

ПРАКТИЧНІ ПРОБЛЕМИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Александр ГЛОТОВ, Наталья ГУЛЯЙГРОДСКАЯ

РУССКАЯ ФОЛЬКЛОРНАЯ ТЮРЕМНАЯ ПЕСНЯ И ПЕСНИ ЮЗА АЛЕШКОВСКОГО

Песня как жанр по своей сути есть явление многофункциональное. Первоначально песня, вероятно, существовала в качестве словесно-музыкального сопровождения некоего ритуального действия, а потому и текст, и мелодия ее были строго обусловлены сутью этого ритуала: песни свадебные, величальные и т.п.

Со временем песня стала самостоятельным явлением культуры, сохранив при этом исходные, заложенные с момента ее зарождения приметы жанра. Хорошо известно, что далеко не каждое стихотворение способно стать песней. А с другой стороны, подавляющее большинство песен, даже любимых и популярных в народе, не мыслятся без музыкального сопровождения и как чисто литературный текст не воспринимаются.

Попытки вычленить приметы песни как жанра пока к окончательному успеху не привели. Кроме того, появление в середине XX в. в русской литературе такого сложного синтетического явления как авторская песня неожиданным образом опровергло многие устоявшиеся представления о классическом жанре песни. Хотя в русской поэзии издавна известны случаи, когда поэт определял словом «песня» некий конкретный тип лирического высказывания. Так, в творчестве Алексея Кольцова, Николая Некрасова, Сергея Есенина обнаруживали «песни», вовсе не предназначенные для вокала, но имеющие некоторые стилистические признаки русской фольклорной песни: повторы, устойчивые эпитеты и т.п. Но не более того.

Говорить, в конечном счете, о существовании какого-то комплекса поэтических форм, принадлежащих только и исключительно к песне, будет, совершенно очевидно, преждевременным. А потому встает вопрос – как же отличить текст песни или потенциальной песни от обычного лирического стихотворения.

Наличие мелодии не является фактором литературным, хотя и вводит это явление в общекультурный контекст. Большинство сборников песен, рассчитанных на широкого потребителя, дают тексты без нотного сопровождения, предполагая, что мелодия этих песен существует в сознании читателя. Это само по себе достаточно любопытное психологическое явление, когда текст условно содержит в себе некий элемент, в тексте прямо отсутствующий. Именно поэтому такого рода собрания текстов достаточно быстро теряют актуализацию: стоит певцу – исполнителю модной песни – сойти со сцены, и следующее поколение читателей уже не воспринимает этот текст как песню. Особого разговора заслуживают те песни, которые прошли испытание временем и вошли в золотой фонд фольклора (даже при наличии первоначальных авторов).

Фольклорная песня располагает довольно обширной тематикой, диапазон ее практически равен тематике литературы вообще. Если говорить о русской фольклорной песне, то в различные периоды выходили на первый план разные тематические пласты: любовные, тюремные, патриотические и т.п. Очевидно, это было связано с той или иной атмосферой эпохи.

Ситуация советского времени, к сожалению, постоянно провоцировала к выходу на первый план песни, связанной с темой заключения, лишения свободы. Такие песни существовали в русской фольклорной традиции издавна. Подавляющее большинство из них содержит в себе идею морального одобрения и сочувствия к узнику, каким бы ни было его преступление. Невольник заслуживает симпатии уже только потому, что он несвободен, а, как сказано в русской поговорке, от сумы и от тюрьмы не зарекайся. То есть, в русском национальном сознании существует как бы стереотип представления о том, что в этой стране потенциально виновен любой. И вообще: раньше сядешь – раньше выйдешь. Примерять судьбу лирического героя таких песен, как «*Славное море – священный Байкал...*», «*По диким степям Забайкалья...*», «*Любовь разбойника*» и т.п. русскому человеку всегда было достаточно легко. По большому счету, очень сложно найти в России семью, в которой кто-нибудь когда-нибудь да не сидел. Поэтому тюремная песня всегда была актуальной.

Поэтому, когда в середине 50-х гг. XX в. началась массовая реабилитация из сталинских лагерей, «реабилитанты» принесли с собой огромную массу лагерных песен, которые моментально вошли в массовое сознание. «Популярность этих песен была нравственно необходима и эстетически продуктивна ... Песни о беглецах и заключенных воспринимались как метафора человеческого существования в России. Существования в условиях законов, которые всегда репрессивны, существования в условиях полного отчуждения от государства и значительного отчуждения от общества, существования одиночки или человека, социальная идентичность которого существует только на уровне малой группы».¹ «Интеллигенция поет блатные песни», – так обозначил ситуацию того времени Евгений Евтушенко. Среди этих песен были как старые, но вечно молодые тюремные песни еще дореволюционной эпохи, так и рожденные уже при советской власти. Песни эти в большинстве случаев не отличались изысканностью художественной формы, разнообразием тематики и богатством мелодий, но они несли в себе остроту откровенности, которая была присуща особому типу личности.²

Именно эта особенность, художественная новизна лирического героя этих песен придала им широкую популярность и во многом может быть названа одним из истоков такого нового явления как авторская песня.³ Авторская песня как явление культуры довольно часто отталкивалась именно от песни лагерной, находя в ней стереотипы, способные породить новый образ мышления. Герой тюремной (дореволюционной), блатной и лагерной (советской) песни – личность, которая открыто и демонстративно противостоит обществу. Эта личность сама решает свою судьбу, чаще всего не совпадая в этом решении с нормами общепринятой морали.

1 Кукулин И. Эзотерическая амнистия песни // Новое литературное обозрение — 2002 — № 55.

2 Лев Аннинский так обобщил тип такого рода песни: «Блатной антураж строится на перманентной обиде, что кто-то нас заставляет безобразничать, что-то нас заедает (в XIX веке знали, что заедает — «среда»). А мы — «не виноватые». Но — осужденные. По железной схеме: срок, рыдающая мать, рыдающая подруга, рыдающая гитара...» — Аннинский Л.А. Барды. — М.: Согласие, 1999. — С.71

3 Правда, историк и теоретик авторской песни, известный критик и литературовед Ю.А. Андреев, не нашел такого истока. Больше того, он глубоко погрузился в историю (вплоть до средневековья) и географию (вплоть до Южной Америки), чтобы подтвердить всемирную распространенность авторской песни. — Андреев Ю.А. Наша авторская...: История, теория и современное состояние самодельной песни. — М.: Мол.гвардия, 1991.

История авторской песни парадоксальна уже тем, что прежде чем стать собственно авторской, она пережила довольно длительный анонимный этап. Поэтому до сих пор составители различных песенных сборников зачастую путаются, то записывая в разряд фольклорных песни В. Высоцкого и А. Розенбаума, то приписывая тому же В. Высоцкому песни Ю. Алешковского и А. Галича. Связано это, очевидно, с тем, что многие из основателей жанра авторской песни осваивали жанр посредством стилизации песни тюремной, лагерной. Так, блатные песни В. Высоцкого, как известно, часто приходили к самому автору, перекипев и трансформировавшись в лагерном котле, уже далеко не в той форме, в какой они были созданы. А популярные песни Ю. Алешковского вообще сравнительно недавно получили свое текстуально закрепленное авторское клеймо. Разумеется, ни В. Высоцкий, ни А. Розенбаум, ни А. Галич не остановились на блатной тематике, используя ее как первоначальный толчок для развития творчества. Однако сам герой как фольклорных, так и стилизованных блатных песен, свойства его характера переключались в последующие образные системы.

Л. Аннинский считает, что характер этот выработан не вследствие экстремального советского строя, который провоцировал его свойства, а в результате исторических катаклизмов, обрушившихся на страну и личность: «Поколение «последних идеалистов», выдвинувшее Высоцкого, выварилось добела в «социализме», «коммунизме» и прочих идейностях; поэтому трудно было понять, что «сталинские лагеря», троцкие (*так у Аннинского – примеч. наше*) «трудоармии» и прочая советская казарма – не от марксизма-ленинизма, а от двух мировых войн, расплосовавших Россию, и от ожидания третьей...».⁴ Мужественность, решительность, решимость до отчаяния противостоять устоям общества, способность бороться за свою индивидуальность, какой бы она ни была – это те свойства лирического героя нового типа, которые резко отличали героя авторской песни как от персонажей печатной лирической поэзии, так и от героев официальной советской песни, даже лирической. Очевидно, в этом и была суть причины длительного катакомбного периода существования авторской песни.

Юз Алешковский в своем поэтическом творчестве остановился на этой тематике. Как выразился Иосиф Бродский, «он вышел из тюремного ватника».⁵ Дальнейшее его расширение как писателя было реализовано в прозе. Однако то, сравнительно немногое, что создано им в откровенно стилизованной поэтической манере, оказалось настолько живучим, что в историческом культурном сознании существует параллельно с классическим лагерным фольклором. Тот факт, что В. Высоцкий пел песню Алешковского «*Товарищ Сталин*», вполне возможно – даже не зная, что у нее есть конкретный автор, достаточно красноречиво об этом свидетельствует.

Вхождение в блатную тематику у разных авторов происходило по-разному. Так, например, вполне благополучный советский драматург Александр Галич вызывал в официальных литературных кругах особое неприятие именно тем, что абсолютно достоверно было известно – он не сидел. Но лагерные песни активно сочинял. Для молодого актера Владимира Высоцкого амплуа уличного хулигана, вора, уголовника, эка было таким же плацдармом для реализации творческого потенциала, как и амплуа альпиниста, шофера, шахтера, спортсмена. Но были авторы, и поэты, и прозаики, которых писателями сделала именно зона. Александр Солженицын открыто признает, что не будь сталинского лагеря, он бы не стал тем, кем он стал. Вероятно и для Юза (Иосифа Ефимовича) Алешковского именно биографический период заключения был определяющим в его творчестве. Разумеется, искушенный читатель все-таки может отличить фольклорную блатную песню от литературной ее стилизации.

4 Аннинский Л.А. Барды. — М.: Согласие, 1999. — С.76.

5 Бродский И. Он вышел из тюремного ватника // Юз Алешковский. Антология сатиры и юмора России XX века. Т.8. — М., 2000. — С.7-13.

Если сравнивать классические блатные и лагерные фольклорные песни с песнями Ю. Алешковского, то при целом ряде интегрирующих свойств несомненны и различия.

Несомненно, обязательной интегрирующей доминантой является сам тюремный, лагерный быт, сама атмосфера неволи. Собственно, для очень многих песен само описание лагерного уклада жизни является, пожалуй, единственной темой. Ситуация, в которой человек не имеет возможности делать то, что хочет, но должен делать то, что ему велят, для подавляющего большинства – уже шок, уже моральный перелом, в состоянии которого все вокруг выглядит если не адом, то преддверием его. В этом смысле одной из самых характерных лагерных песен является песня *«Ванинский порт»*. В ней нет сюжета, в ней нет героя. Единственным героем, о котором все слова и мысли, является неволя. В каждом куплете обязательный элемент – констатация скорбности происходящего: «угрюмый крик пароходов», «мрачные трюмы», «жалобный крик», «хрипел пароход», «глухие проклятия», «ревела стихия», «бредут олени», «смерть подружилась с цингой» и т.п.

Несмотря на ужасающую обстановку и тоскливые предчувствия повествователь в этой песне все-таки надеется выйти на свободу: «встречать ты меня не придешь», – обращается он к любимой. Следовательно, несмотря ни на что, он мечтает о свободе. В целом же песня, разумеется, достаточно шаблонна: тюремные мучения героя, неверие в то, что на свободе его ждут, отчаяние. Песня эта общепонятна. Она как бы создана коллективным автором. В ней практически нет ничего индивидуализированного.

Поэтика песни намеренно упрощена, почти до примитива: «не песня, а жалобный крик», «над морем сгустился туман», «здесь дни словно годы идут», «я знаю, меня ты не ждешь», «горькую чашу до дна придется мне выпить на свете». Больше того, иногда появляются практически нелитературные языковые элементы: «Обнявшись, как рódные братья». *«Ванинский порт»* – это жалобный плач, в котором все эмоции сконцентрированы в словах «Будь проклята ты, Колыма». Здесь нет даже того, что довольно часто присутствует в тюремных песнях – воспоминаний о свободе. Повествователь слишком долго тянет лагерную лямку, свободная жизнь – для него уже мираж. Этот *«Ванинский порт»* отличается от таких песен, как *«На нары»* или *«Когда качаются фонарики ночные»*, непременным элементом которых является воровская бравада, уверенность, что тюрьма – только временный эпизод. Впрочем, и в этих песнях постоянно звучит тревожная нота: «гляжу на прошлое с улыбкой пошлою, хочу свой факел жизни потушить» (*«Когда качаются фонарики ночные»*).

Песни Юза Алешковского во многом перенимают у фольклорных угрюмую атмосферу лагерного быта. «Лагерный опыт нашел отражение в песнях Алешковского, немногочисленных, но ярких и широко известных». ⁶ Для героя Алешковского лагерь – это «колымский белый ад» (*«Окурочек»*). Зэк у Алешковского – не человек. Он не имеет права ни на что. «Злобный пес» имеет полное право разорвать ему бушлат за выход из строя. Во время свидания с женой «в двери железной — кругленький глазок» (*«Личное свидание»*). Все это вполне соответствует атмосфере как фольклорных лагерных песен, так и прозаических свидетельств таких писателей, как Солженицын, Варлам Шаламов и многих других.

Ближе всего по своему характеру к фольклорной песне *«Песенка свободы»*, написанная Алешковским сразу после личного освобождения в 1953 году. Здесь вполне стандартные описания атмосферы неволи («замерзали и недоедали», «душа устала от разводов нудных по утрам», «работа до седьмого пота», «тяжелые думы по вечерам», «украдкой плакала струна»). Поэтика этого авторского текста практически не отличается от нормативного фольклорного набора приемов. В части освобождения

6 Новиков Вл. По гамбургскому счету (Поющие поэты в контексте большой литературы) // Авторская песня. — М.: «Олимп»; ООО «Фирма «Издательство АСТ», 2000. — С.380.

также особых индивидуальных отличий нет: «Снова надо мною небо голубое», «смотрю сквозь слезы на белую березу».

Единственной литературной приметой этой песни является то, что она написана на мотив и по схеме известной фронтовой «Песни военных журналистов»: «Там, где мы бывали, нам танков не давали...». Во всем же остальном в этом произведении еще нет Алешковского, есть просто достаточно образованный освободившийся эзк. Поэтому оно еще целиком находится под влиянием комплекса поэтики типичной лагерной песни.

Собственно лагерных песен у Алешковского немного, всего пять. Но три из них, «*Песня о Сталине*», «*Окурочек*» и «*Советская лесбийская*», стали действительно чрезвычайно популярными и еще до появления в литературе так называемой «лагерной темы» очертили уровень восприятия ее в общественном сознании.

Особенность этого восприятия заключалась в том, что повествователь в этой песне, несмотря на совершенно очевидные характерные признаки обычного советского заключенного, явно демонстрирующего типовую психологию «эзка», вместе с тем отличается от героя фольклорной советской лагерной песни тем, что он не просто бунтарь, втихомолку лелеющий в себе чувство горечи за изломанную судьбу, а бунтарь с подковыркой. Он не верит в серьезность происходящего, он устраивает из трагедии балаган.

«*Песня о Сталине*», будь она написана не в 1959 году, а хотя бы в 1952-м, стала бы, конечно, «штукой посильнее “Фауста” Гете» и превзошла бы по степени гражданского мужества в истории мировой литературы знаменитое «Мы живем, под собою не чуя страны...» О. Мандельштама. Но даже в 1959 году еще ничего окончательно не было известно, достаточно вспомнить гонения на Пастернака. Сталин еще лежал в Мавзолее, а Алешковский сделал в этой песне все возможное, чтобы «большой ученый» расшатал свой гроб до основания. Саркастическое осмеяние пропагандистских лозунгов целой эпохи, которыми действительно жило несколько поколений советских людей, говорило о том, что в литературу пришел человек с очень серьезными намерениями.

В песне «*Окурочек*» герой ставит на кон смысла своего лагерного бытия вещь в обыденном быту не имеющую практически никакого значения — окурочек сигареты. Все значение этого окурочка в том, что на нем след женской губной помады. Что в условиях «зоны» приобретает масштабы фетиша. Все в этой песне реально, все признаки действительного лагеря налицо, вплоть до авторитетных «влиятельных лагерных уроков». Нереален только «окурочек», проигранный героем в карты. Это своего рода вариант блоковской Прекрасной Дамы, существующей и несуществующей одновременно. Герой готов и обожать незнакомку, и проклинать ее.

«*Советская лесбийская*» — песня весьма специфическая, в ней Алешковский прикоснулся к теме, которой в отечественной литературе до сих пор нет прецедента. Что уж говорить о 1961 годе, когда «в Советском Союзе секса не было». В этой песне Алешковский достиг такого уровня откровенности, после которого мог идти только «Николай Николаевич». Естественно, что в лагерном фольклоре ничего подобного не было. Хотя по всем внешним признакам («вахта», «обыск», «надзиратель», «барак», «зона», «вольный муж») это типичный лагерный текст. Но в том-то и подвох, что Алешковский, имитируя анонимную блатную песню, внедрил в сознание слушателей совершенно не традиционные для литературы, для песни, да и для современной ему культуры в целом понятия.

Характерны изменения, произошедшие с текстами песен Алешковского в процессе их освоения народом. Народ прошелся по этим текстам легким рашпилем, хотя в целом их принял за свои. Именно те места, где собственно возникает некий налет индивидуализированности текста, были без всяких раздумий отредактированы.

Сборник «Лейся, песня! – 2»⁷ представил три «лагерных» песни Алешковского, без указания автора (впрочем, песни Высоцкого и Галича здесь тоже не авторизованы).

«*Песня о Сталине*» претерпела ряд практически незаметных, но весьма показательных изменений. Строки «Сижу я нынче в Туруханском крае, // где при царе бывали в ссылке вы» избавились от не вполне вразумительного, как бы туристического глагола «бывали», получив законный и рациональный глагол «сидели». Народным интерпретаторам нет никакого дела до того, что в соседних строках повторяется один и тот же глагол, что этого приличный, уважающий себя автор допускать не имеет права. Знаменитое двустушие «Вот здесь из искры разводили пламя – // спасибо вам, я греюсь у костра»⁸ в народном варианте отрешилось от опять же невразумительной глагольной версии «разводили»: кто разводил, зачем разводил — непонятно. И вместо слова «вот» поставлено «вы» — и фраза приобрела четкую синтаксическую конструкцию. Эстетствующему филологу ясно, что Алешковский здесь разводил игру двусмысленностей, построенную на многозначности слова «разводить». Но народу нужна четкость, а не интеллигентские игры. А строфа, явно иллюстрирующая некий обобщенный фрагмент из советского кинофильма, в которой Сталин с трубкой шагает по ночному кремлевскому кабинету, просто выпала из народного варианта, поскольку народный автор такие фильмы не смотрел. А если и смотрел — что ему за дело до кино, когда своих забот хватает.

«*Окурочек*», в принципе, тоже оказался достаточно добротным, с точки зрения приемлемости фольклорным сознанием, текстом. Но и тут есть некоторые литературные заплатки, оторвавшиеся при столкновении с «шершавым языком» фольклорного обихода. Для бывалого ээка словосочетание «активный один педераст» — бессмысленно. Потому что активный педераст — вообще не гомосексуалист, а жертва вынужденного воздержания, вызванного условиями длительного содержания группы мужчин в закрытом заведении. Посему слово «активный» было заменено словом «печальный», что вполне отвечает психологическому состоянию действительного, по разумению ээка, педераста, то бишь — пассивного. Фраза «С кем ты, сука, любовь свою крутишь!» тоже образовывала вспышку недоумения в сознании советского ээка. Ведь слово «сука» в лагерном лексиконе не относится к женщине, оно вообще не имеет пейоративного значения. Это некая категория обитателей лагеря в четкой номенклатуре, определяющей отношение к начальству и необходимости трудиться. То есть, «сука» — это своего рода воинское звание, а никак не ругательство. Просто вынужден был народный интерпретатор, чтобы не путать грешное с праведным и не вводить в заблуждение слушателей, заменить это слово другим — «стерва». И все встало на свои места.

«*Советская лесбийская*» написана явно не по личным впечатлениям автора, она вообще достаточно эксклюзивна и экзотична в каталоге лагерных песен как таковых. Поэтому упрощения, которые она претерпела, не столь внутренне принципиальны. Например, строка Алешковского «наливает мне в кружку “Тройной”» означает, что в лагерной кружке — одеколон с названием «Тройной». В народной версии предлог «в» исчез, что изменило содержание как кружки, так и фразы. Получился некий загадочный напиток под названием «Тройная», причем — целая кружка. Но зато вполне

7 Лейся, песня! — 2. Сборник популярных песен. — М.: Фирма «Астрей», 1999.

8 Современный исследователь возводит это двустушие в ранг наивысшего художественного достижения в области разоблачения большевистской идеологии: «Дерзкое переосмысление самой знаменитой строки русской революционной поэзии («Из искры возгорится пламя» — ответ декабриста А. Одоевского Пушкину, затем ставший эпиграфом к ленинской газете «Искра»): «... спасибо вам, я греюсь у костра» — более беспощадного итога революционным исканиям и их последствиям, кажется, не подвел никто» — Новиков Вл. По гамбургскому счету (Поющие поэты в контексте большой литературы) // Авторская песня. — М.: «Олимп»; ООО «Фирма «Издательство АСТ», 2000. — С.383.

торжественный напиток, и зато — полная кружка. Чего не сделаешь «для понта». Строка «Эх, закурим махорочку бийскую» имеет слишком явно выраженный местный колорит, который не годится для общенародной песни. Поэтому строка подвергается радикальной переработке и превращается в «Эх, налейте на долю российскую!». Конечно, с точки зрения строгого грамматиста строка никуда не годится, но зато сколько пафоса.

Песни Юза Алешковского, сопоставимые по тематике с фольклорными тюремными, лагерными, блатными песнями, представляют собой совершенно исключительный по своим свойствам материал, который не вписывался ни в литературную эпоху, ни в культурные традиции. Очевидно, что эти песни были предуготовлением некоего явления, которому еще не было названия, ему еще предстояло воплотиться. В частности, в прозе Алешковского. Вероятно, прав был Иосиф Бродский, утверждавший: «В лице этого автора мы имеем дело с писателем как инструментом языка, а не с писателем, пользующимся языком как инструментом... Перед вами, бабы и господа, подлинный орфик: поэт, полностью подчинивший себя языку и получивший от его щедрот в награду дар откровения и гомерического хохота, освобождающего человеческое сознание для независимости, на которую оно природой и историей обречено и которую воспринимает как одиночество»⁹.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев Ю.А. Наша авторская...: История, теория и современное состояние самодетальной песни. — М.: Мол.гвардия, 1991.
2. Аннинский Л.А. Барды. — М.: Согласие, 1999.
3. Кукулин И. Эзотерическая амнистия песни // Новое литературное обозрение — 2002 — № 55.
4. Новиков Вл. По гамбургскому счету (Поющие поэты в контексте большой литературы) // Авторская песня. — М.: «Олимп»; ООО «Фирма «Издательство АСТ», 2000. — С.371-410.
5. Юз Алешковский. Антология сатиры и юмора России XX века. Т.8. — М., 2000.

⁹ Бродский И. Он вышел из тюремного ватника // Юз Алешковский. Антология сатиры и юмора России XX века. Т.8. — М., 2000. — С.12-13.