

Василий Щукин
Ягеллонский университет, Краков

ЧЕТЫРЕ ПЕСНИ О МОСКВЕ

Чтобы почувствовать, как один стиль эпохи сменяется другим, очень хорошо, например, пойти в картинную галерею и, переходя из зала в зал, наблюдать, как напыщенные парадные портреты, имеющие так мало общего с реальной действительностью, сменяются не менее напыщенными романтическими страстями, затем всё более серенькими, похожими на фотографии, жанровыми реалистическими сценками, а еще позже феерической оргией модернизма с горящими глазами демонов и пророков, сидящих в окружении фиолетовых цветов и огромных, похожих на птеродактилей, стрекоз и бабочек...

А можно иначе. Можно вспомнить и спеть старые песни. Поставить грампластинку фирмы «Мелодия», а то и Всесоюзной студии грамзаписи. Вставить в видеоплеер кассету со старым фильмом, ибо не бывает в природе советских фильмов без песен. Только не о любви, к которой так трудно применить аналитические инструменты исторической поэтики. Попробуем сравнить: «Любовь сильна не страстью поцелуя» (Владимир Мазуркевич, *Уголок*, 1900)¹, «Любовь нечаянно нагрянет, когда ее совсем не ждешь» (Василий Лебедев-Кумач, *Как много девушек хороших...*, из кинофильма *Веселые ребята*, 1934)², «Звать любовь не надо, явится незванной, счастье расплеснет вокруг» (Анатолий Д'Актиль, *Песня о любви* из кинофильма *Моя любовь*, 1940)³, «Жить без любви, быть может, просто, но как на свете без любви прожить?» (Николай Доризо, *Как на свете без любви прожить*, из кинофильма *Простая история*, 1960)⁴, «Любовь способна жизнь отдать, когда она любовь. Она — спасенье, благодать, когда она любовь» (Эльдар

¹ *Любимые песни и романсы. Сборник песен*. Составители Н.В. Полетаева, В.Н. Халамова. Изд. 3-е. Челябинск 2002, с. 48.

² Там же, с. 286.

³ Там же, с. 281.

⁴ Там же, с. 293.

Рязанов, *Любовь*, из кинофильма *Привет, дуралеи!*, 1996)⁵. Да тут не только вечная тема, но и «вечная», куда как консервативная поэтика и стилистика! Нет, чтобы сравнительный анализ стилей эпохи удался, следует выбрать более конкретный, материально выраженный, а главное, исторически изменяющийся предмет анализа. Например, транспортное средство — сначала кибитку или «тройку с бубенцами», затем поезд, затем самолет. Или — город.

Город Москва как объект песенно-поэтического мифотворчества представляет собой очень удобный предмет подобного анализа, а также задуманной мною презентации того, как с течением времени меняется нарративно-лирический и музыкально-ритмический стиль повествования о городе и его жителях и как в песнях, написанных в разное время, каждый раз перед нами предстает дух той или иной эпохи. Под стилем я в данном случае понимаю совокупность важных, конститутивных черт языка художественных произведений, его предметно-образного ряда и его композиции. Эти черты укладываются в некую стройную систему, выражающую эстетические вкусы данной эпохи и являющейся материализацией внепоэтических пластов ее сущности, то есть разнообразных аспектов ее духа. Под духом же эпохи я понимаю ее особый, неповторимый характер: тут и специфика видения мира, и горизонт идеологических предпочтений, и комплекс эстетических вкусов, и, как следствие, тенденции моды.

Город — это культурный предмет, результат культурного творчества — творение, это и культурный текст. Как любое текстовое создание человеческого гения, как любая сущность не только реальная, но и интенциональная⁶, город, раз возникнув, всё время меняется в процессе истории, вбирая и в материальный облик, и в словесную репутацию, то есть в творимую вокруг него легенду знаменательные черты новых и новых эпох. Но в то же время любой культурно значимый город веками сохраняет и непреходящие, неизменные черты, позволяющие, к примеру, Амстердаму быть только Амстердамом, а не североморской Венецией. Москва в этом отношении — пример города, который многократно сгорал дотла, многократно разрушался, достраивался, перестраивался, перекраивался, со стоическим спокойствием вбирал в себя разные новшества, самым жестоким образом искажавшие его исторический облик, и тем не менее всегда оставался самим собой, со-

⁵ <http://songkino.ru/songs/privet_dural.html>.

⁶ Согласно классикам феноменологии, под интенциональной сущностью понимается реальная, материально выраженная сущность, отсылающая к иным, в том числе идеальным сущностям. Подробнее см.: R. Ingarden: *O dziele literackim*. Przeł. M. Turowicz. Warszawa 1960, s. 243–244, 453–454.

хранял тот самый характер, благодаря которому Москву не спутаешь ни с каким городом мира. Живя в истории и участвуя в ее творении, русская столица, по всей видимости, воспринималась как могучий источник, генератор духа той или иной эпохи, будь то «полный гордого доверия покой» XVI века — века русской гордости и русского одиночества⁷ или же катастрофический динамизм революционного разрушения и утопического созидания XX столетия. Правда, если уж говорить о XX веке, то нельзя не заметить, что именно тогда дух одной эпохи сменялся духом совершенно иной столь часто, столь бурно и столь решительно. Судите сами: Серебряный век — гражданская война — динамический утопизм и авангардизм двадцатых годов — статический утопизм и триумфализм сталинской эпохи (с небольшим перерывом на время войны) — мальчишеский утопизм и своеобразный «частушечный» лиризм хрущевской оттепели — советский декаданс и пародийно-саркастический лиризм так называемой эпохи застоя, «чернушный» эксгибиционизм времен перестройки — постмодернизм девяностых... Москва располагалась в самом эпицентре исторических процессов, приводивших к таким spektakлярным духовным и стилистическим переменам. Вот почему и в песнях о Москве так ярко отразился меняющийся дух времен.

Я выбрал для анализа четыре песни. Они были написаны в разные периоды советского эпизода русской истории. Каждая несет отпечаток быта, нравов, мышления и чаяний своего времени. Тесные рамки журнальной статьи не позволяют хотя бы бегло коснуться специфики исторического контекста, в который вписывалась каждая песня, и рассмотреть взаимодействие разных песен того или иного периода, а ведь без такого рассмотрения общая картина неизбежно оказывается представленной в упрощенном виде. Но «есть ли на свете человек, который мог бы объять необъятное?»⁸ Второе необходимое ограничение состоит в том, что я решил ограничиться советской эпохой, так как в отношении происходивших в те годы культурных процессов она представляет законченное целое — своего рода сверхтекст с началом, концом и внутренней логикой развертывания смысла⁹.

⁷ Ср.: А.М. Панченко: *Русская культура в канун петровских реформ*. В кн.: *Из истории русской культуры*. Т. III (XVII — начало XVIII века). Москва 1996, с. 20–21.

⁸ *Сочинения Козьмы Пруткова*. Москва 1987, с. 208.

⁹ Можно, однако, поступить иначе — например, рассмотреть в качестве сверхтекста русскую культуру всего двадцатого века (допустим, период с 1905 по 1999 год). Тогда следовало бы начать исторический обзор с анонимной городской песни *Москва златоглавая* («Москва златоглавая, / Звон колоколов, / Царь-пушка державная, / Аромат пирогов...») — *Любимые песни...*, с. 143), а закончить, видимо, *Москвой* Олега Газманова, 1997 («Москва. Звонят колокола. / Москва. Златые купола. / Москва. По золоту икон / Проходит летопись времен» — http://gazmanov.ru/index/php?page=songs_texts).

Обратимся к текстам и попытаемся постичь их стиль и их дух.

Песня старого извозчика (1935)

Слова Якова Родионова, музыка Никиты Богословского

Г о л о с : Эй, извозчик!
И з в о з ч и к : Какой я тебе извозчик?
Г о л о с : А кто?
И з в о з ч и к : Я водитель кобылы!

Только глянет над Москвою утро вешнее,
Золотятся помаленьку облака,
Выезжаем мы с тобою, друг, по-прежнему
И, как прежде, поджидаем седока.
Эх, катались мы с тобою, мчались вдаль стрелой,
Искры сыпались с бульжной мостовой!
А теперь плетемся рысью по асфальтовой,
Ты да я поникли оба головой.

П р и п е в :
Ну, подружка верная,
Тпру, старушка древняя,
Стань, Маруська, в стороне,
Наши годы длинные,
Мы друзья старинные,
Ты верна, как прежде, мне.

Я ковал тебя отборными подковами,
Я пролетку чистым лаком покрывал,
Но метро сверкнул перилами дубовыми,
Сразу всех он седоков околдовал.
Ну и как же это только получается?
Всё-то в жизни перепуталось хитро:
Чтоб запрячь тебя, я утром направляюся
От Сокольников до Парка на метро.

П р и п е в ¹⁰.

Эту песню исполнял Леонид Утесов, знаменитый джазовый певец, известный всем по фильму Григория Александрова *Веселые ребята*, где он сыграл роль пастуха-джазмена Кости. Ее появление было приурочено к открытию первой очереди Московского метрополитена им. Л.М. Кагановича 15 мая 1935 года, и она очень быстро превратилась в популярный шлягер.

Песня написана очень редким для русской версификации размером — шестистопным, так называемым п л я ш у щ и м хореом. Задорная

¹⁰ *Любимые песни...*, с. 250.

музыка Н.В. Богословского, известного всей России балагура и пересмешника, органически не переносившего патетики¹¹, также напоминает кадрили — танец городских окраин, шутливый, мещанский или «фабрично-заводской». Песня поется «вразвалочку», так как мелодия и аккомпанемент имитируют ритм идущей шагом лошади и цокот ее копыт.

Любопытна и лирическая ситуация, представленная в тексте песни. Это ни к чему не обязывающее балагурство, неторопливый шутливый монолог, обращенный к лошади Маруське. Тем самым (вряд ли сознательно и преднамеренно) травестируется монолог извозчика Ионы Потапова из рассказа Чехова *Тоска* (1886). Лошадь же в исторической ситуации тридцатых годов вырастает до роли символа отсталости. Еще в поэме *Сорокоуст* (1920) Сергей Есенин писал о жеребенке, который не в состоянии победить нашествие «стальной конницы» — паровоза и трактора. «Последний поэт деревни» понимал, что замена живого коня машиной не только неизбежна, но и желательна для прогресса и благополучия (об экологии тогда еще никто не слышал). В романе Ильи Ильфа и Евгения Петрова *Золотой теленок* (1933) Остап Бендер в качестве участника автопробега «по бездорожью и разгильдяйству» произносит дежурный слоган: «Железный конь идет на смену крестьянской лошадке»¹². И, наконец, лошадка как олицетворение вековой отсталости русской деревни активно присутствует в фильме Сергея Эйзенштейна с симптоматичным заглавием — *Старое и новое* (1929), демонстрировавшемся как *Генеральная линия* и посвященном коллективизации. То же самое можно было сказать и о городской лошади: цокот ее копыт, ржание, равно как крики уличных торговцев и зазывал и, конечно, ворчанье извозчиков напоминали о нэпе, нэп же ассоциировался с революционной Россией.

Однако Маруська в *Песне старого извозчика* — хоть и «отсталая», но симпатичная — не меньше, чем есенинский жеребенок. Жалко, что

¹¹ Об остроумии Богословского и его умении разыгрывать ходили легенды. Вот одна из них. Однажды Исаака Дунаевского разбудил среди ночи телефонный звонок: «Товарищ Дунаевский? Исаак Осипович? Вы куда-то собираетесь уходить? Оставайтесь дома: через час с вами будут говорить из Кремля». Дунаевский разволновался, забежал по квартире, на всякий случай стал собирать вещи, класть две смены белья в чемодан. Через полчаса опять звонок: «Вы дома? Никуда не ушли? Очень хорошо. Через полчаса с вами будут говорить из Кремля». То же самое повторилось через пятнадцать минут и еще через десять: «Через пять минут с вами будут говорить из Кремля». Наконец за минуту до рокового момента раздался звонок и хриплый голос с сильным грузинским акцентом произнес: «Товарищ Дунаевский? Исаак Осипович? Очэн харашо. Чэрээ мынуту с вами НЭ будут говорыт из Крэмля!».

¹² И. Ильф, Е. Петров: *Золотой теленок*. Москва 1982, с. 60.

такие Маруьски скоро совсем исчезнут с московских улиц. Лошадка идеально вписывается в природу, в нехитрый ландшафт, который представляет из себя и дорогой великий город, и больше, чем город: «Только глянет над Москвою утро вешнее, / Золотятся помаленьку облака...». Она работающая, как и ее хозяин: оба они любят порядок, делают всё добротнo, оба куда как далеки от обломовщины («Я ковал тебя отборными подковами, / Я пролетку чистым лаком покрывал»). За балагурством извозчика скрывается профессиональная честь горожанина, мастера, чуждого безалаберности, пресловутому «шалаяй-валяй». И даже можно сказать, что им присущ динамизм, но динамизм особого рода — славянского удалства и лихачества¹³, гоголевской птицы-тройки с ее «черт побери всё». Динамизм этот выражается глаголами движения — *катались* и *мчались*, однако эти глаголы употребляются в прошедшем времени, так как это было, но уже больше не будет. Всё в прошлом. Теперь же (снова глаголы движения — в настоящем времени) лошадка и извозчик *плетутся* рысью, *поникнув* головой. Былой динамизм исчерпан, жизненная энергия безымянных героев дореволюционной поры и ее пародийного отголоска — нэпа иссякает: «Наши годы длинные, / Мы друзья старинные». Времена старорусского, полуазиатского лихачества миновали — настало время социалистического американизма — технического шика и разумно организованного комфорта. Но как много тепла и уважения к старине! Ведь выражение «друзья старинные» (а это лучше, чем просто старые) и фраза «ты верна, как прежде мне» коннотируются положительно, без тени иронии: это знак глубочайшего уважения.

«Но метро сверкнул перилами дубовыми / Сразу всех он седоков околдовал». Прогресс неумолим. Но полноте, так ли уж враждебен старый полуграмотный мастер своего дела (метро у него — мужского рода, и это едва ли не самая удачная находка поэта Я. Родионова) победной поступи прогресса? Небось, ему нравится ездить каждое утро от Сокольников до Хамовников¹⁴ в голубом вагоне с сиденьями из натуральной кожи и никелированными поручнями. Ему, конечно, почеловечески жалко Маруьски, жалко милой старины, но просвещение и комфорт прельстили и его: это однозначно вытекает из юмористической концовки. Настоящий враг и старого извозчика, и «мещанских»

¹³ Можно было бы написать «русского удалства», но не надо забывать, что удалство польское, венгерское, сербское или хорватское если и отличается от него, то только количественно, но не качественно.

¹⁴ Станция «Парк культуры», упомянутая в песне, находится напротив Парка культуры, на противоположном берегу Москва-реки, у Крымской площади, к которой с юго-запада примыкают Хамовники.

удобств в американизированном варианте в добродушной, шуточной песне не упомянут, но современники скорее всего, знают, кто он. Он — это революционный аскетизм, холод абстрактных авангардистских конструкций, стеклянных спиралей, Летатлинов; это дерзновенные замыслы голодранцев — Чепурных и Копенкиных. Стиль новой эпохи, эпохи недавно начавшихся тридцатых годов характеризуется далеко не во всем, но во многом возвращенной душевной теплотой и тоской по уюту, удобству, изяществу — всему тому, что злые русские языки еще в XIX веке презрительно именовали мещанством. Дух же этой эпохи был достаточно противоречивым. Надвигалось неведомое новое, но мало кто еще понимал, что это такое: слова «тоталитаризм» никто еще не знал. А людям так хотелось верить, что грядущий социализм, успокоившийся двадцать лет спустя после революционных боев, принесет не только «для страны», «для трудящихся», «для всего прогрессивного человечества», но и для реальных живых людей такое новое, за которым скрывается хорошо забытое старое. Напомню о некоторых пускай немногочисленных, но знаменательных новых реалиях сталинской эпохи, правда, появлявшихся в разные ее периоды и в связи с ранними обстоятельствами. Это новый ресторан со стерляжьей ухой на Северном (химкинском) речном вокзале, новая военная форма с погонами вместо ромбов и кубарей, возвращение к дореволюционным званиям и рангам в армии, это школьная форма (гимнастерки военного образца для мальчиков и темные платья с фартуками для девочек), это раздельное обучение в школах, это мода на классические балльные танцы, это ренессанс (по крайней мере в некоторых среднеинтеллигентских кругах) целомудренно-рыцарского отношения к женщине¹⁵. От таких новшеств веяло не строительством коммунизма, а — *toutes proportions gardées* — доброй старой Россией.

О живой, теплой — но не деревенской — субстанции природы и ее присутствии в большом городе (то есть в топосе «антиприродном» по определению) напоминает и палитра упоминаемых в песне классических стихий. Чистой и холодной — успокаивающей — воды в тексте совсем нет, разве что облака, но они не играют существенной роли в раскрытии замысла. Нет и сырой земли, коль скоро Москва стремительно освобождается от всякой «деревенщины», но зато есть подземелье — преисподняя, превращенная в райские хоромы¹⁶.

¹⁵ Эти и подобные факты подтверждает доживший до наших дней очевидец. См.: Г.С. Кнабе: *Арбатская цивилизация и арбатский миф*. В кн.: *Москва и „московский текст“ русской культуры: Сб. статей*. Отв. ред. Г.С. Кнабе. Москва 1998, с. 170–171.

¹⁶ О райских, небесных мотивах в архитектуре и декоративном убранстве метро подробнее см.: W. Szczukin: *Na dół, do nieba. Utopijny dyskurs w architekturze i wystrój*

Есть нагретый солнцем камень булыжной и асфальтовой мостовой, есть сверкающий огонь (искры из-под колес пролетки и блеск перил в метро), есть и дерево — но не живой растущий на земле организм, а материал для всякого рода строительных и ремесленных работ, всё равно что металл («Я ковал тебя отборными подковами, / Я пролетку чистым лаком покрывал, / Но метро сверкнул перилами дубовыми...»). В результате получается довольно редкая в русской культуре (и удачная) контаминация двух стихийных сфер — природно витальной и урбанистически витальной.

Современному наблюдателю с исторической дистанции совершенно ясно, что середина тридцатых годов — это уже время распространения (хотя бы в официальной сфере) тоталитарного искусства — иными словами, «Культуры Два»¹⁷. Однако это еще не пик соцреализма, не конфликт хорошего с лучшим, не *Кавалер Золотой Звезды* и не *Кубанские казаки*. До полного триумфа идеологии и эстетики победившего счастья было еще далековато, а нэп с допустимостью, до поры до времени, всякого рода человеческих слабостей, грешков, а также травестирования, розыгрышей, иронического сказа и прочих «родимых пятен капитализма» кончился совсем недавно, а вернее, не совсем еще кончился, а кое-где еще догорал. Память о нем была свежа, а отношение к интересному, но неустойчивому, ненадежному, полунищенскому существованию в двадцатые годы было, по всей видимости, амбивалентным. Ностальгия по «мирному времени»¹⁸, о котором напоминали немногие сохранившиеся извозчики, горшки с геранью на подоконниках и булыжная мостовая на боковых улицах (а в провинции и на главных), причудливо сочеталась с мечтой о блистательном прогрессе — летящих аэропланах, несущихся экспрессах, освоении Севера, а быть может, и межпланетного пространства. Той важной сферой, в которой патриархальная утопия мирно сосуществовала с экспансионистско-футуристической мечтой о власти над небом и о машинно-кнопочном рае, была сфера комфорта, бытовых удобств. Аскетический эксцентризм и утопизм двадцатых годов презирал комфорт, а всеобщее признание не только права жить «удобно

moskiewskiego metra (1935–1954). W: *Homo utopicus, terra utopica. O utopii i jej lekturach*. Red. E. Paczowska, J. Sadowski. T. I. Warszawa 2007, s. 205–220 („Obóz” 2007, nr 45/46).

¹⁷ Взаимное противостояние Культуры Один (левого авангарда двадцатых годов) и Культуры Два (тоталитарной идеологии и тоталитарного искусства) исследовано в классическом труде Владимира Паперного — В. Паперный: *Культура Два*. Москва 1996, с. 18–19.

¹⁸ Мирным временем москвичи, родившиеся до революции, называли период до первой мировой войны.

и просторно»¹⁹, но и предпочтение комфорта и даже своеобразного американизма (вспомним комедийные роли «англизированной» Любови Орловой в фильмах Г.В. Александра) романтике пулеметов и тачанок становится одним из реальных духовных достижений измученного русского общества в тридцатые годы — эпоху победившего сталинизма. Рискну утверждать, что самые широкие его круги, от интеллектуально-артистической элиты до патриархального крестьянства, верили в то, что только социализм, каким бы жестоким и бездушным он ни был, способен посадить мужика за парту, а его сына за штурвал самолета, подарить людям квартиры со всеми удобствами, залить вековую грязь асфальтом, построить многоэтажные кварталы вместо серых бревенчатых изб, заменить лошадку трактором, пустить под землей голубые экспрессы метро...²⁰

* * *

Песня о Москве (1941)

Из кинофильма Ивана Пырьева *Свинарка и пастух*
Слова Виктора Гусева, музыка Тихона Хренникова

Хорошо на московском просторе!
Светят звезды Кремля в синеве.
И, как реки встречаются в море,
Так встречаются люди в Москве.
Нас веселой толпой окружила,
Подказала простые слова,
Познакомила нас, подружила
В этот радостный вечер Москва.

Припев:
И в какой стороне я ни буду,
По какой ни пройду я тропе, —
Друга я никогда не забуду,
Если с ним подружился в Москве.

Не забыть мне очей твоих ясных
И простых твоих ласковых слов,
Не забыть мне московских прекрасных
Площадей, переулков, мостов.

¹⁹ Цитирую В.В. Маяковского, стихотворение *Кем быть?* (1928).

²⁰ Московский старожил Юрий Федосюк вспоминает всеобщую радость и гордость жителей барakov и коммунальных квартир при виде великолепных станций метро и сверкающих чистотой вагонов. См.: Ю.А. Федосюк: *Утро красит нежным светом... Воспоминания о Москве 1920–1930-ых годов*. Москва 2003, с. 62, 66.

Скоро станет разлука меж нами,
Прозвенит колокольчик: «Прощай!»
За горами, лесами, полями
Ты хоть в песне меня вспоминай.

Припев.

Волны радио ночью примчатся
Из Москвы сквозь морозы и дым.
Голос дальней Москвы мне казаться
Будет голосом дальним твоим.
Но я знаю, мы встретимся скоро,
И тогда, дорогая, вдвоем
На московских широких просторах
Мы опять эту песню споём.

Припев²¹.

О поэте Викторе Гусеве, который был автором слов этой широко известной песни, сейчас мало кто помнит, — иное дело «относительно молодой» Тихон Хренников, известный музыкальный функционер, многолетний председатель Союза композиторов СССР²². Гусев был создателем всем известных, хрестоматийных слоганов сталинской эпохи, многие из которых и позднее использовались в целях поэтической пропаганды. Автор этих слов, к примеру, помнит, что в хрущевские времена учебник *Родная речь* для первого класса восьмилетней школы открывался четверостишием Гусева (цитирую по памяти):

Мы дети заводов и пашен,
И наша дорога ясна.
За детство счастливое наше
Спасибо, родная страна!

Вдохновенный трехстопный анапест захлестывает нас с первой строки, которая сразу вводит нас в особую атмосферу песни — захватывающую, уносящую вдаль в экстатическом порыве: «Хорошо на московском просторе!» Плохо на нем быть ни в коем случае быть не может, но автор всё равно утверждает, восклицая: ХОРОШО! Огромную роль во всем этом играет музыка. Мотив песни — это вальс, бальный танец, который момент своего появления во второй трети XIX века считался слишком

²¹ *Любимые песни...*, с. 205.

²² В семидесятые годы по Москве ходил анекдот: «Председателем правления Союза композиторов СССР был назначен относительно молодой Тихон Хренников, а председателем правления Союза советских писателей — старый хрен Тихонов».

эротичным, а главное, пошлым, «буржуазным». В XX веке буржуазная родословная вальса была напрочь забыта и он стал больше ассоциироваться с головокружительной романтической страстью, молодостью, с хорошо воспитанными юношами и девушками в белых платьях, чем с легкомысленными опереттами Кальмана и вкусами богатых промышленников. В России было еще другое. Увлечение вальсом и белыми платьями пришло на смену аскетической эстетике гражданской войны, популярной в кругах оставшихся в живых «старых большевиков». В то же самое время нет никакого сомнения, что *Песня о Москве* — один из вершинных, эталонных текстов соцреализма сталинской поры. Но ведь соцреализм высшей степени эклектичен: в нем нетрудно найти элементы классицистического нормативизма, сентиментального мелодраматизма, романтической мистики и патетики, реалистического правдоподобия и бытовизма и даже модернистского аморализма в нищезанском духе (допустим, у Горького). Но в первую очередь это *socialist dream* — мечта о красивой жизни. Мечта человека бесправного и нищего, привыкшего к вековой борьбе за существование.

Песня по-своему лирична, но ее лирический субъект в достаточной степени нетипичен. Это — МЫ. В фильме песню поют по очереди свинарка Глаша (Марина Ладынина) и пастух Мусаиб (Владимир Зельдин). Они-то и есть «мы» в первом приближении — он и она, влюбленная пара. Текст написан таким образом, что может быть и женским, и мужским, и их общим высказыванием (за исключением третьего «мужского» куплета). Но за свинаркой и пастухом скрывается иное «мы» — все мы, все дети Страны Советов, многонациональный советский народ. Это всем нам хорошо на московском просторе, это все мы встречаемся в столице нашей Родины Москве, чтобы разехаться по всем уголкам нашей необъятной страны и снова когда-нибудь встретиться у стен Кремля. Гусев вполне сознательно применяет здесь прием «МЫ-повествования», характерного для эпоей и соцреалистических монстров.

Но *Песня о Москве* — не монстр, она на самом деле поэтична, и недаром ее любят и охотно исполняют в наше время. Дело в том, что, как гениально доказал Михаил Бахтин, каждому человеку присуще желание время от времени потерять голову, отбросить прочь благоразумие и поучаствовать в карнавале, субъектом которого является народное «мы»²³. Подобным образом теряют голову герои фильма

²³ М.М. Бахтин: *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва 1965. Известный исследователь и последователь Бахтина Владимир Турбин, преподававший на филологическом факультете Московского университета с 1953 по 1993 год, в личной жизни человек абсолютно карнавальный, считал должным

Пырьева; теряют ее и «все советские люди», которые смотрят этот фильм и слушают эту песню, ведь карнавал — это праздник, во время которого забываешь о повседневных заботах. У этого праздника существует свое пространство, своя, как сказал бы Бахтин, «площадь». Это Всесоюзная сельскохозяйственная выставка (ВСХВ), перед самым началом войны игравшая в идеологическом плане такую же колоссальную пропагандистскую роль, как метро в 1935 году. Это был настоящий «сад чудес»: с дворцами-павильонами, хорошими ресторанами, огромной статуей Сталина перед павильоном «Машиностроение»²⁴, незабываемым фонтаном «Дружба народов» — колоссальным золотым снопом, украшенным фигурами в костюмах народов СССР. Согласно официальной идеологии, «общенародное» государство подарило это чудесное пространство вечного праздника своему народу и в первую очередь — труженникам-избранникам, мифическим свинаркам и пастухам.

Однако карнавал Гусева, Хренникова и Пырьева — далеко не бахтинский карнавал. Прежде всего в глаза бросается то, что в отличие от *Песни старого извозчика* героини *Песни о Москве* не иронизируют, не шутят и не смеются. Их любовь к столице, к советской Родине и друг к другу — дело совершенно серьезное; в их мире нет и принципиально не может быть никаких проявлений «дурачества» и шутовства: сатира нужна для того, чтобы морально уничтожать врагов, юмор — чтобы указывать на невинные слабости и недостатки. Но разве возможен народный карнавал без смеха? Нет, невозможен. Видимо, в данном случае мы имеем дело с одним из проявлений соцреалистической псевдокультуры — псевдокарнавалом²⁵. Чтобы определить его сущность, приглядимся к тексту песни, к его семантической структуре поближе.

Его автор без всякого сомнения любит и предпочитает мыслить пространством²⁶. Он любит всё большое, широкое и высокое.

выводить студентов из своего семинара на Первомайскую демонстрацию, считая ее разновидностью карнавала. Перед трибуной Мавзолея студенты поднимали к небу на вытянутых руках свои курсовые работы.

²⁴ Со второй половины 1960-х годов — «Космос». На месте фигуры Сталина была поставлена ракета, вынесшая на орбиту космический корабль «Восток» с человеком на борту.

²⁵ Как указывалось ранее, соцреализм представляет из себя эклектический слепок эрзацов предыдущих культур: в нем мы найдем псевдомифологию, псевдофольклор, псевдоэпос, псевдоиконопись, псевдоренессанс, псевдобарокко, псевдоклассицизм, псевдосентиментализм, псевдоромантизм, псевдореализм — список можно продолжить.

²⁶ Одно из любимейших занятий великорусов. Ср.: А. Дугин: *Мыслить пространством*. Изд. 3-е. Москва 1999. Сергей Аверинцев также неоднократно замечал, что русский человек не устоял перед соблазном больших географических пространств.

Ему хорошо на просторе большого города, а красные звезды на башнях напоминают ему о далеких космических светилах, которые тоже «горят в синеве». Счастливые встречи незнакомых людей (под которыми вообще-то говоря подразумеваются влюбленные пары, но речь об этом не ведется) напоминают ему слияние широких и могучих рек в еще более необъятном и могучем море. Москва затягивает, как омут, захлестывает волнами — колыхающейся «веселой толпы», звуков вальса, песен, рева и гудков несущихся автомобилей. Любопытно, что слово *толпа*, понятие отрицательное, употребляется с эпитетом *веселая*, превращаясь таким образом в феномен, достойный уважения или даже восхищения — в коллектив или, еще лучше — в народ. А в русской традиции постоянным эпитетом к слову *народ* является слово *простой*. Народ, конечно, стихия, подобная то земле, то огню, то, как у Гусева, воде, а стихия — вещь непредсказуемая, опасная, но в ситуации желаемого или обязательного общения народная стихия учит быть простым — вот и сейчас она «подказала простые слова». В свое время Онегин и Рудин не умели прислушаться к голосу простого народа, ибо хотели понять мир и самих себя во всей сложности, всё размышляли да рассуждали — вот и не смогли взять да и просто сказать Татьяне и Наталье: «Я вас люблю». Это-то и есть те «простые слова», которые подсказывает народное «мы». Для него всё просто, по крайней мере в теории соцреализма. И упаси Бог сомневаться в подлинности своего чувства, которое так легко задушить рефлексией.

Гораздо лучше (и проще) предположить, что голливудско-мозфильмовские страсти не могут не быть настоящей любовью, а следовательно, отдаться стихии бесхитростной — «простой» или «народной» влюбленности, то есть дружбы, на эвфемистическом «народном» языке. Ведь возлюбленный в фольклоре именуется «зазноба» или «мил сердечный друг». В полном соответствии с этим по-своему очаровательным народным эвфемизмом в припеве поется: «Друга я никогда не забуду, / Если с ним подружился в Москве».

Но вернемся к пространству. Второй куплет открывается великолепным психологическим параллелизмом: «очи ясные» возлюбленной/-ого (снова фольклор!) и ее/его «простые, ласковые» слова сравниваются в момент любовного экстаза с площадями, переулками и мостами (разумеется, московскими и прекрасными) — какой смелый, небывалый поэтический ход! Откуда такие ассоциации? Но посмотрим на вторую половину куплета, в которой как ни в чем не бывало, почти через запятую, в такт всё той же чарующей мелодии вальса говорится о неизбежной скорой разлуке, о прощании. Лирический герой соцреалистического шлягера не останется жить в Москве, ибо он человек простой. Он

знает, что судьба в любой момент может забросить его в ту или иную дальнюю сторонку (опять фольклор, опять «народное» словечко), и ему от этого только лучше, ведь он «мыслит пространством». Разлука с любимой, которая живет, а главное, трудится на благо народа в другой «дальней сторонке» нашей необъятной страны (но ни в коем случае не за границей!) в данном случае неизбежна. Герои любовного романа вернутся к своей обычной прозаической жизни, к тяжелой работе — к овцам, к свиньям. И там не будет ни широких площадей, ни монументальных мостов из гранита, ни фонтанов с золочеными фигурами колхозниц. Там будет большое необжитое пространство — пустые, безлюдные горы, леса и поля. Этим пространством мы все очень гордимся (по крайней мере так считает подавляющее большинство великорусов), но жить в нем нелегко и неудобно, а надежды на то, что когда-нибудь оно станет цивилизованным, как Швейцария, ни у кого нет, несмотря на любые заверения и любые действительные усилия очередных режимов и правительств. И даже конфетно-лакированный фильм Пырьева не в силах этого скрыть, даже в нем есть драматические сцены борьбы с волками и трудных пороссячьих родов — разумеется, по-оперетточно драматические.

Но в самом центре этого большого пустого пространства есть Москва — обитель счастья, вечный праздник, куда стремятся сердца всех страждущих от тяжелых трудов и тоскующих по большой любви. Москва — обладающий чудотворной силой сакральный Центр. Обратимся к третьему куплету. Посылаемые столицей радиоволны (энергия, флюиды, влияние) преодолевают любые пространства, доходят всюду даже крошечной полярной ночью, «сквозь морозы и дым». Голос Центра мил и сладок, как голос любимой. Такая любовь вечна и нерушима, залогом тому с а м а Москва. А за Москвой спрятана немая метонимия: залогом самых чистых, высоких чувств является сам Кремль и даже сам Хозяин²⁷, а это — сила. И каков образ: черная морозная ночь, адский холод, дым от костров и из печных труб, ветер гудит, а тут в окошке горит огонек, звучат позывные («Широка страна моя родная»²⁸), голос Левитана, *Марш энтузиастов!*..²⁹ Патетическая

²⁷ Данный метонимический ряд (сама Москва — сам начальник — сам х(Х)озяин — сам батюшка и т.п.) в русском языке весьма продуктивен.

²⁸ Первая строка припева из *Песни о Родине* И.О. Дунаевского на слова В.И. Лебедева-Кумача. Песня впервые прозвучала в кинокомедии Г.В. Александрова *Цирк* (1936) в исполнении Любови Орловой и Сергея Стоярова.

²⁹ Песня из кинофильма Г.В. Александрова *Светлый путь* (1940), музыка И.О. Дунаевского, слова В.И. Лебедева-Кумача. Цитирую по памяти: «Нам нет преград ни в море, ни на суше, / Нам не страшны ни льды, ни облака. / Пламя души своей, зная страны своей / Мы пронесем через миры и века!».

антитеза с гарантированной победой добра — точнее, того, что в данном случае принято считать добром: «мил-сердечные друзья» снова встретятся в Москве и всё закончится шумной и веселой свадьбой, как в сказке, как в народном эпосе, как в *Дафнисе и Хлое*...³⁰ Горько!

Коль скоро я опять заговорил о народной фантазии, то позволю себе вернуться к разговору о карнавале. Москва в песне Хренникова и Гусева — это вечный, безмятежный и радостный праздник. Этим она сродни карнавалу. Сродни ему она также потому, что она предстает как четко обозначенный сакральный топос, а что до сакральности карнавала при всей его материально выраженной низменности — это факт несомненный, давно доказанный: средневековый человек напивается и ведет себя непристойно, потому что верит, что только путь на небо лежит через преисподнюю, куда надо упасть, чтобы затем воскреснуть праведником³¹. Но разве можно вести себя непристойно (блевать, испражняться, совокупляться и т.п.) в сталинской Москве в эпоху высокого соцреализма? Вопрос явно риторический. В традиционной народной культуре (в понимании Бахтина) можно и должно было непристойно себя вести на земле, ибо место благообразного поведения было закреплено за небом. Но в том-то и дело, что в отличие от всех предыдущих религиозно мотивированных культур культура соцреализма не знает понятия трансцендентности. Она располагает свой сакральный центр в реальной действительности, называет его всем известными именами — Советский Союз, Москва, Кремль и даже позволяет туда поехать каждому, за исключением подследственных, заключенных и спецпереселенцев. Этот подобный раю Центр, как и положено в добротной сложной мифе, со всех сторон окружен если не профаническими, то относительно дикими, некультурными пространствами, где трудятся смертные в поте лица своего. А в раю, даже земном, не блюют и не совокупаются. Любовники называются там *друзьями*, выражения страстных желаний взаимного обладания — *простыми словами*. И еще в соцреалистическом сакральном центре никто не смеется над кем-то и над чем-то. В *Марше веселых ребят* Лебедева-Кумача поется: «Мы будем петь и смеяться,

³⁰ Подобной аналогии никто не проводил, но она напрашивается. Замысел сценария о двух идиллических влюбленных, пастухе и свинарке (почти пастушке), которым на каждом шагу угрожают неблагоприятные случайности и стечения обстоятельств, мог быть навеян буколическими мотивами прежних литературных эпох, начиная с античной древности (ср. роман Лонга *Дафнис и Хлоя*).

³¹ Ср.: В.Н. Турбин: *Карнавал: религия, политика, теософия*. В кн.: *Бахтинский сборник 1*. Москва 1990, с. 6–29.

как дети»³². А это значит смеяться ангельски беззлобно, громко улыбаться. А в настоящем карнавале фамильярничали со святыми и даже высмеивали божество³³. Там господствовала веселая относительность, тогда как в высоком соцреализме господствует односторонняя, патетически благопристойная серьезная радость. Соцреалистическая Москва — это тот самый «официальный праздник», о котором также упоминает Бахтин, противопоставляя ему подлинный карнавал: у Москвы есть объект, требующий по отношению к себе «удивление, благоговение, пиететное уважение»³⁴; мало того — таких объектов несколько, они вполне реальны, некоторым из них можно написать письмо, увидеть их на трибуне. Примечательно, что и тут пространство, а точнее, место, чисто по-русски господствует над временем: праздником оказывается не некий *chronos*, а некий *topos*.

Как можно определить стиль эпохи, отразившийся в мелодии и словах *Песни о Москве*? Одним из возможных его определений могло бы стать такое: простая, всем понятная задушевная патетика. На языке музыки можно было бы это выразить словами: марш и вальс, слитые воедино³⁵. Патетика вещь серьезная, и потому не может здесь быть никакого «мещанства», никаких мелкобуржуазных кадрилией, никаких Марусек, никаких дубовых перил. Мы же говорим о вещах возвышенных; нам не пристойит, подобно унитазному слесарю из рассказа Михаила Зощенко *Аристократка*, интересоваться в театре, как там работает водопровод и канализация. А потому и стиль должен быть возвышенным, романтически приподнятым, тщательно очищенным от фамильярности. А поскольку это песня для народа, то ее слова должны быть простыми и задушевыми, чтобы весь народ — изначально карнавальным, фамильярным, не терпящим официальности — ее понял и чтобы всем она понравилось. Решить эту нелегкую задачу можно двумя способами. Первый — это активизировать дремлющую в массах ненависть к воображаемым врагам или просто зависть к богатым соседям — пусть все они сдохнут. Другой способ — это возбудить в народе «жалостную», лирическую струнку, чтоб за душу взяло. Вальс Хренникова в этом смысле удался на славу: он подхватывает, кружит голову, уносит в синие заоблачные

³² Цитирую по памяти.

³³ См.: М.М. Бахтин: *Творчество Франсуа Рабле...*, с. 83–90.

³⁴ Там же, с. 267.

³⁵ Недаром эпоха соцреализма изобилует с большим талантом скомпонированными маршами и вальсами.

дали, заставляет на мгновение забыть все невзгоды. В *pendant* к нему звучат слова Гусева: тут и *простор*, и *синева*, и *море*, и *очи ясные*, и *морозы*, и *дым*... А какие звучные «многоэтажные» рифмы: *на просторе — море, синева — слова — Москва!* И, удивительная вещь: читая и слушая это, великолепно отдаешь себе отчет в том, что всё это отчаянная пошлятина, но тем не менее пошлятина милая, *з а д у ш е в н а я*, и она действительно овладевает душой и уносит ее в синюю сладкую даль.

Почему же? Ответ на этот вопрос тесно связан с загадкой духа сталинской эпохи. Ее нельзя свести лишь к массовым преступлениям против человечности, террору и страху перед террором, который порождал неплохо уже изученную психологию Гулага. К сожалению, не всё так просто. Нехитрая мифология этой эпохи имела и очень неплохо даже не продуманную, а *п р о ч у в с т в о в а н н у ю* положительную сторону. Песни Дунаевского и Хренникова, музыкальные комедии Александрова и Пырьева, тексты Гусева и Лебедева-Кумача отвечали действительным, глубоко оправданным психологическим потребностям измученного общества и в первую очередь слабо просвещенным народным массам. Более того: многие из созданных тогда и выдержанных в соцреалистической конвенции произведений искусства выдержали испытание временем, в начале XXI века их с удовольствием смотрят и слушают и люди из низов, и высокообразованные интеллектуалы. Дело, видимо, тут в том, что эти тексты культуры действуют главным образом не на интеллект, а на интуицию, перцепцию и неизъяснимые высокие чувства, — радость, страх, любовь и ненависть. Действуют опьяняюще, унося наше воображение ввысь и вдаль, подобно наркотическому опьянению, для определения которого в польском языке существует меткое, вполне соцреалистическое по духу словечко — *o d l o t*. И еще одно, не менее важное обстоятельство: соцреализм на каждом шагу использует принцип классического катарсиса, а катарсис психически благотворен для всех людей во все времена. Жестокие удары судьбы должны быть преодолены, коварные враги уничтожены, преступники наказаны; одним словом, добро должно одержать победу над злом, и тогда в душе наступает великое очищение. Остается только договориться, что считать добром, а что злом, но это уже мелочи...

И последнее. Наркотические галлюцинации соцреализма представляют из себя один из членов амбивалентной оппозиции, лежащей в основе «Культуры Два». Чтобы объяснить свою мысль, позволю себе привести маленький фрагмент из репортажа Веры Жаковой, посвященного девушкам-строительницам метро.

В первой комсомольской комнате, где ослепительно белые постели, белые табуретки, тюлевые облака на окнах и голубые цветы абажуров, просыпаются бенонщицы, проходчицы и слесаря. Многие пришли из деревенских, пропитанных вековой грязью окраин. Теперь они научились чистить зубы, мыться и сарафаны сменили на ловкие платья из белого полотна³⁶.

Отныне многое становится понятным. За духом сталинской эпохи скрывается ее социально-экономическая сущность: искусственно вызванный голод, массовый исход крестьян в города, форсирование индустриализации, ускоренная и зачастую насильственная урбанизация. И более древние, веками действовавшие факторы — бедность, бескультурье и невежество. *Socialist dream* не был бы столь прост по смыслу и столь привлекателен для подавляющего большинства населения, если бы не крайняя нищета, на фоне которой создавались мифы, сказки, эпопеи и мелодрамы Страны Советов. Она-то и была единственной альтернативой массовому наркотическому отравлению. *Tertium non datur*.

* * *

Я шагаю по Москве (1963)

Из одноименного кинофильма Георгия Данелия
Слова Геннадия Шпаликова, музыка Андрея Петрова

Бывает всё на свете хорошо,
В чем дело — сразу не поймешь.
А просто летний дождь прошел,
Нормальный летний дождь.

Мелькнет в толпе знакомое лицо,
Веселые глаза,
А в них блестит Садовое кольцо,
А в них бежит Садовое кольцо
И летняя гроза.

А я иду, шагаю по Москве,
И я еще пройти смогу
Соленый Тихий океан,
И тундру, и тайгу.

Над лодкой белый парус распушу,
Пока не знаю, с кем.
А если я по дому загрушу,
Под снегом я фиалку отыщу
И вспомню о Москве...³⁷

³⁶ В. Жакова: *Об Ольге Устиновой*. В кн.: В. Жакова: *Исторические повести*. Москва 1973, с. 63. Разрядка моя. — В. Щ.

³⁷ *Любимые песни...*, с. 210.

Эту песню написали два молодых человека: композитору Андрею Петрову в 1963 году было 33 года, а поэту Геннадию Шпаликову, автору сценария фильма *Я шагаю по Москве* — всего 26³⁸. В его заключительной сцене Никита Михалков, в то время 22-летний студент последнего курса ВГИКа и однокурсник Шпаликова, напевал — почти насвистывал — эту песню своим абсолютно непрофессиональным, «непоставленным» голосом, вбегая по эскалатору на станции метро «Университет», которую открыли четыре года назад, в 1959-м.

Определить дух этой песни, которая плоть от плоти своей эпохи, очень просто. Это мальчишеский задор или его синонимы — бунт прыщатых, поколение «Пшекруя»³⁹, юношеская наивность, молодозелено. Обратимся, однако, к анализу самого художественного факта.

Ритм музыки Петрова и стихов Шпаликова — сочетание пятистопного и четырехстопного ямба, счастливо-беззаботное щебетание с легким подпрыгиванием. Впрочем, музыка (скорее рассчитанная на скрипку и духовые инструменты, чем на фортепьяно) очень мелодична, благодаря чему известная мальчишеская «непричесанность» текста сглаживается и нейтрализуется светлой лиричностью многочисленных диэзов и бемолей. Это не вальс, не кадрили, это вообще не танец; зато под такую музыку хорошо вприпрыжку шагать по тротуару, ехать на велосипеде, ехать на трамвае или электричке.

Поэтический текст на первый взгляд начинается так же, как у Гусева — приподнято-романтически: «Бывает всё на свете хорошо» (ср. гусевское «Хорошо на московском просторе!»). Но это лишь видимость. Во-первых, в песне шестидесятых годов хорошо не всегда, а так, как в реальной жизни — «бывает». На этот раз лирическому герою, который находится в ни к чему особенному не обязывающей ситуации «шагания» и свободной болтовни на ходу («А я иду, шагаю по Москве»), стало хорошо из-за дождя. Дождь тоже вполне «нормальный», будничнейший, и оттого-то он и превращается в поэтический предмет в шестидесятые годы, давно обнаружившие, что серые городские будни по-своему поэтичны: частично это результат влияния итальянского неореализма и французской «новой волны». Впрочем, дождь у Шпаликова означает не унылую будничность, не «серость»,

³⁸ Шпаликов был также автором сценария культовых фильмов *Застава Ильича* (режиссер Марлен Хуциев, 1962), *Иваново детство* (режиссер Андрей Тарковский, 1962) и *Я родом из детства* (режиссер Виктор Туров, 1966).

³⁹ По моим сведениям, это выражение Василия Аксенова, писавшего о большой популярности «несерьезного» польского журнала «Пшекруй» в русских либеральных молодежных кругах 1960-х годов. Об этой популярности см., напр.: <http://pepsimist.ru/pshekruy/>.

а всплеск динамизма, внезапно оживляющий привычное однообразие городского ландшафта и установившихся ритмов жизни. От дождя все бегут, элегантные девичьи прически (быть может, «Я у мамы дурочка»?) мокнут и портятся, асфальт мокрый и блестящий, гром гремит, машины шуршат, разбрызгивая грязь, а Садовое кольцо (что-то близкое, с детства знакомое) и «блестит», и «бежит»... Старики ворчат и прячутся, молодежь гогочет от радости, прыгая по лужам («веселые глаза»). Всё н о р м а л ь н о и потому хорошо. Хорошо, оттого, что ты молод, силен, оттого, что у тебя в жизни всё еще впереди и не успел ни в чем разочароваться. Но не только поэтому. Постоянная мобилизация, бытие начеку, напряженность бдительности и подвига (но также связанное со всем этим экстатическое ощущение победы и праздничное ликование) навсегда ушли в прошлое, а потому ничего уже не надо бояться. Прыщатые мальчишки шестидесятых, по всей видимости, не умом осознают то, как повезло их поколению и какое это редкое счастье — жить н о р м а л ь н о. Однако радоваться нормальности беспечного «шагания» по Москве они умеют.

К месту будет вспомнить историко-политический и пропагандистский контекст этих настроений. В 1963 году в средствах массовой информации беспрестанно говорилось о мирном существовании двух систем, о разрядке международной напряженности, о запрещении испытаний ядерного оружия и даже — об этом мало кто помнит — о всеобщем и полном разоружении⁴⁰. Из радиорепродуктов и с телеэкранов раздавалась наивная песенка *Пусть всегда будет солнце* в исполнении Тамары Миансаровой, подражавшей голосу мальчишки. Реабилитация жертв «неоправданных репрессий культа личности» считалась давно пройденным этапом, а повторения кошмара тридцатых, сороковых и начала пятидесятых годов опасались разве что сами жертвы.

Мотив о ч и щ е н и я от невыносимой для нормального человека помпезности и выпренности и исторически связанного с ними страха ни разу не обозначен, но он незримо присутствует в тексте. Видимо, именно поэтому в песне так много воды, ведь вода — стихия очищающая от скверны и, в отличие от огненного очищения, здесь нет мотива сурового возмездия злу. Огня мы вообще не найдем, а земля и воздух лишь подразумеваются (есть тундра, тайга, есть парус на ветру), но воды очень много: тут и дождь, и «солёный Тихий океан», и вода, по которой плывет лодка с парусом. Кстати: этот парус белый, и фиалка белая, и снег,

⁴⁰ Справедливости ради к сказанному следует добавить, что начало календарных шестидесятых годов ознаменовалось и событиями совсем иного рода: это постройка берлинской стены (1961) и карибский кризис (1962). О первом говорилось и писалось мало, о втором — часто и много, но именно как о победе мира и международного согласия над силами «империализма и войны».

покрывающий эту фиалку, тоже белый. От этой белоснежной чистоты перекидывается семантический мостик к невинности, целомудрию «юных прыщатых», что *ex post* заставляет задуматься о поразительном духовном целомудрии той эпохи, наивно верившей в скорую победу добра и вообще всего прогрессивного⁴¹. «Над лодкой белый парус распушу пока не знаю, с кем», — сказано удивительно искренне и целомудренно. Знаменательно также то, что смех лирического героя является воплощением чистой, я бы сказал, детской радости, жизненной силы и здоровья, но в нем полностью отсутствуют ирония и сарказм, не говоря уже о комическом снижении и ниспровержении чего бы то ни было, хотя хрущевскую оттепель невозможно себе представить без высмеивания заостренных форм жизни. Как это ни странно, но целомудрие и полное отсутствие иронической кривой усмешки роднит шагающего по Москве мальчишку шестидесятых с «дорогим другом» и «дорогой подругой» из песни Хренникова и Гусева.

Существует и еще одно сходство несходного⁴². А точнее, преемственность, за которой скрывается историческая преемственность всей русской культуры. Это романтика больших пространств. Мальчик не только может, но и хочет пройти «солёный Тихий океан, и тундру, и тайгу». Не сидится ему дома, мало ему Садового кольца. Понятно: кругом «едем мы, друзья, в дальние края»⁴³, иркутские истории⁴⁴, комсомольские стройки «на краю света»⁴⁵, а также нечто без пафоса, неофициальное — костер и гитара, великолепные, незабываемые туристские песни... Однако тут же появляется принципиально новый мотив — тоска по дому, по интимному домашнему уюту, по маленькому своему месту, для которого в русском языке даже не предусмотрено особого обозначения⁴⁶. Фиалка под снегом как символ

⁴¹ «Партия торжественно провозглашает: нынешнее поколение советских людей будет жить при коммунизме» (из Программы КПСС, принятой на XXII съезде этой партии в 1961 году; цитирую по памяти). Простые люди понимали это так: в магазинах всего будет вдоволь, покупай сколько влезет, а потом деньги и совсем отменят. В газете «Комсомольская правда» и журнале «Техника — молодежи» печатались прогнозы научных открытий на 50 лет вперед, в которых, среди прочего, предполагалось достижение человеком биологического бессмертия. Многие в это серьезно верили, а главное — хотелось верить.

⁴² Парафразирую заглавие известной книги Виктора Шкловского — *Тетива. О несходстве сходного* (Москва 1970).

⁴³ Из песни Эдмунда Йодковского *Едем мы, друзья* (1955).

⁴⁴ *Иркутская история* (1959) — заглавие пьесы Алексея Арбузова о строительстве Иркутской ГЭС.

⁴⁵ «На край света» по путевке из райкома комсомола уезжают герои культового фильма Якова Сегеля *Прощайте, голуби!* (1961).

⁴⁶ Чтобы как-то обозначить феномен личного пространства (и физического, и духовного), Пушкин в письмах употреблял английское слово *privacy*.

женской, материнской нежности домашнего пространства — образ поистине гениальный и совершенно новый в русской поэтической традиции. Право вернуться в свою Москву, в свой собственный дом, в отличие от права приехать в «нашу родную столицу» по обмену опытом, за заслуги перед Родиной или просто «погулять» и полюбоваться на счастливых, которым довелось там жить, стало простой очевидностью и общим местом поэтического дискурса именно в эпоху хрущевской оттепели и благодаря ей. На место МЫ-пространства гусевско-хренниковской песни приходит личностно-суперлативное Я-пространство песни Петрова и Шпаликова. Это огромный шаг вперед не только в области поэтики, но и в духовном развитии русского общества.

Если воплощенную в песне доминирующую черту стиля той эпохи можно определить динамическое подпрыгивание и чересчур легкое скольжение, но в то же время изящный переход от будничности к целомудренной приподнятости, от серого к белому, то дух оттепели представляется как сложное, но весьма гармоническое сочетание таких противоположных тенденций, как ощущение отрадности буднично-привычного и романтики дальних дорог, домашнего тепла и «нашей юности полета», пушкинской индивидуальности и гоголевского «товарищества». Похоже на то, что мы имеем дело с не встречающимся ни до, ни после этой неповторимой эпохи пафосом освоения больших нецивилизованных пространств исходя из норм и ценностей интимного Я-пространства. Эта песня — яркое воплощение наивной, «прыщатой» утопии-надежды последнего молодого поколения русских людей, которое не знало наркотического угара тоталитаризма, но тем не менее верило в неизбежность прогрессивного хода истории и в скорую достижимость счастья.

Один из ее авторов, композитор Андрей Петров, в 1980 году был удостоен звания Народного артиста СССР. Другой, Геннадий Шпаликов, которого иногда называют романтиком оттепели, спился, а затем покончил с собой 1 ноября 1974 года, в самой середине так называемой эпохи застоя⁴⁷.

* * *

⁴⁷ <<http://www.russianforever.com/stixiya/articles/516.html>>.

Александра (1979)

Из кинофильма Владимира Меньшова *Москва слезам не верит*

Слова Дмитрия Сухарева и Юрия Визбора, музыка Сергея Никитина

Не сразу всё устроилось,
Москва не сразу строилась,
Москва слезам не верила,
А верила любви.
Снегами запорошена,
Листою заморожена,
Найдет тепло прохожему,
А деревцу — земли.

Припев:

Александра, Александра,
Этот город наш с тобою,
Стали мы его судьбою, —
Ты взглядишь в его лицо.
Что бы ни было вначале —
Утолит он все печали.
Вот и стало обручальным
Нам Садовое кольцо.

Москву рябины красили,
Дубы стояли князями,
Но не они, а ясени
Без спросу выросли.
Москва не зря надеется,
Что вся в листву оденется,
Москва найдет для деревца
Хоть краешек земли.

Припев:

Александра, Александра,
Что там вьется перед нами?
Это осень семенами
Крутит вальс над мостовой,
Ясень с видом деревенским
Приобщился к вальсам венским,
Он пробьется, Александра,
Он надышется Москвой.

Москва тревог не прятала,
Москва видала всякое,
Но беды все и горести
Склонялись перед ней.
Любовь Москвы не быстрая,
Но верная и чистая,
Поскольку материнская
Любовь других сильней.

Припев:
 Александра, Александра,
 Этот город наш с тобою,
 Стали мы его судьбою, —
 Ты взглядишь в его лицо.
 Что бы ни было вначале —
 Утолит он все печали.
 Вот и стало обручальным
 Нам Садовое кольцо⁴⁸.

Фильм *Москва слезам не верит*, покоровивший Голливуд и награжденный Оскаром в тревожном 1980 году, когда американцы сбойкотировали олимпийские игры в Москве из-за войны в Афганистане, был задуман не только как добротная любовная мелодрама, но и как ностальгическое воспоминание о хрущевской оттепели. Его первая часть, действие которой происходит в 1958 году, исполнена в стиле ретро. К концу брежневского двадцатилетия стиль этот всё чаще завоевывал сердца людей не только в России, но и во многих других «восточных» и «западных» странах⁴⁹. Авторами песни, обращенной к пятнадцатилетней москвичке Александре, дочери главной героини (ее играла очаровательная Наталья Вавилова), были не официально допущенные к производству на публику поэты и композиторы, а «барды», известные больше в узких интеллигентских кругах и выступавшие по клубам, дачам и частным квартирам.

Девизом киноленты Меншова может послужить словосочетание *подведение итогов*. К подобному выводу можно прийти, исходя из следующей историсофской легенды, смысл которой скрыт в глубоком подтексте фильма. История, в пределах и за пределами нехитрого сюжета, легшего в основу картины, описала полный круг. Начав с относительного благополучия «мирного времени», то есть Серебряного века, катастрофическим сознанием которого в данном случае можно пренебречь, она прошла через войны, революции, красный террор, белый террор, большой террор, упоение действительными и мнимыми победами, наивные мечты хрущевской оттепели и горько-ироническое отрезвление в первые годы брежневской «нормализации», чтобы вновь вернуться к состоянию относительного благоденствия очередного затишья

⁴⁸ *Любимые песни...*, с. 391–392.

⁴⁹ Определимся с терминами. Под западными странами в данном случае (речь идет о 1945–1989 гг.) я понимаю европейские и североамериканские страны, не входившие в сферу влияния СССР, под восточными же — любые страны, принадлежавшие к советской сфере влияния в течение всего указанного периода (то есть, к примеру, не Китай и не Египет). По большому же счету, в масштабе мировой истории, Россия точно так же принадлежит к западной (европейской) цивилизации, как Польша, Греция или США — но не дальневосточные и не мусульманские страны.

перед бурей, нового *fin de siècle*. Смутное ощущение надвигающегося конца, понимание того, что рано или поздно всё «лопнет», было частым мотивом разговоров в русских образованных кругах на рубеже семидесятых и восьмидесятых, хотя вряд ли авторы фильма и песни могли предположить, какого именно рода бурю придется пережить в ближайшие годы. Их задачей (и заслугой) было создание добротного ретро, напоминавшего о незаслуженно и по приказу сверху «забытой» эпохе, поколение которой сохранило ее основные ценности, благодаря чему обеспечило себе благополучный *happy end* и в личном, и в историческом плане.

Уже в песне *Я шагаю по Москве* не было ничего специфически советского. Единственным реликтом советского образа мышления можно считать бескритичный пафос освоения, желание паренька так просто взять да и пройти и океан, и тундру, и тайгу; хотя, если подумать, то кто знает, не подписался бы под этими словами тот или другой дореволюционный русский паренек. Но в *Александре* нет и принципиально быть не может ни тени «советскости»: песня вполне принадлежит к альтернативному, неофициальному дискурсу. Более того: вопреки преобладающей (но не исключительной) тенденции русской мифопоэтики пространство играет в ней второстепенную роль, уступая первенство образам времени и, в частности, исторической рефлексии. Но кроме историософии в ней важное место занимает натурфилософия и даже, я бы сказал, первые проблески экологического сознания, в духе ставших популярными в семидесятые годы идей — охраны окружающей среды и охраны памятников старины, а также шире — всего культурного наследия, культурной памяти⁵⁰.

Обратимся же к самой песне. Она написана в излюбленном жанре Никитина: это шансон, что означает приятную для слуха, спокойную, негромкую, а главное, душевную и немного ностальгическую песню. Романтическому шансону очень к лицу вальсовая мелодия. В данном случае Никитин придумал не просто вальс, а иронический вальсок⁵¹, и это создает отчетливо обозначенную мелодическую

⁵⁰ Горячим сторонником и пропагандистом экологии культуры был автор этого термина — академик Дмитрий Лихачев. См.: Д.С. Лихачев: *Экология культуры*. В кн.: *Памятники отечества. Альманах Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры*. Москва 1980, № 2 (2).

⁵¹ Еще одна дань моде эпохи. В киномелодраме *Женщины* (режиссер Павел Любимов, 1965), необычайно популярной в полукрестьянско-полумещанской среде (фильм стал лидером проката в 1966 году), пожилая работница мебельной фабрики, «простая советская женщина» (актриса Нина Сазонова), пела песню Яна Френкеля на слова Константина Ваншенкина, в которой звучали слова: «Кружится, кружится старый вальсок; / Старый, забытый, старый, забытый вальсок». В то же время Александр Галич, легендарный бард-самиздатовец, пишет *Старательский вальсок* («Вот так просто попасть в палачи. / Промолчи, промолчи, промолчи»).

дистанцию между *Александрой* и, допустим, хренниковским вальсом из *Свинарки и пастуха*. Но на минуту забытья, закружиться, затанцевать под никитинскую мелодию можно — причем, не теряя головы, при полном сохранении позиции умудренного жизнью наблюдателя. Ритм песни задается трехстопным ямбом, однако большинство строк, в начале каждого куплета, снабжены длинной дактилической каталектикой: два последних слога совсем легкие, безударные («Не сразу всё устроилось, / Москва не сразу строилась»). Именно поэтому под эту музыку позволительно затанцевать на «раз-два-три, раз-два-три». Припев же вообще написан «вальсирующим» четырехстопным хореем с целой массой облегченных стоп. В вальсе (и в «вальске») все движения круговые, по кругу, по кольцу.

По принципу сцепленных друг с другом колец построена и мотивная композиция поэтического текста. В начале первого и в начале последнего куплета звучит мотив постепенности и органичности исторических перемен. С этим первым «кольцом» тематически связано второе — опоясывающий мотив сыновней/дочерней, а главное, материнской любви. Именно эта любовь вносит семантический сбой в мотив исторической неизбежности слез, бед и горестей в четвертой строке первого куплета («А верила любви»). И именно мотив материнской любви, которая «других сильнее», логически завершает песню в третьем куплете, призывающем к историческому терпению: дескать, только «небыстрое», только то, что проверено временем, может принести человеку настоящее счастье. Этот мотив конкретизируется и оформляется превосходным образным рядом, построенным вокруг мотива деревца, для которого даже в большом современном городе необходимо найти «хоть краешек земли»; это деревце также появляется дважды, в конце первого и второго куплета, создавая таким образом дополнительное композиционное колечко. Деревце на «краешке» земли, подобно травинке, пробивающейся сквозь булыжную мостовую в романе *Воскресение* Льва Толстого, представляет из себя метафору человека, брошенного судьбою в бездушный круговорот жизни большого города, согласно пословице «Москва слезам не верит», ставшей заглавием фильма. Город, конечно, вещь суровая, словно хотят сказать авторы песни, но Москва-матушка — это особый город: полюбит тебя не сразу, но если уж полюбит, то и пожалет, приютит-приголубит, согласно вечному закону природы и органической культуры, а не бездушной механической цивилизации. Сухарев и Визбор активизируют старые московские метафоры, восходящие ко временам романтизма, откуда берет свое начало полемика между западниками

и славянофилами: у Москвы есть душа⁵², Москва-сердце, Москва-женщина, Москва-мать⁵³, а все мы, москвичи от рождения или приехавшие и в свое время перестрадавшие — ее дети.

А кто может стать дитятею большого города? Разумеется, что-то живое. Может человек, может лошадь (как в *Песне старого извозчика*), кошка, собака, муравей (как в одной из песен Булата Окуджавы), а может и дерево. В приведенном ряду живых существ именно дерево теснее всего связано с философией и эстетикой романтизма. И не исключено, что высокообразованные авторы текста это знали. Еще в XVIII веке сначала английские предромантики, а затем немецкие романтики, разрушив механистическую модель мира, ранее предложенную Ньютоном и Декартом, представляли вселенную в виде колоссального космического древа, вырастающего из почвы вечных первооснов духа: им было важно подчеркнуть, что вселенная — организм, живущий по законам биологии и психологии, а не физики и математики⁵⁴. Девственность, неблагоустроенность природы стали восприниматься как положительная ценность — отсюда пошли английские парки и любовь к живописным пейзажам, руинам и кривым линиям. Именно к этой могущественной и, смею полагать, доброй европейской традиции восходит замечательный дважды повторяющийся образ, который содержится в строках:

Снегами запорошена,
Листою заморожена,
Найдет тепло прохожему,
А деревцу — земли.
[...]
Москва не зря надеется,
Что вся в листву оденется,
Москва найдет для деревца
Хоть краешек земли.

⁵² Ср.: «Москва не безмолвная громада камней холодных, составленных в симметрическом порядке: <...> нет, у нее есть своя душа, своя жизнь» (М.Ю. Лермонтов: *Панорама Москвы*. В кн.: М.Ю. Лермонтов: *Сочинения*. Т. V. Москва–Ленинград 1937, с. 343).

⁵³ В наборной рукописи романа Льва Толстого *Война и мир* сохранилось следующее замечательное рассуждение о Москве: «Москва — она, это чувствует всякий человек, который чувствует ее. Париж, Берлин, Лондон, в особенности Петербург — он. Несмотря на то, что *la ville, die Stadt* — женского рода, а *город* — мужского рода, Москва — женщина, она — мать, она страдалница и мученица. Она страдала и будет страдать, она неграциозна, нескладна, не девственна, она рожала, она — мать, и потому она кротка и величественна. Всякий русский человек чувствует, что она мать, всякий иностранец (и Наполеон чувствовал это) чувствует, что она — женщина и что можно оскорбить ее (Л.Н. Толстой: *Полное собрание сочинений в 90 томах*. Т. 14. Москва 1928–1958, с. 370. Курсив Л.Н. Толстого — В. Щ.).

⁵⁴ Подробнее см.: G. Gusdorf: *Les sciences humaines et la pensée occidentale. IX: Fondements du savoir romantique*. Paris 1982, с. 336–355.

Каким же предстает большой старый город в этой песне?

Он весь — природа, он весь в природе; вокруг него природа и внутри него природа. За текстом первого и второго куплетов, а также второго припева («Александра, Александра, Что там вьется перед нами? / Это яшень семенами / Крутит вальс над мостовой») скрывается нигде прямо не высказанная, но очевидная мысль авторов: мы любим город «наш с тобою» именно за эту природу в нем, и чем больше этой нескладной, «некультурной» природы, тем лучше, потому что природа (а не несовершенная, однобокая цивилизация) — это жизнь и тепло, которые так нужны затерявшемуся в жестоком обществе и в жестокой истории человеку. Образы деревьев в песне — метафоры человеческих живых существ и в то же время синекдохи пульсирующей жизнью природы в целом. Мать Москва тем и хороша, что она живая, а значит, больше деревянная и земляная, чем каменная: она и «снегами запорошена», и «листвою заворожена». Во втором куплете мы наблюдаем хит-парад деревьев, причем выигрывает не сказочно-мифологический дуб (слишком торжественный и державный) и даже не лиричная рябина, которую когда-то воспела Марина Цветаева, тоже, кстати, ассоциировавшая Москву с деревцем⁵⁵, а яшень — дерево, редко в поэзии упоминаемое⁵⁶. Мотивировка совершенно неожиданная и совершенно в духе романтического анархизма: ясени «б е з с п р о с у выросли». Это словосочетание выделено особо: ударение в слове *выросли* при пении падает не на короткий слог *вы-*, а на длинный *ли-*, что режет ухо и обращает на себя внимание. Яшень — непрошеное, «нелегальное», словно из андерграунда, дерево — является олицетворением живой («теплой», земляной») жизни, которая плоть от плоти порождение «нецивилизованной» природы. Но он танцует вальс, причем вальс венский, а это уже явная отсылка к ценностям культуры, к исторической памяти. Блестящая, меткая рифма «деревенский–венский» выражает то диалектическое единство противоположностей, которое лежит в основе поэтического замысла Сухарева и Визбора:

⁵⁵ «Облака — вокруг, / Купола — вокруг. / Надо всей Москвой — / Сколько хватит рук! — / Возношу тебя, бремя лучшее, / Деревцо мое / Невесомое!» (1916 — М.И. Цветаева: *Стихотворения*. Москва 1986, с. 45). Рябина появляется в последней строке стихотворения «Тоска по родине!..» (1934).

⁵⁶ Насколько мне известно, до появления песни Сухарева и Визбора яшень появляется только раз — в песне на слова Владимира Киршона из его пьесы *День рождения* (1935). Об истории этой замечательной песни, широко известной по фильму Эльдара Рязанова *Ирония судьбы, или С легким паром* (1976) см.: А. Гамалов, *Вокруг песни «Я спросил у ясеня» сплошные загадки...* «Курская правда» 2004, № 16 (23533), с. 4 (<http://pravda.kursknet.ru/news.php?article=370>).

ведь вся сложнейшая феноменология Москвы⁵⁷, в сущности, сводится к единству аграрного — деревенского, но и в высшей степени европейского характера русского общества и, конечно, его столицы. Эта живая жизнь, этот андерграунд, этот европеизм пробьются. Сквозь что и куда? Зная поэзию Визбора, можно только предположить, что яшень пробьется сквозь... 1979 год. Сквозь не очень страшную, но скучноватую, вязкую и линючую эпоху, утратившую вместе с наивностью и утопическими надеждами мальчишеский задор и оптимизм шестидесятых. Пробьется в подлинную — щедрую, свободную и талантливую Москву, в подлинную Россию, которая лежит в неопределенном времени и неопределенном пространстве, которая не имеет ясных границ, как старая Святая Русь, но в которую так хочется верить.

Символом органической связи с великим городом, с его историей, бедами и победами становится еще одно кольцо — Садовое, оно же обручальное. Этот топос еще раз отсылает нас к природе, к деревьям — да еще к цветущим и плодоносящим, что еще более подчеркивает оптимистический пафос песни. Москвичи навеки обручаются с любимым городом, с его неистребимой «негородской», «с виду деревенской» природой. Обручение — знак любви, плодородия, материнства, деторождения. Что же мы произведем? Что ж, человеку свойственно надеяться на лучшее, да и в настоящем, если как следует подумать, есть кое-что хорошее, напоминающее о молодости, о вечно обновляющейся жизни — ведь Александре только пошел шестнадцатый. В интертекстуальном же и в диахроническом плане упоминание о Садовом кольце может отсылать и к *Я шагаю по Москве*, к утраченному, но не преданным надеждам шестидесятых.

Композиционная комбинация колец наводит того, кто поет или слушает эту песню, на мысль о благотворности циклов и, быть может, даже целесообразности застойных эпох. Полезно отдохнуть после потрясений, собрать силы, призадуматься о прошлом, сделать выводы на будущее. Ведь всё когда-нибудь кончается. История, ввергнувшая страну и ее столицу в головокружительный и опасный водоворот разрушений и экспериментов, описала полный круг и замерла, остановилась в тихой заводи, и это хорошо. Впереди новый цикл, новый виток неведомых еще событий. «Но это только потом», — как пел в одной из своих песен Александр Галич.

⁵⁷ Каждый, кто занимается русской культурой, знает, что это поистине головоломка или уравнение со многими неизвестными.

Плавность, закругленность, умиротворенность, органицизм — таковы некоторые черты стиля эпохи семидесятых⁵⁸. Здравый (но и «надрывный», националистически понятый⁵⁹) консервативный историзм, выразившийся в экологии природы и культуры, ощущение исчерпанности и завершенности привычных, ставших автоматическими форм жизни — лишь некоторые проявления ее духа. *Предварительные итоги* — так назвал одну из своих повестей самый талантливый летописец и подлинный гений тех и более ранних времен, Юрий Трифонов. Повесть была закончена в 1970 году. К концу семидесятых настало время подводить итоги всему советскому периоду русской истории.

* * *

Попытаюсь и я подвести некоторый итог.

Проведенный мною сравнительно-исторический анализ ни в коем случае нельзя назвать исчерпывающим. Внимательный наблюдатель легко упрекнет меня в том, что при характеристике той или иной эпохи или художественного стиля связанных с нею произведений я упустил из виду важные детали или даже аспекты исследуемого. Я обошел молчанием период войны, эстетика которого не совсем вписывается, а в известной мере и противостоит соцреализму сталинских времен и вообще советской ортодоксии⁶⁰. Но всесторонность и не входила в мою задачу. Однако отдельные яркие моменты, которые могут послужить иллюстрацией некоторых существенных тенденций духовного и эстетического развития русского общества, мне выявить, на мой взгляд, всё же удалось. В середине тридцатых годов общество только еще погружалось в лучезарный мрак тоталитарного сознания,

⁵⁸ В данном случае я оставляю в стороне ее игровой, гротескно-иронический аспект, ставшей привычной насмешку над утопиями и святынями прошлых эпох, что нашло отражение в широком распространении пародийного жанра (популярные выступления Геннадия Хазанова) или водевилей, в которых участвовали лучшие комедийные актеры — Андрей Миронов, Людмила Гурченко, Зиновий Гердт, Алиса Фрейндлих и другие (напр., *Соломенная шляпка*, 1974).

⁵⁹ В данном случае я имею в виду деятельность некоторых членов тогдашнего Общества охраны памятников старины, создавших в горбачевские годы одиозную «Память», а также неопочвеннические круги, сплотившиеся вокруг журналов «Молодая гвардия» и «Наш современник».

⁶⁰ Приведу один пример: в вышеупомянутой кинокомедии *Свинарка и пастух*, которую заканчивали снимать уже во время войны, у Глашиной бабушки (персонаж однозначно положительный) в избе висит икона Богородицы!

еще не утратило способность добродушно усмехаться и шутить. В самом конце тридцатых и начале сороковых оно переживало первый апогей тоталитарного упоения — второй наступил после победы, во времена ждановщины и борьбы с «низкопоклонством перед Западом». Вторая половина пятидесятых и первая половина шестидесятых годов знаменовали собой во многом односторонний, наивный расчет со страхом и порабощением, но не с просветительско-утопическим сознанием. Семидесятые стали возвращением к умудренно-философскому и ироническому взгляду на жизнь, а также к умению незлобно, примирительно улыбаться и шутить.

Существует также нечто общее, вневременное, присутствующее во всех рассмотренных песнях. Это пиетет по отношению к Москве, любовь и уважение к ней, граничащее с религиозным «вручением себя». Святость Москвы не подлежит сомнению. Заметим, однако, что в во всех случаях мы имеем дело с проявлением специфически московского, столичного взгляда на вещи. В русской провинции на Москву могут посмотреть и по-другому — с завистью, но и с неприязнью: дескать, не знают эти московские бары нашей жизни собачьей. О нерусских провинциях бывшей империи, а тем более о восточноевропейских ее соседях и говорить не приходится.

Возникает также ряд вопросов методологического характера. Остановлюсь лишь на двух из них. Первый: насколько поэтика художественного текста отражает реальную статику (в пределах одной эпохи) и динамику (в пределах исторического процесса смены эпох)? И второй, непосредственно из него вытекающий: оправдано ли в данном случае применение социологической поэтики⁶¹ в качестве аналитического метода, как это и было сделано в настоящей работе?

Думаю, что четыре песни о Москве, ставшие популярными именно потому, что вполне адекватно выражали массовое общественное сознание, можно считать яркими примерами органической взаимосвязи общественной жизни, господствующих мировоззрений и эстетических вкусов, художественная «материализация» которых заставляла авторов применять те или иные поэтические средства. Модели мира, возникавшие в сознании современников в разные исторические периоды, подвергались перекодированию, «переводу» на язык поэзии, музыки и иных видов искусства и давали о себе знать в соответствующих образах пространства, времени, стихий, света и тьмы, животных

⁶¹ Термин М.М. Бахтина. См.: П.Н. Медведев <М.М. Бахтин>: *Формальный метод в литературоведении: Критическое введение в социологическую поэтику*. Москва 1928, а также: В. Г. Щукин: *Российский гений просвещения. Исследования в области мифопоэтики и истории идей*. Москва 2007, с. 178–192.

и растений, в передаче соответствующих данной модели мира субъективно-лирических настроений. Поэтика становится, таким образом, производной мирозерцания, а это последнее неотделимо от динамики социальных процессов в самых разнообразных их аспектах: от исторической (то есть зависящей от объективных исторических процессов) экономики, социологии, психологии, мифологии, идеологии. Особенно важны в этом плане эстетические доминанты той или иной модели мира. Они-то и заставляют автора, желающего стать популярным, писать в определенном стиле, востребованном в данном обществе (совсем другое дело — писать в стол): такой автор должен чувствовать, что больше понравится сегодня публике — вальс или кадрили, ямб или анапест, дерево или лошадка, кремлевские звезды или мокрый асфальт.

Каждая из рассмотренных мною четырех песен воплощает в себе иной вариант русской модели мира советского периода. Первую из них можно назвать примиренческой, компромиссной или конформистской: по сути дела, это последняя отчаянная попытка ужиться со старым и с новым укладом жизни одновременно. Вторая модель — псевдосакрально-утопическая, по-своему обворожительная и пленяющая, но опасно отрывающая человека от реалий мира сего, что рано или поздно кончается тяжелым похмельем. Третья представляет собою интересную попытку избежать этого похмелья посредством сочетания утопического идеализма и просветительства с апологией будничной повседневности; эту модель я назову неореалистически-утопической. Последняя модель мира возвращает нас к таким ценностям, как всепрощение и примирение с действительностью; это органистическая модель, адаптировавшая существенные элементы фаталистического оптимизма.

В заключение замечу, что эстетический, а еще лучше, мифопоэтический облик эпохи изучать гораздо интереснее, чем ее идеологический портрет. Идеология, конечно, вещь важная, но человеку очень хочется и жить, и думать, и мечтать не только правильно или справедливо, но и красиво. Каждая из четырех песен о Москве по-своему прекрасна, но всё дело в том, что разной красоты ожидали люди при Сталине, при Хрущеве или при Брежневле, а служители муз тоже были людьми и не могли с этими ожиданиями не считаться.

Wasilij Szczukin

CZTERY PIOSENKI O MOSKWIE

Streszczenie

Autor artykułu podejmuje próbę analizy porównawczej czterech piosenek o Moskwie, które powstały w różnych okresach doby radzieckiej. Są to: *Piosenka starego woźnicy* (1935), *Piosenka o Moskwie* z filmu *Świniarka i pastuch* (1941), *Chodząc po Moskwie* z filmu o tym samym tytule (1964) oraz *Aleksandra* z filmu *Moskwa nie wierzy łzom* (1979). Celem porównania jest określenie istotnych cech stylu, czyli upodobań estetycznych i poetyki charakterystycznej dla epok, które odcisnęły swoje piętno na kształcie poetyckim każdego z tekstów, a także incencjonalnie ukierunkowanych światopoglądów, innymi słowy modeli świata, reprezentujących kolejno: wczesne lata zwycięskiego stalinizmu, jego apogeum, odwilż chruszczowowską oraz breżniewowską epokę stagnacji. Pierwszy model (z pierwszej połowy lat trzydziestych) zostaje określony mianem konformistyczno-kompromisowego: jest to próba pogodzenia ludzkich odruchów z czasów NEP-u z dążeniem do komfortu i innych przejawów naukowo-technicznego i społecznego postępu. Drugi, powstały w latach przedwojennych, jest modelem pseudosakrałnym, a zarazem skrajnie utopijnym, który stanowi wyraz iście narkotycznego *socialist dream*. Do trzeciego, odwilżowego modelu pasuje określenie: neorealistycznie utopijny. Jest to karkołomna, a zarazem harmonijna próba połączenia łagodnego utopijnego idealizmu z apologią codziennej normalności. I wreszcie czwarty model świata, reprezentujący mentalność lat siedemdziesiątych, stanowi klamrę zamykającą cały okres radziecki: jest to model organistyczny i z lekka fatalistyczny, apelujący do obiektywnych praw natury i tradycyjnych wartości.

Vasilii Shchukin

FOUR SONGS ABOUT MOSCOW

Summary

The author of this paper makes an attempt to analyse and compare four songs about Moscow which were written in different periods of Soviet Russia. Namely: *The Song of Old Coachman* (1935), *The Song about Moscow* from *They Met in Moscow* (1941), *Walking the Streets of Moscow* from the film of the same title and *Alexandra* from *Moscow Does not Believe in Tears* (1979). The aim of this comparison was to determine the most significant style features that are: aesthetic preferences and poetry typical for epochs which left their stamp on each texts' poetic form and intentionally directed world outlook, in other words the models of world representing as follows: the early years of victorious Stalinism, its apogee, Khrushchev Thaw and stagnation under Brezhnev. The first model (the first half of the 1930s) is described as semi-conformistic and semi-compromise. It is an attempt to reconcile the acts of human compassion from the period of the New Economic Policy (NEP) with the desire for comfort and other signs of sociological and technical advancement. The second model, created before the war, is pseudo-sacral one and at the same time extremely utopian. It expresses narcotic socialist dream. For the third, Khrushchev Thaw model, the term neorealistic utopia applies perfectly. It is difficult yet at the same time harmonic attempt to combine mild utopian idealism with the apology of everyday life. Finally, the last, fourth world model representing mentality of the 70s sums up the whole soviet period. It is organic, a little bit fatalistic model which refers to objective rules of nature and traditional values.