

# Тематизация времени в советской массовой песне

АННА ГАНЖА

Анна Ганжа. Кандидат философских наук, доцент кафедры наук о культуре отделения культурологии Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики».  
Адрес: Москва, Малый Трёхсвятительский пер., 8/2, каб. 312.  
E-mail: ann.ganzha@gmail.com.

*Ключевые слова:* советская массовая песня, темпоральность, универсализм, модели памяти.


Советская «песня о времени» — не просто тематически обособленный жанр. История «советского» как такового может быть прочитана как история нарастания и обострения рефлексии коллективной погруженности в темпоральное. Стадия окончательной кристаллизации «советских» музыкально-поэтических смыслов, в том числе и в песнях о времени, приходится на период «оттепели», когда советская песня обретает подлинную всеобщность и цельность, начинает играть роль субстанции «советского» как такового. Песни о времени в совокупности образуют некую обобщающую трехчастную формулу «советского»: связь времен дана как полнота времени, которая в отношении к любому возможному будущему обладает качеством абсолютной новизны.

THEMATIZATION OF TIME IN  
SOVIET MASS SONG

ANNA GANZHA. PhD in Philosophy, Associate Professor at the School of Cultural Studies of the National Research University Higher School of Economics.  
Address: Room 312, 8/2 Maly Tryokhsvyatitsky Pereulok, 109028 Moscow, Russia.  
E-mail: ann.ganzha@gmail.com.

*Keywords:* soviet mass song, temporality, universalism, memory models.

The ideal type of “Soviet man,” presented in popular musical genres, is characterized by radical novelty and constitutive universalism, which is illustrated using the material of Soviet “songs about time,” understood not simply as a thematically distinct genre. The history of the “Soviet” as such can be read as the story of the rise and intensification of reflection of collective engagement into temporal cognition. In the period under review, from the late twenties to the mid-sixties, you receive a lot of songs, somehow fixing the course of time: here we thematize not just subjective experience of immersion into an unordered medium of temporality, but the presence of a sustainable and rational order, to which this medium is submitted.

«  ОВЕК не состарится нам» — такой строчкой завершается песня «Годы летят» из кинофильма «Добровольцы» (1958). Вечная юность, вечная весна, вечно длящийся «новый день» — для советского человека это не что-то гадательное и обещающее наступить в неопределенном будущем, не далекое «завтра», но реальное и даже будничное «сегодня», реализующееся, впрочем, в непрерывном духовном усилии, в своего рода аскетическом делании, в ни на секунду не останавливаемом процессе преобразования инертной субстанции повседневного существования. Мы говорим «для советского человека» и, конечно же, имеем в виду идеальный тип, представленный в массовых жанрах советской культуры — в эстрадной песне и кинематографе. Главной чертой этого идеального типа является радикальная *новизна* — радикальная в силу своей конститутивной *универсальности*. Исток и смысл *универсальности советского*, реализуемой в медиуме массовой культуры, составляют собственный предмет нашего небольшого исследования.

В каком же смысле «советское» являлось универсальным или претендовало на универсальность? Чтобы понять это, полезно обратить внимание на практику реконструкции «советского» в рамках буржуазной культуриндустрии — например, в современных российских телесериалах. Советская эпоха, по замыслу авторов, должна быть представлена во всем своем *своеобразии*, что выражается в тщательном подборе реквизита и применении «состари-

В работе использованы результаты проекта «Государственная политика и идеология в области культуры», выполненного в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ в 2013 году.

вающих» фильтров. Здесь все, в том числе и актеры, играет роль знака. Не случайно многие потребители жалуются на «плохую» игру актеров — буржуазный актер и *не должен* играть «хорошо», поскольку «хорошая» актерская игра неизбежно привносит в постановку измерение *истины* и, следовательно, взламывает одномерность свободной игры означаящих. Частность и своеобразие такого семиотически-порнографически конструируемого «советского» — это гипостазированная частность и абстрактное своеобразие, а вовсе не всеобщее в форме конкретного. Субстанцией советского оказывается не что-то большое и объемлющее, стоящее за рядом частностей и деталей, но сама эта стихия частного и необобщаемого в понятии — медиум буржуазной культуры потребления, всеобщий настолько, насколько допустимо говорить о «всеобщности частного случая» или «универсальности различия». Это вещь, в общем-то, простая: тот, кто стремится обнаружить различия и детали здесь и там, вскоре начинает обнаруживать их везде и уже не способен видеть ничего, кроме *все тех же самых* различий и деталей. Конкретное своеобразие частного теряется в бесконечном, тотальном разнообразии частностей. Единственный способ упорядочить эту карнавальную стихию внутри буржуазной культуры — ввести всеобщий денежный эквивалент.

Идеальный потребитель, формируемый культурой различий, — это тот, кто, будучи захвачен стихией непосредственного и очарован голосом внешнего, обволакивающего и опутывающего, пленяющего и неотпускающего, утрачивает чувство времени и дар памяти; бесконечное повторение того же самого он переживает как каждый раз новое — и даже как новое *per se*. Интенция советской культуры принципиально иная: идеальный советский человек — это тот, кто, участвуя во всеобщем, обнаруживая всеобщее в основании собственной личности, обретает дар отыскивать всеобщее в каком угодно конкретном и тем самым видеть это конкретное *в новом свете* — в свете сопричастности всеобщему и соучастия во всеобщем. Если для «потребителя» именно отдельность вещи, ее самозамкнутость и равенство себе является каждый раз чем-то соблазнительным и новым, то для «советского человека» нечто является новым только лишь потому, что оно не совпадает с самим собой: в нем обнаруживается, проступает и запечатлевается всеобщее, которое, преобразуя и обновляя все, что не является им самим, само в себе не знает никакой перемены и никакого циклического «вечного возвращения». В советской культуре — культуре декларативно атеистической — это всеобщее фигурирует под разными именами, наименее «идолопоклонническим» и наи-

более рефлексивно проработанным из которых является Время. «Мы сами — ритмы Времени. <...> И с нами на все времена — Любовь, Комсомол и Весна» (из песни Александры Пахмутовой на стихи Николая Добронравова «Любовь, Комсомол и Весна», 1978) — на примере этой песенной формулы мы можем реконструировать фрагмент иерархии советских образов нуминозного. В этой иерархии, как мы видим, «Время» является не просто первым именем в ряду равнозначных и взаимозаменяемых «священных имен» — оно дает начало этому ряду, находясь вне его и над ним.

Советская «песня о времени» — не просто тематически обособленный жанр. История «советского» как такового может быть прочитана как история нарастания и обострения рефлексии коллективной погруженности в темпоральное. В этой истории можно выделить ряд этапов. Первый этап, послереволюционный, подытожен в «Марше времени» Маяковского из футуристической и карнавальной пьесы «Баня» (1929) — драмы «с цирком и фейерверком». Здесь звучат призывы — «скорей стереть старье», «шагать быстрее», «на пятилетке сэкономить год», «налечь на непрерывный ход», «бить сильнее — пусть вымрет быт-урод» — под знаменитый рефрен: «*Вперед, время! Время, вперед!*» Несмотря на кажущуюся «революционность», жест тотального отрицания старого посредством радикального ускорения времени — это жест вполне буржуазный и эстетский: машина инженера Чудакова в конечном счете решает задачу *упразднения* времени — к тому же не для всех, а только для избранных. Эти избранные становятся в буквальном смысле *потребителями* времени: уплачивая дорогую цену за каждый день проживаемого в трудах и заботах настоящего, счастливики становятся обладателями тайм-бонуса в сто лет, для *потребления*, то есть *уничтожения*, которых им не придется потратить ни единой секунды. Подобная арифметика имеет смысл только при условии конечности совокупного ресурса времени: коммунизм — это конечное время, данное сразу во всей своей полноте, то есть бесконечно ускоренное. Очевидно, однако, что полнота бесконечно стертого и бесконечно сэкономленного времени — это полнота небытия. Коммунизм как результат бесконечного ускорения времени ничем не отличается от абстрактного буржуазного идеала, в котором время — единственное препятствие на пути неограниченного потребления, — напротив, бесконечно замедлено. Так или иначе, этот глубоко буржуазный в своей основе футуристический императив — бесконечно ускорить время, чтобы рано или поздно бесконечно замедлить его, — в массовой песне первых революционных десятилетий реализован не был.

Для того чтобы в полной мере оценить утопичность и беспочвенность императива бесконечного ускорения времени, полезно вспомнить, как в интересующую нас раннесоветскую эпоху описывал отношение русских ко времени Вальтер Беньямин:

Для каждого московского жителя дни насыщены до предела. <...> Чувство ценности времени отсутствует — несмотря на все попытки «рационализации» — даже в самой столице России. <...> «Время — деньги» — для этого поразительного лозунга на плакатах потребовался авторитет Ленина; настолько чуждо русским такое отношение ко времени. Они растрачивают все. (Можно было бы сказать, что минуты для них словно опьяняющий напиток, которого им все мало, они хмелеют от времени.) <...> Основная единица времени — «сейчас». Это значит «*тотчас*». В зависимости от обстоятельств это слово можно услышать в ответ десять, двадцать, тридцать раз и часами, днями или неделями ждать обещанного. <...> Потому катастрофические потери времени, нарушение планов постоянно на повестке дня, как «ремонт». Они делают каждый час предельно напряженным, каждый день изматывающим, каждую жизнь — мгновением<sup>1</sup>.

Наркотический эффект оказывает именно характер течения московского времени. Оно не бежит, не подгоняет спешащих людей, не заставляет рассчитывать минуты и расстояния — оно *стекает* вязкой и липкой массой, увлекая за собой обездвиженных пленников. Такое обволакивающее, клейкое время невозможно «ускорить», поскольку оно не имеет размерности и никуда не устремлено, поскольку нет никакой точки отсчета времени ни в самом субъекте, ни вне его. Это вечное настоящее, которое поработочает человека, лишает его воли, заставляет забыть обо всем. Чтобы вырваться из заколдованного круга времени, бесполезно бежать быстрее, ведь мы все так же будем бежать по кругу. Для этого необходимо сперва зацепиться за что-то такое, что находится *вне* этой обезчеловечивающей цикличности и *над* ней. Только зацепившись за это что-то, мы сможем изменить характер течения времени, придать ему размерность, направленность и смысл.

Следующий период, окончание которого можно очень условно отнести к середине шестидесятых, характеризуется, во-первых, растущей вариативностью модальностей рефлексивного отношения ко времени и, во-вторых, постепенным обнаружением некоего общего знаменателя всех этих разнообразных модально-

1. Беньямин В. Москва // Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум, 1996. С. 180–182.

стей. Так или иначе осознанное и деятельное переживание времени фиксируется в многочисленных песенных формулах и становится по-настоящему массовым. Футуристический мотив *ускорения времени* сохраняется и даже усиливается, претерпевая тем не менее серьезное переосмысление. Уже в песне Исаака Дунаевского на стихи Василия Лебедева-Кумача «Марш веселых ребят» (а это 1934 год) время понимается как требующее своего *покорения* наряду с пространством («*Мы покоряем пространство и время, мы молодые хозяева земли!*»), покорения методом «шагания по жизни *с песней*», а вовсе не какого-то ускоренного или усиленного шагания. Песня подчиняет человека своему ритму, дает ему меру и устанавливает предел, превышение которого равносильно утрате контроля над временем. С песней люди погружаются в неукротимую стихию времени, образуя коллективное звучащее и резонирующее тело, — и время покоряется песне, начиная течь, идти или бежать сообразно ее ритму.

Песня представляет собой ту самую соломинку, ухватившись за которую мы перестаем быть пленниками времени и становимся его господами. Такой исход возможен для нас потому, что песня — это образ упорядоченного и упорядочивающего Времени, связывающего начала и концы, возрождающего нас к Правде и сообщающего нам «*мужество быть*». Созвучное песне время становится сложным: тут оно ускорено, а там по-прежнему течет неспешно. Чем дольше мы, молодые хозяева земли, преображаем время своими песнями, тем оно становится податливей, тем проще нашим младшим товарищам, идущим нам на смену, ускорять его ход: «*Где видано, где гадано, чтоб время обгонять? А мы в труде, коль надо нам, за год проходим пять!*» (песня Сигизмунда Каца на стихи Вадима Малкова «*Душою всех моложе мы*», 1949). Или: «*Славься, шахтеров племя! Славься, шахтерский труд! Мы обгоняем время в царстве угля и руд*» (песня Тихона Хренникова на стихи Евгения Долматовского «*Марш шахтеров*», 1951).

Маховик времени уже запущен нашими отцами и старшими братьями. Наша задача — не дать ему остановиться, замедлиться, раз и навсегда устояться в привычном однообразном ритме: «*Поют звонки, сменяются уроки, и значит, время движется вперед. Но все равно мы вновь его торопим — нас, молодых, страна родная ждет*» (песня Юрия Чичкова на стихи Константина Ибряева «*Утро школьное, здравствуй!*», 1970-е). Если наши отцы песней и героическим трудом, потом и кровью подгоняли время, не разрешая себе ни секунды отдыха, то мы можем позволить себе по-журналистски констатировать как некий прозаический факт, вызывающий добродуш-

ную улыбку: «Живут Магелланы в России и время торопят вперед» (песня Яна Френкеля на стихи Михаила Танича «Живут Магелланы в России», 1965). Мы видим, что за несколько десятилетий формируется своего рода *традиция* ускорения времени, поэтому такое ускорение уже никак не может сопровождаться тотальным отрицанием «старого», ведь этим «старым» неизбежно становится то самое «новое», за которое проливали кровь «герои былых времен».

Только теперь, когда мы выкуплены из рабства у безвременья кровью павших на полях сражений героев — кровью, ставшей Песней и Памятью, — только теперь мы можем трезво, осознанно и рефлексивно соотнести себя со временем. Время перестало кружиться «чертовым колесом», оно выпрямлено, заведено и ускорено. Мы можем услышать мерную поступь времени в звуках заводских гудков, школьных звонков и даже просто в тиканье часов. Все, что нас окружает, перестает быть только самим собой и становится образом Времени. Но теперь, в отличие от эпохи нэпманского безвременья, время не поработощает нас, не увлекает в свой пьянящий круговорот без нашего согласия, не лишает нас воли, разума и памяти соблазном «вечного настоящего». Чтобы «вовремя», стать частью общего времени — Большого Времени — и удостоиться гордого звания «современника», каждый из нас должен приложить серьезное *личное* усилие. Фактически только теперь, в эпоху «советской зрелой классики», становятся актуальными строки Маяковского: «*Это время гудит телеграфной струной, это сердце с правдой вдвоем. Это было с бойцами, или страной, или в сердце было в моем*». Только теперь время вытягивается в струну, только теперь оно начинает звучать и звать за собой. Задача советского человека — откликнуться на этот призыв.

В рассматриваемый период — примерно до середины шестидесятых — появляется множество песен, так или иначе фиксирующих *ход времени*. Здесь тематизируется не просто переживание субъективной погруженности в неупорядоченную стихию темпорального, но наличие устойчивого и объективного порядка, которому эта стихия подчинена: «*Черная стрелка проходит циферблат. Быстро, как белки, колесики спешат. Скачут минуты среди забот и дел. Идут, идут, идут, идут — и месяц пролетел!*» («Песня о стрелках» Исаака Дунаевского на стихи Василия Лебедева-Кумача из кинофильма «Веселые ребята», 1934); «*Пять минут... Пять минут... Разобраться если строго, даже в эти пять минут можно сделать очень много*» (песня Анатолия Лепина на стихи Владимира Лифшица «Пять минут» из кинофильма «Карнавальная ночь», 1956); «*А с башни время сыплет звон — дин-дон, дин-дон,*

*дин-дон, дин-дон*) (песня Микаэла Таривердиева на стихи Вадима Коростылева «Баллада Анджели» из кинофильма «Король-олень», 1969); «*Дружно трудится народ, время движется вперед, час за часом, день за днем, за годом год*» («Песенка о времени» Игоря Морозова на стихи Владимира Лифшица из кинофильма «Сказка о потерянном времени», 1964); «*Над морем крыши минуты плывут и вдаль с собою сердце зовут; плывут, плывут, и в целом мире нет точней часов Москвы моей*» (песня «Московское время» исполнена Татьяной Шмыгой в телепередаче «Голубой огонек» 31 декабря 1965 года); «*Тик-так, тик-так — падают минуты. Тик-так, тик-так — завтра в путь кому-то*» (песня Александры Пахмутовой на стихи Николая Грибачева «Завтра в путь кому-то», 1976); «*День за днем идут года — зори новых поколений*» (песня Серафима Туликова на стихи Льва Ошанина «Ленин всегда с тобой», 1955); «*Бьют часы на старой башне. В этом мире должен каждый не спешить, не отставать. В этом мире должен каждый слушать время и отважно в ногу с временем шагать!*» (песня Евгения Крылатова на стихи Юрия Энтина «Колокола» из кинофильма «Приключения Электроника», 1979); «*Время мчится — не идет, ускоряет время ход, день проходит, не вернуть его потом, хоть беги назад бегом, стрелки передвинь тайком; потому минутой каждой дорожки и каждым днем. Дорожите временем, драгоценным временем, чтобы после понапрасну не жалели вы о нем*» (вариант «Песенки о времени» Игоря Морозова и Владимира Лифшица).

Мы видим, что почти во всех этих примерах (некоторые из них хронологически относятся к более позднему периоду, но тематически связаны с «классикой») подчеркивается соотношенность потока времени с чем-то устойчивым и важным — чем-то таким, что наполняет собой этот поток и тем самым придает ему форму. Заботы, дела, дружный труд; эталонное «московское время», по которому живет и трудится народ; пути и дороги, которые мы прошли и которые нам еще предстоит пройти; эстафета поколений — все это можно назвать одним словом: «Жизнь». Для советского человека, в отличие от нас, сегодняшних, «жизнь» ни в коем случае не является эвфемизмом для обозначения чего-то, выходящего за последние пределы человечности, чего-то несправедливого, уродливого, каких-то не имеющих адекватного выражения в человеческом языке темных страстей и отвратительных «проявлений». Жизнь — это исполнение, перформанс Большого Времени в коллективном советском теле. Жить — значит «слушать время», слушать буквально — так, как оно явлено в советской Песне, — и дружно шагать туда, куда оно зовет.



Жизнь — это еще и преодоление смерти. В советской песне «классического» периода Жизнь, преодолевающая смерть, — это, во-первых, Память, а во-вторых, Юность или Молодость. Мотив обновления звучит также в распространенной песенной формуле «Новый день». Именно обобщенная песенная формула Памяти предельно наглядно обнаруживает метафизический образ времени — в той мере, в какой время является также и Большим Временем, конституирующим «советское» как таковое. Эта формула, в частности, представлена в «непесенном» стихотворении «Память» (1953) одного из наиболее популярных и востребованных поэтов-песенников советской эпохи — Льва Ошанина. Приведем его текст целиком:

Свойство есть у памяти такое, —  
С детства радость помня наизусть,  
Горе — даже самое большое —  
Обращать в приглушенную грусть.

Как уйти от дорогой могилы?  
Как забыть? Уйми глухую дрожь;  
Если горе сразу не свалило,  
Значит, ты его переживешь.

Если б нам не помогала память,  
Не гасила прошлое вдали, —  
Все пройдя, что пережито нами,  
Мы бы жить, наверно, не смогли.

Только, кроме этой нашей, личной,  
Есть другая память — точный счет,  
Что крупницы жизни единичной  
В поступь поколений соберет.  
Это счет годов и счет столетий,  
Это то, что вспомнят наши дети,  
То, что в книгах правнук наш прочтет.  
И, гордясь свершенными делами,  
Видя наших вещей звезд огни,  
Боль и кровь, что пережиты нами,  
Не забудут никогда они.

Мы видим здесь сопоставление — и, что очень важно, ни в коем случае не противопоставление! — двух видов памяти. На первый взгляд, эти два вида памяти конституируются дихотомией *личного* и *коллективного*. Однако, с нашей точки зрения, первично здесь совсем другое различие — различие памяти как *забвения* и памяти как *собрания* и *обретения*. Советская модель Памяти как раз

и строится на отождествлении памяти-забвения с личной памятью, а памяти-обретения — с памятью коллективной, народной. Противоположная советской — назовем ее «буржуазной» — модель Памяти, напротив, отождествляет массовую, социальную, объективированную и овеществленную память с памятью-забвением, а память частную и субъективную — с памятью-обретением.

Личная память советского человека — это естественный защитный механизм, помогающий справляться с ударами судьбы. То, что «гасится» и «глушится» личной памятью, то, что вычеркивается из области перманентно актуализируемого, — это не столько сами беды и несчастья, выпавшие нам на долю, сколько наша спонтанная реакция на эти события — та самая «глухая дрожь», которая должна быть унята, чтобы мы смогли жить дальше. Через память-забвение мы забываем не сами «факты» нашей личной биографии, — скорее, мы забываем, деактуализируем непосредственный субъективный смысл этих «фактов», то, как они «переживались» нами в *свое время*. Можно сказать, что только посредством памяти-забвения формируется наше персональное прошлое как абстрактный образ, лишенный ауры наличной чувственной данности, содержащий некогда актуальные «переживания» в снятом и предельно схематизированном виде. Тот факт, что нечто *стало прошлым*, собственно, и позволяет нам проживать наше настоящее, *свободно* определяя себя по отношению к нему.

Что же означает это *свободное самоопределение* себя в настоящем? Тут необходимо подчеркнуть, что советский человек свободен прежде всего от груза собственного прошлого, *ставшего прошлым*. Он выкуплен из рабства у личного горя, страдания и смерти в силу того основополагающего факта, что субъектом страдания, смерти — но и воскресения! — становится весь Советский Народ, бессмертное, вечно юное и *вечно новое* коллективное тело. Закон, согласно которому наше настоящее целиком и без остатка определяется нашим личным прошлым, согласно которому мы *вынуждены* раз за разом, без конца возвращаться к истокам нашей субъективности, чтобы как-то поддерживать хрупкое личное тождество, вынуждены оставаться *ветхими людьми*, обреченно вращающимися в замкнутом кругу собственных «переживаний» и навязчивых образов, — этот закон более не владычествует над нами. Отныне нам, советским людям, дана свобода строить свое настоящее *универсальным образом*, обрывая все связи с мертвящим бременем наших приватных страданий, страстей и ошибок. Инструментом такого строительства и является память-обретение — коллективная память советского человека. Эта *собирающая*

память бесконечно далека от того, что зачастую за нее принимают, — от скудного, ограниченного набора ритуальных идеологем и государственно-патриотических клише. Эта память — «точный счет», и, значит, она обретает бытие только в измерении *истины*. Жизнь человека, возводящего дом свой на песке личного прошлого, есть ложь и ошибка; лишь возлюбив истину *универсальности*, отрицающей все частное, двусмысленное и обманчивое, возлюбив эту истину больше самой жизни (!), советский человек стяжает подлинную свободу — *свободу в истине и для истины*.

Критики советской эпохи, усматривающие в «советском» прежде всего ложь, страх и унижение человеческого достоинства, могут быть правы в «частностях», однако они упускают из виду главное — самоопределение советского человека как *алчущего и жаждущего Правды* и находящего эту Правду в обновляющей стихии темпорального. Все дело в том, что критики «советского» воспроизводят в своих рассуждениях принципиально иную, «буржуазную» модель Памяти и Времени. В рамках этой модели интерессубъективная, объективированная память представлена в форме *музея* — мертвого хранилища исторических и культурных ценностей. Музей *сам по себе* ничего не транслирует, он является всего лишь удобным инструментом государственной идеологии. У буржуазного индивида музей — в широком смысле совокупного культурного продукта человечества, поддерживаемого в состоянии хотя бы минимальной актуальности (в отличие от *запасника*), — не вызывает доверия: неустранимая *случайность* в подборе «артефактов» и в их сочетании служит поводом к подозрению в «манипуляциях» со стороны менеджера музея — государства. Буржуазный индивид отказывается воспринимать музей как целое, как общую для всех культурную почву — его интересуют только *отдельные* «артефакты», только частности и детали, только то, что *отклоняется* и, следовательно, не вписывается в «навязываемый» образ единства.

Именно в «авторитарном» конструировании исторического и культурного единства, в пренебрежении к особенному и не охватываемому системой категорий как раз и усматривает потребитель ту самую «стратегию забвения», которая делает музей местом лжи и манипуляции. Очевидно, что единственным способом пробиться сквозь «тотальность беспамятства» к чему-то в высшей степени *специфическому* и потому *живому* становится для индивидуалиста-потребителя образ его взаимодействия с собственным прошлым, его персональная память-обретение. Буржуазная личная память устроена наподобие камеры-обскуры: она выхватывает из прошлого, точнее, из резервуара «переживаний» и «эмо-

ций», которые так никогда и не становятся чем-то окончательно *прошлым*, некий *момент*, который делается предметом созерцания, имеющего целью полное, детальное воспроизведение и *оживление* всей сцены целиком, включая наблюдающего ее индивида. Буржуазный индивид испытывает непреодолимую потребность ежесекундно проецировать на любую жизненную ситуацию образ *себя самого, наблюдающего данную ситуацию как заведомо завершённую и обрамлённую рамкой окрашенного субъективного отношения картину*.

Если советский человек вполне доверяет врожденной, природной памяти и использует ее анестетические свойства для того, чтобы наполнить свою жизнь высшим, универсальным содержанием, то потребитель-индивидуалист развивает свою память так, чтобы она выполняла *противоестественную* задачу абсолютной, фетишизирующей фиксации на частном, обособленном объекте. Результат такой фиксации — *мемориальный фетиш* — индивид потребляет в качестве собственного внутреннего смысла. Несколько огрубляя, можно охарактеризовать принимаемую потребителем на вооружение стратегию взаимодействия с музеем как *приписывание музейному артефакту свойств мемориального фетиша*. Именно так современный нам российский потребитель взаимодействует с «музеем советского» — он всячески сопротивляется любому осмыслению «советского» в качестве *единства* и если и видит какое-то оправдание существованию подобного музея, то таковым оправданием становится возможность трактовки его артефактов исключительно как свидетельств *частной жизни* — как *фетишей*, ускользающих от любого обобщения и любого понятия.

Проиллюстрируем советскую формулу Памяти песенными примерами. Так, в знаменитой обстоятельстве своего создания песне «Баксанская» (текст песни был написан в феврале 1943 года участниками альпинистского отряда, выполнявшего особое задание — снять с вершин Эльбруса фашистские знамена и установить советские; среди авторов слов значатся Андрей Грязнов, Любовь Коротаева, Ника Персиянинов, Анатолий Багров и др.; первоначально песня исполнялась под музыку из танго «Пусть дни проходят» Бориса Терентьева; известен также вариант исполнения этой песни Юрием Визбором) поется:

Время былое пролетит, как дым,  
В памяти развеет прошлого следы,  
Но не забыть нам этих грозных дней,  
Вечно сохраним их в памяти своей.

Вспомни, товарищ, белые снега,  
Стройный лес Баксана, блиндажи врага,  
Кости на Бассе, могилы под Ужбой,  
Вспомни, товарищ, вспомни, дорогой.

В этих строках, которые, вполне вероятно, имеют позднее происхождение, поскольку песня стала необычайно популярной и исполнялась в альпинистских лагерях в самых разнообразных вариантах вплоть до 1980-х годов, — явственно прочитывается описанная нами формула: наряду с естественной работой памяти, развеивающей дымные следы прошлого, мы видим также и другую работу — работу «вечности». Если механизм природной памяти безличен и не требует нашего вмешательства, то механизм вечности не сработает, если мы сами не станем его *сотрудниками*: это *мы* не забудем, *мы* навечно сохраним грозные дни в своей памяти, и, наконец, это *мы* передадим импульс вечности дальше, призывая своих товарищей *помнить*. Двойное действие механизма вечности отзывается, как мы видим, в двух модальностях коллективной памяти: с одной стороны, «*мы помним*» (пример — строчка «*Мы этой памяти верны*» из песни Эдуарда Колмановского на стихи Евгения Евтушенко «Хотят ли русские войны», 1962) и, с другой стороны, «*помни*» (пример — поэма Роберта Рождественского «Реквием», написанная в том же 1962 году и послужившая основой для известной литературно-музыкальной композиции; начало 10-й части: «*Помните! Через века, через года, — помните! О тех, кто уже не придет никогда, — помните!*»). Часто встречается и вопросительный вариант — «*помнишь?*» (пример — куплет из песни Эдуарда Колмановского на стихи Константина Ваншенкина «Я люблю тебя, жизнь», 1958 год: «*Ах, как годы летят! Мы грустим, седину замечая. Жизнь, ты помнишь солдат, что погибли, тебя защищая?*»).

Еще один характерный пример — строки из песни Модеста Табачникова на стихи Якова Зискинда «Нет, не забудет солдат» (1950): «*Забуду я годы минувших боев, названия пройденных рек и лесов, отбитые нами в боях города, но я не забуду друзей никогда. Пусть время проходит, пусть годы летят, друзей фронтовых не забудет солдат*». Мы видим, что стирается из памяти то, что может быть легко обособлено и представлено в качестве частности, и детали — даты, названия, внешние обстоятельства. Но, даже если принимать фронтового друга за *частное лицо*, само *отношение* фронтовой дружбы, как и любое отношение *человека к человеку*, универсально и нередуцируемо к уровню акцидентальных особенностей

того или иного участника этого отношения. Очевидно ведь, что какие-то частные черты и особенности даже самого близкого друга также легко стираются из памяти, но навсегда остается и уже не поддается никаким естественным механизмам выветривания тот великий момент, когда я узнаю в человеке *Человека*.

Следующий пример разных интерпретаций одного и того же песенного материала поможет нам проиллюстрировать различие между «советским» и «буржуазным» пониманием соотношения Памяти и Песни. Речь идет о песне «Сталинградский вальс», слова к которой написали Людмила Давидович и Виктор Драгунский где-то на рубеже 1940–1950-х годов, а музыку — три разных композитора: ленинградский баянист Ф. Мартынов (вокал — Иван Яшугин), Модест Табачников (вокал — Изабелла Юрьева) и Оскар Строк (вокал — Леонид Утесов). В исполнении Ивана Яшугина песня имеет стандартную куплетно-припевную форму. Первый куплет: *«В степи сталинградской над Волгой не спят до утра рыбаки и тихую песню, чудесную песню поют у родной реки. И звуки той песни протяжной тревожат простые сердца, и брат вспоминает погибшего брата, а сын вспоминает отца»*. Второй куплет: *«В степи сталинградской над Волгой заря молодая встает, и степь, как слезою, омылась росою, и снова земля цветет. Здесь молодость наша вставала, и Волга наш подвиг хранит. От стен сталинградских до сопok маньчжурских пусть русская слава гремит!»* Припев: *«А звезды над Волгой висят, ветры шумят, годы летят, — но слава героев живет, и песня плывет, плывет»*. Исполнительская манера Яшугина здесь — отстраненно-нейтральная. Изабелла Юрьева, напротив, делает резкий интонационный и смысловой акцент на словах *«от стен сталинградских...»* и на второй части припева. Для смягчения этого акцента после второго припева повторяется первая половина первого куплета. Леонид Утесов исполняет песню в своей характерной манере, однако после первого куплета сразу идет второй, без припева. Для чего же опущен припев? Как выясняется чуть позже, именно для того, чтобы избежать даже малейшего на нем акцента, который неизбежен в силу простого его — припева — повторения. Дело в том, что после второго куплета, то есть вскоре после слов *«до сопok маньчжурских»*, использована музыкальная цитата — 16-тактовый период вальса «На сопках Маньчжурии». Для завершения формы в песню вводится дополнительный полукуплет: *«Уходят с рассветом туманы, и ветер шумит молодой. Душевная песня, старинная песня плывет над широкой рекой»* (две последние строчки повторяются). Содержательно этот полукуплет является аналогом отсутствующего при-

пева, однако в нем встречается слово «старинная», которое, с нашей точки зрения, меняет первоначальный смысл песни. Это слово семантически связано с используемой музыкальной цитатой: «старинная песня» — это, собственно, и есть только что прозвучавший знаменитый вальс. Выходит, вот она — та самая песня, которую поют рыбаки в первом куплете.

Автореферентность, вообще свойственная утесовской манере (достаточно вспомнить «пулеметную очередь» и «паровозный гудок» в утесовском варианте «Каховки»), в данном случае служит закольцовыванию и замыканию смыслового универсума «Сталинградского вальса»: если в исполнении Яшутина и особенно Юрьевой «песня» — это песня как выражение данного конкретного, сплоченного общей родовой памятью человеческого единства («рыбаки») в первом куплете и это Песня как чувственная актуализация бессмертной Славы и Памяти, как голос Всеобщего в припеве, то в исполнении Утесова «песня» — это всего лишь вальс «На сопках Маньчжурии» и более ничего. Содержащий сильное смысловое обобщение припев нарушил бы тавтологичность такого замыкающего отождествления, потому-то припева и нет. Выражение «старинная песня» — в сочетании с музыкальной цитатой — в данном случае играет роль генератора *мемориального фетиша*: вальс, которому на тот момент было где-то сорок лет, становится *знаком* давно ушедшего, забытого и оживляемого в памяти лишь посредством исполнения этого самого вальса. В этом смысле утесовское исполнение можно, скорее, охарактеризовать как «буржуазное». Здесь отсутствует логическое развитие, движение от частного к общему и обратно, а есть только фиксация на частном, которое утверждается именно как частное и отсылает только к себе самому.

Советский человек обретает личное тождество, только участвуя в общем деле, которое составляет содержание коллективной памяти. Этот мотив ясно выражен, например, в большинстве «фестивальных» песен 1957 года. Приведем строки из песни Ваню Мурадели на стихи Анатолия Софронова «До новых встреч»: *«Промчатся дни, пройдут года, и все мы повзрослеем, но не забудем никогда московские аллеи. Мы не забудем никогда московский ветер свежий. Промчатся дни, пройдут года, а мы все будем те же»*. Мы будем «те же» именно потому, что никогда не забудем то, что забвению не подлежит, — Всеобщее, данное в коллективном фестивальном опыте и делающее всех нас, людей «со всех земель, из разных стран», советскими людьми по причастности к этому Всеобщему. Здесь встречается еще один распространенный

мотив — *метонимическая объективация* коллективной памяти в предметах, которые, как правило, представляют собой природный (или играющий роль такового) коррелят опыта приобщения к освобождающей и единящей Правде, — например, в «московских аллеях» или «московском свежем ветре».

Приведем другие примеры. «*За Родину пал он в неравном бою, вы память о нем сохраните. Стоят кипарисы в почетном строю, и солнце застыло в зените*» — строки из песни Юрия Чичкова на стихи Леонарда Кондрашенко «Баллада о неизвестном матросе» (1964). В песне также упоминаются Медведь-гора, багряные облака, пена прибоя и родная земля — «материальные носители» памяти о славном подвиге героя. «*Молчит величавый гранит, нетленную память хранит*» (песня Виктора Волошинова на стихи Владимира Гурьяна «Идут ленинградцы», 1950). «*Скажи, беспокойное море, о чем ты сегодня шумишь? Чью память в бескрайнем далеком просторе ты свято и вечно хранишь?*» (песня Юрия Слонова на стихи Владимира Малкова «Матросская слава бессмертна», 1958). «*Чтоб смерть мог казак молодой пережить и в памяти вечной был светел, остался бессмертник его сторожить, суровой победы свидетель*» (песня Семена Заславского на стихи Анатолия Софронова «Бессмертник», 1962). «*Мы выходим в дорогу вдвоем, а заря все ясней! И, как память о детстве твоём, тихо кружится пух голубей...*» (песня Марка Фрадкина на стихи Михаила Матусовского «Прощайте, голуби!» из одноименного кинофильма 1960 года). В последнем примере мы имеем дело с обращением риторической формулы: то обстоятельство, что уходящее детство овеществлено в материальном символе — голубином пухе — свидетельствует о том, что «опыт детства» был *настоящим*, что вчерашние «голуби» с необходимостью станут завтрашними «спутниками», так что в этом отношении уходящее детство остается с нами навсегда.

Как и Память, советская Юность имеет две стороны — это, во-первых, юность *уходящая* или *ушедшая* и, во-вторых, юность *бессмертная*. В советской песне отсутствует представление о юности как об особом замкнутом мире, пребывание в котором обусловлено возрастом. Есть мир детства, мир школы, есть даже особый студенческий мир, а «мира юности» нет. Дело в том, что упомянутые миры — *транзитные*: мы проходим стадии детства, школьного и университетского образования, чтобы возрасти в меру полного возраста советского человека. Но поскольку мы проходим эти стадии в течение довольно длительного времени, то пока мы дети — мы остаемся детьми, а пока мы школьники —



остаемся школьниками. Мы стали школьниками вчера и останемся ими завтра. Ну а что до послезавтра, то оно пока что всего лишь «мечта», несмотря на то что очень серьезная. Школьный мир существует именно потому, что пребывание в нем хотя и конечно, но занимает *довольно много времени*.

С юностью все иначе. Юность не является чем-то таким, что начинается в один момент времени и заканчивается в другой: «*Нет у юности начала, нет у юности конца*» («Песня о вечной юности» Яна Френкеля на стихи Марка Лисянского, 1960). Юность — это зов вечности, звучащий в наших сердцах, и мы юны в той мере, в какой откликаемся на этот зов. И наоборот, простое физиологическое ощущение себя молодым и полным энергии вполне совместимо с душевной дряхлостью и изношенностью, «ветхостью». Юность не дается советскому человеку раз и навсегда. Однажды услышав зов вечности и откликнувшись на него, мы не можем на этом успокоиться и предоставить все естественному ходу вещей. Мы должны каждый миг предельным личным усилием воссоздавать вот эту некогда установленную нами связь с *бытием по истине*. Вот почему юность *одновременно* переживается советским человеком и как *уходящая* (поскольку первый опыт соприкосновения с не-тленным, самотождественным бытием остался в прошлом), и как *бессмертная, вечная* (поскольку Правда, верность которой мы доказываем ежедневным подвижническим трудом, не знает ни тени перемены — она вчера, сегодня и вовеки *та же*).

Юность *вечно жива* в первую очередь благодаря народному подвигу. Время народного подвига — время Великой Революции и Великой Войны — это время, каждая секунда которого насыщена вечностью, время, ставшее неисчерпаемым источником вечной юности для следующих поколений советских людей. По причастности к Большому Времени юность ломает пределы, поставленные ей природным ритмом человеческой жизни. Одним из ранних образцов разработки этой темы стала «песня» из поэмы Эдуарда Багрицкого «Смерть пионерки» (1932) — пять строф от слов «*Нас водила молодость...*» и до слов «*...чтобы юность новая из костей взошла*». Приведем другие примеры. «*Эй, борьбой ограниченная юность...*» (песня Александра Давиденко на стихи Александра Жарова «Все мы теперь краснофлотцы», 1926) — заметим, что здесь слышится не только «ограниченный камень», но и «граненный штык». «*Наша юность закаленна [вариант: непреклонна], наша юность горяча!*» (песня Мариана Ковалея на стихи Ильи Френкеля «Юность», 1931) — юность «горяча» не просто «юношеской горячностью», она горяча как закаляемая сталь.

Тот же мотив звучит в «Песне комсомольской славы» Марка Фрадкина на стихи Михаила Магусовского (1949): «В грозных боях закалялась впервые юность твоя, комсомол!» Как стареющая в силу природного закона и в то же время как неизменно актуальная юность изображается в песне Матвея Блантера на стихи Михаила Светлова «Возвращение» (1957): «Ты замолкла, как природа, постаревшая юность моя... Ты опять под родным небосклоном, неумная юность моя». Мотив порождения молодости как таковой героическим временем отцов: «Юность мчится через все года, и в теплушке мой отец на бой летит... <...> Тот, кто молод — молод навсегда» (песня Сигизмунда Каца на стихи Марка Лисянского «За мечтой уходят поезда», 1958). Нестареющая юность превращает в пространство подвига послевоенную мирную жизнь: «Тут и там на стройке мирной юность боевая подвиг свой вершит достойно, песни напевая» (песня Бориса Терентьева на стихи Александра Жарова «Высока волна на Волге», 1954). Идут годы, а юность и не думает успокаиваться и остывать: «Сядь со мною, молодость тревожная... <...> Здравствуй, здравствуй, добрый ветер странствия! Как и прежде, юность горяча» (песня Евгения Птичкина на стихи Валентина Кузнецова «Вспомним у костра», 1970-е).

Советский человек не стареет душой, но только в том случае, если он деятельно воспроизводит в своем сегодняшнем дне то легендарное время, когда юность принесла себя в жертву и тем самым воскресла к вечности. Нам недостаточно «просто помнить» и символически, знаково, то есть *по-фетишистски*, изображать Подвиг; мы должны *повторить* этот Подвиг осознанно и во всей его полноте, чтобы оставаться молодыми: «Мечта наяву свершилась, и молодость повторилась! И сегодня, как прежде, сердце пылает боевым огнем!» («Песня былых походов» Зиновия Компанейца на стихи Александра Жарова, 1935). Если неизвестный пятнадцатилетний мальчишка «погиб на войне за великое дело, чтоб сад наш тянулся ветвями к заре, чтоб вечная юность шумела» («Баллада о московском мальчишке» Бориса Александрова на стихи Сергея Острового, 1960-е), то ответ на вопрос, который сегодняшним мальчишкам адресуют Революция, Родина и История, — «Как нам сделать, мальчишки, чтоб юность жила?» — очевиден: надо быть готовыми на подвиг, на муки, на битву, на годы разлуки, на голод, на холод могильных камней, надо быть готовыми на все ради завтрашних дней («Баллада о русских мальчишках» Анатолия Новикова на стихи Льва Ошанина, 1962).

Молодость, вечная оттого, что в ней «есть и молодость отцов» («Песня о вечной юности»), отнюдь не дистанцируется — ни ис-

торически, ни эстетически — от легендарного времени, в котором она черпает свои силы. Именно в силу отсутствия ретроспективной дистанции — в силу того, что юность не просто *помнит* о славных временах героев, но сама облечена в славу и *окутана славой*» («Весенняя песня» Анатолия Лепина на стихи Михаила Светлова, 1941), — она, юность, и может шагать вперед стройными рядами маршевых колонн, мчаться весенним потоком и открывать новые просторы. Юность непременно зовет вперед, в дорогу, в наступление, в *заветные дали родные*» (песня Анатолия Лепина на стихи Алексея Фатьянова «В дорогу, друзья!» из кинофильма «Иван Бровкин на целине», 1959), к *новым и новым победам*» (песня Юрия Левитина на стихи Якова Белинского «Вперед наша юность идет» из кинофильма «Арена смелых», 1953), за счастьем и *за мечтою в неведомый край*» («Песня о счастье» Оскара Фельцмана на стихи Виктора Орлова, 1960-е). В этом торжествующем модусе покорения и открытия юность становится «визитной карточкой» советского человека: мы несем нашу юность *как яркое знамя*» («Марш юности» Александра Цфасмана на стихи Наума Лабковского, 1948), как пример, как призыв, на который откликается «юность мира» (песня Александра Вертинского на стихи Павла Антокольского «Юность мира», 1944; песня Ваню Мурадели на стихи Сергея Михалкова «Юность мира идет по планете», 1964). *Люди с надеждой на юность глядят, люди за нашей борьбой следят*» (песня Анатолия Новикова на стихи Льва Ошанина «Мы за мир во всем мире», 1950) — так все человечество, глядя на нас, становится юным и вот-вот, уже совсем скоро, прорвет ветхие мехи старого мира, ведь это мы, советские люди, несем в этот мир молодое вино Правды.

Юность *верит в чудеса*» (песня Павла Аедоницкого на стихи Эдмунда Иодковского «Юность верит в чудеса», 1958) и дружит *не с порохом, не с золотом — с мечтою*» (песня Игоря Якушенко на стихи Игоря Кобзева «Да здравствует молодость», 1960). Романтический ореол советской юности рождается не из «индивидуалистического бунта», не из непосредственного «переживания» мира как *вызова* и, следовательно, как *инструмента* персональной идентичности; «чудеса» и «мечты» — это вовсе не бегство в пространство внутренней свободы из тюрьмы реального. Советская романтика — это романтика сбывшейся мечты и *ежедневного чуда*» (песня Бориса Фиготина на стихи Леонида Дербенева «Доброе утро», 1960-е). Мечта *уже* сбылась, точнее, *вечно сбывается* в легендарном времени Подвига, поэтому наш сегодняшний «новый день» нов не оттого, что мы *продолжаем* верить

в мечту и надеяться на чудо (в таком случае вечно повторяющееся настоящее не сулило бы нам ничего по-настоящему нового), а оттого и в той мере, в какой мы проживаем наш день в измерении *свершившегося* Чуда — в той мере, в какой этот день актуально, бытийно *«полон сил и вдохновенья... светел и чудесен»* (песня Анатолия Лепина на стихи Михаила Матусовского «День моей страны», 1961). Чудесен же он потому, что *«голоса и звуки песен далеко ему слышны»* (там же). Новый день напоен звучащей, плывущей вдаль и разливающейся вширь поэзией до состояния сущностной, радикальной, резонирующей полноты, в которой зримо и осязаемо наличествует связь времен, голосов, стихов и песен.

Эти песни — не какой-то абстрактный мелос, это всем известные и всеми любимые песни. Так, в двух известных нам советских песнях с названием «Романтика» (песня на молдавском языке в исполнении Софии Ротару — не в счет) отчетливо звучит светловская тема. Первая из этих двух песен была написана композитором Яном Френкелем и поэтом Анатолием Поперечным, вероятно, сразу после смерти Михаила Светлова в 1964 году. Песня эта рисует образ светловского поэтически-песенного мира: *«Отгремели походные трубы, отошла боевая гроза; только мне улыбаются губы и твои молодые глаза. В тех глазах правда века сурова, в тех глазах совесть века светла; и душою поэта Светлова ты, романтика, вечно была»*. Улыбающиеся глаза сразу же отсылают нас к песне «Каховка», и вот в следующем куплете мы слышим: *«На душе моей — песня “Каховка”, в рюкзаке — старый томик стихов»*. Большое Время говорит с нами и звучит в нас Песней. С этой Песней мы отправляемся *«в путь-дорогу, где на каждом шагу чудеса»*, чтобы достичь бессмертия: *«И грохочут в душе моей трубы, боевые звучат голоса; и смеются бессмертные губы и твои молодые глаза»*.

В другой песне с названием «Романтика», написанной композитором Виктором Голиковым на стихи поэта Алексея Пьянова в 1973 году, есть такие строки: *«У нас свои Каховки и Гренады — в тайге, на Ангаре, на целине...»* Вспомним, что сюжет светловской «Гренады» (1926) строится на противопоставлении двух песенных миров — объективно-исторического мира песни «Яблочко», которую держат в зубах как самокрутку или как кольцо гранаты, и вымечтанного, «донкихотского» мира песни о Гренаде, которая *навеки умолкла* вместе с исполнителем и которая — смертию смерть поправ! — будет вечно звучать *неумолкающим эхом* в самой песне «Гренада». (В этом смысле наиболее релевантной музыкальной интерпретацией стихов Светлова следует признать музыку Микаэла Таривердиева, написанную для дуэта Галины Бесединой

и Сергея Тараненко; музыка Виктора Берковского обретает соразмерность поэтическому тексту только в исполнении Елены Камбуровой.) Наконец, в данном контексте следует упомянуть песню Бориса Савельева на стихи Наума Олева «Бессмертная Гренада» (1970-е): «*Зачитанный томик светловских стихов, бессмертные строки острее клинков. Нам выпала, парни, высокая честь — коммуно достроить, “Гренаду” допеть!*» Таким образом, Юность — это и есть Песня: «*Пусть же станут песней молодые годы!*» («Шагай с нами рядом, песня!» — музыка Аркадия Островского, стихи Сергея Гребенникова и Николая Добронравова, конец 1950-х — начало 1960-х); «*А юности песня — звенит и звенит*» («Песня Юности» Бориса Мокроусова на стихи Дмитрия Угрюмова, 1956); «*Песни плывут — юности торжество*» (песня Владимира Оловникова на стихи Михаила Светлова «Если сомкнуты тесно ряды», 1962).

Подытоживая сказанное о репрезентации Времени, Памяти и Юности в советской песне «классического» периода, отметим, что стадия окончательной кристаллизации «советских» музыкально-поэтических смыслов, в том числе и в «песнях о времени», приходится на период «оттепели». Именно в этот период советская песня обретает подлинную всеобщность и цельность, начинает играть роль субстанции «советского» как такового. Песни о времени, — а советская песня всегда так или иначе соотносит себя со временем, «малым» или «Большим», — образуют в своей совокупности некую обобщающую трехчастную формулу «советского»: *связь времен* (настоящее обретает смысл только в памяти о легендарном прошлом) дана как *полнота времени* (память о прошлом не просто субъективно и эмоционально переживается, но объективно и деятельно исполняется, вершится в настоящем: настоящее — это момент вечности), которая в отношении к будущему обладает качеством *абсолютной новизны* (неполное, текучее, незавершенное настоящее является ветхим по определению, поскольку его незавершенность требует наступления чего-то иного и нового; полное же время, напротив, является новым в сравнении с любым возможным будущим, поскольку это будущее — не более чем повторение и, возможно, обособление, «приватизация» того, что уже дано в целостности наличной полноты времени).

Эта «формула советского» реализуется в конкретных песенных формулах памяти как удержания времени от распада, господства над временем («*Помни родные могилы, послевоенное племя! Кровью покой мы добыли! Нам подчиняется время!*» — из «Песни единства» Матвея Блантера на стихи Евгения Долматовского, 1947); полноты времени как актуализации былых времен в славе

и величии («*Время подвигов пламенных не уйдет в забвенье! Жизнь честной и праведной славим время свое!*» — из песни Оскара Фельцмана на стихи Игоря Шаферана «Комсомольская традиция», 1960-е; «*Родина великая, как время, коммунизма гордая весна! Навеки славься, светлая, мудрая, бессмертная, вечно молодая Страна!*» — из песни Александра Флярковского на стихи Вадима Семернина «Коммунизма гордая весна», 1962); радикальной новизны настоящего как предельной открытости и заданности будущего — в частности, в песнях о техническом прогрессе и освоении космоса («*Дней замечательных этих мир не забудет вовек — звездной дорогой в ракете мчится земной человек! Время герою велело ринуться в синюю тьму — Солнце, Луна и Венера путь освещают ему!*» — из песни Серафима Туликова на стихи Юрия Полухина «К дальним планетам», 1962).

Отталкиваясь от формулы «советской классики», приступим к характеристике последнего периода эпохи СССР. Этот период, начало которого мы условно датируем серединой 1960-х годов, можно назвать «советской эклектикой» или, к примеру, «советским эллинизмом». Главной чертой периода — в интересующем нас аспекте — становится разложение «классического» темброакустического и песенно-интонационного единства советского мира. Распадается *связь времен*: все чаще практикуется дистанцирование и рефлексия в отношении советского прошлого, его эстетизация и художественно-риторическое *конструирование*; память о прошлом перестает непосредственно определять настоящее в его тотальности, оседая в локальных, частным образом обживаемых «местах памяти», каковыми могут выступать и отдельно взятый кинофильм, и отдельно взятая песня, например бардовская песня о Гражданской войне, звучащая в кинофильме. Прошлое обособляется в виртуальных, имитационных, *знаковых* формах, к моменту распада СССР окончательно консервируясь в виде хаотичного множества «мемориальных фетишей», играющих роль символических подпрок для индивидуальных актов «потребления прошлого». Утрачивается и *полнота времени*, и *радикальная новизна*: не только прошлое замыкается в обособленных фетишистски-потребительских анклавах, настоящее также обособляется, «приватизируется», укореняется в инертной, *ревокативной* стихии ветхого, становится непроницаемым для одновременно разрушительных и обновляющих энергий Большого Времени, что советский человека с еще пока живой *темпоральной чувствительностью* безошибочно опознает как «застой». Новое потребительское сознание все более обуржуазивающегося индивидуалиста усматривает в прошлом (и непре-

менно в *более* прошлом, чем недавнее советское прошлое) *подлинность*, а в будущем — *новизну* как обретение новой, качественно иной и гораздо более масштабной подлинности. (К концу советской эпохи укореняется, например, представление о том, что мы безнадежно отстаем по разным показателям не только от Запада, но и от царской России образца 1913 года.) Почувствовавший вкус к *самозабвению homo soveticus* ощущает себя выброшенным за борт истории; его новая программа *темпоральной идентичности* заключается в неограниченном потреблении материальных знаков актуального, модного и современного.

Если взять за точку отсчета 1965 год, то, например, в кинофильмах, вышедших в этом году в массовый прокат, уже можно обнаружить некоторые симптомы эстетизации и риторической аранжировки прошлого. Фильм Михаила Швейцера и Софии Милькиной «Время, вперед!» поставлен по одноименному роману (1932) Валентина Катаева. Катаев озаглавил свой роман цитатой из уже упоминавшегося нами «Марша времени» (1929) Маяковского. Катаев близко знал Маяковского, и потому такое заглавие-цитата — обратим внимание на отсутствие кавычек! — выглядит вдвойне правомерным с учетом всех обстоятельств момента. Катаев писал роман о строителях Магнитки не *под знаком* поэтической формулы, содержащей в себе обобщенный смысл истории, — он намеревался заключить в форму романа-хроники само движущееся вперед время. Этим объясняется прием пропуска первой главы — мы *всегда уже* находимся в движущемся времени; момент начала времени есть голая абстракция, который многими воспринимался как формалистический<sup>2</sup>. В фильме основное повествование разворачивается гладко и даже неторопливо, без каких-либо острающих монтажных приемов. А вот образ неумолимого бега времени живописуется первыми шестью минутами «предыстории»: в сопровождении музыки Георгия Свиридова (шестая часть сюиты из музыки к кинофильму «Время, вперед!») перед зрителем проносятся кадры кинохроники 1930 года, в том числе и *похороны Маяковского*. Последний кадр — будни Магнитостроя — оказывается псевдодокументальным: он раздвигается во всю ширь экрана, камера начинает движение, мы видим героиню Инны Гулой — Шурочку Солдатову, которая развешивает по стройке плакаты с объявлением о рекорде харьковских бетонщиков и с уже известной нам цитатой: «*Шагай, страна, быстреей моя, коммуна* —

2. См.: Гладилин А. Т. Улица генералов // Гладилин А. Т. Меч Тамерлана. М.: РИПОЛ классик, 2010. С. 283.

*у ворот! Вне-рѣд, вре-мя! Вре-мя, вперед!*) (орфография плаката сохранена). Камера наезжает на последнюю строчку плаката, музыка заканчивается. (Дальнейшее использование произведения Свиридова в качестве музыкальной заставки программы «Время» также симптоматично: поступательный ход времени уже не самоочевиден и нуждается в символических подпорках.)

Похожий прием используется в кинофильме «Рабочий поселок». Первые кадры фильма, сопровождаемые увертюрой Исаака Шварца (главная тема отдана «лирическому» аккордеону), рисуют панораму мирной жизни заводского поселка. На четвертой минуте музыка сменяется гулом заводских гудков, воем сирен и звуками разрывающихся снарядов — начинается война. Кадр стекающих к заводской проходной рабочих застывает, превращается в «фотографию». В полной тишине статичные кадры, резюмирующие только что показанную мирную картину, сменяют друг друга. На экране появляется название фильма, идут титры — на фоне уже вполне документальных фотографий военных лет. Звучит песня Исаака Шварца на стихи Геннадия Шпаликова «Спой ты мне про войну»: стихи стилизованы под самодеятельную военную лирику, вокал Петра Тодоровского подчеркнута «безыскусный» — сначала под сопровождение одной гитары, затем включаются труба, аккордеон, струнные, художественный свист. Титры заканчиваются, снова появляются псевдодокументальные «фотографии», последняя из которых «оживает» и разворачивается в первый кадр собственно киноповествования; при этом главная «лирическая» тема увертюры — она вновь отдается аккордеону — начинает звучать подголоском к теме песни, которая остается за трубой и струнными. В финальных кадрах фильма, визуально рифмующихся с панорамой довоенной жизни, эти две темы распределяются между инструментами во всех возможных комбинациях, при этом к самому финалу доминирующей оказывается группа лирических скрипок, исполняющая свою тему в унисон, — характерный для Шварца прием распределения оркестровых партий. Так риторический потенциал монтажа и музыки используется для аранжировки главной темы фильма — победы жизни над мертвящей незавершенностью войны в судьбах тех, кто остался жить.

В этот же ряд можно поставить и фильм Марлена Хуциева «Застава Ильича» (композитор — Николай Сидельников). В прологе фильма смена исторических эпох изображается с помощью коллажа из разного рода звуковых цитат: «Интернационал», звуки шагов, стук вагонных колес, бой кремлевских курантов, фокстрот, звуки голосов, позывные Всесоюзного радио, — вплетенных в общую сонор-



ную основу. Во всех приведенных кинематографических примерах нам интересны не столько специфика и потенциал киноязыка и киномузыки в том, что касается изображения времени, сколько обнаруживаемая в этих примерах тенденция к усилению роли *приема* и *риторической фигуративности* в построении смыслового целого.

В массовой песне «периода эклектики» эта тенденция проявляется в постепенном отходе от *универсальности* поэтического текста и исполнительской интонации. Поэтический текст «классической» советской песни — мы имеем в виду, конечно же, некий «идеальный тип» — универсален в меру своей *открытости*: он легко дробится на отдельные фразы, представляющие собой готовые формулы — схемы социальной самоидентификации субъекта, пропевающего таким образом некий обобщенный и реализуемый в коллективном опыте социальный смысл, в котором он — субъект — обнаруживает смысл собственного существования. Множество таких вот песенных формул обретают единство и общезначимость в горизонте *монотематизма* и *унивокальности* советского песенного мира.

Интонационная универсальность «классического» советского исполнителя — в качестве образцов здесь можно назвать Владимира Трошина или Олега Анофриева периода 1960-х — заключается в предельной *транзитивности* голоса-медиума: любой слушатель легко подхватывает исполняемую таким голосом песню, начинает подпевать ей, а потом снова и снова пропевать ее вслух или про себя; он опознает звучащий голос-медиум в качестве *собственного внутреннего голоса* и, таким образом, инкорпорирует транслируемый исполнителем универсальный смысл. Поэтический текст «позднесоветской» песни становится все более и более *закрытым*. Этому в значительной мере способствовало «поэтическое возрождение» периода «оттепели». Композиторы все чаще пишут песни на «непесенные» стихи известных советских поэтов, в том числе на переводы зарубежной классики; с другой стороны, советские поэты, пишущие песенные тексты, все реже делают скидку на «низкий жанр». Текст песни обретает самостоятельную ценность, он все чаще рассчитан на эстетизирующее обособление слушателем в качестве самостоятельного поэтического *микрокосма* и все реже годится для разложения на отдельные смысловые единицы, в свернутом виде содержащие готовую социально-миметическую схему.

Советский песенный космос становится все более *эквивокальным* и *политематичным* — он распадается на эксклюзивные поэтически-песенные миры, обживаемые все более *частным* образом. Мир Роберта Рождественского отличается от мира Николая Добронравова, а оба эти мира, в свою очередь, совершенно не похожи

на миры Владимира Высоцкого, Юлия Кима или Булата Окуджавы. Множественности поэтических миров отвечает множественность исполнительских интонаций — при этом общая тенденция заключается в образовании замкнутых «кластеров», объединяющих родственные музыкальные, поэтические и вокально-интонационные феномены. Частная интонация (ее частный характер проявляется по-разному у тех же Высоцкого и Окуджавы, у Вадима Мулермана и Валерия Ободзинского, у Яака Йоалы и Николая Гнатюка, у Людмилы Зыкиной и Валентины Толкуновой, у Валерия Леонтьева и Аллы Пугачевой, у бардов и солистов ВИА и т. д.) — это интонация с *ограниченной транзитивностью*: дело тут не только в том, что далеко не все слушатели опознают голос Высоцкого или Кикабидзе в качестве собственного внутреннего голоса; гораздо важнее то, что условием успешности события «темброакустической идентификации» и присвоения транслируемого голосом социального смысла в данном случае является нарушение *социального слуха* со стороны субъекта.

*Социальная глухота* заключается в том, что голос всеобщего, голос общезначимой истины, голос нравственной правды звучит в нас как что-то внешнее и принудительное, что-то такое, от чего хочется спрятаться. Средством «демпфирования», защиты от призывающей универсальности становится своего рода *миметическая сентиментальность*: мы находим особое *удовольствие* в том, чтобы создавать внутри себя некую манящую, щекочущую пустоту, заполняемую разнообразными темброакустическими ощущениями и «эмоциями». Выражаясь метонимически, мы не желаем слышать внутри голос Трошина и поэтому настойчиво упражняемся в мысленной имитации то Высоцкого, то Окуджавы, то Гребенщикова, то — нет предела падению! — Стаса Михайлова. Крайним выражением этой тенденции становится практика слушания иностранных исполнителей. Западная индустрия развлечений становится в годы застоя внутренней родиной всех тех, кто отрицает «советское» в качестве горизонта персональных жизненных смыслов.

## REFERENCES

- Benjamin W. Moscow. *Proizvedenie iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoi vosproizvodimosti. Izbrannye esse* [The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. Selected essays], Moscow, Medium, 1996.
- Gladilin A. T. Ulitsa generalov [Street of generals]. *Mech Tamerlana* [Tamerlane's sword], Moscow, RIPOL klassik, 2010.