

Р о с е н Д ж а г а л о в

АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ
КАК ЖАНРОВАЯ ЛАБОРАТОРИЯ
«СОЦИАЛИЗМА С ЧЕЛОВЕЧЕСКИМ ЛИЦОМ»¹

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ВЕРСИИ
И МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНТЕКСТ

В 1960-е годы одновременно в разных уголках мира можно было увидеть новую и необычную фигуру. Бард — в Советском Союзе, *Leidermacher* — в Восточной и Западной Германии, *cantautor* — в Италии или Латинской Америке, *autor-compositeur-interpreté* — во Франции, *singer-songwriter* — в США, — каждый из них собирал аудиторию нового типа, приходившую, чтобы слушать стихи, которые, как правило, пелись под гитару. В каждой культуре, где такой поэт с гитарой появлялся, он был глубоко укоренен в местной поэтической, музыкальной и исполнительской традициях, но при этом повсюду его выступление демонстрировало три постоянных особенности: критику государства — «социалистического» или «демократического»; готовность к эксперименту с разными жанрами, что сближало песенную социальную критику с романом в понимании М. Бахтина; колоссальную способность создавать альтернативные аудитории. Эти общие черты позволяют говорить о едином художественном явлении, несмотря на радикально отличающиеся национальные контексты, и поставить в один ряд таких, на первый взгляд, несопоставимых и глубоко национальных по духу авторов, как русские барды Булат Окуджава (р. 1924) и Владимир Высоцкий (р. 1938), польский — Эдвард Стахура (р. 1937), чешский — Карел Крыл (р. 1944), немецкоязычные — Вольф Бирман (р. 1936) и Франц Йозеф Дегенхардт (р. 1931), французский — Жорж Брассанс (р. 1921), итальянские — Луиджи Тенко (р. 1938) и Фабрицио Де Андре (р. 1940), кубинец Карлос Пуэбла (р. 1946), чилиец Виктор Хара (р. 1932), американцы Фил Окс (р. 1940) или Боб Дилан (р. 1940) раннего, «доэлектрического» периода. Проанализировав типологические общие черты в их исполнительской манере и выявив брехтовскую и эйслеровскую традиции в качестве общего источника творчества многих из них, мы покажем, что авторская песня представляла собой музыкальное измерение «социализма с человеческим лицом» по обе стороны «железного занавеса»². Такой анализ с необходи-

1 Эта статья обрела свой нынешний вид благодаря великодушному вниманию и мудрым советам Галина Тиханова, Ильи Клигера, Андрея Крылова, Катерины Кларк и Лауры Трайс. Автор чрезвычайно благодарен Марии Майофис за ее помощь в доработке статьи.

2 Западный вариант этого феномена более известен как «демократический социализм» или, чаще и менее определенно, как «шестидесятничество» («the 1960s»), хотя его хронологические рамки лишь в редких случаях совпадают с границами десятилетия. В зависимости от того, о какой стране идет речь, для одних «демократический социализм» начался в середине 1950-х с десталинизации, для других — с возникновением американского Движения за гражданские права. Финалов у развития этого течения тоже может быть указано несколько:

мостью подразумевает эскизный обзор, слишком радикальные обобщения и сближения, которые наверняка оставят многих читателей неудовлетворенными. Но они неизбежны, если мы хотим вычлениить общие схемы и дать компаративную картину истории этого жанра в разных странах.

Следует подчеркнуть: наше представление об авторской песне (или «гитарной поэзии») как о едином, сложившемся в разных культурах жанре основано скорее на типологическом сходстве, чем на генетических связях его конкретных национальных вариантов. Некоторые «поэты с гитарой» действительно оказали сильное влияние за пределами своих национальных культур: Боб Дилан — в большинстве западных стран; Жорж Брассанс — в Западной, равно как и Восточной Европе; Владимир Высоцкий — в странах советского блока; Виолетта Парра, Виктор Хара и ряд кубинских певцов *nueva trova* — в Латинской Америке. Такие песни, как посвященная Че Геваре «¡Hasta Siempre, Comandante!» Сильвио Родригеса, распространились за пределы своей страны (Кубы) и даже континента (Латинская Америка) — в Европе их широко пели, переводили, делали кавер-версии. Однако трудности перевода поэтических текстов, усиленные необходимостью соблюдать музыкальный ритм оригинала и национальной, фольклорной спецификой музыки и текстов, ограничивали способность этого жанра к международному распространению.

Мобильности «гитарной поэзии» препятствовали и внешние факторы. В странах социалистического лагеря ее распространение приняло форму полуофициальных фестивалей и встреч, концертов на частных квартирах, домашних магнитофонных записей, которые ходили среди друзей или покупались на «черном рынке». По другую сторону «железного занавеса», за очень редкими исключениями — такими, как Жорж Брассанс, связь между авторской песней и музыкальной индустрией никогда не была сколь-нибудь прочной. Этот полуофициальный или полукommerческий статус делал авторскую песню феноменом, замкнутым в национальных границах. Насколько мне известно, только Куба (и, в меньшей степени, Чили эпохи Альенде) активно занималась международным распространением авторской песни, устраивая фестивали и предоставляя эфир местным исполнителям *nueva trova* или другим латиноамериканским *cantautores*.

Национальная обусловленность тех категорий, в которых осмыслялась «гитарная поэзия», становилась очевидной в тех редких случаях, когда поэтов с гитарой представляли инокультурной аудитории. Перед французскими слушателями Булат Окуджава представал как «русский Брассанс», в то время как те немногие в СССР, кто знал творчество Вольфа Бирмана, считали его «немецким Окуджавой». Если подобными фигурами интересовались в США, они оказывались вариациями Боба Дилана — соответственно, французской, русской и немецкой.

вторжение стран Варшавского договора в Чехословакию, неудача, которой завершились парижские волнения 1968 года, переворот Пиночета в Чили в 1973 году или поражение Движения-77 (Movimento del' 77) в Италии. *От редакции:* Движение-77 — широкое леводемократическое общественное и культурное движение в Италии, развивавшееся в 1976—1978 годах. Фактическим концом движения стало похищение и последующее убийство леворадикальными «Красными бригадами» леволиберального премьер-министра страны Альдо Моро в 1978 году.

ОТ ПУБЛИКИ К СООБЩЕСТВУ

Везде, где исполнялась авторская песня — на московских или берлинских кухнях в узком кругу, в левацких молодежных театрах Италии или на стадионах Латинской Америки, — повсюду она способствовала созданию той критически настроенной и демократически организованной публики, которую Юрген Хабермас считал неотъемлемой частью публичной сферы³. Без сомнения, концепт Хабермаса исключительно полезен при анализе социальной роли этого жанра. Его реконструкция формирования публичной сферы на основе определенного набора общих культурных текстов очень продуктивна для характеристики роли авторской песни как катализатора возникновения изоморфных и критически настроенных типов аудитории в радикально отличающихся национальных контекстах 1960-х. Формировалась такая аудитория, конечно, не в кофейнях и салонах, в которых первоначально возникла публичная сфера «по Хабермасу», и не только в результате обсуждения текстов. Социально-психологической основой аудитории «гитарной поэзии», насколько это можно проследить, во всех случаях становились совершенно иные, чем было принято, ритуалы авторского исполнения, коллективного слушания магнитофонных записей и, наконец, самостоятельного, любительского пения в компаниях.

Вопреки первоначальной обращенности к западноевропейскому историческому контексту XVIII века хабермасовская концепция публичной сферы также помогает объяснить и эвокативную силу местоимения «мы», использованную многими «поэтами с гитарой» для обращения к их аудитории, будь то «Возьмемся за руки, друзья» Окуджавы или «Wir saßen am Feuer im Dunkeln» («Мы сидели у огня в темноте») Вольфа Бирмана. К этому же типу «объединяющих» высказываний относится знаменитая «We Shall Overcome», которая благодаря обработке Пита Сигера стала гимном американского Движения за гражданские права⁴. Такое «мы» резко отличалось от того типа коллективности, который насаждало национальное государство («социалистическое» либо «демократическое»), и сознательно ему противопоставлялось. Это было не «мы, русские», или «мы, немцы», и даже не «мы, оппозиционная интеллигенция». Нет, «мы» здесь обозначало куда более открытую, не дискриминирующую идентичность-в-процессе-становления, которую аудитория интуитивно опознавала и к которой готова была присоединиться.

3 *Habermas J.* The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society / Transl. from German by Thomas Burger. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1989.

4 Песня «We Shall Overcome» была написана американским проповедником-методистом Чарльзом Альбертом Тиндли (1851–1933), но с припевом в форме первого лица единственного числа: «I'll overcome someday». «We» появилось в обработке песни, сделанной в 1947 году в Горной народной школе (Highlander Folk School) — важной для формирования американского правозащитного движения образовательной институции в Ньюмаркете, штат Теннесси, — по инициативе фольклористки, правозащитницы и общественной активистки Зильвии Хортон (1910–1956). Вскоре после этого песня вошла в репертуар связанных с Горной народной школой Пита Сигера и Гая Каравана (Guy Carawan) — двух американских авторов и исполнителей песен под гитару, впоследствии поддержавших Движение за гражданские права. — *Примеч. ред.*

Альтернативное «мы», конечно, одновременно создавалось и посредством печатной культуры, однако авторская песня обладала в этом процессе некоторыми уникальными преимуществами, которые помогли ей стать ярким выражением эстетики «социализма с человеческим лицом». Чтение тоже обеспечивало альтернативную аудиторию общими текстами, но механизм его действия устроен иначе. Акт чтения, инкорпорирующий читателя в более широкую аудиторию, является глубоко личным и отличается асимметричными отношениями между автором и читателем; по сути, он основан на уединении и изоляции отдельных читателей. Конечно, можно сказать, что даже в этом случае определенное «мы» формируется благодаря «вписанной» в литературный текст фигуре имплицитного читателя (*implied reader*). Но в эволюционной схеме, предложенной Хабермасом на основе его исследований печатной культуры конца XVIII века, обычно предполагается необходимым еще один шаг — обсуждение этих текстов, которое помогает создать литературную публичную сферу, а кроме того, еще и дальнейший ряд дискуссий и споров, которые преобразуют эту последнюю в политическую публичную сферу. Напротив, прослушивание авторской песни представляет собой непосредственный коллективный и диалогический опыт.

Специфику публичной сферы, возникавшей вокруг «гитарной поэзии» и основанной на чувствах непосредственного восприятия и сопричастности, подробно проанализировали Айрман и Джеймисон, обсуждая роль, которую сыграли в социальных движениях 1960-х Джоан Баэз, Пит Сигер, Фил Окс и другие американские «авторы-исполнители» (*singer-songwriters*). Простые, но эмоциональные мелодии, припевы, рассчитанные на многократное повторение хора, были прекрасным стимулом к совместному пению всей аудитории, что часто и поддерживалось исполнителями на концертах⁵.

Существует еще одно ограничение для использования хабермасовского исследования печатной культуры при анализе авторской песни: в книге «Структурные изменения в публичной сфере» Хабермас отдает предпочтение рационально-критическому аспекту публичной сферы, отводя эмоциям второстепенную роль. Такая перспектива хорошо подходит для изучения эксплицитных политических высказываний, вплетенных в текст песни, предшествующих песне комментариев барда и последующих политических дискуссий, однако она игнорирует мощные аффективные силы, рожденные самим исполнением авторской песни, которые не менее значимы при мобилизации критически настроенной аудитории. В этом смысле понятие «воображаемого сообщества», выдвинутое Бенедиктом Андерсоном, предлагает более точную оптику для понимания эмоциональной солидарности, которую вызывает авторская песня⁶. Хотя исполнение таких песен формировало непосредственные межличностные связи внутри ограниченной, имеющей

5 *Eyerman Ron, Jamison Andrew. Music and Social Movements: Mobilizing Traditions in the Twentieth Century.* Cambridge: Cambridge University Press, 1998. P. 102.

6 Безусловно, Б. Андерсон предложил это понятие как элемент своей концепции происхождения идеи нации. Согласно Андерсону, для того чтобы человек мог помыслить свою принадлежность к целостному сообществу, состоящему большей частью из людей, которых он никогда не встречал ранее и, вероятно, никогда не увидит, необходим акт воображения. См. подробнее: *Андерсон Б. Воображаемые сообщества: Размышления об истоках и распространении национализма* / Пер. с англ. В.Г. Николаева. М.: Канон-Пресс-Ц; Кучково поле, 2001.

четкие пределы аудитории, оно также порождало эмоционально окрашенные коллективные идентичности, выходявшие далеко за пределы одной частной группы слушателей. Эти идентичности, как и содержащаяся в них «мы»-обращенность, разделялись людьми, которые никогда не знали друг друга лично, и служили основой воображаемых сообществ.

ЦЕНзуРА И УСТНОЕ СЛОВО

Определяющим фактором для такой функции авторской песни, как создание коллективных идентичностей, являлась ее устная форма. В огромной степени она была навязана «поэтам с гитарой» цензурой, отсутствием других средств распространения, а также иными ограничениями, наложенными на культурное производство и потребление. Добавим, что та же устная форма существования оказалась главным препятствием на пути к литературному признанию этого жанра. Однако, как мы увидим, именно она выдвинула авторскую песню на передний край литературного эксперимента и определила ее политическое значение.

Хотя культурные условия в 1960-е годы в разных национальных государствах разительно отличались, цензура повсюду явилась фактором, повлиявшим на возникновение и развитие авторской песни; она же была и одной из причин ее антигосударственного настроя. Особенно это справедливо применительно к Чили, где за первые два года после переворота генерала Пиночета все публичные исполнения *nueva canción* находились под строжайшим запретом, а почти все известные «поэты с гитарой» были вынуждены покинуть страну. Самый знаменитый из них, Виктор Хара, был убит военными почти сразу после захвата власти.

В результате постепенного смягчения чилийской культурной политики после 1975 года *nueva canción* вышла из глубокого подполья. И хотя она была в значительной степени деполитизирована по сравнению с предшествовавшими диктатуре годами надежд, когда многие *cantautores* активно участвовали в кампаниях в поддержку коалиции Сальвадора Альенде «Народное единство», в текстах многих песен, написанных после 1975 года, был разработан настоящий эзопов язык (например, в описаниях смены времен года) и другие коммуникативные коды, которые были знакомы и советскому читателю. Вот один яркий пример. В 1977-м, на первом с 1973 года большом концерте *nueva canción* под названием «Большая ночь фольклора» («La Gran Noche del Folklore»), приз получила безобидная на первый взгляд песня музыкального коллектива «Aquelarre» под названием «Пленник Сезама». Цензуре было не к чему в ней придраться: она была посвящена авторитетному герою чилийской Войны за независимость Мануэлю Родригесу (1786–1818) и в ее тексте не было особой двусмысленности. Однако во время ее исполнения публика взрывалась аплодисментами и криками всякий раз, когда звучало слово *libertad* («свобода»)⁷. Импровизированная, устная форма обеспечивала *nueva canción* чрезвычайно гибкий коммуникативный код, связывавший аудиторию и исполнителей, — ухватить его цензура не могла, будучи слишком неповоротливой и топорной; она могла лишь контролировать его, ограничивая тому или иному автору доступ к массмедиа.

7 Morris N. Canto Porque es Necesario Cantar: The New Song Movement in Chile, 1973–1983 // Latin American Research Review. 1986. Vol. 21. № 2. P. 128.

Пусть и в более мягкой версии, именно с помощью такой упреждающей цензуры западные правительства и радиовещательные компании формировали восприятие авторской песни в своих обществах. Если официальное занесение в «черный список» Пита Сигера, одного из ведущих американских «поэтов с гитарой» 1960-х, было скорее исключением, то известная в ту пору всем «заградительная политика» телевизионных и радиоканалов в США, Западной Германии, Италии и Франции, не желавших предоставлять свой эфир авторской песне с ее порой острой и непредсказуемой социальной критикой и откровенно непуританским, карнавальным юмором, придавало ей в этих обществах определенную ауру «нелегальности»⁸.

В случае Советского Союза хорошо известным читателю отношения между авторской песней и цензурой подтолкнули одного из крупнейших знатоков этого жанра, Андрея Крылова, к выводу, что авторская песня до такой степени зависела от советской цензуры, что исчезновение последней в конце 1980-х обрекло жанр на умирание⁹. К тому же литературному, а следовательно, и политическому эксперименту препятствовал в советском контексте сакральный статус письменного слова. Не зря говорилось, что за одну-единственную опечатку в газете «Правда» можно было поплатиться головой. Там- и самиздат, при всей их свободе от цензуры и использовании альтернативных средств распространения, все равно были заложниками того статуса, который советское государство, наследовавшее литературоцентризм русской интеллигенции XIX века, придавало письменному слову. Напротив, легкость и изменчивость устного исполнения,

8 Несмотря на то, что с конца 1940-х Сигер все больше расходился во взглядах с компартией США, в августе 1955-го он был вызван для дачи объяснений в Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности — от него потребовали объяснить его участие в левых движениях в предыдущие два десятилетия. За отказ отвечать на вопросы комиссии (и только за это) Сигер после долгого разбирательства был в 1961 году приговорен к десяти (!) годам тюрьмы — к счастью, заключения он не отбывал, а наказание было отменено в 1962 году после подачи апелляции. В ходе судебного процесса он был занесен в официальный «черный список», из-за чего ни одна телестудия не могла его пригласить для выступления вплоть до 1967 года, когда миллионы американских семей увидели его в передаче Си-би-эс. Впрочем, и тут была своя ирония: телезрители не услышали в исполнении Сигера направленную против Вьетнамской войны аллегорическую песню «Большая Грязюка» («Big Muddy» — шуточное прозвище реки Миссисипи. — *Примеч. перев.*), которую редакторы вырезали из записи. Но и эта история была лишь самым ярким эпизодом в десятилетнем противостоянии Сигера политическим преследованиям и цензуре. Обычной формой такого противостояния, хорошо знакомой и другим американским авторам-исполнителям, были оскорбления в медиа, прекращающиеся отмены концертов и контрактов и элементарный страх продюсеров приглашать на концерты людей с такой одиозной репутацией. Подробнее см. в биографии Сигера: *Dunaway D. How Can I Keep from Singing?: The Ballad of Pete Seeger*. New York: Villard Books, 2008.

9 См., например: *Крылов А. Шансонье всяя Руси в ландшафте тоталитарной системы // Поэзия и песня В. Высоцкого: Пути изучения: Сб. науч. ст. / Под ред. С.В. Свиридова. Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2006. С. 4–51.*

его трикстерские черты, наделяли авторскую песню способностью к эксперименту, едва ли доступному письменному слову.

АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ КАК ЛАБОРАТОРИЯ ЖАНРА

Напряженные отношения между авторской песней и государством объясняют и появление одной общей для нескольких разных литературных традиций фигуры автопроекции, а именно Франсуа Вийона — веселого преступника, поэта-трикстера и бродяги, с насмешкой относившегося к социальной иерархии. Сперва Вийон появился в репертуаре Жоржа Брасанса, который положил несколько его поэтических текстов на музыку, затем маска позднесредневекового французского поэта «перекочевала» к Фабрицио Де Андре (см. его альбом «Tutti Morimmo a Stento» — «Мы все умираем мучительно»), Вольфу Бирману («Ballade auf den Dichter Francois Villon» — «Баллада о поэте Франсуа Вийоне») и Булату Окуджаве («Молитва Франсуа Вийона»). Апроприация фигуры Вийона являлась для европейских «поэтов с гитарой» способом обоснования такой своей генеалогии, которая выявила бы их гибридную идентичность: отчасти певцов, отчасти музыкантов, отчасти литераторов.

Этот любительский подход стал одной из отличительных черт «поэтов с гитарой». Демократические отношения между лирическим «я», исполнителем и публикой основывались именно на этих полуподпольных, непрофессиональных особенностях, на отсутствии границы между «поэтом с гитарой» и его аудиторией по принципу «профессионализм/любительство». Тем не менее большинство таких поэтов стремились к профессиональному признанию в качестве исполнителей, музыкантов и особенно — в качестве поэтов. Многие страдали, когда культурная легитимация, особенно в литературном поле, не приходила¹⁰. Уязвимый статус советского барда превосходно передал Булат Окуджава в ироническом самоописании: «...Композиторы ко мне относились с недоброжелательством, певцы презирали меня, гитаристы смеялись надо мной»¹¹. Эти слова Окуджавы могли бы повторить многие его коллеги в Западной Европе и Америке. Ни аудитория «поэтов с гитарой», ни их коллеги не приветствовали профессионализацию представителей этого жанра или их сближение с миром поп-музыки. Первое публичное выступление Боба Дилана с электрогитарой на фестивале в Ньюпорте в 1965 году стало знаменательным нарушением этого табу и было встречено публикой оглушительным свистом. Стоявший неподалеку Пит Сигер в сердцах бросил звукооператорам на сцене: «Будь у меня топор, я бы прямо сейчас перерубил шнур микрофона». Объясняя впоследствии свою реакцию, Сигер уточнил:

10 Самоубийство Луиджи Тенко, совершенное во время фестиваля песни в Сан-Ремо 1967 года и в действительности вызванное недостатком культурной легитимации того типа песен, который он исполнял, стало поводом для напряженной дискуссии о культурном статусе итальянской *musica leggera* и событием, которое в конце концов оказалось способно изменить этот статус. Подробнее см.: Santoro M. The Tenco effect: Suicide, San Remo, and the social construction of the canzone d'autore // Journal of Modern Italian Studies. 2006. Vol. 11. № 3. P. 342–366.

11 Окуджава Булат. Я никому ничего не навязывал. М., 1997. С. 32.

Проблема была не в том, что Дилан выступал с электроинструментами — Хаулин Вульф сделал то же самое на день раньше, никто ему этого не запрещал, — а в том, что никто не слышал слов песни Дилана... [Я] был уверен, что Дилан хотел, чтобы публика могла слышать слова — иначе зачем петь песню, — и что люди, которые отвечают за микрофон, саботировали его [просьбы]¹².

Удержание этого нелегкого равновесия между музыкой, исполнением и поэтическим текстом в конечном счете и сделало авторскую песню подлинной площадкой жанрового эксперимента. В странах советского блока, например, она травестировала канонические жанры и придала новую смысловую нагрузку жанрам «вытесненным», привнесла динамизм в литературную систему, в целом структурированную на основе соцреалистической эстетики. В качестве иллюстрации я позволю себе перечислить жанры, упомянутые Владимиром Высоцким в одних только названиях своих стихотворений:

литературные жанры: баллада (13), куплеты, сказка, гимн, притча, посвящение, пародия;

паралитературные жанры: письмо, речь, обращение, протокол, инструкции, лекция;

фольклорные жанры: скоморошина, частушка, колыбельная;

музыкальные и исполнительские жанры: романс, танго, дуэт, марш, чечетка, серенада.

Похожий перечень можно было бы составить и для восточногерманского автора того же поколения, что и Высоцкий, — *Liedermacher*'а Вольфа Бирмана, который помимо баллад (он написал около 30 сочинений в этом жанре) и других традиционных литературных жанров обыгрывал колыбельные, солдатские песни, пасхальные песни, *miserere*, молитвы, романсы и т.д. За многими его экспериментами, однако, проступает фольклорный жанр *Bänkelsang* («нравоучительное пение»), восходящий к немецкой традиции исполнения, зародившейся в XVII веке. Музыкальный репертуар Пита Сигера, обогащенный его работой над сборником американских народных песен, также содержит целую энциклопедию традиционных жанров: салонная музыка, церковная музыка, уличная музыка, песни беспризорников¹³. Латиноамериканская *nueva canción* оперировала столь же широким спектром традиционных жанров: *guaguanco*, *guaracha*, *guajira*, *bolero*, *puntos campesinos*, иногда смешивая их с джазом, роком и самбой¹⁴. Церковная музыка, часто служившая своеобразным «трафаретом» для авторской песни Северной и Южной Америки, сообщала этой последней свою специфическую эмоциональную ауру.

Модель эволюции жанров Юрия Тынянова, намеченная им в статье 1924 года «Литературный факт», предлагает наиболее сжатую формулу того процесса, который был осуществлен в рамках авторской песни: «...из мелочей литературы, из ее задворков и низин всплывает в центр новое яв-

12 *Wilkinson Alex.* The Protest Singer. New York: Knopf, 2009. P. 13.

13 *Ibid.* P. 5.

14 *Benmayor Rina.* La «Nueva Trova»: New Cuban Song // Latin American Music Review. 1981. Vol. 2. № 1. Spring—Summer. P. 15.

ление»¹⁵. Я кратко проиллюстрирую этот процесс реабилитации «низких» или «периферийных» жанров, обратившись к творчеству нескольких советских бардов. Нередко они объявляли об открытии или осуществленной ими трансформации какого-то конкретного жанрового образца в предположенном стихотворению комментарии, как в случае «Королевы материка» Александра Галича:

Я в детстве очень любил едва ли не больше всего из всех поэтов-классиков Василия Андреевича Жуковского. Как-то мне он был интереснее других, потому что баллады были интереснее. <...> А потом уже стал думать: вот почему так вот как-то в русской поэзии не привился жанр готической баллады — «Громобой», «Светлана» и т.д.? Такую балладу я в бреду и сочинил¹⁶.

Благодаря такой обработке происходило обновление или воскрешение литературных (или даже внелитературных) жанров. Зачастую инструментом такой обработки выступала сатира, которая на момент зарождения авторской песни в 1950-е и 1960-е годы была вполне распространенным и легитимным явлением литературы и публицистики, но, за редкими исключениями, довольно беззубой или очень локальной по своему действию. Иногда барды подготавливали свою аудиторию к восприятию сатирически трансформированного жанра с помощью длинных и в высшей степени непозитивных названий песен: «Песня про низкорослого человека, который остановил ночью девушку возле метро “Электрозаводская”» (Михаил Анчаров, 1955; характерно, что «низкорослый» — мрачный эвфемизм для безногого инвалида) или «Впечатления от лекции о международном положении, которая была прочитана в Бутырской тюрьме посаженным туда на 15 суток за хулиганство» (В. Высоцкий).

Длинное название — лишь один из множества вкладов авторской песни в дело воскрешения советской сатиры и реабилитации приемов литературы 1920-х годов¹⁷. Другая стратегия Галича и Высоцкого — использование в сатирических целях предельно серьезной эпической баллады. Беря за основу канонический жанр, конвенциональность которого предстояло обнажить и ниспровергнуть, авторская песня, по сути, указывала на конвенциональность окружающего мира, тоже состоящего из серии формул и лозунгов, преподносимых в качестве серьезных, непровержимых истин.

Если Галич реанимировал советскую сатиру, то Окуджава, по словам Мариэтты Чудаковой, занимался «возвращением лирики», которая, после некоторого оживления во время Великой Отечественной войны, вновь была задушена почти на целое послевоенное десятилетие. Краткая история советской лирики 1920—1960-х годов, реконструированная Чудаковой, завершается появлением Окуджавы, чьи песни для многих символизировали возрождение лирики в конце 1950-х¹⁸.

15 *Тынянов Юрий*. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1997. С. 259.

16 *Галич Александр*. Соч.: В 2 т. Т. 1. Москва: Локид, 1999. С. 429.

17 Ср. названия стихотворений В. Маяковского «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче» (1920) или «Рассказ литейщика Ивана Козырева о вселении в новую квартиру» (1928).

18 *Чудакова Мариэтта*. Возвращение лирики // Булат Окуджава: его круг, его век (Материалы Второй международной научной конференции, 30.11—2.12.2001. Переделкино). М.: Соль, 2004. С. 29.

Возрождение лирики и сатиры было, наверное, главным достижением советской авторской песни, однако жанровые новации этим далеко не исчерпывались. На примере «Песни про старого гусака», написанной, согласно авторской датировке, в августе 1968 года, где за «гусаком» стоит, конечно, насильственно приведенный советскими руководителями к власти в Чехословакии Густав Гусак, Татьяна Бек ставит в заслугу Окуджаве то, что он «встряхнул» и придал новое развитие совсем было «усопшей» басне¹⁹. Обращения бардов к традиции литературных интерпретаций библейских или церковных жанров — молитве (Окуджава), притче (Высоцкий), псалму (Галич) — попадали под цензурные запреты, но одновременно и открывали новый литературный потенциал этих жанров²⁰. В общем, авторская песня стала для советской литературы поразительно разнообразной лабораторией, где жанры «окликались», актуализировались, пародировались, высмеивались, смещались и смешивались так интенсивно, как было непредставимо не только в рамках официальной поэзии, но и большей части самиздатской.

Такая модель взаимодействия авторской песни с разнообразными жанрами напоминает нам о бахтинской концепции романа. В самом деле, если концепцию работы «Эпос и роман» транспонировать на феномен авторской песни, это обогатит нас новым, более глубоким и сложным его пониманием. Согласно Бахтину, роман ведет себя крайне агрессивно по отношению к другим жанрам, дерзко инкорпорируя их модели и постоянно пародируя их условности, как на уровне формы, так и на уровне языка. В ходе этого процесса незавершенный и беспрерывно развивающийся роман становится не только господствующим в обществе жанром, но и настоящим «антижанром», разрушающим более гармоничные отношения, сложившиеся между другими жанрами. Особенно беспощадна романная критика, направленная на канонизированный, завершенный, полностью сформировавшийся эпос, повествующий об абсолютном прошлом, весьма отдаленном как от рассказчика, так и от его слушателей, и подчиняющийся непреложным ценностям. На рубеже сталинской и хрущевской эры роль эпоса, по-видимому, выполняет соцреалистический эпический роман. Романский смех, имеющий, как правило, фольклорные корни, делает невозможной абсолютную дистанцию читателя от героев, как это происходит в соцреалистическом эпосе.

В романе писатель, читатель и описываемые события неизбежно будут изображены в одной временной и иерархической плоскости. Это беспрепятственное столкновение с вихрем настоящего не позволяет роману застыть как жанру, как это произошло с эпосом²¹.

По Бахтину, именно статус анти- и сверхжанра, а также неофициальная, «подозрительная» жизнь романа сделали его главным источником критики системы жанров всего Просвещения²². Будучи предельно агрессивной

19 *Бек Татьяна*. Старые жанры на новом витке // Булат Окуджава: его круг, его век. С. 83.

20 «Сто первый псалом» Галича, отсылающий к лирическим переложениям псалмов, написанным русскими поэтами XVIII—начала XIX века, был использован чиновниками Союза советских писателей в качестве доказательства антисоветской деятельности поэта.

21 *Бахтин Михаил*. Эпос и роман // Полн. собр. соч. Т. 6. М., 2002. С. 448—449.

22 Там же. С. 466.

по отношению к другим жанрам, особенно к эпическому соцреалистическому роману, советская авторская песня не только вдохнула новую жизнь во многие почти забытые жанры, но и фактически обрела свойства сверхли антижанра, которые Бахтин приписывал роману.

Мы могли здесь лишь бегло проиллюстрировать энергичную атаку авторской песни на советскую систему жанров, но похожую оценку можно дать и деятельности представителей этого направления в других странах и по отношению к другим жанрам. Критика системы жанров какой-то конкретной культуры неизбежно является критикой самой этой культуры.

АВТОРСКАЯ ПОЭЗИЯ В КОНТЕКСТЕ ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОЙ ЛЕВОЙ КУЛЬТУРЫ

Укорененные в национальном социальном контексте и национальной музыкальной, литературной и исполнительской традициях, различные версии авторской песни 1960-х годов тем не менее имеют одного общего предшественника: левую музыкальную культуру 1930-х годов. Точнее, песни европейских левых этого десятилетия — произведения, для которых были характерны опора на идеи музыкального и поэтического модернизма и сочувственное, окрашенное эмоциями солидарности и в то же время мобилизующее обращение к заведомо разнородной аудитории. 1930-е как раз и были временем организации такой аудитории: ее образцами были международная антифашистская коалиция, Народный фронт во Франции, испанские Интербригады.

В качестве характерного и очень значимого представителя этой международной музыкально-политической субкультуры можно упомянуть Ханса Эйслера (1898—1962), который был не только одним из ведущих модернистских композиторов первой половины XX века, автором музыки к нескольким спектаклям Бертольта Брехта, но и создателем значительной части репертуара того, что он назвал «прикладной» («angewandte») музыкой 1930-х. До него, за яркими исключениями «Марсельезы» и «Интернационала», большинство левых песен заимствовали музыку у народных песен, христианских гимнов и даже патриотических песен, в которых изначальные стихи были заменены политически подходящими текстами. Эйслер же сочинял свои боевые песни («Kampflieder») специально с целью дать берлинскому пролетариату ритм для уличных маршей и демонстраций. После его эмиграции в 1933 году, во время формирования антифашистского движения, эти песни начали приобретать международную популярность, пик которой пришелся на гражданскую войну в Испании 1936—1939 годов.

Стремительно отозвавшись на призыв нуждавшейся в военных песнях Республики, Эйслер провел в Испании несколько месяцев, сочиняя песни для Интернациональных бригад. После войны тысячи добровольцев из десятков стран перенесли его песни к себе на родину или в изгнание, переводя их и переделывая, а иногда и распевая на иностранном языке, на котором они их впервые услышали. Позднее, во время Второй мировой, музыкальные образцы, выученные в хоре или на маршах испанской гражданской войны, были взяты на вооружение разными национальными движениями антифашистского сопротивления.

Хотя послевоенная музыкальная продукция Эйслера с годами становилась все более традиционной, он оказал огромное влияние на поэтов с ги-

тарой 1960-х годов: Вольф Бирман получил первоначальное музыкально-театральное образование в знаменитом «Берлинском ансамбле» Брехта и до сих пор называет Эйслера «Mein Meister»; Высоцкий во многом созрел как бард, исполняя брехтовские зонги в Театре на Таганке, создатель и руководитель которого, Юрий Любимов, был ведущим интерпретатором и популяризатором Брехта в СССР; Пит Сигер был лично знаком с Эйслером через своего отца, американского музыковеда Чарльза Сигера, который не только находился под глубоким влиянием теорий и композиций Эйслера, но и помог ему с получением американской эмиграционной визы в конце 1930-х. В Италии серьезный интерес к пьесам и театральной теории Брехта в конце 1950-х вызвал лавину театральных, поэтических и музыкальных экспериментов, объясняющих особенно тесные связи между авторской песней и молодежным театром в этой стране²³. На послереволюционной Кубе многие артисты, и прежде всего исполнители *nueva trova*, обращались к Брехту в поисках ответа на вопрос, как создавать революционное искусство²⁴. Будучи обновленным, а в советском случае — и реабилитированным в 1950-е годы, интерес к модернистским экспериментам 1920—1930-х годов вдохновлял авторов, соотносивших себя с движением демократического социализма 1960-х.

Эта реконструкция слушателей или их воображаемых сообществ, возникших вокруг «гитарной поэзии», может многое сказать и о «социализме с человеческим лицом». Поскольку он никогда не становился политикой какого-либо государства — за исключением, может быть, Чехословакии летом 1968 года или Чили в трехлетний период правительства «Народного единства», — «демократический социализм» 1960-х и его «воображаемые сообщества» никогда не были формализованы гражданством, паспортом и государственными институтами. Он не стал даже и оформленной идеологией и остался тем, что Раймон Уильямс назвал «структурой чувства» (*structure of feeling*) — эфемерным комплексом жизненных позиций, практик и эмоций, который структурирует аффективный аспект человеческой жизни и не обретает статуса законченного мировоззрения²⁵. Авторская песня оказалась идеальной формой для выражения всего комплекса позиций, социальных практик и эмоций, характеризующих шестидесятников. Поэтому и ее статус в культурном поле находился в прямой зависимости от той позиции, которую занимали в обществе «социалисты с человеческим лицом». Хотя их повсеместное поражение в конце 1960-х и в 1970-е годы не означало исчезновения жанра — в разных национальных контекстах он даже расширил свою аудиторию, — тем не менее оно обозначило начало его постепенного перехода в периферийные сферы культуры.

Авторизованный пер. с англ. Александра Скидана

23 См. об этом: *Венякин Илья*. Феномен «кантауторе» в итальянской культуре второй половины XX века и творчество Фабрицио Де Андре. Автореф. дис. ... канд. ист. наук. М., 2006. С. 14.

24 *Benmayor Rina*. La «Nueva Trova»: New Cuban Song // *Latin American Music Review*. 1981. Vol. 2. № 1 (Spring—Summer). P. 14.

25 *Williams Raymond*. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977. P. 128—135.