

ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ ПОЕТ БЛАТНЫЕ ПЕСНИ

(Блатная песня в советской и постсоветской культуре)

Начну с небольшой заметки в газете «Новые Известия», информирующей о том, что 6 апреля 2000 года в одном из московских ресторанов состоялся первый международный конкурс чернокожих исполнителей российских блатных, лагерных и дворовых песен «Черная Мурка-2000». В нем приняли участие представители различных африканских стран. Конкурс был посвящен 80-летию знаменитой песни «Мурка», за исполнение которой победительница Флоранс Бусинге из Замбии получила суперприз – черный «Мерседес»¹.

Можно только догадываться, что могли понять африканцы в нашем родном блатном фольклоре, равно как и о том, кто мог с такой точностью определить дату рождения «Мурки», чтобы отмечать ее юбилей. Но в одном не приходится сомневаться: кто были заказчиками, организаторами и спонсорами этой экстравагантной и дорогостоящей тусовки с призовым «Мерседесом».

Впрочем, досуг криминальной элиты – это не наша тема, и ее можно было бы оставить без внимания, если бы в описанной чудовищно-нелепой акции не сфокусировалась характерная тенденция полной парадоксов современной жизни и культуры, во всяком случае, ее важнейшего слоя. Того, который мы по традиции относим к разряду массового, но который по сути своей является сегодня культурой узкого круга заказчиков – новых хозяев жизни, диктующих массе, чем ей увлекаться и что слушать. И масса слушает.

В том же 2000 году, в канун праздника по случаю завершения второго и начала третьего тысячелетия, уже не в ресторане, а в огромном концертном зале – «Олимпийский» – состоялось многочасовое гала-представление с двусмысленным названием «Звездная пурга», в котором приняли участие современные звезды блатной песни – Крестовый Туз, Александр Новиков, Катя Огонек, Михаил Круг с хитом сезона «Владимирский централ», группы «Лесоповал», «Беломорканал», «Братья Жемчужные», а также присоединившиеся к ним бывшие «эмигранты третьей волны» Михаил Шуфутинский, Вилли Токарев, Любовь Успенская, исполнители из мира попсы, но с соответствующим репертуаром и даже Андрей Макаревич, записавший недавно диск «Пионерские блатные песни». В финале, подобно нашим бардам, любившим завершать фестивали авторской песни коллективным исполнением «Возьмемся за руки, друзья» Булата Окуджавы, визборовской «Милая моя» или митяевской «Как здорово, что все мы здесь сегодня собрались», все участники концерта в «Олимпийском» вместе с публикой хором спели все ту же легендарную «Мурку».

Публика, кстати, в своей элитной части (наиболее дорогие места) была та же, что и в ресторане – «новые русские», но еще и большие поклонники лагерного репертуара – сотрудники органов правопорядка, о чем можно судить по

количеству дежуривших возле зала самых «крутых» иномарок и милицейских машин. Подробность вроде бы частная, но, как мы увидим, весьма симптоматичная и знаменательная.

Приведенные эпизоды современной культурной жизни – лишь малая толика того невиданного и повсеместного засилья блатной продукции, которое мы сегодня наблюдаем. Ей наводнен кассетный рынок, она звучит на улице, в транспорте, но также и в престижных концертных залах, вплоть до Государственного Кремлевского дворца, на нее делают ставку продюссоры, она вышла на авансцену современной эстрады, пополнив репертуар самых популярных и культовых исполнителей, без блатняка не обходятся ныне ведущие радиостанции и телеканалы. Даже популярный детский писатель, создатель бессмертного образа Чебурашки, Эдуард Успенский на этой волне придумал интеллигентно-ностальгическую передачу «В нашу гавань заходили корабли» (сначала в радиоверсии, а затем и в телевизионной), один из главных героев которой – блатной фольклор. А что уж говорить о заокеанских эмигрантах, вновь прописавшихся в России и после нью-йоркских ресторанов и брайтонской «мешпухи» триумфально собирающих здесь стадионную аудиторию.

Блатная песня все более активно (и, надо заметить, во многом не без основания) стала позиционировать себя как глубинное явление национальной культуры. У нее появились свои идеологи, размышляющие о ее традициях и исторических корнях. Само экспрессивное слово «блатняк» уже угнетало своей неблагозвучностью, антиэстетизмом, вместо него было изобретено куда более привлекательное и благородное определение, эдакий жанровый эвфемизм – «русский шансон». Всенародным распространением его занялась специально созданная радиостанция – «Радио “Шансон”»; таким, образом, песни блатные и приблатненные, дворовые и ресторанные обрели свой собственный радиоформат. И хотя организаторы радиостанции настойчиво декларировали, что предметом их интереса является городской фольклор в самом широком понимании данного явления, и, действительно, включали в эфирное вещание городские романсы, авторские песни и даже стилистически близкие им образцы советской композиторской песни, специализация радио «Шансон», тем не менее, не оставляла сомнений.

Масштабы его деятельности впечатляют. То ли спрос «на русский шансон» оказался столь велик, то ли спонсирование – достаточно щедрым, но за три года радиостанция выбилась в число лидеров радиорынка, получила лицензии на вещание во всех крупных городах страны, учредила ежегодную всенародную премию «Шансон года», вручение которой проходило, как и положено всенародной акции, в Кремлевском дворце при участии, помимо исполнителей «шансон», еще и звезд российской эстрады, певших что-либо «шансонообразное». Словом, все то, что некогда томилось в застенках тюрем и лагерей или было вынуждено вести эмигрантское существование, наконец-то обосновалось в Кремле.

Очевидно, что перед нами определенный феномен современной культуры. И в этой ситуации было бы абсолютно непродуктивным впасть в панику, усматривать культурную катастрофу, кричать о массовом падении вкусов. Да и не в этом задача искусствоведения. Подобно службе синоптиков, которые не восклицают, нервно размахивая руками, по поводу природных катаклизмов, не ужасаются их масштабами, а бесстрастно, не повышая голоса, объясняют их происхождение и пытаются дать по возможности объективный и обоснованный прогноз, наша наука призвана спокойно и без ажиотажа разобраться в явлении, понять его природу, истоки, механизмы функционирования, перспективы.

Как известно, на протяжении десятилетий, вплоть до 60-х годов, абсолютным монополистом в области отечественной массовой музыки было творчество профессиональных композиторов-песенников, а главным жанром, соответственно, – советская массовая песня. Все другие разновидности бытового музицирования находились под ее влиянием, более того, песня оказывала воздействие и на жанры академического музыкального искусства (оперу, симфонию), формируя определенные их ответвления. К советской песне было особое отношение. Она пользовалась вниманием и поддержкой властей, на нее возлагались важные социальные функции, она рассматривалась как идеологическое оружие, как мощное средство воспитания молодежи.

Можно сказать больше: советская песня была эталонной моделью советского искусства в целом, идеальным воплощением культурной политики государства. Суть этой политики – отсутствие деления культуры на элитарную и массовую. В тоталитарном обществе вся культура объявлялась массовой, а на самом деле вся должна была выражать идеологию государственно-политической элиты. Эта высшая правящая каста, корпоративно обладавшая абсолютной властью, контролировавшая распределение благ и ресурсов в стране, – по сути, особый социальный класс, называвший себя партией, – постоянно нуждалась в идеологической обработке сознания масс, внушении им своей исключительной роли, крайней необходимости. Искусство же обладало в этом плане безграничными возможностями зомбирования. Для этого только оно непременно должно быть народным, то есть массовым, и партийным, то есть идеологически выдержанным. Советская песня, как нельзя лучше, отвечала всем этим требованиям. Она имела всенародную распространенность «от Москвы до самых до окраин», обладала огромной силой эмоционального воздействия и при этом в лаконичных и емких формулах заключала в себе нужные идеологические установки.

Авторы, работавшие в песенном жанре, композиторы и поэты, в полной мере отдавали себе в этом отчет. «Песня – это и музыка, и политика, и идеология» – писал М. Фрадкин. «Сегодняшняя песня... давно уже перестала быть только стихами, положенными на музыку. Песня в наше время, по своему звучанию и значению, – это Дело Государственное» – продолжал ту же мысль Р. Рождественский². И власть щедро платила творцам за это понимание, награждая

званиями, премиями и орденами, материально поощряя, приближая к номенклатурному классу через различные бюрократические структуры (в их числе и Секретариат Союза композиторов). Их авторские концерты, проходили в самых престижных залах, транслировались на всю территорию Советского Союза, их выступления в различных городах страны (особенно частые во время композиторских пленумов) становились заметными событиями культурной жизни. В распоряжении композиторов был целый отряд исполнителей – чутких интерпретаторов их творчества, сформировавшихся на основе композиторской песни, в тесном, непосредственном общении с ее авторами, ставших неотъемлемой частью советской песенной культуры.

Надо отдать должное власти, она была небезразлична к художественным достоинствам песенной продукции, создаваемой в «предлагаемых обстоятельствах», и поддерживала все наиболее яркое и талантливое. А в песенном жанре творил целый отряд блистательных мастеров, тонко чувствующих его природу, обладающих в рамках его жестких законов яркими творческими индивидуальностями. Ими было создано немало произведений, вошедших в историю советского музыкального искусства, ставших знаковыми, своего рода музыкальными символами времени.

Как уже говорилось, до появления в середине 50-х годов творчества бардов советская композиторская песня оставалась единственным, безальтернативно господствующим в мире массовой музыки жанром. Во всяком случае, так казалось. На самом деле у нее была культурная оппозиция, но с ней был знаком лишь ограниченный круг людей, и она не представляла реальной опасности, поскольку находилась там, где и положено находиться оппозиции в нормальном тоталитарном государстве – в лагерях и ссылках. Понятно, что речь идет о блатной, лагерной песне.

Уточним само понятие «блатная песня». В узком его смысле это песни на блатную (уголовную) тематику, бытующие в соответствующей среде. Основная масса песен, попадающих под данное определение, принадлежит лагерям, тюрьмам, ссылкам, поселениям, колониям для несовершеннолетних, то есть всем местам несвободы, созданным тоталитарным режимом. А поскольку мест этих было великое множество, ГУЛАГ, говоря словами Солженицына, «чересполосицей иссек и испестрил ... страну, врезался в ее города, навис над ее улицами»³, то и соответствующее песенное творчество возникало и получало локальное бытование за рамками Зоны: тюремно-уголовная романтика проникала в культуру городских низов, в уличный, дворовый фольклор. В немалой степени обогатила блатной репертуар одесская песня с ее характерным жаргоном, которая сформировалась как некая субкультура еще в 20-е годы, распространилась по всей стране, прижившись и став излюбленной музыкой в кабаках и фешенебельных ресторанах. Впрочем, и Ростов-папа – город с богатыми уголовными традициями – внес сюда свою лепту. Автор книги «Классические блатные песни с комментариями и примечаниями» Фима Жиганец приводит убедительные до-

казательства того, что даже знаменитая одесская (как считалось) песня «На Дерibasовской открылася пивная» на самом деле имеет очевидное ростовское происхождение и в первоначальном виде начиналась словами «На Богатыновской открылася пивная»⁴. (Богатыновская – улица в центре Ростова, ныне улица Кирова, где находится следственный изолятор, бывший Богатыновский централ). Наконец, невидимыми путями вливалась в этот поток эмигрантская лирика – песни Петра Лещенко, а позже Бориса Рубашкина, Ивана Реброва и др.

И все же сердцевина жанра – лагерный фольклор. Это – огромный песенный пласт, соответствующий масштабам «архипелага ГУЛАГ» сталинской эпохи. Его изучение могло бы представить серьезный интерес не только для фольклористов или филологов, но и для историков, социологов, психологов, поскольку блатная песня вобрала в себя приметы того контекста, в котором она бытовала – конкретных ситуаций, реальной обстановки, психологической атмосферы. Начиная с 90-х годов, лагерная песня становится объектом исследовательского внимания: собрания, публикаций, научного осмысления. Издаются сборники песенных текстов, носящие пока что по преимуществу популярный характер. Проводятся научные конференции, посвященные фольклору ГУЛАГа. Правда, в большей степени активность здесь проявляют зарубежные ученые. Сравнительно недавно вышло в свет фундаментальное издание М. Джекобсона и Л. Джекобсон «Песенный фольклор ГУЛАГа как исторический источник»⁴. Этот двухтомник американских исследователей объемом свыше тысячи страниц представляет собой уникальный научный труд – результат многолетнего изучения, – включающий публикацию огромного количества песенных текстов, комментарии к ним, две большие вступительные статьи к каждому из томов, где песни осмысливаются как материал для воссоздания истории лагерей, лагерной жизни, как коллективный дневник лагерного населения.

Еще более широкий контекст предлагает Абрам Терц (А. Синявский) в статье «Отечество. Блатная песня», полагая, что блатной песенный мир отразил в себе какие-то важнейшие стороны мира народного. "Посмотрите, – пишет он. – Тут все есть. И наша исконная, волком воющая грусть-тоска – вперемежку с диким весельем, с традиционным же русским разгулом... И наш природный максимализм в вопросах и попытках достичь недостижимого. Бродяжничество. Страсть к переменам. Риск и жажда риска... Вечная судьба-доля, которую не объедешь. Жертва, искупление..."⁶.

Поэтика блатного фольклора, его темы, образы, сюжеты могли бы стать предметом отдельного обстоятельного разговора. Я же подчеркну сейчас только два момента, важные для его последующей судьбы.

Первый: помимо излюбленных мотивов преступления и наказания, веселой воровской жизни и тоски по свободе, карточной игры, пьянства и сентиментально-лирических воспоминаний о матери, отчем доме, ресторанных кутежей и тюремного бытия, лагерная песня нередко несла в себе определенный, пусть не всегда формулируемый, антисоветизм. Создатели и исполнители песен были из-

гоями и могли себе позволить высмеивание навязываемых на воле пропагандистских идей, непочтительные высказывания о власти, о ее различных органах, институтах и отдельных представителях (особенно часто о ненавистном всеми прокуроре), а зона, тюрьма, лагерь не без иронии оценивались ими как необходимый элемент строительства коммунистического будущего и даже как модель советского мироустройства.

Другой момент: блатной фольклор можно считать первым в истории страны проявлением молодежной субкультуры, первой разновидностью молодежной музыки. Само это понятие возникло значительно позже, спустя десятилетия. Оно отражало новые отношения поколений в современном мире. «Молодежная музыка» стала частью и одним из наиболее ярких проявлений молодежной субкультуры, катализатором строя чувств, образа мыслей молодого поколения, формой его обособления. Все больше разрасталась трещина между поколениями: насаждавшиеся долгое время представления о социальной и культурной общности всего советского народа, об отсутствии в нашем обществе пресловутой проблемы «отцов и детей» обнаруживали свою далеко не безобидную иллюзорность. Об этом уже в 60-е годы заговорила новая советская литература, кинематограф (естественно, официально раскритикованные) – проза В. Аксенова, фильм М. Хуциева «Застава Ильича». А в 80-е годы эта тема стала предметом беспокойства социологов и писателей, журналистов и педагогов, драматургов и кинематографистов. Драматизм во взаимоотношениях молодых и взрослых зазвучал в ряде фильмов тех лет: «Легко ли быть молодым?», «Асса», «Игла», «Взломщик», «Трагедия в стиле рок». Последнее название симптоматично: рок в наибольшей степени стал языком поколения. Это была музыка, которую молодежь, не желая более доверять решение своих проблем старшим, создавала сама для себя. Он взял на себя миссию в застойную эпоху лицемерия и фальши, именуемую «развитым социализмом», стать выразителем протеста, неудовлетворенности, противопоставив идиллическим мифам советской пропаганды, официальной массовой культуры иную, куда менее радостную картину современной жизни молодежи. Представители рок-движения, в противовес тотально идеализированному воплощению молодежной темы в композиторском песенном творчестве, увидели, что реально она полна куда более сложных, драматических коллизий. Характерно, что в сюжетах всех названных выше фильмов присутствует и криминальная тематика.

Впервые же на тему драматической судьбы поколения молодых заговорила блатная песня. Оно и понятно. По данным В.Земскова, приведенным на основе архивных материалов, в ГУЛАГе в 40-е – 50-е годы находились сотни тысяч подростков и детей заключенных, в стране было 53 лагеря, 425 исправительно-трудовых колоний и 50 колоний для несовершеннолетних⁷. Войдя в маргинальные слои общества, молодежь, подростки создавали свой жаргон, свои формы общения, свои нормы поведения, свою, противостоящую официальной, систему ценностей. И все это отражалось в их коллективном художественном

творчестве, в наполненных горечью и безысходным унынием блатных песнях.

Именно эти два указанных обстоятельства и сыграли решающую роль в том, что в период массовой реабилитации 50-х – 60-х годов, когда блатной фольклор вместе с его носителями вырвался на свободу, он обрел такую невероятную популярность не только в уголовном мире, но и в кругах интеллигенции, в среде молодежи. В период «оттепели» лагерная тема вошла в советскую литературу вместе с именами А. Солженицына, А. Жигулина, В. Шаламова. Интеллигенция, студенчество зачитывались их книгами, ощущая свою причастность к общенациональной трагедии. Блатной фольклор с его антиофициозом воспринимался в этом контексте как составная часть контркультуры, и смысл его выходил далеко за рамки "Мурок" и "Таганок". Распевание блатных песен, пусть и с элементом легкой иронии, игры, давало ощущение внутренней свободы, чуть ли не инакомыслия. Е. Евтушенко констатировал этот факт, правда, не без сожаления, в емкой поэтической фразе: «интеллигенция поет блатные песни».

Власти со своей стороны поддерживали все более укоренявшуюся моду на «блатняк» разнообразными напоминаниями о близости зоны, об этом исконно национальном «от суммы и от тюрьмы»: то развертыванием кампании борьбы с «тунеядцами», а, по сути – с «отбившейся от рук» молодежью, то началом антидиссидентских гонений. И все же ослабление идеологического диктата, особенно в сравнении с репрессивными сталинскими десятилетиями, неминуемо сказывалось на процессах, происходивших в той области искусства, которая всегда наиболее мобильно и оперативно реагировала на любые социальные изменения – на массовом музыкальном творчестве, и в частности, на динамике отношений различных песенных культур. Советская массовая (композиторская) песня постепенно, шаг за шагом теряла свои позиции единоличного господства (а с наступлением полной деидеологизации политической элиты, фактически совсем прекратила свое существование, но это отдельная тема).

Начиная с конца 50-х годов, творческая активность в сфере массовой музыки все больше стала перемещаться в область любительства. Авторская песня, рок-музыка, продукция ВИА стали порождением непрофессиональных художественных движений. Всем им по-разному, но в равной степени был присущ синкретизм творческого процесса, объединяющий в одном лице, или лицах, создателя музыки, поэта, и исполнителя – певца и инструменталиста. По сути своей это был новый дилетантизм, самодеятельность особого рода. В период бурного институированного и официально поддерживаемого в нашей стране, начиная с 20-х годов, самодеятельного творчества, оно существовало, прежде всего, как подражание профессиональному, в котором оно видело эталонные образцы. Чем ближе приближалась самодеятельность по своему мастерству к искусству художников-профессионалов, тем выше был ее эстетический статус. Новый дилетантизм в массовой музыке являл собой абсолютно самостоятельную, автономную область. Он не только не уподоблял себя профессионалам, но,

напротив, нередко оказывался в жесткой оппозиции по отношению к ним. Причем эта оппозиционность была не исключительно эстетической: за объектами эстетического характера стоял определенный общественный уклад, сложившаяся в нем система духовных, этических, социальных ценностей, и система эта виделась далекой от совершенства. В.Высоцкий выразил это просто и лаконично: «Нет, ребята, все не так, все не так, ребята».

Кризис, переживаемый советской песней, значительное сужение ее жизненного «пространства» воспринимались ее творцами остро и болезненно. Наиболее обидным как раз и было то, что борьба за аудиторию велась с «необразованными дилетантами». «Я знаю, что многие прекрасные, талантливые и серьезные мастера, писал Э. Колмановский, – посвятившие жизнь этому жанру, рыцарски преданные своему искусству, авторы замечательных песен, ставших национальным достоянием, страдают от необходимости конкурировать с малограмотными дельцами, искателями легкого успеха, угодниками «моды», поделки которых, тем не менее, нередко получают большее распространение, чем произведения настоящих художников»⁸.

Степень распространенности музыкального любительства была действительно огромной. В условиях, когда государство обладало полной монополией на средства массовой информации, возникла принципиально новая ситуация: минуя официальные органы пропаганды, СМИ, студии звукозаписи, издательства, государственные концертные организации, новая массовая музыка обрела миллионы поклонников. Используя бытовую технику, кустарным способом стали выпускаться многочисленные собственными силами оформленные магнитофонные альбомы, начали выходить свои музыкальные журналы, появилась любительская журналистика, критика, «подпольное музыковедение». Более того, применительно к бардовской (авторской) песне, рок-музыке можно говорить о формировании целой инфраструктуры, об организованных движениях, которые включали в себя клубы, существовавшие, практически, во всех крупных городах и объединявшие сотни тысяч почитателей, систему концертов, в том числе обменных между городами, организацию гастролей, фестивалей, собиравших многотысячную аудиторию.

В этот мощный музыкальный поток и влилась блатная песня, ощутив себя в нем вполне естественно и органично. Она воспользовалась теми же каналами распространения. Магнит-самиздат стал расходиться в невиданных темпах и тиражах: за одну-две недели магнитофонные пленки опоясывали одну шестую часть суши, каковой являлся СССР. В каждом крупном городе были коллекционеры блатного репертуара, создавшие невидимую разветвленную сеть.

Более того, блатная песня начала наполнять своей музыкально-поэтической лексикой, своими темами, сюжетами другие разновидности любительской культуры. Ближе всех ей оказалось творчество бардов – и общим исполнительским обликом (пение под гитару), и, что еще важнее, самим методом творчества, типом мышления, отличным от официально принятого. К тому же

создатели авторской песни и были той самой интеллигенцией (учеными, инженерами, врачами, учителями, артистами и, разумеется, поэтами), которая искренне увлеклась блатным фольклором, услышав в нем отражение глубоких человеческих трагедий. «Авторская песня, – писал Б. Окуджава, – родилась как раз из этих трагических раздумий, из острых сюжетов, из клокотания души: о чем эта грусть? О жестокости нашей жизни. О недоверии к личности. О крушении идеалов. О разочарованиях. Об утратах»⁹. Лагерный фольклор, предлагая авторской песне соответствующие мотивы и образы, давал почувствовать, насколько весь уклад страны, стиль жизни людей были пропитаны духом несвободы, насколько зыбкими были сами отличия мира лагерного и «свободного», и насколько жизнь в исправительно-трудовых учреждениях, за колючей проволокой, оказывалась моделью всей социальной системы. Именно такую метафору емко и иронично воплотил Александр Галич в песне о Климе Петровиче Коломийцеве – мастере, добивавшемся присвоения его цеху – по производству колючей проволоки – звания Цеха коммунистического труда:

Как хотите – на доске ль, на бумаге ль –
 Цельным цехом отмечайте, не лично.
 Мы ж работаем на весь наш соцлагерь,
 Мы ж продукцию даем на отлично.

Песенное творчество Галича в целом тесно смыкается с блатной эстетикой и поэтикой. Он разрабатывает излюбленные разновидности лагерного фольклора: это и лирическая исповедь-воспоминание бывшего зэка («Облака»):

Облака плывут, облака,
 В милый край плывут, в Колыму,
 И не нужен им адвокат,
 И амнистия – ни к чему.

Я и сам живу – первый сорт!
 Двадцать лет, как день, разменял!
 И в пивной сижу, словно лорд,
 И даже зубы есть у меня...

и эпическая баллада-повествование, идущая от имени заключенного, приговоренного к смерти («Все не вовремя»):

А второй зэка – это лично я.
 Я без мамы жил, и без папы жил,
 Моя б жизнь была преотличная,
 Да я в шухере стукаря пришил...

А в карауле пьют с рафинадом чай,

И вертухай идет, весь сопрел.
 Ему скучно, чай, и несподручно, чай,
 Нас в обед вести на расстрел.

Утонченно-лирический, всегда глубоко метафоричный Булат Окуджава тоже не обошел вниманием блатную песню с присущими ей сценами ресторанного разгула («А мы швейцару: “Отворите двери”»), мотивами несчастной любви («За что вы Ваньку-то Морозова», «Из окон корочкой»).

«Пел блатные песни» и Владимир Высоцкий, в том числе и в буквальном смысле: известны записи исполнения им подлинного блатного репертуара – песен «Таганка», "На Колыме, где север и тайга». Надо полагать, они были созвучны его собственному творчеству, сочетающему в себе высокое и низкое, проникновенный лиризм и прозу повседневности, жизнь и смерть, веселый юмор и отчаяние, едкую саркастичность и открытый трагизм. Со свойственным Высоцкому артистизмом, стилизуя блатной фольклор, он воссоздавал в ярко театральном ключе сцены и персонажей «блатной жизни», с легкостью имитировал характерную нетабуированную лексику, воровской жаргон:

Вот раньше - жизнь:
 И вверх, и вниз
 Идешь без конвоиров,
 Покуришь план,
 Пойдешь на бан
 И щиплешь пассажиров,
 А на разбой
 Берешь с собой
 Надежную шалаву,
 Потом - за грудь
 Кого-нибудь,
 И делаешь варшаву.

При этом кто бы ни был героем его песен, от чьего бы имени не шла речь, на них всегда лежал отпечаток обостренного авторского переживания, личной сопричастности. По-видимому, в этом и была причина неоднократно отмечавшегося широкого бытования некоторых песен Высоцкого в блатной среде как подлинно фольклорных, о чем их автору, судя по его собственному поэтическому свидетельству, было хорошо известно:

Сколько ребят у нас в доме живет,
 Сколько ребят в доме рядом!
 Сколько блатных мои песни поет,
 Сколько блатных еще сядут...

Что же касается собственно блатного репертуара, у него появилась целая плеяда своих исполнителей (некоторые из них были и сочинителями), специализировавшихся на данном жанре и завоевавших в этом качестве невероятную популярность. Безусловно, самый знаменитый из них, да, пожалуй, и самый талантливый, признанный «королем блатной песни», – Аркадий Северный (Аркадий Звездин), записавший десятки магнитофонных альбомов – сольных и с группой «Братья Жемчужные» (с ними на раннем творческом этапе сотрудничал и Александр Розенбаум). Широчайшей известностью в стране пользовались Виталий Крестовский (Валерий Цыганок), Владимир Шандриков, Константин Беляев («Я сегодня очень-очень сексуально озабочен», «Евреи, евреи, кругом одни евреи»), Игорь Эренбург («Стою я перед властью и говорю им "Здравствуйте"»).

В сравнении с другими формами неофициального массового музицирования, блатная песня едва ли не первой начала выходить из полуподпольной среды обитания, обрела большую открытость и респектабельность, стала записываться уже не под гитару, как авторская песня, а с оркестром, исполняться в ресторанах в сопровождении инструментальных ансамблей. Ресторанный репертуар, разумеется, был строго подконтролен: существовали худсоветы, устраивались прослушивания, составлялись репертуарные списки, заполнялись рапортчики, были созданы специальные организации, так называемые «ОМА» («организации музыкальных ансамблей»), которые проводили проверочные «рейды» (мне доводилось самому участвовать в подобных акциях, поэтому знаю о них не понаслышке). Но рапортчики рапортчиками, да и проверки были не столь уж частыми, к тому же о них нередко было известно заранее (в «ОМА» ведь работали свои собратья-музыканты), публика же, готовая платить, и вполне приличные деньги, за исполнение любимых песен, приходила ежевечерне. Поэтому «блат» звучал много, часто и повсеместно. Фактически, это было начало, или, скажем точнее, преддверие коммерциализации блатной песни.

Стремительности и размаху этого процесса немало поспособствовало в 60-е – 70-е годы одно немаловажное обстоятельство. Это был период взлета популярности ВИА –исключительно советского явления, представлявшего собой адаптацию выразительных средств рок-музыки к общепринятым (социальным и художественным) канонам и нормам, к существующим (профессиональным и самодеятельным) культурным институтам.

Поэтому, начавшись как исключительно самодеятельное (по характеру творчества, способам бытования, по уровню подготовленности исполнителей) движение с легкостью пробило себе дорогу на профессиональную концертную эстраду. Настороженное официальное отношение к этому поветрию вскоре сменилось вполне благосклонным – ВИА представляли собой совершенно безобидный, социально толерантный способ творческого самовыражения молодежи. Массовость движения была невиданной. В концертных организациях и танце-

вальных залах, в школах и институтах, в клубах и дворцах культуры создавались свои ансамбли. К середине 70-х годов число только зарегистрированных ВИА по стране приближалось к 160 тысячам.

Разумеется, и в ресторанах эстрадные и джазовые ансамбли стали стремительно вытесняться более современными, электрифицированными вокально-инструментальными. Блатная песня в этом антураже тоже модернизировалась, получила характер вполне развлекательной продукции, обрела товарный вид. Идея создания и коммерческого тиражирования блатных ВИА (типа будущего «Лесоповала», созданного одним из мэтров советской массовой песни Михаилом Таничем) уже лежала на поверхности. Для ее реализации необходимо было только подключение умных и чувствующих конъюктуру продюсоров. Подобного «института» у нас в те годы, как известно, не существовало, да и любая частнопредпринимательская деятельность была чревата уголовными преследованиями. К тому же, выпускать не подпольный ширпотреб, а подпольную аудиопродукцию, которая бы звучала на всю страну, было вдвойне опасно. Тем не менее, в нашем всегда богатом талантами Отечестве такие люди нашлись.

«Пионером» кустарного «шоу-бизнеса», сделавшего «блат» выгодно реализуемым товаром, можно считать ленинградского «теневого бизнесмена» Рудольфа Фукса, занявшегося «раскруткой» тогда еще мало кому известного певца Аркадия Звездина (впоследствии – А. Северного). Другая крупная фигура «блатной звукоиндустрии» и продюсирования – тоже ленинградец Сергей Макаков. Именно с записанного им магнитофонного альбома ведет свой отсчет ансамбль «Братья Жемчужные». Отдадим должное первым отечественным продюсерам: они, судя по всему, искренне любили жанр, производили его тщательную селекцию, отбирая лучшее, сохраняя природу и «классические» законы блатной песни.

Но когда выпуск блатной продукции стал разворачиваться обвальными темпами, времени для отбора уже не оставалось – нужно было удовлетворять все возрастающий потребительский спрос, да и в бизнес стали приходить люди, которых интересовала исключительно материальная выгода. Здесь «гремучая смесь» в виде соединения ВИА с блатняком и заработала. Коллекционеры жанра утверждают, что первая запись, к тому же весьма качественная, прибыла с исконной родины блатной песни, столицы Калымы – Магадана и осуществлена была местным ресторанным ансамблем («неисповедимы пути твои...»). В 70-е годы весь этот «кабак», при невиданном энтузиазме доморощенных шоу-бизнесменов, стремительно распространился по всей необъятной территории СССР. Блатная песня в потоке поделок, наскоро и весьма убого склеенных «под стиль», одетых в несвойственный ей «электро-гитарный наряд», теряла свое главное качество – искренность, пусть преувеличенно сентиментальную, но всегда идущую от сердца эмоциональность. (Отсюда уже рукой подать до современного блатного репертуара).

Обращает на себя внимание еще один факт. Трудно допустить мысль, что наши всеведущие органы, нетерпимые к любым проявлениям неофициальной культуры, а за экономические преступления каравшие жестче, чем за самую отвратительную уголовщину, ничего не знали о столь пышно расцветшем «теневом шоу-бизнесе». Однако каких-либо серьезных санкций или преследования замечено не было. Думается, на то были свои причины. Еще Солженицын отмечал родство советской власти с уголовниками, полагая, что начальство не за-тыкало рот блатной песне, потому что пропаганда блатных взглядов вовсе не противоречила строю нашей жизни, не угрожала ему. Во всяком случае блатная песня, тем более в своем обновлено-развлекательном, отанцеваленном облике, была куда более безобидна, чем авторская, не говоря уже о роке, и даже составляла им определенную альтернативу. К тому же представители нашей правоохранительной системы сами увлекались «блатом» и по-видимому, собирали «левую» звукозапись. Можно допустить и то, что в условиях начавшегося в брежневско-застойные годы сращивания власти и криминалитета, терпимость и попустительство органов бизнесом щедро оплачивались.

Таким образом, уже в доперестроечный период сложились все предпосылки для того, чтобы блатная песня развернулась в новых экономических условиях. Если же говорить о нашем отечественном шоу-бизнесе, – то обстоятельство, что он фактически начался с блатной продукции, наложило отпечаток на всю его последующую судьбу.

Даже в сравнении с бывшим идеологическим диктатом, он оказался куда более жестким и всемогущим. Если в период государственно-бюрократического регулирования художественными процессами все же изыскивались, вопреки всем запретам и ограничениям, возможности творческого самовыражения, неофициальные каналы распространения музыкальной информации, то в новой экономической ситуации шоу-бизнес подмял под себя все, что пользуется спросом и может приносить гарантированные доходы – всю достаточно мощную и разветвленную поп-индустрию.

Блатная песня стала его доходной частью и была поставлена на конвейер. Выпуск блатной продукции сегодня – это огромное поточное производство, где одни «изделия», быстро приедающиеся в силу отсутствия каких-либо индивидуальных качеств, быстро меняются на другие, но аналогичные, похожие. Продуктом этой музыкальной инженерии, этого экономико-технологического процесса являются не только сами песни, но и их исполнители («фабрика звезд»).

Столь активная эксплуатация интересующей нас «культурной модели» со всей очевидностью отражает иерархические изменения в современном обществе, повышение в нем роли и статуса того социального слоя, который является заказчиком (и одновременно – носителем) этой модели.

В советский период таким заказчиком и соответственно спонсором было государство. В этом своем качестве оно было безлично и, требуя идеологической выдержанности, не навязывало индивидуально-вкусовых норм и ограни-

чений, оставляя определенную свободу художественного выражения и поддерживая профессиональную и эстетическую планку на необходимо высоком уровне. Современная ситуация может быть охарактеризована как диктатура индивидуального вкуса инвесторов, тех, кто платит и заказывает музыку в соответствии со своими эстетическими запросами. А характер запросов новых хозяев жизни, пробившихся на все этажи власти и при этом свободно «ботающих по фене», очевиден. Именно их художественным ожиданиям и отвечает, разумеется, не бескорыстно, современное массовое искусство: кино, телевидение, литература, музыка, пронизанные «новобандитской романтикой», и в этом контексте – блатная песня.

Вот мы и пришли к ситуации, с которой начали статью. Остается только высказать некоторые прогнозы, поразмышлять о перспективах. Разумеется, прогнозирование в сфере художественной культуры – занятие весьма неблагодарное, чреватое ошибками и «непопаданиями»: слишком неисповедимы ее пути, слишком много в ней случайного, непредсказуемого, и жизнь с легкостью опровергает любые, самые смелые предположения. Тем не менее, всегда хочется обозначить, хотя бы в самом общем плане, «что день грядущий нам готовит», особенно если день настоящий вызывает глухую неудовлетворенность.

Как известно, процессы, происходящие в сфере массового искусства, не являются исключительно результатом его внутреннего, имманентного бытия, они напрямую зависят от социума, жизни общества, в котором оно функционирует. Об этом писал еще А. Сохор: «Включенность произведений массовых жанров в повседневную жизнь общества и наличие у большинства из них не только эстетической, но и духовно-практической функции... делают недостаточным отношение к ним только как к явлениям искусства. Это одновременно и явления непосредственно самой общественной действительности, социальные феномены в прямом смысле слова»¹⁰.

Поэтому в ситуации жесточайшего контроля над всем рынком массовой музыкальной продукции, полностью ориентированной на коммерцию (а о смягчении режима в обозримое время говорить не приходится), рассчитывать на естественный путь саморегуляции или появление каких либо стихийных новоблатных движений, способных создать альтернативу ныне существующим, было бы абсолютно безосновательным. Изменения если и могут произойти, то, скорее всего, не снизу, а исключительно сверху. Для этого должен измениться социальный портрет, а следовательно и культурный уровень заказчика. Подобные примеры мы сегодня уже наблюдаем. Появляются, пусть редко, представители бизнеса, готовые, не ради отмыывания денег, а, что говорится, по велению души, инвестировать творческие проекты, которые можно смело отнести к разряду высокохудожественных. Если оптимистически смотреть на общее социально-экономическое развитие России, ориентированное на западные цивилизации, можно предположить, что число подобных заказчиков-инвесторов будет расти, а это неминуемо будет формировать и массовый спрос. Тогда многочис-

ленные разновидности массового искусства, отвечающие многообразию потребностей (в их числе и блатная песня), начнут функционировать в соответствии с их социальной предназначенностью («Богу – богово, а кесарю – кесарево»).

В хорошо памятные времена социализма одной из важнейших задач культурной политики государства было эстетическое воспитание масс. Все деятели искусства, в том числе и представители искусствоведческого цеха, принимали в выполнении этой установки самое активное участие. По-видимому, если бы сегодня нужно было сформулировать генеральную идею культурного строительства, то она должна была бы звучать как «эстетическое воспитание элиты», – имея ввиду тот высший господствующий слой, в руках которого находятся реальные экономические рычаги воздействия на социальную, духовную, культурную жизнь современного российского общества. Итак, за работу, товарищи музыковеды!

¹ Черномырка. *Щастливая Россия* // *Новые Известия*, 2000, 18 апреля.

² *Продолжаем разговор о массовых жанрах* // *Сов. музыка*, 1978. №12. С. 16.

³ Солженицин А. *Архипелаг ГУЛАГ*.

⁴ *Классические блатные песни с комментариями и примечаниями Фимы Жиганца*. Ростов-на-Дону, «Феникс», 2003.

⁴ Джекобсон М., Джекобсон Л. *Песенный фольклор ГУЛАГа как исторический источник (1917-1939)*. М., Современный Гуманитарный университет. 1998. Джекобсон М., Джекобсон Л. *Песенный фольклор ГУЛАГа как исторический источник (1940-1991)*. М., Современный Гуманитарный университет, 2001.

⁶ Терц А. *Отечество. Блатная песня* // *Нева*, 1991. N 4. С.

⁷ Земсков В. *ГУЛАГ (историко-социологический аспект)*. - *Социологические исследования*, 1991, No. 6-7.

⁸ Колмановский Э. *Поддерживать огонь* // *Музыка России*. М., 1991. Вып. 9. С. 65.

⁹ Окуджава Б. *Музыка души* // *Наполним музыкой сердца: Антология авторской песни*. М., 1989. С. 4.

¹⁰ Сохор А. *О массовой музыке* // *Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки*. Л., 1980. Т. 1. С. 238.