

ТРАДИЦИИ В КУЛЬТУРЕ

Е.С. Федорова

РУССКАЯ ЭСТРАДА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА И ЭМИГРАЦИИ ПЕРВОЙ ВОЛНЫ (20–30-е гг.) КАК ЧАСТЬ СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЫ?

Эстрада Серебряного века и эмиграции первой волны (20–30-е гг. XX в.) не только является историческим, но и остается актуальным культурным феноменом в России, поскольку ее творческие плоды и ныне способны производить свежее эстетическое и эмоциональное впечатление на наших современников. Цель статьи – проследить истоки, развитие и культурное влияние этого явления.

Ключевые слова: эстрада Серебряного века, авторский романс, индивидуально-частное начало, экзотичность художественного языка, культурная самоидентификация, исторический источник.

Russian variety of the Silver Age and of the first wave of emigration (1920–30s) is not just a historical, but remains an urgent cultural phenomenon as its creative fruits can now have a fresh esthetic and emotional impression on our contemporaries. The very aim of this article – is to retrace sources, development and cultural influence of that phenomenon.

Key words: Russian variety of the Silver Age, author's love song, individually private origin, exotism of the artistic language, cultural self-identification, historical source.

1. Феномен до сих пор очаровывающего и завораживающего наследия *эстрады Серебряного века* требует объяснения. Терминология явления не вполне устоялась, эстрадные произведения называют и “авторской песней Серебряного века”, и “русским шансоном Серебряного века” (или “эмигрантским шансоном”, в то же время употребляя наименование “русский шансон” для совсем иного и более современного жанра), а иногда относят и просто к жанру “русского романса рубежа веков”, но все прекрасно ощущают особенности этого жанра, коль скоро называют имена Александра Вертинского, Петра Лещенко, Аллы Баяновой, Юрия Морфесси и т.д.

У этого – условно назовем его “авторским” – романса (и далее постараемся обосновать название), тематическое разнообразие которого и музыкальные особенности поистине безбрежны и как

Федорова Екатерина Сергеевна – докт. культурологии, проф. кафедры теории преподавания иностранных языков факультета иностранных языков и регионоведения МГУ имени М.В. Ломоносова; тел.: 8-917-574-70-19, e-mail: ledentu@mail.ru

будто принципиально не имеют ни границ, ни законов, мы тем не менее можем выделить весьма определенные и всегда присутствующие черты:

1. Музыка и даже текст при всей яркости редко можно назвать профессиональным произведением, и то и другое отличается незамысловатостью приемов, их “неотделанностью”, просто в исполнении, в принципе доступно для воспроизведения обычному человеку.

2. Каждое произведение обыкновенно представляет собой театрализованное действие, построено по законам драматургии, являя собой некую мини-пьесу (со своим сюжетом: вступлением, экспозицией, кульминацией и завершением), исполненную одним человеком. Таким образом, по сути является камерным музыкально-драматургическим произведением.

3. И музыка и текст являются необходимым, но не главным стержнем произведения (как правило, отдельно воспроизводимые тексты или музыкальная канва обнажают свое несовершенство), оно вполне оживает, становится полнокровным, полноценным, так сказать, “дотягивает и раскрывает оттенки смыслов” только при интонационном, мимическом, тембровом дополнении, т.е. все составляющие, в отличие от профессиональных стихов или романсов, являются служебными элементами, используемыми для выражения индивидуальности артиста¹. Этот момент можно назвать важнейшим. Другими словами, это произведение существует как художественное только в непосредственном взаимодействии художественной индивидуальности исполнителя с текстом и музыкой. (Заметим кстати, что именно поэтому в художественном отношении нам кажется трудновоплотимым и часто бессмысленным исполнение, например, романсов Вертинского или песен Высоцкого другим артистом). Итак, данный жанр есть как никакой другой – способ самовыражения личности и в этом смысле, на наш взгляд, вполне может быть назван “авторским романсом”².

2. В основе успеха эстрадных сочинений, – всегда быстрого, неосознанного, спонтанного, – которые неизбежно адресуются широкой публике, т.е. изначально предполагается пестрый состав слушателей, эстетически разнослойный и разобщенный, может быть лишь триединый критерий: “красиво”, “привлекательно” и... “необходимо”. И если механизм, который лежит в процессе восприятия и признания так называемых “серьезных” произведений, требующих вдумывания, размышления, рассматривания, а следовательно и

¹ Емкую формулу дал В.И. Фатющенко: “Музыка как способ интерпретации поэзии”.

² См. об этом выдержавшую уже два издания книгу Л.А. Аннинского “Барды” (М., 1999; Иркутск, 2005).

времени, и поныне требует обсуждения, то вряд ли стоит спорить о первом типе сочинений. Весь вопрос в том, *что* в данный момент культурной истории социуму *кажется красивым*, что вызывает мгновенную эмоциональную реакцию сочувствия и сопереживания, т.е. *притягивает и привлекает*, наконец, *чего остро не хватает*, т.е. что необходимо. Эмоционально насыщенные зарисовки *мгновенно схваченного момента жизни*, часто изобилующие подробностями ненужными, лишними с точки зрения художественного вкуса, нелепыми с точки зрения художественного замысла (в целом враждебными художественной мере), таким образом подмечают и сохраняют те любопытные для истории культуры детали, которые и не могли бы содержать выдержанные и ограненные в соответствии с законами строго искусства произведения, позже признанные классическими. Вот это художественно *лишнее, слишком частное* – “хлеб” для исследователя того направления, которое принято называть культурной историей повседневной жизни. Можно привести в сравнение тот осознанный интерес к третьестепенным произведениям “бульварной литературы ушедших времен” (в поздние времена воплотившейся в жанр “детективный”), свойственный самым интеллектуальным авторам XX в. – Зинаиде Гippiус, Анне Ахматовой, Владимиру Набокову³. Таким образом, эстрадный стиль при внимательном анализе может представить “моментальный культурологический снимок”, цельный образ в нужной степени детализированного синхронного среза эпохи.

Типологическое свойство эстрады – мгновенный успех, мгновенное завоевание душ – оборачивается столь же прочным забвением ее, безвозвратной гибелью и смертью. Кого ныне может заинтересовать “хит” “Тигренок” конца XIX в., успех которого был неистовый, самозабвенный и превосходящий всякую меру разумности?⁴ Как ни слушай “Тигренка” ныне, невозможно понять, что же так очаровывало и влекло в примитивном мелодическом и содержательном устройстве романсика. Да и все произведения эстрады в той или иной мере содержат как необходимую компоненту “быстрого усвоения” эту примитивность. Важно другое – злобе ли дня сегодняшнего отвечает эта примитивность или заботам отошедшего. Однако бывают в истории культуры эпизоды, когда намеренные “однодневки” приобретают вторую, не менее подлинную жизнь. Что и случилось с

³ В частности, эта тема исследовалась в семинаре “Русский бульварный роман” Н.И. Либана на филологическом факультете МГУ. Интерес к этому семинару обоснован той же потребностью восстанавливать для истории культуры ускользающие из “больших произведений” мелкие штрихи эпохи, в которых может быть заключен значительный исторический смысл.

⁴ См. о всеобщем “повальном” успехе “Тигренка” в кн.: *Щепкина-Куперник Т.Л. Дни моей жизни. Театр, литература, общественная жизнь*. М., 1928.

многими образцами эстрады Серебряного века и трех последующих десятилетий⁵, нашедших свою “вторую родину” во всех смыслах чуждой территории “неофициальной” советской культуры⁶. Уже сами названия: “Бублички”, “Кирпичики”, “Хризантемы”, “Мы только знакомы”, “Маруся отравилась”, “Вам 19 лет” – или, по крайней мере, большая часть их до сих пор у многих на слуху (кстати сказать, все произведения почти наугад приведены из одного только репертуара Ю. Морфесси). Этот феномен требует объяснения.

3. Эмигрантская эстрада как попытка восполнения дефицита индивидуально-частного начала. Что же многим и многим в суровую эпоху строительства социализма опять показалось привлекательным (“красивым”)? На наш взгляд, немаловажным является откровенная сладостно-красивая мелодичность песенок – она соответствует перенасыщенно-романтическим страстям, упоенно-трагичным финалам – словом, преувеличенной эмоциональности. Суровая эпоха “перегнула палку”, заклеив идеологическим презрением и исключив, по сути, из кодекса общественно поддерживаемых ценностей “мещанскую” и “буржуазную” чувствительность, противопоставив ее ценностям строительства нового общественного строя. Подавленная и даже попранная часть природного устройства человека требовала компенсации, “болела острым авитаминозом”. Отсюда кажущаяся парадоксальной, но на деле оправданная тяга к тем положениям и ситуациям, абсолютно чуждым, несозвучным и ненужным для реалий эпохи строительства социализма, ощущение привлекательности сюжетов, где чувствительность могла бы развернуться.

Другой важной причиной тяготения к столь чуждой сегодняшнему дню материи оказалась неосознаваемая, по всей видимости, ностальгия по утерянным ценностям традиционной культуры. (Ностальгия здесь употребляется в этимологическом смысле: “боль по прошлому”, “тоска по возвращению”: от греч. *algos* “боль”, *nostos* “возвращение”). Известно, что для правильной культурной самоидентификации индивидуума в современном социуме необходим так называемый “фоновый” исторический контекст, дающий ощущение культурной стабильности, которую рождает представ-

⁵ Следует оговорить, что мы рассматриваем эстраду Серебряного века и продолжение традиций в эмигрантской эстраде 20–30-х гг. как цельное явление, имея в виду некоторую неизбежную “законсервированность” стиля и самого типа культуры в произведениях эмигрантской эстрады, несущих в себе многие приметы продолжения предшествующей эпохи, в отрыве от коренных изменений, происходивших в массовом искусстве в отечестве.

⁶ Этот случай не единственный. Теперь можно провести аналогию с, казалось бы, немотивированным возрождением интереса к советской эстраде не только в качестве “ностальгии старшего поколения”, но именно как *mode* молодых.

ление включенности в преемственную традиционную цепь. При ослаблении связей с этим контекстом человеку любого общества свойственны мучительные ощущения социальной неприютности, тоски, страха, порой даже бессмысленности бытия. Инновации 20–30-х гг. XX в., деспотически захлестнув общество, не только поколебали, но катастрофически разрушили баланс “прошлое–настоящее”, при котором культурная личность может пребывать в состоянии социопсихологического комфорта. Собственно, этот дисбаланс, насильственно выметающий из общественной памяти культурные реалии прошлого, не только выбивал морально-этическую и во многом эстетическую почву из-под ног так называемого “обывателя”, но и сами построения нового лишал плодотворной почвы, буквально, по евангельскому выражению, строя здание на песке. Если возразить, что светлое мироощущение, энтузиазм и цельность (даже если мы изначально выключим ту часть общества, которая подверглась репрессиям, в том числе их родственников, друзей, знакомых) реально были присущи поколениям строителей социализма, то это не исключало бессознательной тяги к поискам ключа в прошлое. Человеку, одетому в броню искренне принятой идеологии, с ее строгой религией запретов, распространяющейся на сферу чувств – чувствительности, иногда хотелось снять негнущиеся латы. (Кстати сказать, идеология, претендующая охватить собою полностью и контролировать все проявления частной жизни человека, и привела постепенно к развитию так называемой “двойной морали”, двух раздельно сосуществующих в человеке – в конечном счете во вред ему – несовместимых, но совмещаемых миров, “официального”, чтимого, обожествляемого со всем искренним пылом веры, и житейско-каждодневного, без которого по слабости, по несовершенству его устройства “на тот день” просто не прожить. Весь принцип и вся вредность двух этих миров были в том, что “правая рука не должна знать, что делает левая”, т.е. в полной отчужденности и разобщенности их, *раздвоенности* человека.)

И вот в этом “потайном” мире прежде всего привлекала интимность интонации, ее порой нарочитая “домашность”, переперченность и пересоленность чувств, невоспитанность стиха, даже его несуразность, нелепость сюжета – в широком смысле “ненормативность”, т.е. все, что противоречило строгому вкусу эпохи, его художественным принципам. Отсюда легко ложились знаменитые “Стаканчики граненые упали со стола”, или “Ты едешь пьяная и вся усталая” из репертуара Петра Лещенко, или, например:

Мне эти карие
Грезятся глазоньки
Чудные, светлы, как май.

Они – мои грёзы,
Они – мои сказоньки,
Они – обетованный рай.

Исполненная “пасторальная картинка” не то что на грани, а еще смелее, безвкуснее, безудержно сентиментальнее, чем у “девчачьих” писательниц начала века Л.А. Чарской и А.А. Вербицкой. Не стоит повторять, что смысл текста облагорожен, возвышен, даже углублен и усложнен исполнением, интонацией Петра Лещенко, что и является неременной чертой жанра.

Или из репертуара того же автора:

Без тебя душа тоскует,
И волнует страсти кровь.
Кровь в груди сильнее бушует,
Все растет моя любовь.

Хоть коротки дни свиданья,
Но отрадны и легки,
Мы забудемся в лобзаньях
Возле леса у реки.

Я не знаю, что случилось,
Весь горю я, как в огне,
Наяву переживаю
Всё, что видел я во сне.

(“Возле леса”, стихи Лещенко)

Бесхитрость лубковых приемов рисует тут легко переходимую черту того самого “страстного” жестокого романа, который ныне нашими современниками воспринимается только пародией вообще на городской романс. Вечно актуальной для чувствительного сердца оказалась слезливо-сентиментальная “бедная Лиза” в новом обличье “Маленькой балерины” (стихи Н. Грушко и А. Вертинского):

Я – маленькая балерина,
Всегда нема, всегда нема,
И скажет больше пантомима,
Чем я сама.

И мне сегодня за кулисы
Прислал король, прислал король
Влюбленно-бледные нарциссы
И лакфиоль...

А дома в маленькой каморке
Больная мать
Мне будет бальные оборки
Перешивать.

При “хронической недостаточности” реализации частно-личностного начала оказывалась востребованной не только вся сфера личных

переживаний, но, как уже говорилось, особенно важной оказывалась сама неповторимая личность автора – носителя этих переживаний, его особенный голос и тембр, его страсти и печали, так что процесс исполнения такого рода произведений можно было бы именовать *частным межличностным общением в сфере искусства*, как будто стирающим грани между исполнителем и слушателем. Потому и в целом Лев Аннинский назвал авторскую песню “явлением не профессиональным, а... человеческим, слишком человеческим”⁷.

Кстати, напомним, что авторские романсы Вертинского или Лещенко представляются синкретическим жанром, восходящим, на наш взгляд, как к городскому романсу конца XIX – начала XX в. (отчасти испытывавшему влияние жестокого романса, цыганского романса, а также оперетты), так и к мелодекламации и ритмодекламации. Общеизвестно, что романс в музыке (вокальное сочинение, написанное на небольшое стихотворение лирического содержания, преимущественно любовного, – это область выражения частной жизни человека) стал популярен на волне веяний романтизма. Развитие романтизма в России как литературно-художественного направления было теснейшим образом связано с утверждением понятия “личность” в значении “индивидуальность”⁸. Но, как ни странно, эта личностная нота, например личное и только личное горе оторванного от родной земли человека, новой щемящей нотой доносила чувство подлинного патриотизма, не наносного, обязательного, официального, а выстраданного, глубоко индивидуального, например известное “Над розовым морем” Георгия Иванова, исполняемое Вертинским, или “Я тоскую по родине” Жоржа Ипсиланти и т.д.

Я тоскую по родине,
По родной стороне моей.
Я теперь далеко-далеко
В незнакомой стране.
Я тоскую по русским полям.
Мою боль не унять мне без них.
И по серым любимым глазам, –
Как мне грустно без них...

⁷ “Песня авторская как самостийный феномен утверждает себя там и тогда, где и когда авторство становится фактором принципиально важным. Важным до такой степени, что автор текста и автор музыки, в других случаях профессионально дополняющие друг друга, в этом случае отдаются друг другу, образуя как бы сверх-профессиональное авторское со-бытие... В других случаях исполнитель всего лишь доносит песню до слушателей, а тут исполнитель – активный интерпретатор, соавтор события. Идеальным для этой ситуации является соединение четырех ипостасей, когда бард, сам себе аккомпанируя, сам и поет песню, в которой и слова, и музыка – его” (Аннинский Л. Указ. соч. С. 3).

⁸ По наблюдениям В.В. Виноградова, в 30-х гг. XIX в. впервые найдены контексты, где слово *личность* ставится в синонимическую параллель со словом *индивидуальность*, хотя слово фиксировано в русском языке еще в XVII в. в значении “принадлежность какому-либо лицу” и вытекающим отсюда зарождением понятия частной жизни, неприкосновенной сферы индивидуального “я”.

И наконец, не издалека, не из чужбины надрывное, а убоготоренно-спокойное, как итог позади оставшихся скитаний, голос Вертинского уже “отсюда”:

Мне в этой жизни очень мало надо.
И те года, что мне осталось жить,
Я бы хотел задумчивой лампадой
Пред ликом Родины торжественно светить...

4. Экзотика как неременная составляющая интереса к эмигрантской эстраде. Парадоксально легко воспринималась экзотика, столь чуждая подчеркнутому материализму будней, была и любимой и приятной – все по той же причине, – восполняя недостаток реализации личностного, частного начала: экзотика самая разнообразная – от упомянутых экзотического выражения чувств или экзотической фабулы до экзотической географии, т.е. обобщая, можно говорить об *экзотичности художественного языка* в целом востребованных произведений означенного жанра. Популярность географической экзотики «Танго “Магнолия”»

В бананово-лимонном Сингапуре, в бури,
Когда поет и плачет океан
И гонит в ослепительной лазури
Птиц дальний караван...

соперничала с изысканно-экзотическим выражением чувств в “Попугае Флобере”:

На креслах в комнате белеют Ваши блузки;
Вот Вы ушли, и день так пуст и сер.
Грустит в углу Ваш попугай Флобер,
Он говорит “жаме”.
Он все твердит: “жаме”, “жаме”, “жаме”.
И плачет по-французски,

с экзотическими персонажами – райскими птицами-дамами (где есть экзотика всего – и мест, и персонажей, и чувств) в “Лиловом негре”:

Где Вы теперь, кто Вам целует пальцы?
Куда ушел Ваш китайчонок Ли?
Вы, кажется, потом любили португальца,
А может быть, с малайцем Вы ушли?
В последний раз я видел Вас так близко,
В полете улицы умчало Вас авто...
Мне снилось, что теперь в притонах Сан-Франциско
Лиловый негр вам подает мантию...

Или, например, была притягательной экзотичность страстей и самого образа inferнального жестокого горбуна-скрипача в “Концерте Сарасате”:

Ваш любовник скрипач, он седой и горбатый.
Он Вас дико ревнует, не любит и бьет.
Но когда он играет “Концерт Сарасате”,
Ваше сердце, как птица, летит и поет...

Красивым представляется чуждое, сказочное, вне пределов и ассоциаций жизни, вне пределов географических, временных, словесных и пр.

Экзотика эпох еще привлекательна простором для ассоциаций и аллюзий на современность, как, например, “Баллада о короле” Николая Агнивцева, исполняемая некогда Юрием Морфесси:

Затянут красным тронный зал.
На всю страну сегодня
Народ дает свой первый бал
По милости Господней.
Как и всегда, король там был
Галантен неизменно
И под ножом он преклонил
Высокое колено.
Старый шут, покосившись на зал,
Поднял тонкую бровь и сказал:
“Он всегда после бала веселого
Возвращается без головы.
Как легко Вы теряете голову,
Мой король, как рассеянны Вы!”

Экзотичной оказывалась и русская тематика, привлекательная даже будучи выраженной в духе лубка и “мещанства”, откуда веяло жарким уютом, сочной жизнью, как, например, “У самовара я и моя Маша” в исполнении Петра Лещенко (к слову, песня по происхождению польская⁹):

У самовара я и моя Маша,
А на дворе совсем уже темно.
Как в самоваре, так кипит страсть наша,
Смеется хитро месяц нам в окно...

В конце концов, экзотичны, а потому исполнены романтики и тюремные песни. Жалостливый репертуар тюремных песен – прародительниц “блатного шансона” встречаем у Юрия Морфесси:

Помню, помню, помню я,
Как меня мать любила,
И не раз, и не два
Сыну говорила.
Говорила сыну мать:
“Не водись с ворами,
Будешь в каторге сидеть,
Скуют кандалами”.

⁹ См. об этом: Сухно Г. Польские песни в репертуаре Петра Лещенко. URL: <http://a-pesni.golosa.info/emigr/a-pollesch.htm>

Я не крал, не воровал,
Я любил свободу.
В Сибирь-каторгу попал
Я по первому году.

Наконец, прекрасно “укладывалась” на слух и в сердце настоящая сказочность, по сути никому не понятная, совершенно вне ассоциаций с современным контекстом, даже по контрасту: мы бы употребили здесь выражение “неадаптированный Серебряный век”:

Матросы мне пели про остров,
Где растет голубой тюльпан.
Он большим отличается ростом,
Он огромный и злой великан.

Итак, закрытый на все замки по всем границам мир во всех его гранях и ипостасях воспринимался вне зависимости от его реальной природы, “сказочным”, почти не существующим. Здесь уместно вспомнить стихи “воркутинской поэтессы” Елены Ильзен:

Мы-то знаем, что нет Парижа,
Что не существует Египта,
Что только в сказках океан лижет
Берега, солнцем облитые.
А существует только
Страшная, как бред алкоголика,
Воркута.
Здесь нам век коротать.

И кстати сказать, выходя за рамки темы, идеологическая строгость в этом отношении – вопреки намерениям – часто создавала преувеличенно положительные представления о “заграничном”, что потом сказалось на многих глобальных разочарованиях эмиграции ряда поколений – 70–90-х гг. – и даже отзывается эхом до сих пор.

5. Эмигрантская эстрада как исторический источник. Таким образом, “Конфетки-бараночки” с гимназистками румяными, которые уже были ни к селу ни к городу (“Какое, милые, тысячелетье на дворе” Б. Пастернака) или... оказывались гораздо более популярными в России, чем в эмиграции¹⁰. И если восхищали подлинники, подобно песням Вертинского, искренне оплакивающие трагическую судьбу *разорванной* России и тяготеющие к политическим метафорам (“О том, что я должен сказать”):

¹⁰ Так, должна заметить, что с некоторым для себя удивлением узнала, что любящий и понимающий все русское и всегда интересовавшийся русской культурой и знающий профессионально музыкальную русскую культуру профессор-филолог Михаэль фон Альбрехт не знает ни одной из тех эмигрантских песен (в том числе даже никогда не слышал Вертинского), которые наше поколение упоенно помнило наизусть.

Я не знаю, зачем и кому это нужно,
Кто послал их на смерть не дрожавшей рукой,
Только так беспощадно, так зло и ненужно
Опустили их в вечный покой...
Но никто не додумался просто стать на колени
И сказать этим мальчикам, что в бездарной стране
Даже светлые подвиги – это только ступени
В бесконечные пропасти к недоступной весне! –

то в наименьшей степени очаровывали и копии: из этого выросла целая традиция так называемой “белогвардейской авторской песни”, т.е. бардовских сочинений в этой самой стилистике, подобно всем известному “Поручику Голицыну”, коллекции которых собраны ныне во многих исследованиях.

Иронические по замыслу песни воспринимались серьезно не только по недоразумению, не только из-за тоски по “красивым страстям” и “красивой трагедии”: таким путем удовлетворялся недостаток “вырезанной” *истории*. Приведем фрагмент подобного “белогвардейского стихотворения” (“Дневник прапорщика Смирнова”):

Мы шатались на Пасху по Москве по церковной,
Ты глядела в то утро на меня одного.
Помню, в лавке Гольдштейна я истратил целковый,
Я купил тебе пряник в форме сердца мово...
А бежал я из Крыма, и татарин Ахметка
Дал мне женскую кофту и отправил в Стамбул,
А в Стамбуле опять же ипподром да рулетка, –
проигрался вчистую и ремень подтянул...
Мы же русские, Танька, мы приходим обратно,
Мы встаем на колени, нам иначе нельзя.
Мы же русские, Танька, дураки и паскуды,
Проститутки и воры, шулера и князья.

Ошеломительно то, что авторами текста оказываются современные актеры Леонид Филатов и Владимир Качан. И вот что пишет последний: “Прапорщик Смирнов – кстати, персонаж, специально выдуманный для песни. [Она] сочинена с очевидным сочувствием к несчастному белому офицеру, который в бегах по всему миру не может никак забыть свою Таньку и свою поруганную отчизну, а это уже почти криминально в столице социалистического лагеря. Кстати, о лагере: пишется, а затем поется этот монолог с лагерным надрывом, еще чуть-чуть – и пьяная истерика. И чего там только нет: и Танькино фото, которое он таскает с собой по всему свету, всхлипывая над ним в тяжелые минуты, и вскрытие себе вен холодной ночью, и мадьярская цыганка, и чахотка, и татарин Ахметка, проститутки и воры, шулера и князья – словом, весь джентльменский набор, использованный для того, чтобы песню слишком серьезно не воспринимали, чтобы она выглядела почти пародией.

Все, кажется, было сделано для этого и пелось, но... нет! Конечный результат оказался обратно пропорционален задуманному: все ее стали принимать всерьез”¹¹.

Здесь не лишне вспомнить, что были времена, когда интерес к истории семьи, рода считался почти преступным или – в определенных случаях – даже прямо преступным, так, например, было сформировано “дело” ныне кажущихся безобидными историков-краеведов¹². Видимо, действительно, нет преувеличения в том, что бы сказать: для правильной самоидентификации самого обычного и рядового человека *необходимо чувство отечественной истории*, проистекающее из *знания истории*. Закрытые исторические источники, как ни странно, в результате восполнялись эмигрантской эстрадой.

И здесь нужно сделать еще один, как нам кажется, позитивный для истории отечественной культуры вывод. Парадоксальным образом в десятилетия социалистическихстроек это неутомимое и напряженное желание довольно значительной части молодежи – восполнить невосполнимые пробелы и отрывы от традиционной культуры – обернулось богатым знанием, интересом и в конечном итоге пониманием истории по сравнению с гораздо меньшим интересом своих зарубежных ровесников. В некотором смысле “культурные запреты” “задержали” *жизнь традиционной культуры, насыщенный интерес к ней*: так, в России безудержно, взахлеб и все-народно знали и любили поэзию тогда, когда западноевропейские современники уже давно задвинули ее на скромное место – к знатокам и любителям, к профессионалам и немногочисленной, как и всюду, интеллектуальной элите (можно сказать это же об интересе отечественного широкого слоя *неспециалистов* – что важно – к нашим запрещенным долгие годы историческим, философским, культурологическим сочинениям).

6. Вертинский – вершина авторской эстрады Серебряного века и эмигрантской эпохи. Как будто нет нужды констатировать много раз утвержденное: Вертинский благодаря своей необыкновенной талантливости – вершина этого жанра и одновременно серьезное явление русской культуры. Он – внутри сиюминутной традиции эстрады, потому его стихи мимолетны, однодневны, небрежны и не отделаны, страдают всеми видами несовершенств и излишеств, присущих данному жанру. Не следовало бы рассматривать и судить их отдельно, вне их звучания в исполнении автора. А вот почему

¹¹ Карамеев С. Белая гвардия в стихах и песнях. URL: <http://www.white-force.narod.ru/index.html>

¹² См.: Шмидт С.О. Краеведение в научной и общественной жизни России 1920-х гг. // Шмидт С.О. Путь историка. М., 1997. С. 153, 164–165.

его произведения становятся серьезным явлением русской культуры? В сочетании с гениальностью исполнения они доносят тонкие *смыслы исторической судьбы его поколения* и ароматы своеобразия культурной эпохи. Выждав десятилетия, они признаны классикой, потому что и сегодня востребованы¹³. Закономерно, что Вертинскому посвящены научные исследования не только культурологов, но и собственно литературоведов¹⁴.

Есть несколько таких глубоких и талантливых миниатюр, которые навсегда останутся одновременно и *образом эпохи*, и *бессмертным художественным памятником чувств*. На взгляд автора этой статьи, вершиной являются “Прощальный ужин” и “Мадам, уже падают листья”. Однако надо оговориться: если рассматривать произведения только как тексты, то и здесь язык страдает несовершенством и “излишествами”, несносными строгому вкусу, почти смешными, пародийными вне чар исполнения. Как будто декларируемые лозунги данного жанра: все “на скорую руку” и “это не текст ради текста” – текст не самодостаточен. В этом смысле произведения Вертинского, бесспорно, искусство, но не могут быть вполне отнесены к литературе. Например, преизбыточные строки: “упоительную власть пленительного тела” или “Я жду Вас, как сна голубого! Я гибну в любовном огне!” – или манерные вкрапления без меры иностранных слов, только для рифмы:

На солнечном пляже в июне
В своих голубых *пижама*
Девчонка – звезда и шалунья
Она меня сводит *с ума*.

¹³ Мы имеем в виду то понимание классики, которое высказано, например, С.Г. Тер-Минасовой: “В литературе... результатами реализации творческой личности является то, что мы называем классикой. А классикой называются те результаты человеческой деятельности, которые прошли испытание временем, – это позиция наиболее важная. Поэтому в современности классики быть не может. Как мы знаем из истории человечества, художники, писатели, невероятно популярные для современников, совершенно не востребованы другим временем. И наоборот, нужно, чтобы интеллектуальный или материальный продукт творчества получил высокую оценку и был приемлем для *разных поколений* данного народа, у которых неизбежно разные системы ценностей, подходы к жизни. Культура вечно меняется, и если удаленные друг от друга временем поколения признают, несмотря на разницу в культуре, результат творчества интересным, притягательным, необходимым, соответствующим требованиям строгого вкуса, значит, это – и классическое произведение, и продукт творческой личности” (Тер-Минасова С.Г. В культурном пространстве сегодняшнего дня // Наша школа. 2007. № 1. С. 29–30).

¹⁴ См. только за несколько последних лет диссертационные сочинения: Лежнева М.Г. Межтекстовые связи в поэзии Александра Вертинского: Слово и текст. М., 2003; Тарлышева Е.А. Песенная поэзия А.Н. Вертинского как единый художественный мир: Жанровая природа, образная специфика, эволюция. Владивосток, 2004; Горелова О.А. Александр Вертинский и ироническая поэзия Серебряного века. М., 2005.

Или другие слова в строке не помещались, удачно уложилось следующее:

Под синий *berceuse* океана
На желто-лимонном песке
Настойчиво, нежно и рьяно
Я ей напеваю в тоске.

Напрашивается имитация старомодного уже в момент сочинения текстов, ушедшего в прошлое стиля Игоря Северянина. Все это трудно трактовать в поле “хорошей литературы”, если бы не один редкий и в данном случае художественный, а не только психологический дар автора – дар самоиронии, дающий необходимую тень и глубину этим слишком ярко-атласным и игрушечным краскам.

В то же время и многие признанные шедевры собственно литературы (Ф. Тютчева, например, О. Мандельштама, А. Ахматовой) вовсе не лишены внезапных “сбоев”, несовершенств в гениальной строке, часто придающих им особую прелесть. И вот, вопреки этим несовершенствам на вербальном уровне (несовершенствам текста), можно утверждать, что упомянутые две вещи Вертинского – настоящее художественное совершенство. Во-первых, редко кому удавалось органично вмести в столь малые формы столь эмоционально сложную личную драму, безупречно выстроив в маленькой песенке драматургию, тонко учитывающую разнородные оттенки и нюансы мотивировок, чувств и настроений. Подобно мелкой ряби на воде, где не уловить ни начал, ни концов мгновенно сменяющих друг друга оттенков цвета и света, автору удается виртуозно, лишь легкими намеками запечатлеть секундные абрисы душевных движений, в незавершенности которых есть глубина бесконечного и бездонного додумывания для слушателя – признак настоящего шедевра. Таким образом маленький частный эпизод вырастает в обобщенно-типологическое явление и, следовательно, получает художественное значение. И одновременно эти крошечные драмы необыкновенно ярко передают саму сущность эпохи.

Хотя на первый взгляд песни не об исторической эпохе, о любви. Ведь все человечество во все времена любило и страдало, но в разные эпохи любило и страдало по-разному¹⁵. Здесь мы зримо ощущаем психологический портрет героя и героини, портрет не вообще, вне времени и пространства, а именно внутри своего времени и своего пространства. Остановимся только на “Прощальном ужине”: автор почти неуловимыми штрихами умеет создать “фо-

¹⁵ Это очевидное утверждение оказывается не столь очевидным, когда речь, например, заходит о целом направлении в работах современных историков, когда мировосприятие и психологию сегодняшнего дня пытаются втиснуть в рамки прошедшего и с этих позиций объяснять поступки и поведение героев прошедших эпох. На эту опасность, в частности, неустанно указывает известный историк С.О. Шмидт.

новые” психологические мотивации, связанные с судьбой героя, даже социальной принадлежностью, наконец, типом воспитания (приоритетными ценностями), т.е. с конкретной исторической средой. Конечно, не следовало бы доводить до буквализма сказанное, но автор дает возможность сказанное *почувствовать, домыслить*: герой не просто покинутый герой-любовник, покинутая любовь оказывается метафорой всей его брошенной, разломанной историческими катаклизмами жизни, где даже прелесть ее, сок ее и радости полны горечи. Он тонко воспитан и свободен, он признает и за близким человеком, за женщиной право выбора и свободы, благороден и учтив для того, чтобы утонченно и отстраненно воспеть ее очарование (увы, ему уже не принадлежащее). Но вся жизнь его, весь нерастрченный пыл чувств, по сути, оказываются лишь пережитым эпизодом в сердце и судьбе другого, а вся жизнь его – пережитым эпизодом в морях истории, он утверждает свою горькую свободу, где ощущаются коннотации “жалкая” и “ненужная”, гордый всхлип отчаянного одиночества:

Я знаю, даже кораблям
Необходима пристань.
Но не таким, как мы! Не нам,
Бродягам и артистам!

И здесь закономерно ощущаются параллели с мотивами творчества таких серьезных и глубоких литераторов, выразивших трагизм мироощущения эмигранта, как Набоков¹⁶. Таким образом, не все смыслы выражены словами, но совокупно: с одной стороны, музыкально и интонационно Вертинский в малой форме создает драматургическое произведение со своей фабулой, развитием действия, кульминацией, эпилогом, а с другой – едва уловимыми художественными намеками дает перспективу, где есть простор историческим аллюзиям, реминисценциям, обобщениям¹⁷.

¹⁶ Ср. “Отвяжись, я тебя умоляю” В.В. Набокова:

...Но зато, о Россия, сквозь слезы,
сквозь траву двух несмежных могил,
сквозь дрожащие пятна березы,
сквозь все то, чем я смолоду жил,
дорогими слепыми глазами
не смотри на меня, пожалей,
не ищи в этой угольной яме,
не нащупывай жизни моей!

¹⁷ Один из известных мемуаристов, Александр Бахрах, так сказал о Вертинском: «Знавал я его горячих поклонников среди людей “высокой культуры” и готов поверить, что его пластинки до сих пор коллекционируются иными из московских сановников. Нет спора, лирика Вертинского – не большая поэзия, да и вообще не поэзия, но ее преувеличенные “изыски”, ее бутафорская экзотика как нельзя лучше отражают аромат “Фан дю съекль”, конца века» (Бахрах А. Бунин в халате и другие портреты. М., 2005. С. 361).

Жанр авторской песни вовсе не всецело отечественное явление, например, общеизвестна близость французских шансонье и авторской песни, особенно сильный “исполнительский” компонент, преобладающий над “домашним” и “скроенным на живую нитку” текстом. Появились исследования, которые исследуют развитие этого жанра в зависимости от особенностей общественно-политического строя (например, в Италии, в эпоху тоталитаризма¹⁸).

7. Подведем некоторые итоги. В эпоху социалистической цивилизации намеренно создавался определенный перевес в сторону коллективного сознания и коллективных форм существования (не учитывающий социальную и культурную стабильность и устойчивость общества, которую формирует удовлетворение и развитие личной эмоционально-этической сферы, воспроизведение традиций основной культуры в художественной форме, укрепление бытовых форм национального сознания через усвоение истории рода и семьи)¹⁹. Лишившись чувства родства и знания теперь уже чуждой по всем культурным параметрам эпохи, советский человек вынужденно ощущал себя в безвременье, вне исторической памяти, вне общего потока развития отечественной культуры.

Наследие Серебряного века, которое стало узнавать молодое тогда поколение через творчество Вертинского и Лещенко, и было тем сладким запретным плодом, витаминов которого так не хватало для правильных обменных процессов в организме, называемых человеческим гражданским сообществом. Жанр, который жив только уникальной, неповторимой индивидуальностью человека-исполнителя, который увлекательно и как о важнейшем и насущном говорит о личной боли, мелочах частной жизни, приметах исчезающего быта, которые дороги только их носителю, на самом деле был насущно необходим для баланса составляющих душевного организма, был неким кислородом в задымленном городе. Бесспорно, увлечение авторским романсом Серебряного века в разгар Советской эпохи не следует понимать прямолинейно и грубо как обязательно ан-

¹⁸ Например: Курленкова А. Общемировые корни феномена авторской песни. Авторская песня в СССР и Италии во второй половине XX века: тематические параллели в творчестве Высоцкого, Галича и Фабрицио де Андре: Дипломное соч. / ФИЯиР МГУ имени М.В. Ломоносова. М., 2008.

¹⁹ Так, в своем последнем интервью старейший филолог МГУ Н.И. Либан определенно связывает культурное обмеление с отсутствием подлинной идеологии, отвечая на вопрос: *Чем же все-таки старая дореволюционная Россия отличалась от нынешней?* – “Была идеология в жизни”. – *Но ведь советское время считало идеологию важнейшим двигателем общества?* – “В том-то и дело, что позже никакой идеологии не было. А эта... Эта не идеология в том настоящем смысле, который я вкладываю в это слово”. – *Значит, подлинные утраты России вы связываете с утратой подлинной идеологии?* – “Да, но сюда входили как необходимые части религиозная сторона, философская, национальные традиции” (Либан Н.И. В поисках настоящего // Наследник. 2007. № 13–14. С. 119).

тисоветскую направленность умов – такое понимание во многом в дальнейшем повредило идеологии социализма, усиливало ее несовершенство.

Как это ни парадоксально звучит, именно через мнимые “частности” авторского романа новые поколения перенимали этические и национально-этнические ценности традиционной русской классической культуры, пусть часто и сформированные упрощенным художественным языком, но зато “в массовом масштабе”. Это искусство в доступной и красивой форме представляло картины, казалось бы, уже никому не нужной, отжившей жизни, “замшелых” исторических сюжетов, которые уже никогда не повторятся, но, оказывается, необходимых для формирования правильной исторической памяти, для естественного осознания человека, его идентификации в историческом процессе своей родины. В таком свете не кажется странным, что так называемое “пряное, приторное и манерное” искусство Вертинского не только вызывало вполне закономерные слезы старых дам, но и волновало молодых комсомольцев, даже вопреки их сознательным идеологемам.

Далеко не в первую очередь, но все-таки бесспорно, что интерес к эстраде Серебряного века был лазеечкой в заколоченный, заповедный, тем более способный вызывать жгучий интерес зарубежный сегодняшний мир, играя даже некоторую познавательную роль. Как будто специально для иллюстрации нашей темы – стихотворение Ярослава Смелякова (“Любка”):

Посредине лета
высыхают губы.
Отойдем в сторонку,
сядем на диван.
Вспомним, погорюем,
сядем, моя Люба,
Сядем посмеемся,
Любка Фейгельман!

Гражданин Вертинский
вертится. Спокойно
девочки танцуют
английский фокстрот.
Я не понимаю,
что это такое,
как это такое
за сердце берет?

Я хочу смеяться
над его искусством,
я могу заплакать
над его тоской.
Ты мне не расскажешь,
отчего нам грустно,
почему нам, Любка,
весело с тобой?

Только мне обидно
за своих поэтов.
Я своих поэтов
знаю наизусть.
Как же это вышло,
что июньским летом
слушают ребята
импортную грусть?

Таким образом, наследие авторского романса Серебряного века:

- питало жизнь такого народного массового городского жанра, как “жестокий романс”²⁰;
- во все эпохи влияло и продолжает влиять на так называемую “бардовскую песню” (представители которой Окуджава, Матвеева, Высоцкий, Визбор, Ким, Вероника Долина, Городницкий и пр.);
- оказало безусловное влияние, я бы сказала, на лучшую часть классической советской эстрады (Шульженко, Пугачева);
- в каком-то смысле влиянием своим облагораживало ту часть русского шансона, которая называется “блатной песней”. Исследователи, принадлежащие академической науке, мне кажется, не должны отмахиваться от таких явлений, которые представляют художественные средства выражения целой субкультуры. Внимательное изучение художественного своеобразия, а главное, корней таких явлений, бесспорно, углубляет представление о человеческом обществе²¹.

И наконец, хотелось бы коснуться, казалось, совсем специфического и несозвучного нашему времени, напрочь такого забытого жанра, как мелодекламация или ритмодекламация (соединение выразительного произнесения текста, главным образом стихотворного, и музыки (обычно исполняемой на фортепиано), который, как нам думается, является источником и почвой, породившей искусство Вертинского. Это популярный жанр, возникший в эпоху Серебря-

²⁰ Напомним: “жестокий романс” (вторая половина XIX – начало XX в.) отразил потребности в своем художественном языке в той среде (городской и пригородной, где проживали преимущественно низшие и средние слои населения – мещане), которая стремилась выработать собственную субкультуру, совмещавшую элементы городской и деревенской.

²¹ Нелишне напомнить об истоках этого жанра, возникшего в середине XIX в. (“песни воли и неволи”, “разбойные”, “острожные”, “каторжные”. Достоевский в “Записках из Мертвого дома” приводит различные тексты, относящиеся к этому жанру). Термин “блатная песня” возник в начале XX в., когда входил в моду “босаяцкий” или “рваный жанр”, вызванной общественным сочувствием к доле отверженных, изображаемых в публицистике и художественной литературе жертвами социальной несправедливости или “носителями бунтарского духа”: так, в 1902 г. Московский художественный театр ввел в пьесе М. Горького “На дне” исполнение тюремной песни “Солнце всходит и заходит”.

ного века отчасти в связи с поисками синтеза искусств в области высокого искусства²², через столетие, в начале XIX в., неожиданно стал возрождаться²³. Таким образом, этот в свое время отвергаемый и “отживший свой век” русский жанр авторского романса Серебряного века оказался на деле жизнеспособным и многогранно востребованным.

Список литературы

- Аннинский Л.А. Барды. М., 1999; Иркутск, 2005.
- Баркова Ю.С. Слово, песня и большое небо (о музыкально-поэтическом наследии В.И. Фатющенко) / Феномен творческой личности в культуре. Фатющенковские чтения. М., 2009.
- Бахрах А.В. Бунин в халате и другие портреты. М., 2005.
- Виноградов В.В. Личность // История слов / Отв. ред. чл.-корр. Н.Ю. Шведова. М., 1994.
- Горелова О.А. Александр Вертинский и ироническая поэзия Серебряного века. М., 2005.
- Карамаев С. Белая гвардия в стихах и песнях. URL: <http://www.white-force.narod.ru/index.html>
- Курленкова А.С. Общемировые корни феномена авторской песни. Авторская песня в СССР и Италии во второй половине XX века: тематические параллели в творчестве Высоцкого, Галича и Фабрицио де Андре: Дипломное соч. / ФИЯиР МГУ имени М.В. Ломоносова. М., 2008.
- Лежнева М.Г. Межтекстовые связи в поэзии Александра Вертинского: Слово и текст. М., 2003.
- Либан Н.И. В поисках настоящего // Наследник. 2007. № 13–14.
- Сухно Г. Польские песни в репертуаре Петра Лещенко. URL: <http://a-pesni.golosa.info/emigr/a-pollesch.htm>
- Тарлышева Е.А. Песенная поэзия А.Н. Вертинского как единый художественный мир: Жанровая природа, образная специфика, эволюция. Владивосток, 2004.
- Тер-Минасова С.Г. В культурном пространстве сегодняшнего дня // Наша школа. 2007. № 1.
- Шмидт С.О. Краеведение в научной и общественной жизни России 1920-х гг. // Шмидт С.О. Путь историка. М., 1997.
- Щепкина-Куперник Т.Л. Дни моей жизни. Театр, литература, общественная жизнь. М., 1928.

²² Имеются в виду художественные открытия Александра Скрябина, Айседоры Дункан, Сергея Волконского, Всеволода Мейерхольда, Эмиля Далькроза, а также религиозно-художественные эксперименты Вячеслава Иванова, русских последователей Рудольфа Штейнера и пр.

²³ В частности, нашел неожиданное пристанище в творчестве популярного артиста, народного артиста СССР Игоря Дмитриева.