

© 1990 г.

Т. В. ЧЕРЕДНИЧЕНКО

«ГРУСТИТ ПЕСНЯ ПО-НАД РЕЧЕНЬКОЙ...»

ЧЕРЕДНИЧЕНКО Татьяна Васильевна — доктор философских наук, доцент кафедры философии Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. В нашем журнале публикуется впервые.

Обиходная музыка так привычно срослась в нашей повседневности, что мы потеряли способность ее осознанного слышания. В ней реализовалась идея «*musica mundana*» — мировой музыки, постоянно рождаемой движением небесных сфер и потому неслышимой, не замечаемой, как не слышимо и но замечаемо человеком собственное дыхание.

Между тем многое можно услышать в музыкальном фоне наших будней и праздников. В том числе — социально-психологические стереотипы, образующие содержание категории «Мы» в современном быденном сознании. В том числе в такой специфичной для советской массовой музыки репертуарной области, как лирические песни деревенского склада.

Песни о любви в деревне, смыкающиеся с песнями о любви к деревне, за нимают на нашей эстраде особое положение. Охарактеризовать его можно, обратившись к теории мифа, разработанное К. Леви-Строссом. Напомню: во всяком мифе имеется ключевая оппозиция и медиатор, который приводит друг к другу ее стороны (частично отрицая, а частично воспроизводя их). Такое устройство отвечает главной функции, выполняемой мифом: «дать логическую модель для разрешения некоторого противоречия» [1].

Эстрадный миф тоже базируется на противоречии и тоже создает модель его разрешения. В лирических песнях противостоят два вида любви: «любовь на стройке», связанная с героическим трудовым подвигом и символизирующая оптимистически-энтузиастическое «Мы» с плакатов наглядной агитации («Завтра утром в метель Выйдем вместо мы, чтобы Лица ветром обжечь. Стать в два раза сильнее. Вот такая любовь - Эта верность до гроба...¹) и «любовь на бульваре» («Бульваре роз», например), связанная с эротическим томлением и символизирующая разочарованное одинокое «Я», заранее настроенное на «час разлуки» и ищущее в «Ты» преимущественно «шанс от скуки».

¹ Цитаты из песенных текстов здесь и далее приводятся без указания названия песен и фамилий авторов. Это делается для сокращения объема, а также потому, что цитируемые образцы анонимны по своей художественной сути. Как в фольклоре, они представляют собой лишь частичные варианты некоторого текста-модели, живущего в коллективном сознании (бессознательном?).

Цитируемые и упоминаемые песни опубликованы в сборниках центральных музыкальных издательств («Музыка» и «Советский композитор»). Анализ песенных сборников за последние 15 лет, а также телепрограмм «Песня года» с 1971 по 1989 гг. предшествовал написанию настоящей статьи.

Оппозиция всево-«Мы» и отчужденного «Я» отражает реальность: сложившиеся в нашей истории противостояние индивида и государства². «Чистота» этого противостояния - отсутствие промежуточных структур между личностью и властью — символизируется песнями через отсутствие в них мотивов дома и семьи («дом» в песнях главным образом «родительский», «отчий» и дан в основном в качестве темы воспоминаний), При этом песни типа «любовь на стройке» обходят тему дома и по причине невключенности в официальную идеологическую систему ценностей частной жизни, а песни типа «любовь на бульваре» потому, что в социальной психологии масс ценность семьи в значительной мере девальвировалась. На месте дома - семьи утверждаются два противоположных рода открытого публичного пространства - либо положительное («политически грамотное»), либо отрицательное («морально неустойчивое»). «Стройка» дорастает до образа «семидесятой широты», где «метели бушуют рядом», но зато кругом «ребята толковые» и «плакаты: „Вперед!“». «Бульвар» трансформируется в «целую площадь цветов» и вообще — в город-сад («Пройду по Абрикосовой, сверну на Виноградную...») — эквивалент рая, правда, без райского блаженства (плоды древа познания — «яблоки» валяются «на снегу...»).

Медиатором между «яблонями», которые будут цвести на семидесятой широте и даже на Марсе, согласно героически-любовной интенции трудового «Мы», и «яблоками», обреченными на порчу по причине разочарованного бессилия одинокого «Я» («Что же мне с ними делать? Я уже не могу»), являются традиционные яб-лоньки, произрастающие в песенной лирической деревне. Здесь «Мы» и «Я» особым образом воссоединяются: здесь появляются дом и семья — но тоже весьма своеобразно...

На мысль об опосредствующей функции деревенской лирики наводит печатная и звучащая статистика песен. Надо сказать, что порядок и пропорции песен в сборниках не совпадают с порядком и пропорциями их трансляции в концертных радио- и телепрограммах. Бумага у нас стала символом всего официозного и консервативного. Поэтому в сборниках до сих пор соблюдается давний песенно-идейный принцип: «Первым делом, первым делом самолеты, Ну а девушки, а девушки потом». Первую половину объема сборников составляют песни гражданского звучания; на втором месте располагается «чистая» лирика. В эфире 70-х — начала 80-х годов было такое же положение, но с годами ситуация оказалась прямо противоположной. Что же касается песен деревенского лирического склада, то в сборниках они занимают чуть менее половины объема от совокупного лирического «потом»³. Тут они по одну сторону баррикад с теплом личного чувства — против холодной показной патетики. На концертных же площадках и в эфире они теперь звучат значительно чаще, чем гимнический марш, но намного реже, чем танцевальный шлягер⁴. Тут они по другую сторону баррикад: вместе с серьезностью «общественных» песен - против легкомыслия «личных».

² Прочитую политолога: «Разрушая все органические связи, автоматизировав все общество, отчуждая всех от собственности и власти, данный режим затем уже каждого индивидуально подключает к общественной системе вне всяких горизонтальных или любых других несанкционированных связей... На первый взгляд может показаться, что наличие групповых связей и включенность в различные коллективные связи, имеющие место в сталинский период и позже, противоречат утверждению об индивидуальном характере включения каждого в общественную систему. Однако анализ этих связей делает очевидным их квазиколлективный характер. Включение каждого в эти структуры носит не органически добровольный характер, а жестко предписывается индивиду... при тоталитарном режиме эти «квазиколлективы», в которые вмонтированы отдельные индивиды, призваны эффективно контролировать и регламентировать жизнь отдельного человека. Именно через них режим пробивает каждую клетку общества, детально регламентируя ее жизнедеятельность. Вот почему никогда в истории не было такого бессилия отдельного человека перед властью» [2].

³ В 28 проанализированных сборниках 143 песни о любви. Из них 64 выдержаны в деревенском колорите.

⁴ В телепередачах «Песня года», репертуарные списки которых за 18 лет мне удалось просмотреть в архиве Центрального телевидения, сложилась такая пропорция: примерно три «деревенских» песни о любви на 10 «городских» (включая сюда только песенный тип «любовь среди роз»).

Черты срединности обнаруживаются в поэтике деревенских песен о любви и в эстетике их исполнения. В отличие от любви из города-сада, любовь в деревне, как и на далекой стройке, морально устойчива. Никаких «шансов от скуки». Чувства традиционно прочны, «до гроба». «Сказал он: „До свидания". А мне ночей не спать. Уехал милый в армию. Два года встречи ждать». С другой стороны, в отличие от песен семидесятой широты, в лирике яблонек-березок-калинок, как и в песнях городских площадей, усыпанных розами, нет оптимистического пафоса. Общая окраска — ностальгически-печальная. «Росою травы плакали. В тумане стыла даль. Гармони громко ахали и пели про печаль».

На песенной околице, в противовес эстраднему бульвару, мы не услышим фальцетно-криковых голосов, имитирующих вечную подростковую, а с нею и полную неопределенность звучания. Певческая тесситура подчеркнута естественна. Женское звучание — именно в качестве женского — усилено тоном зрелости, в котором символически заложена осуществимость всех жизненных функций женщины. Поэтому популярность А. Стрельченко, О. Воронец, Л. Зыкиной, в отличие от певиц, работающих под брутальных мальчиков, или певцов, имидж которых приближается к образу нимфеточной девочки, с возрастом практически не уменьшается. И внешность стилизуется соответственно: дородность, рассудительная основательность пластики, национально-внемодные причёска и костюм — все это знаки безбоязненного отношения к естеству, возрасту, времени. Правда, есть варианты, промежуточные между «девочкой моей синеглазой» и «женщинами в русских селеньях». Например, голос, репертуар, облик В. Толкуновой отмечают середину дистанции от Л. Зыкиной к, скажем, Маше Распутиной.

Темброво-тесситурная нормальность, казалось бы, уподобляет деревенское лирическое пение звучанию эстрадной стройки, где также культивируется полнокровная естественность вокала. Но обратит внимание: в песенной деревне поют главным образом женщины, тогда как на лирической стройплощадке — мужчины. При этом мужские голоса (Э. Хилия, Ю. Богатикова, Л. Лещенко) преисполнены того умиленно-благодарного оптимизма, который в прессе недавнего прошлого фиксировался стереотипом «чувство глубокого удовлетворения». Напротив, женские голоса напоены глубокой печалью, они плачут и тоскуют, соприкасаясь с экспрессией разочарования, которая составляет эмоциональную атмосферу «площадей цветов».

К слову: вообще, такой краски женского пения, как «глубокое удовлетворение*» на нашей эстраде нет — ни у березки, ни среди роз, ни возле бетономешалок. Исключением является разве что голос Л. Лядовой, исполняющей собственные песни. Но, несмотря на женскую тесситуру, по манере звукоподдачи и эмоциональной лепке мелодической линии этот голос принадлежит скорее к мужскому и притом армейскому роду.

Признаки героико-трудовых и эротико-тунеядствующих лирических песен объединены также и в музыкальном стиле деревенской любви. Смысловый итог объединения псевдо-«Мы» и отчужденного «Я» — отчужденное «Мы». Но подробнее об этом опосредовании.

Подробности уведат нас к корням жанра. Примерно тогда, когда заговорили о «великом переломе», изменилась репертуарная ориентация хора имени Пятницкого — авторитетного коллектива, хранителя и пропагандиста народного песенного наследия. Старинные народные песни в 30-х годах исполнялись все реже и в обработке, приближавшей их к вновь сочиняемым. Последним это придавало статус «народности». Но опирались они только на один и притом поздний и вторичный пласт крестьянской культуры. Речь идет о частушках, страданиях, припевках, которые возникли в последней трети XIX в. на базе усвоенного деревней городского романса [3]. Во время гражданской войны частушки стали основой красноармейской песни и, под ее влиянием, — агитационной поэзии (Д. Бедный, В. Маяковский), получив «наддеревенское» идейное звучание. Композиторы 30-х годов к интонационной ткани частушек-страданий нередко добавляли еще и маршевую подкладку, иногда едва различимую за балагурной мелодикой и гармошечными переборами («Прокати нас, Петруша, на тракторе»), а иногда настолько заметную,

что будто бы лицевая частушечная материя и маршевая подкладка песни поменялись местами («Ой, вы кони, вы кони стальные»). Маршевые призывки добавочно идеологизировали частушечную основу, которая и сама по себе успела вобрать пафос классовой борьбы, а значит — разрыва с прошлым, в том числе и крестьянским.

Так в музыкальном стиле возникает сочетание «деревенского города» (частушка-страдание как фольклоренный романс) и пролетарски-идеологизированной деревни (агитирующие, маршевые припевки). Социальный коррелят этого сочетания — городской барак, где поселились недавние сельские жители, отторгнутые от родной почвы под натиском коллективизации и индустриализации.

Барачный новодеревенский песенный стиль от исконной народной традиции отличался по двум основополагающим признакам. Во-первых, импровизационное развертывание песни уступило место повторениям запева-припева. Во-вторых, фразировка дыхательной природы (когда место цезуры определяется исчерпанием воздуха в груди поющего; цезуры могли поэтому приходиться и на середину слова: «Ой ты, зелена дубра...ой, дубравушка») была выгеснена фразировкой метрической (когда «по команде» тактового акцента все разом делают «стоп» — и мелодия, и текст, и дыхание).

В городской среде повторяющийся стандарт запева-припева и метрически-рубленая фразировка — на месте, поскольку такова структура самого места: дома и комнаты одинаковой планировки, улицы с пронумерованными строениями... Но в сельской среде те же самые музыкальные качества противоречат стилю жизни и характеру труда. Ведь мелодия импровизационная, рождаемая непосредственно в процессе пения, — знак тесной связи человека с единственно-уникальной обстановкой его жизни, созданной его собственными руками или руками его предков (двор, изба...), тогда как фразировка, следующая за дышащим естеством, — знак непосредственной сращенности человека с природой, с землей.

Если бы при этом в новодеревенской песне не сохранилось ничего от старо-крестьянской традиции, то смысл указанных трансформаций не проявился бы. Однако в том, как пели «И кто его знает, чего он моргает...», продолжал жить звуковой идеал крестьянского фольклора: открытое, просторно-звонкое звучание, как бы некультивированное, не зажатое ни в какие нормы. Тем острее на его фоне — на фоне памяти о традиционной деревне — выступал глубинный смысл структурных изменений песенного стиля. Этот смысл можно определить так: народ, отчужденный от роли творца-хозяина и от корня земли-природы, т. е. в конечном счете, отчужденный от себя самого.

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, казавшееся таким исконно-народным, тем не менее ориентировалось на «пропагандистскую» трактовку народного начала в духе армейских ансамблей песни и пляски. Свойственная их исполнителям вокально-хореографическая символика организованной мощи, столь изумлявшая зарубежного зрителя, нашему внушала ощущение едва ли не чудесной исторической неуязвимости «великого народа». И не случайно, что за «столбами» в новой деревенской песне поначалу совершенно не видны «березки». Не до их вековой грусти было на столбовой дороге «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. С одной стороны, они заставляли укреплять найденные еще в «торопливых столбах» мотивы неисчерпаемости народных сил. Но, с другой стороны, они же отложились в песнях, в которых оптимизм маршевого типа потеснился, пропустив вперед традиционную протяжную распевность («Ой, туманы мои, растуваны...»). Однако распевность не возвратила песню к органически-дышащей фразировке, к импровизационности. Марш и распев нашли компромисс в виде медлен-

ного темпа ⁵, при котором метрическая квадратность структур менее заметна. Медлительность шага песен, подобных «Туманам», стада импульсом последовавшего «опечаливания» деревенской лирики (медленный темп, вызывающий сосредоточенность, противостоит мотивам «богатырства», требующим энергичного движения)

«Опечаливание» произошло в 60-х годах, т. е. примерно тогда, когда заявила о себе проза деревенщиков. «Кони стальные», «катания на тракторе», «торопливые столбы» и прочие чудеса колхозной нови из деревенских песен постепенно исчезли или, во всяком случае, ушли на ее непопулярную периферию. Сохранилась же на первом плане от 30-х «любовь», но гораздо реже в шутовском роде - по следам «И кто его знает», чем в тоне бабьего причета. Причитающая интонация проникла даже в песни, напрямую не связанные с темой любви или деревни, но призванные выразить народное самочувствие. Например, «Издали долго Течет река Волга» или «Ах, где мне взять такую песню...». В песнях же, в которых мотивы любви и деревни непосредственно выражены, причитающая интонация доминирует. Она как бы проявляет загнанный за фасад организованной народной мощи в 30-х годах стилизованной смысл самоотчужденного «Мы», оторванного от себя самого народа.

И поэтика песен тоже разворачивает мотивы причитания. Главная ситуация песенных сюжетов: героиня одиноко и терпеливо страдает; покинутая, она живет воспоминаниями. «Под березками молчаливыми Мне знакомыми с давних пор, Тихим вечером жду я милого, На сердечный жду разговор... Вот заря встает пред-рассветная, 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», «реченючке»; к деревне: «крылечку», «калитке», «колодцу»; и, наконец, к матери («У калины, у красной Вечерами бывало, Моя мама грустила И тихонько певала...»), утешаясь тем, что они также «терпят» и «страдают» - вместе с поющей женщиной. Таким образом, в песнях, с одной стороны, возникает идентификация «Я» с природно-народным «Мы», но с другой стороны, эта идентификация проводится через общность оставленности. Природа, деревня, мать, как и поющая героиня, одиноки; как и она, вспоминают о лучшем прошлом: вместе с ней заполняют настоящее оплакиванием своей доли.

Страдающе-женская любовь в деревне - это любовь деревни, потерявшей себя самое, к самой себе, некогда существовавшей реально, а теперь как бы идеально. в виде тоски об утраченном. Через тоску по себе самому, былому, сегодняшнее деревенско-народное «Мы» пытается преодолеть самоутраченность - 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 трагизму переживания самоутраченности, мы все-таки есть».

Кроющееся в подтексте деревенской лирической песни противоречие идентификации через самооплакивание обнаруживается сегодня в разнообразных вариациях на тему «мы есть — нас нет». Это, например, парадоксальное совмещение тотальной самокритики с акцентом на непоколебимость основ, которое прослеживалось во многих выступлениях на I Съезде народных депутатов СССР. Сами того не замечая, ораторы опирались на взаимоисключающие установки: «у нас все плохо - мы лучше всех», когда начинали с пафосных выпадов против «очернителей»

⁵ Дело тут даже не в скорости мелодического движения, а в широте пульсации аккордов. В обычном марше смена гармонии происходит через одну сильную долю; в «Туманах» же - через три сильные доли. Этот чрезвычайно широкий и плавный «шаг» гармонии и дает впечатление раздумчивой замедленности.

нашей истории, а заканчивали с болью нарисованной безотрадной картиной положения дол в регионе, который представляли. Это и странности сегодняшнего неославянофильства, когда точное схватывание жизненных примет народного кризиса совмещается с абстрактными антицивилизаторскими позициями, словно Россия должна, подобно идее, витать во внеисторическом пространстве, не пользуясь никакой современной матириальностью. То есть быть и не быть одновременно. Противоречие утраченного «Мы», ищущего возрождения в причитаниях по самому себе, простирается в смысловое пространство, которое в песнях примыкает к символам «деревня» и «народ». Тут следует еще раз подчеркнуть преимущественно женскую представленность темы деревни на нашей эстраде. Женщина, по традиции, - страдательно-слабое существо. Этим качеством песенное «Я» наделяет и деревню-природу-народ, вместе с которыми одиноко терпит. Но и обратно. Деревня-природа—народ, погрузившись в тоску оставленности, бросает отсвет исторической утраченности на самое традиционную женщину. А также, следовательно, и на хранимые ею нормально-прочные чувства, т. р. 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 мелодикой и поэтикой. Важно отметить еще и следующее обстоятельство. В последние годы наблюдается вырождение, новодеревенски-барачного 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 «Издавело долго» или хотя бы «Сладку ягоду рвали вместе, Горьку ягоду я одна». Только неувядающие голоса давно уже популярных исполнительниц придают вновь сочиняемым в жанре деревенской лирики образцам какую-то примечательность. В интерпретации же их последовательниц, недавно вышедших на сцену, а там более пропетье «домашним» голосом для себя (в порядке эксперимента каждый может попробовать), эти песни предстают каким-то пласт-массовым а-ля-рюссом — копеечно-ширпотребным сувениром, не интересным ни заезжему гостю, ни коренному жителю. Тоска по идеально-прошлому «Мы» в подобных стилизациях стилизованного превращается в формальную дань народно-родному. Мало того, что корни оборваны и оплаканы, эта оборванность и оплаканность становится предметом формально-показной медитации.

Не случайно на эстрадную деревню сейчас накатывает новая песенная волна, уже решительно ничем не связанная с деревенской традицией, даже той, раскрестьяненной, которая утвердилась на месте подлинной. Я имею в виду песни типа «В деревню, в деревню, в деревню хочу» или «Я поеду в деревню к деду, В деревню к деду поеду я». Стиль кантри, к чему тяготеют подобные песни, знаменует последнюю стадию забывания отечественной крестьянской цивилизации. Главная идея этих песен — отдых в деревне: «На два дня, на два дня Все забудьте про меня». Стилистически и по настроению уикэндовская песенная деревня (точнее — загородная местность), пожалуй, чистосердечнее, чем теперешняя формальная бабья грусть «по-над-реченькой». Но искренняя живость «поездок к деду»* питается от каникулярно-легкомысленного, туристического отношения к «реченьке» и тем более «полюшку». Поэтому 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 по пятницу включительно «все забудьте про меня».

Впрочем, есть в этих песнях и преемственность с выше рассмотренной новодеревенской лирикой. Тенденция стилевой «тросянки» (смеси музыкальных идиом деревни и города) продолжается в форме заокеанских заимствований (ибо ресурсы «своего» уже исчерпаны музыкальным усреднительством). А сытое легкомыслие «поездок к деду» в модном «джинсовом» деревенском пении - тоже своего рода продолжение: воскрешение лучезарной бесппроблемности «торопливых столбов», которые в 30-х годах в глазах идеальных коллективизированных крестьян заслонили грустные «березки». Хотя 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 (да и в жизни) обернулось раскрестьянивание.

Идущее на наших глазах вытеснение с деревенской эстрады дородной традиционной женщины, страдающей и терпящей, вертлявым мальчиком-весельчаком из дискотеки означает, как можно предполагать усталость социальной психологии от слишком долго давившего ощущения самоутраченного «Мы», от противоречивых чувств, с ним связанных. То, что в жизни взрывается бессмысленным экстремизмом, на эстраде канализируется безмыслием танцевального развлечения. Но и в этом энергично-ритмичном безмыслии современная кантри-лирика не перестает выполнять роль медиатора между фальшивым «Мы» и одиноким «Я».

«Я» вовлекается в групповую танцевальную аэробику, обретая - хотя бы на уровне телесной моторики - чувство общности с другими, в то время как «Мы» в коллективной стихии танца лишается официозной вымученности. В то же время «Мы» тут сохраняет свой оптимизм, а «Я» теряет надрыв разочарования. По инерции это опосредование все еще завязано на образ деревни, но, думается, скоро оно прикрепится к другим, социально-нейтральным темам. Да это уже и происходит — в песнях-шутках о всевозможных «какаду» и «коровах Му», о том, как «на Багамских островах утопает все в цветах, А Багамы утопают в океане», и о прочей далекой от наших реалий экзотике. Песня перемещает решение противоречий в область сказки, словно обнажая свою мифотворческую функцию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Леви-Стросс К. Структурная антропология. М.: Прогресс, 1983. С. 206.
2. Мигранян А. Долгий путь к европейскому дому//Новый мир. 1989, № 7. С. 168.
3. Самойлов Д. Книга о русской рифме. М.: Наука. 1982. С. 188-189.