исповедальность со сдержанным героизмом. Ведь ценой отказа от жизненных удобств сохранено «Я», сохранена «любовь». «Я в суровом походе спокоен, Ты со мной в каждой песне моей. Закаленная ветром, и стужей, и зноем Только крепче любовь и сильней». Акцента же на трудовом порыве нет. Герой уезжает из «двора» не на работу. «А я еду, а я еду за туманом, За туманом и за запахом тайги». Он уезжает за девственной чистотой — окружающего, а еще больше самого себя и своей «любви». Что же до «голубых городов», которые он все-таки, конечно, строит, то ведь строит он их в этих песнях как бы между делом, — это словно случайно выплеснувшиеся стихотворные строфы на полях книги его странствий. Как только город (а в нем — «наш двор») построен, строитель-поэт уже в другом месте, и все им возведенное уже позабыто, уже призрачно, уже «тонет в дымке голубой». Все это уже — «голубые города», у которых даже «названия нет». «И нельзя повернуть назад». Потому что молодость дается лишь постоянным начинанием на новом месте. Молодость — это легкое странствие: «Старость меня дома не застанет...»

В песнях 60-х, принадлежащих типу «Я в дороге, я в пути», легкость странствий символизирована двумя мелодическими качествами: естественностью интонационного развития и завуалированностью, сглаженностью, неакцентированностью метрических остановок.

Возьмем песню А. Петрова «Голубые города» (см. пример 9). Эффект безостановочности движения достигнут серией полуприподчеркнутых (субдоминантовой на слове «крыш» и доминантовой на слове «Париж»), заставляющих мелодию все время стремиться вперед. При этом сама мелодия, прообразом которой является инструментальная фигурация, устроена как «вуаль», облекающая неслышимый тематический ход. Мелодия поэтому легка, прозрачна, в ней как бы нет весомой структурной субстанции, — подобно тому, как в «голубых городах» кирпичи и железобетонные блоки отсутствуют, они испарены до состояния призрачной «дымки».

Однако, как и любая иная, утопия эта, при всей своей искренности и человечности, обернулась противоположностью. И даже двумя. С одной



стороны, странники почувствовали на себе тяжесть изгнания. Покуда они блуждали в мире туманов и запахов, жизнь «во дворе» шла своим ходом. Их застала-таки старость, и хуже всего, что не дома. Пришлось возвратиться — их не узнали и не приняли. Тут чистый душою Кандид становится тоскующим кухонным нонконформистом. Странники почувствовали на себе тяжесть использования. В 70-е годы стихийно возникшая ранее романтика освоения дальних земель была утилизирована спускаемыми сверху «починами» и формализована «оргнаборами». При этом палатки потеряли очарование свободно выбранной нецивилизованности — гарантии вечной юности. И обрели некоторое сходство с принудительно-неустроенным бытом, известным по прежним этапам строительства на северо-восточных окраинах государства. Отсюда-то и происходило взросление Кандида. И если одна его ипостась вернулась в «наш двор», разочаровавшись в организованной романтике городов без названия, то другая приспособилась. Этот другой повзрослевший Кандид, надеясь стать кандидатом на социальное повышение, стилизовал юный порыв энтузиазма в ответ на приказы «старших».

Так скитальческое «далеко» оказывается совсем близко: дома, на кухне, где «шестидесятники» вспоминают, «как молоды мы были, как искренне любили», и безуспешно борются с печальной своей взрослостью.

С другой стороны, романтикам далеких строек, потерявшим веру 60-х, приходится постоянно себя взнуздывать, потеть от вымученного бодрчества. И они срываются на выражения, которые выдают натуру: «А юность — это смелость, А смелость — это почерк, И мы найдем страницы Для наших строчек» — долбится словно отбойным молотком. Или еще: «Радостный строй гитар, Яростный стройотряд»...

Так порыв прочь от «двора», к себе истинному, вызвавший лирику далеких строек в 60-е годы, в 70-х становится порывом трудового энтузиазма, насквозь фальшивого. Что же до того, «как искренне любили», то тема любви никуда не исчезает. Ведь знаком «юности» является «любовь». И в «яростном стройотряде» она всенепременно присутствует. Но вот с «искренностью» дело обстоит хуже.

Можно ли искренне любить панель типового домостроения? Или шпалы? Между тем «Ты» в песнях «яростных стройотрядов» как раз этими шпалами-панелями и заменено.

Известно, в какой ситуации человек склонен обнимать столб. Все понимают, что в этот момент он сам не свой. Перестали быть самими собой и люди из песен далеких строек 70-х годов. Ибо они постоянно обнимают столб. И даже не один, а целые грандиозные ЛЭП. В этих столбах сконцентрировались для них черты дорогого «Ты». В частности — его отмеченность, избранность среди всех других людей («ЛЭП-500 — не простая линия»...). Но и тогда, когда «Ты» появляется в песне вроде бы в мягкотелом человеческом облике, отношение к нему такое же, как к столбу: технологически утилитарное.

Функция «любви», в песнях далеких (да и близких) строек (и не только строек) с 70-х годов — «помогать работать» («На душе все светлей, И работать веселей Помогает нам любовь»...). Роль чувства к «Ты», таким

образом, недвусмысленно очерчена, столь же ясно, как роль семьи — в учебнике научного коммунизма: «главная функция семьи — обеспечение потребности социалистического общества в рабочей силе»¹. Любовь между мужем и женой «помогает работать»: веселей, поскольку большим числом. Потому, собственно говоря, речь должна идти не о любви между мужем и женой, женихом и невестой или тем более любовниками, а о любви между «Мы» и «Работой».

Вот как об этом в песне поется. Совершить романтическое воспарение — «добраться до неба» («Говорят, там живет любовь») — можно очень просто и притом с пользой: в ходе строительства многоэтажного дома. «Этажи, и еще этаж, Мы с тобою к звездам все ближе. И смотрю я на город наш, Словно в первый раз его вижу. А любовь всегда бывает первой, И другою быть не должна...»

Рассмотрим еще один образец (см. пример 10). В нем на модель «Шумел камыш» (где, как известно, «Одна возлюбленная пара всю ночь гуляла до утра») накладывается комплекс «песня строить и жить помогает», а вернее говоря — «строить и жить заменяет». Вот как это выглядит: «Утром ясного дня У тебя и у меня Настроение отличное. На душе все светлей, И работать веселей Помогает нам любовь... Пусть гудят поезда, Нам разлука не беда, Мы слова заветные поем». А «слова заветные», они — о песне, и составляют они припев цитируемой «Заветной песенки»: «Даже если пред тобою Дальний путь, дальний путь, Эту песню взять с собою Не забудь, не забудь».

Читатель, должно быть, уже вспомнил детский ритм, бесхитростно соединенный в «Заветной песенке» с таким «делом нашим личным», после которого «настроение отличное», но о котором никому нельзя рассказать. «Тра-та-та, тра-та-та, Мы возем с собой кота» («На душе все светлей, И работать веселей...»). «Вот компания какая» — и нельзя рассказать, как провели ночь? Герои, пожалуй, чересчур щепетильны. Ведь, «не забыв взять с собой эту песенку», они обрекли себя на так называемое пионерское расстояние, на котором они и гуляли до утра. А с утра на таком же расстоянии заняли свои трудовые места. И тут уже стыдиться нечего: «работать — веселей» (чем гулять всю ночь).

В существовании расстояния, о котором идет речь, убеждает и мелодия. В до мажоре мы слышим среднее арифметическое между «На дороге Чибис» и «Чижик-пыжик, где ты был?». От «Чибиса» — масштабно-тематическая структура; от «Чижика» — гармонический план. И от обоих (а также — вообще от детских песенок) — интонационный строй мелодии, подчеркивающий элементарные опоры: звуки тонического трезвучия, с минимальными распевами в виде затактовых «подъездов» к ним и изредка их замены (при повторении) примыкающим неосновным звуком.

Инфантильность мелодики выступает еще и как знак предельной исходности «интонационных дорог», известных всем с детства. Слух здесь все знает, ему нечего ожидать, не в чем ошибиться. «Тра-та-та, тра-та-та... В пропелот так «любви» начисто атрофированы стремление, желание, воля. «Я», пустившееся вприпрыжку по дорожке чибиса-пыжи-

10.

Утром ясного дня у тебя и у меня настроение отличное. Отче-
На душе все светлей и работать веселей помогает нам любовь. Мы о

го? Почему? Мы не скажем никому, это де-ло на-ше личное!
ней каждый раз вспоминаем всякий час, и с улыбкой повторяем вновь:

Даже если пред тобою дальний путь, дальний путь, эту песню взять
с собою не забудь, не забудь!

ка, устремилось не за «Ты». У него и вообще нет стремлений. Все и так хорошо. «Тра-та-та, тра-та-та, На душе все светлей»...

Так «счастье дальних дорог» обернулось в любовно-трудовой песне чувством глубокого удовлетворения, которым еще в начале 80-х годов печать наделяла всех без разбору и по всякому поводу.

Сегодня принято думать, что печать застойных лет лгала. Не было, мол, глубокого удовлетворения. Но тогда почему нынче то и дело слышатся негодующие возгласы: пресса распоясалась, чрезмерные дозы «негатива» лишают людей веры? Нет, печать не лгала, она только обобщала и преувеличивала (как теперь порой в другую сторону, но по той же привычке). Чувство глубокого удовлетворения было. Сначала (в 30-х годах) оно действительно было, а потом его уже как бы не было, но все же оно было — по инерции психологического удобства. Как-никак глубокая неудовлетворенность — не самое приятное из чувств, особенно в обстановке, которая и действительно глубоко неудовлетворительна. Как благодаря, так и вопреки реальности глубокое удовлетворение «хотело продолжать быть», тем более, что имело на то права традиции.

Традиция глубокого удовлетворения породила на нашей эстраде особый тип голосов, представленный такими исполнителями, как например, И. Кобзон, Э. Хиль, Ю. Богатиков или Л. Лещенко. Их вокальные манеры в определенном отношении схожи. В отличие от эталонных голосов на другом краю лирической сцены (от В. Леонтьева, например) эти сориентированы на естественный тесситурный объем. Что, однако, не мешает им частенько звучать с вымученной фальшью. Если внимательно вслушаться, то в, казалось бы, нормальных мужских тембрах улавливается отсутствие мужественной окраски. Вроде бодро, оптимистично, моложаво — почти как тогда, когда они пели от имени «зеленого моря тайги», которое «под крылом самолета». Но наполнение звука расслабленное, разжиженное, размягченно склеротическое. Бодрость, едва успев проявиться в энергичной подаче звука, тут же обмякает в пассивном самолюбовании. И моложавость звучания какая-то припудренно невсамделишная. Она напоминает доперестроечный стиль молодежных газет, метко охарактеризованный Ф. Искандером в «Созвездии Козлотура»: «...мне порядочно надоел псевдомолодежный словарь нашей газеты, ее постоянное бесплодное бодрячество. Мне надоели задумки вместо замыслов, живинки вместо живости, веселючки вместо веселья и даже глубинки вместо глубины». Оптимистическая лиричность пения Л. Лещенко или Э. Хиль, подкрепленная застыло-улыбчивой мимикой, образует смесь «бодринки», «грустинки» и «добринки» и еще — «гординки», и, пожалуй, «официалинки». Этот комплекс уменьшительно-умилительных чувств и составляет эмоциональное наполнение глубокого удовлетворения. Он раскрывается и в песне, рассмотренной выше, где «любовь» предстает «любовинкой» на пионерском расстоянии; «труд» — «трудинкой» в детском ритме «тра-та-та», а присматривающая в качестве старшего за тем и за другим песня — «Заветной песенкой».

Глубокое удовлетворение ищет себе выход в изъявлении благодарности, преданности, верности. Кого же благодарить за собственную удовле-

творенность? Изъявление преданности адресуется различным инстанциям. Первая из них — коллектив предприятия, на котором трудится «Я». «Родной завод» — обычное песенное словосочетание. Оно концентрирует вокруг себя вязкий раствор расслабленно горделивых чувств. Вот из «Баллады о ЧТЗ»². Сначала — воспоминания: «Урал суровый, а на сердце нежность... Опять меня, как в юности зовет Из теплых снов в предутреннюю свежесть Родной Челябинск, тракторный завод». Ностальгия переходит в пафос: «И вот пришла военная година, Уральский трактор, полный гневных сил...» И все это концентрируется в ощущении полного довольства собой и гордой благодарности «родному заводу»: «Цветет земля, текут родные реки, И жизнь полна и счастья и забот — Мы все с тобой прославлены навеки, Мой добрый город, мой родной завод».

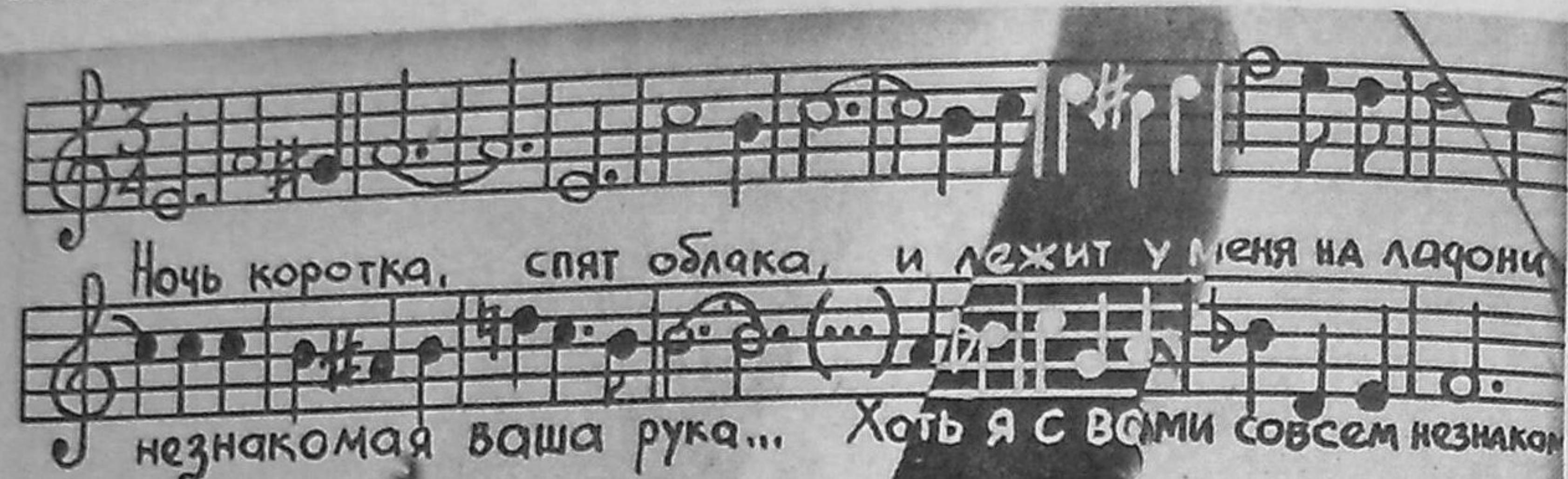
Музыкальным знаком этой сентиментально лозунговой размазни, в которую превращена тема труда, в песнях любви к предприятию становится вальс. За него говорит то, что он, во-первых, мыслится как наследие прошлого («Вальс устарел»), и, значит, отвечает мотиву благодарных воспоминаний; а во-вторых, классические песни закрепили за вальсом значение благородной подлинности переживания.

В послевоенной официальной лирике вальсовость постепенно вырождается. Мелодии теряют качество развития. Вспомним «Случайный вальс» М. Фрадкина, написанный в 1944 году (пример 11). Первоначальный импульс кружения, заложенный в ритмоинтонации вальса, пронизывает всю мелодию, как бы раскручивая ее, придавая ей в каждом построении новую энергию. Первые две фразы (на словах «ночь коротка» и «спят облака») содержат ритмический рисунок, в котором больше «останавливающих» длительностей, чем «движущих» (преобладают половинные и половинные с точками). Две вторые фразы (на словах «и лежит у меня на ладони» и «незнакомая ваша рука») имеют рисунок, соответствующий более интенсивному движению (преобладают четверти). Наконец, припев, особенно его концовка (со слов «в этом зале пустом») — это уже сплошные четверти, а цезуры между фразами сглажены, так что возникает эффект безостановочного, устремленного вперед движения. Постепенное нарастание танцевальной инерции сопрягается с текстовым сюжетом: герои вначале незнакомы, но между ними завязывается беседа: «Будем кружить, Будем дружить...»

В «Вальсе о вальсе» (1963) Э. Колмановского (пример 12) раскручивание танцевальной инерции от запева к припеву выражено слабее. Фразы с сильной доли в запеве сменяются в припеве фразами затакта, и это — единственное средство, которым придается новое дыхание припевному кружению. Структурное же членение мелодии остается одинаковым как в запеве, так и в припеве: А+А+А+а+а; В+В+В+в+в. Развитие сводится к повторению.

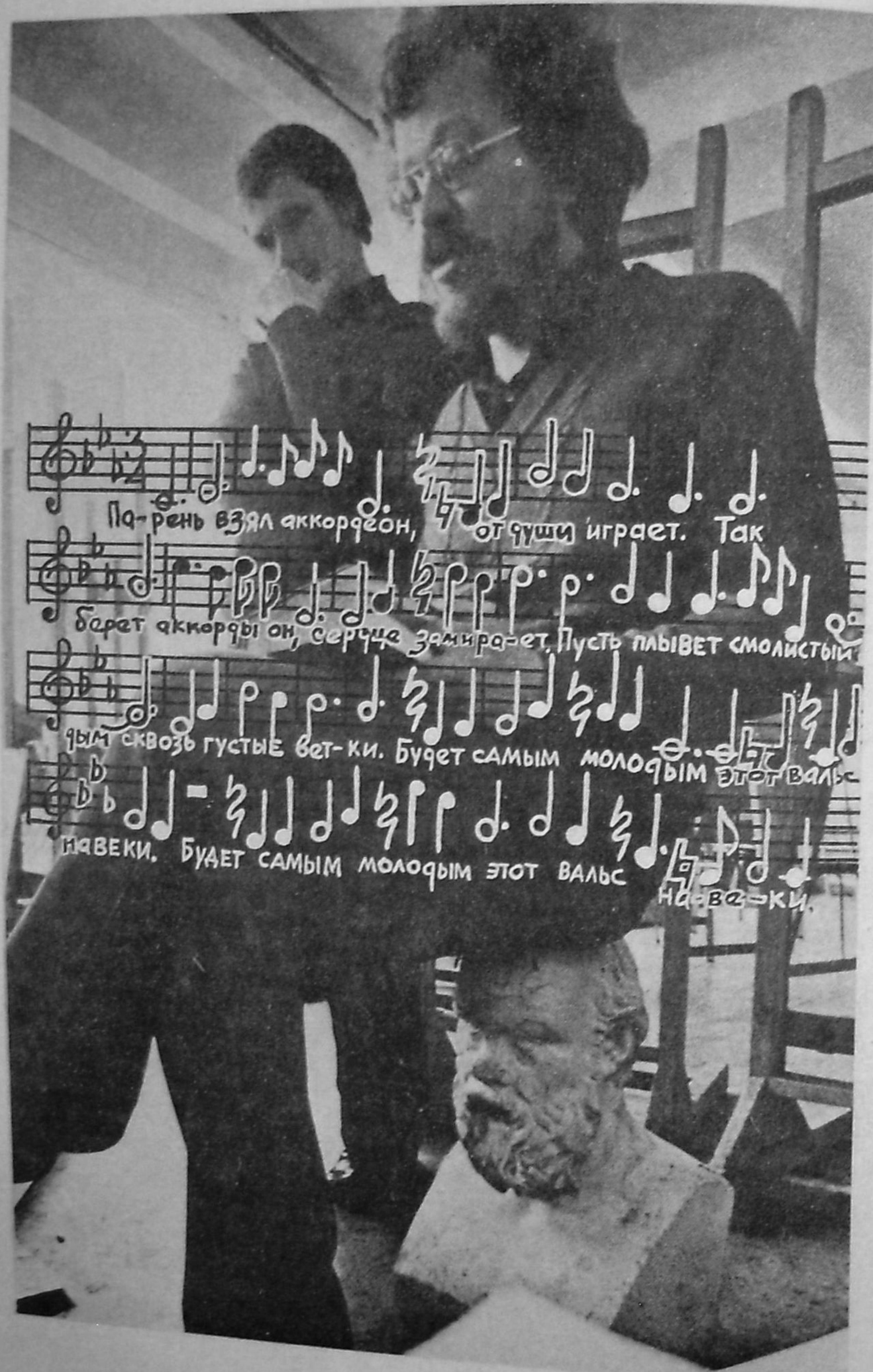
В еще большей мере утеряно развитие в мелодии «Бамовского вальса» (1986) С. Туликова (пример 13). Сплошное четырехтактовое членение монотонно; монотонен и интонационный рисунок, разнообразие которому придает лишь такая периферийная приправа, как пауза на сильной доле вместо подразумеваемой длинной ноты. Мелодическая схема ритмически

11.



12.





воспроизводит первый четырехтакт, а тематически — два составляющие его мотива (восходящий — на словах «парень взял» и секундовый со скачком вниз — на словах «взял аккордеон»). «Бамовский вальс» написан неизвестно для кого. БАМ строила молодежь конца 70-х — начала 80-х, танцующая уже отнюдь не вальсы. И тем не менее поэт с композитором утверждают: «Будет самым молодым Этот вальс навеки...». Очевидно, им кажется, что «будет навеки» постольку, поскольку они привыкли думать, что песни любви к предприятию (в данном случае БАМстрою) будут всегда, а с ними — их стилевой канон, то есть, в частности, вальс.

Канон, о котором упомянуто, складывается по схеме: плавное кружение вальса (знак ностальгической «пропитки» и искренности благодарно-удовлетворенного чувства) + перечисление однородных примет (как в «Балладе о ЧТЗ»: цветет земля, текут реки, славный Урал, добрый город, родной завод...), создающее впечатление масштабности чувства, внутренне пустого³. За вычетом вальса (с переводом его в марш) такой же тип обнаруживается в нынешних песнях о любви к армии и флоту: «Нам нужны такие корабли на море... маяки нужны, и нужен нам локатор... Нам для службы на море нужны походы... Нам нужны для службы якоря и тросы, Нужен нам устав, что помнят все матросы...». Но если армейские песни и должны в какой-то мере быть такими монотонно масштабными, — ведь поются они организованной массой людей в одинаковой форме и воссоздают в своем стиле характерный для парада количественный апофеоз однородного, то «штатские» песни любви к предприятию лишены этого оправдания. Масштаб пустоты в них означает деградацию чувства человека к собственному делу и одновременно попытку скрыть это обстоятельство заверениям в любви к ЧТЗ, КБ, ГПЗ и т. п.

Стилевой канон песен любви к предприятию недавно стал особенно ясен, — после того, как ЦТ показало документальный фильм Свердловской киностудии «И тот, кто с песней». Речь в нем идет о самодеятельном композиторе и поэте Е. П. Шикунове, который задумал основать кооператив по песенному обслуживанию предприятий. Дело обещало быть прибыльным. Ведь сочиненная им до сих пор единственная мелодия с варьируемыми текстами к обоюдному удовольствию продавца и покупателя уже стала песенной эмблемой нескольких фабрик, промобъединений, совхозов и конструкторских бюро. Песня нравилась заказчикам до тех пор, пока не обнаружилось, что она — одна на всех. Тут заговорили ведомственные амбиции. Представители предприятий предъявили иск автору.

Опус графомана, следовательно, до определенного момента полностью «соответствовал». Это далеко не случайно. Вообще творчество графоманов нередко самым чистым образом воплощает сложившиеся в культуре стереотипы. В пору лозунга «Экономика должна быть экономной», как помнят мои консерваторские друзья, тогда студенты и аспиранты, мы потешались песням некоего самодеятельного автора из Могилевской области, славшего одному из нас, побывавшему там в фольклорной экспедиции, плоды своего «народного творчества». Так вот, припев одной из песен был таким: «Лучше иметь дружбу всегда, Чем не иметь ее никог-

да». Вполне на уровне «экономной экономики» и очень «экономически-экономно» по стилю.

Возвращаясь к свердловскому поэту-композитору, надо сказать, что и его песни (=песня) настолько концентрированно выражают соответствующий стереотип, что могут претендовать на ранг его классики. Вальсовая мелодия монотонно кружится мелкими оборотами-секвенциями, «вкручивая» ностальгическое переживание в самое «сердце» каждого сегмента текста (пример 14).

А варианты текста представляют собой оголенные до схемы перечни «якорей и тросов, маяков и лоцаторов»: «Наладчики и сверловщики, Операторы, фрезеровщики, Мы любим работу, мы любим родной ГПЗ»; или «Конструкторы и чертежники, Инженеры, проектировщики, Мы любим работу, Мы любим родное КБ» и т. д. Подобно авторам «Бамовского вальса», Е. П. Шикунов уверен, что «будет самым молодым Этот вальс навеки», и уверен настолько, что рискует взяться за организацию кооператива по производству этого вальса. Видно, тогда он напишет и вальс о вальсе, — о любви к своему кооперативному предприятию. Это был бы венец развития любовно-трудовой песни.

Впрочем, предприятие — это еще не вся «песня». И тут мы должны от любовно-трудовой песни перейти к любовно-политической.

Критик И. Золотусский по поводу пассажа из школьного учебника литературы о том, что любовь к партии — главное качество советского писателя, заметил: «Сердце человека может принадлежать женщине, другу, отцу, матери, но не партии. Можно любить родину, дом, населенный любимыми тобою людьми, но нельзя любить организацию, будь то партия, профсоюз, Совет министров или ООН» (Новый мир. 1989. № 1. С. 236). В принципе правильно. И уж во всяком случае верно в отношении профсоюза, Совета министров или ООН. Но партия в жизни первых поколений партийцев занимала то место, какое занимает родина или «дом, населенный любимыми тобою людьми». Иначе невозможно понять, как во время показательных процессов 30-х годов видные коммунисты пошли на самооговоры — не во имя спасения своей жизни, а во имя сохранения единства партии. Однако постепенно чувство любви к партии перешло в разряд предписываемых и потому показных. Оно стало высшим символическим проявлением идейности. Причем любить партию, как и быть идейным, считалось обязательным не только для членов КПСС, но и вообще для всех советских людей. Более того, это чувство стало моделью отношения ко всему официально организованному, дисциплинарно обязательному, включая уже рассмотренные в связи с любовно-трудовой лирикой ЛЭП-500, «родной завод», «якоря и тросы». Произошло отчуждение любви, которая превратилась в показной эрзац лояльной благодарности.

Ход к подобному отчуждению когда-то был очерчен Платоном в «Пире», где путь любви лежит от конкретно-единичного к абстрактно-всеобщему: от прекрасных тел к прекрасным нравам, от них — к прекрасным учениям, наконец — к прекрасному самому по себе. По платонической конструкции строятся песни, рассматриваемые в этом очерке. Только вместо «нравов» и «учений» в песенном сознании фигурируют государственные



14.

Наладчики и сверловщики, операторы, фрезеровщики, мы любим работу, мы любим родное КБ.

институты разных рангов: производственные и идеологические. От любви к «прекрасному телу» (к «Ты», которому «Я» уделяет «свободную минуту») герой песен поспешно поднимается до любви, скажем, к «родному СМУ», где у него есть возможность «за этажом этаж» подняться еще выше «к небу», то есть к идейно-политической организации (комсомолу, партии). А дальше открывается перспектива любить «прекрасное само по себе», в функции которого с 30-х годов выступает лидер партии. Либо — современный (Сталин в 1930—50-х годах; подразумеваемый и косвенно указываемый Л. И. Брежнев — в 1970-х годах; были попытки воспеть и перестроечных лидеров — также в «неназываемом» ключе; см. об этом ниже), либо — с 1930-х и по 1991 год — бессменный идеальный руководитель, то есть основатель партии В. И. Ленин.

Здесь можно привести справедливое суждение критика А. Лебедева. В статье «Теперь, когда глядишь назад» (Знамя. 1989. № 4. С. 206) он подчеркнул: «Ленин по Сталину — тот же культ Сталина в образе Ленина, дважды опасный, потому что дважды лицемерен. В конечном счете Ленин был превращен Сталиным в своего рода второе «Я» и в этом виде вменен общественному сознанию в качестве некоего абсолютного эталона истины, добродетели и совершенства. И потому наше новое — *самостоятельное* — и без заданного толкования прочтение Ленина имеет не только научно-познавательный смысл, но и значение важного общественно-исторического и социально-политического акта. Ибо пока мы будем относиться к Ленину, «как учил нас Сталин», культ Сталина будет продолжать жить в нашем отношении к Ленину».

Кажется, было вполне естественным прославлять в песнях основателя партии и государства и саму партию — некогда руководящую силу общества. Но почему-то в других развитых странах, где также чтят свое государство и его основателей и где тоже есть авторитетные и руководящие политические партии, песен, специально посвященных выражению любви к ним, нет.

Как же возникла в нашей массовой культуре «платоновская» лестница любви, нижние ступеньки которой составляет уже рассмотренная любовно-трудовая, а высшие — любовно-политическая песня?

Строительный материал для этой лестницы оставила нам в наследство эпоха гражданской войны. Тогда появились песни, выполнявшие функции звуковых «знамен» отдельных формирований Красной Армии и армии в целом. «Там вдали за рекой» или «Конармейская» были созданы как песни «буденновских войск»; «По долинам и по взгорьям» — «приамурских партизан»; «Смело мы в бой пойдем» — Красной Армии в целом.

В песнях гражданской войны скрестились две разные, хотя и сопряженные, традиции. Во-первых, песни родов войск, полков, армий — строевые и походные. Они известны, начиная со средневековья (напримечание — быть звуковым отличием боевого формирования — таким же, как мундир и кивер, штандарты и вымпелы, ордена и медали. Во всех подобных отличительных знаках заложена семантика победы над врагами: в орденах и медалях — в прямом виде (поскольку ими отмечены уже состо-

явшиеся победы); в отличительных деталях военной формы, в блеске начищенного оружия, а также в песнях — в косвенном виде (поскольку все эти знаки означают принадлежность к такому-то военному формированию, которое одержало такие-то победы). Впрочем, песни ближе к орденам на знамени, чем другие аксессуары военной символики. Ведь в них, как правило, прямо поется о победах: в старой русской солдатской песне — «Наши деды — славные победы» или в песне С. Покрасса на слова П. Григорьева «...от тайги до британских морей Красная Армия всех сильнее» (1918). Песни в качестве победных орденов и знамен становятся эмблемой возвышения тех, кому они принадлежат, и унижения «врага». Если «наши деды — славные победы», то *ваши*, соответственно, — постыдные поражения. Этот мотив нередко прямо выражен в военных песнях — в виде самовосхваления, возгласения славы самим себе: «Мы — беззаветные герои все, и вся-то наша жизнь есть борьба» («Марш Буденного», музыка Дм. Покрасса, слова А. Д'Актиля) или как в старой песне, попросту: «Солдатушки, бравы ребятушки». Горделивость — неотъемлемая черта песенных эмблем армии. Она важна психологически, поскольку создает уверенность в своих силах, настраивает на преодоление испытаний боя.

С армейскими песенными эмблемами отчасти схожи конфессиональные гимны (типа протестантского хорала) и революционные песни, традиция которых идет от наследия французской революции к «Интернационалу», «Варшавянке», «Смело, товарищи, в ногу». В этих песнях есть военная топка («Это есть наш последний и решительный бой»), есть и образ врага («паразиты», «гнет» — в «Интернационале»; в протестантском хорале — «враг рода человеческого», сатана). Как и военные песни, эти призваны объединять людей в коллектив, и потому тоже опираются на марш. Но под единством людей понимается здесь не столько материальная организация, сколько духовная общность. Потому марш, под который вместе шагают к победе, в них просветлен гимном, под который совместно молятся. Гимническая составляющая вводит в горизонт коллективности, так сказать, метафизическую всеобщность. Потому «бой» и «враг» уравновешены в этих песнях «миром» (в «Интернационале» несколько раз повторяется «весь мир», «всемирный») и «братством» («Воспрянет род людской»; «Братский союз и свобода — Вот наш девиз боевой»). Глубоко симптоматично, что к традициям сразу и хорала и революционных песнопений примыкает хоровой финал Девятой симфонии Бетховена, написанной на слова «Оды к радости» Шиллера с известным призывом: «Обнимитесь, миллионы». В контексте подобной всечеловечности мотивы самовосхваления, горделивого самовозвышения не могут иметь места. Ни верующие в своих гимнах, ни революционеры в своих не поют славы самим себе.

Песни гражданской войны, однако, наследовали обоим традициям: военно-эмблематической и духовно-революционной. И это вполне естественно. Ведь сама гражданская война понималась как продолжение революции. Отсюда — соединение смысловых комплексов, принадлежащих разным традиционным пластам: семантики горделивого отличия и идеи духовного единства. Опять же, соединение для той эпохи органичное.

«Красные кавалеристы» свое отличие полагали не просто в папахе, сабле и тачанке, но и в идее — их главным оружием и орденом.

Позднее тип песни-эмблемы красного полка в нашей культуре распространялся вширь, подобно другим стереотипам, выработанным в обстановке гражданской войны. Фронтовые понятия переносились на мирное строительство. Сталинская мысль об «ордене меченосцев» по отношению к партии означала проникновение модели военного формирования в политическую жизнь. «Трудовая армия», «война за коллективизацию» — инерция военизации захватила также и хозяйственную жизнь. В разные области и на разные уровни повседневности проникла атрибутика армии. В кабинетах директоров и пионерских комнатах появились знамена — постоянные и переходящие. Школьники, почтальоны, железнодорожники, юристы были облачены в форму с определенными знаками отличия. Во все возрастающих масштабах стали вручать ордена. (Апофеозом тут стал ультраорденоносец Л. И. Брежнев, собравший на своей груди награды и за бои, и за мирный труд, и за литературные произведения.)

Тиражирование военной эмблематики в мирной жизни распространилось и на песню. Вообще песни Красной Армии были фактически первыми советскими песнями; в этом смысле они, так сказать, имели дополнительное право стать основополагающей песенной моделью. По аналогии с «Конармейскими» и «Чапаевскими» появились песни-эмблемы больших и малых общностей: профессиональных («Марш трактористов»), регионально-промышленных («Шахтерский Донбасс», «Богатырь-Урал»), ведомственно-производственных (песни о магистралях «Тюмень — Сургут», «Оренбург — Ужгород») и, конечно, идейных (пионерские, комсомольские песни). Во всех разновидностях новых песен-эмблем сохранялись мотивы горделивости и самовосхваления, обязательные в военной песне. Поскольку, однако, песни играли также роль идейного воззвания, то воспевание здравницы самим себе и провозглашение идеалов обрели эквивалентность. В конце концов выкристаллизовалась формула, как бы сигнализировавшая о стопроцентной идейности песни — высшая формула идейности: «слава нам». В орбиту притяжения этой формулы попали и песни о партии, причем в первую очередь. И даже трудно сказать, оказались ли они в орбите притяжения или — сами «притянули» к себе эту формулу.

Духовное единство революционеров очень скоро заменилось формально организованным единством «солдат партии». Армейская иерархичность проникла в сознание коммунистов, и на этом фоне культ И. В. Сталина — «организатора побед» — естествен. Идейность, отождествленная с подчинением вождю (и далее вниз «по команде»), не могла не обрести формы восхваления вождя (и далее вниз «по команде»). А поскольку руководство партии для рядовых партийцев было тем же, чем партия в целом — для общества, то здравницы вождю как знак идейности коррелировали с воспеванием партии как знаком идейности. А далее эта модель распространялась универсально (вниз, вглубь, вширь) «по команде»; отсюда «слава нам» (комсомольцам, дружинникам, бетонщикам, рыба-

Ленин —
в твоей весне,
в каждой
счастливой дне...
Ленин — всегда живой,
Ленин — всегда с тобой...



кам, юным следопытам... великому советскому народу) как формула всеобщей мировоззренческой зрелости.

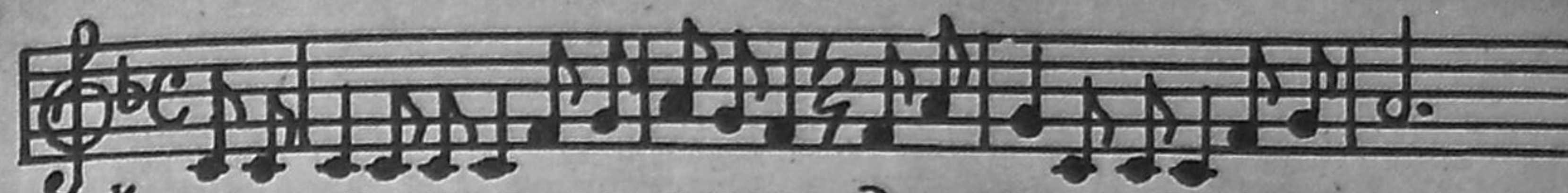
Таким образом, тема партии в песнях пережила быструю и существенную трансформацию и стала толчком к трансформации значительного пласта песенной культуры. Вообще говоря, первоначально этой темы не существовало, не было партийных гимнов. Существовали не *песни о коммунистах*, а *песни коммунистов* — об идеалах свободы, о готовности бороться за них, о духе товарищества... И вот коммунисты раздвоились на воспевающих и воспеваемых. «Слава нам» в этой ситуации начинает звучать отчужденно: как «слава вам». «Я», член КПСС, пою здравицу некому «Ты», который член КПСС как бы в гораздо большей мере, чем «Я», — настолько же большей, насколько партийный отличается от беспартийного, «высший», руководящий, направляющий от «низшего», подчиненного, направляемого.

И далее — «по команде». Поющие здравицу коммунистам рядовые граждане вроде как обозначают тем самым свою идейную солидарность с партией; но на самом деле, точно так же, как коммунисты, поющие восхваление самим себе как неким «другим», они, эти рядовые граждане, поют свою отчужденность от партии.

Психологическая раздвоенность выражается в стиле этих песен, в котором ходульность, вымученность тщетно пытаются задрапировать под сердечную окрыленность. Характерный образец (пример 15). Мелодия, желающая быть вдохновляющей, тупо твердит одну и ту же ритмоформулу на протяжении всего запева и всего припева. Интонация опирается на сигнально-фанфарный ход, не находя лучшего способа придать ему «душевность», чем «разжижить» его речитацией (на звуке «до»), из которой вырывается (как «ура!» из переполненного, но долго сдерживавшегося сердца) ход на сексту вверх (см. такты 1—5). Примитивность этой музыкальной конструкции может соперничать только с лапидарностью поэтического текста. Как мелодия опирается на фанфарную модель, так стихи — на лозунг («Коммунист... — это времени совесть и честь», — забыт только «ум», но для данного текста вполне органично, что «ум» не поместился в строку). Лозунг «украшен» вымученной рифмовкой («честь — пронести»: устаревшая форма глагола тут употреблена явно лишь для рифмы, но вместе с тем она придает одическую торжественность рифмуемым словам лозунга). К тому же в тексте заметно то колебание между «вам» и «нам» при возгласении «славы», которое вообще характерно для подобных песен. Совершенно неясно, кто «мы», а кто «вы» в следующей строфе: «В знак великой с людьми солидарности В грозные и в ясные дни (надо понимать, что коммунисты подают знак своей солидарности с «людьми») Вам от сердца всего благодарности Шлют простые все люди земли» (тут уже приходится понимать так, что «люди» солидарны с коммунистами, поскольку шлют им «от сердца всего благодарности». К слову, «благодарности», во множественном числе, — тоже для рифмы, как и «пронести», но только вместо одического оттенка здесь возникает пятно безграмотности).

В контексте раздвоенности на «Вас» — «Нас» песенные рефрены типа

5.



Коммунист — это гордое звание. Это времени гордость и честь.



Это верность труду и желание знамя мира сквозь пламя пронести!



В знак великой с людьми солидарности В грозные и в ясные дни вам от



сердца всего благодарности шлют простые все люди земли!

«Ленин — всегда с тобой» или «Партия — наша надежда и сила, Партия — наш рулевой» пропитаны глубочайшей двусмысленностью. Они и соответствуют прямому смыслу слов, и опровергают его. И то же самое — «слава нам/вам/нам/вам...» — с песнями советского народа о самом себе, комсомольцев о комсомоле, пионеров о пионерском отряде, работников ЧТЗ о родном заводе, строителей магистрали — о трубах и рельсах, рабочего СМУ о возводимых этажах, наконец, лирико-трудоого «Я» — о «Ты». Это и есть лестница отчужденной любви, выстроенная «по Платону» из семантико-стилевого материала гражданской войны под «архитекторским надзором» сталинского сознания.

Со временем, однако, гранит, из которого строилась лестница, крошился, она подновлялась менее прочными материалами, становилась все более деревянной, а потом уже и веревочной. До начала 60-х годов песни-эмблемы типа «слава нам» выдерживались в маршево-гимнической стилистике, строгой и мощной, еще хранившей победность военного мелоса и этический пафос революционного. Однако в 60-х годах маршево-гимнические идиомы отступают на второй план. Самовоспевание двинулось в сторону романсовости и танцевальности. Вместо фанфарно парадного «слава нам» («вам») все чаще звучало более мягкое и проникновенное «спасибо нам» («вам»).

Вот недавние примеры. Песня, появившаяся после Апрельского (1985 года) Пленума ЦК КПСС, персонифицирует партию в образе «свежего ветра» (эти слова в массовой печати на какое-то время стали ходовым обозначением духа апрельских решений): «Этот ветер, этот свежий ветер, Как сродни он самым светлым снам. Кто ему, как другу, верит, Тот в себя поверит сам... Быть добру, — сказал он нам». А в недавнем документальном фильме о М. С. Горбачеве звучал еще один «Свежий ветер» (О. Газманова).

Потеряв под собой гранитно-стилевую опору, любовь к общественным организациям и их лидерам пытается утвердиться на более жизненной, но и менее твердой лирической почве. И — оседает в нее, проваливаясь вглубь почти «с головой», так что возникает стилевая неотличимость, условно говоря, «Единственного друга, дорогого комсомола» от «Девочки моей синеглазой». Появляются до минорные жестокие романсы (смещенные ради напоминания о традиции в темповую область динамичного шага) с текстом типа: «Нас в песнях воспели и в бронзе отлили. Легенды рассказут, какими мы были... Как прежде, мы тверже гранита и стали, Легенды рассказут, какими мы стали». Вопрос: чем этот бутерброд из роковых страстей в музыке и холодной стали с легендарной бронзой в тексте отличается от своего двойника-перевертыша: любовных песен, на аэробически бодрую музыкальную стилистику которых наложено горькое поэтическое варенье из яблок на снегу?

На одном краю лирической сцены «не хочу мочь», так как изверился в своих возможностях; на другом — «не могу хотеть», так как переполнен глубоким удовлетворением. На одном — любовь аномально эротизированная; на другом — отчужденно абстрактная. Золотая и гранитно-веревочная лестницы, розы и рельсы, «где тепло» и «где холодно», фальцетные объятия и пионерские рукопожатия, пресыщенность запретными пло-

дами и ханжеские умолчания «об этом самом» — переходят друг в друга. Яблоки («на снегу») от яблонь (которые «будут цвести на Марсе») недалеко падают.

У читателей может возникнуть вопрос: почему при рассмотрении лирических песен обойдена вниманием их особая разновидность, занимающая заметное место на эстраде: песни о любви, выдержанные в деревенском колорите? Причина в том, что они действительно представляют собой совершенно особую сферу. Особую настолько (в частности, в претворении общего для лирического репертуара соотношения «любовный текст — социальный подтекст»), что требуют специального анализа.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См.: Научный коммунизм. Учебно-методическое пособие к семинарским занятиям. М., 1970. С. 182. Ср. саркастический анализ этой теории семьи: Нуйкин А. Пчела и коммунистический идеал // Иного не дано. М., 1988. С. 512.
2. «Товарищ песня», Вып. 21. М., «Советский композитор». 1986. С. 10.
3. Между прочим, это (без вальса, конечно) — принцип построения речей И. В. Сталина, также создававших в свое время впечатление масштабности и также не отличавшихся глубиной мысли. Фрагмент из доклада И. В. Сталина по вопросу о работе с кадрами комментируют так: «То есть «в-четвертых» ни на йоту не отличается по смыслу от «в-третьих», «в-пятых» — от «во-вторых» и вообще все это есть, разумеется, классическое толчение воды в ступе» (Баткин Л. М. Сон разума // Знание—сила. 1989. № 3. С. 92).

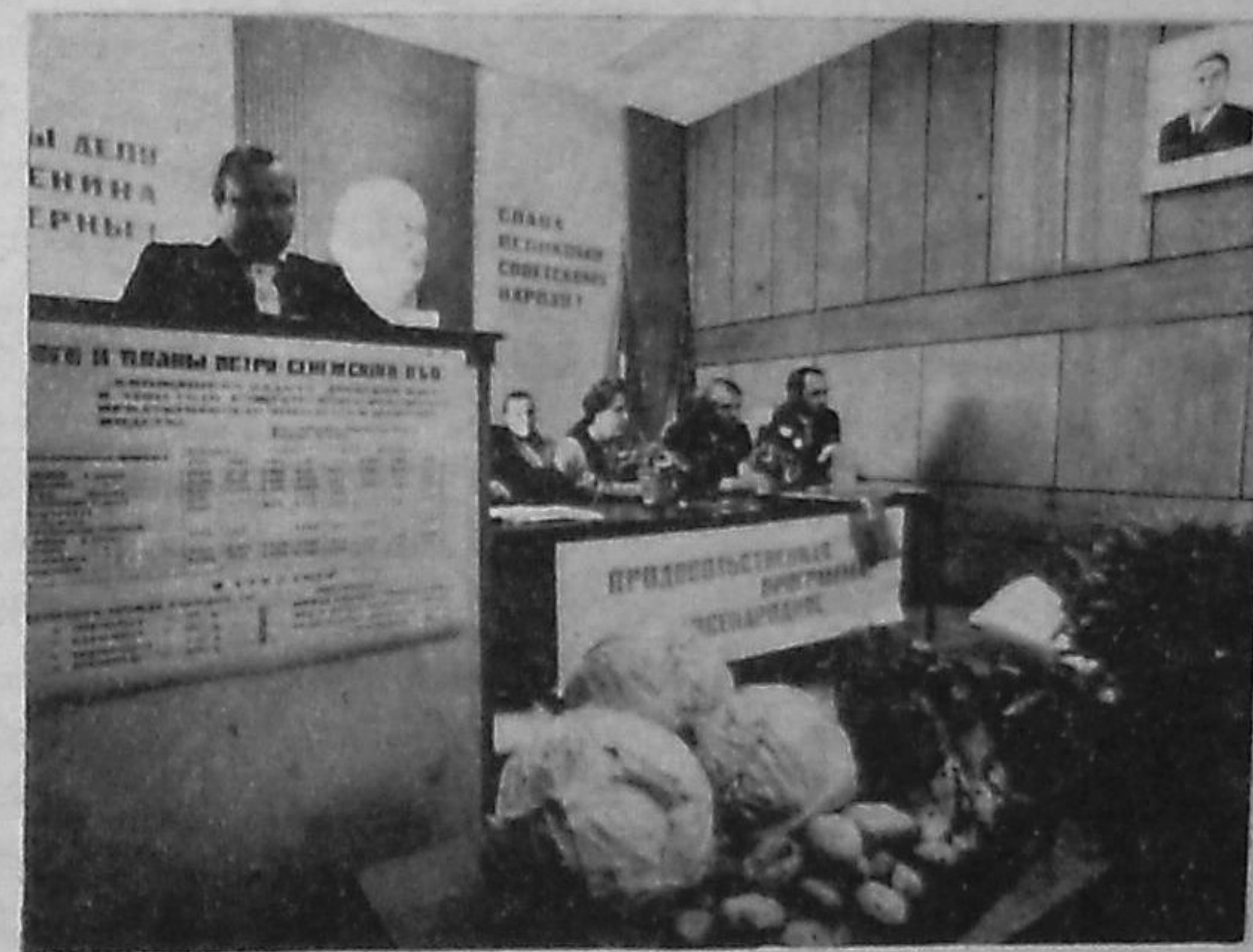


ГЛАВА 13

Одинокая женщина ищет в деревне

Любовная тема тяготеет к двум противоположным трактовкам. При предельном натяжении в сторону «общественного» песенная любовь превращается в отчужденное поклонение организации. При предельном натяжении в сторону «личного» любовь интерпретируется песней как кричащее одиночество. Медиатором между двумя видами эстрадной «любви» являются лирические песни, выдержанные в деревенском колорите. Печатная и звучащая статистика песен не совпадают. В публикуемых сборниках гражданственно-патриотическая тема «первым делом», а лирическая — «потом». В эфире и на концертной сцене (по крайней мере, столичной) — наоборот. Что же касается песен деревенского склада, то в сборниках они занимали чуть менее половины объема от совокупного лирического «потом». Тут они по одну сторону баррикад с теплом личного чувства — против холодно-показной патетики. На концертной же эстраде и в эфире они звучали чаще, чем гимнический марш, но намного реже, чем танцевальный шлягер. Тут они по другую сторону баррикад: вместе с серьезностью «общественных» песен против легкомыслия «личных».

Черты срединности обнаруживаются в поэтике деревенских песен и в эстетике их исполнения. В отличие от любви «на бульваре роз», любовь в песенной деревне, как и на далекой стройке, «морально устойчива». Никаких «ночных randevu» и «шансов от скуки». Чувства традиционно прочны. «Сказал он: до свидания. А мне ночей не спать. Уехал милый в армию. Два года встречи ждать». С другой стороны, в отличие от любви на строй-



ке, в песенной деревне, как и «на бульваре роз», нет оптимистического пафоса. Общая окраска песен — ностальгически печальная: «Росою травы плакали, В тумане стыла даль. Гармони громко ахали И пели про печаль».

На деревенской эстраде, в противовес эстраднему «городу-саду», мы не услышим криковых и инфантильно-подростковых голосов. Певческая тесситура естественна. Женское звучание — именно в качестве женского — усилено тоном зрелости, в котором символически заложена осуществленность всех жизненных функций женщины — возлюбленной, жены, матери. Поэтому популярность А. Стрельченко, О. Воронец, Л. Зыкиной, Е. Шавриной, в отличие от певиц, работающих в манере «бульвара роз», с возрастом почти не уменьшается. И внешность стилизуется соответственно: дородность, рассудительная основательность пластики, национально «внемодные» прическа и одежда свидетельствуют о стремлении ладить с естеством, не обращая внимания на «милых мальчиков». (Есть на эстраде и опосредование между «девочками синеглазыми» и «женщинами в русских селеньях». В этой роли, в частности, выступает В. Толкунова. Ее облик и репертуар носят полугородской-полусельский характер.)

Темброво-тесситурная нормальность, казалось бы, уподобляет деревенское лирическое пение пению на эстрадной стройке или эстрадном комсомольском собрании, где также культивируется естественная определенность голоса (выше говорилось об этом в связи с вокальными имиджами И. Кобзона, Э. Хиля, Ю. Богатикова, Л. Лещенко). Но обратим внимание: в песенной деревне поют главным образом женщины, тогда как «на стройке» или «на собрании» в основном мужчины. При этом мужские голоса преисполнены глубокого удовлетворения, в то время как женские — глубокой печали. Такой краски женского пения, как «глубокое удовлетворение» на нашей эстраде вообще нет, ни в «деревне», ни в «городе», ни среди роз, ни возле рельсов. За исключением разве что голоса Л. Лядовой, исполняющей собственные песни. Но он, несмотря на женскую тесситуру, по манере звукоподдачи и эмоциональной лепке интонирования скорее принадлежит к мужскому и притом армейскому роду. Так что вокальный образ деревенской лирики так же противостоит «любви на стройке-собрании», как и «любви в городе-саде», хотя и несет на себе черты сходства с тем и другим.

Специально следует сказать о музыкальном стиле деревенских лирических песен. Он сложился в 30-х годах под влиянием творчества композиторов, которые сотрудничали с хором имени Пятницкого. Коллектив, имевший десятилетиями наработанный авторитет хранителя и пропагандиста народного наследия, в 30-х годах переменял репертуарную ориентацию, как бы отразив результат «великого перелома» — раскрестьянивание деревни. Старинные народные песни исполнялись теперь реже, и — в обработке, приближавшей их стиль к вновь сочиняемым песням. Последним это придавало статус «народности». Но опирались они только на один, и притом поздний и вторичный пласт народной культуры. Речь идет о частушках, страданиях, припевках, которые возникли в последней трети

XIX века на базе усвоенного деревней городского романса¹. В эпоху гражданской войны частушки проникли в солдатскую песню, а через нее — в агитационную поэзию (Д. Бедный, В. Маяковский). Это придало жанру «наддеревенское», универсальное идейное звучание. Композиторы 30-х годов к интонационной ткани частушек-страданий нередко добавляли еще и маршевую подкладку, иногда едва различимую («Прокати нас, Петруша, на тракторе»), а иногда настолько заметную, что лицевая частушечно-припевочная материя песни и ее маршевая подкладка как бы менялись местами. Вспомним марш И. Дунаевского, написанный от лица колхозников (пример 16). Здесь сохранился единственный симптом частушечного генезиса жанра: субдоминантовая каденция со смещением главного аккорда с сильной на слабую долю (на слове «родные» в третьей фразе запева). Все остальное, особенно припев, никакого отношения к деревенской интонационной традиции не имеет. Первые две фразы (со слов «Ой, вы кони» и «боевые друзья») восходят к жестокому романсу; четвертая фраза (со слов «Нам в поход») — типичная концовка маршевого периода; фразы припева и их секвенционное соотношение напоминают об опереточных канканах.

Маршевые призывы добавочно идеологизировали частушечную основу, которая и сама по себе уже успела вобрать агитационный пафос классовой борьбы, а значит — разрыва с прошлым, в том числе и крестьянским («Как родная меня мать провожала...»). Так в музыкальном стиле возникает сочетание «деревенского города» и пролетарски-идеологизированной деревни. Социальный коррелят этого стиля — переброска людских масс из «переломанной» деревни в городские бараки.

От исконной народной традиции полученная в 30-х годах амальгама отличается по складу (мелодия + аккомпанемент, а не многоголосие гетерофонного типа), по гармонии (аккордовое мышление общеевропейского плана, а не «экзотическая» на европейский слух мелодическая ладовость), по масштабно-тематическим структурам (стандартная квадратность с дроблениями-суммированиями, идущая от марша и танца, а не развертывание-наращивание мелодии, как в протяжных песнях). То, что крестьянская песня потеряла в области первичных компонентов стиля, возмещается ей гипертрофией вторичных. Я имею в виду инструментальную аранжировку с балалайками, гармошками, ложками и т. д., вплоть до состава оркестра народных инструментов. В традиционном крестьянском музицировании инструментальное начало находится на заднем плане. С 30-х годов в «сельской» провинции массовой музыки, напротив, именно инструментально-тембровые признаки выдвигаются на первый план. Главное же отличие состоит в отказе от двух взаимосвязанных стилевых (и одновременно смысловых) опор: от импровизационности и свободной фразировки. Импровизационная вариантность мелодии сменилась повторением запева-припева. Дыхательная основа фразировки (когда место цезуры определяется исчерпанием запаса воздуха в груди поющего; цезуры могут приходиться поэтому и на середину слова; отсюда характерные прерывания текста междометиями: «Ой ты, зелена дубра... ой, дубравушка...») была вытеснена основой метрической (когда «по команде» так-

товой черты все разом делают «стоп» — и мелодия, и текст, и человеческое дыхание). Это значит, во-первых, что мелодия, рождаемая непосредственно в процессе пения, была заменена «готовой» мелодией, существующей до пения; во-вторых, что структурная сердцевина пения, фразировка, «оторвалась» от природной субстанции дыхания и подчинилась механически-количественному регламенту такта.

В городской среде повторяющийся стандарт запева-припева и механически-тактовый регламент фразировки — на месте, поскольку такова структура самого *места*: дома массовых серий, прямые улицы с пронумерованными строениями, «квадратные метры» жилья, коридоры, конвейеры... Но в сельской среде те же самые музыкальные качества противостоят традиционному стилю жизни и характеру труда, то есть прежде всего ощущению сращенности человека с природой, с землей.

В новодеревенском песенном стиле народ как бы потерял и свою землю, и свою традицию. Парадокс 30-х годов заключался в том, что этот смысл подавался песней в ореоле радостной надежды на будущее. «Вдоль деревни от избы и до избы Зашагали торопливые столбы...». Румяное здоровье мелодической «походки», лукавая лихость интонации — все это, кажущееся таким исконно народным, тем не менее уже предвосхищало трактовку народного начала в духе армейских ансамблей песни и пляски. Свойственная их исполнителю вокально-хореографическая символика организованной мощи, столь изумляющая зарубежного зрителя, нашему внушала ощущение едва ли не чудесной исторической неуязвимости великого народа. И не случайно, что за «столбами» в новой условно-деревенской песне совершенно не видны «березки». Не до их вековой грусти было на столбовой дороге коллективизации и построения социализма «в основном».

Лишь война вернула в песню «березки». Испытания грозного времени, на деревню павшие, быть может, еще страшнее, чем на город, не могли не отразиться в песне. И если, с одной стороны, они заставляли укреплять найденные в «торопливых столбах» мотивы неисчерпаемости народных сил, то, с другой стороны, они же отложились в песнях, в которых маршевого типа оптимизм потеснился, пропустив вперед эмоционально углубленную распевность. Вспомним: «Ой, туманы, мои, растуманы». Мелодия В. Захарова — и марш, и не марш (пример 17). От марша — повторение шагающего ритмического рисунка, явственно слышное за напластованиями распевных оборотов. Но ритмическая инерция шага если не гасится, то ослабляется отсутствием тональной колеи, обычной для маршей и означающей вектор движения — его направленность вперед. Эта колея — от тоники через доминанту (в половинной каденции) к заключительной мы. Для мажорная тоника и ее доминанта слышны лишь во втором — четвертом тактах (со слова «растуманы» и до слов «леса и луга»). Начиная же мелодия си минорным аккордом, тогда как кончается фа диез минорной параллелью к главной тональности. Постоянный уход от «нормального» маршевого авторства в плагальную сферу субдоминанты и параллельного минора как бы замедляет маршевое движение, превра-

щает его в кружное, обходное (как, собственно, и должно быть в лесу, по которому идут «партизаны», тем более что идут они в «тумане»). Функцию вектора движения, показывающего, что в конечном счете оно все же направлено вперед, берет на себя система мелодических вершин. Однако эти верхи продвижения вперед даны рассредоточенно, завуалированно, так что возникает эффект замедленной скорости.

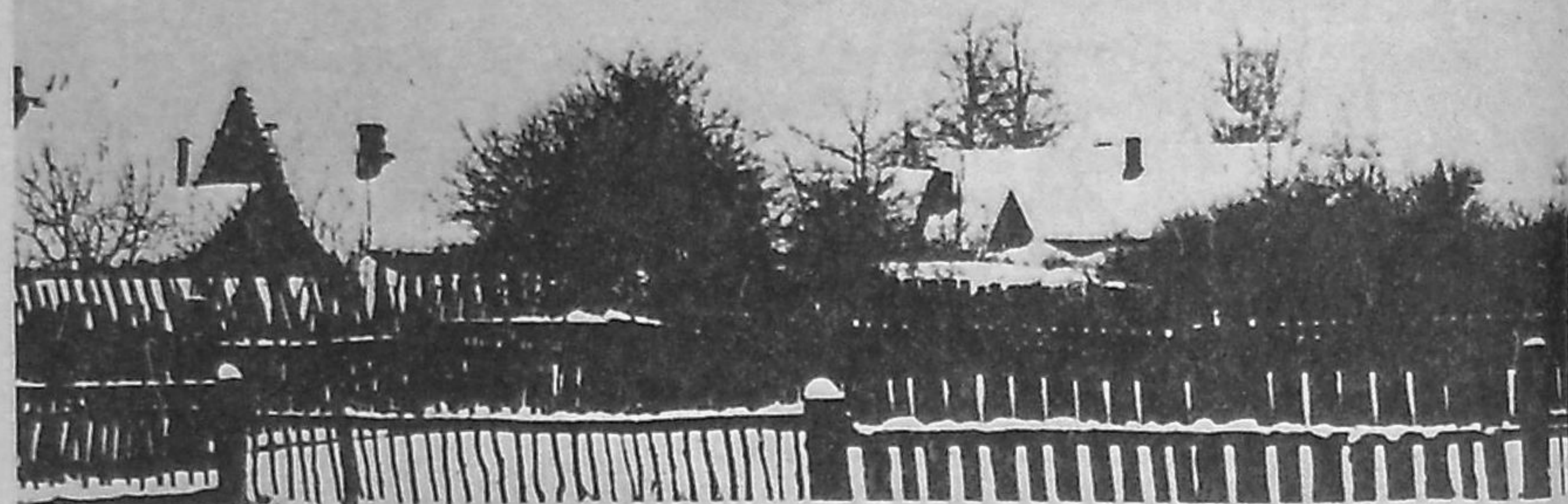
Распевность и марш нашли компромисс: медленный темп, при котором метрическая квадратность структур становится менее заметной. Медлительность шага стала почвой для последовавшего «опечаливания» деревенской песни (медленный темп, вызывающий к сосредоточенности, противостоит мотивам «богатырства», требующим энергичного движения).

«Опечаливание» произошло в 60-х годах, то есть примерно тогда, когда заявила о себе проза «деревенщиков». «Кони стальные», «катания на тракторе», «торопливые столбы» и прочие чудеса колхозной нови из деревенской лирики постепенно исчезли или, во всяком случае, ушли на ее периферию. Сохранилась же на первом плане от 30-х лишь «любовь», но гораздо реже в шутиливом роде (по следам «и кто его знает»), чем в тоне бабьего причета. Его интонация проникла даже в песни, напрямую не связанные с темой любви или деревни, но призванные выразить народное самочувствие. Например, «Издавека долго Течет река Волга» или «Гляжу в озера синие...». В песнях же, в которых мотивы любви и деревни непосредственно соединены, причитающая интонация доминирует. Ей соответствуют тексты.

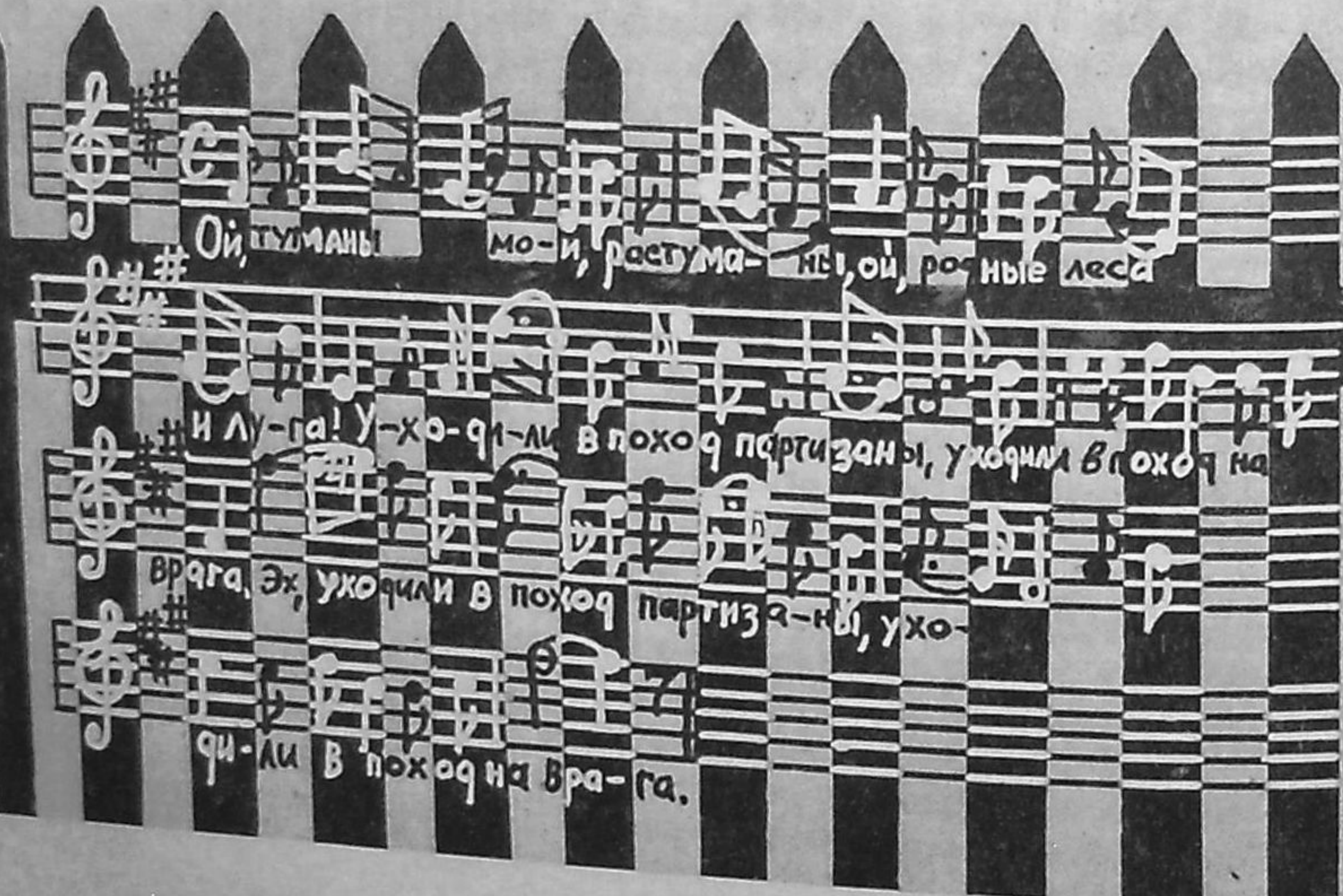
В поэтике деревенской лирики с 60-х годов преобладает мотив терпеливого одинокого женского страдания. «Под березками молчаливыми Мне знакомыми с давних пор, Тихим вечером жду я милого, На сердечный жду разговор... Вот заря встает предрассветная, Ночка долгая холодна. Ох, березоньки безответные, Вы хоть рядышком — я одна»; «Я плакать не стану, Мне гордость не велит. Пускай мое сердце Немного поболит...»

Страдание — терпение — одиночество накладывается в текстах на мотив природы — деревни — матери. «Я» обращается к природе: «березонькам», «калине», «реченьке»; к деревне: к «крылечку», «калитке», «колодцу» и, наконец, к матери и к ее песне («У калины, у красной Вечерами бывало, Моя мама грустила И тихонько певала...»), утешаясь тем, что они все также «терпят» и «страдают» — вместе с поющей женщиной. Иными словами, с одной стороны, в песнях возникает идентификация «Я» с природно-народным «Мы», но с другой стороны, эта идентификация проводится через мотивы терпеливого страдания. Природа, деревня, мать, традиционная культура (то есть «песня», которую «певала мама»), как и поющая героиня, «оставлены»; как и она, вспоминают о лучшем прошлом и хранят ему верность в сегодняшнем одиночестве. Типичен следующий образец (пример 18). Композитор к интонациям причета добавляет несколько инородную для «песни по-над реченькой», но зато подчеркивающую ситуацию «грусти», интонацию жестоко-романсового происхождения (особенно она заметна в тактах 1—4, то есть в соотношении двух первых фраз, а также в концовке на словах «о чьей-то любви невстречен-

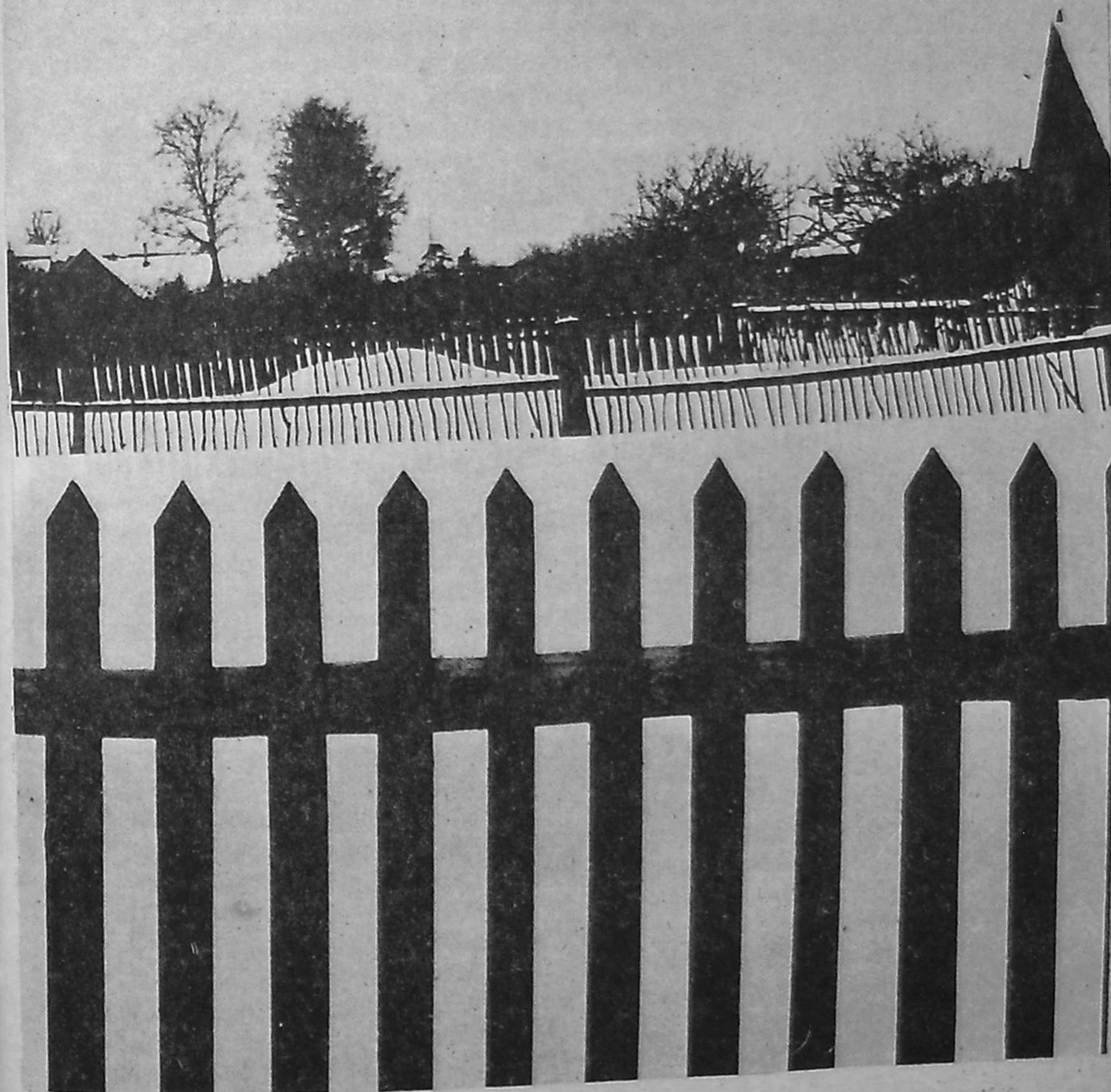
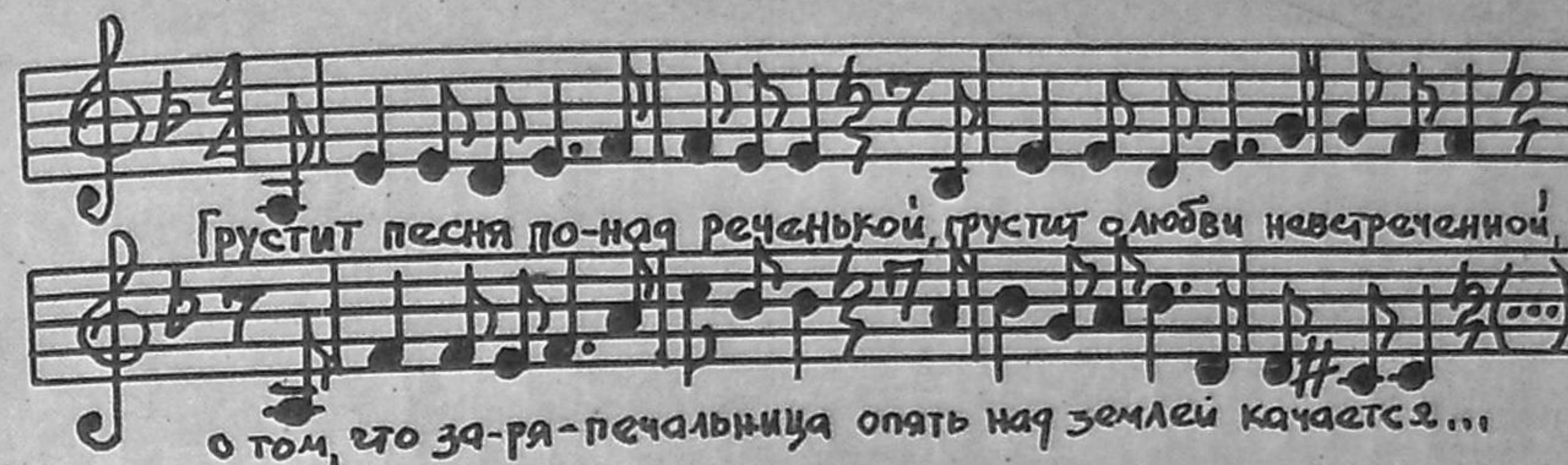
16.



17.



18.



ной»). Так в поэтике деревенской лирики с 60-х годов реализуется смысл, заложенный еще в 30-х в музыкальный стиль, — самоотчуждение народа (одинокое «Мы» — это «Мы», отчужденное от себя самого).

Итак, страдающе-женская любовь к деревне — это любовь деревни, которая потеряла себя самое, к самой себе, некогда существовавшей реально, а теперь лишь идеально, в виде тоски об утраченном. Через тоску по себе самому, былому, сегодняшнее деревенско-народное «Мы» пытается преодолеть одиночество — вновь «прирасти» к оборванным историческим корням, к «Мы» вечному. Тяга к вечному «Мы», выраженная в народном самооплакивании, составляет глубинный социальный подтекст деревенской любовной лирики. Подтекст противоречивый. Саморазорванность на реальное «сегодня», в котором народ отчужден от себя самого, и идеальное «всегда», в котором народ един сам с собой, свертывается в формулу: «мы есть — нас нет» или в более полной форме: «хотя теперь нас как традиционной общности нет, тем не менее благодаря объединяющему переживанию самоутраченности мы все-таки есть».

Кроющееся в подтексте деревенской песенной лирики противоречие идентификации через самооплакивание обнаруживается сегодня в различных вариациях обыденного сознания на тему «мы есть — нас нет». Это и неославянофильство, с его смешением точно схваченных конкретных жизненных примет народного кризиса и — абстрактно антицивилизаторских позиций, с точки зрения которых Россия должна, подобно идее, витать во внеисторическом пространстве, не пользуясь никакой современной материальностью, то есть быть и не быть одновременно.

Противоречие утраченного «Мы», ищущего возрождения в причитаниях по самому себе, простирается и в смысловое пространство, которое примыкает в песнях к символам «деревня» и «народ». Тут следует еще раз подчеркнуть преимущественно женскую представленность темы деревни на нашей эстраде. Женщина, по традиции (а традиционная ориентация подчеркнута стилистикой деревенской лирики), — страдательно-слабое существо. Этим своим качеством песенное «Я» наделяет и деревню — народу — народ, вместе с которыми тоскует в одиноком терпении. Но и наоборот. Деревня — природа — народ, погружившись в глубину былого, бросают отсвет исторической утраченности на самое традиционную женщину. А также, следовательно, и на хранимые ею нормально прочные чувства, то есть на любовь в традиционно семейном понимании. А значит, также и на дом-семью, которые невозможны вне традиционно прочной любви. Деревня — женщина — любовь — дом — семья: все это дано деревенской лирикой в качестве прошлых ценностей, в образе оборванной традиции. Реликтовость подчеркивается не только причитающей манерой интонирования, о которой уже говорилось. Важно указать еще и на следующее обстоятельство.

В последние годы наблюдается постепенное вырождение того, уже вырожденного в сравнении с крестьянской традицией, новодеревенского песенного стиля, который сложился в 30-х, а современные черты обрел в 60-х годах. Уже давно на эстраде не звучало ничего столь же характерного, как «Издалека-долго» или хотя бы «Сладку ягоду рвали вместе, Горьку

ягоду я одна». Стиль аналогичных песен и в конце 80-х в не меньшем количестве, чем ранее, создаваемых, исполняемых и публикуемых, становится все бледнее. Только неувыдающие голоса давно уже популярных исполнительниц еще придают новым песням какую-то примечательность. В интерпретации же их последовательниц, недавно вышедших на сцену, эти песни предстают каким-то пластмассовым «а-ля рюсом», копеечно ширпотребным сувениром, который не интересен ни заезжим гостям, ни тем более коренному населению. Тоска по идеально-прошлому «Мы» в подобных стилизациях стилизованного превращена в формальную дань народно-родному. Мало того, что корни оборваны и оплаканы, эта оборванность и оплаканность становятся предметом такой же отчужденной медитации, какую вызывают «любимые рельсы».

Не случайно на эстрадную «деревню» накатывает новая песенная волна, уже решительно ничем не связанная с деревенской традицией, даже той, псевдокрестьянско-барачной, которая утверждалась на месте подлинной. Достаточно вспомнить песни типа «В деревню, в деревню, в деревню хочу» или «А я поеду в деревню к деду, в деревню к деду поеду я» (стиль кантри, в котором выдержаны подобные образцы, знаменует последнюю стадию забвения отечественной крестьянской цивилизации), или еще «Завалинка, завалинка», «Малиновый звон на заре» и т. д. Эти танцевально-лирические развлекашки, иногда с сентиментальным привкусом, подают деревню в виде новомодной лубочной картинки, выполненной с применением зарубежных синтетических красок. И поются они голосами даже не дачников, а участников пикника, устроенного на выходные: «На два дня, на два дня Все забудьте про меня».

Стилистически и по настроению «уик-эндская» песенная деревня (точнее — «загородная местность»), пожалуй, чистосердечнее, чем теперешняя формальная бабья грусть «по-над реченькой». Но искренняя живость «поездок к деду» питается не от серьезного-ответственного, а от каникулярно легкомысленного, туристического отношения к «реченьке» и тем более «полюшку». Потому деревня в этих песенках окончательно теряет историческую реальность — как в ретроспективе, так и в перспективе. Она переходит на двухдневный режим существования — субботне-воскресный; а с понедельника до пятницы включительно «все забудьте про меня».

Поразительно, но в то же время закономерно: веселая «двухдневность» деревни раскрылась в песне как раз сегодня, когда положение села осознано обществом как трагически крайнее, в самом деле имеющее едва ли не двухдневный запас прочности. Почему такой поворот закономерен? Во-первых, потому, что в массовой музыке постоянно действует компенсаторная установка. Превращая деревню в краткосрочный дом отдыха, песня помогает закрыть глаза на реальность, отдыха отнюдь не сулящую и тем пугающую. Во-вторых, песня тем не менее всегда, сама того не желая, воспроизводит реальные отношения. В данном случае — утрату деревней собственных прав, населения, культуры, песни. Деревня вынуждена довольствоваться тем, что завозят, пусть всего лишь «на два дня». В-третьих, сегодняшняя замена стиля «а-ля рюс» на некое диско-

кантри, при кажущемся отказе от традиции, на деле является ее продолжением.

Вспомним в этой связи статистические наблюдения, приведенные в начале этого очерка. В печатных изданиях деревенская лирика представлена более широко, чем в живых концертах и трансляциях. И это при том, что смысл песен о любви в деревне находится на острие актуальных и драматичных сегодня национальных чувств. Казалось бы, именно эти песни должны вызывать всеобщий слушательский интерес. Но нет, на песни, по меньшей мере частично, легла тень «бумажного» псевдосуществования. В чем же дело?

Выше сопоставлялись песенная деревня образца 60-х и проза «деревенщиков». Эти художественные явления, синхронные в истории нашей культуры, различаются не просто творческим уровнем, но и мерой национального в языке. Проза «деревенщиков» написана подлинно народным языком — русским, но таким, который нельзя использовать в качестве «языка межнационального общения»; языком подлинника, а не перевода. Деревенская же лирика, благодаря универсально городской маршево-романсовой основе (хотя и пропущенной через фильтр позднекрестьянских жанров), с самого начала выступала как музыкальная «тросянка» (так обозначают диалекты, возникающие в условиях национально-русского двуязычия, когда теряется строй и лексическое богатство обоих взаимоассимилируемых языков). Поначалу эта тросянка смешивала в себе деревенское и городское. Но постепенно она превратилась в межнациональное эсперанто, будучи вместе с русским языком вовлечена в процесс укрепления монополярной власти «центра». По образцу русской новодеревенской манеры сочинялись песни на Украине, в Белоруссии, Татарии, Башкирии и т. д. Песни в деревенском стиле, созданные в различных республиках (исключая, разумеется, Среднюю Азию и Закавказье — в этих регионах — свои «тросянки»), часто трудно отличить от русских песен такого рода. А ведь настоящая крестьянская песня различается не только национально-этнически, но и по областным традициям...

Все это наложило на эстрадную лирику в русско-деревенском ключе печать межнационального, которая притупляла к ней интерес. Болевая проблематика народного «Мы» превращалась в полуправду. То же самое касается, разумеется, и украинских, и белорусских, и прочих аналогов русской песенной деревни. То, что подобных песен больше сочиняют и публикуют, чем поют и слушают, далеко не случайно. Ведь и в них самих народное «Мы» больше «сочинено» и «опубликовано», чем пропето и выслушано. Не случайно и то, что тема деревни сегодня вызывает трактовку в духе «кантри-мюзик». Тенденция межнационализации, заложенная в деревенскую лирику еще в 30-е годы, продолжает свое существование в форме заокеанских заимствований (ибо ресурсы «своего» уже исчерпаны музыкальным усреднительством). А сытое легкомыслие «поездок к деду» в модном «джинсовом» деревенско-лирическом стиле — тоже своего рода продолжение: воскрешение лучезарной беспроblemности «топливных столбов», которые в 30-е годы в глазах идеальных коллективизированных крестьян заслонили грустные «березки». Впрочем, в песнях,

сменивших балалайку на банджо, крестьян нет совсем — ни подлинных, ни условно счастливых колхозников, ни даже зарубежных фермеров. Есть отдыхающая городская молодежь... Таким итогом в песне (и в жизни) обернулось раскрестьянивание.

Несмотря на отягощенность полуправдой, деревенская лирика (кроме последней, «западной» волны, в которой полуправда «стала полной, наконец») приоткрывает на эстраде возможность преодоления разрыва между «Я» и «Мы», личным и общественным. Ведь то и другое наделяется в ней «нормальным» смыслом, который не препарирован идеологическими мистификациями или психологической истерикой. Эти смыслы — одинокое страдание (не по «плэду» или «лэди», а по обыкновенным близким и родным людям) и счастье общности (не в рамках пионерско-комсомольской колонны, а в лоне народа и родины).

Особенно важно, что любовь в деревне как любовь к деревне в этих песнях означает также любовь к родине. Следовательно, песни деревенской любви опосредуют не только два полюса лирики, о которых говорилось в связи с «розами» и «рельсами». Они также подводят к опосредованию между официальными и неофициальными областями массового репертуара. В частности, для «бардов» тема родины так же важна, как для «народных» и «заслуженных» представителей госэстрады. Но трактовка общей темы различна.

В этой связи можно выделить два типа песен. Условно говоря: песни о родине, созданные в манере любви к организации под лозунгом «слава нам»; и — «песни за родину», объединяющие сатиру и героiku. В творчестве «бардов» они генетически связаны с военной романсовой лирикой типа «В землянке», с противостоянием лирического героя и «смерти в четырех шагах». Отсюда — условное обозначение этого типа песен: «за родину». Однако общность темы влечет за собой и общность мотивов в песнях «о» и «за».

Ведущие мотивы, раскрывающие тему родины, в значительной степени совпадают с теми, которые мы видели в лирических песнях деревенского склада: ценность общности — в прошлом, родина страдает вместе с любящим ее человеком... Однако в песнях типа «слава нам» эти мотивы существуют произвольно, в виде случайных оговорок или непредусмотренного подтекста. В творчестве же так называемых самостоятельных авторов те же мотивы даны прямым текстом. Таким образом, если в песнях о родине существует тенденция отчужденного подхода к теме (это предполагается самой установкой на «слава-спасибо нам»; ведь, как показано выше, «нам» означает в этой формуле «вам»), то в песнях за родину, напротив, обнаруживаются попытки прорваться сквозь отчуждение.

Итак, тема родины — медиатор официального и неофициального в нашей музыкальной повседневности. В этом качестве она сама двоится на полюса официального и неофициального, скрепленные общими мотивами — непреднамеренными или осознанными. Начнем с первого — с песен о родине типа «слава-спасибо».

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См. о генезисе частушки: *Самойлов Д.* Книга о русской рифме. М., 1982. С. 188, 189.



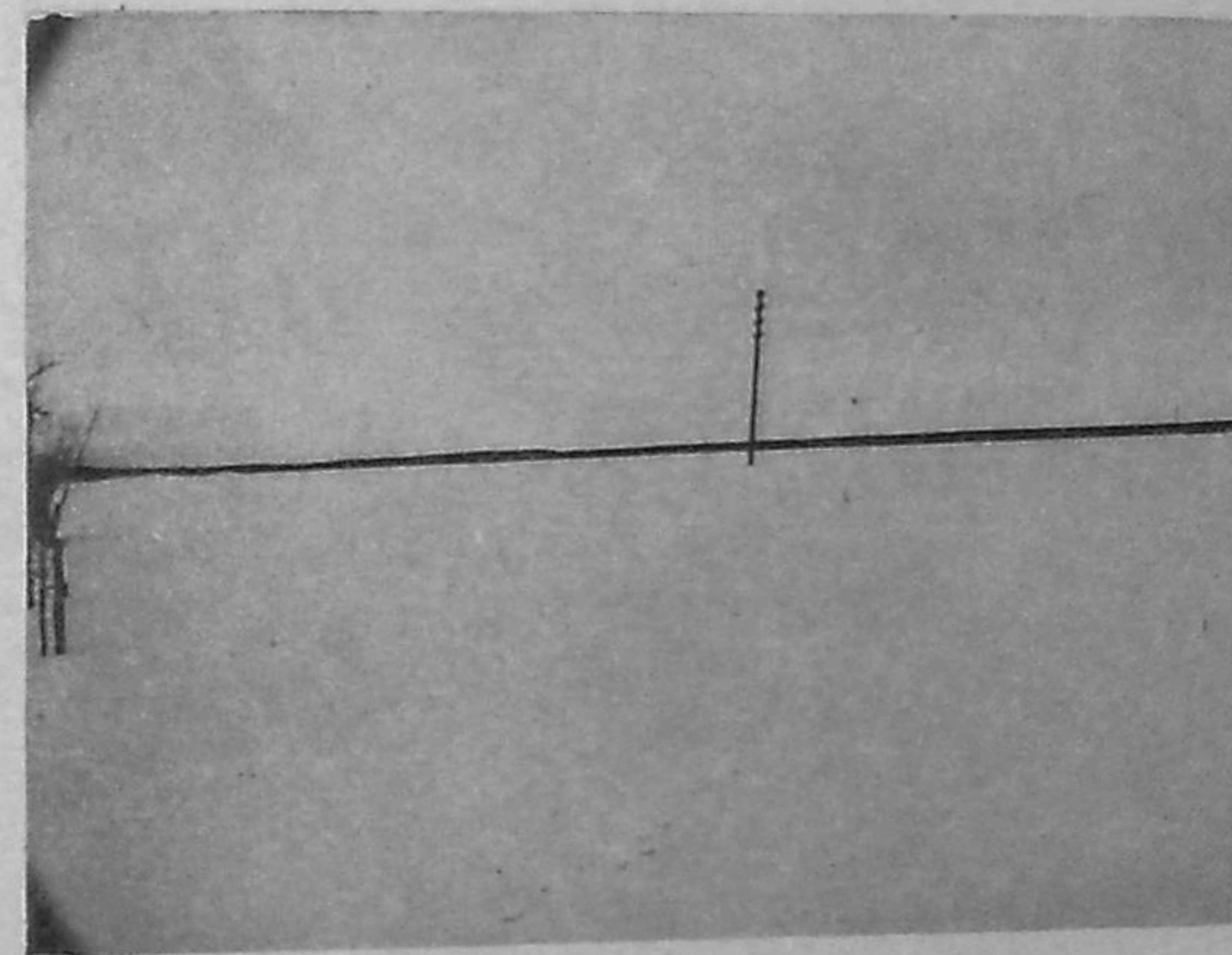
ГЛАВА 14

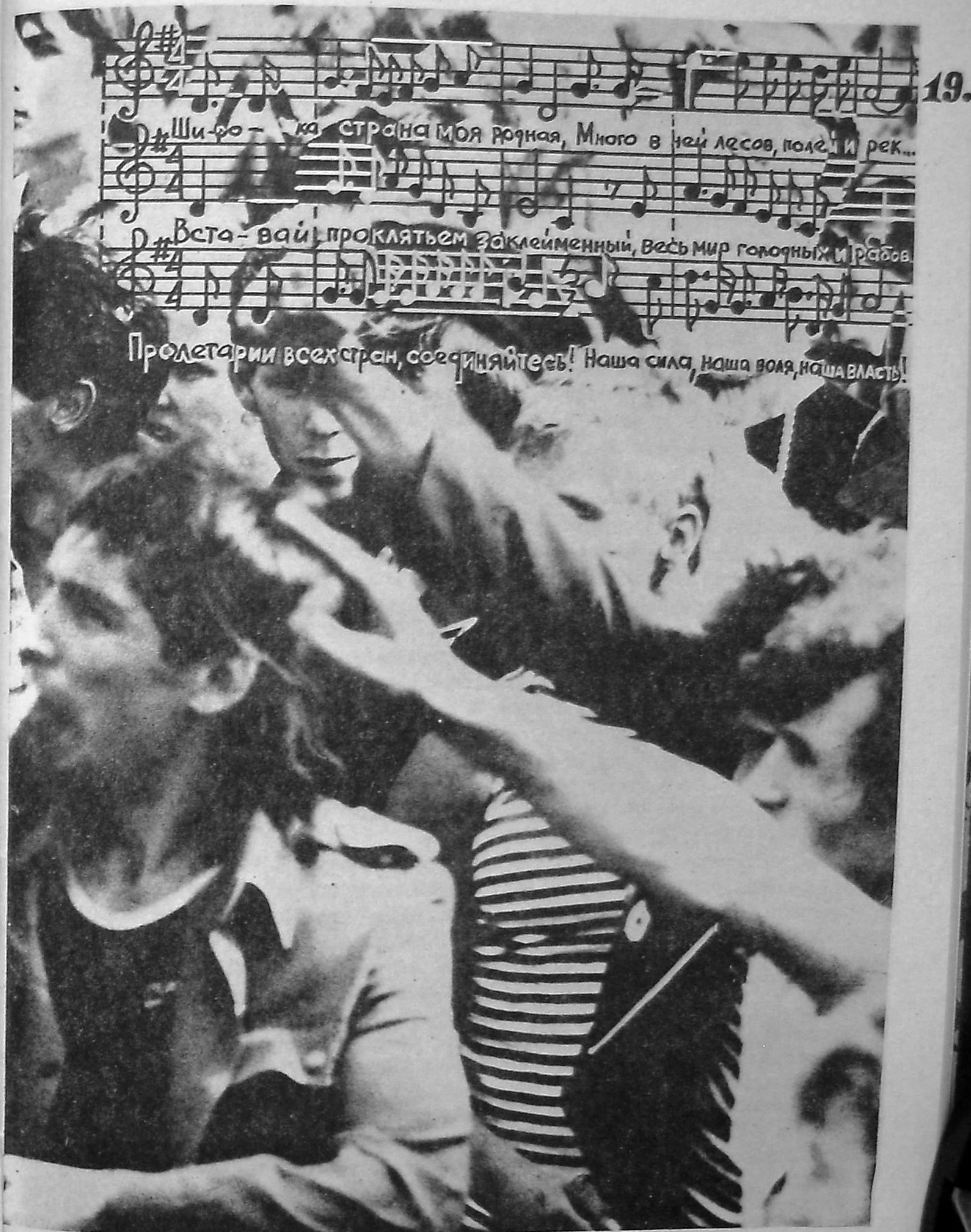
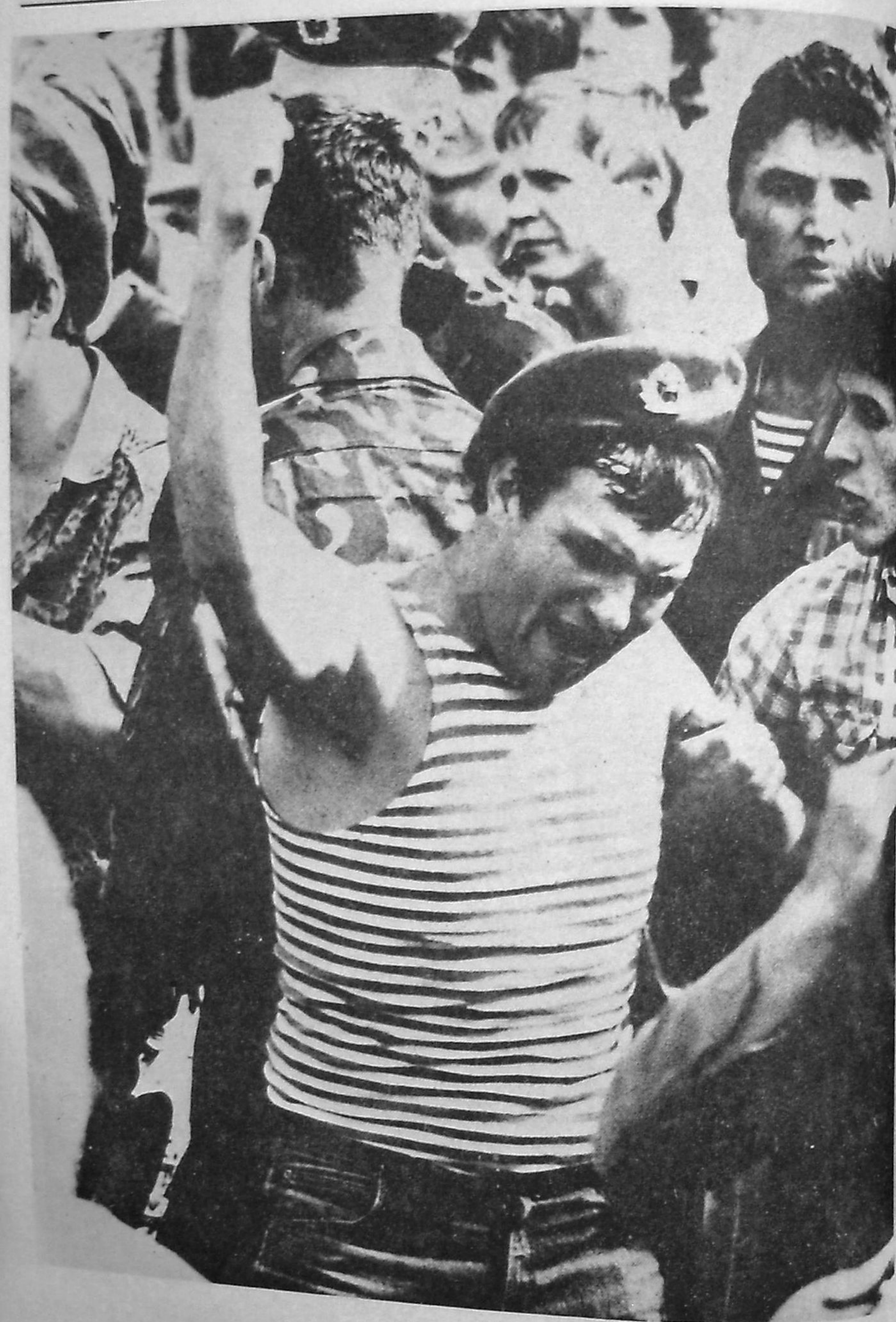
Эмигранты на родных просторах

До войны в массовой музыке тема родины, можно сказать, не имела самостоятельного значения, несмотря на слова из знаменитой песни 1936 года: «Как невесту, Родину мы любим, Бережем, как ласковую мать». Родина была символом из «оборонного» ряда. Она отождествлялась с социалистической государственностью, новым общественным строем и его идеологией, с необходимостью защиты социализма от врагов.

В процитированной песне упоминается о вечных приметах родины («Много в ней лесов, полей и рек»). Но упоминается скорее ради подтверждения масштаба («Широка страна...»), так что главное слово в «природной» строке текста — не «поля», «леса» или «реки», а «много». Вместе с «широка» оно работает на центральный мотив песни: верх социальных мечтаний достигнут, осуществлены самые великие чаяния («так вольно дышит человек»). Отсюда — оптимизм («С каждым днем все радостнее жить») и самовосхваление («... никто на свете не умеет Лучше нас смеяться и любить»). Родина в приведенном тексте представляет собой синоним «прекрасного нового мира», ради построения которого был «до основания» разрушен мир старый.

Недаром «родина» в тексте песни практически вся уместилась в радостное «сегодня». Она как бы не имеет прошлого. Не имеет она прошлого и в музыке. И. Дунаевский создал мелодический синтез, в котором слились далекие друг от друга по смыслу стиливые прообразы. А прообразы эти — революционный гимн и шантаный романс (пример 19).





19.

Ши-ро - ка страна моя родная, Много в ней лесов, полей и рек...

Вста - вай, проклятем заклейменный, Весь мир голодных и рабов.

Пролетарии всех стран, соединяйтесь! Наша сила, наша воля, наша власть!

Ритмика практически совпадает с ритмикой «Интернационала», добавляя к ней элементы из созданного в 30-м году гимна-марша В. Белого «Пролетарии всех стран, соединяйтесь». Зато интонация, особенно в кульминационной зоне куплета (на словах «где так вольно дышит человек») напевает о «нажимно» чувствительных концовках шантанного романса. Эти прообразы не только сами утонули в мелодии, смешивающей их черты, но и потопили вроде бы необходимые при теме родины реминисценции из фольклора или ассоциации с ее трактовкой в авторитетной профессиональной традиции.

Но ведь по самой этимологии (корень «род» и семантика череды рождений — продолжения рода) родина есть прежде всего историческая связь поколений. Отчизна (в этом слове сосредоточен такой же этимологический смысл) вечна «полями и реками», которые испокон веков питали и поили прадедов и правнуков. И людей не волновало, сколько полей и рек — много или мало, а волновало, трогало и вдохновляло многовековое единство с ними, то, что они — родные, свои: «мать-сыра земля», «Волга-матушка», «Дон-батюшка». Этого-то ключевого смысла в «стране родной» из песни 30-х годов нет. Нет принципиально: до середины 30-х понятие родины в значении, связанном с «матушками» и «батюшками», не было актуальным и даже просто отвергалось¹.

Актуальным его сделала война. Приведу суждение писателя С. Липкина — свидетеля тех лет. С оговоркой, правда: мне кажется, дело не в Сталине (не в нем одном, не только в его воле) и не в России (не в ней одной, не в ее исключительной роли): «Во время войны... идея коммунизма показала недостаточной для того, чтобы люди шли на смерть за родину, за Сталина, и для этого Сталину понадобилась идея России»². Фашистское нашествие несло всеобщую и притом не абстрактно-идеологическую, а конкретную угрозу — самой жизни народов. Духовным противовесом этой угрозе стала идея родины, отслоившаяся от комплекса «нового мира» и обретшая свою историческую полноту, а потому из «родины вообще» превратившаяся в «Россию», «Украину» и даже конкретнее: «Севастополь», «Скалистые горы» и т. д.

Песня, ознаменовавшая этот поворот, появилась в 1941 году: «Священная война». Уже самым своим названием она подразумевает, что есть священная родина: родина вечная, абсолютная, не сводимая ни к каким злободневным достижениям и характеристикам.

К концу 40-х тема родины вышла на первый план официальной песенности. При этом традиция 30-х годов возобновилась, но с коррективами, внесенными 1941—45 годами. Модель «прекрасного нового мира» соединилась с идеей «алтаря прошлого» и слилась с ней. Отсюда — особый песенный образ истории родины, который варьируется на разные лады на протяжении послевоенных десятилетий.

Главные исторические вехи, обозначенные в текстах песен, — это во-первых, давнее время «дедов и отцов», в том числе время революции и Великой Отечественной войны, сливающиеся вместе с вековым прошлым в некий период грозных испытаний, подвигов, побед. А во-вторых, настоящее время, характеризующееся как спокойный и счастливый рост

сыновей и внуков, которые пользуются завоеваниями предшествующих поколений («Идут года — и подрастают внуки у наших сыновей и дочерей. И счастье им дают родные руки...», «Здесь насмерть стояли солдаты России... Земля залечила жестокие раны, И внуков счастливых растят ветераны»).

Такой образ истории вторит распространенной в школьных и вузовских учебниках пародии на марксистскую мысль о «предыстории», готовящей «подлинную историю». В передаче учебника первая сосредотачивает на себе смысловую весомость истории-деятельности, истории-борьбы (то есть как раз действительной, полнокровной истории), тогда как вторая трактуется в духе квазидейтельности и квазиторьбы и «совершенствования» готовых форм в лучшем случае, а в худшем — простого пребывания в них.

Так и для песни: раньше надо было «стоять насмерть», а теперь достаточно «подрастать» и «получать счастье». В песнях о родине история страны вытягивается в некую фаталистическую прямую, наделенную, по сути дела, одним-единственным качеством: «достижениями». Возникает «давнее-настоящее» или «настоящее-давнее» время. Исторические периоды обретают одновременность. История теряет событийную артикулированность. В ней, как в мифе, отождествляются исторические герои — «различные имена собственные одного»³.

Мифологическое чувство истории закрепилось в обыденном сознании. Вот как оно проявляется (позволю себе немного побыть в роли мемуариста).

Преподавательница литературы в школе, где я училась, выразилась однажды так: «У Ивана Сусанина был советский характер». Различие между XVII и XX веками размыто, а слово «советский» является синонимом лучших нравственных качеств («И никто на свете не умеет лучше нас...»), хотя понятно, что эти качества могли с равной степенью обязательности проявляться и в характере человека XVII века. Но, видимо, действует мифологическая парадигма: Иван Сусанин — то же, что Александр Матросов. Более того, лишь в той степени Иван Сусанин (исторический герой), в какой — Александр Матросов. А вот более странный и смешной пример из каникулярных впечатлений середины 70-х годов в районном центре Орловской области городе Дмитровске. На двухэтажном купеческом особняке прошлого века, ныне — здании детского сада, красовался плакат, изображающий Володю Ульянова с октябрятской звездочкой, и рядом, как бы его от имени, был начертан популярный в 60-х песенный текст: «Пусть всегда будет солнце, Пусть всегда будет небо, Пусть всегда будет мама, Пусть всегда буду я». Впрочем, каждый из читателей является очевидцем подобного смешения времен в массовом историческом мышлении. Достаточно напомнить о В. И. Чапаеве из анекдотов, когда герой прошлого действовал в современной обстановке аналогично популярным чукче, милиционеру или престарелому политическому лидеру.

Размытому мифологическому представлению об истории соответствует абстрактно условный образ природы родной страны. Обращаясь к природе, современные песни вроде бы следуют фольклорной традиции.

Однако с фольклорным прототипом происходят существенные метаморфозы.

Несмотря на постоянное подчеркивание современными песнями ориентации на народные образцы (вплоть до прямых ссылок на них: «Грустит рябина в русской песне, И колокольчик в ней звенит»), нынешний репертуар не учитывает тот факт, что «рябина в русской песне» никогда не «грустит» сама по себе, а только — в рамках параллелизма «природное — человеческое».

«Раскачалась в саду грушица Перед яблонью зеленою. Развопилась душа-Машенька Перед своей родной матушкой». В народной свадебной песне «грушица» и «яблонь» — части «сада», а «сад» — символ плодородия, женского начала, и упомянут он в песне лишь постольку, поскольку она посвящена переломному моменту девичьей судьбы. Природа в народных песнях человечески судьбоносна, она никогда не является простым пейзажем.

Природа едина с человеком, они — символы друг друга.

Эта фольклорная традиция живет в песнях военного времени, например, «Шумел сурово брянский лес». Хотя «лес» («темный», который в народных песнях и сказках есть символ испытания и опасностей, проверяющих человека на роль «героя», на этическую прочность) здесь уже в значительной мере десимволизирован, став реалистическим местом действия, он все же сохраняет значение природной параллели человеческой судьбы (он «суров», как сурова участь идущих по нему людей). Партизаны, идущие в бой, и сурово шумящий лес эквивалентны как разные ипостаси могучей и нестигаемой «натуры» — родины.

Напротив, в сегодняшних песнях о родине природа, во-первых, описывается самоцельно, вне параллелей с человеком, а во-вторых, случайно, хаотично, словно подчиняясь произвольно блуждающему взгляду созерцателя пейзажей. «Вершины гор, попутный ветер, По нивам вдаль бежит волна... Шумят леса, сверкают реки... Простор морей, сады Алтая, Цветы на северном снегу...» В одной песне соединились не просто нивы и моря, но также безымянное общее и поименованное отдельное: среди вообще гор, нив, лесов, рек выделяются вдруг «сады Алтая» («Алтай» помянут, впрочем, исключительно для рифмы). Или: «Когда мы вдали от Отчизны своей, От белых берез и белых ночей, От синих туманов и тонких рябин... Березы, ночи, туманы, рябины следуют друг за другом без всякой внутренней сцепки. Север (Ленинград?) с его «белыми ночами» сменяется географически-неопределенным пространством вообще, где находятся «синие туманы»; цветовые приметы, хоть как-то скрепляющие перечисление (белые березы, белые ночи, синие туманы), сменяются вдруг приметами объема и контура (тонкие рябины). Взгляд лишен эмоциональной последовательности, он перескакивает с пятого на десятое, с «синего» на «тонкое», с «ночей» на «рябины». В результате природа видится как нечто разорванное, фрагментарное, внутренне алогичное. Здесь — «студеная роса», там — «сибирское раздолье», на юге — «лазоревое небо», на «белом севере» — «песня» («С песней белого севера, С небом Юга лазоревым»). В огороде — бузина, а в Киеве — «золотые рассветы».

Виды природы подстегиваются в строку для заполнения метрического каркаса и для рифмы. Так что песенная «природа» все же подключает к себе человеческую параллель, хотя и не названную в тексте, а лишь подразумеваемую. Поэтическому дроблению природы на «полезные» (для сколачивания строфы) березы и туманы эквивалентно отношение к природе хозяйственника-временщика, который во имя плано-отчетной версификации готов на любое экологическое насилие.

Случается, что музыка компенсирует версификаторное разъятие природы. Целостность мелодической формы песни собирает воедино строки, которые в разные стороны торчат из природной «свалки» текста. Но часто поэтическое разъятие переходит в музыкальное: когда композитор сводит свою задачу просто к тому, чтобы «распеть» текст на «правильную» тему.

В поэтическом тексте всегда существует несовпадение метрического акцента и смысловой акцентированности слова. Высокая поэзия извлекает из этого обстоятельства приращенный смысл (например, из «Медного всадника» Пушкина: «Стоял он, дум великих полн». Здесь смысловой акцент слабой доли стопы выводит на первый план монументальную фигуру Петра, ломающего метрику строки так же, как уклад старины).

Низовое же версификаторство попадает в рабство к поэтической форме: не контролируя несовпадение метрических и лексических акцентов, оно беспомощно перед случайными диссонансами, которые порождают впечатление топорной работы. Если композитор отдастся на волю текста (то есть воспроизведет его цезуры и метрику), то мелодия еще больше усилит впечатление неряшливости конъюнктурной отписки. Текст и музыка, резонируя друг с другом, усиливают друг в друге формально отчужденное отношение к теме песни.

Вот как это происходит. Фраза «Ой, какая ты, Россия» дает более весомый акцент на первом слоге, чем симметричная ей третья фраза строфы «Бродят сосны вековые», где акцент в большей мере лежит на «соснах», а слово «бродят» менее весомо, и потому болтается как довесок в начале строки. Если следовать в музыке за этим текстом буквально, то первая фраза будет начинаться с сильной доли такта, тогда как третья — со слабой доли, затакта. Возникнет разноначалие вопросной и ответной частей периода. Это было бы естественно в более рафинированном построении, например, в сонате Моцарта. Но в элементарно-песенных условиях такое разноначалие выходит за рамки стиля. Оно означает период, который только внешне и формально (восьмитакт, поделенный на два четырехтакта) является «изложением законченной музыкальной мысли» (ср. традиционное определение музыкального периода), а на деле в нем нет ни законченности, ни вообще мысли. Вопрос здесь об одном, а ответ о другом. Получается бессмыслица типа «Я тебе про Фому, ты мне про Ерему», «Один про сапоги, другой про пироги», этот — про рябину, тот — про туманы.

Назовем это весьма частое в песнях явление диссоциированной мелодикой. Есть две ее разновидности. Диссоциированная мелодика может

складываться как бы из одних только начал («про Фому», «про Ерему» и т. д. — «про Емелю, Фрола, Ивана Ивановича»...). Продолжение ничего не продолжает, поскольку ничему не соответствует.

В песне на приведенный текст (пример 20) — сразу три «начала». Из них некую иллюзию продолжения создает лишь третье, начинающее припев. Но продолжение оказывается на самом деле концовкой — так и не довелось песне продолжиться.

Другая разновидность диссоциированной мелодики возникает при условии бледности исходной интонационной формулы. В такой мелодии не прослушиваются ни начало, ни конец, а одно только продолжение, которое никуда не следует и ниоткуда не вытекает. А раз так, то и само оно рассыпается на части, существующие как бы изолированно друг от друга.

Импульс «неначинающейся» мелодики задается таким текстом, который откровенно продолжает то, что уже было сказано в известных, всем памятных песнях. Так происходит в песне «Москва — Ленинград» (пример 21). Текст начинается словами: «Мы утро встречаем работой». Ритмически, а отчасти и лексически — это вариация на тему «Нас утро встречает прохладой». В классическом образце речь о «работе» заходит не с самого начала, а в контрастном продолжении первой фразы («Любимая, что ж ты не рада...»). Сегодняшний версификатор чуть ли не пародирует образец, перенося продолжение в начало. Получается довольно-таки уныло (хотя автор, конечно, этого не хотел): вроде как аврал, работали уже целую ночь, и вот утро тоже встречают работой... И эту ситуацию отражает мелодия песни. Дело, видимо, в том, что композитор бессознательно или сознательно стремился отмежеваться от памятных музыкальных ассоциаций. Потому он решительно заменил мажор минором; бодрый бег мелодии — приседаниями на сильных долях, между которыми кое-как волочат ноги четверти, иногда спотыкаясь о пунктирный ритм; а вместо пластично живого контура напева воспроизвел схематическую геометрию скачков с заполнениями. Видно, автор не смог вызвать в воображении ничего лучше, чем классическая мелодия, и прибавил от себя обессиленную «коду» к ней («утро после смены»). А в коде не бывает самостоятельного материала, кода не имеет и самостоятельной формы. И действительно, форма песни клочковата, а мелодика лишена даже не только оригинальности, но и элементарной запоминаемости.

Диссоциированная мелодика выражает небрежную трактовку темы. Небрежение родным краем в песнях раскрывается как результат отчуждения людей от «лесов, полей и рек».

Об этом отчуждении песни свидетельствует поэтикой «безлюдности». Примечателен следующий пример. Вызывая на диалог слушательское «Ты» просьбой рассказать о России, песенное «Я» рекомендует следующие сюжеты: «Говори о черных пашнях, О высоком темном боре, Говори о реках наших, Что играют на просторе. Говори о звездной ночи, О березах, об осинах, Говори о чем захочешь, Лишь бы только о России». Выборка вариантов рассказа «О чем захочешь» как бы подразумевает, что о людях «Ты» рассказать и не захочет, как «Я» и не жаждет о них услышать. В

цитируемой песне люди упомянуты лишь один раз — и то в локальном виде «соседей» (рифмуемых с «беседой» и появляющихся для этой рифмы), — масштаб, явно несопоставимый с «реками, играющими на просторе». Но и эти «соседи» тут же скрываются за «рябиной» (дерево в перечислении как бы уравниено с людьми): «Лишь бы только за беседой Отдохнул я от чужбины, Говори мне о соседях, Говори мне о рябине. Говори о звездной ночи, О рязанском небе синем, Говори о чем захочешь, Лишь бы только о России. Говори мне об угодьях. О лесных тропинках узких, О весеннем половодье, О раздолье нашем русском...» Поистине: «говори о чем захочешь, лишь бы только не о людях».

Может быть, такая мизантропическая направленность случайна, пример не показателен? Совсем нет. В песнях постоянно наедине «Я» и ландшафт. «Рассказать хотелось в песне мне бы, как душе мила моя земля В час, когда спешит обнять полнеба Алая крылатая заря... Все твое, восходы и закаты, В речку заглядевшийся камыш. В жизни не разлюбишь никогда ты Запах трав, полей ночную тишь». Рассветное безлюдье, ночное безлюдье... А вот дневное: «В родных местах ромашкой пахнет ветер, И до травинки вся земля — своя. В родных местах у неба цвет синее. В родных местах просторнее луга...».

Может быть, приведенные тексты безлюдны в силу того, что речь идет о деревне, — скажем, так называемой неперспективной, в которой осталось мало жителей? Но вот городские тексты. О Вильнюсе: «В мой город слетаются ветры С литовских равнин, С литовских полей. Над ними пылают рассветы, И нет для меня этих улиц светлей... Здесь все переулки полны тишиной...». О Красноярске: «Люблю, когда над нашим Енисеем Плышет вечерний розовый туман... Сердце радуют кварталы молодые, Синим вечером, куда ты ни взгляни, Разгораются созвездья молодые — Красноярские огни». Рассветы пылают, закаты разгораются; людей не видно и не слышно.

С безлюдностью поэтического ландшафта как бы полемизирует музыкальный стиль. Уже то обстоятельство, что многие песни рассчитаны на хоровое исполнение, населяет пустую природу текстов многоголосым «Мы». В том же направлении действуют ориентации на гимн и марш, да и стилизация крестьянского мелоса. Если в текстах местоимение «Мы» зачастую синонимично «Я», то музыка переворачивает это соотношение, заставляя «Я» быть понятным в качестве субститута «Мы». Даже когда текст представляет собой лирическое высказывание единственного «Я» и песня исполняется солистом, гимнически-маршевые обертоны стиля складываются в хоровое звучание: в «Я» заключено «Мы».

Однако, полемизируя с текстом, музыка в тот же самый момент полемизирует сама с собой. Дело в том, что ее стилевое «Мы» окрашено во вполне определенный цвет времени. И время это прошлое, а не нынешнее. И не только потому, что в песнях о родине консервируется интонационный арсенал 1930—50-х годов, что они в массе своей отгорожены от специфически сегодняшних звукомыслов слушателя. Но еще и потому, что тем самым в пределы «Мы» песня допускает лишь «дедов», а «сыновей» и даже нынешних «отцов» как бы оставляет за скобками, превращает их в «Они» и противопоставляет «Мы».

20.

т.т. 1-2 т.т. 4-6

т.т. 9-10

Ой, какая ты, Россия... Бродят сосны веко-вы-е...
Ты о-зе-ра об-ро-ни-ла...

21.

припев Мы утро ветречаем работой под небом широким Невы! (...)
Как песня, звенят родны-е сло-ва...

Кроме того, избегая универсального соответствия слуховым запросам разных поколений, песенный стандарт отрывается от жизни и, следовательно, моделирует некоторое официально парадное «Мы», некоторый канонически святоотеческий образ общности, некоторое показное единство. Музыка заселяет текст условными людьми, сошедшими с транспарантов наглядной агитации. А о том, что люди эти — неживые абстракции, песня проговаривается через нейтральную унифицированность интонации. Она настолько среднеарифметична, что проскальзывает через слух и память живого слушателя, не оставляя ни малейшего следа. Так петь и такое запомнить в самом деле мог бы картонный щит с нарисованной на нем статистической фикцией среднего гражданина.

Задумываясь о «Мы» патриотических песен, следует иметь в виду реальную динамику общественного «Мы». Социологи, анализируя духовные перемены в нашем обществе, указывают на ослабление групповых норм после 50-х годов. Современная патриотическая песня, эксплуатируя коллективистский пафос классической советской традиции массовых жанров, включилась в процесс раздвоения человека на формально частного «Мы», а практически замкнутого в партикулярной жизни. И именно догматизация в песнях о родине интонационного строя прошлых десятилетий концентрирует на стороне патриотического репертуара атмосферу показного «Мы», — атмосферу, которой слушатель внешне «по-слушен» (то есть он еще может *слушать* эти песты, поскольку они звучат, а орган слуха пассивно открыт всему звучащему), но с которой внутренне не «со-гласен» (он их уже не поет, не воспроизводит собственным голосом).

Таким образом, если тексты песен о родине по большей части безлюдны, то музыка преимущественно «псевдолюдна». Однако люди в песнях есть — такие люди, которые не замечают ближних во имя «дальних». «Любовь к дальнему» (а не к ближнему) авторы сборника «Вехи» считали характерной чертой русской революционной интеллигенции, настроенной на жертвы сегодня во имя завтрашнего идеального устройства общества. Причем жертвовать предполагалось не только собой, но и тем самым «народом», любовь к которому вдохновляла революционаристское сознание.

Старая интеллигенция давно исчезла как социальный тип. Но «любовь к дальнему», проявившаяся в ходе социалистических преобразований в нашей стране, стала одним из устойчивых и универсальных принципов мироотношения. В песнях эта «любовь к дальнему» переносится на образ родины. Родная земля абстрагируется: она представляет собой «ширь», «раздолье», «просторы», то есть вообще некие «масштабы», а не конкретное место жизни.

Возникает щемящий диссонанс: песенная родина — «любовь и забота моя», но она находится словно в потустороннем мире. А здесь, в конкретной реальности, где я живу, вроде никакой родины и нет. Люди живут на «родине-там», а не на «родине-здесь». Но это значит, что если по отношению к идеальному «там» они — реально — стоят на позиции эмигрантов, то по отношению к реальному «здесь» они — идеально — тоже эмигранты (и

не случайно массовый слушатель не оставляет стойкой привязанностью, с одной стороны, эмигрантский фольклор, а с другой — фольклор криминальный, то есть в социальном смысле тоже эмигрантский).

Психологическую эмиграцию песни официальной эстрады передают в мотиве тоски по родине, который пронизывает и тексты, и музыку.

«...На заре туман колышется. Едва заметная, бежит тропинка... Как тебе живется-дышится, Мой край отеческий, моя глубинка?» «...Мне шлет луч маяк на дальнем мысе... Мой дом и Родина, о вас все мысли», «Лишь бы только за беседой Отдохнул я от чужбины», «Когда мы вдали от Отчизны своей, В нас больше живет притяжение к ней, Любой огонек и речной пережат Нас манят, и тянут, и кличут назад».

Можно подумать, что рядовому советскому труженику (а стилистически именно его, а вовсе не журналиста-международника, имеет в виду песня) так уж часто приходится подолгу находиться за рубежом. Но в том-то и дело, что песенная «чужбина» — не из сферы внешних сношений, а из области внутренних соотношений человека со своим краем. Точно такую же «чужбину» ощущает песенное «Я», когда в городе тоскует по деревне, или наоборот. «Не все ль равно, где выпало родиться, Дом в городе иль сельская изба, Всегда и всюду Родина нам снится» ... То есть где бы ни родился, находишься сейчас все равно не там, и потому родина только «сниется». И даже оставаясь на месте рождения, человек поет о нем как бы из отдаления, но не из пространственного, а из временного. Он поет о родной земле как о прошлом, как о невозвратном детстве, живущем только в памяти: «С птичьего полета даль окину я, Там потянет в прошлое стезя. И горит святая, материнская На щеке у памяти слеза».

Родина как память, как сон... Как скрывшийся под толщей времени невидимый град Китеж: «Волга моя вечная, Голубые сны, Ты дорога млечная Русской стороны». Дорога родины проецируется на небо, чтобы, подтвердив свою нетленность превращением в вечный, но бесконечно далекий, Млечный путь, превратиться заодно в призрачный «голубой сон»... Почти по К. Марксу: «саморазорванность земной основы» заставляет чаять жизни небесной. Причем с тоскою, со страстью. В музыкальном стиле за маршево-гимническим равновесием, за лирико-эпическим спокойствием нередко обнаруживаются ностальгия и надлом чуть ли не жестокого романа, с обычными для него настроениями выставляющих себя напоказ одиночества, непонятости, «красивой» печали и плаксивой задушевности.

Показательно, что большинство современных песен о родине написано в миноре (например, из 46, помещенных в сборнике 1985 года «Я о Родине пою», 30 минорны). Но важнее то, что мелодический рисунок этих минорных маршей теснейшим образом связан с шантанным романтизмом. Нередко мелодия жестикулирует подобно провинциальному актеру-трагику прошлого века, изображавшему душевную бурю: она импульсивно «вскидывает руки» (взлетает скачком на октаву или даже на нону), чтобы бессильно их уронить («съехать» с выпяченного верхнего звука в невнятную протрацию концовки фразы).

Так из-за фасада маршевого коллективизма выглядывает плаксивое

лицо «Я», исповедующего одиночество, разлуку, ностальгию по потерянной любви. И если романсово-исповедальная интонация является проекцией поэтического мотива тоски по «далекой» родине, то, в свою очередь, интонация эта может проецироваться обратно в тексты, оделяя их любовно-романсовой лексикой.

Поэтика песен патриотической тематики нередко сбивается на стилистику любовного шлягера. Дело даже не просто в обращениях «Я» к «Ты» (родине) с признаниями в глубоком чувстве, и не только в постоянных упоминаниях о «наших» (с родной деревенькой или любимым городом) «свиданьях», которые «никогда не забудутся». Дело еще и в том, что эти обращения и признания получают особое звучание в контексте построений вроде следующего: «Ласкай березы белые, Целуй озера зрячие... Бери просторы дикие... Отдай свою любовь». Сходство любовной и патриотической песни превращается в неразличимость, когда экстатически порывистый и вместе с тем преисполненный какого-то истомленного бессилия голос В. Леонтьева интонирует: «Наедине со всеми хотел бы я побыть!».

«Шлягеризации» противоположна тенденция превращения песен о родине в конъюнктурное славословие руководящим деятелям. В 70-е годы появилось немало песен, отличающихся от «именных» гимнов 50-х годов и меньшей верой в оправданность отождествления родины и руководства, и меньшей прямоотой ссылок на последнее. Однако тем неорганичней и нагсадней звучат попытки отозваться на лозунг дня, высказанный руководящим лицом. Песни, вводившие в «ударную» строку припева аллюзии на всюду изучавшуюся книгу Л. И. Брежнева («Малая Земля — Великая Земля»), воспринимались как часть лицемерной атмосферы вокруг руководителя и проецировали ироническое отношение публики к нему на саму тему родины.

Попытки вставить конъюнктурный движок в механизм песни не прекращались и позднее. И если слова «гласность» и «перестройка» (по причине ли трудности подыскания рифмы или из-за недостаточной расторопности авторов) не вошли в песенный лексикон, то недолговечному лозунгу «ускорения» песня успела-таки присягнуть: «Как символ надежды, Залог ускоренья, Повсюду со мною Московское время» («Московское время» здесь — явное олицетворение центрального руководства).

Подавшиеся в противоположные стороны — шлягерного «увы!» и конъюнктурно восславляющего «ура!» — песни о родине воспроизводят основное противоречие нашей эстрады, на которой гражданственно-оптимистическое «Мы» противостоит лирически-страдающему «Я». Но противоречие это воспроизводится в границах одной темы. В песнях о родине как бы контаминируются распространенные формулы с поощрительным и хулительным значениями: «Слава нам и позор!». При этом «позор» скрывается в подтексте: в виде небрежения родной природой, невидения людей на просторах страны или обесмысливания ее истории.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Документальное свидетельство умонастроений, сужавших смысл понятия «родина»: поэт А. Безыменский на Шестом съезде советов заявил: «Мы, пролетарские писатели... объявляем жесточайшую войну кулацким идеологам Расеюшки-Руси. Против Руси за СССР» (см.: *Липкин С. Декада// Дружба народов*. 1989. С. 65). Поэт-комсомолец, как видим, противопоставляет «старую» родину «новой», и даже объявляет «старой» родине «войну». Так в понятии «родина» исчезает историческая перспектива.

2. См.: *Липкин С.* Цит. соч. С. 47.

3. См. о мифологической эквивалентности временных фаз легендарного прошлого и реального настоящего, а также об отождествлении разновременных героев: *Лотман Ю. М.* Статьи по типологии культуры. Тарту, 1973. Вып. 2. С. 10.



ГЛАВА 15

Из истории наших зрелищ. Часть 2

В эпоху перестройки из-под парадного шествия «советского коллективизма» была вынута последняя подпорка — обязательность. Строгие ряды организованных маршей сменились стихийным митинговым столпотворением. Традиционная структура общественного спектакля нарушилась. Прежде две сцены (трибунно-балаганная и парадно-площадная) глядели друг на друга как два зрительных зала. Теперь этой зеркальности нет. К 1989 году выведенное на телеэкран пространство политического представления (заседания съездов и сессий) стало единым «пространством трибуны», в котором беспорядочно толкающиеся и гомонящие актеры сплошь претендуют на резкую колоритность, ранее позволительную лишь для первых властных лиц. Впрочем, их претензии не всегда обоснованы. Чаще новые актеры политической сцены оказываются всего лишь типажам.

Первым среди «плюрализованных первых» оставался М. С. Горбачев. В 1985 году привилегия автошаржированности принадлежала ему безраздельно, как и полагалось правителю, легитимированному классическим советским способом — через избрание генсеком. И хотя Горбачев «подарил» эту привилегию — вместе с гласностью, с правом на собственное политическое высказывание — всем, кто захотел ею воспользоваться, от него самого не ubyло. Видимо, потому, что в его образе с новой силой и с отточенной ясностью сказалась «отдохнувшая» на краткосрочно-малохарактерных Андропове и Черненко традиция Ленина — Сталина — Хрущева — Брежнева. Речь идет о трех параметрах (внешность — речь — поведенческий контекст), в которых разворачивался классический советский властный гротеск. Горбачев не просто воплотил традиционную аббревиатуру вождя, но в ускоренном темпе «прокрутил» ее историю — дал



как бы «дайджест» пьесы с броневином, который рассыпается вместо того, чтобы выстрелить, — пьесы, сыгранной четырьмя доперестроечными лидерами.

На месте бородки — усов — лысины — бровей у вождя перестройки — родимое пятно. Поначалу его подчищали на официальных фотографиях. Но вскоре его значение было оценено. Символическая память об усах и бровях разместилась в центральной зоне хрущевской безволосости. Усы как намек на железную руку со своего естественного места через пересадочную станцию бровей продолжили путь наверх, за контуры властного лица, и оказались в виде темного пятна на площадке, еще «оттепелью» расчищенной от всяких намеков на репрессивное железо. «Центризм» Горбачева обнаружил свой смысл, состоявший в попытке примирить одно прошлое с другим (а не «консерваторов» с «новаторами»).

Место картавости — акцента — диалектизмов — дикции заняли неверные ударения (типа знаменитого «начать»). Это — не просто дубликат хрущевской «неграмотности». Ведь в содержании своих выступлений Горбачев стремился обозначить интеллектуализацию власти. А неверные ударения как бы успокаивали темноватых партийных соратников, — мол, я был и остаюсь механизатором. Интеллектуалы могли рассчитывать на генсека-президента как на объект приложения их просветительских сил. Партаппаратчики, в свою очередь, чувствовали свою нужность, поскольку малообразованность лидера у нас издавна коррелировала с избытком столоничников. Между тем к августу 1991 года ошибки речи постепенно исчезали, а после провала путча их не осталось совсем: некого было уже успокаивать механизаторским происхождением, появилась возможность говорить не хуже Собчака (хотя теперь Собчак и сам может говорить сколько угодно, не оглядываясь на включающего микрофон Горбачева).

Вопреки нормам, заданным странно женатым Лениным и вдовствующим Сталиным, Горбачев в первые годы правления всюду фигурировал с супругой. Это было развернутым повторением опыта Хрущева: поездка последнего в США вместе с Ниной Петровной долго была темой пересудов в зарубежной прессе и в отечественных очередях. Символическая задача обоих явлений семейственности состояла в том, чтобы обозначить реабилитацию всего частного-личного, которое для Хрущева ограничивалось отдельным жильем, а для Горбачева обрело широкий смысл — от прав человека до собственности на землю. Расширившийся горизонт оправданной приватности обусловил частоту появлений лидера перестройки на публике в «парном» виде. Различие между хрущевским и горбачевским экспонированием жен, однако, носит не только количественный характер. Нина Петровна походила на непоказываемых супруг соратников своего мужа подчеркнутой скромностью облика, которая проявлялась не только в аскетически немодных нарядах, но и в неброской внешности, «стертой» возрастом и принципиальным невниманием к собственной женственности. Напротив, Раиса Максимовна восхищала, а кого и раздражала блеском конфекции и далекими от ханжеского пренебрежения к внешности ухоженностью, подтянутостью, умением «подать» свое обаяние. То, что в ней «резало глаз» истомленным очередями рядовым «женщинам-тружени-

цам», несло на себе многозначную символическую нагрузку. С одной стороны, она воплощала международный стандарт сановной жены, для которой ее положение при муже-лидере вовсе не означает самонизведение к безликой тени — необходимому пункту в анкете супруга, а напротив — широкий круг светских обязанностей. С другой стороны, Р. М. Горбачева своим в высшей степени благополучным обликом как бы олицетворяла грядущее благополучие всех, кто принял водительство ее супруга. Она была наглядным «обещанием» — таким же, как броневинок, с которого произносил речь Ленин...

Но вслед за неправильными ударениями из президентского имиджа исчезло непереносимое присутствие жены. Ясным это стало после путча. Вдогонку себе, ушедшей с политических подмостков, Р. М. Горбачева послала книгу «Я надеюсь»; но книга всегда — больше память о человеке, чем он сам. Публикация воспоминаний и размышлений супруги президента — это своего рода точка, поставленная в конце недолгой истории его имиджа.

Роль кончилась, и актер смыл грим. На фотографиях можно вновь подчищать родимое пятно. А можно его и не трогать — без других знаковых деталей и оно лишено значения. Впрочем, нет, элемент знаковости сохраняется: оно напоминает об отыгранной драме, о том, что у М. С. Горбачева был имидж. Но дело не только в напоминании о недавнем прошлом. Лишившись гротесковой характерности; инициатор перемен, переживаемых страной, вновь оказался впереди: ближе других к образу «нормального» лидера, который, как в развитых обществах Запада, не нуждается в шаржированных приметах харизматичности для того, чтобы внушать доверие и иметь авторитет. Ирония истории состоит, однако, в том, что государство, руководитель которого обрел облик, соответствующий общепринятым нормам, само как раз дальше прежнего ушло от общепринятых норм, развалившись, потеряв не только государственные праздники, но и название...

Со скоростью промотки (за шесть лет) повторив действие, сюжет которого заключался в распаде начального имиджа (см. об этом в разделе «Из истории наших зрелищ [I]»), Горбачев привел нашу политическую сцену ко второму антракту, — а значит, к отдыху традиции. И даже сам уехал на отдых — в Форос.

Традиция, однако, не успела как следует восстановиться. Слишком поспешили на освободившуюся сцену путчисты.

Прообразом путчистов (речь идет только об имиджах) была пара деятелей, которая на съездах и сессиях символизировала устаревший лозунг «народ и партия едины». От «партии» в этом дуэте представительствовал Е. Лигачев, от «народа» — таксист Сухов. Оба предостерегали от демократических «перегибов»: один — как бы взвешенно и доброжелательно, другой — с конвульсивным самозабвением. И оба были выразительным комментарием к этим предостережениям, поскольку воплощали косность сознания в сочетании с инфантилизмом. Жиденьки упрямый чубчик-хохолок Лигачева и реденькая и слипшаяся косая челочка Сухова смотрелись как знак старческого и одновременно детского, пен-

сионерски-пионерского самоощущения. Из этого же ряда — наивное самолюбование, которое демонстрировал Лигачев, впадая в детсадовскую (она же сталинская) манеру цитировать себя в третьем лице («А Лигачев вам на это скажет, что Лигачев никогда...»), а Сухов — когда грозил Верховному совету своей отставкой, представляя себя как бы самосожженным на площади. Лигачев сиял коленно ясным выражением лица; Сухов сопровождал свои косноязычные выкрики мимикой, приличествующей скверно ругающемуся бомжу: оба мимических стиля символизируют не то врожденное слабоумие, не то вырожденное мышление. Старый что малый: на этой отметке интеллектуального уровня существовало воплощенное двумя депутатами «единство партии и народа». Но просматривались и признаки, ставящие «единство» под сомнение. Типично привилегированной ухоженности Лигачева контрастировала типично рядовая изможденность Сухова. Ясно было, что один почти не пьет, но хорошо закусывает, у другого же если с первым и не особенно, то со вторым — совсем уже кое-как.

Путчистам следовало бы взглянуть в этот дуэт, изображавший фиаско опорного лозунга прежних времен. Но они сами глядели на ситуацию глазами Лигачева—Сухова. Каждый из участников хунты представлял смесь воплощенных номенклатурщиком и таксистом «партии» и «народа». Суховская разоблачительная мрачность особенно заметна в насупленности Пуго, Тизякова; лигачевская деревянная «окрыленность» — в простоватости Стародубцева и недалекости Язова. Холеность Лигачева достигает в Павлове гомерического свиноподобия; недокормленность Сухова доходит в Янаеве до неблагоприятной истасканности. Однако важнее коллективный имидж переворотчиков: следующий за дуэтом «Лигачев—Сухов» шаг по пути самодискредитации.

Картинка их пресс-конференции поражала карикатурностью, неприкрытой никаким парадным лоском, — как если бы они уже сошли со сцены и заняли места в паноптикуме народной памяти. К тому же карикатурность имела весьма знакомый стиль. Вспоминались официальные сатирические клише кисти Бор. Ефимова, Кукрыниксов и других художников, вдохновляемых агитпропом, изображавших на страницах «Правды» и «Крокодила» дядюшку Сэма, акул капитализма и прочих врагов прогрессивного человечества. 19 августа народу был явлен ортодоксальный образ врага — и кем явлен? — чрезвычайными «спасителями отечества». Если путчисты верили в традиционный миф о западной угрозе, то им воздалось по вере их: за неимением другой реальной фактуры, страшилка о гидре империализма ожила в восьмиголовом чудовище защитников социализма.

А реакция масс была такой, какая и программировалась десятилетиями культивирования «антанты». Как и положено «пролетариату», «антанту» мы победили. И Б. Н. Ельцин уже произнес речь с танка.

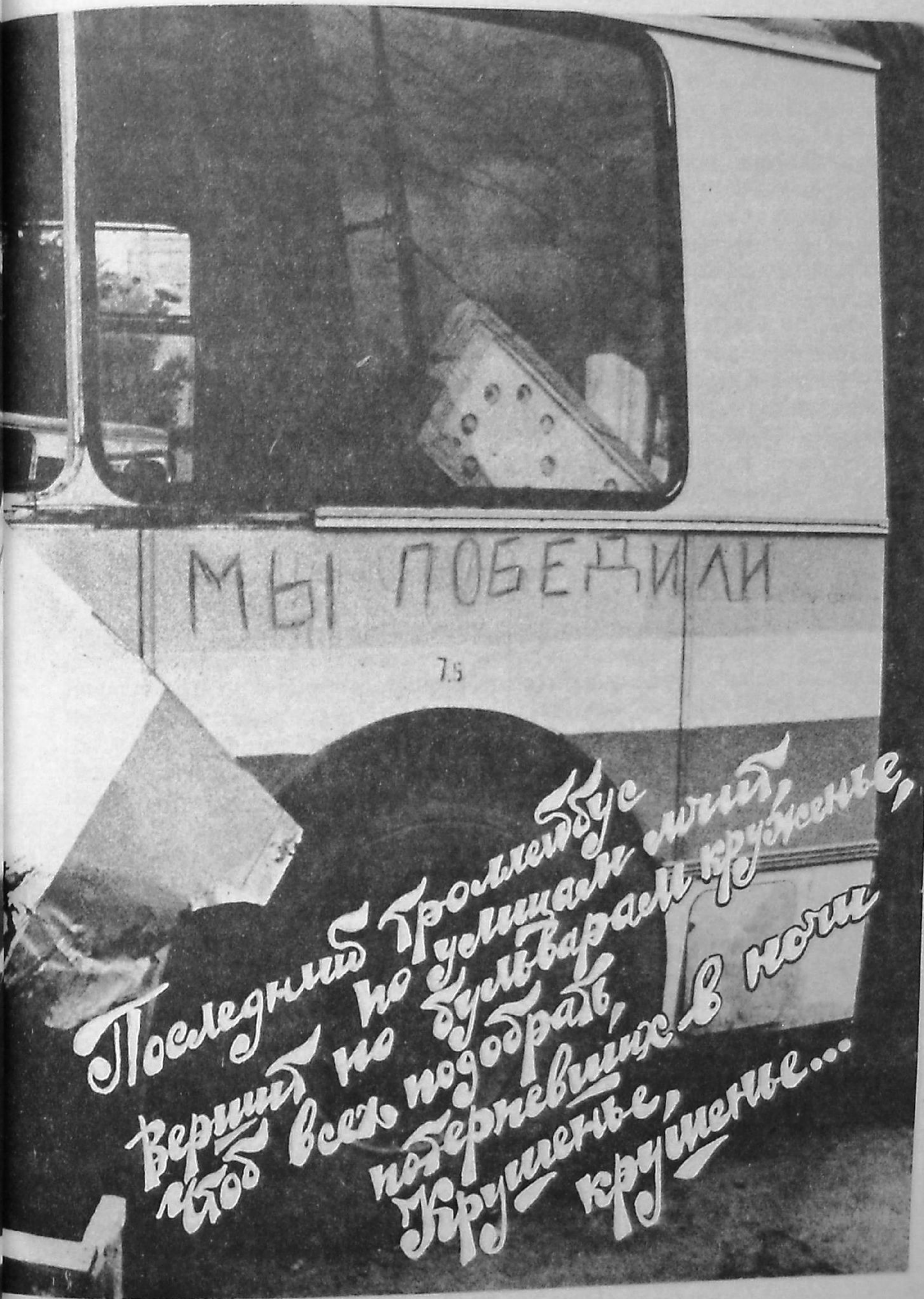
Непарадная чучельность сделала переворотчиков персонажами, которых невозможно принять всерьез. А ассоциация с условным обликом ранних несоветских «врагов», давным-давно «поверженных», предопределила массовую уверенность в победе над путчистами.

Вернувшись к стилевым истокам советского политического театра, переворотчики, однако, не только завершили историю наших зрелищ, но и создали предпосылки для ее «второго издания». В самом деле: теперь мы имеем новую «антанту», только что разбитую, и нам есть чьи карикатурные куклы нести мимо победных трибун. Три дня сопротивления путчистам не потеряют своей высоты (так же, как 1948, 1956, 1968 годы не принизят значение 1941—45 годов). Но праздники победы у нас способны перерождаться в официозные парадные шествия. И вот некоторым эйфорическим интерпретаторам недавних событий уже видятся монолитные ряды счастливых граждан, марширующие мимо очищенного от Ленина Мавзолея с потешными изображениями гидры коммунизма и с портретами демократического руководства. А на трибунах уже идет кристаллизация балаганно-парадного имиджа, и уже распределяются по уровням допустимой индивидуализированности верховные лица и их окружение...

Новому проигрыванию отработанного сюжета способствует стилевое влияние современной эстрады. И даже не эстрады как таковой, а общественного мнения, выводящего на первый план те или иные эстрадные тенденции. Особое внимание публики сконцентрировано на двух пластах популярного репертуара. Пресса эпохи «гласности» возвела в ранг «пророков перестройки» бардов-шестидесятников (а конкретнее — Владимира Высоцкого) и отечественных рок-музыкантов, выдвинувшихся в 80-х годах. В образе барда газетно-журнальная агиография конца 80-х акцентирует два момента: героическое правдоискательство, бескомпромиссное правдолюбие (понимаемое как вовлеченность в критику советского режима) и демократичность (понимаемую как свойскость, сближенность в стиле жизни с «обычными» городскими интеллигентами). Образ рок-музыканта, созданный новейшей прессой, характеризуется другими двумя чертами: провокационной непредсказуемостью (то есть свободой, символизирующей в области личного поведения идеалы политической либерализации) и погруженностью в стихийный карнавал толпы (словно увлекающей с себя мундир советского коллективизма).

Комплекс «правдолюбие — свойскость — непредсказуемость — погруженность в стихию толпы» стал в массовом сознании ценностным критерием, определяющим популярность. И на этот комплекс отозвался своим имиджем политик, степень популярности которого имеет мало исторических precedентов. Речь идет о Б. Н. Ельцине. Конечно, в перспективе он может оказаться и «нормальным» лидером западного образца, то есть авторитетным приложением к бесперебойно и прагматически функционирующей машине управления. Тогда наше политическое зрелище обретет новый характер. Но пока что отлаженных форм государственной рациональности у нас нет, и нет их даже более безнадежно, чем когда-либо. Между тем у Ельцина есть, и в избытке, ресурсы, чтобы превратиться в аббревиатуру из символических гипертрофий, каковую воплощали ныне развенчанные советские лидеры.

Великорослость, массивность, тяжелая лепка лица могут заменить прежние знаки железной власти. Никакие усы и их субституты уже не нужны — с традицией властвующей коммунистической идеологии, кото-



рая обозначалась волосатостью лиц, покончено. Девальвированная приемственность с классиками теории заменена повысившейся в цене принадлежностью к царской фамилии. Хотя пожалованный Ельцину великокняжеский титул и оказался недолговечной сенсацией, пресса так протрубила о нем, что для имиджа российского президента это бесследно не прошло. В сочетании с великокняжеским отличием рост и вес российского президента вполне могут наводить на ассоциацию с Петром Великим (благо, и Ленинграду возвращено историческое имя), — а чего уж больше желать для маркирования твердой власти!

Речь Ельцина тоже способна стать элементом гротескового образа. Весомая, с крупными паузами, с тяжело выталкиваемыми ключевыми словами, с многозначительно затянутыми «что-а-а», с порой срывающимся в фальцет голосом, эта речь обладает «пророческим» рельефом, но вместе с тем далека от стиля записного говоруна. Она приподнимает Ельцина над массой демократических ораторов к памяти о традиции Аввакума. К «самодержавным» символам добавляются «православные», — тем более что были и присутствие на пасхальной службе со свечой в руке, и высказывание во время телемоста для американских зрителей о чувстве очищения, переживаемом в церкви (правда, некорректно дополненное признанием в суеверности).

Есть в складывающемся имидже Ельцина и символы «народности». К ним относится история аппаратчика-расстриги. Ельцин — это как бы помещик Дубровский, ушедший в разбойники со своими крепостными, или гусар Давыдов, возглавивший крестьянский партизанский отряд. Сюда же подключается память о падении в речку и публичные появления (на лекциях в США) в нештатном состоянии, труднообъяснимом, если избегать объяснений слишком тривиальных. Житейские подробности типа «с кем не бывает» придают Ельцину черты фольклорного богатыря, одинаково монументального и в деле защиты отечества, и в удалом веселье.

Ельцинское гражданское и приватное богатырство ассоциирует с типом борца-гуляки, выведенным в песнях Высоцкого. «Я до рвоты, ребята, за вас хлопочу...» и «Ой, где был я вчера...»: два измерения мужества, воспетые наиболее героичным бардом, — измерения, в которые массовое сознание укладывает образ Ельцина. Ельцин массового восприятия — это политический Высоцкий. И не случайно на радиоволнах «Эха Москвы» в дни путча указы Ельцина перемежались песнями Высоцкого.

Но Ельцин не сводим к бардовским прообразам, к песенному (и не только песенному) шестидесятичеству. Удивительно, но в деятеле, наверняка успевшем на своих партийных постах попреследовать молодежную музыку, которая «вредила коммунистическому воспитанию», обнаруживаются черты, общие с рок-защитниками «Белого дома». Непредсказуемость рок-эпатажа как нельзя лучше корреспондирует с непредвидимостью политических шагов Ельцина, подчас недалеких от эпатажа (во всяком случае некоторая непротокольность манеры российского лидера долго мешала западным политикам оценить его перспективу; им ближе был более «просчитываемый» и лучше обученный правилам протокола

Горбачев). Как замечали политические обозреватели, Ельцин лучше действует в ситуациях чрезвычайных. Но это как раз рок-признак, ведь именно рок сумел довести эстетизацию катастрофизма до степени особой зрелищной комфортности, именно рок прекрасно ориентируется в им же создаваемом мире чрезвычайных аномалий. И энергетика рока, сразу и праздничная, и воинственная, но в любом наклонении подразумевающая экстремальное напряжение и высвобождение физических сил, отвечает в ельцинской спортивности, которую он сам подчеркивает в интервью.

Ельцин — это как бы «самодержавие — православие — народность» на витке культурного развития, уровень которого определяется популярностью песен Высоцкого и ажиотажем вокруг рок-сцены. И тут просматривается функциональное сходство с начальным этапом советских политических зрелищ, которые транспонировали дореволюционный идеологический комплекс в культурную ситуацию, определенную поэтическим скандированием синеглазников и песнями типа «Мы — красная кавалерия, и про нас...»

В дни путча на политической сцене встретились два поколения альтернативной эстрады. Мужественный герой бардов ожил преимущественно в «старших», карнавално раскованный герой рока — в «младших» защитниках цитадели демократии.

В этот момент стало ясно, что пространство нашей массовой культуры сменило ориентиры. Его полюсами вместо «Брежнева» и «Пугачевой» стали «Зыкина» и «Ельцин» (видная исполнительница квазифольклорных песен, получивших в нашей массовой культуре статус народных, подписала предпутчевское «Слово к народу» и тем самым задала советизированной фольклорной традиции место на стороне «переворотчиков»). Конечно, вряд ли в будущем появится анекдот про энциклопедию третьего тысячелетия вроде следующего: «Ельцин Б. Н. — политический деятель эпохи Людмилы Зыкиной». Хотя очень может статься, что ценностные знаки, закрепленные сегодня за этими двумя именами, в сознании достаточно широкого слоя людей могут и поменяться местами. Если политической реальностью станет отделение от России вслед за Чечней Татарстана или Башкортостана, то характерно русский голос Зыкиной, протяжно и печально ведущий мелодию «Из далека долго Течет река-Волга...», сконцентрирует на себе столь острое ностальгическое чувство, такую возвышенную боль, что никакой героизм в дни борьбы с путчистами, никакая решительность в деле приватизации, никакие демократические взгляды главы новой российской администрации не будут достаточным заслоном перед «мстью» коллективной психологии, низводящей лидера до анекдотического персонажа.

Вернемся, однако, к эстрадным альтернативам доперестроечного времени. Они готовили некоторые существенные черты нынешнего политического официоза. Но они вбирали в себя многое из того официоза (прежнего), которому противостояли. Точнее говоря, они воспроизводили устанавки той массовой ментальности, которая формировалась в легальной советской культуре 30—70-х годов.

СЬ
А
ЕСТВА



ГЛАВА 16

Громкое и Тихое в авторской песне

К середине 80-х ажиотаж вокруг авторской песни стих. Новые представители жанра тем менее заметны, чем более легендарными становятся барды-шестидесятники. Легенда, однако, продемонстрировала специфическую избирательность. Ни Ю. Ким, ни Ю. Визбор, ни А. Городницкий не стали для конца 80-х героями «оттепельного» песенного движения. Зато В. Высоцкий, А. Галич, Б. Окуджава превратились в своеобразные «иконы» самодельного песнетворчества. Показательна дискография последних лет: Б. Амазов, М. Анчаров, Е. Бачурин, В. Берковский, Ю. Визбор, Ю. Ким, Е. Клячкин, Ю. Кукин, Т. и С. Никитины — по одной пластинке; В. Высоцкий представлен десятью пластинками; А. Галич — тремя; пятью — Б. Окуджава.

Между тем творчество Высоцкого или Окуджавы не полностью вписывается в контуры авторской песни, как они складывались в конце 50-х у ныне «однопластиночных» авторов-исполнителей. Туристские походы, дарящие новое, деидеологизированное чувство единства с родиной, с ее природой; теплая романтика дружества в «своем кругу»; ощущение новобретенной свободы высказывания и общения; будоражащее и одновременно ностальгическое вчувствование в собственную молодость, «капустниковый» юмор и упоение собственной художественной одаренностью («богемные» склонности петь, играть на гитаре, сочинять стихи — более важный критерий в оценке человека, чем профессионализм или житейское преуспевание) — не эти качества студенческой песни конца 50-х — начала 60-х определяют сути наследия канонизированных теперь бардов.



И еще: многие из самодеятельных авторов, начавших в студенчески-туристских песенных объединениях, нередко были авторами только музыки — к стихам значительных поэтов. Например, в наследии В. Берковского — песни на слова М. Светлова, Э. Багрицкого, А. Тарковского, Б. Слуцкого, Д. Самойлова; Ю. Визбор обращался к стихам Я. Смелякова, а П. Кошелев — даже к сонетам Шекспира. Стремление непритязательно распеть стихи и вывести высокую поэзию в повседневное пространство дружеского общения — давняя традиция. В прошлом столетии она представлена анонимными романсами на стихи Пушкина и Языкова, Дельвига и Лермонтова. Творчество самодеятельного мелодизатора позволяет людям, далеким от книжной рафинированности, идентифицироваться с большим искусством, освоить его, приспособить его к себе. Упомянутые песни В. Берковского с текстами Слуцкого или Самойлова — это больше прочтение вслух для близких и друзей полубившихся поэтических строк, чем новые произведения, подобные романсам Глинки или Чайковского на стихи Пушкина или Апухтина, рассчитанным на восприятие «незнакомой» (концертной) публики. И собственные тексты Ю. Кима или Е. Клячкина — скорее песенная интерпретация мотивов книжной поэзии, чем самостоятельный поэтический поиск. Их обаятельная ясность — плоть от плоти дилетантизма (это слово здесь не имеет оценочного оттенка): творчества необязательного, свободного от профессионально жесткого самоконтроля, творчества, в котором искусство — только повод к общению, а не самоценный артефакт. Не случайно так существенны упоминания об основных профессиях этих авторов: вот, мол, физик (или геолог, или инженер), и вот каково его «человеческое» (то есть музыкально-поэтическое) лицо. При этом «человеческое лицо» оказывается важнее, чем профессиональный облик. Одна из установок бардовской песни состояла в том, чтобы отмежеваться от образа человека-винтика, а так как профессия инженера или физика тянет за собой представление о месте работы, о должности, об интегрированности в «систему», то второй (или первый?) род деятельности — «авторский» — важен как знак духовной независимости. Получается так, что номинальная принадлежность к инженерам или геологам извиняет художественный непрофессионализм, тогда как значимость музыкально-поэтических занятий сводит на нет принадлежность к геологам или инженерам. Возникает образ человека, который «и от дедушки ушел, и от бабушки ушел»: свободного от тех или иных профессиональных кодексов, берущегося за перо или гитару по наитию, не ради результата, а ради самовыражения, пробующего свои силы — и не без успеха, но дальше проб не идущего. Талантливость, разбросанность и, по большому счету, неосуществленность: эти человеческие качества просвечивают сквозь близкую порой к китчу романтическую вторичность творчества бардов.

Напротив, В. Высоцкий, А. Галич, Б. Окуджава — профессиональные художники. Актерская выучка определяет своеобразие песен Высоцкого едва ли не в большей мере, чем поэтическое дарование. Песни Окуджавы литературны не только по художественному качеству, но и по отношению к традиции: тонко рассчитанная игра поэтическими реминисценциями

выдает в них специфически книжную культуру. В песнях Галича чувствуется крепкий драматург, сценарист, знающий цену диалогу, речевому характеру, подтекстовой иронии. Что объединяет этих поющих поэтов с другими авторами самодеятельной песни, так это лишь отсутствие профессиональной музыкальной подготовки. Но ведь ни Окуджава, ни Высоцкий, ни Галич, в отличие от Визбора или Берковского, сочинявших мелодии на чужие стихи, и не претендовали на роль композиторов, — они всего лишь пели свои слова своим голосом на свой лад.

Профессиональное отношение к творчеству подразумевает и иное, чем у авторов-дилетантов, представление об аудитории. Опусы большинства бардов звучали главным образом на слетах клубов самодеятельной песни, то есть в *своей* среде, сплоченной общей молодостью или общим стилем жизни (элементом этого стиля были и сами сборы самодеятельных песнетворцев). Публикой же Высоцкого или Окуджавы являются все, кто угодно. Песни этих авторов рассчитаны на публику вообще. Тем самым эти песни — «вообще» песни, не обязанные своим обаянием консонансу с определенной человеческой средой, с теми или иными ритуалами образа жизни, характерными для этой среды.

Так что не ошиблось время, выбрав именно их, не самодеятельных авторов, на роль выразителей духа бардовской песни: они шире, универсальнее, обобщеннее (и индивидуальнее), и именно поэтому способны представлять в другой эпохе от имени эпохи, их породившей.

Но есть еще одна причина, по которой профессиональный актер Высоцкий или профессиональный литератор Окуджава сделали «полпредами» самодеятельной песни. Стил, переходя из жизненного уклада в сферу искусства, заостряется, гипертрофируется, становится своего рода гиперболой. То, что делали Визбор или Городницкий, было на полпути между бытом и искусством. То, что сделали Высоцкий или Окуджава, — целиком в сфере искусства. Сами образы поэтов-певцов стилистически завершены, приближаются к символической маске, к имиджу и потому готовы к мифологической переработке в коллективной памяти.

А переработка эта в перестроечные годы пошла по пути, определенном настроениями 1986—87 годов: шестидесятники боролись и теперь они победили. Победа же подразумевает героизацию прошлого, сооружение памятников, вручение наград... А на роль награждаемого героя, как оказалось, больше подходит В. Высоцкий, чем, скажем, Ю. Ким.

Вообще-то героическая канонизация стала в советской культуре (видимо, не без адаптации православного поклонения мученикам) стереотипом отношения к прошлому. Первая канонизация возвеличила гражданскую войну. Затем — стахановцев, челюскинцев, олицетворявших индустриализацию. После Великой Отечественной официальная пропаганда силилась возвысить освоение целины или строительство БАМа. Но коллективная память не приняла этих легенд. Мешала несоизмеримость Целинограда со Сталинградом, Тынды — с Орловско-Курской дугой. Мешали лидеры, ведущие в поход на неосвоенные степи и леса, — смешные шаржи для восприятия, помнящего грозного вождя, с чьим именем бросались в атаку. К 80-м образовался 30-летний дефицит героического прош-

лого, и это заставило хищнически эксплуатировать память о гражданской и особенно Великой Отечественной войне.

Перестройка и гласность, свергая былых кумиров, освободили публицистику, которая нашла новое героическое прошлое. В общественном мнении ожили дореволюционные ценности: честь российского офицерства, экспорт хлеба, политическая мудрость Столыпина... Пореволюционными героями стали эмигранты разных десятилетий, жертвы репрессий, правозащитники, художники-авангардисты. Бардов-шестидесятников в этом ряду выделяла особая близость к массовому сознанию. В отличие от неведомых и непонятных авангардистов или все еще подозрительных правозащитников они не нуждались в подробной «презентации».

Общий мотив выдвижения в новые советские герои — страдание за правду. При этом жизненная правда страдания мифологизируется. Трагедия правдоискателя аккуратно разрезается пополам: с этой стороны — «белые», с другой — «красные», след кровавый стелется по сырой траве... Что свое страдание можно нести в себе, что в жизни так чаще всего и бывает, — мысль не для публицистики, ищущей нового Щорса для пантеона подвижников.

Между тем правда — не истина в физике или астрономии, а правда в исторической жизни — до сих пор доказывалась только от противного, лишь апостериори, когда выяснялось, что очередная «борьба за правду» привела к очередной лжи. Кстати, этот сюжет схвачен в одной из песен Высоцкого: «Чистая правда со временем восторжествует, Если проделает то же, что явная ложь». Возможно, поэт вел за собой поэтический парадокс, который напрашивался в игре антонимами. Но получилось предположение чистосердечным создателям легенд о героях правдоискательства. И еще — указание на неоднозначность правды в бардовской песне. Ведь посвятил Высоцкий свою «Притчу о правде и лжи» другому выдающемуся поэту-певцу: Б. Окуджаве. О соотношении правд, найденных двумя художниками, об отношении этих правд к коллективному мировоззрению, сформированному советскими десятилетиями, и пойдет речь.

Понятно, что не мера таланта определяет степень популярности. В массовой культуре популярность зависит прежде всего от того, на каких «струнах» обиденной ментальности «играет» художник. Поскольку прилежно к поющим поэтам струны — не только метафора, попытаемся расслышать в строе их гитар смыслы, вызывающие разный резонанс в коллективном мышлении.

Авторскую песню поначалу называли «самодеятельной». Помимо корпоративной потребности (вряд ли даже осознаваемой) профессиональных песенников сохранить свой приоритет, за этим определением стоит безыскусность мелодии, фактуры, вокального звучания, составляющая принципиальный, идейный момент.

Высоцкий пел от имени излюбленных своих героев — людей риска и долга (в цитируемом образце — моряков): «Мы говорим не штормы, а шторма, Слова выходят коротки и смачны». Речь без затей важна и для Окуджавы, когда он подчеркивает извечные созвучия самых простых слов: «Не пугайся слова «кровь», Кровь — она всегда прекрасна, Кровь

ярка, красна и страстна, «кровь» рифмуется с «любовь».

Фоном простых слов, поэтизированных бардами, была расслабленно торжественная риторика официальной прессы. За пустопорожним умилением и слабоумным пафосом газетных заголовков так и видится дряхлый лидер в панцире из орденов и с благодарными слезами на глазах...

Таков был официальный культурный стиль, «подогнанный» под власть так же, как власть — под него. Антириторический язык бардов — при всем различии выражений «коротких и смачных» и таких, простота которых измеряется не количеством слогов и не терпкостью сленга, — воспринимался как вызов официозу. Таким же вызовом звучало их безыскусное музицирование.

Вообще, можно различать несколько видов безыскусности. Во-первых, равнозначную простому неумению. Всякому приходилось слышать, как подростки в вечернем дворе приблизительно напевают запомнившуюся мелодию, аккомпанируя на гитаре «около-теми» или вовсе не теми аккордами. Такая безыскусность — просто неумелая попытка воспроизвести образец. Недаром дворовое музицирование компании тинейджеров удовольствия не доставляет никому, кроме них самих (они-то внутренним слухом слышат не то, что у них получается, а любимую мелодию во всем блеске ее звучания на пластинке). Во-вторых, можно выделить безыскусность в смысле самобытного примитива. Этот феномен лучше известен изобразительного искусства, а также — литературы. Так, самодеятельный художник и литератор И. Никифоров (его «Роман-НЭП» печатался в журнале «Человек» за 1990 год; там же помещены и авторские иллюстрации к роману) пришел к своему творческому призванию в пенсионные годы, работая станционным сторожем. Его искусство невозможно сравнить с профессиональным. Оно словно из другой вселенной, в которой «неумелая» художественная работа предстает высшим мастерством, а рафинированные приемы специальной выучки совершенно неуместны. В музыке есть еще и третий вид безыскусности, равно далекий и от неумелого подражания профессиональным образцам, и от самобытного примитива. В орбите его притяжения сформировался стиль бардовской песни.

Имеется в виду безыскусность в смысле принадлежности низовому репертуару, которого профессиональная композиция чуждается как тривиального или вульгарного (или стилизует его со специальными выразительными целями — именно как тривиальный и вульгарный). В нашем музыкальном обиходе эти оценки закрепились за упрощенными вариантами романсовой традиции, которые к 1910—20-м годам объединились под названием жестокого романса.

В годы гражданской войны жестокий романс претерпел социальное расщепление. Друг от друга отделились его «блатная» версия; развлекательно-шантанная, любимая «обывателями» — прообразами зощенковских персонажей; эмигрантски-ностальгическая, облагораживавшая традиционную атмосферу романсовой «тоски» смыслами, связанными с исторической судьбой России, с чувством утраченной родины.

В качестве неофициальных видов музицирования криминальный куплет и переосмысленный эмиграцией жестокий романс накопили потен-

циал противостояния официальной песенности. Последняя, однако, уже в 30-х годах не избежала влияния «Черного Тома» и иже с ним. И в 40-х и в 50-х легальная лирическая (да и гражданственная) песня хранила романсовые идиомы. Тем самым она поддерживала в обыденном музыкальном сознании восприимчивость к блатным трем аккордам, «амнистированным» сразу после смерти Сталина вместе с уголовниками, выпущенными Берией из лагерей, и к эмигрантским напевам, допущенным к возвращению в страну вместе с А. Вертинским.

Большинство самодеятельных авторов (Ю. Визбор, Ю. Ким, А. Дольский и другие) как бы вылучили романсовость из официальной советской песни. Их безыскусность — это осадок, оставшийся после выпаривания из языка Дунаевского, Богословского, Френкеля, других профессиональных песенников всего собственно профессионального. В осадке — романс, часто вальсовый, но это ни в коем случае не «Черный Том», в свое время внесший в советскую песню колорит сентиментальной душевности. Развлекательно-шантанный прототип был настолько многократно «обелен» синтезом с маршевой или с крестьянско-протяжной интонацией в творчестве многочисленных профессиональных авторов, что и осадок от их профессионализма состоит не из исходного, а из итогового, из «советского» интонационного вещества. Поэтому безыскусная романсовость Визбора или Кима смогла вернуться в лоно официальной песенности, повлияв, в свою очередь, на поиски профессиональных композиторов в 70-х годах.

Иначе обстояло дело с другими направлениями бардовской песни: «громким» (ораторским, социально ангажированным, сатирико-критическим), к которому принадлежали А. Галич и В. Высоцкий, и «тихим» (исповедальным, лирико-философским, а нередко и ностальгически-историческим), созданным творчеством Б. Окуджавы и Н. Матвеевой. Первое, особенно у Высоцкого, опиралось на криминальный песенный стереотип. Второе, особенно у Окуджавы, связано с традиционным эмигрантским романсом. Различие стиливых опор по-разному окрашивает и тот общий смысл, который музыкальная безыскусность имела в антириторическом контексте бардовского стиха.

Высоцкий опирался на песенную модель, которую легко описать: три аккорда с мелодическим рельефом типа «Цыганочки». Эта модель доступна любому, самому неискушенному слуху. Не нужна никакая особая музыкальность, чтобы проникнуться настроением и уловить логику «Мурки». Подобные образцы выражают «дважды два четыре» обыденного музыкального мышления, да притом еще и в оголенном виде. Те же «дважды два» в эстрадной песне, как минимум, задрапированы фактурой аранжировки, а здесь — всего лишь гитара. Песни трех аккордов обходятся звуколексическим набором, от рождения понятным каждому. Однако их музыкальная нищета по-своему «блаженна». Неотягощенность слуха интонационными трудностями открывает широкий простор для эмоции. Чувство как бы недопереведено в художественный план, не полностью закодировано в эмоцию музыкальную, предстает в полусыром, почти непосредственном жизненном виде. Бедность музыки становится знаком силы и искренности переживаний.

Возможно, следующая аналогия покажется резковатой, но, как мне кажется, она способна указать на жизненный прообраз сопряжения стиливой бедности с эмоциональной «подлинностью». Речь идет о ругательствах. Они функционируют в качестве редукции речевых построений, выражающих эмоциональный всплеск — удивление, негодование, восхищение, поощрение и т. п. При этом, поскольку смысл фразы вроде следующей: «Я не могу с вами согласиться» лапидарно передается с неприличным привкусом: «Иди ты...!», а привкус неприличия означает короткие отношения между говорящими, а короткие отношения предполагают не скованную условностями непосредственность проявления чувств, то и получается, что краткая и не свидетельствующая о богатстве речи формула «Иди ты...!» энергичнее, сильнее, искреннее передает чувство говорящего, чем «Я не могу с вами согласиться».

Надеюсь, понятно, что не о прямой аналогии между ругательствами и редуцированным языком трехаккордового куплета идет разговор, а лишь об определенном типологическом сходстве феномена «стилевая бедность — эмоциональная насыщенность» в разговорной речи и в музыке. Это сходство в какой-то мере объясняет и ту атмосферу вульгарности, которая может сгущаться и разрезаться, но так или иначе ощущается в вариациях на тему «фонарики-кирпичики».

И еще в одном плане аналогия с непечатными выражениями существенна. В нашей культуре произошло обесценение высоких слов, да и просто слов печатных, девальвированных до состояния какого-то бессмысленно верноподданнического треньканья. Слова выродились, потеряли значения. В этих условиях не могло не легализоваться сквернословие — пласт речи, недоступный перетиранию жерновами лозунгов. Ругательства выполняют двоякую функцию. Во-первых, «подлинного», сохраняющего силу и искренность, наиболее «короткого и смачного» языка общения. Во-вторых — средства преодоления отчуждения между людьми. Нечто подобное происходит с функционально-типологическим подобием ругательств в музыке: с приклатненной трехаккордовой романсовостью, которая и формировалась-то в среде, где ругательства — основа речи. Она (романсовость криминального типа) приходит на смену обесцененной культурной интонационности, которая в официальной массовой песне стерлась так же, как слова в газетной речи.

Так три аккорда с соответствующими нажимами мелодии превратились в многозначный символ, переплетающий значения силы-искренности чувства, неотчужденности человека, а при этом еще и некой опасной оппозиционности властям, связанной с криминальными отголосками стиля.

Разумеется, блатное начало в творчестве Высоцкого переосмысленно. В певческой манере на месте агрессивно плаксивой экспрессии типа «что ж ты, падла, меня не жалеешь» утвердилось аскетично мужественная энергия. В ритмическую лепку мелодий проник освященный фронтовыми ассоциациями марш; марш даже более суровый и жесткий, чем в строевых походных песнях. В них цезурами разделяются двутакты, редко — такты. У Высоцкого же паузы отделяют друг от друга едва ли не каждую такты.

стопа (характерна фразировка в «Спасите V наши V души! V Мы бредим от удушья...»). Маршевые шаги впечатываются в мелодию, как в брусчатку, и под этими вескими, резкими акцентами и паузами «муркоподобная» интонация каменеет, монументализируется. Но криминальные призвуки все же слышны. Их роль не сводится к тому, что было сказано выше об искренности и силе, неотчужденности и свободе. В бытовых песнях Высоцкого они ассоциируются с особой культурной традицией — горького смеха.

Эта специфически русская традиция сложилась в эпоху средневековья. Для нее характерно то, что смех направлен на самого смеющегося. А смеющийся принадлежит к неофициальному, низкому миру, в котором нет ничего из составляющих мира «официально»-высокого: ни богатства, ни сытости, ни семейных уз и домашнего очага. «В первом (высоком. — Т. Ч.) мире господствует благополучие и упорядоченность знаковой системы. Люди во втором — босы, наги... не имеют устойчивого общественного положения и вообще какой-либо устойчивости, «мятутся меж двор», кабаки заменяют им церковь, тюремный двор — монастырь, пьянство — аскетические подвиги»¹. Донный мир, в котором звучит горький смех, выступал как пространство, где нет места гордыне. «Пропившиеся донага» из «Службы кабаку» (XVII век) поэтому одновременно и унижены, и возвышены по сравнению с обладателями богатых риз. Ведь те, серьезно относясь к себе, закоснели в гордыне, забыли о бренности существующего, уверовали в абсолютность благополучия... Горький смех правдивее, жизненнее и выше «сладкой» серьезности.

Эта традиция никогда не прерывалась в народной культуре. И если постепенно вырождались и забывались ее христианская подоплека (нищета и нагота как знак побежденной гордыни, а следовательно — духовной высоты), то ее сюжетика (пьянство, бездомность, неустроенность) сохранялась в качестве стимула горького смеха. Самый же этот смех сохранял смысловую окраску, связанную с правдивостью и «высотой» дна.

Для блатного фольклора сюжетика дна естественна. Поэтому песенный репертуар криминальной среды примыкал к давней смеховой традиции. Однако в «фонариках-кирпичиках» эта традиция встретила с другой, опустившейся с развлекательных шантаных подмостков, где процветала сентиментальная романтика безудержных страстей. Столкнувшись с романтическим пафосом, смеховое начало до известной степени потеряло себя. В блатной песне семантика «голи перекаточной» и «кабацкой кромешности» обрела пафосно надрывное звучание. И все же именно этот репертуар сохранил старинный тип смеха для новых времен.

У Высоцкого покрывало романтизации сползло с «шалав» и «нар». В архетипической чистоте предстал герой смеховой традиции: он издевается над собой в компании возле пивного ларька, но странным образом его смех над собой оборачивается осмеянием «чистеньких» приспособленцев. «Ну о чем с тобой говорить! Все равно ты порешишь ахинею, — Лучше я пойду к ребятам пить — У ребят есть мысли поважнее. У ребят серьезный разговор — Например, о том, кто пьет сильнее. У ребят широкий кругозор

— от ларька до нашей бакалеи. Разговор у нас и прям и груб — Две проблемы мы решаем глоткой: Где достать недостающий рупь И — кому потом бежать за водкой. Ты даешь мне утром хлебный квас — Что тебе придумать в оправданье! Интеллекты разные у нас, — повышай свое образование!».

Понятно, что «неосредневековый» смеховой мир раскрылся не сам по себе, — возродилась его жизненная почва. Кабак и тюрьма, нищета и безродность, глум и тоска обрели новые «высокие» антиподы: торжественное собрание коллектива и шествие демонстраций мимо прославляемых трибун, бытовой комфорт для избранных и номенклатурную знать, формальную святость лозунгов и показной коллективистский оптимизм. Именно в тени этих новых «вершин» засияли горькосмеховым светом самоуничтожения-самовозвышения пьяные низины быта. Алкоголик стал скоморохом советских улиц, то есть социалистическим «монахом наыворот». Но поскольку при этом «невывернутые», «лицевые» монахи — глашатаи лозунгов — к концу 1950-х потеряли предикат святости, то грязная нищета пьянчуги оттянула на себя едва ли не полностью нравственное сочувствие широких кругов общества. Забудыга, у которого получка в кармане не держится, так сказать, «не собирает сокровищ на земле» — и это несмотря на атеистическую проблематичность «сокровищ на небе». На уровне понимания, заданном обрывом связей с высокой культурной традицией, неразвитостью духовных интересов, такой персонаж превращается в эрзац подвижника, — ведь кругом-то тем лишь и озабочены, где, что, через кого «достать».

В музыкальном языке Высоцкого сплелись трехаккордовая интонация и маршевая энергия. Первая ассоциирует с пьяной подворотней, с наиболее радикальной «неофициальностью» криминальной среды. Вторая — с фронтовым подвигом. Сплав двух ассоциаций дает образ «пьяного подвижника», «пьющего подвижника». В текстах песен этот образ рассредоточен между полярными ситуациями предельности: одна — дно окопа, где ждет последней атаки боец штрафного батальона; другая — неведомо чья квартира, в которой до беспамятства упившийся бузотер рвет на груди рубаху, — мол, «на, стреляй» («Ой, где был я вчера»). Между высокой и низкой ситуациями предельности — галерея промежуточных: смертельный риск восхождения на вершину («Если шел он с тобой, как в бой...»); чудом спасенные шоферы, попавшие в бурю («Назад 500, вперед 500...»); сам бард, который «к микрофону встал как к образам, Нет, нет, — сегодня, точно к амбразуре...». Лишь однажды крайние виды подвига сходятся: в образе заливающего страшные военные воспоминания капитана («Он все больше хмелел, я за ним по пятам. Только в самом конце разговора Я обидел его, я сказал: «Капитан, Никогда ты не будешь майором!»). Однако музыкальный стиль все время представляет именно этого капитана, которому не быть майором, в сознании которого героика фронтовой чрезвычайности отождествилась с алкогольной саморастрадой.

Эквивалентность фронтового самопожертвования и «пьяного подвига» и есть та смысловая струна, которая оказалась необычайно созвучной обыденному сознанию. В связи с этим — небольшое отступление.

Про нас можно спеть: «Вышли мы все из барака...» Выше (см. очерк «Барачный оптимизм») затрагивался вопрос о широкой маргинализации населения в советское время. Общество, строившее себя на «до основания» разрушенном прошлом, уже по своей программе было обществом люмпенов. И стало оно *обществом-люмпеном* (сегодняшнее наше пребывание на обочине мирового хозяйства, попрошайничество, сопряженное с угрозами, — дескать, не поможете, может взорваться еще один Чернобыль, — сродни статусу и поведению бича).

Конечно, отдельная личность всегда имеет возможность срастить себя с традицией. Однако в массе преобладает маргинальное сознание, чуждое глубокой культуре. Повседневность для такого сознания не окружена «ноосферой», а замкнута сама на себя. Существование обесмысливается. Заслонить духовную пустоту жизни может лишь ее бытовая неустроенность, постоянные трудности, ежедневно преодолеваемые и не оставляющие времени переживать что-то еще. Люмпенское общество обречено на чрезвычайность. Идеология «светлого завтра», которая компенсирует тяжести повседневной борьбы, со своей стороны подпитывает высохшую почву смысла жизни. Крушение этой идеологии (а оно ползуче шло с 1945 года, когда, освобождая Западную Европу, фронтовики впервые приподняли «железный занавес») обуславливает постепенное накопление усталости от рутинных «битв за хлеб». Бессмысленность жизни в конце концов может спрятаться только за героизацию и эстетизацию стресса, который она же и порождает.

Эволюция маргинального сознания, таким образом, имела две фазы: со «светлым завтра» и с «темным настоящим». О первой, представленной комедиями Г. Александрова, песнями И. Дунаевского, всей заданной ими традицией советской массовой культуры, уже говорилось. Культурный символ второй фазы — Высоцкий. Его песни — знак трансформации прежнего «светлого» идеала в «темную» экспрессию «стояния на краю» («Хоть мгновение еще постою на краю...»). Стресс потери жизненного смысла героизируется и эстетизируется в образах обреченных, но не сдающихся «штрафников», которые вызывают сострадание и восхищение на дне окопа, сострадание и смех — на дне стакана. Их фаталистическая стойкость слышна в характерном для пения Высоцкого затягивании согласных, в особенности в «р-р-р», превращенном в гласную. Этого «р-р-р», выражающего крайнее напряжение перед броском в рукопашную или самозабвенным провалом в мирное «никуда», почти нет в «спокойных» юмористических бытовых зарисовках, где действуют более или менее нормальные обыватели, вроде «Инструкции перед поездкой за рубеж» или «Разговора у телевизора».

Обнаруживается такая диспозиция: если не подвижничество (на «высоте» ли или на «дне»), то смешная рутина; если не героическая предельность, то ничтожный быт. Титанический порыв («Мне надо первым быть за горизонтом!») или жалкие копошения («Я, Вань, такую же хочу...»). С середины нет. Удивительно, но песни Высоцкого, при всей их альтернативности культурному официозу, повторяют одну из главных его заповедей: разделение людей на самоотверженных героев и мещанствующих

потребителей. Почти по такой цитате: «Совершенно естественно, что мы критикуем и те произведения, которые расслабляют молодых людей, вселяют уныние и неверие в свои силы, уводят в сторону от высоких целей и помыслов, влекут в конечном счете в болото мещанства»².

«Нищие» три аккорда то комически ничтожествуют вместе с пародийным обывателем, то (и тут мы перестаем смеяться и заражаемся неким пафосом) «разворачиваются в марше». У Высоцкого атака направлена против тех, кто провоцировал и возглавлял атаки под лозунгом «невзирая на потери» в качестве официальной руководящей и направляющей силы. И это по сегодняшнюю пору обеспечивает идейную притягательность песням и образу барда. Но шире и глубже психологическая притягательность исторически привычного для большинства руководителей и руководимых упоения «битвой за правое дело», будь то взятие Зимнего, уничтожение кулака как класса и далее везде. Идейная и психологическая стороны крепко связаны друг с другом: памятью о Великой Отечественной, поскольку в ней был и безусловный, подлинный враг, и в то же время как бы продолжение предшествующих (и предвосхищение последующих) боев со своими.

О том, что постоянная битва самоубийственна, Высоцкий тоже пел. Недаром его штрафники предстают обреченными, и бард предвидит, что сам «не успеет допеть». И в гласном «р-р-р» слышно не только крайнее усилие героизма, но и наступающая следом чернота. Голос Высоцкого, несущий советскую социально-психологическую традицию подвижнической чрезвычайности, как бы «понимает», что традиция эта пришла к пределу, за которым — крошечность. Но «понимает» голос и то, что с пути, ведущего в пропасть, эта традиция свернуть не может. Она может только одно: «хоть мгновение еще постоять на краю». Она реагирует на самоисчерпание своим, органически ей присущим, способом: кричит и хрипит (а крик и хрип, соединенные в манере пения, звучали у Высоцкого единством силы и истерзанности: силой истерзанности, истерзанностью силы) «на, стреляй!» себе же, застывшей «на краю».

Правда Высоцкого — это трагическая правда о судьбе нашей неправды (в которую, видимо, верил и сам поэт). Несгибаемость, готовность к жертвам, самозабвение подвига... В люмпенизированном обществе неизбежна абсолютизация этих ценностей. И она вытеснила другие, более «приземленные», но и более способные обеспечить функционирование экономики, культуры, общества в целом. В результате — тот самый «край», если уже не за предел. Эту правду Высоцкий не просто спел. Он ее прожил. В его кончине, как ни желать остаться на высоте героизирующих легенд, видится не только возвышенный, но и жуткий своей несчастной обыденностью комментарий к романтике нашего самоедства.

Однако можно ли называть «неправдой» установки, которые вполне реально живут в массовом сознании? Более того, мы выжили благодаря им и в Великую Отечественную, и при пожаре на Чернобыльской АЭС, и в десятках других больших и малых катастроф. Выходит, они — правда. Но не слишком ли много в нашей истории чрезвычайных ситуаций, нами же спровоцированных — как бы для того только, чтобы дать место подвигу,

не жить, а выживать? Некоторые историки полагают, что и сама Великая Отечественная война могла бы не состояться (или счет жертвам был бы куда меньшим), если бы не катастрофическая «борьба» 30-х... Правда нашего героизма уж слишком «восторжествовала», чтобы остаться «чи-стой правдой». Она, обесценив другие жизненные установки, «поступила как явная ложь». Превращения правды в ложь продолжаются в той «не понимающей» внутренней трагедии его песен массовой любви к Высоцкому, превращающей артиста в канонического героя советской «борьбы».

На другой опоре коллективной психологии держится популярность песен Окуджавы. Тут тоже не обходится без непонимания.

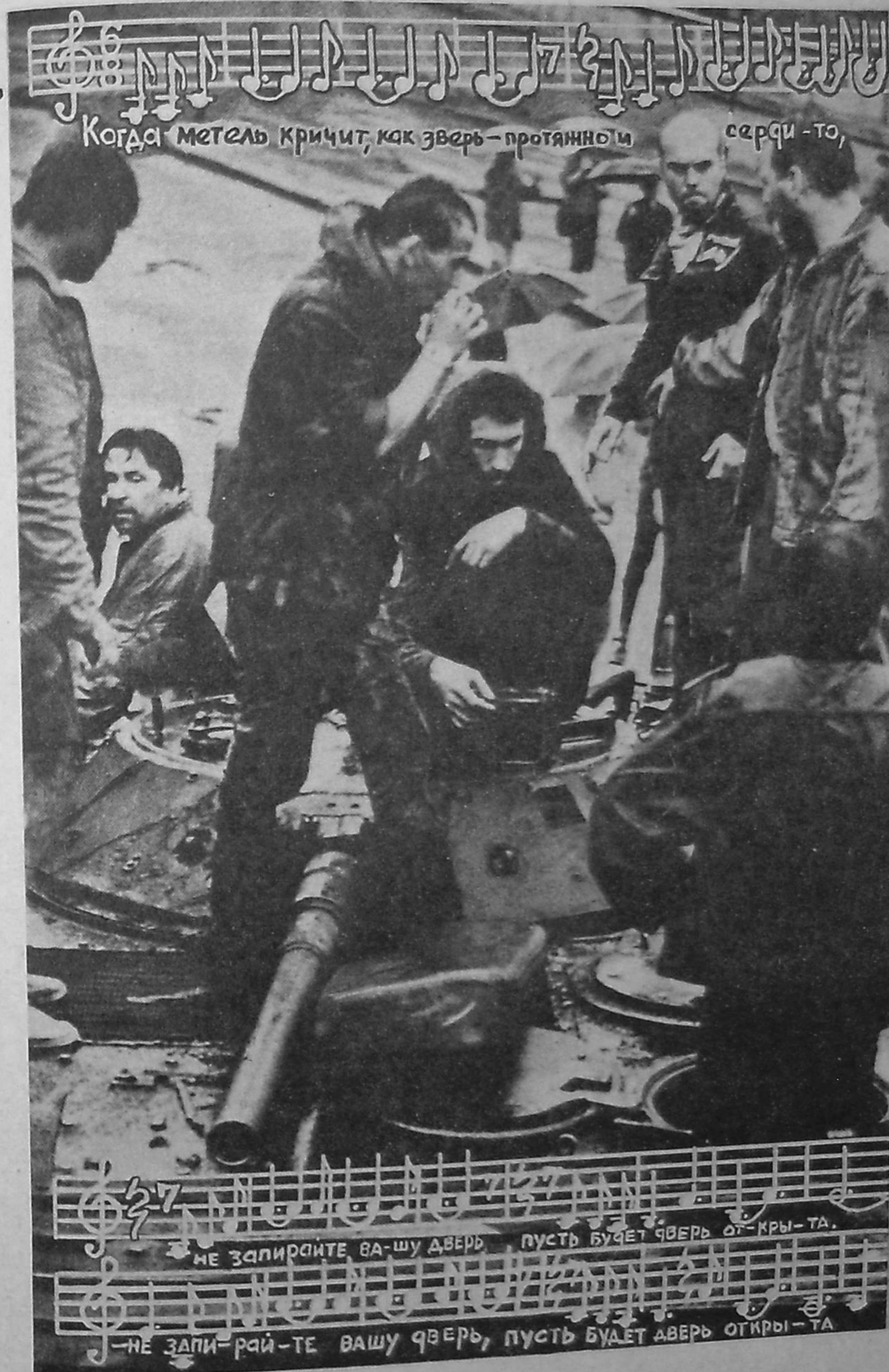
Подобно романтикам прошлого столетия Окуджава строит лирический мир в утопическом прошлом. Только на месте рыцарского средневековья у него — «золотой век» русской культуры. Атмосфера «своего круга», важная для бардов «оттепели», у Окуджавы аранжирована «лицейскими» ассоциациями. И в стихотворениях его, и в прозе разворачивается своего рода игра: как дети воображают себя лихими казаками-разбойниками, так условный интеллигент-шестидесятник — адресат песен — вживается в образы свободомыслящих аристократов, благородных дуэлянтов, блестящих повес, «красавцев и поэтов», сметенных революцией. Фрондерство тут переплетается с тоской по ушедшей культуре. Ностальгическое ощущение дистанции между давними «кавалергардами» и нынешними инженерами — едва ли не главное в окуджавской игре в «золотой век». Но в восприятии, которое резонирует на ностальгическую лирику огрубленно — как на повод приятно расслабиться в светлой печали, как на обобщенную поэтическую грусть, — ощущение дистанции снимается. Происходит идентификация с «генералами свиты», «флигель-адъютантами» времен аристократического благородства, позволяющая умилиться собственной рафинированной культурности без того, чтобы ею обладать.

Потребность в самоумилении, воспитанная идеологией превосходства «нашего строя», в кругах «шестидесятнической» интеллигенции нередко трансформировалась в самолюбование, вдохновленное подпольным чтением Мандельштама и кухонной свободой высказываний. Над люмпенизированной культурой масс возвыситься было не трудно, но при всем обаянии бескорыстной преданности шестидесятников духовным поискам, до уровня «золотого века» такое возвышение не достигало. Тем важнее была возможность иллюзорно преодолеть культурную дистанцию, перенестись в утопический мир людей чести и вкуса, подпевая настроенным на XIX век песням Окуджавы.

Эмигрантскую романсовую интонацию Окуджава высветлил, снял с нее налет страстной разочарованности и театрализованных страданий, который был актуален для переживавших разлуку с родиной слушателей Лещенко или Вертинского, но который в то же время ассоциировался с этически «подпорченными» ресторанными стимуляторами грусти.

Мелодии Окуджавы освещены диатонической наивностью. Часто в его напевах подчеркнута щепетильно избегаются хроматические вводные, ослабляются тяготения в кадансовых оборотах. Вспомним: «Когда пурга кричит как зверь, Протяжно и сердито, Не закрывайте вашу дверь, Пусть

22.



будет дверь открыта» (пример 22). Слово «сердито», которое должно бы провоцировать что-нибудь хроматически-пунктирное, распето ровно и к тому же с «белым» подъемом к субдоминантовой квинте. Мелодия как бы считает ниже своего достоинства возбуждать восприятие, массировать точки слуховой чувствительности. Она держит уважительную дистанцию по отношению к слушателю — так, как того требовал светский этикет былых времен, когда худшим проявлением дурного вкуса считалось фамильярное навязывание себя собеседникам. Но все же мелодии Окуджавы — не возвращение в давний салон.

Целомудренное мелодическое чувство, заново одухотворившее романсовую канву, впитало песенную атмосферу (и, более широко — эмоциональную атмосферу) начала 60-х. Выше цитировались газетные заголовки того времени (и более поздние). Сегодня их пионерская задушевность кажется нестерпимо фальшивой. Но до 70-х это мало замечали. В разгар «оттепели» конфигурация массовых умонастроений складывалась из недавней победы, новоявленных «Черемушек» и только что прошедшего праздника юности (Всемирного фестиваля молодежи в Москве). Еще живой советской коллективизм соединился с новым ощущением личной раскрепощенности (как бытовой — благодаря первым отдельным квартирам, так и духовной — благодаря вступлению в активную жизнь молодого поколения, почти свободного от бывшего страха). Коллективизм и раскрепощенность личного уравнивали друг друга, и в массовом искусстве это отразилось в новом строе лирики: романтической и этим указывавшей на самоценность «Я», но лишенной темных красок, оптимистичной, и в этом сохранявшей связь с коллективистским оптимизмом прежней эпохи. В песнях начала 60-х маршевое начало смягчилось, а мелодическая интонация очистилась от шантанных призывов, слышных у Дунаевского и других ведущих представителей довоенной массовой музыки. «Не кочегары мы, не плотники» — это марш. Но на месте мобилизующих фанфарных интонаций в нем — игровые, почти танцевальные (чего стоят одни только «добавки» к концовкам фраз: «...не плотники, да», «нет, как нет»). «А я иду, шагаю по Москве» — тоже марш, но едва различимый за лирической мягкостью, с которой разворачивается мелодия. И мелодия эта не содержит ни одного чувствительного нажима: «ясный день» душевности. Даже «подзаводящая» на повторение доминантовая каденция в конце строфы (на словах «...и вспомню о Москве...») — не «?!», которое обычно подталкивает слух назад, к начальной тонике, а «...», спокойно и естественно ведущее за собой новую волну песенного разворачивания.

Высоцкий отщепил от советской официальной песенности марш, заострил его и этим облагородил отправную интонационную модель. Окуджава привил к своему исходному материалу выделенную из лучших официальных песен начала 60-х интонационную чистоту. Получилось же нечто новое: романс, лишенный щемящей чувствительности, озаренный инфантильной наивностью, которая заменяет в современном сознании благородную простоту традиционных образцов жанра.

Важно и то, что мелодии Окуджавы — это мелодии, а не более или менее характерно распетые переходы от одного из трех аккордов к друго-

му. Его мелодии художественны, то есть автономны. Их можно напевать и без текста, тогда как петь без текста мелодии Высоцкого нельзя: во-первых, неинтересно, а во-вторых, лишь редкие из них помнятся сами по себе. Самоценность мелодии знаменует дистанцию между пением и «сырым» переживанием. Последнее переходит в состояние отстраненности, а тем самым из просто переживания превращается еще и в символ. Кажется не случайным, что А. Шнитке в музыке к кинофильму «Белорусский вокзал» не стал сочинять своей мелодии на текст, напетый Окуджавой. Но песня поэта не стала чужеродной цитатой, а органично вошла в музыкальную партитуру картины.

Художественная автономия мелодий Окуджавы проявляется в том, что их можно петь «своим голосом», не подражая вокальной манере автора, тогда как песни Высоцкого мыслимы только в его собственном исполнении (или в более или менее неудачном подражании ему). Песни Высоцкого — плоть от плоти спектакля, в котором бард играет самого себя, играющего «нас». Песня в смысле Высоцкого — меньше музыка и стихи, а больше — роль на сцене. Песня в смысле Окуджавы — поэтически-музыкальное произведение, способное существовать как бы вне исполнения, подобно произведениям академической высокой культуры.

Выделение из контекста интерпретаций (в том числе — авторской) происходит потому, что песня отмечена внутренней завершенностью. Если «Лекцию о международном положении» Высоцкого можно представить себе дополненной еще несколькими куплетами (лишь бы нашлись такие же рифмы, как «стакан — Ватикан», «коран — Тегеран» для других политически актуальных географических названий), то большинство песенных стихотворений Окуджавы сопротивляются подобным дополнениям. Их объем, последовательность строф, организация стиха внутри строфы — все детерминировано цельным лирическим образом. И, видимо, под влиянием поэтической структуры его мелодии также воплощают эстетическую завершенность произведения: логическое исчерпание возможностей, заложенных в исходном «зерне». Можно опять вспомнить «Когда пурга кричит, как зверь» (пример 22): все четыре фразы — варианты мотивной конструкции, заявленной в первой фразе; при этом вторая (на последней строке слова «сердито») подводит к мелодической вершине, центральной в третьей, кульминационной фразе (на словах «не закрывайте вашу дверь»); последняя же приводит мелодическую волну к началу. Одновременно первая и третья, вторая и четвертая фразы — ритмические эквиваленты. Мелодия организована с той избыточностью, которая придает ей художественную цельность и самоценность.

Разумеется, не все мелодии Окуджавы отличаются подобной цельностью. Отсутствие ее возмещает певческая манера поэта. Хотя, как уже отмечалось, она не так существенна для звучания текстов Окуджавы, как манера Высоцкого — для его песенных строф, в ней есть характерность, придающая песне интонационную индивидуальность даже и в отсутствие яркой мелодии.

Голос певца лишен аффектации. На первом плане — чистая напевность, долгие линии, тянущиеся почти до исхода дыхания концевочные

звуки. Слова не подчеркиваются, рифмы не скандируются, вообще ничто не «подается», — словно пения никто не слышит, кроме самого поющего. Так петь — все равно что молиться наедине с самим собой. Но в то же время приличествующий молитве тон сострадания, печальная и исполненная надежды интонация подчас соскальзывают у Окуджавы в умиленную сентиментальность, заставляя вспомнить о том упоении собственным благородством, на которое провоцируют его песни слушателя, ищущего идентификации с «красавцами и поэтами» былых времен.

И все же исповедальность голоса Окуджавы означает прежде всего ситуацию молитвы. Недаром его тексты принципиально свободны от текущей злободневности — даже тогда, когда в них нет примет прошлого столетия, когда они вроде бы — о «сегодня». В стихах Окуджавы слова застыли в некоем «всевременном» ряду, повернув мир к сознанию такой стороной, на которой яснее видны его неизменные черты.

Одну из военных песен Окуджавы можно считать программной для такого мировидения. На фоне привычного нам страстно героического переживания темы воинского подвига эта песня уникальна. И названа она антиэкспрессивно: «Батальное полотно» (полотно — нечто статичное, эпическое, отодвинутое на музейное расстояние). Стихотворение начинается так: «На передней лошади едет император в голубом кафтане. Серая кобыла с карими глазами, с челкой вороною... Вслед за императором едут генералы, генералы свиты, славою увиты, шрамами покрыты, только не убиты. Следом — дуэлянты, флигель-адъютанты. Блещут эполеты. Все они красавцы, все они таланты, все они поэты». А заканчивается так: «Сучинно входят в ночь, как в море, кивера и каски. Медленно и — кто слуга, кто — барин, из дворца ль, из хаты... Все они солдаты, вечно-стью объята, бедны иль богаты». Зеркально симметричная пушкинской строке аллюзия («Чредой из вод выходят ясных» — «входят в ночь, как в море») — указание на всевременность (как всевременен Пушкин) этого давнего парада. И к тому же, кажется, каска — такая часть обмундирования, какой не было в армиях прошлого века. Во всяком случае «каска» — символ последней войны. «Входят в ночь, как в море, кивера и каски»: снимается оппозиция гражданской («белые—красные» как осколки прошлого и силы будущего), которая задала нашему сознанию стереотип абсолютизированной борьбы. Но более важна интонация примирения: «Все они красавцы, все они таланты... все они солдаты, вечно-стью объята...» В этой «военной» песне главное — мир, если не «вечный покой».

В песнях Окуджавы «вечно-стью объята» самые разные персонажи и реалии. «И не муки, и не слезы остаются на виду, и не зависть и беду выражают эти позы, Не случайный интерес и не сожаленья снова... Свет — и ничего другого, век — и никаких чудес» — поется в «Фотографиях друзей». Собственно, и сама песня такая фотография, на которой жизнь превращена в «свет и ничего другого». Вот еще одна песня-фотография: «На фоне Пушкина снимается семейство. Как обаятельны (для тех, кто понимает) все наши глупости и мелкие злодеяния на фоне Пушкина! И птичка вылетает... Мы будем счастливы (благодаренье снимку!). Пусть жизнь

короткая проносится и тает. На веки вечные мы все теперь в обнимку на фоне Пушкина! И птичка вылетает».

«На веки вечные мы все теперь в обнимку»: и солдаты разных эпох, и мирные обыватели, и дорогие поэту друзья... У Высоцкого окопник Великой Отечественной и лихой дебошир совпадают в самозабвенном порыве к героическому переделу. У Окуджавы блистательные «генералы свиты» и тривиальные горожане перед объективом уличного фотографа тоже эквивалентны, но в безграничном пространстве культуры и традиции — «на фоне Пушкина».

Одна из знаменитых песен Высоцкого — «Я не люблю!» Бард делает исключение для Христа: «Я не люблю насилия и бессилия, Вот только жаль распятого Христа». Атакующее звучание плохо впускает в себя этот образ. Да и текст — тоже. Ведь жертва Христа — символ всех, поправленных насильем, всех, кто не был в силах противостоять силе. И вообще «я не люблю!» — уже есть запрет на упоминание Христа. Девизом песен Окуджавы могло бы стать «Люблю». Традиционная этика любви пронизывает эти песни, независимо от темы. Собственно, любовь — это единственная их тема. «Разве ею ты не клялся, в миг, когда один остался с вражьей пулей на один?»; «Ах, Арбат, мой Арбат, ты — мое призвание, ты — и радость моя, и моя беда...» Цитаты из «военной» и «мирной» песен, но само это разделение имеет мало смысла, как и вообще всякое разделение — перед лицом любви.

Для любви нет героев и других прочих, достойных и недостойных. «Пока земля еще вертится, пока еще ярок свет, Господи, дай же ты каждому, чего у него нет: Мудрому дай голову, трусливому дай коня, дай счастливному денег... И не забудь про меня... Господи мой боже, зеленоглазый мой! Пока земля еще вертится, и это ей странно самой, пока ей еще хватает времени и огня, дай же ты всем понемногу... И не забудь про меня».

Для сравнения: «Я до рвоты, ребята, за вас хлопочу, Может, кто-то когда-то поставит свечу Мне за голый мой нерв, на котором кричу...» Высоцкий, как и Окуджава, «хлопочет» за людей, но один молится, причем за всех, и за трусливых, и за счастливых, и за себя; другой же кричит «на голом нерве», «до рвоты», акцентируя этим свою роль заступника, и свечу поставят не Богу, а ему, и защищает он «ребята, вас», то есть своих — тех, кто по одну с ним сторону баррикад, но только не имеет таких же сил и мужества, чтобы кричать на голом нерве...

Милосердная молитва и требовательно протестующий крик. Первая объединяет, но мало кого из нас вокруг себя объединила. Второй разъединяет, но объединил нас вокруг себя. Неправда и правда жизни, правда и неправда песни сложно переплетаются в громком и тихом пении бардов.

Но есть в громкой и тихой бардовской песне безусловная правда, снимающая их различия.

Высоцкого можно понять как художественный символ нашей послевоенной маргинальности. Его образ выполняет ту же роль, какую до войны выполняли «веселые ребята», взошедшие на сцену Большого театра: приподнимает люмпенское сознание на творческую высоту. Однако

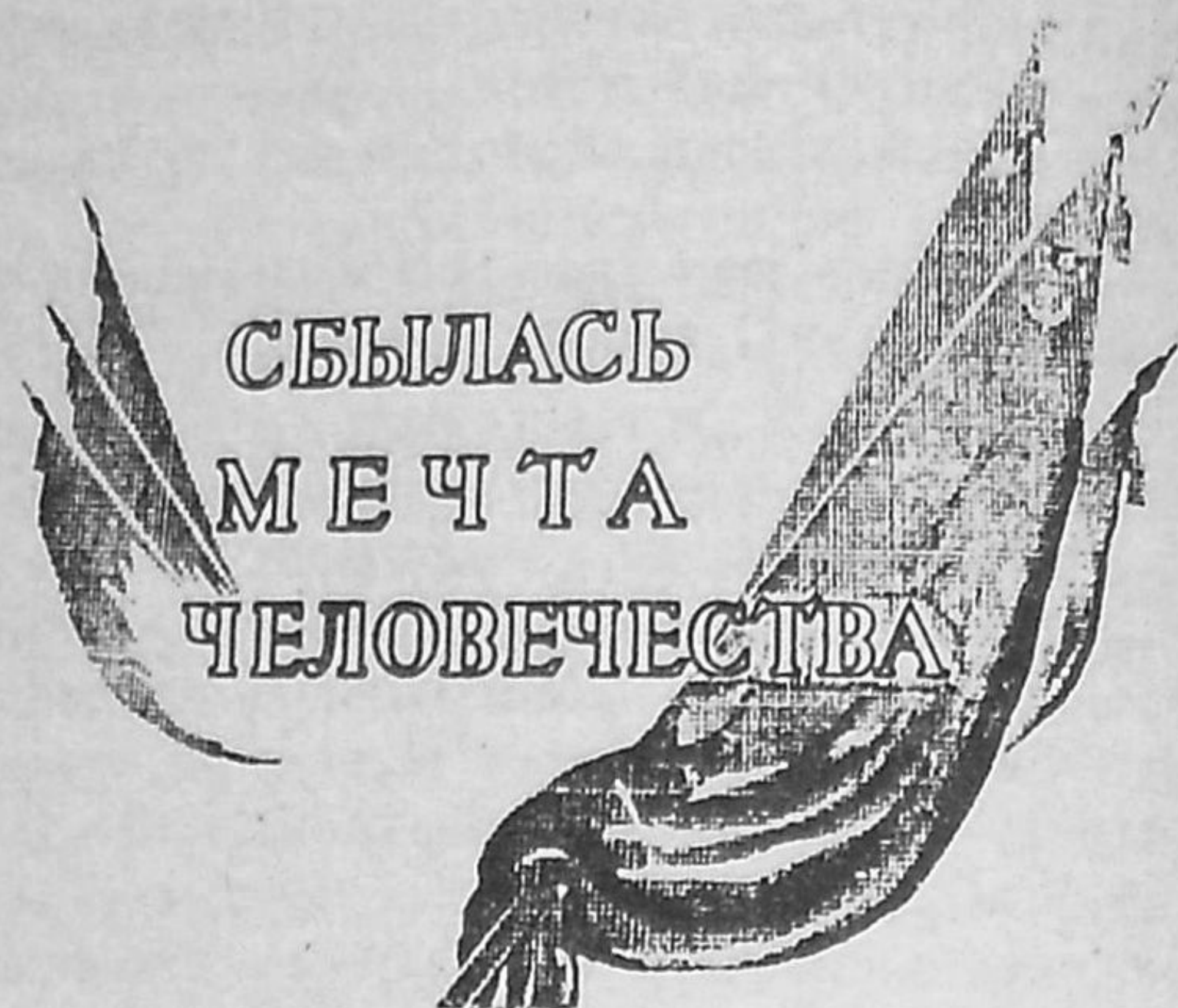
«веселые ребята» восходили во внешнем пространстве культурного престижа (сначала на великую оперную сцену, а потом еще «выше» — на псевдоголливудские лестницы, ведущие в заоблачную высь развлекательных киноиллюзий). Высоцкий же обозначил внутреннюю высоту — высоту личности, не сводимой ни к каким социальным условиям, ни к какому культурному типу, и в том числе к нашему люмпенству. Через Высоцкого неукорененная маргинальность прорывается, словно чудом, к плодам, какие дают великие культурные традиции: к ценности суверенной и самобытной личности. Слушатели Высоцкого, идентифицируясь с любимым певцом, воспроизводят в себе не только комплекс героической extraordinariness, который определяет содержание песен, но и личное достоинство, которое представлено яркостью дарования и верностью своему таланту. Впрочем, наряду с Высоцким люди слушают — и едва ли не столь же увлеченно — скажем, экспортно-импортного Вилли Токарева, у которого та же «трехаккордовая» культура если и «приподнята», то лишь до «высоты» заграничного кабака, а индивидуальность если и сильна, то лишь особо густой репрезентацией агрессивно низких сторон люмпенского сознания...

Распространенность маргинального мировидения объясняет, почему «тихие песни» Окуджавы не могут претендовать на всеобщую отзывчивость аудитории. Любование культурной традицией далеко от нашего массового менталитета так же, как «генералы свиты» из песни Окуджавы далеки от сегодняшних «генералов дач». Если нынешнее сознание и приближает к себе любимых героев Окуджавы, то в облике «поручиков Голицыных» и «корнетов Оболенских», отмеченном той самой внесловно пьяной слезой, что с надрывом «гуляющего» карманника роняют персонажи В. Токарева.

Но Окуджава все же был популярен и остается в памяти аудитории. И это оттого, что он умел найти ход для таких ценностей, как большая культура и свободная личность. Высоцкий «прорвался» к этим ценностям «снизу»; Окуджава несет их «сверху», облекая в стилевую плоть мелодий, резонирующих сразу и на старинный романс, и на советскую лирическую песню. Ни тот, ни другой не смогли прочно соединить исходной точки своего пути с целевой (то есть в песнях — смогли; не смогли в нашем сознании, поскольку оно из одного делает легендарное воплощение собственных стереотипов, а другого в последнее время почти не воспринимает). И все же оба барда — каждый по-своему — указали на возможность выхода за горизонт маргинальности, на ту правду, которая не зависит от борьбы, не нуждается в торжестве, не провоцирует канонизацию: личную правду как правду личности.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См.: Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 13.
2. «Создать героя, достойного времени». Речь Первого секретаря ЦК ВЛКСМ С. П. Павлова на IX съезде писателей СССР. Цит. по: Попов Евг. Прекрасность жизни. М., 1990. С. 95.



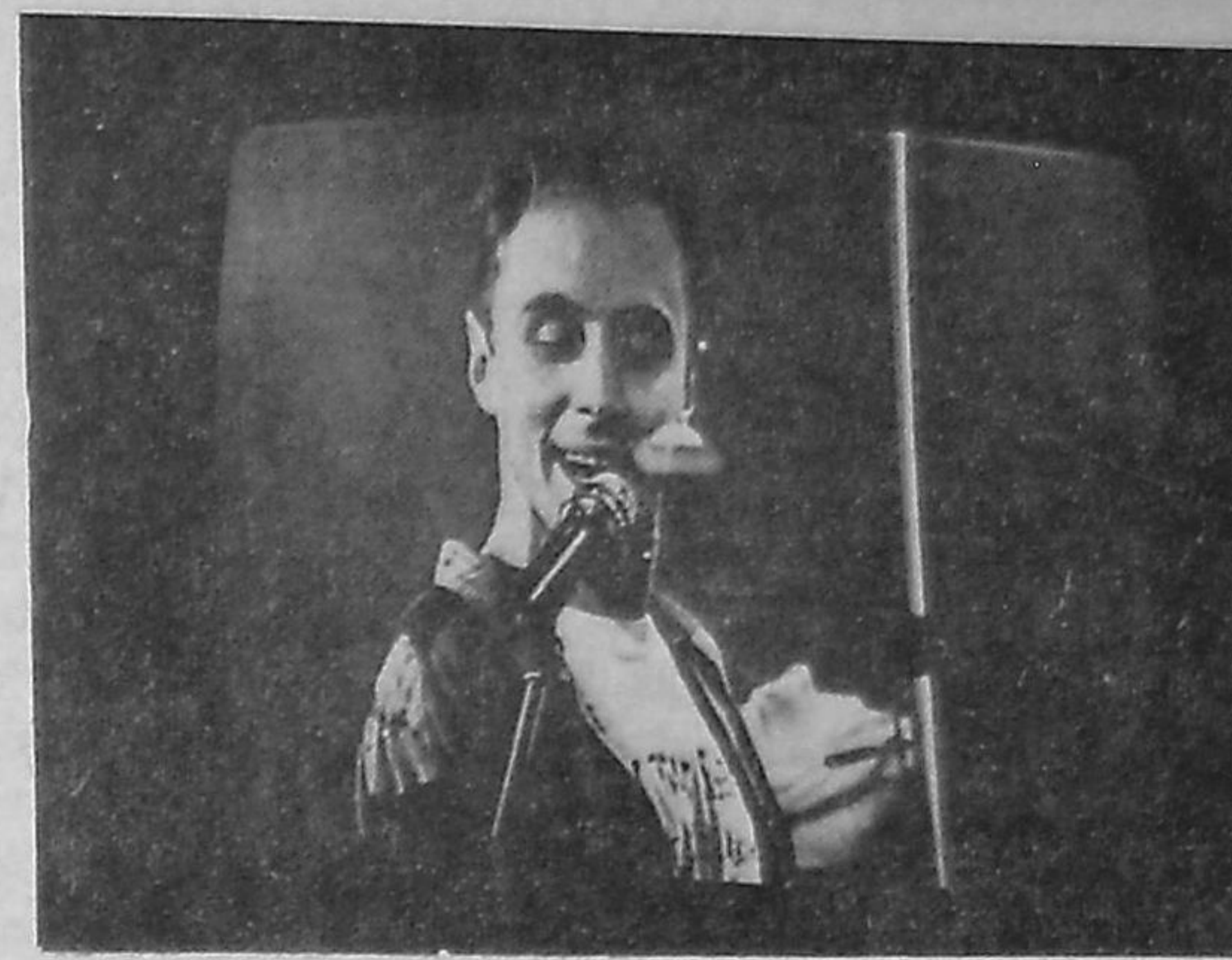
ГЛАВА 17

Пафос, юродство и смех на рок-сцене

Сейчас об отечественной рок-музыке, как и о пионерской песне, можно писать в прошедшем времени. Пионерская песня не вынесла демократизации. Рок-музыку демократизация вознесла к легальному триумфу. Но за демократизацией последовал рынок — если не везде, то в шоу-сфере. И тут оказалось, что спрос на рок многократно меньше предложения. Едва ли будет натяжкой сказать, что круг преданных поклонников той или иной знаменитой рок-группы не особенно шире аудитории, сохранявшей привязанность к Л. Зыкиной или Э. Пьехе. На телеэкране эти последние появляются редко, зато в «живых» концертах рок-музыканты все реже собирают полные залы.

Быстрое увядание популярности рока соблазнительно объяснить засильем «попсы». Но тогда придется объяснить само это засилье. А ведь пионерские безделушки смели с эстрады не только рокеров, но и И. Кобзона с Л. Лещенко — этих антиподов рок-эстетики. И дело не в «попсе» или не только в ней, а главным образом в общем тоне советской массовой культуры, который равно присущ и пионерской песне, и доперестроечным гражданственным и лирическим песням, и легализованным перестройкой течениям рок-музыки.

«Искусство — учебник жизни», «Поэт в России больше, чем поэт»... Мы привыкли к сверххудожественному предназначению искусства, и особенно — литературного слова. И если дела, последовавшие за августовским «Словом к народу», должны были стать убедительным доводом в



пользу чистого искусства, то вряд ли этот довод воспринят универсально. Что консерваторам худо, то либералам здорово: предположим, писатели, сочинившие «Слово к народу», теперь откажутся от претензий быть «больше, чем писателями», но остается резерв учителей жизни из художественной среды другого политико-идейного толка. Ведь была же в средствах массовой информации сразу после 1985 года создана такая атмосфера, что напрашивался парадокс: «Рок-музыкант в России больше, чем...»

Закрепленное школьными учебниками и книжными предисловиями ожидание от искусства политической и моральной проповеди или судебного приговора превратилось в провокацию массового сознания, обращенную к художникам. На провокацию отзывалось не только академическое искусство, сохранявшее контуры жанров и форм, выработанных классиками прошлого века, но и массовые жанры (в стороне оставался, пожалуй, лишь авангард, но и он, в соцартовских версиях, «помнил» об этой провокации, превращая ее в предмет иронической игры). В массовом творчестве не только официоз, но и альтернатива оказались настроенными на проповедничество. В подполье оракульский пафос обозначился даже сильнее, чем на свету легальности. Ведь заветы гонимых воспринимаются с большим доверием, чем поучения тех, кто осыпан милостями власти. И гонимые, даже если они никого ничему не собирались учить, поневоле превращаются в пророков.

От «учений», от постановки перед жизнью всякого рода сверхзадач люди окончательно устали именно теперь, когда исторической целью объявлено уже не светлое, но «темное» завтра: рынок, с его свободными (непокарманными) ценами, безработицей, снижением жизненного уровня, и без того нищего. Вздвигавшие призывы вперед, как и разоблачительные экскурсии в прошлое, неспособны в этих условиях породить общественное воодушевление. Сегодня их воспринимают так же, как в застойные времена — газетные передовицы, отчетные доклады и пропагандистское бормотание радиодикторов, — на отключенном внимании, как фоновый шум. Правда, тот, застойный, шум скорее убаюкивал, тогда как этот больше раздражает.

В поисках департизированного аналога умиротворяющему фону прежних идеологических словесных орнаментов массовый слух и обратился к «попсе». Рок, как аналог раздражающего шума демократизации, разделит судьбу политических ораторов: еще недавно в телетрансляции первых съездов слушатели жадно ловили каждое их слово; сегодня же с очередного телеинтервью переключаются на детектив или передачи образовательного канала.

Отечественный рок вначале был пророком поневоле, затем превратился в добровольного проповедника. Элементы вызова в подражаниях ливерпульской четверке, с которых начиналась наша рок-музыка, ощущались не только потому, что очередную музыкальную моду — поветрие с Запада — официальная пропаганда воспринимала в штыки. Для музыкантов и их слушателей важнее была не мода, не ее западное происхождение, а обаяние этой новой «молодежной музыки», необычное на фоне

популярного репертуара отцов и дедов, обаяние, которому резонировала потребность в поколенческой самоидентификации.

Эта потребность всегда так или иначе подключается к очередной модной форме массовой музыки, поскольку она (музыка) включена в быт, окрашивает образ жизни, а значит, маркирует поведенческие отличия одной социальной группы от другой. Но в наших условиях к 60-м годам потребность в поколенческой самоидентификации обрела «неправоверный» колорит. Генерациям, объединенным революцией, гражданской, Великой Отечественной войной, «можно» было чувствовать возрастную общность, поскольку их молодость совпадала с канонизируемыми в идеологии историческими событиями. Единство поколения выступало как единство участников эпохального свершения, а не как единство молодых. Подростки 60-х впервые консолидировались не на основе эпохальных свершений, а по возрастному признаку как таковому. Но символика возраста в классической советской культуре отсутствовала — ее заменяла символика общественных организаций (пионерской, комсомольской, партийной), в принципе одинаковая для них всех. Ничего удивительного, что молодым, которым не предстояло «завтра в поход», в поисках своей музыки пришлось обратиться к магнитофонным перезаписям западных пластинок. Но тем самым они как бы изменяли если не родине, то «единственному другу, дорогому комсомолу» и, совершенно к тому не стремясь, превращались в своего рода диссидентов. Поскольку этот непреднамеренный идеологический нюанс чутко улавливался, и в общественном мнении молодым, увлекающимся рок-музыкой, создавался ореол «расстрит социализма», постольку рок-фанам оставалось только доигрывать навязанную им роль. И когда от подражательного пения на английском они перешли к сочинению собственных текстов, то мотивы социального протеста, поначалу не слишком заметные и прикрытые иносказаниями, занимали со временем все большее место, пока (в пору перестроечной легализации рок-музыки) не превратились в главную «рок-ценность».

Между тем вряд ли в смысловой системе самой рок-музыки отчетливость политической тенденции представляет хоть какую-то ценность. Хотя не только у нас, но и на Западе рок легко воспринимал политические интерпретации, их неорганичность в конце концов обнаруживалась. Западный рок после «протестных» 1960-х целиком интегрировался в шоу-бизнес; то же можно сказать и о некоторых из наших «перестроечных» рок-групп, не потерявших пока что концертных ангажементов. Но, быть может, лучшим аргументом, подтверждающим искусственность сведения рока к «протесту», будет то обстоятельство, что рок-тексты, даже наиболее тенденциозные, не нуждаются в переводе. Англоязычные команды вызывают восторг отечественных подростков, не продвинувшихся в изучении английского дальше «хау мач воч». Следовательно, не в тексте дело. А вне слова социально-политическое содержание существует достаточно призрачным образом.

И все же в культуре не бывает так, чтобы навязываемые артефактам интерпретации являлись «дымом без огня». Интерпретация может быть

неверной, но она не бывает случайной. Репертуар французских шансонье, в котором достаточно видное место занимают песни политико-сатирического содержания, не относят к «протестному» фронту нынешней эстрады. Чтобы понять, от чего отталкивались попытки наделить рок революционным смыслом, необходимо взглянуть на него в контексте предшествующих форм массовой музыки.

Массовая музыка XX века, именуемая эстрадной, непохожа на развлекательные музыкальные формы традиционной деревни или доиндустриального города. Мало того, что она тяготеет к интернациональному стандарту, что при ее формировании в прошлом столетии смешались разнородные жанры (от фольклорных песен до городских романсов, от застольных до солдатских и т. д.). Существенно и то, что на ее становление повлияла высокая форма пения, не рассчитанная на развлекательное использование. Шлягер можно понять как «обнищавшую» опереточную арию, а последнюю — как «обнищавший» оперный номер. Следы оперной эстетики до 1960 годов были заметны в эстрадной песне, несмотря на джазовое влияние, воспринятое шлягером в 1910—20-х годах. Вспомним голоса звезд 30—40-х годов, например, Л. Орловой. Конечно, настоящей оперной культивированности в них не было, но ориентация на «россиниевскую» звонкую наполненность была, как до сих пор она есть у певцов оперетты. Конечно, сохранялись в XX веке традиции популярной музыки, не испытавшей оперно-опереточного искусства. В России и в странах юга Европы популярной оставалась цыганская манера, в Германии — зонг-стиль, во Франции — стиль шансонье. Однако не эти формы массовой музыки обозначали главное направление в развитии шлягера. Общеευропейский (а затем и общемировой) стереотип шлягера до наступления «рок-эпохи» нес на себе печать редуцированной, огрубленной оперной условности. Специфическая «сладость» эстрадной песни была трансформацией идеалов благородства чувств и красоты их выражения, которым подчинялись оперные характеры.

В доиндустриальном городе популярная песня, в том числе лирическая, не была «сладкой», не стремилась к соблюдению «высокой» морали. Она была частью карнавального комплекса, который противостоял сублимированным художественным формам церковного и придворного искусства. Музыка в представлениях западных шпильманов, жонглеров, менестрелей, в игрищах русских скоморохов была звуковой ипостасью «веселья», смысл которого определялся раскованностью, раскрепощенностью, нарочитым нарушением приличий, поданных в гиперболических тонах¹. Эта-то карнавальная традиция и была подхвачена рок-музыкой.

На фоне шлягерной эстрады первой половины века рок-шоу, с «вопляющими» и «кривляющимися» музыкантами, с толпой, разгоряченной танцем, алкоголем, наркотиками, казались воплощением вседозволенности, вызовом морали, социальным устоям, чему угодно высокому и серьезному. Между тем характер этого вызова укладывался в рамки, хорошо изученные этнографами и медиавистами: магическое глумление, святочное озорничанье, свадебное воровство и тому подобные ритуальные наруше-

ния норм поведения составляли репертуар праздничной провокации, которая издавна символизировала «запредел» и тем самым по-своему подтверждала неотменимость будничных «пределов». Своеобразие рок-празднества состояло лишь в том, что рядом с ним в культуре уже нет празднеств другого рода, сакрализовавших именно «пределы», — год для большинства уже не измеряется церковным календарем (или измеряется чисто формально). На месте религиозной серьезности в массовом сознании утвердились другие антиподы веселья, в частности, политические ценности. Политизированное сознание истолковало праздничную провокацию рока как политическую же акцию. Часть рок-музыкантов и рок-фанов, не говоря уже о публицистах, склонных быть «актуальными» на манер отчетов о переговорах на высшем уровне, поверила в свой политико-социальный мессианизм. Другая часть воспользовалась узостью реакции на рок, чтобы придать рок-провокации дополнительный смысл, превращающий гонителей рока в карнавальных дураков. Над публикой ритуально глумятся, она же принимает озорство за покушение, вызывает блюстителей порядка, — словом, «покупается» на розыгрыш, доказывая тем самым тупую маниакальность своей серьезности.

Впрочем, в рок маниакальная серьезность тоже проникла, поскольку, повторю, известная часть его адептов увидела в нем чуть ли не новую религию. Отсюда — итоговая двусмысленность рок-провокации: сразу и ритуальной, и жизненной; и ироничной, и пророческой; и шутовски-веселой, и экстремистски-мрачной.

Эта двусмысленность выразилась в звуковых идеалах рока. С перегруженным (и фактурно, и громкостно) звучанием, которое напоминает о гиперболичности традиционных карнавальных представлений, соседствует (во многих рок-течениях) мужское фальцетное пение. В общем плане оно соответствует сугубо карнавальным играм в ряженных, когда, скажем, дюжий парень изображает глупенькую девочку. Однако в условиях форсированной громкости фальцетное пение обретает черты болезного надрыва, который вносит в праздничный звуковой ажиотаж тон муки, пытки, ужаса.

И само фальцетное пение двойственно. Можно выделить несколько его типов. Первый, сохраняющий связь с джазовым вокализмом, тиражируется по следам экстатических импровизаций солиста группы «Led Zeprelin». Р. Плант потрясал слушателей крайней чувственной напряженностью голоса. Ассоциативная почва его интонирования достойна внимания З. Фрейда. Если бы классик психоанализа услышал такое пение, то нашел бы в нем подтверждение тезису разработанной им теории сексуальности, а именно: любой участок тела может становиться эрогенной зоной, замещая половой аппарат². В данном случае перверсия касается голосовых связок и органов слуха, и даже не как частей тела, а как функциональной системы, производящей и воспринимающей звук. Отдаленность звука от обычной сексуальной цели эстетизирует соответствующие переживания. Любовная физиология, выраженная через голос, легализуется. Слух может принародно погружаться в объятые эротическим желанием «тело» звука. Возникает своеобразное мучительное наслаждение: мучительное

оттого, что слышно экстремальное напряжение голоса и всего организма певца; наслаждение оттого, что это напряжение проникнуто предошущим разрядкой. За болевым гедонизмом маячит освобождение: перенапряженный и томящийся звук преодолевает сам себя, вырываясь в верхний регистр и виртуозно овладевая чуждым природе голоса «женским» звуковым полем. Но этот свободный гедонизм боли окрашен не только в витальные, а и в метафизические тона. Известно, что переживание мистического воспарения тесно связано с эротическим влечением, будучи сублимацией любовного экстаза³. Так что страдание и наслаждение пола в подобном пении переплетено с квазирелигиозным чувством и даже с неким идейным комплексом. Отсюда — чрезвычайно широкий смысловой спектр звучания, тему которого лишь в самом суммарном плане можно определить словом «общность». Имеется в виду преодоление одиночества в слиянии с «Другим» (будь то эротическое «Ты» или космический универсум).

На нашей рок-эстраде этим типом фальцетного пения владеют немногие — сказывается отсутствие в музыкальной культуре развитого джазового слоя. Пожалуй, назвать можно только А. Градского и В. Преснякова-младшего.

Другой тип фальцетного звучания сформировался в панк-роке и в роке новой волны, тяготеющем к авангардистской контрэстетике. Пример — вокализация Нины Хаген. Здесь связь с пением как таковым оборвана. Голос блеет, верещит, визжит и хрипит одновременно, стремясь создать звучание, наиболее антифизиологическое по отношению к дыханию и связкам и наиболее отвратительное для слуха. Если тут и сохраняются эротические ассоциации, то скорее из области жестоких аномалий (садомазохистский комплекс). Но в любом случае не они на первом плане. Тема подобных голосов — «все мерзости мира». Безобразное тут не только средство эпатажа, но также и цель его. Открываясь нестерпимо гадкому, звук демонстрирует особую свободу — от предрассудков, иллюзий, «буржуазной ограниченности»; но и вообще от всякой культурной меры.

У нас в начале 80-х эту манеру переняли группы «Футбол» и «Зоопарк», «Институт косметики» и «Черный кофе», многие другие. Сфера безобразной безмерности на нашей эстраде представляет не только дань свободе от предрассудков, как на зарубежной сцене, но и «летопись будней». Срабатывает контекст жизни, в которой вписана музыка. Антиэстетическая экзотика западного рока существует в окружении комфортабельного быта, налаженной социальной инфраструктуры, общей цивилизованности и означает детское стремление во время игры вымазаться в грязи. Но для нашего слушателя звуковая «грязь» не контрастирует, а, напротив, ассоциируется с неблагополучной повседневностью. Рок тут как бы гипертрофирует общую разлаженность существования. Поэтому тема свободы от предрассудков преобразуется в тему несвободы человека от «мерзости». Режущее, «пощечинное» звучание концентрируется в словах «грязные, вонючие, драные носки», а далее сливается в некое слово, которое следует искать, скорее всего, в лексиконе тюремной камеры, в эне-

ргично фаталистических суждениях о настоящем и будущем ее обитателей — что-нибудь типа «Все — ...!».

Особая ипостась верхнего звучания утвердилась на западной эстраде благодаря популярности таких исполнителей, как солист группы «Modern Talking». Ласкающе мягкий голос исполнен женственной эротической истомы и нарциссического самолюбования. Такой голос как бы говорит: «Я красив, я люблю себя, мне хорошо». На отечественных подмостках подобное аутоэротическое пение характерно для рок-групп, работающих в соприкосновении со шлягерной стилистикой: «Мираж», «Ласковый май» и т. п. Однако и тут контекст накладывает свою коррекцию. Если в зарубежном музыкальном обиходе голос Тома Андерса может типизироваться в ощущение комфорта вообще (бытового, душевного, социального), то в наших условиях подобная типизация обретает функцию светлой иллюзии. Поэтому темой звучания оказывается некая счастливая греза с весьма широким наполнением: от тривиальной любовной мечтательности до созерцательности пантеистического толка.

Мерцание веселья через боль, эротического наслаждения через смакование «мерзостей» придает рок-карнавалу символическую многомерность, как если бы перед нами был не знающий моральных оценок древний эпос, в котором героика вырастает из низких (с точки зрения позднейшей литературы) побуждений, а любовь и жестокость переплетаются в единую слепую стихию жизни.

Двусмысленно не только звучание рока, но и характерное для него соотношение музыки и слова. С одной стороны, рок чисто инструментальный не выдерживает конкуренции с вокальным, а это значит, что текст в рок-композиции важен. С другой стороны, музыкальный ряд устроен так, что «поглощает» всякое слово. Его можно кричать в микрофон, но все равно слушательское внимание размыто чувственно акустической волной. Уши оттесняют ум; слух глушит рациональное понимание. Улавливается скорее общая направленность текста, чем его детали. Строй фразы, ритмы и т. п. в роке нередко выполняют внеречевую функцию: они ритмически артикулируют крупноплановый настроенческий смысл, тон которому задает музыка. Слова, так сказать, срываются с понятийной цепи, погружаются в иррациональную безудержность выплескиваемой энергии. «Дайте огня!» — припев одноименной песни группы «Альянс» на деле представляет не два слова, не «дайте» и «огня», а скорее замаскированный под слова неречевой звук. Он рвется из груди и выражает тягу к раскрепощению: некое «дайтеогня!!!» в смысле «у-у-у!!!» или «а-а-а!!!» Публика рок-концертов недаром реагирует воем, ревом, свистом на выступления музыкантов. Шквальное «у-у-у!!!» из зала есть не что иное, как известное с давних времен антифонно-хоровое повторение припева всеми присутствующими при музицировании.

Такие «у-у-у», «а-а-а», по сути, составляют главную «часть речи», глубинное «единое слово», в которое слиты существительные и глаголы поверхностного текста. Последний может обладать жанровыми чертами сатирического бичевания, ораторского призыва, выкликания лозунгов или балладоподобного повествования. Но это именно поверхностные диф-

ференциации. Нельзя утверждать, чтобы они никак не влияли на переживание рок-композиции, но все же функция их не в том, чтобы нечто «сказать», а скорее в том, чтобы через видимость «говoreния» придать вид «общения» тому непосредственному общению, которое подразумевается и стимулируется музыкой рока.

Музыкальная стилистика рока включает три обязательных компонента: оголенный метрический пульс, громкостно усиленный и пространственно расширенный звук, мелодику репетитивного (повторного) типа.

Метрический пульс выходит на первый план благодаря громкости и тому, что ни мелодия, ни аранжировка не вуалируют партию ударных, напротив, по-своему воссоздают сетку акцентов. Метр на всем протяжении композиции равен самому себе. Данный в чистом виде, он приводит к отождествлению разных моментов звучащего времени.

Звук в рок-музыке обретает пространственную широту. Ее предпосылка — выделение низкочастотных басов и металлически резкого верхнего контура звукового массива (он представлен гитарными соло или вокалом). Так возникает звукопространственная рамка, в которой пульсирует метр. Усиленная громкость раздвигает эту рамку таким образом, что звучание «накрывает» слушателя со всех сторон. Звук обретает пространственность; это уже не звук-процесс, уподобляемый в восприятии движению чувства и мысли, а звук-«место», в котором находится слушатель.

Мелодика репетитивного плана хорошо известна из архаического фольклора: двух-, трехзвучные сегменты повторяются, создавая магико-заклинательный эффект. В такой мелодике нет развития, а есть пребывание словно в одном и том же «временном положении».

Стилевые опоры рока «работают» на одну цель: свернуть временной процесс, превратить его в статику. В ней действуют две разнонаправленные силы. С одной стороны, концентрируется «взрывоопасная» энергетическая масса, представленная инерцией метрического пульса и давящей громкостью. С другой стороны, сознание растворяется в медитативной прострации — заклинательная мелодика вместе с повторностью метроритма расслабляет внимание и тормозит рефлексию. Взвинченность (вплоть до агрессивности) и безвольный транс (вплоть до гипноподобного состояния) — психологические корреляты рок-стиля. Они могут парадоксально накладываться друг на друга. Способные бить и крушить слушателей, нередкие в публике рок-концертов, воспринимают свое состояние как род отдыха, то есть расслабления, освобождения от напряженности.

Остановка времени — главный психологический эффект рок-музыки. Нет времени — нет событий. Человек отключается от внешнего измерения жизни. «Балдеть», «торчать» и другие слова рок-жаргона как раз выражают наркоподобный выход за границы окружающей реальности. На ее месте утверждается внутреннее бытие, но не интеллектуально-духовное, а физически-витальное. Ведь главный «свертыватель времени» — акцентный повтор одинаковых ритмико-мелодических фигур — еще в музыке древности выступал как звуковой дубликат биения сердца, ритма дыхания, других видов инерционной телесной моторики — от ходьбы до полового акта. Человек, благодаря музыкально-медицинской магии, скажем,

бразильских шаманов⁴, погружался в свою органику, как бы гипнотизируя себя звучанием собственного тела (а тем самым настраивал тело и психику в унисон, в чем и заключался лечебный эффект). В роке этот эффект подкрепляется громкостью. Ее безнуансовый напор глушит дифференцированное восприятие как внешнего мира, так и более или менее тонких внутренних ощущений.

При этом важно учитывать, что витальный транс в роке обладает «коллективистским» измерением. Не случайна пространственная широта рок-звука, рассчитанного на стадионные массы слушателей. Каждый погружается в глубину своей органики, но органика как бы одна на всех. Аудитория обретает общее «тело» (неразборчивая легкость сексуальных контактов на рок-фестивалях вудстокского типа, о чем неоднократно сообщалось в западной прессе, выступает как десимволизация музыкального стиля).

Таким образом, в роке возникает особый символ «Мы»: «Мы биологическое», или, быть может, лучше сказать, «Мы внеличностное». Это «Мы» пришло в современную культуру из архаических времен, когда принадлежность человека «телу» рода была единственным критерием осмысленности существования и когда обряды, подтверждающие эту принадлежность, сопровождались музыкой, глубинная конструкция которой проецировала индивидуальный пульс на хоровое звучание (в рок-музыке аналогом этой структуры является проекция метрической сетки ударных на повторение риффов бас-гитары и на репетитивную структуру мелодики).

Рок актуализирует «заблокированные» цивилизацией ранние типы социализации человека. Может быть, в этом состоит его социально-терапевтическое значение (он дает выйти тому, что подавлено, в символической форме исполнения и слушания музыки), а может быть, в этом проявляется «усталость» цивилизации от самой себя.

У нас символ «Мы внеличностного» обретает еще и дополнительную содержательную окраску. Ведь в советской культуре существовал перекосяк в сторону коллективности, обоснованной идеологически. Специфический для рока акцент на «телесном Мы» в этом контексте получает функцию перевертыша «Мы идеологического». Рок-общность вступает в конфронтацию с образом общности, которая из десятилетия в десятилетие выполняла предназначения, брала рубежи, воплощала планы, словом, выступала в роли функционера идей. Рок, «вжимая» сознание в глубину естественного, заставляя человека вслушиваться и «втанцовываться» в собственное тело, волей-неволей берет на себя роль альтернативы людской массе, которая абстрагировалась от иного содержания жизни, кроме великих планов и рубежей. Но альтернативы близнечной, поскольку замыкание на своей витальности — тоже род абстрагирования. Личностное наполнение жизни остается за бортом и идеологического, и биологического «Мы». Так что рок-«а-а-а!» в отечественных условиях звучит сразу и анафемой, и апологией обществу «винтиков».

Из того же ряда специфических рок-двусмысленностей — пластика, которая переходит из звучания в танец через исполнительскую жестикоуляцию музыкантов. Рок-пластика раздваивается на отшлифованную

акробатику, в центре которой старинный карнавальный образ сальто (он переворачивает и отрицает традиционную иерархию телесного верха и низа), и тривиальное танцевальное «топтанье», в котором тело, не тратясь на выразительные па, вторит ногам, артикулирующим метрический пульс. Акробатическая ловкость наблюдается на сцене; невнятное подражание в резонанс ударным — в зале. Рок-танцевальность — это сразу и спортивное усилие, и безвольный транс; и тело — игра в равенство верха и низа, и тело — неигровое сведение сложной организации к низу (ногам).

Наконец, рок-костюмерия: и она балансирует между многозначной провокацией и однозначным вызовом. Со времени панк-революции стереотипом стало сочетание наготы с грубой фактурой одеяния. На обнаженный торс исполнитель надевает кожаную куртку, навешивает металлические тяжести, а то и протыкает щеку булавкой. В общем плане — это та же символика, что у ювелирных украшений: магическое «укрепление» брэнной плоти через присоединение к ней прочных, долговечных субстанций. Но ювелирные украшения не ранят, тогда как в проткнутой булавкой щеке или в кожаной куртке, облегающей обнаженный торс, подчеркнута ранящее давление на плоть. Тело наделяется «силой» от грубого облачения, а оно — терзает тело. Сила агрессивна; терзание мучительно. Тем самым агрессия повернута в сторону аутизма: аналог древнего ритуала посвящения во взрослые (инициации), сопровождавшегося истязаниями и самоистязаниями посвящаемых. В то же время визуальная смесь силы и боли, агрессии и терзания в идеале крайне фотогенична, представляет собой самодостаточный зрительный образ, эстетический предмет, в котором снимается всякое непосредственное сопереживание. Эта-то эстетическая отшлифованность и придает новейшему воспроизведению обряда инициации характер игровой инсценировки. Но если отшлифованность недостаточна, то игровая многозначность теряется, и вперед выступает агрессивный мазохизм (натужная попытка самоутвердиться на тот же лад, на который самоутверждаются новички в зоне, преисполненная мучения наколок). Последнее — не такой уж редкий случай на нашей рок-сцене.

Двусмысленность карнавального веселья рока, все время соскальзывающего от праздничной провокации, поддразнивающей серьезных «дураков», к всамделишному глумлению и самоглумлению, по-дурацки серьезному, определила его место на советской массовой музыкальной сцене.

Чего-чего, а серьезных дураков и дурацкой серьезности на ней хватало и без рок-карнавала. Рок добавил к этой традиции особую интенсивность, идущую от его архаических прообразов: от ритуальных радений, символизирующих общность родового тела, от эпического равнодушия к различиям между низким и высоким, от инициационных самоистязаний, знаменующих самоутверждение юности. В том течении отечественного рока, которое верило в свой политический мессианизм, наш родной «совок» («совок» Л. Лещенко и И. Кобзона) перешел в такой регистр напряженности, в котором стал казаться себе протестом против себя же.

Если сегодня кто-то еще воодушевлен рок-агитками вроде исполняемых «ДДТ», то, надо думать, скоро разочаруется: эстетика лозунга,

навязывая в зубах на доперестроечной официальной эстраде, мало что выигрывает от «обвинительного» рок-уклона. Пусть лучезарный оптимизм заменен «разрушительным» пафосом — проповедь, зовущая всех за собой, остается. Именно проповеднический пафос заставил демократов-шестидесятников, презирующих массовую культуру, но вместе с тем впитавших ментальность, которую транслировал ее советский вариант, взять в союзники рок в первые перестроечные годы. Не без содействия демократических средств массовой информации оформился специфически советский «рок гражданского звучания».

Его первый мотив — обвинительный. Он представляет собой вариации на тему В. Высоцкого «Все не так, ребята» (в свою очередь, эта тема имеет за собой длительную российскую традицию универсальной тоски, отзывающейся на зло, в котором лежит мир). «Не так» рока возведено в космический масштаб. Тексты создают грандиозную панораму вырожденности жизни. «Здесь составы вялы, а пространства огромны, Здесь суставы смяли, чтобы сделать колонны. Здесь одни слова для кухонь, другие — для улиц, Здесь сброшены орлы ради бройлерных куриц...» («Наутилус Помпилиус»). Способ монтажа всевозможных «не так» — нагнетание деформаций, друг с другом прямо не связанных, принадлежащих к разным ассоциативным рядам. «Цезуры» между разрозненными приметами неблагополучия не заполняются, но подразумевается, что за неназванным и несказанным — другое такое же выморочное.

В бескрайнем «не так» выделяется единственная яркая и живая сила. Это «Мы» рока. Собственно, оно производно от окружающего, поскольку состоит в концентрированной энергии его неприятия. Появление рок-героя означает «взрыв» обыденности. «Смотрите на меня, я иду поджигать... Хотя бы потому, что я просто иду, я иду поджигать наш дом» («Наутилус Помпилиус»).

Поэтику пафосного рока можно уподобить революционно-агитационной поэтике советских романтиков 20-х годов. Идеи абсолютной несправедливости и ущербности «старого мира» в сочетании с упоительным экстремизмом «борьбы» есть и в текстах Ю. Шевчука и в стихах, скажем, Джека Алтаузена. Но есть и стилевое различие. Оно напоминает различие между поэзией 60-х годов прошлого века и творчеством символистов. Слушевский или Апухтин работали со словом, которое имело, так сказать, «нормальный» словарный вес; Мережковский или Бальмонт — со словом, нагруженным тяжестью обобщенного значения, расплывчатого, но тем более внушительного, способного загипнотизировать сознание своей таинственной масштабностью. Такую же магическую масштабность обретают в поэтике рок-трибунов призывы большевистски романтического стиля: «Два пальца вверх — это победа! И это — два пальца в глаза! Мы бьемся насмерть во вторник за среду, Но не понимаем уже четверга. В этом мире того, что хотелось бы нам, — нет! Но мы знаем, что в силах его изменить? — Да!» («ДДТ»). И, так же, как в символизме слово зачаровывало провидением некоторого последнего основания жизни, будь то мистическая сила любви или непреодолимость смерти, в пафосных рок-текстах рассеян маняще страшный свет обреченности: «...революция, ты научила нас

Верить в несправедливость добра. Сколько миров ты сжигаешь в час Во имя твоего святого костра!» («ДДТ»).

В какой-то степени пугающая атмосфера космического катастрофизма, обновляющая в пафосном роке старосоветские революционные порывы, сродни вечерним рассказам про «кровавую руку» и тому подобным «страшилкам», характерным для детского фольклора. Но есть в апокалиптическом критицизме рока и идеологическая серьезность, и ее-то в первую очередь усваивает публика, далекая от рок-культуры. Но та же самая публика редко принимает рок-имиджи, доводящие до предела выразительности — до предела, за которым кончается всякое политизированное объяснение, как раз «ужасный», «страшный» элемент рок-пророчеств.

Речь идет о рок-юродстве. Видимо, наиболее ярко продемонстрировать психическую и физическую исковерканность, принятую за символ «скверны мира», сумели П. Мамонов и «Звуки Му». Не столь концентрированно, но также весьма впечатляюще «саморазрушаются» на сцене музыканты из ансамбля «Веселые картинки».

Но вообще-то элементы юродства рассеяны в стилистике большинства рок-ансамблей, стремящихся концептуально «нагрузить» тексты, музыку и сценический имидж. Так, во многих текстах группы «Бригада С» обыгрываются «зияния» в конце фраз (фраза как бы проборматывается, обрываясь в недоговоренном состоянии: «Сидит сантехник на крыше, Сидит и думает так: Эх, мне бы водные лыжи, Уж, я бы точно тогда...»), что имитирует невнятно-вещную речь «божьих людей». С заостренным аскетизмом юродства корреспондирует намеренная минимальность музыкальной фактуры в композициях «Кино»: бесстрастное отношение к звуковой «роскоши» (в ее специфическом рок-понимании) составляет особенность творчества В. Цоя. Или страдальческая, но в то же время и абстрагированная от реального переживания, интонация солиста группы «Наутилус Помпилиус»: она перекликается с образом мученика-медиума, не замечающего своих страданий в захваченности говорящей «сквозь него» вѣщей истиной. Наконец, о юродстве напоминает один из стереотипов визуальной аранжировки рок-музирования. Станным образом это — как раз тот комплекс, что оформился в панк-роке из стремления обозначить соединение силы и мученичества. Речь идет о смакуемом в качестве главной зрелищной «пряности» соприкосновении обнаженного торса и грубых его прикрытий вроде кожаных курток, металлических цепей, пряжек и т. п. Семантика добровольно мучимой плоти, заложенная в традиции юродства, могла бы не активизироваться, если бы не другие элементы этой традиции, воспроизводимые в стилевом арсенале рока.

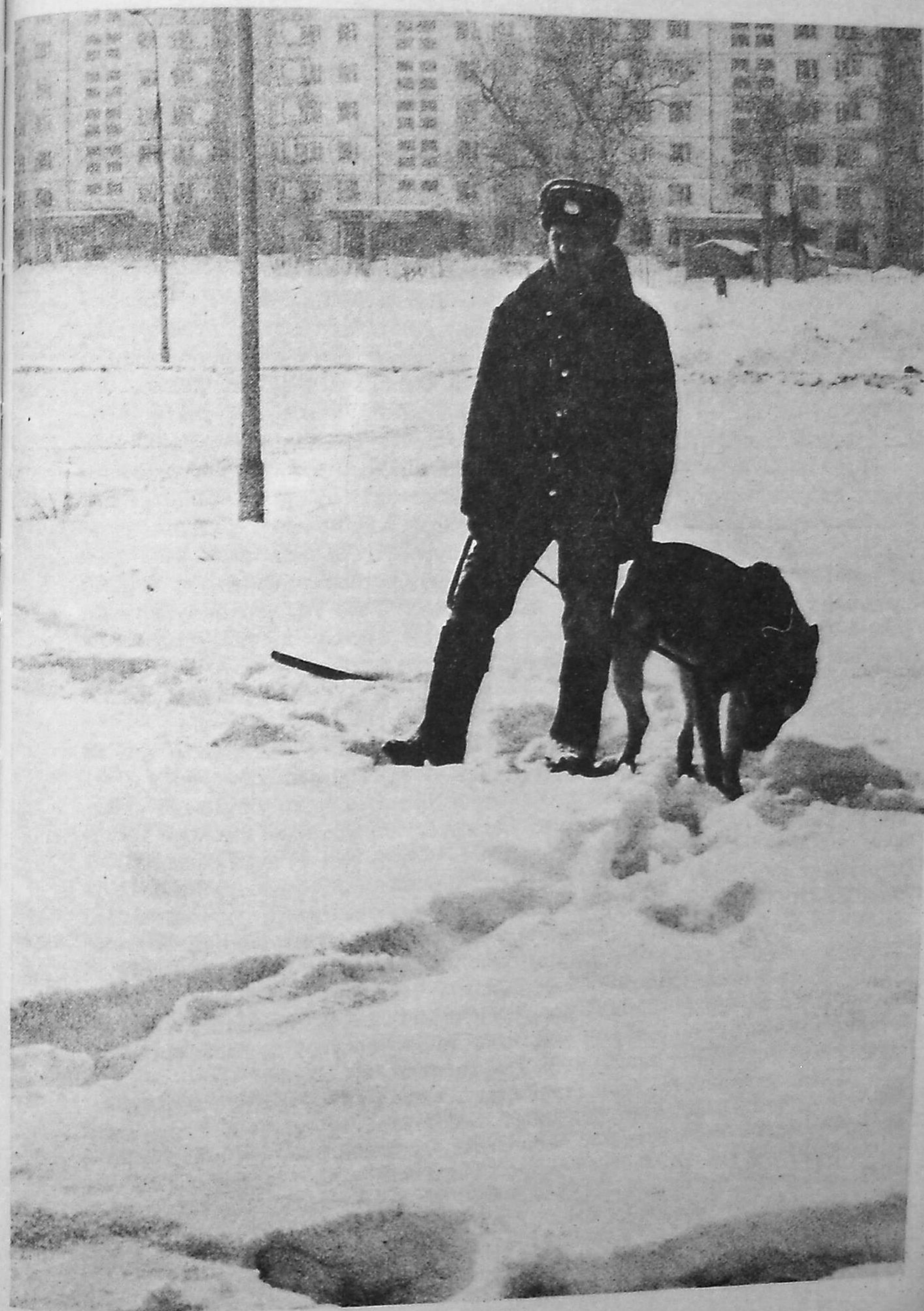
К тому же тяга к эпатирующему парадоксу одинаково характерна как для культуры юродства, так и для рок-культуры. Так что не подводимую ни под какое однозначное объяснение униженность-вознесенность тела в рок-зрелище можно считать новым этапом в развитии традиции юродства, а именно таким, на котором нагота из области сокровенного стыда переместилась под свет юпитеров и на глянцево-журнальные об-

Мотив бренности, воплощавшийся всем строем поведения юродивых «классического типа», на отечественных рок-подмостках дорастает до эстетизации самоубийства. Саморазрушение становится высшим знаком самоосуществления личности, не согласной с миром. «Пьяный врач мне сказал, что тебя уже нет. Пожарный выдал справку, что дом твой сгорел.. Я брал острую бритву и правил себя, Я укрылся в подвале, Я резал ремни, стянувшие слабую грудь...» («Наутилус Помпилиус»). Пьяный врач, сгоревший дом, подвал: все это — густая тьма дольней действительности, о которой вещали «божьи люди» XVII века. И, как у них единственным противовесом погрязшему во зле миру служит добровольная жертва, ими приносимая словно лишь с тем, чтобы умножить печали в юдоли плача, а на самом деле имеющая в виду высокое самоотречение во имя истины, так и в тексте группы «Наутилус Помпилиус» мучительная самоэкзекуция героя противостоит «пьяному врачу» или «подвалу», как бы продолжая этот вымороченный ряд, но на самом деле означая высочайшую цену любви («Я хочу быть с тобой... И я буду с тобой»).

Однако нередко в рок-текстах саморазрушение не просветлено семантикой высокой жертвы. Соответственно, и ассоциация с юродством вырождается, спускается на обыденный уровень, когда «юродство» означает надрывно бессмысленное гримасничанье нищеты, по типу опустившегося сквернословия-балагура возле винного магазина.

Так — в цикле группы «ДК» «Непреступная забывчивость». В этой записи есть песня, исполняемая как бы девичьи звонким голосом, словно принадлежащим отличнице — председателю пионерской дружины. Искренность такого голоса в рок-контексте — уже своего рода сумасшествие. Мелодика напоминает о трехаккордовых песнях «громких» бардов, с оттенком героических монологов Штирлица на музыку Таривердиева (пример 23). А текст таков: «Опять мне снится сон, Один и тот же сон, Как мы с братишкой Колею нажрались в унисон. В магазин мы пошли Водяры купить. С километр там очередь за ей, родной, стоять». По стандартам нашего быта текст вполне нормален. Однако, исполненный в пионерской манере, он обретает черты бреда, как и сама эта манера рядом с подобным текстом. Разрыв связей между вокалом и словом воссоздает характерную для речи помешанного (или изображающего помешательство) нескоординированность содержания и интонации.

Как видно из приведенного примера, один из мотивов юродствующего рока — «дно». Грязь — физическая и нравственная — на рок-дне концентрируется в сверхплотное вещество. «Ассенизатор, рыжий гамадрил Утром в сортире в куски тетю Папу рубил... Ум, ты оставил меня в камере пыток в паршивой паре белья... Сексуальный дезертир» — поется (точнее, кричит и хрипится) солистом группы «Институт косметики». Задача текстов подобного рода — вызвать шок (у тех, кто воспримет данный набор отвратительных деталей всерьез). Но у шока этого нет никакой сверхзадачи, в отличие от тоже шокирующих бескомпромиссной неприглядностью монологов забулдыг у Высоцкого. В бардовской традиции «дно» все же освещено — пусть только остаточным светом (например, реликтами чувства собственного достоинства у алкоголика из «Милицейского протоко-



ла» В. Высоцкого). В рок-подаче «дно», если можно так сказать, еще и специально затемнено, чтобы даже призрачный свет не пробился.

Симптоматична переориентация мотивов «Милицейского протокола» Высоцкого в рок-н-ролле группы «ДК»: «Весна, и почки набухают, Лучами солнце бьет по льду. А я опять с тобой бухаю Весной в детсадовском саду. Батон по-братски мы ломаем, Занюхать хотим борматей. Весна идет, дорогу маю, Идет-гудет апрельский день...». Напоминание классических строк (а также и советских песен: «А в небе жаворонка пенье, как песня Френкеля звучит...») о весне в ряду «бухаем — борматей — жрем» и т. д., с одной стороны, придает ситуации некий ненормально оптимистический колорит, а с другой стороны, превращает весеннюю ясность в разнovidность грязи. Для героев этой песни действительность безобразна, поскольку до конца слита с социальным антуражем и с отражающим его их собственным саморазрушением (не случайно «жаворонка пенье, как песня Френкеля, звучит» — сама природа звучит духом культуры, в которой детский садик является местом алкогольного суицида).

Трудно сказать, что в такой космизации патологии идет от традиции апокалипсического обличения, носителями которой были юродивые, а что — от претенциозной гигантомании эстрадного шоу. Во всяком случае скитания, холод, грязь, истерзанность плоти и духа в традиционной культуре не эстетизировались. Напротив, «донное существование» в рок-версии представляет род эстетической самооценности. Уже то, что оно искусно (как искусна стилизация П. Мамоновым судорожных движений умалишенного), придает рок-юродству этическую расплывчатость. Слишком много эффектной выверенности, чтобы нашлось достаточно места для нравственной подлинности страдания.

Демонстрация ран и язв в юродствующем роке не только «бередит душу», но еще и устанавливает дистанцию: кромешная неустроенность мира тут видится неким сторонним объектом, к которому субъект относится созерцательно аналитически. Возникает своего рода закалка ужасным, аналогичная привычке организма к «борматею». Развивается своеобразная социально-психологическая наркомания: убийственные для эмоционального выживания смысловые «вещества» входят в «обменный цикл» мироощущения. Без них сознание уже не может обходиться, они его взбадривают, хотя и разлагают одновременно. При всех оговорках об игровой невсамделишности рок-страшилок, демонстрируемая текстами и сценическими имиджами болезнь в конечном счете выступает в роли инъекции, которая сообщает переживанию красочность, недостающую бесцветному внутреннему миру подразумеваемых слушателей.

Иная красочность — не страшная, а смешная — также отпочковывается на нашей сцене от рок-пафоса. К юродству трибунная агитация рока приходила через звенья: обвинение — призыв к сплочению в борьбе — самоцельность борьбы — саморазрушение. К рок-смеху ведут другие звенья: обвинение — предостережение — притча — гиперболизация быденной рутины — пародия.

В песне ансамбля «Дети» «Всё, я сказал» один из куплетов напоминает о «весеннем борматее» группы «ДК». «Семь месяцев назад я пил, Шесть

месяцев назад я пил. Пять месяцев назад я пил, Четыре месяца назад я пил. Всё, я сказал». В самоотчете, однако, отсутствует лихая оголтелость, с которой подано пьянство в альбоме «ДК». Дно бутылки здесь представляет часть обширного дна, совсем не ужасного, вовсе не кажущегося дном, но скорее — комически суетной поверхностью жизни. «Настал момент — я на свет появился, Настал момент — поступил в институт, Настал момент — я семьей обзавелся, Настал момент — на работу пошел. Всё, я сказал. Семь лет назад я купил холодильник, Шесть лет назад я купил пылесос, Пять лет назад я купил телевизор, Четыре года назад — гарнитур. Всё, я сказал. Семь месяцев назад я пил, Шесть месяцев назад я пил... Семь минут назад я чаю напился, Шесть минут назад сходил в туалет, Пять минут назад я глянул в окошко — И что ж увидел? — Атомный гриб!»

Одинаковая конструкция перечислений (семь, шесть, пять лет, месяцев, дней назад я сделал то-то и то-то) уравнивает запой с прочими событиями (купил холодильник, чаю напился). На одних и тех же «местах» в жизни, году, сутках расположены равновелико бессмысленные действия. Пространство жизни оказывается сплошным дном.

Впрочем, это не служит поводом к шоку. Ансамбль поет белым звуком, отстраненно объективным, скептически контрастирующим насыщенно эмоциональным инструментальным рок-звучаниям. Скорее, речь должна идти о приглашении к здравому взгляду на вещи. И, в частности, к тому, чтобы увидеть, кто же он — герой не то дна, не то самой обыкновенной поверхности бытия? Ответ на этот вопрос дает поэтика песни, в которой стержнем является счет времени, абстрагированный от внутреннего мира человека. Время измеряется количественными категориями и вещами. В таком времяизмерении жизнь человека представляется фикцией. Фиктивна и музыка песни. В ней нет ничего, кроме навязчивого повторения единственного мотива. Серия его воспроизведений каждый раз утыкается в «заслонку» («Всё, я сказал»), тоже одинаковую на протяжении песни. При этом и повторяемый мотив и мотив-стоп звучат на единственном аккорде и в одной регистровой зоне. Музыка представляет собой как бы сплошную белую плоскость — «tabula rasa», на которую годы, месяцы, недели, дни и минуты так и не нанесли письма души. «Всё, я сказал» — заявление, идущее вроде бы от очнувшегося субъекта, тем не менее заявлено на тот же аккорд и тот же регистр. Мотив новый, слова перебивают механическое перечисление, а подоснова (гармония, тембр, регистр) — та же. Человеку так и не удастся что-то «написать» на «страницах» своей личности. А в конце песни выясняется: «Всё, я сказал» эквивалентно атомному концу света.

Рассмотренная песня совмещает черты абсурдистской шутки и пророческой притчи. Смех звучит предостережением, — против нас самих, а не каких-то там «мальчиков-мажоров», разъезжающих в «папиных» «Волгах» в песне группы «ДДТ»; против нас, таких обыкновенных, чьи такие привычные действия незаметно влекут катастрофу. Примечательно, что счет жизни идет в песне в числах дней творения, только обратным поряд-

ком, как перед пуском ракеты из шахты. Человек без внутренней жизни оказывается демиургом наоборот.

Такое перевертывание — обычнейшие вещи вдруг видятся как нелепые и дикие — главный прием смехового рока. Сценический имидж ансамбля «Дети» соцартовски рутинен. Ни эполетов, ни дырявых перчаток, ни торсов, обтянутых фольгой, ни каких-либо других красот западной рок-костюмерии. Музыканты представляют галерею типов из очередей — городских и сельских. Есть тут и персонаж в «приличном» костюме для служащего с зарплатой 140 рублей; есть детина в ватнике, кто в футболке, кто в кепке, знак ГТО на груди у него... Эти предельно повседневные облачения, с их подчеркнутой «советскостью», на рок-сцене выглядят экстравагантнее самых необычных клоунских нарядов. Непрезентабельность родных будней теряет свою неприметность. Она вдруг обнаруживает кричащую несообразность, гомерически смешное несоответствие между возможным и действительным. А кроме того, эти ватники-футболки, эти пылесосы-телевизоры складываются в своего рода вызов року с его шоу-гипертрофиями. Таким образом, «Дети» предстают более взрослыми, чем их отцы из очереди (те не замечают, в каком мире живут, прикипели к нему, как ребенок к природой данным родителям), или чем их собратья по рок-сцене (те инфантильно наслаждаются игрой в проповедников или мучеников).

В песне «Всё, я сказал» рутинность обычной жизни гиперболизирована, поскольку сведена к схеме. Именно эта гиперболизация делает притчу смешной. Катастрофичность «атомного гриба» — тоже гипербола, противоположная гиперболе благополучной пустоты, состоящей из «телевизора, холодильника, семьей обзавелся, чаю напился». Но если бы не было этой противогиперболы, то не было бы и притчи.

Не притчевую, не предостерегающую, не угрожающую гиперболизацию обыденного находим в песне группы «Лимонадный Джо» «Стой, кто идет». Окрик часового распространяется здесь с людей на все живое: «Стой, кто летит... Стой, кто плывет...» и т. п. А припев распространяет пограничные приметы запретной зоны на пространство в целом: «Ой-ой-ой, туда нельзя, Ой-ой-ой, сюда нельзя, Ой-ой-ой, никуда нельзя». Сплошной лагерь для всего живого — это было бы страшно, если бы не заводная моторика песни, музыкально далекой от концептуального «экстремизма», представляющей собой обыкновеннейший танец. Эта моторика, вопреки запрещающему поэтическому тексту, разрешает любое движение в любом направлении.

Подобный контраст подводит от комической гиперболы к пародии. «Иван Ильич» группы «Окно» отчасти возрождает, а отчасти пародирует традицию эстрадных куплетистов с минимумом музыкального сопровождения, со стертым вокальным началом (солист группы не столько поет, сколько декламирует, пританцовывая в стиле трепака, что комично контрастирует с рок-тембрами). Минимализация музыкального начала способствует максимальной концентрации внимания на тексте. Внимание необходимо, потому что текст особым образом «знаков». В отличие от текстов куплетистов оттепельно-застойных времен, использованы не нейт-

ральные слова, а слова, втянутые в лозунговые контексты. Их комическое перевертывание осуществляется по модели «юмора в коротких штанишках», когда ребенок истолковывает непонятные взрослые слова этимологически буквально. «Иван Ильич — сторонник перестройки, Он перестроил дачу под Москвой... Иван Ильич — наставник молодых. Иван Ильич — застрельщик и новатор. Он застрелил недавно воробья, Который ел колхозную пшеницу. Иван Ильич — наставник молодых. Иван Ильич — борец за ускорение. Он сыновьям купил по «жигулю», Чтоб вся семья могла быстрее ездить. Иван Ильич — наставник молодых. Иван Ильич — ударник пятилетки. Он осужден недавно на пять лет. Но и в тюрьме, и в лагерной бригаде Иван Ильич — наставник молодых». Быть может, эта серия «наивных» развенчаний высоких лозунговых речений не была бы смешной, если бы не существующее тут же в тексте противодвижение — от наивно-детского понимания к взрослому саркастическому переносу привычных слов в дискредитирующий их контекст. «Наставник молодых» на протяжении всех куплетов остается просто «наставником молодых», и когда мы уже привыкаем к тому, что это выражение не подлежит перетолкованию, в последнем куплете оказывается, что речь идет о лагерном пахане.

Пародия захватывает в свою орбиту не только идеологические лозунги, но и связанную с ними официальную культуру. Ансамбль «АВИА», например, специализируется на перевертывании стереотипов советской эстрады. Марш с припевом «Я не люблю тебя» — двойная пародия. Во-первых, на лирико-танцевальный шлягер. Вывернут наизнанку типичный для него текст, а также и музыкальный стиль. Вместо любовного признания — антипризнание; вместо танцевального «лимонада» или страстных нажимов мелодии — лапидарный марш, агитационная шагистика. Сценический антураж тоже опрокидывает клише шлягерной эстрады. Кордебалет группы весьма далек от «обложечных» критериев конкурсов красоты. Там, где принято ожидать длинноногих изящных див, шикарно одетых или не менее шикарно полураздетых, появляются весьма упитанные девушки, коренастые, с грубовато мужскими движениями. И облачены они в некую аскетическую смесь пионерской и военизированной формы. Но, во-вторых, все это служит также и пародированию массовых гражданственных гимнов-маршей. Их стиль утрирован в сторону примитива, жданственных гимнов-маршей. Их стиль утрирован в сторону примитива, и при этом разбавлен «неправоверными» саксофонными репликами. К тому же марш наложен на текст негражданственного содержания (от того, что «Я не люблю тебя», текст еще не обретает общественной значимости, не выходит из сферы личного). И все тем не менее подано в стиле-вом ключе, который напоминает о выдохшейся к 60-м годам традиции советских массовых празднеств: акробатические пирамиды, которыми кордебалет перемежает маршировку, ясно напоминают о торжествах на площадях перед высокими трибунами. «Тем не менее» акцентировано потому, что как раз тут-то и нет пародии. Скорее напротив: есть искреннее увлечение экзотической на сегодняшней советской эстраде атмосферой 30-х. Так что в пародировании современной эстрадной «советскости» открывается второй слой — ностальгия по «советскости» же, но как бы здоро-

вой, детски неиспорченной, имеющей внутренний иммунитет против нынешнего безверия...

Еще дальше в глубину «советского» (и одновременно — поп-вкусов) заходит группа «Любэ» (видимо, от «Люберец» и «люберов», как бы вне-ших пролетарское сознание в тусовки молодежи). Имидж группы собирает черты «легендарных 20-х», причем с военно-чекистским уклоном: здесь и кожанки, и галифе, и сугубо «рабоче-крестьянские» лица и фигуры (конечно, в сравнении с натуральными прообразами стилизованные и эстетизированные). Музыкальный стиль смешивает рок-звучание пафосно-агитационного типа с призвуками криминального трехаккордового фольклора, частушки и солдатского марша. Делается это настолько безошибочно, что возникает семантический ребус: перед нами не то пародия, не то вполне правдоподобное стремление окунуться в стихию решительного действия, заложенную в жанровых прообразах пореволюционной «советскости». Впрочем, в сторону пародии тянут тексты. Один из них, написанный по следам популярного телесериала «Место встречи изменить нельзя», сопровождает упоминания о героях-чекистах агрессивно-карнавальным припевом: «Атас! Веселись, рабочий класс. Танцуйте, мальчики, целуйте девочек!...» При этом «Атас!» повторяется, многократно воспроизводя атмосферу барака, подворотни, «дна». А в песне «Не валяй дурака, Америка» предложение подарить замерзающим недотепам-американцам валенки соседствует со схемой самосознания «простого советского человека»: жизнь сводится к формуле «Баня, водка, гармонь и лосось».

В такой как бы положительной ретропрограмме заключена новая грань рок-фрондерства, уже «перестроечная» по своему адресу. Смеховое развенчание касается теперь не одних только надоевших музыкальных штампов, но и набивших оскомину современных критических разговоров о прошлом страны. А следовательно, и самого рока, который сросся с этими разговорами в качестве прежде гонимого «героя гласности». Вызывающим образом примыкая к стилистике 20-х—30-х, «АВИА» и «Любэ» указывают тем самым на принципиальное неучастие музыкантов в общей критической кампании, а следовательно, — на дистанцирование от той рок-музыки, что обрела в массовом понимании ореол критика и борца за социальные преобразования.

Перестроечная эйфория в отношении рок-музыки становится объектом высмеивания в самом роке. Тут и начинается настоящий рок-смех, свободный от проповеди или угрозы.

Песня группы «Дети» «Пол Маккартни» по стилю — точная копия заводных рок-н-роллов эпохи «The Beatles». А текст как бы снимает этот «завод», помещая рок-н-ролл в далеко не праздничную, скорее — жалкую обстановку. На Пулковский аэродром приземляется лайнер с легендарным Полом Маккартни, прибывающим в СССР с гастролями. Припев нацелен в «официальных лиц», которые раньше боялись рока как идеологической отравы, а теперь вынуждены встречать самолет с именитым гостем: «О, Пол Маккартни, Пол Маккартни, о йес. Стоят у трапа члены КПСС. И кто-то губы от волнения ест: У Пол Маккартни есть виза на въезд». Но далее выясняется, что прибыла одна Линда — супруга Пола

Маккартни, его половина, «пол-Маккартни». Ажиотаж у трапа тем не менее тот же, и даже удвоился. Фразы припева поются канонно: «... Стоят у трапа члены КПСС (А также жены членов КПСС)»... Рок вырождается, от «Маккартни» осталась слабая половина, у нас же в самом разгаре ритуальный трепет вокруг рока, — такой эффект дает перевод на русский имени собственного западной звезды.

В еще большей мере смеховой рок отделяет себя от рока как символа идейно-политических альтернатив, когда пародирует его вместе со шлягерными и гражданственными клише советской массовой музыки. Группа «Экс-Бим-Бом» парадоксально смешивает два имиджа. С одной стороны, перед нами вроде бы знакомые по эстраде 60—70-х гармоники-ложечники-балалаечники с их беззубым подмигиванием «милке» и придурковатым весельем по поводу успехов родного колхоза. С другой стороны, ведут себя парни в косоворотках точь-в-точь, как если бы были наряжены в колготки и обвешаны цепями: вся пластика — из арсенала западных рок-групп, а с гармониями исполнители обращаются так же, как шоу-кумиры с гитарами: резко вскидывают их вперед, вращают вокруг головы и т. п. К тому же звучит фонограмма «Европы» — группы, какое-то время удерживавшей ведущие места в западных хит-парадах и очень популярной у нас. Текст же, подложенный под фонограмму, поначалу задает отечественных рок-фанов: «Лучше «Ласкового мая» ничего в Европе («Европе»? — Т. Ч.) нет...»; затем затрагивает массовые советские песни: «Ты Россия, необъятна, Нет ни в чем тебе конца, Ты веками непонятна, Ламца-дрица-лам-ца-ца»; и, наконец, добирается до шлягера, «перевернутого» в гражданственную плоскость: «Русские на снегу... Ты их погладь руками, Я уже не могу...» Пародия разрастается, накрывая и левачествующих западников, и молодежное приложение к их взглядам — поклонение року; и закосневших в охране национальной самобытности традиционалистов... Пародия многослойна, многоадресна. Характерен такой пассаж (под ту же фонограмму группы «Европа»): «Русский царь Петр Первый Был делами знаменит. Прорубил окно в Европу, Из него теперь сквозит. Мимо этого окошка я без шуток не хожу. То им серп туда засуну, То им молот покажу». Тут сразу — и подчеркивание доморожденности отечественного рока, «надутого» из прорубленного в «Европу» окна. И издевка над роком вообще, поскольку антураж рока выглядит мишурным рядом со здраво-мысляще грубоватым юмором частушки. И одновременно — высмеивание сувенирного опошления национальных традиций, подгоняемых под западную моду. Кроме того, иронически гипертрофируется недавняя аксиома о противостоянии двух систем (модель текста — из непечатной частушки о зяте и теще — принижает как образ «Запада», так и символу серпа и молота). Наконец, смеховая энергия настигает и штамп о «за-конной гордости» нашим социальным первородством. Пугать через окошко серпом или молотом тех, кто живет в компьютеризованной среде, для патристической гордости слишком анахронично. Выкрик, венчающий этот пародийный каскад — эту «эскалацию освобождения» от народных идеологизаций, — смешивает рекламную зазывальность с провинциальной наивностью: «Рашн рок!» — почти исчерпывающая

формула установившегося сегодня отношения к отечественной рок-музыке.

Линия самопародии продолжается группой «Дети» в их песне «Три аккорда». Апология музыкальных устоев рока сопровождается аллюзиями на афоризмы, в которых выразился традиционный гражданственный дух: «А кто с четвертым аккордом к нам придет, тот от него и помрет», и т. п. Ироническое прославление нищей музыкальности, в нашем роке преобладающей, переходит в ироническое прославление рок-Мы и его весьма элементарного духовного оснащения. Так смеховой рок возвышается над роком серьезным (проповедническим и юродствующим), а вместе с тем — над всей нашей насквозь идеологизированной массовой музыкой (в которую серьезный рок интегрирован на правах «принципа отрицания» «принципов утверждения»).

На этом пути рок и сам перестает быть только и просто рок-музыкой. В нем обнаруживается синтез многих традиций: давних национальных, советских, западных. От рок-музыки остается инструментальный состав. Но ведь на рояле можно играть и сонату Моцарта, и джазовую импровизацию. Да и состав рок-инструментария меняется. В группе «Ноль» солирует Ф. Чистяков — баянист.

Уходя от идеологизации и от себя самого, рок открывает перспективу тому типу эстрадной музыки, который адекватно соответствует ее функции в «нормальной» культуре: деидеологизированной, развлекательно увеселительной, украшающей досуг. Уже ведь из самого понятия «легкая музыка» следует, что под нее можно радоваться и немножко грустить (а грусть в эстрадном — стилизованно красивом — виде есть не что иное, как эквивалент радости), но нельзя с ее помощью ставить мировоззренческие проблемы, идейно самоопределяться, вести политическую дискуссию. В последнем случае проигрывает и музыка, которой приходится насиловать свою жанровую природу (впрочем, в нашем обществе, где насилия было так много, в отношении музыки его никто не замечал), а то и фальшивить — хоть бы и с самыми добрыми намерениями; и идеология, которая — уже через фальшь в самочувствии транслирующей ее музыки — безвозвратно теряет доверие людей.

Проповедники, юродивые и скоморохи не ушли в прошлое вместе со средневековьем. Их культурные роли пережили серию российских модернизаций, в том числе и две последних — начатых 1917 и 1985 годами. Правда, в мире «нового человека» традиционные маски порой трудно разглядеть. Они могут накладываться друг на друга в гротесково ущербном облике политического вождя — идеологического жреца. А могут и рассыпаться отдельными чертами среди типичных представителей социальных групп: номенклатурный руководитель с канцелярским пафосом призывает воплощать в жизнь то-то и то-то; бесребреник-интеллигент идет на заклание в психушку, обличив «царя» на площади; балагур-обыватель вносит в нищее застолье карнавальную веселость... Что в политической жизни и в быту смазано, в массовом искусстве заострено.

На эстраде ряд проповедников выстраивается от правоверных декла-

маторов песенного официоза до рок-«раскольников». Юродивые эстрады — это и шлягерные эксгибиционисты сокровенной лирической тоски, и рок-«помешанные», пугающие публику разбалансированностью тела и духа. И скоморошество представлено вереницей образов: от официозных куплетистов и фольклорных частушечников до рок-пародистов и рок-сатириков.

В свою очередь, отблески эстрадных ампула ложатся на другие явления массовой культуры. Проповедничество — это и передовицы «Правды», и листовки «Памяти»; и программа «Время», и «Пятое колесо». Юродство угадывается в еще и теперь частых на страницах «Советской России» конвульсивных прорицаниях конца света или в апокалипсическом тоне всевозможных криминальных репортажей, занявших видное место на страницах других газет и на телеэкране. Наконец, пересмешничеству отдают дань как «Комсомольская правда», так и телепрограммы типа «Авторского телевидения».

Так что рок-сцена, на которой пафос, юродство и смех предстают в гипертрофированно выразительном виде, весьма точно отражает ментальную конструкцию советского сознания. Вот почему «рок-революция», произошедшая в годы перестройки на эстраде и в телерадиоэфире, может быть понята не столько как коренной перелом, сколько как плавное продолжение традиций нашей массовой культуры.

Если «революции» не случилось, то всегда есть надежда на эволюцию. Чем же продолжится рок-продолжение шествия «с песней по жизни»?

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См. об этих чертах скоморошеского веселья: Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984. С. 63—104.
2. См.: Фрейд З. Очерки по психологии сексуальности. М., 1989. С. 20—26.
3. «Экстатическое сладострастное переживание ... есть также и приобщение к природе божественной... В окончательном слиянии полной и вечной индивидуальности с космосом будет то экстатическое блаженство, которое есть и в слиянии полов», — писал религиозный философ. См.: Бердяев Н. А. Эрос и личность. Философия пола и любви. М., 1989. С. 43.
4. См. примеры: Леви-Стросс К. Структурная антропология. М., 1983. С. 173; Sachs C. Die Musik der alten Welt. Berlin. 1968. S. 18.

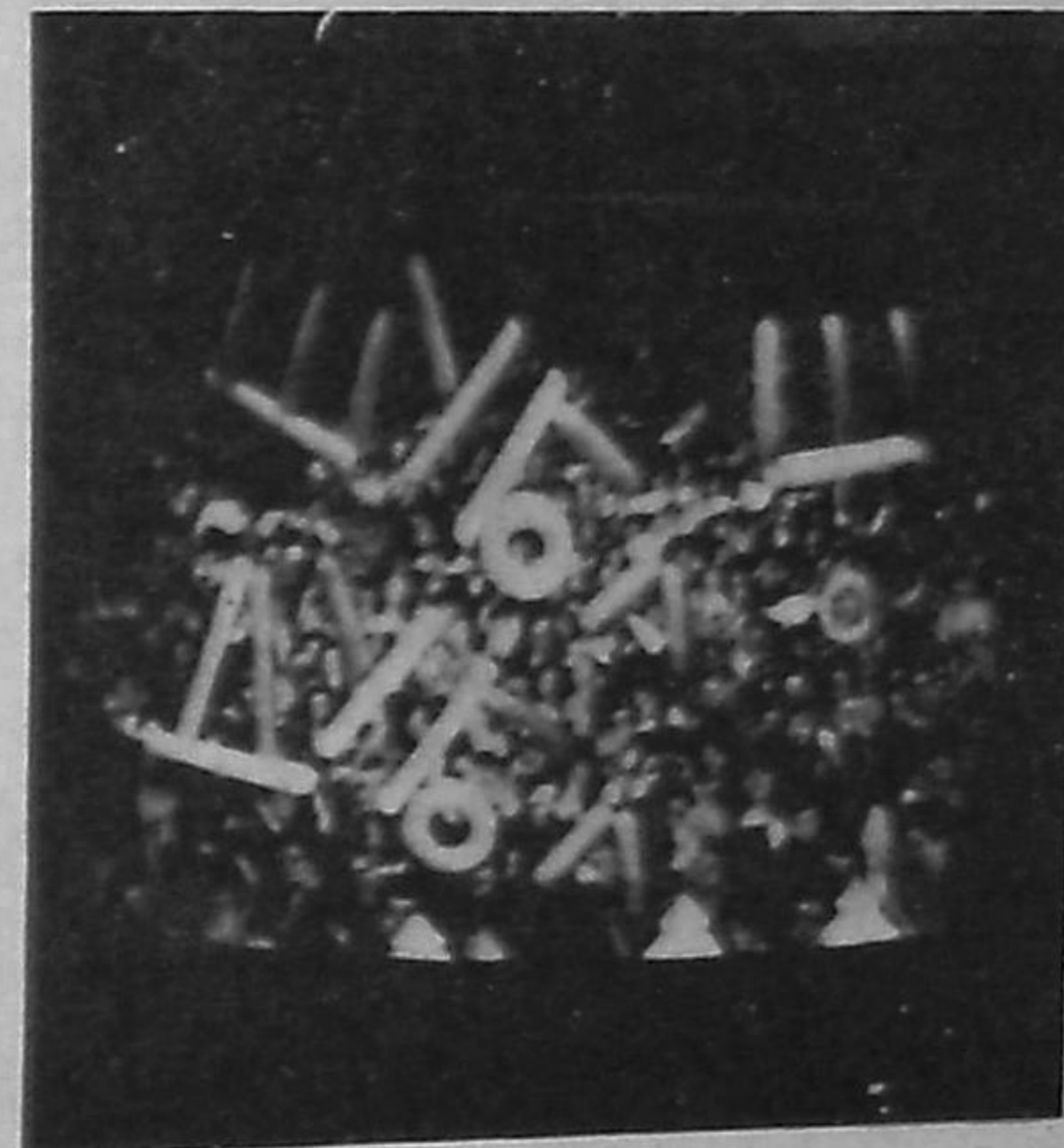
ГЛАВА 18

Вперед, к пустикам? Предварительное заключение

«И вновь продолжается бой, И сердцу тревожно в груди...» — слова из бодрой гражданской песни сегодня не потеряли актуальности, несмотря на отмирание жанра, поэтику которого они так полно воплотили. Впрочем, в этих словах произошел смысловой сдвиг, как раз связанный с тем, что жанра, их породившего, уже нет. Хотя инфантилизм все еще окрашивает мировидение даже и зрелых политиков, хотя мы все еще поем и смеемся «как дети», наше детство утратило классически советскую идеологическую чистоту. Мы сегодня — такие дети, которые не верят больше в аистов и капусту. Теперь мы знаем, что экономические блага рождаются от рынка, и перестали стыдиться денег (или мечты о них). Недаром дистиллированно целомудренные пионерские песни больше не звучат.

Вообще, атмосфера красногалстучной наивности насаждалась в традиционной советской культуре не случайно. Дело не только в психологическом подкреплении патерналистских претензий государства. И не просто — в установлении антипотребительски-бескорыстного стандарта в отношении людей к собственной жизни, протекающей словно в вечной школе, где за «учиться, учиться и учиться» платят отметками в табеле (то есть моральными, а не материальными поощрениями). Дело еще в том, что детство очищает все, к чему прикасается, разумеется, если само детство чисто. «Пионерскость» общественного сознания очищала наш идеологический миф, утверждала его в качестве единственно истинного стиля мышления, — ведь «устаи младенца...»

И вот младенческая наивность утрачена, а инфантильность, то есть безответственная вера в простоту действительности и в простые решения по ее «исправлению», сохранена. И бой, который «вновь продолжается»,



теряет характер ритуальных «битв за урожай» или борьбы за звание образцового коммунистического города. Он обретает те жизненные очеркания, которые в эпоху гражданской войны послужили реальным прообразом будущих ритуально-идеологических «боев».

Наша история может замкнуться. Но пока еще концы прошлого и будущего не совпали, остается место для прогнозов — для предварительных заключений по сюжетам этих очерков.

Сейчас в разной мере вероятными представляются три варианта развития нашей массовой культуры.

Во-первых, традиционный советский массовый репертуар может стать своего рода нелегальным музеем, сохраняемым с той же страстью, с какой сейчас не столь уж малочисленные защитники ленинского праха борются за невынос его из мавзолея. По мере усиления катастрофической обстановки в экономике и нарастания трудностей в повседневной жизни в гонимые герои могут выйти прежде всего ортодоксальные большевистские культурпродукты типа «Мы смело в бой пойдем», но также, скажем, правоверный комсомольский репертуар послеоттепельной эпохи, например, песни, исполнявшиеся Львом Лещенко. Конечно, будет забавно, если в новый подпольный пласт советской культуры попадут «Широка страна моя родная» вместе с кинофильмами вроде «Волга-Волга», романом «Бруски», клятвой юного пионера и трилогией Л. И. Брежнева. Как бы ни была фантазмагорична подобная перспектива, автор не может отогнать от себя предательскую торопливость: хорошо, чтобы эта рукопись успела проскочить через типографию до того, как реалии, в ней анализируемые, попадут в разряд nereкомендуемых к упоминанию (так в конце 70-х, после существенного повышения цен на кофе, в списки nereкомендуемого к трансляции на радио попала «Кофейная кантата» И. С. Баха). Однако именно nereкомендуемость, если до нее действительно дойдет, обеспечит выживание артефактам доперестроечной советской культуры. В этом случае они могут образовать почву для некоторого нового культурного развития, ведь в истории нередко так бывало, что большая новация отталкивалась от периферийных или загнанных в подполье традиций.

Во-вторых, с указанным может совмещаться (или развертываться сам по себе) другой ход событий. Скорее всего нашу легальную массовую культуру ждет вестернизация. Уход от «совка», видимо, будет выражаться в вытеснении привычных стереотипов отечественного популярного искусства (а также стилистики прессы, радио, телевидения) импортным стандартом. Эффект тут возможен двойной.

Вестернизация способна очистить коллективное мышление от главных прописей нашего мифа. Советская мифология, выраженная, в частности, в массовом искусстве, носит мобилизационный характер (как мифология любого тоталитарного общества): она, «как песня, зовет и ведет». Напротив, западная массовая культура проникнута компенсационным мифом, который никого никуда не зовет и не ведет, но вносит в будни праздничный колорит и стимулирует престижное потребление. Вестернизированная массовая культура могла бы сделать к нашей ментальности прививку обывательской мечты о благосостоянии, здоровье,

молодости и красивых чувствах и снять с нашего сознания многолетний стресс «достижения исторических рубежей» (будь то «построение коммунизма» или «движение к рыночной экономике»).

В то же время вестернизированная массовая культура может заново идеологизировать массовое сознание. Символические нити будничного художественного потребления, обозначающие пребывание в *своей* стране, оборвутся, чужие стереотипы и традиции начнут казаться узурпаторами своего, кровного. Рядом с дискомфортом изгнанничества, который особенно остро будут переживать люди старших поколений, может развиваться стремление отстоять рубежи родного культурного пространства. При оборванности многих фольклорных традиций, при дискредитированности классического советского культурного обихода, это стремление будет «безъязыким», и оттого особенно мучительным. В конце концов его сможет использовать любой достаточно расторопный национально-патриотический идеолог, чтобы прорваться к вершинам власти. Конечно, опоры на одно только старшее поколение ему будет мало. Но и молодых, более отзывчивых на завозные развлечения, тоже может настичь подспудное раздражение от несовпадения выраженного в художественном импорте (или квазиимпорте) жизненного стандарта с уровнем их реального быта. А сознание, что хотя бы на эстраде или на киноэкране мы разделили «символ веры» развитых стран, будет плохим утешением перед лицом того факта, что экономика не спешит воздать нам по новой «вере» — закормить до отвала или модно одеть с ног до головы, да по доступной цене.

Оптимальным был бы иной путь, который хоть и не очень отчетливо, но все же просматривается в нынешней ситуации. Он определяется следующими условиями:

1) необходимостью освободиться от мифа про «Мы», «Они» и «Борьбу», который, действуя раньше в прямом, а теперь в обращенном вариантах, погрузил жизнь людей в безвыходную чрезвычайность, истощил силы страны, привел к кризису государственности;

2) необходимостью органичного перерастания культуры, стоящей под знаком этого мифа, в культуру деидеологизированных ценностей, ориентированных на реальные жизненные интересы людей. Простое заимствование соответствующей культурной символики из обихода развитого Запада способно обострить действие нашего мифа, который может вращать в ощущение попорченной самобытности и укрепиться на этом психологическом плацдарме;

3) возможностью органического перехода от мифа мобилизационного к мифу компенсаторному (без того или иного мифологического наполнения массовая культура немислима), возможностью, которая вызревает на рок-сцене. О последнем моменте — подробнее.

Советская массовая культура сегодня сама с собой ведет «последний бой». На сей раз «Мы» отождествлено с демократически возбужденной прессой, с радикально «антисовковой» молодежью, а среди художественных течений — с пафосно-проповедническим роком. Что касается «Они», то в этой роли — не только демонстранты, выходящие с проленинскими

лозунгами на отмененное 7 ноября, но и все, кто недостаточно вдохновлялся перспективой Нюрнберга на отечественный лад. Художественным знаком этих воинствующих или умеренных традиционалистов служит официальная доперестроечная продукция массовой культуры, и прежде всего песенный репертуар 30-х (между прочим, он вновь проникает в радиоэфир в последнее время). Но «бой» продолжается и в самом роке. Его пафосный вариант схож со своим традиционалистским песенным «врагом» по признаку идеологической перегруженности. Поэтому «истинной» рок-музыкой (то есть действительной альтернативой привычному ментальному реквизиту) становится пародийно-смеховой рок, который противостоит не только былой художественной официальности, но и своим «серьезным» собратьям по недавнему подполью.

Однако смеховой рок в некотором отношении все же не до конца оторвался от притяжения нашего мифа. Его смех отсвечивает страхом или самоглумлением, как в классических советских политических анекдотах, в которых издевка над вождями переходила в издевку над подданными: так в неофициальной сфере продолжалась «борьба» нашего «Мы» с нашим «Они».

Вывести из круга этой «борьбы» может смех, избавившийся от привкуса страха или угрозы. И смеховой рок, очищаясь от экстремистской пародийности и от социально значимой тематики, перестает быть «страшно смешным» — становится шуточной песней. В свою очередь, шуточная песня способна вывести в сферу собственно легкой музыки.

Первый шаг на пути к шутке — это «чистый» абсурдистский смех. Напрочь отказываясь от какой-либо узнаваемой темы, такой смех разом снимает с себя любые идеологические нагрузки. В то же время он хранит следы идеологизированности. Ведь принципиальный абсурдизм — достаточно жесткая художественная позиция, а жесткость срослась со стилем нашего как «правового», так и «еретического» мышления. В идеологические тона волей-неволей окрашена всякая радикальность — просто потому, что за радикальностью мы привыкли чувствовать политическую «железную руку».

Абсурдистский смех представлен репертуаром С. Крылова. Имидж певца отшлифован в гротесковом духе. Но гротеск этот двусмысленного свойства. Веселая безмерность клоунады в нем сочетается с обыгрыванием шокирующих, вызывающих деталей. Внешние данные артиста (излишняя упитанность, далекое от «обложечных» стандартов мужественности лицо) стилизуются таким образом, чтобы создать перевертыш юношески аэробического облика, господствующего на шлягерной и рок-эстраде. Но певец идет дальше, и оформляет свою отклоненность от норм шоу-красоты в образ подчеркнутой «некрасивости», почти «отвратительное» подобие морского кителя, дополненного тем знаменитым отечественным бельем для мужчин, что прозвано семейным. При этом китель геройски венчался форменной фуражкой с массой невнятных эмблем и значков, тогда как нижняя часть костюма усугубляла производимое ею откровенно неэстетичное впечатление жалкими скороходовскими ботиночками.

Особо важной деталью были темные очки, столь модные среди исполнителей рока новой волны в качестве знака непроницаемо холодного эстетизма. Закрыв ими глаза наподобие супермена из боевика, С. Крылов как бы выражал претензию на неуязвимость; он словно бравировал своим фальстафоподобием, столь негорделивым и мало привлекательным в направлении вниз от кителя, сколь напыщенно-мишурным в направлении вверх.

Этот кентавр шоу-блеска и банно-кухонной ничтожности исполнял песню, выдержанную в музыкальной стилистике рока, но с ни на что не похожим текстом: «На большой сиреновой горе Сидит зеленая большая птица — какаду. И на его зеленой голове Торчит такой большой зеленый Хохолок... Не надо смеяться. Куда же деваться. Куда же деваться. Не надо смеяться. Ты что грустишь, какаду? Смотри, как весело сегодня в городском саду...»

Следующий шаг к шутке: «Какаду» из репертуара С. Крылова летит прочь от экстремизма, когда, теряя свой «большой зеленый хохолок», оказывается в «далекой бухте Тимбукту» из песни ансамбля «Секрет». В бухте Тимбукту живут Сара Барабу, попугай Марабу и корова Му. Песня повествует о том, как Барабу требует от Марабу, чтобы тот стал Му, а Му, напротив, стала Марабу. В сущности, этот абсурдистский сюжет больше похож на детскую считалку. Во всяком случае, от подозрений в радикальном абсурдизме освобождает как мягкая атмосфера ретро-джаза 30-х годов, так и имидж ансамбля — адаптация имиджа «The Beatles» к образу примерного советского студента начала 80-х годов. «Какаду», превратившийся в «Марабу» при перелете из «городского сада» в далекую бухту, перевел абсурдистский смех в регистр игрового юмора.

Следующая ступень: «далекая бухта Тимбукту» теряет условно-сказочные очертания и превращается во вполне реальные, хотя опять же далекие, недостижимые, как призрачная мечта, Гавайские острова, о которых поют «Веселые ребята»: «На Гавайских островах Утопает все в цветах, А Гавайи утопают в океане...». Географическая экзотика разворачивается в исключительно милый курортный сюжет: герой признается в любви некой Марианне, так чудесно рифмующейся с океаном. И все это — на фоне не слишком заводного, не особенно горячего, но бодрящего и теплого танца. Если бы не заведомая несбыточность «гавайских грез», то песня не имела бы шуточного колорита, а была бы заурядным лирическим пустячком. Шуточный колорит выделяет этот пустячок из множества «девочек моих синеглазых», «Аленок» и «Мадонн».

Показательно, что пространством деидеологизированной шутливости становятся в песнях далекие острова с удивительными попугаями и экзотическими цветами. Сказочная отдаленность от нашей жизни позволяет шутке состояться. Показательно также и то, что волшебные далекие места, где возможна шутка, увиденны в песнях как бы детски бесхитростным взглядом. Детство — это тоже отдаленность от «здесь и теперь», но не в пространстве, а во времени. Детство примыкает к «Гавайским островам» и к «бухте Тимбукту» через сказочность; и само детство — своего рода сказка и экзотика для культуры, перегруженной идеологическими сверхзадачами.

Поэтому с «Гавайских островов» можно переместиться в обыкновенный городской двор, где отчаянно фальшиво поет мальчик Вася из песенки ансамбля «Кукуруза», — поет, а его друзья, чтобы соседи не возмущались Васиным пением, создают «шумовую завесу»: кто бьет в кастрюлю, кто громыкает палкой по забору, кто скребет железом по железу, — «Пой, Вася!» А из двора можно подняться в городскую квартиру из песни «Веселых ребят», где мучается ревностью «тетя», которую некий малолетний душевед уверяет: «Ой, напрасно, тетя, Вы таблетки пьете, И все смотрите в окно. Вы поверьте, тетя, Дядя на работе, А не с кем-нибудь в кино».

«Далеко» как «детство» и «детство» как «далеко» — это условия, в которых возможна шутка. Она невозможна для здешней взрослости, молчаливо констатирует эстрада. Тут возникает сразу и созвучие и разнозвучие с прежними установками советской массовой культуры.

С одной стороны, настораживает симметричность давнему барачно-оптимистическому: «Мы можем петь и смеяться как дети». Но те «дети» находились в жестких рамках тогдашней «взрослости» — «среди упорной борьбы и труда», а не в сказочно отдаленном пространстве. Конечно, шутливо-непосредственное тепло, излучаемое «детством», ощущалось и в пении тех «детей». Однако звучало оно как компенсирующая добавка к «упорной борьбе и труду», как наивно сентиментальная приправа к «идеологической зрелости». Время сформировало различие между «пионером — всем ребятам примером» и Хрюшей из «Спокойной ночи, малыши». И нынешний прорыв к шутке на эстраде ориентирован как раз на «Хрюшу», то есть на пространство, сказочно свободное от всякой «борьбы и труда», от любой «идеологической зрелости». Правда, нельзя не обращать внимания на тот факт, что пространство это возникает на телеэкране под девизом «Спокойной ночи, малыши».

Впрочем, сон, как известно, лечит. И если взрослые у нас шутить не могут, отягощенные серьезными думами типа «кто виноват — что делать», то дремать могут и они. И детские шутки на сон грядущий переходят на нашей эстраде в лечебную дрему для взрослых. Очищенное от шутливости, легкомыслие теряет тут свой второй корень (*мысль*), оставаясь только при первом (при *легкости*). Речь идет об особой разновидности развлечения — лирико-танцевальной песни, которая выражает то, что можно назвать поэтикой пустяка.

Пустяки на нашей эстраде бывают двух родов: «тепленькие», «сладкие» и «холодные», «терпкие». Лирические песенки без претензии на слушательское сопереживание чувствам героя, без претензии на сами эти чувства, но попросту создающие приятное ощущение досуга и комфорта, атмосферу полной необязательности не то что каких-то действий, но и каких бы то ни было размышлений и переживаний, — это теплые и сладкие пустяки. Таковы, например, шлягеры И. Корнелюка про «билет на балет» или «подожди-дожди-дожди». В последнем речь идет вроде бы о любви. Но любовь — только внешний повод для игры в «подожди-дожди» (такой же, как с «билетом-балетом» в первом примере): для артикуляции языковой инерции — столь же бездумной, как инерция танцевального притаптывания в ритм музыке. Тепла и сладка — лишена всякой «крутиз-



СОДЕРЖАНИЕ

От автора	5
Г л а в а I	
Наш миф, поведанный женщиной, которая поет, и мужчиной, который едва говорит	8
Г л а в а II	
«Страшно смешно», или Наш здравый смысл	24
Г л а в а III	
Под сенью девушки с веслом. Наши чувства	34
Г л а в а IV	
О песенном стихе и газетной прозе. Наш язык	44
Г л а в а V	
«Мы пионеры, это значит...»	54
Г л а в а VI	
Из истории наших зрелищ (I)	64
Г л а в а VII	
Учебник и антиучебник	74
Г л а в а VIII	
«Виды любви в жизни у нас однообразны...»	82
Г л а в а IX	
Аскеза и страсть на эстраде	94
Г л а в а X	
Барачный оптимизм	114
Г л а в а XI	
«Быстро так увяли розы...»	128
Г л а в а XII	
Как хороши, как свежи стали рельсы...	140
Г л а в а XIII	
Одинокая женщина грустит в деревне	164
Г л а в а XIV	
Эмигранты на родных просторах	176
Г л а в а XV	
Из истории наших зрелищ (II)	192
Г л а в а XVI	
Громкое и тихое в авторской песне	202
Г л а в а XVII	
Пафос, юродство и смех на рок-сцене	222
Г л а в а XVIII	
Вперед, к пустякам? Предварительное заключение	246



Дунаевский И.



Пресняков В.



Ленин В.



Леоньев В.



Осудорска Ф.



Сухачёв И.



Шамик И.



Серов А.



Хрущев Н.