

Михаил Лурье

Anastasia Gordienko. Outlaw Music in Russia: The Rise of an Unlikely Genre. Madison: University of Wisconsin Press, 2023. 336 pp. ISBN 9780299340100.

Михаил Лурье, Европейский университет в Санкт-Петербурге; Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. mlurie@inbox.ru.

В 2022 году издательство Висконсинского университета выпустило в свет книгу «Outlaw Music in Russia: The Rise of an Unlikely Genre». Ее автор Анастасия Гордиенко предприняла попытку реализовать амбициозный замысел, объединяющий два исследовательских нарратива. Один – о культурной биографии российской outlaw music, «от ее истоков» до наших дней и во всем многообразии сменявших друг друга форм. Другой – о феномене «русского шансона», который рассматривается не только в исторической оптике – как последнее звено в этой цепочке трансформаций «нежелательного жанра», но и в политическом контексте российской современности.

Исследование Гордиенко впечатляюще фундировано материалом, много- и разнообразие которого впечатляет. Среди ее источников – произведения известных литераторов, издания массовой литературы и лубочные песенники, фольклорные сборники, публикации и записи текстов русского шансона, мемуары, документы, материалы СМИ, интервью с исполнителями, в том числе и взятые автором книги. Книга богата фактологией и фрагментами текстов, приведенными параллельно в переводе и оригинале, снабжена глоссарием и обширными примечаниями, в которых обрисованы дополнительные контексты.

Автора нельзя упрекнуть и в недостатке внимания к работам предшественников. Тем больше бросается в глаза, что наиболее близкие, я бы даже сказал – изоморфные работы остались обойденными ее вниманием. В монографии отсутствует указание на книгу американских историков Майкла и Лидии Джекобсонов «Преступление и наказание в русском песенном фольклоре» (2006) – сборник фольклорных песен от Средневековья до конца имперского периода, которые, согласно концепции авторов, репрезентируют историю трансформаций взаимоотношений власти и народа. Русскому шансону и его предыстории на протяжении XX века посвящена книга немецкого журналиста Ули Хуфена «Das Regime und die Dandys: Russische Gaunerchansons von Lenin bis Putin» (Hufen 2010), также не замеченная Анастасией Гордиенко. Удивительнее всего, что без внимания осталась написанная в жанре популярного исследования книга Максима Кравчинского «История русского шансона» (Кравчинский 2012), на которую исследовательница лишь единожды ссылается как на источник цитаты (с. 99). Между тем Кравчинский, как и Гордиенко, выстраивает единую линию истории шансона от ранних форм вольной музыки, любимой народом и преследуемой властью, к «русскому шансону» как особому жанру, творческому цеху и успешному проекту, и рассматривает многие из тех сюжетов, что мы встречаем и в рецензируемой книге. Отсутствие диалога с этими работами – даже если не подозревать в них источники вдохновения – вызывает искреннее недоумение.

Исходной точкой всего проекта является исследовательское удивление, настойчиво и многократно артикулируемое на страницах книги: как получилось, что криминальная песня, которая в России во все времена и во всех своих жанровых ипостасях стигматизировалась официальной культурой, запрещалась и преследовалась властями, в XXI веке оказалась не только на вершине всенародного признания и коммерческого успеха, но и под особым покровительством политической элиты?

В качестве теоретической опоры для ответа на этот вопрос автор использует рассуждения Дика Хебдиджа, выходца из Бирмингемской школы, автора одной из самых ранних и самых авторитетных теоретических работ о субкультурах (Hebdige 1977). Согласно Хебдиджу, официальная власть использует две стратегии инкорпорации неудобных ей мятежных субкультур. Первая – идеологическая, в рамках которой субкультура стигматизируется доминирующими группами, ее идеология и практики объявляются аморальными или опасными. Эту модель Гордиенко проецирует на практики осуждения преследования криминальных песен в царской России и в Советском Союзе. Вторая – стратегия коммодификации, предполагающая доместикацию и коммерциализацию субкультуры, что лишает ее бунтарского ореола и протестного потенциала. Эта стратегия соотнесена с политикой российских властей постсоветского периода по отношению к русскому шансону.

В той же первой главе («Contextualizing the Shanson Phenomenon») Гордиенко конструирует вторую теоретическую рамку. Привлекая несколько работ по музыкальной психологии, социологии музыки и теории культуры (в частности, Frith 1996; Becker 2010; Bossius and Lilliestam 2011; Rojek 2011; Lilliestam 2013), исследовательница без лишних дискуссий извлекает из них утверждения о социальной обусловленности усваиваемых людьми музыкальных пристрастий («музыкальный габитус», по Боссиусу и Лиллестаму) и о социальных функциях популярной музыки, которая «предлагает перечень общих ценностей, групповых норм и верований», «отражает социальные, экономические и культурные силы и передает память о них», «отражает отношения власти и способы сопротивления социальному контролю» и, в конечном итоге, является инструментом построения и сохранения групповых идентичностей (с. 18–19).

Эти идеи, проецируясь на русский шансон, служат автору теоретической опорой в интерпретации беспрецедентной популярности этого музыкального жанра у постсоветской публики. Согласно Гордиенко, русский шансон стал для нее идеальной формой выражения и конструирования себя, ходовой народной энциклопедией жизненной мудрости. С одной стороны – в силу простоты и лиричности музыкальной и поэтической формы песен, универсализма и мелодраматизма их содержания (разбору основных тем, мотивов и моральных максим шансонного творчества посвящена 5-я глава книги «The Shanson: Main Features and Themes»). С другой стороны – поскольку не теряет связи с криминальной культурой и моралью, за многие десятилетия пронизавшей национальное самосознание в непреходящей ситуации тотального недоверия населения власти и закону.

Историческая часть монографии представлена тремя главами: «Criminals' Music from Its Origins to the Early Soviet Period: A Glorified Archetype» (глава 2),

«Soviet Underworld Music: From the Bolshevik Revolution to the End of the Stalin Era» (глава 3) и «From Post-Stalinist Censorship to the Contemporary Mainstream: The Birth of the Shanson» (глава 4). Охватывая период с XVIII до начала XXI века, ретроспектива развития outlaw music in Russia, выстроенная автором, включает казачьи и разбойничьи песни, герои которых предстают или эпическими злодеями, или народными заступниками в робингудовском стиле; песни о тюрьме и каторге, страдающих узниках, имевшие большую популярность в конце XIX – начале XX веков; блатные песни как специфический субжанр, появившийся как порождение городской романсово-балладной традиции рубежа веков и испытавший большое влияние одесской демократической музыкальной сцены и еврейского фольклора; лагерная лирика времен сталинского периода; «бардовскую» песню позднесоветских десятилетий и возникшую в те же годы тeneвую музыкальную индустрию, с подпольными концертами и записями «на костях»; наконец, русский шансон – криминальную песню, «вышедшую из тени».

На мой взгляд, создавать общий нарратив об истории песен о преступлении и наказании как о линейном процессе культурной генеалогии – довольно сомнительное предприятие, поскольку outlaw music – ни в каком смысле не жанр, а исследовательский конструкт (см. об этом в рецензии на другую книгу: Лурье 2009). Линейность исторического нарратива не бросается в глаза читателю в силу того, что Гордиенко насыщает свое повествование, во-первых, огромным количеством укрупненных эпизодов и сюжетов (будь то история романа о разбойнике Чуркине, истории вокруг «Мурки» или вопрос о «блатном» в творчестве Владимира Высоцкого); во-вторых – описанием множественных культурных и политических контекстов, в разные эпохи влиявших на появление, функционирование и культурный статус песен криминальной и пенитенциарной тематики (от пристального внимания цензуры в XIX веке к народным и литературным балладам о Стеньке Разине до идеологических кампаний против блатных песен в советскую эпоху, от пристрастия русской литературы к темам и образам, связанным с преступлением, наказанием и криминальным миром до роли бардовского движения в появлении «русского шансона»).

В то же время, читая эти интересные истории и соображения, особенно если ты сам «в теме», постоянно сталкиваешься с преувеличениями, упущениями и упрощениями, – как будто автору хочется сделать картину реконструируемой им действительности более однозначной и более контрастной.

Другой пример – из раннесоветских сюжетов. Исследовательница пишет о «Российской ассоциации пролетарских музыкантов» как о государственном цензурном органе:

Один из контролирующих органов, Российская ассоциация пролетарских музыкантов (РАПМ), работал с 1923 по 1932 год над развитием пролетарской музыкальной культуры. Она объявила вне закона русских музыкантов и композиторов непролетарского происхождения, а также музыкальные жанры, которые считала «чуждыми пролетариату», тем самым значительно сузив одобряемые государством средства музыкального выражения (с. 66).

На самом деле РАПМ никогда не была ни контролирующим органом, ни государственным органом, и в этом плане не имела ничего общего с Главреперткомом, действительно выполнявшим функции предварительной цензуры в области сценического и музыкального искусства. Агрессивная публичная риторика лидеров и идеологов РАПМ, прежде всего Льва Лебединского, в отношении текущей музыкальной продукции не обеспечивались какими бы то ни было полномочиями, зато подпитывалась интересами внутрицеховой борьбы за музыкальный рынок и расширение влияния, которую РАПМ вел с конкурирующими композиторскими объединениями. Эта небольшая фактологическая небрежность делает представление о работе музыкальной цензуры в 1920-е годы на несколько градусов более монструозным и менее очным – так же, как, например, серьезные рассуждения о том, что автору «Мурки», если бы он обнаружил себя, угрожала «поездка в ГУЛАГ» либо «исключение из Союза советских композиторов или клеймо паршивой овцы среди пролетарских музыкантов» (с. 61), — рассуждения абсолютно умозрительные.

В главке, посвященной «бардовской песне» и ее отношениям с блатной песней, автор пишет: «Ужасная перспектива привлечь злобное внимание КГБ по понятным причинам могла побудить многих бардов написать большинство своих песен в допустимых пределах компромисса [middle ground]» (с. 97). У читателя должна сложиться картина, согласно которой бардовская песня изначально возникла как диссидентский проект интеллигенции послесталинской эпохи, и если советские барды сочиняли песни на нейтральные темы, то буквально наступая на горло собственной. Но это не так: в традиции бардовской песни «политические» тексты и темы были, несомненно, значимой составляющей, но вовсе не были точкой отсчета и системой координат.

По логике Гордиенко, «из-за ограниченного круга тем в бардовской песне, принятой истеблишментом (и официальной поп-культурой в целом), советская интеллигенция, и диссиденты в частности, видели в новом городском фольклоре и музыке преступного мира выходы для устремлений, которые не могли быть реализованы в рамках официальной культуры» (с. 98). И это тоже упрощение. «Политический» характер авторской песни в эпохи оттепели и застоя обеспечивался не только сравнительно небольшим числом собственно «антисоветских» песен, но гораздо сильнее – социальным контекстом бытования и восприятия бардовского творчества в целом. Практики слушания и пения этих песен позволяли интеллигенции воспроизводить чувство принадлежности к среде единомышленников, разделяющих общие стили и ценности, которые мыслились как не инспирированные официальной идеологией и культурной политикой. В то же время блатные песни ценились интеллигенцией не исключительно в связи со встроенным в них антирежимным посланием, но и в силу их специфического колорита, языкового и культурного обаяния, достигаемого за счет комбинации узнаваемости и экзотичности.

Подобных «спрямлений» и «заострений» в обрисовке ситуаций и контекстов бытования, восприятия и преследования криминальных песен в исторических главах книги довольно много, что, к сожалению, лишает культурно-исторические реконструкции автора ожидаемой нелинейности и нюансировки. Прагматика такой мягкой тенденциозности исторического письма вполне отчетлива: Гордиенко стре-

мится сделать картину существования «нежелательного жанра» в прежние периоды его биографии максимально драматичной, с тем чтобы сообщить большую контрастность его положению в постсоветское время – выходу из тени и небывалому возвышению его шансонной реинкарнации. Этому посвящена 6-я глава с выразительным названием «The Shanson in Russia: From the Slums to the Kremlin» и столь же броскими заголовками разделов. Основной посыл этой главы прост: в России XXI века, сделавшись легальным популярным музыкальным проектом и получая явные знаки симпатии от политической элиты, русский шансон не утратил связи с криминальной тематикой, криминальным стилем и криминальным миром («The Shanson's Retained Ties to the World of Illicitness»), при этом шансонье выражают крайнюю лояльность российской власти, поддерживая ее идеологическую повестку и политические кампании, а власти взаимнообразно поддерживают шансон, позволяя концерты в Кремлевском Дворце и вручая государственные награды («The Paradoxical Synergy of Putin's Politics and the Shanson»). Таким образом, по мысли Гордиенко, границы между криминалом и властью нивелируются и на символическом уровне («Blurred Boundaries between the Legal and Illegal in Contemporary Russia»; «The Shanson and Russian Authorities: "Singing the Same Tune"»).

Однако на этом книга не заканчивается. В последней, седьмой главе («Turning Russia's Immediate Reality into Song») и отчасти в эпилоге повествование о песнях перерастает в нарратив о политическом режиме современной России и о «политическом габитусе» нации. Согласно исследовательской программе, изложенной во введении, «будучи междисциплинарным исследованием, эта книга не только освещает историю жанра и его непреходящую связь как с национальным сознанием, так и с политикой Путина, но и демонстрирует, как ценности и нормы ("понятия") криминального мира проникли во все социальные сферы, в конечном итоге став нравственными ориентирами как для широкой публики, так и для властей предрежащих, от трущоб до Кремля» (с. 10).

Власть, действующая по принципу «плебисцитарного патримониализма»; коррупция, пронизывающая все сферы общества сверху донизу; беззаконие в пенитенциарной системе; смычка властей и криминалитета («государства и его тени»); тотальное недоверие народа властям и закону и ориентация на воровской кодекс как моральное убежище; всепроникающая криминализация сознания населения – неполный список тем, которые поднимает автор исследования о русском шансоне. На место методологии приходит риторика, анализ уступает место экзотизации. Ограничимся одним лишь примером:

Структура власти в российском государстве формировалась под влиянием конкретных социально-исторических обстоятельств, в том числе поколений монархов, которые считали страну своей собственностью и управляли ею соответственно. [. . .] То есть при нынешней системе российские власти управляют государством так, как если бы его активы были их собственными – как это делали российские монархи до них. Что еще более поразительно, так это молчаливое согласие населения с этим статус-кво, повторное использование многовекового национального повиновения «данном Богом правителям» (с. 167–168).

Междисциплинарность – дело хорошее, однако последние части книги заставляют усомниться в том, что познания в теории субкультуры, в истории культуры и в психологии музыки – именно тот бэкграунд, на основе которого можно сформировать компетенции для экспертных суждений в политологической сфере.

На фоне подобного рода экспликаций в последней главе и в эпилоге («Soundtrack to Russian Life») исследовательница выстраивает один из основных тезисов книги – о «гомологичности» шансона, «его непреходящей связи с национальным сознанием». Примечательно, что в более ранних главах, посвященных истории криминальной песни, разговор идет о тех или иных социальных группах. На сцену авторского повествования попеременно выходят русские крестьяне, бережно сохраняющие в своем фольклоре крамольные баллады о народных бунтовщиках и заступниках, городские низы как основная аудитория каторжных и тюремных песен, советская интеллигенция, разделившая лагерный опыт с уголовниками и в поисках поэтической формы сопротивления режиму апроприировавшая блатную песню. Но когда речь доходит до русского шансона, сообщество его адептов теряет какие бы то ни было социологические очертания, обретая национальный масштаб и монолитность. И Гордиенко «на голубом глазу» масштабирует изложенные в первой главе тезисы о значении музыки как инструмента формовки общности и ее социального клея с уровня группы на уровень «нации», представляя русский шансон как национальный музыкальный жанр, превратившийся для всех современных россиян в «манifest социальной идентичности; квинтэссенцию жизненного опыта; представление о самых интимных, романтических или душераздирающих ситуациях; и краткий набор моральных ценностей, руководствующихся общинной этикой, а не универсальными человеческими моральными нормами» (с. 189–190).

Рассуждая и о встроенных в тексты русского шансона моральных установках, разделяемых (по определению – всецело) его аудиторией, о психологической, моральной и политической физиономии этой аудитории, автор заметно меняет и манеру письма, переходя от тщательно выписанных историко-культурных сюжетов к широким мазкам обобщений. Примечателен, например, такой фрагмент.

Институты, определяющие западную современность, так и не укоренились в России из-за иллюзорного и принудительного характера советского проекта модернизации. Зато в стране все еще заметны остатки славянофильских представлений о сообществе духовно мыслящих людей, живущих по восточно-православным ценностям, в противовес прогрессивной ориентации Запада на индивидуализм. Другими словами, сохранение домодернистских практик и ценностей сообщества [Gemeinschaft] вплоть до охвата всего общества обеспечивает воспроизведение архаичных структур нации. Такое специфическое сочетание различных социальных, политических и экономических факторов, а также ценностей и вкусов населения, бесспорно, подготовило благодатную почву для популярности шансона (с. 189).

Оставим без комментария тезисы о призрачном характере советской модернизации – для нас в данном случае важно другое. Критикуя националистический дискурс об «особом пути» России, автор опирается на ту же самую эссенциалистскую логику национальной исключительности российского общества, на представление об особом национальном характере русских. И этот характер крепко связан с криминальным этосом и русским шансоном как его музыкальной ипостасью. Так, согласно автору, «слияние государства и его тени проявилось не только в российской политике, но и в других сферах национальной жизни, особенно в производстве и потреблении шансона» (с. 174), а «черта национального характера русских, вероятно, наиболее важная для понимания функции музыки преступного мира, – их крайняя доверчивость и доброта к своим близким друзьям и родственникам, несмотря на их подозрительность и даже сильную враждебность к незнакомцам» (с. 178).

Как научно-просветительский проект, монография Анастасии Гордиенко «Outlaw Music in Russia» была бы не лишена достоинств. Она наполнена интересными историко-культурными сюжетами, легко написана и увлекательно читается, и хотя можно упрекнуть автора в упущениях и упрощениях, но так или иначе широкая международная аудитория получит удовольствие от чтения и новое знание.

Однако в одном пакете с этим новым знанием читатель этой книги получает исполненную в лучших традициях тенденциозной политической журналистики картину монолитной российской нации, которая дружными рядами слушает русский шансон, находя в нем идеальную реализацию своего национального менталитета, пропитанного ценностями уголовной морали, и идеальное соответствие своему национальному политическому габитусу, рутинизировавшему тотальную коррупцию, сращение политики с криминалитетом и рабскую конструкцию из недоверия властям и повиновения им.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Джекобсон, Майкл и Лидия Джекобсон. 2006. *Преступление и наказание в русском песенном фольклоре (до 1917 года)*. М.: Изд-во СГУ.
- Кравчинский, Максим. 2012. *История русского шансона*. М.: Апрель.
- Лурье, Михаил. 2009. «Песенный фольклор как зеркало русской оппозиции». Рецензия на книгу «Преступление и наказание в русском песенном фольклоре (до 1917 года)» Майкла Джекобсона и Лидии Джекобсон. *Антропологический форум* 10:335–342.
- Becker, Judith. 2010. "Exploring the Habitus of Listening: Anthropological Perspectives." Pp. 127–158 in *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, and Applications*, edited by Patrick N. Juslin and John A. Sloboda. New York: Oxford University Press.
- Bossius, Thomas, and Lars Lilliestam. 2011. *Musiken och jag: Rapport från forskningsprojektet Musik i Människors Liv*. Gothenburg, Sweden: Bo Ejeby Förlag.
- Frith, Simon. 1996. "Music and Identity." Pp. 108–149 in *Questions of Cultural Identity*, edited by Stuart Hall and Paul Du Gay. Thousand Oaks, CA: SAGE.
- Hebdige, Dick. 1979. *Subculture: The Meaning of Style*. London: Routledge.
- Hufen, Uli. 2010. *Das Regime und die Dandys: Russische Gaunerchansons von Lenin bis Putin*. Berlin: Verlag Rogner & Bernhard.
- Lilliestam, Lars. 2013. "Research on Music Listening: From Typologies to Interviews with Real People." *Volume!* 10(1):109–110.
- Rojek, Chris. 2011. *Pop Music, Pop Culture*. Malden, MA: Polity Press.