

III. РЕФЕРАТЫ

**ЧЕРЕДНИЧЕНКО Т.В.
ТИПОЛОГИЯ СОВЕТСКОЙ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ.
МЕЖДУ “БРЕЖНЕВЫМ” И “ПУГАЧЕВОЙ”⁴⁷**

Автор книги, музыковед и философ, доктор искусствоведения, попыталась 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.

О песенном стихе и газетной прозе

“В энциклопедиях третьего тысячелетия будет написано: “Брежнев Л.И. — мелкий политический деятель эпохи Аллы Пугачевой” (с. 8).

Приведенный автором анекдот конца 70-х годов сам должен был бы удостоиться места “в энциклопедиях третьего тысячелетия” как осколок культуры, которая, судя по стремительности происходящих в нашей стране изменений, очень скоро может превратиться (по крайней мере в некоторых своих реалиях) в далекую и малопонятную экзотику — вроде индейских мифов, исследованных К.Леви-Стросом.

В анекдоте за честь именовать эпоху борются два персонажа-символа. Пугачева — исполнительница шлягеров, главная тема которых любовь, обозначает концепт “личное”. Противоположность ей — Брежнев. Это — “общественное”. Но Брежнев прежде всего — лидер в политике и идеологии.

“Общественное” (Брежнев) ограничено идеей власти как власти идеи. “Личное” (Пугачева) тоже ограничено — изнанкой государственно-идеологического “общественного”. Шлягер сливает воедино танцевальное раскрепощение и лирическое переживание. Чувство свободы, как свобода чувства: точный противовес идее власти, как власти идеи” (с. 10). “Эта оппозиция вбирает в себя культурное “Все”. Анекдот рисует не только современную эпоху, но и эпоху “третьего тысячелетия”, то ли в виде вакуума вокруг властвующих идеологий и эстрады, то ли в виде сплошного континуума, каждая точка которого — в зависимости от ее положения относительно идеолого-политического “верха” культуры и ее песенно-эстрадного “низа” — является в определенной мере и “ленинским курсом”, и “Арлекино” (с. 12).

Таким образом, эстрадная звезда “олицетворяет общественное”, превращаясь в политического деятеля, который, напротив, становится эстрадным увеселителем, фигурой частной, не имеющей большого общественного значения. Так общественное и личное меняются местами, предварительно раздвоившись.

Шлягер повседневно реализует то, что идеология повседневно обещает. Как правило, эстрадная мода приходит к нам из-за рубежа. Именно отсюда проистекает стойкая неприязнь официальной идеологии к эстраде. Зато по мере того как очередная мода выдыхается, а поднятый ее волной тип шлягера теряет свою привлекательность, идеология перестает его опасаться и даже приписывает ему качества “друга”. И шлягер, потерявший опору в эстрадной моде, нередко стремится опереться на актуальную тему и, обнаруживая свою тождественность с ней, примыкает тем самым к идеологии. Путь от

⁴⁷ Чередниченко Т.В. Типология советской массовой культуры: Между “Брежневым” и “Пугачевой”. — М.: РИК “Культура”, 1994. — 256 с.

“врага” к “другу” и “врагоборцу” прошли практически все заметные течения нашей эстрады.

Каков язык нашей эстрады?

Вспомним строчки из популярной песни 30-х годов: “Мы будем петь и смеяться как дети, среди упорной борьбы и труда”. Глагол “петь” привязывает к себе все другие: “шагать”, “строить”, “любить”, “жить”, которые становятся как бы синонимами действия “петь”, утрачивая при этом свой собственный смысл. “Мы” — подлежащее. Но подлежащее как бы мнимое, поскольку “Мы будем петь” эквивалентно “песне”. Далее действует только песня, она “помогает”, она “зовет и ведет”. Настоящее подлежащее — именно “песня”. И возвышается она на более солидном постаменте, чем “Мы”. Если “Мы” всего лишь “как дети”, то “песня” — “как друг, товарищ и брат”. Люди — идеологически ниже ростом, чем “песня”.

Мнимое подлежащее “Мы”, заслоняемое подлежащим “песня”, напоминает о том, что “весь советский народ единодушно одобряет” или “по просьбам трудящихся введено” или что “народ нам не позволит...” Таков стереотип руководящей роли узкой группы лиц, выдающих решения за волю монолитного населения.

Формула типа “Простые труженики с глубоким удовлетворением восприняли решение о” отличается той же крайней неконкретностью и тем же маскируемым отсутствием у субъекта деятельных качеств, что и “Мы” в песне, в которой действует одна только “песня” (с. 46).

Речь хозяйственников и политиков не только старого закала, но и нынешних переполнена служебными связками типа “являться”; действия передаются нагромождением существительных.

В песнях гражданской ориентации на первый план выступают безглагольные конструкции, за счет чего существительные “бронзовеют” и “мраморизуются”, “весна”, “надежда”, “сила”, “Ленин”, “партия”, “рулевой” еще совсем недавно составляли, по сути дела, одну сплошную тавтологию, которая “...артикулирует некий торжественный оптимизм. В свою очередь, стихи из песни “Яблоки на снегу” — то же самое, что “Ленин в твоей весне”, а “Желтые тюльпаны — вестники разлуки” дублируют конструкцию “Партия — наш рулевой” или “Партия — наша надежда и сила” (с. 47).

После 1985 г. в газетной прозе и песенном стихе появились новые черты. Политический словарь обогатился “пакетом предложений”, “человеческим фактором”, “на основе консенсуса”. “Приватизация, легитимация, инаугурация” и прочие “умные” слова превратили нашу лексику в синонимическую кашу, в которой нет разницы между Чойбалсаном и Лумумбой, а “общечеловеческие ценности — то же, что “регулируемый рынок”.

Речевой стиль эпохи гласности в сравнении с кондовым примитивом речей Л.И.Брежнева превратился в символ резкого поумнения и говорящих, и аудитории. Очереди к микрофонам на съездах и сессиях возникали в том числе (если не прежде всего) из потребности продемонстрировать “интеллектуальный взлет” всех и каждого.

“Когда же раскрепостилась и “поумнела” газетная речь, песне легко было консонировать печатному слову. И зазвучали стилевые и тематические консонансы. “Эскадрон моих мыслей шальных” по колоритности словосочетания недалек от афанасьевского “агрессив-но-послушного большинства”. Песенный припев: “Родина моя, нищая сума, Родина моя, ты сошла с ума” — по эмоциональному давлению близок к печатному пассажи: “Советское общество, раздавленное дикой диктатурой, втопанное в кровь и грязь... Люди, прошедшие через эту мясорубку, попавшие под асфальтовый каток...” (с. 48).

Припевы эстрадных песен как бы концентрируют не всегда богатый смысл новых газетно-журнальных рубрик. Рыночным программам с броскими названиями “500 дней”, “Согласие на шанс” и пр. по смысловому значению соответствуют песни, в которых звучат слова: “Ты копи, моя копилка” и прочие им подобные. Обсуждения проблемы въезда-выезда и почтительные интервью с зарубежными соотечественниками сводятся песней к географическим грезам: “На Багамских островах утопает все в цветах”, “Парамариво... город призрачной мечты...” и т.д.

Опустошенные тексты песен, поданные с карнавальным весельем, смеются сами над собой, но и над культурой, устраивающей радения вокруг сверхважных (и тогдашних и нынешних) слов. “Панама-мама” – это универсальный эквивалент и Чойбалсана с Лумумбой, и борьбы с трудом, и Ленина с весной, и экстремистов с деструктивными элементами, и суверенитета с приватизацией.

Мы пионеры, это значит...

Пионерских песен сегодня не поют. В наиболее передовых (бывших пионерских) лагерях торжественные линейки и рапорты заменены массовым крещением. Язык пионерской песни онемел, но мыслью продолжает управлять. Каковы же главные мысли, им внушаемые?

В 70-е годы уже было ясно, что “пионер” – это некая символическая условность, а пионерская организация – декоративная структура, задачей которой является ритуальная игра. Песни составляли важнейший элемент этой игры. Более того, в песнях пионерский ритуал концентрировался и через песни “внедрялся в жизнь”.

Свернутое в песнях пространство школы или пионерского лагеря переходило в пространство “взрослого” труда и быта. Конфликт отцов и детей разрешался за счет всеобщего впадения в детство. Формула “Пионер – всем ребятам пример” обретала универсальное значение: под “ребятами” подразумевалось все население страны.

“Ребята” строились в мирный аналог военизированной колонны, которая шагает под армейский оркестр. Общей для армейской и пионерской песни сохранялась также рефлексия по поводу символов, знаменующих собой “честь полка”. Детские песни посвящаются горну, барабану, красному галстуку, костру. И в солдатских песнях воспеваются боевые знамена, полковые оркестры и сами солдатские песни.

Мотив верности присяге – еще одно соединительное звено между пионерским отрядом и взводом солдат. В пионерских песнях дети салютуют, присягая на верность родине, партии, ветеранам (партия – это ветераны). Воины в армейских песнях также салютуют ветеранам, партии, родине. Петь подобный репертуар и означает присягать на верность.

Отсюда особый, почти библейский характер пространственно-временных ориентиров. Время между героическим прошлым и светлым будущим исчезает. Настоящее время само по себе неинтересно, пусто, его надо побыстрее пройти, чтобы прямо из прошлого попасть в будущее.

“Но будущее, к которому прошлое ведет само по себе, будущее, которое не строится повседневным трудом, а попросту находится впереди, оказывается чуть ли не осуществившимся; значит его – как того, чего еще нет, как именно будущего – не существует. А отсюда выходит, что и в опустошенном ради будущего настоящем “шагать” некуда и незачем. Остается одно прошлое” (с. 57).

И оно представлено “высоким” музыкальным стилем песен. Мелодика включала идиомы, “проверенные и одобренные” во взрослом репертуаре. Это – сигнально-маршевые формулы, которые составляют основу “родительских” песен о труде, о партии, а также армейского репертуара.

Канон пионерской песни сложился в 20-х годах, для которых Октябрь и гражданская война были недавним прошлым, более того, прошлым, которое непосредственно вплеталось в биографическую легенду “лучшего друга советских детей”. Позже стали создаваться образцы вроде “Песни сталинских орлят”, “Подарка Сталину от девочки из Вьетнама” и т.п.

Разумеется, пионерские песни сочиняли и талантливые, искренние авторы; случались и удачи в этом жанре. Но в общей статистической массе наблюдалось преобладание откровенной конъюнктуры.

И как вообще в мире бюрократической инерции, в этой музыкальной области существовал свой “рост от достигнутого”. Песня размножалась “почкованием”, превращалась в цепочку отпрысков исходной интонации.

В 70-е годы распространенным жанром стали пионерские кантаты. “Кантата невольно ассоциируется и с духовной музыкой, и со старинными церемониалами придворных торжеств, и с государственными празднествами, и, наконец, просто с крупной музыкальной формой. В виде продукции, подобной пионерским кантатам,

советская идеологизированная массовая культура транслировала традиционные художественные идеалы, вытесненные из вкусов большей части публики. Тем самым песня, принарядившись в кантатные ризы, обходным путем утверждала престиж надпесенных, высоких художественных критериев” (с. 62).

Псевдовысокая и псевдосерьезная кантата на пионерские темы все же была неким связующим звеном между советской песней и “большой” музыкой. Несомненна также связь пионерской песни с этикой художественного целомудрия, массовой культуре в целом мало свойственной.

Однако содержательное наполнение песенного пионерского целомудрия сводит образ человека к ритуальному манекену. К 70-м годам песни превратились в чистую показуху. Достаточно, если ребенок, поющий и слушающий пионерский репертуар, будет иметь лояльное выражение лица и казаться тем, кем “надо”. А каким он будет на самом деле — это для песенной воспитательной системы не так уж важно. Взрослея же, человек тем сильнее хочет быть не таким, каким его принуждают казаться.

Этим объясняется многое в музыкальном обиходе подростков, в том числе и увлечение рок-музыкой, о которой речь пойдет ниже.

Из истории наших зрелищ

Образно-смысловая система, во многом противоположная пионерской песне, заключена в мульти-, кино-, теле- и радиомызыке.

Если пионерская песня стремилась к масштабности и дорастала даже до кантаты, то песенка из мультфильмов, как правило, — всего лишь пустячок, трогательный и забавный.

В пионерской песне речь всегда идет о прошлом и будущем, а в песенной реплике героев мультфильмов почти всегда о настоящем. И музыка не ориентирована на высокую серьезность, а скорее в ней господствует игровой, смеховой, пародийный элемент. (Речь идет о современных интерпретациях сказок в кино, на телеэкране, в детских радиопередачах.)

Если пионерская песня никогда не “сбивается” с “прямой дороги” в “героический подвиг”, то в юмористической экранизации сказок маршевая поступь мелодии сопровождается словами: “Нормальные герои всегда идут в обход” (конечно, поют при этом отрицательные персонажи).

Типичные сказочные герои — антиподы: сильный и слабый, хороший и плохой в современной сказке-фильме обмениваются признаками: Заяц одерживает победы, убегая от Волка, а Волк испытывает поражения, наступая. Мотив чуда, неперенный в сказке, рационализируется и одновременно снижается до нелепой, но спасительной случайности. На цепочках таких случайностей держится сериал “Ну, погоди!”. А ведь в этом тоже заключено отрицание принципов пионерской песни, в которой случайностей нет, но есть “механическое чудо” — Светлое Будущее.

Контрастны и звуковые идеалы пионерской песни и музыки для мультфильмов. Если на одном полюсе — вышколенный звук, лишенный погрешностей детского пения, профессионально отточенный, идеальный, то на другом, наоборот, взрослыми актерами стилизуются детские ошибки интонирования, утрируются безголосность, фальцетные срывы, неустойчивость звуковедения, речевая смазанность интонации и т.д. “Правильному, но бесцветному зову гипсового горниста противостоит косолапая фальшь Винни-Пуха” (с. 62).

Не менее контрастны стилиевые ориентиры. Канон пионерской песни был почти полностью закрыт для модных влияний, тогда как в музыке мультфильмов ассимилируется все, что на слуху. Едва появились ВИА, еще не закрепившие за собой имидж благонадежного комсомольского мутанта бит-музыки, как в мультфильме “Бременские музыканты” (музыка Г.Гладкова) стиль ВИА нашел детскую адаптацию.

Идее консервативной замкнутости и строгой селективности, выражаемой пионерским репертуаром, в музыке “мультиков” противостоят живая открытость и стилиевая всеядность.

На нашей эстраде именно в детских шуточных песнях нашел себе место внеидеологический, не связанный ни с какой актуальной “борьбой” здравый смысл. Смех

в песенках из мультфильмов отмечен добротой, которая весьма редка во взрослом смеховом мире массовой культуры.

В песне, поскольку из нее не выкинешь не только слова и мелодии, но и сценического действия, работает зрелищная режиссура.

“Мир — театр, и люди в нем — актеры”

Из этого афоризма исходит автор, выдвигая его в качестве культурологического тезиса в главе книги, посвященной истории наших зрелищ.

“Главное зрелище нашей жизни еще недавно смотрело само себя. Оно было как бы театром с двумя сценами и одновременно двумя зеркально соотнесенными зрительными залами. На трибуне или в президиуме находились актеры, игравшие роль символов и гарантов достижений и единства народа. Их созерцали массы на праздничной площади или в зале торжественного заседания. В свою очередь, массы, стоя или разворачиваясь в марше и аплодируя, играли роль символов и гарантов наших достижений и нашего единства для зрителей с трибун” (с.65).

В зрелищной эстетике “единства как достижения” переплелись три традиции: имперского парада, крестного хода, ярмарочного балагана.

В каком смысле эти три традиции переплелись? Человек, несущий портрет вождя, выступает в двух ролях. С одной стороны, он участник парада, чья задача — не выпасть из стройных рядов. С другой стороны, он действует как кукловод, чья задача — оживить, заставить двигаться изображение. Тем временем изображение стоит на трибуне, но в качестве руководителя зрелища оно также и “кукловод кукловодов”. Так парад и балаган, крестный ход и кукольный театр проникают друг в друга. Но ведь для лидера, находящегося на трибуне, предполагалось амплуа вождя. И все недобранное, по части свое-образия, остальными действующими лицами должно было достаться на его долю. “Отсюда — гипертрофированная характерность наших вождей, клоунада, напоминающая о низовом искусстве” (с. 66).

Клоун — это образ “ошибочного” мира, противовес миру истин. Клоунада символически замещает природную стихийность в условиях, когда витальные силы человека загнаны в запретительное пространство жестких поведенческих норм. Таковы, собственно, условия любой традиционной культуры, что делает ее неотъемлемой частью искусства скоморохов, шутов, затейников.

В разные эпохи существовал баланс высокого “нельзя” и бытового “можно”. Человек, располагая культурно-символическими “местами” для всего в себе, мог найти согласие с самим собой. Но баланс этот опирался на четкое разделение между раскрепощающим гротеском и ограничивающей мерой. “Когда мерой делается гротеск, свобода вырождается в произвол, а ограничение — в абсурдное насилие” (с. 68).

Не случайно именно к концу брежневского правления взаимосвязанные категории лидерства и гротеска отпочковывали с политических подмостков на эстрадные. Пугачева перехватила привилегию быть знаком эпохи.

Эстрада по-своему отражала смену имиджей власти. Пространство сталинской эстрады более или менее совпадало с телеэкраном, а ее образный мир — с сюжетикой популярных кино-комедий (“Небесный тихоход”, “Веселые ребята”, “Волга-Волга”).

“Хрущев, попытавшийся символизировать единство массы и вождей своей “народной” повадкой, предоставил эстраде возможность отрабатывать некоторые черты его собственного имиджа. Опередившие эстраду в зримом “вольнодумстве” стилиги, хоть и носили на себе — в виде узких брючек — вызов просторной рубахе начальства, тем не менее шли по пути, проложенному ее непротокольностью.

И до сих пор наиболее последовательные демократы маркируют свою политическую позицию, выступая на московском телеканале чаще всего в свитере, без галстука. Так, парад и балаган дополняют друг друга. На параде марширует “общественное”, в балагане кривляется “личное” (с. 73).

Песня идеально подходит на роль лубочно-наглядного пояснения идеологических “сложностей”. Она в полной мере отвечает условиям броскости и легкости понимания, абсолютно соответствуя требованию массовости и тиражируемости. В отличие от пресной и маловыразительной наглядной агитации образов “советского человека” на фанерных

щата она еще и развлекала, расцветивая иллюстрируемую политграмоту то ярким мелодическим оборотом, то энергичным ритмом.

У “догматической” песни есть единственный путь к популярности — более или менее незаметно впасть в “ересь”. Зато у “еретической” песни — только один путь в официальные каналы распространения: хотя бы слегка, для отвода глаз, “догматизироваться”.

Основная догма обществоведения — понимание человека как совокупности общественных отношений — в песне трансформируется в образ праздничной колонны, в которой человек марширует всю жизнь, — от пионерского возраста через юность (“Тверже шаг, тесней колонны, выше знамя Ильича. Наша юность непреклонна, наша юность горяча”) в зрелость (“сияет заря над “Трехгоркой”, горит над “Светланой” огнем, одной мы шагаем дорогой, одною мечтою живем”).

Возраст поющего отождествляется с членством в организации (“Не расстанусь с комсомолом, буду вечно молодым”).

Песня навязывает исполнителям романтику трудностей и чрезвычайных обстоятельств. Акцентирование шквалов, выюг, ураганов соответствует старому тезису об обострении классовой борьбы в ходе строительства социализма. Песня требует не естественных, нормальных условий жизни для человека, а, наоборот, необходимости преодолевать естество: “Если молод — будь взрослым, если взрослый — будь молод” (с. 78).

Успокоение от “погоды штормовой” эстрада ищет в оазисе любви, в “личных” песнях

Главная тема шлягера — обязательность чуда, которое предстает в образе долгожданно-неожиданной любви. “Идти” никуда не надо, достаточно “знать и ждать”.

Любовь — центральная тема развлекательной музыки. В пору “оттепели” лирические песни расширили круг своих адресатов. Теплое сияние славы-любви из эпицентра партии, комсомола, пионерской организации, армии, всего советского народа распространилось вширь, осев на трудовые коллективы и места работы (“Родной Челябинск, тракторный завод” и пр.). Любовь выступает на первый план и уже не только как общественное чувство, но и как личное, направленное на рядом работающего (“Он” или “Она”).

В то время как здравница спускалась к месту работы, лирический монолог (типа “Песни о сердце”) прописался по месту жительства — в городском дворе. В текстах эстрадно-деревенской песни героиня — одинокая женщина, сохраняющая верность мужчине, который или уехал куда-то далеко и безвозвратно, или полюбил другую. Личное и общественное сливаются в символике “родного” (“народного”), которая представлена адаптациями фольклора в текстах и в музыке (с. 84).

В исполнительских манерах А.Пугачевой и В.Леонтьева был найден эквивалент понятиям “личное”, “страдание”, “вызов”, “экстаз”. Контраст “вызов — жалоба”, “агрессия — молитва” стал стержнем шлягера одиночества.

“У Аллы Пугачевой крик символизирует азартную смелость самоутверждения, некую “Трын-траву”. Недаром певица в самых отчаянных кульминациях широко улыбается, почти смеется, как бы восхищаясь вместе с публикой щедростью своего темперамента. У В.Леонтьева, окрашивающего и вызов и жалобу со стонущими носовыми звуками, как крик, так и слабое пение на остатках выдоха — различные степени не то душевного, не то эротического томления” (с. 89).

Песенная деревня

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. В отличие от любви “на бульваре роз” любовь в песенной деревне, как и на далекой стройке, “морально устойчива”. Чувства традиционно прочны: “Уехал милый в армию, два года встречи ждать”. Общая окраска песен — ностальгическая.

На деревенской эстраде, в отличие от городской эстрады, мы не услышим крикливых голосов. Певческая тессitura естественна. В звучании женских голосов символически

заложена осуществленность всех жизненных функций женщин: возлюбленной, жены, матери. Поэтому популярность Л.Зыкиной, О.Воронец, Е.Шавриной, в отличие от певиц, работающих в манере “бульвара роз”, с возрастом не уменьшается (с. 166).

Страдание, терпение, одиночество накладываются в текстах на мотивы природы, деревни, матери.

В последние годы наблюдается постепенное вырождение крестьянской традиции в песенном стиле, который сложился в 30-е годы, а современные черты приобрел в 60-х. Уже давно на эстраде не звучало ничего столь же характерного, как “Издавека-долго” или “Сладку ягоду рвали вместе, горьку ягоду я одна”. Стиль аналогичных песен, и в конце 80-х годов создаваемых и исполняемых в не меньшем количестве, чем ранее, становится все бледнее. Только неувядающие голоса давно популярных исполнительниц еще придают новым песням какую-то примечательность. “В интерпретации же их последовательниц, недавно вышедших на сцену, эти песни предстают каким-то копеечно-ширпотребным сувениром “а ля рюс”, который не интересен ни заезжим гостям, ни тем более коренному населению” (с. 173).

Тема Родины в массовой песне

Эта тема в массовой музыке до войны не имела самостоятельного значения, несмотря на слова из знаменитой песни 1936 г.: “Как невесту, Родину мы любим...” Родина была символом из “оборонного” ряда. Она отождествлялась с необходимостью защиты социализма от врагов.

К концу 40-х годов тема Родины вышла на первый план официальной песенности. При этом традиция 30-х годов возобновилась, но с коррективами, внесенными войной. Отсюда особый песенный образ истории родины, который варьируется на разные лады на протяжении послевоенных десятилетий. Главные исторические вехи, обозначенные в текстах песен, — это и время “отцов и дедов”, время революции и Великой Отечественной войны, сливающиеся с вековым прошлым в период грозных испытаний, подвигов, побед. Настоящее характеризуется как спокойный и счастливый рост сыновей и внуков, которые пользуются завоеваниями прошлых поколений.

“Размытому мифологическому представлению об истории соответствует абстрактно-условный образ природы родной страны, которая “всегда судьбоносна, никогда не является простым пейзажем” (с. 182). Песни о родине воспроизводят основное противоречие нашей эстрады, на которой гражданственно-оптимистическое “Мы” противостоит лирически-страдающему “Я” (с. 190).

Эмигранты на родных просторах

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 музыкальную моду с Запада официальная пропаганда воспринимала в штыки. Для музыкантов и их слушателей важнее была не мода, а обаяние новой “молодежной музыки”, необычайное на фоне репертуара отцов и дедов, обаяние, которому отвечала потребность в самоидентификации молодого поколения. Но в наших условиях к 60-м годам она обрела “неправомерный” колорит. Подростки 60-х, которым не предстояло идти “завтра в поход”, в поисках своей музыки обратились к магнитофонным перезаписям западных пластинок. И тем самым они как бы изменяли если не родине, то “дорогому другу комсомолу” и, совершенно к тому не стремясь, превращались в своего рода диссидентов.

“Между тем вряд ли в смысловой системе рок-музыки политические тенденции представляют хоть какую-то ценность. Лучшим аргументом, подтверждающим искусственность сведения рока к “протесту”, будет то, что рок-тексты, даже наиболее тенденциозные, не нуждаются в переводе. Следовательно, не в тексте дело. А вне слова социально-политическое содержание существует достаточно призрачным образом” (с. 225). Поэтому вскоре советский рок (прежде всего Шевчук и Кинчев) стал борцом за демократию, быстро обкатав разные варианты “еретического” имиджа и на разные лады обыграв идею “протеста”. Героика чрезвычайности, в ортодоксальных общественных песнях отвечавшая руководящему “надо!”, на рок-подмостках вытекает из стихийного

“долой!”. Полнокровный активизм сопрягает ощущение праздника жизненных сил со слепой уверенностью в собственной правоте. Композиции известных отечественных рок-ансамблей звучали в эфире в дни августовского путча рядом с информацией о ситуации в стране. Рок сконцентрировал в себе надежду и бесстрашие. И на время потускнели приметы его интегрированности в прежнюю структуру.

Сейчас об отечественной рок-музыке, как и о пионерской песне, можно писать в прошедшем времени. Пионерская песня не выдержала демократизации. Рок-музыку она вознесла к легальному триумфу. Но затем последовал переход к рыночным отношениям в шоу-бизнесе. И тут оказалось, что спрос на рок многократно меньше предложения. На телеэкране рок-группы появляются редко, на концертах рок-музыканты все реже собирают полные залы. Рок, как аналог раздражающего шума демократизации, разделил судьбу поли-тических ораторов. Еще недавно в телетрансляциях первых съездов мы жадно ловили каждое их слово; сегодня же очередное телеинтервью переключаем на передачи образовательного канала или детектив.

Громкое и тихое в авторской песне

Авторскую песню, складывавшуюся в конце 50-х — начале 60-х годов (Ю.Ким, Ю.Визбор, А.Городницкий и др.), поначалу называли “самодельной” за безыскусность мелодии и вокального звучания. К середине 80-х годов ажиотаж вокруг авторской песни стих. Новые представители этого жанра тем менее заметны, чем более легендарными становятся барды-шестидесятники: В.Высоцкий, А.Галич, Б.Окуджава, превратившиеся в своеобразные “иконы” оттепельного песнетворчества.

В.Высоцкий, А.Галич, Б.Окуджава — профессиональные художники. Актерская выучка определяет своеобразие песен Высоцкого едва не в большей мере, чем поэтическое дарование. Песни Окуджавы литературны не только по художественному качеству, но и по отношению к традиции русской книжной культуры. В песнях А.Галича чувствуется крепкий драматург, сценарист, знающий цену диалогу, речевому характеру, подтекстовой иронии. Объединяет этих поющих поэтов с другими авторами самодельной песни 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 своими голосами на свой лад.

Профессиональное отношение к творчеству подразумевает и иное, чем у авторов-дилетантов, представление об аудитории. Если описываемые барды звучали главным образом в *своей* среде, то песни Высоцкого или Окуджавы рассчитаны на публику вообще. “Время не ошиблось, выбрав именно их, а не самодельных авторов, на роль выразителей духа бардовской песни: они шире, универсальнее, обобщеннее (и индивидуальнее), именно поэтому способны представлять в другой эпохе от имени эпохи, их породившей” (с. 205).

Но есть и еще одна причина, по которой профессиональный актер Высоцкий или профессиональные литераторы Окуджава и Галич сделались “полпредами” самодельной песни. Стиль, переходя из жизненного уклада в сферу искусства, заостряется, гипертрофируется, становится своего рода гиперболой. То, что сделали 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 1986-1987 гг.: шестидесятники боролись, и теперь они победили. Победа же подразумевает героизацию прошлого, сооружение памятников... А на роль награждаемого героя, как оказалось, больше подходит В.Высоцкий...” (с. 205).

Песни Высоцкого, при всей их альтернативности культурному официозу, повторяют одну из главных его тем: деление людей на самоотверженных героев и мещанствующих потребителей. О том, что постоянная битва самоубийственна, Высоцкий тоже пел. Недаром его штрафники предстают обреченными, и бард предвидит, что сам “не успеет допеть”.

“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. Слушатели Высоцкого, идентифицируясь с любимым певцом, воспроизводят в себе не только комплекс героической чрезвычайности, который определяет содержание песен, но и личное достоинство, представленное яркостью дарования и верностью своему таланту” (с. 220).

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 страстностью, с какой сейчас защитники ленинского праха борются против выноса его из мавзолея. По мере 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.

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.

Вестернизированная массовая культура могла бы сделать 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 начнут казаться узурпаторами своего, кровного. Рядом с дискомфортом изгнания, который особенно остро будут переживать люди старших поколений, может развиваться стремление отстоять рубежи родного культурного пространства. При оборванности многих фольклорных традиций это стремление будет “безъязыким” и оттого особенно мучительным. В конце концов его сможет использовать любой достаточно расторопный национал-патриотический идеолог, чтобы прорваться к вершинам власти. И опорой ему будет не только старшее поколение, но и молодежь, более отзывчивая на завозные развлечения, охваченная раздражением от несовпадения выраженного в художественном импорте жизненного стандарта с уровнем их реального быта.

“А сознание, что хотя бы на эстраде или 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, да по доступной цене” (с.249).

Оптимальным был бы иной путь, определяемый следующими условиями: 1) необходимость освободиться от мифа про “Мы”, “Они” и “Борьбу”, который, действуя раньше в прямом, а теперь в измененном варианте, погрузил жизнь людей в безвыходную чрезвычайность, истощил силы страны, привел к кризису государственности; 2) необходимость органичного перерастания культуры, стоящей под знаком этого мифа, в культуру деидеологизированных ценностей, ориентированных на реальные жизненные интересы людей.

Советская массовая культура сегодня ведет сама с собой “последний бой”. На сей раз “Мы” отождествлено с демократически возбужденной прессой, с радикально “антисовковой” молодежью, а среди художественных течений — с пафосно-проповедническим роком.

Вывести из круга этой “борьбы” может смех, избавившийся от привычного привкуса страха или угрозы. 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” (с. 252).

Пустяки на нашей эстраде бывают двух родов: “тепленькие”, “сладкие” и “холодные”, “терпкие”. Лирические песенки без претензий на слушательское сопереживание чувствам героя, без претензии на сами эти чувства, но попросту создающие приятное ощущение досуга и комфорта, атмосферу, свободную от каких-либо переживаний и размышлений, — это теплые и сладкие пустяки. Таковы, например, шлягеры И.Корнелюка про “билет на балет” или “пождди-жди-жди”.

Иного свойства шлягеры типа “Ням-ням-ням” из репертуара А.Пугачевой 1991 г. “Атакующий темперамент певицы, стилизован-ный... в духе всезнающей холодности, придает тексту, построенному на перечислении запасов “застойных” холодильников, бесстрастно-орнаментальное, но в то же время слегка издевательское звучание. При этом издевательство направлено в адрес не столько тех, кто виноват в... пустоте холодильников, сколько тех, кто привык ждать от Пугачевой “больших чувств”, а от песни вообще — трогających и потрясающих историй любви или возбуждающего социального пафоса (хотя бы по поводу содержимого холодильников). Вот это-то нарушение ожиданий, сформированных прежним творчеством певи-цы, сразу придает пустяку терпкость и резко охлаждает слуша-тельское восприятие и вместе с тем акцентирует пустяк как именно пустяк и ничего сверх пустяка” (с. 254).

Как реакцию на многолетнее придавливание людей миссией исторической ответственности, связанной со “строительством нового мира”, ради чего приходилось жертвовать возможностью “только” и “просто” жить, мы наблюдаем сегодня, что зона пустяков, абсурдистского смеха, деидеологической шутовщины на нашей эстраде постоянно расширяется.

Пустяки — это своего рода санитары сознания, очищающие его от придавленности, от тягостных и фиктивных идеалов. Что вырастет на расчищенной почве — будет зависеть просто от жизни, от того, доведется ли ей войти в рамки здравого смысла. За всеми напластованиями мобилизационного мифа и страхосмеховых реакций на него, за всей “борьбой” наших “Мы” и “Они”... в советской массовой культуре существует нормальный мир.

“Быть может, понять такую несложную истину — истину одного человека, а тем самым каждого из нас, и значит выйти в мир нормального, к массовой культуре, способной без излишних мессианских затей наделить символическим весом “только” и “просто” жизнь. А для этого необходимо четко очертить для себя контуры нашей беды, которая как раз и состояла в том, что не существовало истины одного человека” (с. 255).

И.В.Случевская