

БЛАГОДАТЬ ПОД ДРУЖЕСТВЕННЫМ ОГНЕМ: ЦЫГАНСКИЕ РОМАНСЫ ИЗАБЕЛЛЫ ЮРЬЕВОЙ И ТАМАРЫ ЦЕРЕТЕЛИ

Художник на самом деле не может быть политиком ... Большой бизнес и музыка не . .
смешиваются... [В старой эстраде] между людьми были хорошие, добрые отношения.'

неоправданно жестокое знакомство с игу ;

Цыган должен был убить ее; она была неверна. Мечь, однако, принесла убийце мало покоя. Его все больше преследовала совесть. В конце концов он больше не мог выносить своих личных страданий и искал развязки в этой трагической истории, написанной кровью. Недалеко от спокойной чащи, где он так недавно убил свою возлюбленную, злоумышленник бросился со скалы. Занавес.

Этот лаконичный и довольно мрачный сценарий взят из дореволюционного немого фильма 1908 года "Драма в цыганском таборе".* Он очень четко показывает восприятие цыганской культуры в большом городе в начале двадцатого века, восприятие, которое нашло смелое и столь же грубое выражение в урбанизированных формах экстравагантного, импульсивного песня странствующих туземцев: романс. Этот тип пылкой, даже пылкой поэзии, исполняемой под изменчивый, энергичный темп одинокой гитары, на самом деле прибыл в Россию из Франции более ста лет назад. Париж и его окрестности были настолько тесно связаны с этим жанром в глазах славян, что "романс" в конце восемнадцатого века означал любой франкофильский стих, написанный русскими, а затем положенный на музыку. Сами французы всегда считали романсы "носителями эмоций по преимуществу" или "поэмами древней любви и галантности"³. Следовательно, когда смелость или пафос стали модными и национально специфичными во времена позднего сентиментализма, впервые возникло желание воспеть местные, благородные эмоции в русской песне. - достаточно подходяще --

Школа для дворян.

Однако, поскольку сентиментальные герои редко убивают друг друга, романтика, какой мы ее знаем сегодня, нуждалась в беспрепятственной эстетике романтизма, чтобы полностью заявить о себе, будь то в печали или в более веселом контексте дружбы и пьянства. Учитывая природу цыганской жизни, также логично, что свободное и полное движение между эмоциями часто выражалось в этих текстах как физическое странствие, как рассказы о том, как мы покидаем одно место или тоскуем по другому. Чью-то возлюбленную любят и бросают, теряют и находят. Такие темы противостояния, хотя иногда и расширялись до размышлений о противоположностях жизни и смерти, почти никогда не приводили к бегству или отказу от имманентности, от *hic et nunc*. Этот тип саморегулирующейся тенденции в романе, тенденция не заходить слишком далеко и не начинать призывать сверхъестественное или брать в руки большие ножи, позволил даже модно гражданским или этнически чувствительным темам появиться в текстах середины девятнадцатого века (а-ля Некрасов). По сути, однако, репутация романсов как мелодраматической "цыганской чепухи" (цыганщины) никогда по-настоящему не могла быть поколеблена.⁵

Летом в Санкт-Петербурге и Москве девятнадцатого века подобная чушь приходила в города извне и звучала на ярмарочных площадках, в парках и в официальных садах. После захода солнца из обеденных залов дорогих ресторанов и экстравагантных отелей звучали романсы. Популярность этих песен отражала растущий интерес к музыке как к индустрии. В период с 1900 по 1907 год в России было продано полмиллиона пластинок, а британские и французские инвесторы открыли фабрики. Первые граммофоны были произведены внутри страны еще в 1899 году, и, чтобы покрыть взрывной спрос, в течение следующих восьми лет было импортировано еще полмиллиона.⁶ Под неровный ритм и страстное дополнение гитары или фортепиано солисты продавали свои "легкодоступные популярные мелодии, сентиментальные или эмоционально привлекательные стихи, который был способен тронуть, взволновать и зажечь душу самого нетребовательного слушателя"⁷.

романы и проблема из советских "массовых" песен

Дорог весенний час. Это, пойми, для нас
Льются волною песни, кино и джаз.

[Весна так драгоценна. Это только для нас,
понимаешь? Нахлынула волна песен, фильмов и джаза

испорченные шумными обедающими, романсы не могли вечно сохранять стильный лоск, временно предоставленный им такими композиторами, как Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков и Чайковский, которые оттачивали " камерные" романсы из поэзии Пушкина, Баратынского, Дельвига, Фета и других. Салоны уступили место пабам, и Золушка отправилась домой с бала. Раскрепощенные эмоции казались подходящим развлечением для подвыпивших; вульгарный общественный спрос быстро рос по мере приближения двадцатого века. В последующие годы Советы мало что делали для спасения или продвижения салонного жанра, но люди по-прежнему требовали романсов. "Спрос действительно был огромен. Независимо от того, как их называли в советское время: псевдогиганскими, мелкобуржуазными или [просто] актуальными, модными романами, суть жанра оставалась неизменной.

Романсы выражали тоску по прошлой, ушедшей или неразделенной любви, которая угасла, вместе с мечтами о каких-то других "сильных страстях" или праздновании беспрепятственного образа жизни цыган"⁹.

На дальнем конце тематических сдвигов в этом жанре лежат драки новой "криминальной" песни ("блатная песня") вместе с "жестоким романом" ("Жестокие римляне"), который рассказывает о редких страстях, доведенных до криминальных крайностей, задокументированных в нашем немом фильме. Такой максимализм не только приводит к самопародии, к пародии на эпос, но и наводит на мысль, что "Жестокие римляне", возможно, сами возникли как пародия на эмоционально брезгливые салонные тексты.¹⁰ Так что же такое романтика: эпическая или лирическая? Энциклопедия Брокгауза-Ефрона 1899 года определяет ее как "небольшую эпическую поэму, в которой несколькими штрихами изображено повседневное событие, хотя и стимулирующее как чувства, так и фантазию". Большая Советская энциклопедия более полувека спустя назвала его с предельной неопределенностью " лирическим произведением, свободным от общих маркеров", и отличала камерные романсы от городских или "повседневных" (бытовых) версий, появившихся в пабах и на заводах. Между этими двумя определениями мы видим, как экспрессивная эмоция изменила свой относительный статус. Грандиозная, драматическая шкала личных чувств, существовавшая до революции, столкнулась с более сильным влиянием после 1917 года, одним из шумных, спонсируемых государством чувств, по сравнению с которыми романы казались ничтожными. "Аффект" в этом смысле - это чувство или эмоция, которые оказывают влияние.

Первоначально эта шумная интенсивность пения приняла форму гражданской войны. Ленин подписал декларацию 7 апреля 1919 года, в соответствии с которой все драматические и музыкальные артисты были призваны для фронтовых развлечений. 26 августа того же года более широкий мандат поставил всю эстраду под государственный контроль. "Уже 19 апреля 1920 года любое выступление эстрады в пределах Москвы требовало предварительного одобрения правительства. К концу десятилетия романы будут отвергнуты по всей стране как архаичные

среди группы молодых поэтов, связанных с Московским дворянским пансионом.

Однако, поскольку сентиментальные герои редко убивают друг друга, романтика, какой мы ее знаем сегодня, нуждалась в беспрепятственной эстетике романтизма, чтобы полностью заявить о себе, будь то в печали или в более веселом контексте дружбы и пьянства. Учитывая природу цыганской жизни, также логично, что свободное и полное перемещение между эмоциями часто выражалось в этих текстах как физическое блуждание, как рассказы о том, как они покидают одно место или тоскуют по другому. Чью-то возлюбленную любят и бросают, теряют и находят. Такие темы противостояния, хотя иногда и расширялись до размышлений о противоположностях жизни и смерти, почти никогда не приводили к бегству или отказу от имманентности, от *hic et nunc*.⁴ Этот тип саморегулирующейся тенденции в романе, тенденция не заходить слишком далеко и не начинать призывать сверхъестественное или брать в руки большие ножи, позволил даже модно гражданским или этнически чувствительным темам появиться в текстах середины девятнадцатого века (а-ля Некрасов). По сути, однако, репутация романсов как мелодраматической "цыганской чепухи" (цыганщина) никогда по-настоящему не могла быть поколеблена.⁵

Летом в Санкт-Петербурге и Москве девятнадцатого века подобная чушь приходила в города извне и звучала на ярмарочных площадях, в парках и в официальных садах. После захода солнца из обеденных залов дорогих ресторанов и экстравагантных отелей звучали романсы. Популярность этих песен отражала растущий интерес к музыке как к индустрии: с 1901 по 1907 год в России было продано полмиллиона пластинок, а британские и французские инвесторы открыли фабрики. Первые граммофоны были произведены внутри страны еще в 189 году, и, чтобы покрыть взрывной спрос, в течение следующих восьми лет было импортировано еще полмиллиона.⁶ Под неровный ритм и страстное дополнение гитары или фортепиано солисты продавали свои "легко доступные, популярные мелодии, сентиментальную или эмоционально привлекательную поэзию, которая была способна тронуть, взволновать и зажечь душу самого нетребовательного слушателя".⁷

романсы и проблема советских "массовых" песен

Дорог весенний час. Это, пойми, для нас
Льются волною песни, кино и джаз.

[Весна так драгоценна. Это только для нас,
понимаешь? Нахлынула волна песен, фильмов и джаза

- 3

В прокуренной атмосфере ресторанов *fin de siècle*, постоянно прерываемой шумными посетителями, романсы не могли вечно сохранять стильный лоск, временно предоставленный им такими композиторами, как Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков и Чайковский, которые оттачивали "камерные" романсы из поэзии Пушкина, Баратынского, Дельвига, Фета и другие. Салоны уступили место пабам, и Золушка отправилась домой с бала. Раскрепощенные эмоции казались подходящим развлечением для подвыпивших; вульгарный общественный спрос быстро рос по мере приближения двадцатого века. В последующие годы Советы мало что делали для спасения или продвижения салонного жанра, но люди все равно требовали романсов. "Спрос действительно был огромен. Независимо от того, как их называли в советское время: псевдогиганскими, мелкобуржуазными или [просто] актуальными, модными романами, суть жанра оставалась неизменной. Романсы выражали тоску по прошлой, ушедшей или неразделенной любви, которая угасла, вместе с мечтами о каких-то других "сильных страстях" или праздновании беспрепятственного образа жизни цыган"⁹.

На дальнем конце тематических сдвигов в этом жанре лежат драки новой "криминальной" песни ("блатная песня") вместе с "жестоким романом" ("Жестокие римляне"), который рассказывает о редких страстях, доведенных до криминальных крайностей, задокументированных в нашем немом фильме. Такой максимализм не только поддается самопародии, пародии на эпос, но и наводит на мысль, что "Жестокие римляне", возможно, сами возникли как пародия на эмоционально брезгливые салонные тексты.¹⁰ Так что же такое романтика: эпическая или лирическая? Энциклопедия Брокгауза-Ефрона 1899 определяет ее как "небольшую эпическую поэму, в которой несколькими штрихами изображено повседневное событие, хотя и стимулирующее как чувства, так и фантазию". Большая Советская энциклопедия более полувека спустя назвала его с предельной неопределенностью "а лирическое произведение, свободное от общих маркеров" и отличало камерные романсы от городских или "повседневных" (*bytouye*) версий, которые появлялись в пабах и на фабриках. Между этими двумя определениями мы видим, как экспрессивная эмоция изменила свой относительный статус. Грандиозная, драматическая шкала личных чувств, существовавшая до революции, столкнулась с более сильным влиянием после 1917 года, одним из шумных, спонсируемых государством чувств, по сравнению с которыми романы казались ничтожными. "Аффект" в этом смысле - это чувство или эмоция, которые оказывают влияние.

Первоначально эта шумная интенсивность пения приняла форму гражданской войны. Ленин подписал декларацию 7 апреля 1919 года, в соответствии с которой все драматические и музыкальные артисты были призваны для фронтовых развлечений. 26 августа того же года более широкий мандат поставил всю эстраду под государственный контроль." Уже 19 апреля 1920 года любое выступление эстрады в черте Москвы требовало предварительного одобрения правительства. К концу десятилетия романы будут отвергнуты по всей стране как архаичные

самоанализ и официально отброшен в пользу сознательно социальной эстетики". * Например, к 1930 году, после нескольких неудачных временных п мер, ленинградская (очень социальная) организация эстрады была бы образовано: Lengosèstrada. Однако эта величественная консолидация была в отдаленном будущем; сразу же после революции стало ощущаться, что репертуары смущающе колебались между влиянием алчных предпринимателей и (финансовой) необходимостью добиться успеха перед публикой подозрительной утонченности. ** Множество артистов были спасены с рынка и зарегистрированы правительством, но многие из них п были затем выброшены почти сразу же, именно из-за этих подозрительных репертуаров. Жертвы рынка внезапно стали рассматриваться как его сторонники. У этих отвергнутых шоуменов не было времени остановиться и задуматься о переменчивости своей судьбы; начали распространяться слухи о том, что пожилых исполнителей эстрады преследуют по улицам Москвы. Головорезы с револьверами искали тех, кто когда-либо пел перед царем.⁴

Это короткое и опасное соревнование было прекращено на годы Новой экономической политики (нэп, 1921-28). Вялая экономика получила толчок к временному возвращению к частному предпринимательству, что , как мы надеемся, облегчит некоторые ужасные проблемы, связанные, в частности, с нехваткой продовольствия и топлива . Профессиональные аспекты эстрады, которые начались в 186-х годах и были так грубо свернуты после революции, теперь взорвались заново с появлением "интимных песен" в бесчисленных барах и ресторанах. Вновь появились 15 Вывесок с любовно написанными на них давно забытыми словами "Кабаре" и "Варьете". Звучали как подлинные, так и стилизованные цыганские романсы, а также их новый городской эквивалент. Присутствие цыган было на самом деле настолько велико, что певцы начали видеть в цифрах как безопасность, так и финансовую логику: они часто объединялись и выступали как хоры, часто с большим успехом⁶.

Эти хоры действительно имели значительный прецедент. Впервые они появились в Москве в восемнадцатом веке, и вскоре их члены (все) стали известны как "московские" цыгане, просто потому, что никто не был до конца уверен, откуда они пришли. Граф Орлов-Чесменский был так увлечен ими, что создал подобный частный хор, чтобы петь на всех своих приемах. Однако, не имея никаких реальных знаний о культуре путников, граф был более чем счастлив просто использовать крестьян из своего собственного поместья. Таким образом, похоже, что изначально никто также не был уверен в том, как выглядят цыгане. Как только мода была введена более серьезно , к началу девятнадцатого века настоящие цыганские хоры стали часто выступать в богатых домах. Однако по мере того, как города росли вместе с торговлей и промышленностью, представления постепенно переходили от элиты обратно к массам. Хоры можно было увидеть в ресторанах, спа-салонах, магазинах и (в плохие дни) на железнодорожных станциях. В каждом хоре было по крайней мере

один солист, что позволяет легко переключаться между народными хоровыми произведениями и разработкой более модного, прибыльного и ориентированного на романс репертуара¹⁷.

Именно благодаря этой устоявшейся традиции цыганские хоры и их солисты продолжали выступать и после революции, и в годы нэпа. Однако, как мы увидим, ситуация ухудшилась, как только был введен первый пятилетний план: "У русского романа была такая сложная судьба! Он прошел практически через все, начиная со своего часа славы и заканчивая годами преследований и прямого запрета. Но он устоял на своем, потому что выяснилось, что романтика имеет очень прочные корни"¹⁸. И поэтому битва началась снова, когда закончился нэп.

Или сделал это? Давайте ненадолго остановимся и рассмотрим это распространенное предположение. Само понятие постромантической "советской массовой песни" и ее предполагаемый успех нуждаются в серьезном, длительном пересмотре. Даже во время Первой мировой войны массы не были слишком увлечены ура-патриотической публичной напыщенностью. "Лейтмотивом [песен во время] войны быстро стало желание забыться, убежать от реальности, спрятаться где-нибудь или забиться в угол. По крайней мере, так ты мог бы изображать страуса и прятать голову ... Именно в это время процветали так называемые легкие жанры".¹⁹ "Свет", но для кого? Для зрителей или артистов?²⁰ "Массовая" песня в каком смысле? Массовые тиражи, напечатанные и одобренные декретом, или массово популярные? Отступление от темы популярности, эмоций и политики в целом позволит нам вернуться немного позже к выбранному нами жанру после нэпа в контексте двух конкретных романтических певцов с гораздо лучшим, на самом деле существенным, пониманием социальных сил, среди которых они работали.

Джеральд Смит в своей работе о современной бардовской традиции в России пишет о советской массовой песне следующее. Он сыграл свою "назначенную роль наряду с другими отраслями искусства в воплощении идеологии партии в приемлемых для нее образах, активно направляя народ страны по пути [выполнения] партийных указов, укрепляя партийную версию своей истории, создавая образ нового советского человека на работе и в личной жизни." Затем он вслух задается вопросом, в какой степени такая позиция на самом деле может гарантировать популярность". "Если это невозможно, то у нас больше нет массовой песни.

массовые песни тридцатых: дунаевский против рэпа!

Давайте возьмем типичный государственный праздник при Сталине и послушаем, что поют люди, проходя мимо. Государственное музыкальное издательство, по сути, сделало именно это в различных районах Москвы во время Октябрьского

торжества 1930 года. Когда люди двигались к Красной площади, 44% того, что они пели, было классифицировано как буржуазное, 19% - как "псевдореволюционное", и столько же - как исходящее из народного репертуара. Политкорректные тексты составляли всего 18%.**

Что-то явно было не так, что, без сомнения, объясняет смешение жанров, которые впитывали советские идеологические песни, когда они пытались соответствовать и смешиваться с пролетариатом. Они звучали среди "элементов городского, крестьянского и военного фольклора, отголосков фольклорных легенд, духовной хоровой музыки и эпических настроений периода гражданской войны"23. Идеологические репертуары, казалось, следовали за публикой, не ведущий.

Это цитируемое определение ученого Е. Петрушанской продолжает определять советскую массовую песню среди различных "народных интонаций из русских, казачьих, еврейских и украинских лирических песен, цыганских опер, неаполитанских и одесских фольклорных мелодий, плюс влияние джаза и криминального романтизма". Подождите минутку! Все эти разговоры о политической эстетике не только явно навязываются эстраде, но и применяются Петрушанской к Исааку Дунаевскому, еврейскому украинскому композитору из сталинской России, в честь которого в 2000 году будет учреждена телевизионная премия. Собственная карьера Дунаевского будет обсуждаться в главе, посвященной лидеру группы Леониду Утесову, но Я должен сказать здесь, что, хотя его песни, возможно, часто были смешными-назначенные государством, они очень часто были подчеркнута аполитичны, всегда счастливы и по-настоящему популярны. Когда, например, он работал с автором текстов Василием Лебедевым-Кумачом над фарсовой романтической комедией "Беспечные ребята" ("Веселые ребятки") 1934 года, первоначальная песня одинокого романтического горного пастуха со своим жалким скотом; лишь постепенно использовалась во все более политических целях. Частная история сначала трансформируется в большой хоровой аранжировке в развязке фильма, а затем становится жертвой еще более грандиозных процессов в обществе. Стихи о Коммунистическом союзе молодежи и необходимости дать отпор неизвестному врагу превратили пастушью песню в нечто менее очаровательное; три года спустя она использовалась на кремлевских презентациях и советских дипломатических мероприятиях в Лондоне"4. Хотя коллега Дунаевского мог очень легко написать хвастовство, подобное песне "Священная война" (Священная война) 1941 года, именно здесь политика добивается неидеологических эмоций. Советские доктринальные песни уступают или используют настроения несоветских (то есть аполитичных) сценариев. Популярность важнее политики. Тем не менее, музыкальные книги и Интернет сегодня сохраняют только полностью политическая версия этого текста, которая постепенно отдалялась от своего первоначального контекста мюзик-холла, история любви пастуха и его очень личная привязанность к бесправной горничной.25

Время "Веселых ребятишек" можно определить как период, когда сунская политика начала всерьез пользоваться популярностью.²⁶ Это, однако, было возможно только потому, что первоначальные, зарождающиеся социалистические развлечения ранее отличались знаменитостями мюзик-холла, личностями, поющими устойчивые песни старого стиля. На самом деле, когда впервые появились ранние профессиональные советские песни, все они были со сцены эстрады"⁷.

Их неизменно приподнятое настроение помогло проложить дорогу таким людям, как Дунаевский, к формированию их эстетики.

Небеса знают, что две вещи всегда "фатальны для любого искусства и особенно для эстрады: скука и монотонность [однообразие]", ** Дунаевский и его марширующие пастухи внесли большой вклад в развитие позитивного разнообразия (многообразия), счастья и лиризма наравне с политикой в тридцатые годы. Возьмем, к примеру, беседу с самого первого Всесоюзного конкурса эстрады 1989 года. Перед началом конкурса заместитель министра искусств выразил свое согласие с надеждами жюри, которое возглавлял Дунаевский: "Нам действительно нужны здесь несколько лирических песен". Прозвучало предположение, что общество "выглядит довольно здоровым [полнокровным]" и не нуждается в новых "преимущественно пропагандистских песнях", которые просто "ударяют своим слушателям в голову лозунгами". "И у любви, и у ревности есть свое собственное, видное место. Песня-победитель должна быть советской лирикой, но не похожей на [буржуазные] песни, выпущенные до войны". Другие высокопоставленные лица были согласны с судьями (в число которых, кстати, входили Утесой и писатель-юморист Михаил Зощенко).

Сам Дунаевский даже пошел на шаг дальше в статье, написанной накануне конкурса. "Среди советских композиторов все еще существует ненависть к легкому (или простому [легкому]) романсу, к скромным песенкам [песенки], сатирическим балладам и остроумным народным песням [частушки]. Мы были немного слишком взволнованы ритмом героического марша в наших массовых песнях. Мы не должны так возбуждаться, чтобы забывать, что людям нужны и другие песни"⁹. Даже после нэпа массовые песни должны были быть популярны, как это было в Америке.

Дунаевский всегда настаивал на популярности своей работы и той радости, которую она приносила. Например, более десяти лет спустя он рассказал студентам-химикам Воронежского университета, что написание песен приносит "огромное, необъяснимое удовольствие. Это верно, даже когда творческие мысли иногда сталкиваются со значительными, возможно, мучительными проблемами. На основе всего моего опыта я могу сказать, что творческая работа в любых условиях является источником огромного удовольствия"³. В мыслях, подобных этой, мы слышим намеки на то, что жизнерадостное желание будет сохраняться дольше, чем политические ужасы тридцатых годов и их военное выражение в сороковых. Радость переживает гонения и войну. Как мы увидим, сам Сталин - источник ужаса - был большим поклонником многих музыкантов

представлено в этой книге"³. Возможно, он заказал определенные тексты или резкие стихи, но это не значит, что они ему нравились или нравились. Веселые предпочтения Сталина отражали преобладающее желание избежать политики. Слушатели, как низшие, так и высокие, давно устали от прежних банальных пропагандистских приемов, таких как упоминание танго только как "медленных танцев", фокстротов - как "быстрых танцев", а бостонского вальса - как "медленного вальса".³ Эта педантичная критика впервые появилась в начале карьеры Дунаевского в качестве двойного неприятности от Российской ассоциации пролетарских писателей (РАПП) и Российской ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ), последняя из которых объявила все песни о любви "деморализующими" для масс.³³ Когда Сталин достаточно натерпелся от такой глупости, он закрыл обе группы 23 апреля 1932 года за то, что "заставлял художников соблюдать требования и вкусы ассоциаций. Они практиковали организационную тактику исключения, вульгарную трансформацию искусства в социологию [социологизацию], на которую они навешивали всевозможные ярлыки"³⁴. Публика не пела песен, одобренных вездесущим и влиятельным гартом³⁵, поэтому Дунаевский попытался представить надежду. "Я не мог, - признался он, - выносить ханжество и лицемерие тех выдающихся личностей, которые околачивались вокруг искусства, контролируя его, но я должен был согласиться с ними, когда они требовали искусства для людей в целом [для них], а не только для "нас". Эти люди не отвергали красоту - этого нельзя было сделать. Они просто видели красоту в чем-то другом. Мы должны смотреть на вещи их глазами и продолжать лепить их представления о красоте, пока они не станут нашими представлениями; тогда мы поверим в них всем нашим существом"³⁶. Он старался быть великодушным.

Дело не в том, чтобы принять величественный пафос: когда Дунаевскому пришлось писать свою знаменитую "Песню о Родине" для фильма 1936 года "Цирк", его беспокоила та же развязность, потому что она "тяжелым грузом висела как на музыке, так и на тексте". Тем не менее он решил соответствовать (а не копировать) благородное чувство, вызванное желанием "каждый раз удивлять своих слушателей всеми возможными способами"³⁷. Однако степень вероятности, на которой он мог настаивать на утверждении и использовании в рамках гаРМ, была незначительной, поскольку ее политика была политикой изоляции, а не включения. Вот мрачное подводное течение лет становления Дунаевского, которое породило резкий, противоположный и утвердительный дух тридцатых годов.

Гарт определяла себя главным образом тем, чему она противостояла: она была антимодернистской, антизападной, антиджазовой, но также и антифолклорной, антинационалистической ... Они предлагали революционную гебраухсмузыку, маршевые массовые песни ("массовые песни" для группового пения) на агитационно-пропагандистские тексты (агитпроп), а также "оперы" или "оратории", составленные из попури из таких песен, часто являющихся продуктом коллективного авторства ... Не звездный состав, не очень музыкальная атмосфера, а с 1929 года, когда они получили административную власть, ужасный тормоз на

Советская музыкальная жизнь. Но, тем не менее, гарт был значим как одно из новых направлений, появившихся в музыкальном искусстве благодаря советскому государству. Как... [писатель и музыкант] Леонид Сабанеев выразился, пусть и саркастически, вскоре после эмиграции: "Если коммунистическая Россия и создала что-то оригинальное, так это продвижение в демократическом направлении, призыв к "музыке для всех". "Важно отметить авангардный характер этого, казалось бы, реакционного призыва, потому что иначе невозможно понять ни стиль, ни настроение, которыми наполнена музыка Шостаковича, трагического гения советской музыки."⁸

Шостакович также помогает нам соединить политическое и народное. Илья работал с Дунаевским и комическим джазменом Леонидом Утесовым, наиболее известным в комическом ревю "Предположительно убитый" ("Условно убитый"), посвященном учениям по противовоздушной обороне Ленинграда и дебютировавшем в городском мюзик-холле 2 октября 1931 г.³⁹ Два "сентиментальных" композитора очень нравились друг другу." гарт Пьеса ему очень не понравилась, без сомнения, его раздражало очень благотворительное или "дунаевское"

микрокосмос Шостаковича.

Шостакович был близок и дорог Дунаевскому, Дорог из-за его необычного таланта, бесконечных художественных поисков | поисков, близок как музыкант, который серьезно относился ко всем формам музыки и не выделял "легкие жанры" с критическим презрением: "Я никогда не мог понять людей, у которых такой вид об отношении к так называемым "легким жанрам" - я никогда не видел в них ничего светлого", - писал Шостакович. Есть веская причина, по которой композитор однажды заметил, что "при исполнении моих произведений мне доставляет удовольствие, когда зрители смеются или просто улыбаются"⁴¹.

Пьеса, к сожалению, не имела большого успеха, и пресса сочла, что музыке Шостаковича не хватало каких-либо "ярких или запоминающихся мелодий".⁴² Один западный ученый назвал это произведение композитора "самым низким из низких", "халтурой" и - в презрительных кавычках - "цирком- рецензия."⁴³ Другие, такие как Элизабет Уилсон, возражают против этой точки зрения, отмечая, что Шостакович получал удовольствие от работы над проектом. Она также записывает его мнение об Утесове как о "величайшем ныне живущем артисте в СССР", даже если он не был большим поклонником шумных экспериментов лидера группы в "театрализованном" джазе [tea-jaz], обсуждаемых позже в этой книге⁴⁴.

Хотя позже два композитора отдалились друг от друга, и Дунаевский прямо противоречил всеобщему восторгу от Пятой симфонии Шостаковича в 1937-38 годах, в последующие годы этот опус часто с большой иронией сравнивали с собственным "Маршем энтузиастов" Дунаевского (Marsh éntuziastou)¹⁴⁵. Эта маршевая песня, рассказ о смелых, гражданское строительство, тем не менее явно опирается на сентиментальные мотивы из более раннего "Марша веселых ребятишек" "Мы любим горячо и поем, как

дети." Массовые песни - идеологические или нет - и даже величайшее произведение Шостаковича - все они выдержаны в "сентиментальном стиле". Аффект движется внутри и вокруг идеологии, но использует ее для большего эффекта: он выходит за рамки догмы. Процесс личностного становления опережает доктрину политического застоя, потому что жизнерадостная широта взглядов этих двух композиторов позволяет им трансформироваться - к счастью - с помощью множества неожиданных явлений. Бинарная, придирчивая природа, или однообразие, диалектики, таким образом, становится чем-то совершенно иным, процессом часто непредвзятого разнообразия и изменений, передаваемого песнями Дунаевского: "Поведение музыкантов [в джазовом ансамбле Утесоя] интерпретируется философски, это делает исполнение визуально диалектичным. Это показывает связь между человеком и его инструментом... Характер инструмента сливается с музыкантом... создается настроение... выражается такими терминами, как "человеческая труба, человеческий саксофон""⁴⁶.

популярные песни и) "великая отечественная война"

Во время Второй мировой войны эмоционально обусловленное искусство стало еще более очевидным после всеобщего призыва всех артистов эстрады, который был настолько хорошо организован, что вскоре в каждом военном округе появился свой собственный свинг-оркестр. Тем не менее, песни, исполняемые стильными ансамблями на фронте, как правило, были более старыми, знакомыми и более "родными", не только потому, что тоскующие по дому ансамбли и певцы сами подолгу отсутствовали, но и потому, что солдаты хотели услышать пронзительные песни домашнего очага.¹⁷ Один типичная группа ленинградских музыкантов, гастролировавшая на передовой с несколькими вокалистами, помогла удовлетворить эту ретроспективную тоску музыкальными хитростями. "Хотите прямо сейчас услышать самую популярную мелодию в Ленинграде?" Под громкое "да" толпы альт-саксофон начинал выть, как сирена воздушной тревоги. Таким образом, люди на фронте знали, что "если вокруг есть искусство, которое все еще так счастливо, это должно означать, что мой родной город - холд-уходит".^{4*} Счастье означает, что история еще не закончена и перемены возможны.

Тем временем в том городе продолжалось производство пластинок со всем, от сентиментальных частушек до громких патриотических песен, таких как упомянутая выше "Священная война" Лебедева-Кумача.⁴⁹ В тот самый день, когда была объявлена война, крупнейшему ленинградскому прессовому заводу было приказано начать прессование дисков со звуком сирены воздушной тревоги, и с тех пор он был одним из немногих мест в городе, снабженных бесперебойной подачей электроэнергии.³⁰ Производство регулярных музыкальных предложений иногда уступало место другим странностям: "Как подготовить жилое здание к воздушным налетам", "Строительство простых бомбоубежищ" или "Как тушить зажигательные бомбы". Пожалуй, самыми интересными были записи со звуками машин, танков и болтающих солдат, которые

затем они громко звучали в стратегически неважных лесах, и все это для того, чтобы сбить с толку немецких артиллерийских разведчиков.⁵¹ Очевидно, они работали чрезвычайно хорошо, и таким образом большая часть огневой мощи Оси была израсходована на белок.

Из полностью музыкальных записей, сделанных в это время, многие были отправлены непосредственно солдатам, которые сами часто были героями песен. Солдатский хор Красной Армии, который дал полторы тысячи концертов во время войны, пел, записывал и, таким образом, создавал рассказы о героических призывниках.⁵² Чтобы сохранить в безопасности такие ценные записи, как пронзительный "Синий платочек" Клавдии Шульзенко (Синий платочек) или остроумный и антифашистский "Барон фон дер Пшик" Утесова, были выпущены портативные граммофоны в прочных, обшитых железом сумках.⁵³ Солдаты собирались небольшими незаметными группами, чтобы слушайте эти песни, пока бомбы продолжали падать. Фильм Андрея Тарковского "Детство Ивана" хорошо показывает психологическую важность граммофона для контуженных солдат.⁵⁴ Сгрудившись вокруг грязного проигрывателя, измученный пехотный нол на удивление медленно стал предпочитать более веселые и добрые песни, а не вездесущие плагиатные "марши" конца тридцатых, написанные после того, как политики начали подражать Дунаевскому.⁵⁵

После своих собственных, счастливых фронтовых выступлений главная ленинградская эстрадная труппа возвращалась и ночевала в городском театре эстрады вместе с другими артистами, которых разбомбили из их домов. Их андиенс часто присоединялся к ним, когда вечерние воздушные налеты прерывали выступления ближе к занавесу. Поначалу исполнители беспокоились о том, что публика нуждается в музыке среди перестрелок, и были тронуты такой преданностью своему ремеслу в пугающие времена. Они также были благодарны, когда учительница музыки по имени Ольга Фирсова (которая также была альпинисткой-любителем) осенью 1941 года взобралась на 75,2-метровый позолоченный шпиль здания Адмиралтейства, чтобы скрыть его блеск от немецких бомбардировщиков.⁵⁶ Как и труппы эстрады, группа учитель сентиментальной формы выражения показал горожанам, "как это сделать".

Эта эмоциональная сила музыкального мира сохранялась на протяжении всей войны, как на фронте, так и дома - настолько, что детские дома опасались устраивать выступления эстрады в своих палатах для раненых, поскольку песни, напоминающие о прошлых и праздничных Временах, вызывали только слезы. Играть с более здоровыми сиротами было не легче, особенно во время блокады Ленинграда, когда ежедневный рацион для детей составлял четыре с половиной унции хлеба. За девятьсот дней 800 000 человек умерли от голода, 17 000 были убиты бомбами, и еще 35 000 были ранены в одном городе, Как кто-то мог подбодрить сирот?

Детский дом - эта фраза обычно ассоциируется у нас с радостным шумом, смехом и топаньем маленьких ножек. Здесь, однако, мы были шокированы ужасной тишиной Детского дома № 28, где мы должны были дать концерт.

Мы встретили детей на лестнице, когда они пошли собираться в свою общую комнату. Им было примерно от восьми до четырнадцати лет, и они просто медленно бродили взад и вперед. В конце концов они успокоились с безразличным видом и либо сидели молча, либо очень тихо разговаривали друг с другом, о чем они говорили? Я подошел ближе. -

Сегодня вечером я буду пить чай с глюкозой и сыром.

- Масло есть?

- Никакого масла. Просто немного сыра вместо масла.

Дети замечают меня и замолкают. Один из них отворачивается и достает из кармана крошечный блокнот. Я прошу его показать мне, но он качает головой и краснеет почти до слез. Тогда один из мальчиков объяснил, что каждый день он записывает то, что ему нравится. Он делает это уже полтора месяца. Против своей воли первый мальчик отдает мне свою записную книжку. Запись всего, что едят эти дети, записана аккуратным мелким почерком и обрамлена маленькой рамкой, которую он нарисовал. Это похоже на альбом со стихами. Но вместо стихов есть одна вещь, которая волнует этих детей больше всего на свете.

- Почему ты все это записываешь?

- Просто потому что. Чтобы помнить...57

Песни так же легко вызывали слезы у взрослых, когда та же труппа играла для мужчин и женщин, убравших снег с "Дороги жизни" Ладожского озера. Во время блокады очень толстый лед на озере позволил эвакуировать на грузовиках 1,2 миллиона человек, а также 1,5 миллиона тонн продовольствия. Удивительно, но лед также выдержал вес газовых труб и линий электропередач. Песни, исполненные для людей, защищавших Ладогу, по словам одной измученной и заплаканной женщины, "заставили нас вспомнить, какими счастливыми и удачливыми мы были раньше, в наших [предыдущих] жизнях, которые украли фашисты". Вскоре стало ясно, что музыканты были жизненно важны в военное время, как и все другие артисты, путешествовавшие в составе эстрадных трупп. Жданов постановил, что артисты цирка, например, должны получать дополнительный паек, чтобы поддерживать свои силы. Клоуны, хотя и были очень благодарны за еду, всегда оставляли часть своих лишних бобов в стороне в качестве "зубов", чтобы выплевывать их во время имитационных ударов.58

Враг точно так же осознавал эмоциональную роль искусства. Немецкая артиллерия включила в свой короткий список Ленинградскую филармонию, а также Кировский балет и Эрмитаж. Оркестры продолжали играть, несмотря на двойную угрозу огневой мощи за пределами города и голода внутри. Песни и музыка сохраняли человечность, являясь лучшим инструментом личной памяти, чем все, с чем мог справиться *civis*. Они создали личный контекст, который простирался за пределы сцены. Песни вызывали эмоции, превосходящие их самих, как показывает разговор с Клавдией Шульженко более двадцати лет спустя. Художники пропагандировали чувства более древние и устойчивые, чем тексты, используемые для их выражения.

- Клавдия Ивановна, вы помните концерт на Пулковских высотах [под Ленинградом]? Где выступали фронтовые бригады? -

Нет, я уже забыл. Вы думаете, я действительно могу вспомнить все 500 концертов, которые я дал в Ленинграде во время блокады?

- Ну, там шел сильный обстрел, и ты пел в блиндаже. - Было так много подобных концертов. Теперь они все перепутались в [воспоминаниях о] шумном хаосе войны.

- Но после концерта солдаты угостили нас гречневой кашей из своего скромного пайка.

- Каша!!! Почему ты сразу об этом не сказал? Я очень хорошо помню его аромат. Как кто-то может забыть об этом?⁵⁹

Когда певцы и их музыканты путешествовали от базы к базе, от битвы к битве, они забирались на задние части бортовых грузовиков, обычно припаркованных так, что один становился сценой, а на другом стоял большой вертикальный занавес и импровизированные крылья. Танцоры опасно раскачивались на грубо сколоченных кузовах грузовиков, в то время как акробаты, прячась от выстрелов, развлекали солдат в хижинах, настолько низких, что они не могли выполнять ничего, кроме упражнений на полу. В этих условиях жонглерам часто приходилось становиться на колени, опасаясь, что дубинки, мячи и горящие факелы будут подпрыгивать с потолка. т.о

Этому серьезному дурачеству быстро пришел конец после войны, когда пафос был в порядке вещей и оставался таковым до смерти Сталина. Поэтому через несколько месяцев после смерти Сталина Утесов с энтузиазмом написал статью, в которой он повторил идеи Шостаковича, своего директора в Ленинграде, и призвал к возрождению духа различий или вариаций в эстраде, к прекращению "утомительных проповедей о том, какую музыку советские граждане любят". - нуждаюсь. Эти же самые люди жаждут искусства. Дайте им много опер, симфоний, песен, романсов - и легкой музыки тоже ... Все жанры хороши - кроме - скучных". Эстрада оседлал бурю, вызвав и использовав идеологические страсти, которые, как мы часто предполагаем, использовались для ее уничтожения. Теперь пришло время вернуться к романам и двум артисткам, чтобы посмотреть, как они справились за тот же период. Без предварительного знания Дунаевского, раппа и др. их борьба имела бы значительно меньше смысла.

белая цыганка: изабелла Юрьева

Веселый час придет к нам снова.

Вернешься ты

[Это время счастья придет к нам еще раз. Ты вернешься... джей⁶⁰

Приведенный выше экскурс в несколько воспоминаний из тридцатых и сороковых годов показывает нам, до нашего фактического исследования песен в Советском Союзе, что два момента должны оставаться в нашем сознании на первом месте и обязательно сложными. Во-первых, мы не можем точно определить природу массовых песен, поскольку они колеблются между силами народной и политической поддержки. Во-вторых, отдельные стили и жанры советской эстрады имеют меньшее значение в гордом одиночестве, чем в унисон. Унисон - это желательное средство для передачи желания, так сказать. Синтез, как и эмоции, которые он передает, не является линейным, поэтому я использую романсы через джаз, цирковые представления и симфонии, чтобы следовать эмоциональной силе по ее самому длинному и извилистому пути.

Давайте также пойдем по самому длинному и верному пути, который только можно найти вокруг одного исполнительница романсов Изабелла Юрьева, родившаяся в 1899 году и умершая 20 января 2000 года, до сих пор носит свое советское прозвище "Мадам Фулл-Хаус Навсегда" (мадам Вечный Аншлаг)³. Такое долголетие также позволило ей наслаждаться редким статусом Народной артистки, присвоенным ей Ельциным в 1992 году, когда ей было девяносто три года⁴. Начиная свой долгий путь к этой церемонии награждения, Юрьева дала свои самые первые выступления, когда орудия Первой мировой войны только замолкали. Вскоре после этого она покинула свой родной город Ростов с его любительскими концертами в парке и направилась к ярким огням Санкт-Петербурга в сопровождении своей матери. Она надеялась, как и все женщины-исполнительницы того времени, найти работу пения в кинотеатрах между показами художественных фильмов, хотя ее единственная подготовка к таким работам заключалась в импровизированных выступлениях дома, аккомпанируя отцу и трем старшим сестрам (Марии, Екатерине и Анне). Ей также нравилось слушать своего соседа, скрипача, и местное кабаре - бедняки могли сделать последнее, просверлив дыру в стене, окружающей пространство для выступлений. ⁶⁵

К большому облегчению Юрьевой, ее карьера в большом городе быстро пошла в гору, пережив как нападки двадцатых годов на "цыганщину" (которые часто оставляли ее в слезах за сценой), так и более пространственные тирады против "легких" развлечений после Второй мировой войны. Она начала свое восхождение с заметным самообладанием, в стильном черном бархатном платье и нитке жемчуга, на своем прослушивании в Санкт-Петербурге перед группой театральных администраторов. Ее длинные светлые волосы, тонко очерченные брови и темные, печальные глаза создавали впечатляющую картину, но ее (вечно) миниатюрная фигура, казалось, несколько расходилась с эмоциональной силой репертуара. Словно для того, чтобы подчеркнуть это противоречие, рекламные фотографии более поздних лет часто показывали ее со светлыми локонами, зачесанными назад и слегка взъерошенными, с задумчивым пальцем прикосновение к ее щеке: намек на беспорядочные размышления в крошечной рамке. Она исполнила три романса, прежде чем ее прервала какая-то удивительно слышимая перебранка в партере: "Я возьму ее!" "Нет, я

уилл..." Из толпы избранных зрителей медленно выступила фигура молодого человека. Он подошел к сцене и сказал: "Если позволите, я заберу ее себе". Так начались ухаживания и брак, длившиеся сорок шесть лет.⁶⁰ Эта романтическая история часто повторялась в интервью с Юрьевой; она образует богатый сентиментальный фон, на котором рассказываются и оцениваются менее привлекательные происшествия, первым из которых является Революция.

Муж Юрьевой, Лосиф Аркадьев, решил бы, что самое безопасное место для исполнителя романсов после 1917 года - где угодно, только не в России. После нескольких лет взвешивания "за" и "против" московской политики, наблюдения за ее взлетами и падениями, летом 1925 года он уехал с женой в Париж, прибыв 14 июля⁷. Семью вежливо "вытащили", а также вытолкнули за границу, поскольку родственники Аркадьева в Франция владела норковой фермой и радиозаводом.⁶ Оказавшись во Франции, Юрьева, эффектная блондинка, окруженная другими не менее яркими звездами-эмигрантами, такими как певцы Александр Вертинский и Лурий Морфесси (см. последующие главы), получила несколько ролей в кино от восторженных режиссеров в столичных ресторанах. Эти эскапады были превзойдены только тем, что она родила, попав в пробку, случайно оказавшись у дверей детского дома, но она отказалась от машины традиционное предложение компании о новой модели для всех таких матерей. У нее не было особых причин праздновать роды, поскольку беременность уже вынудила ее отказаться от ролей в кино. Ей все больше хотелось вернуться домой, да так сильно, что вскоре семья (вместе с сестрой и ее мужем) обосновалась в шестнадцати квадратных метрах московской коммунальной квартиры⁹. Хотя ее профессиональная карьера после возвращения, казалось, не имела особых признаков политических последствий, другие факторы быстро сговорились, чтобы уменьшить ее время на сцене. Лурьева была опустошена, когда ее маленький сын умер от врожденного порока сердца. Находясь под огромным психологическим давлением, она едва могла продолжать выступать до 19 ноября 1928 года, когда ушла с эстрады.

Либо по личным причинам, либо по тем, которые были навязаны ей гарт и др., Юрьева оставалась вне сцены в течение семи лет. Конечно, было нелегко исполнять в то время, когда цыганщину называли "морем вульгарности, которое даже голод и тиф еще не уничтожили", песни эстрады были, попросту говоря, "непроглядной трясиной: всевозможные фокстроты, цыганские штучки, криминальные песни и бесконечные версии дореволюционных "интимных" или "душевных" песен. Все это претендует на какую-то "идеологию", которая была сшита на лету"⁷⁰. Это злоупотребление продолжалось на педантичных сессиях звукозаписи: "Избавьтесь от этой записки! Пахнет цыганским фарфором!" В свою защиту Юрьева заявила: "Меня всегда снедала только страсть. Я бы никогда не допустил дурного вкуса в своей работе. Люди привыкли с ухмылкой упоминать "жесткие романы", но оказалось, что романы будут

длиться вечно. Это потому, что их внутренний мир чувств - это мир, полный красоты и драмы"⁷. "Чувства переживут политические упреки.

Ханжеской язвительности, как намекалось ранее, пришел своего рода конец 23 апреля 1932 года, когда партия приняла декларацию "О восстановлении литературных и художественных организаций", а также официальное неодобрение жесткости гарт по отношению к дореволюционным жанрам. Люди повсюду устали от таких заявлений, как "Уберите из своего репертуара вульгарные и буржуазные произведения!" или "Пишите произведения, которые гармонируют с современностью!"^{7*} В следующем году было официально объявлено, что диапазон жанров, представленных советской музыкальной индустрией, отныне должен быть разнообразным (разный); он должен включать в себя как высокое, так и низкое, местное и экзотическое (в пределах СССР), серьезное и легкомысленное. Входят Дунаевский и Шостакович.

Тем не менее, мы не можем предполагать ни отсутствия конфликта, ни отмены романов в антагонистической, бинарной схеме государства против малой сцены, потому что сложные проблемы взаимных уступок продолжались, как показывают два письма Юрьевой от 1927 и 1936 годов.:

Полномочному комитету от Изабеллы Юрьевой:

Пожалуйста, разрешите мне исполнить в Московском Мюзик -холле следующие старые романсы: "Никому ничего не говори" [Никому ничего не рассказывай], "Жигули", "Между двух миров" [Среднему миру] и "Он ушел" [На уехале].

Изабелла Юрьева.

... Резолюция:

Репертуар исключителен по своей вульгарности и буржуазности. Мы дадим разрешение только Юрьевой исполнять эти песни до тех пор, пока не будет написан какой-нибудь другой подходящий современный материал.

Редактор Пикель. Июнь 1927 года.

... Декларация № 15 Центрального комитета по регулированию драматического представления и репертуара:

В соответствии с таким положением, все вокальные произведения, связанные со словом "старый", отныне не должны быть ни в репертуаре, ни в продаже. [В репертуаре Юрьевой такие песни:] "Бирюзовые кольца" [Бирюзовые колечки], "Сегодня мы расстались" [Тобой моей сегодняшней расстались], "Шаль меня не согреет" [Меня не приветствует шаль], "Жалобно стонет осенний ветер" [Жалко камень ветер осень- ни], "Та ночь была лучезарной" ["Сията ночь"], "Прощай, Мой Цыганский Табор" [Прощай, мой табор].

Москва, 2 октября 1936 г. 73

Изящный уход Юрьевой из этих политических качелей не сопровождался ликованием критиков; она тихо удалилась в жизнь, полную нечастых сюрпризов.

Однажды ее муж, который теперь заработал много денег на парфюмерной и мыловаренной промышленности (на двенадцати фабриках!), каким-то образом сумел найти и купить ей золотой "Крайслер", купив его у иностранца за 20 000 рублей. Это, однако, было не единственным актом ажиотажа, который побудил ее вернуться на малую сцену и вновь привлечь внимание аудитории. Среди других ее поклонников был писатель Михаил Зощенко, который был без ума от Юрьевой и более чем готов (наряду с поэтом Самуилом Маршаком и американцем Арманом Хаммером) поставить под угрозу ее брак во имя незаконной связи.

Моя Дорогая Изабелла!

Спасибо вам за открытку, замечательные записи и вечер, проведенный в вашей квартире. Ты была такой трогательной во всех отношениях. Все было так чудесно, почти по-детски... На память я посылаю вам открытку и свою собственную книгу. Я надеюсь, что вы вспомните меня - в какой-нибудь другой раз - как своего горячего и преданного поклонника.

С поцелуем твоей дорогой ручки,
Мих. Зощенко, 23 мая 1938 г. 74

В связи с этой (безответной) любовью ходят истории о том, что Юрьева, устав от его внимания, в какой-то момент была готова сбросить его с лестницы своего дома.⁷⁰ Невозмутимый таким темпераментом, Сталин также в равной степени любил певицу; он отправлял машины поздно ночью, чтобы забирайте ее (но не ее мужа) для частных выступлений. В темных, как смоль, коридорах Кремля он потом говорил ей: "Изабелла, ты можешь петь все, что захочешь, любую цыганщину. Только не исполняйте никаких советских песен!"⁷⁶ Замечания Сталина тем более удивительны, если учесть официальный статус романсов во время Второй мировой войны. Одна показательная статья в журнале "Советская музыка" за 1940 год пыталась проявить уважение к общественному вкусу, смягчить или избежать профессиональной снисходительности и удовлетворить общественные цели, Результатом является несколько раздражительное заявление.

Мы можем объяснить огромную популярность "цыганских" певцов сегодня, как мужчин, так и женщин, ссылкой на одну примечательную банальность: они штампуют лиризм и поэзию человеческого сердца. Полные монополисты в этой области уже очевидны. Они поют о природе, вечности, любви, прощании влюбленных, неумолимом течении времени, необратимом уходе молодости, звездном небе, Белых ночах [Ленинграда] и желании счастья. Они культивируют вид темы, которые всегда волновали людей и никогда не перестанут волновать их... [Но] среди всех мастеров других искусств сегодня эти "цыганские" певцы, тем не менее, находятся в положении изгоев. Восторг публики в сочетании с презрением как профессионалов, так и общественных организаций только усиливается

нездоровые, божественные наклонности у этих певцов ... Репертуар "цыганских" певцов, само собой разумеется, никоим образом не соответствует социальным целям, которые стоят перед всеми формами советского исполнительства, - целям просвещения трудящихся в духе коммунистической морали.⁷⁷

В "призыве эстрады" Второй мировой войны Юрьева увидела хороший шанс соединить эмоции старого и нового стиля, усилить неизменное чувство своих довоенных романов не как отверженного, а в новом и вновь приемлемом контексте. Она энергично выступала на фронте. В мирное время ее обычный график никогда не превышал трех концертов в неделю, поскольку все они давались без микрофонов. Во время войны эта нагрузка, часто без усиления, возросла до двух в день. Она пела в эстрадном ансамбле перед войсками, направлявшимися на поля сражений, в поездах и на станционных платформах - даже в окопах после их прибытия. Тем не менее, в нескольких случаях, когда пули пролетали слишком близко, ее муж устраивал для ансамбля чисто инструментальные концерты, таким образом оставляя свою жену в безопасности в тылу.⁷⁸ Один советский маршал прокомментировал после смелого и утомительного выступления на передовой "Белой цыганки", как ее называли: "Я помолодел благодаря вашему концерту". "Мое сердце, - сказал подполковник много лет спустя, - вспоминает эти романсы и другие песни, особенно "Ты помнишь наше рандеву?", которые мы исполняем"⁷⁹. Государство одобряет эмоциональную форму искусства, которая культивирует в своей аудитории чувства, самоанализ и ретроспективу. Это чувство соответствует, но в то же время выходит за рамки или выходит за рамки государственного порядка его выражения.

Он преуспевает.

После войны: Переменчивая Слава и Вороватые Горничные

После окончания войны Союз композиторов попытался навести порядок, ликвидировав в октябре 1946 года некоторых эстрадников тополя, которые числились среди его членов. (Полтора года спустя Жданов усугубил ситуацию, обрушившись, как тонна кирпичей, на Шостаковича и других на партийном собрании, посвященном советской музыке.) Союз беспокоили не настроения как таковые или их интенсивность, а вид выражаемых чувств. Считалось, что музыка, подобная музыке Лурьевой, отнимает у масс общественно полезную энергию, концентрируясь исключительно о личных проблемах, которые могут нанести ущерб обществу.⁸⁰ В результате таких забот она включила в свой репертуар современные песни. Они, однако, были удивительно похожи на старые, такие как "Ан Вечер вальсов" (Вечер вальса), "Мое сердце" (Сердце мое), "Лирический вальс" (Лирический вальс), "Поверь мне" ("Поверь") и очень русское танго "Прости меня, если сможешь" (Если сможешь, прости) в исполнении чтобы

скрипка и внушительный славянский аккордеон." Новые песни произвели незаметный сдвиг, но теперь они плавно вписались в советский канон и (как и в случае с "Если хочешь") стали одними из ее самых известных работ. Автократы и публика были недалеко друг от друга, и общественный шум, который они производили, скрывал личное согласие.

В 1950 году, смягчаясь с годами, "Советская музыка" опубликовала более общую статью, в которой апеллировала к восприятию дореволюционной эстрады и поощряла, а не приказывала Лурьевой (по имени) перенаправить свою энергию на советские, а не цыганские песни. Ведь "советская песня многогранна [многообразна]. Она охватывает самую широкую область современных тем. Его диапазон огромен. Для этого нужен столь же огромный круг исполнителей, самых разнообразных по манере и таланту".** Очевидно, что Юрьева начала довольно мирно существовать в рамках этого наложения риторики и настроений, потому что вскоре последовала большая загородная дача. У нее также были звездные дружеские отношения - например, с Дунаевским, - но после смерти Сталина ей пришлось выбирать между дачей и своей московской квартирой, поскольку времена бездонных субсидий прошли. Несмотря на столь драматичное вхождение в более современное общество Хрущева, когда ее муж скончался в 1971 году (через семь лет после ее прощального концерта в Ленинграде), она все же решила облегчить свое одиночество очень старомодным способом, наняв несколько человек для помощи в проживании.

Когда в 1999 году Юрьева отпраздновала свой сотый день рождения, ее контр-требования к Кремлю - парадокс энтузиазма Сталина по поводу цыганщины - вызвали новый и особый интерес.³ Журналисты могли объяснить (иногда тайную) любовь советских чиновников к ее работе только обсуждением эмоций от романов. Юрьева "очистила их от вульгарности" и таким образом завоевала "симпатии всех слоев общества", как высоких, так и низких.⁸⁴ Эти чувства таили в себе "оригинальную красоту [жанра], которая тронула Пушкина, красоту, которая заставила Толстого плакать от умиления, а Блока повесить голову"⁸⁵. Тем не менее, мы не должны забывать, что присутствие Сталина на частных выступлениях Юрьевой часто эмоционально "ограничивало" ее., как бы ему ни нравились ее работы, особенно роман Саши.⁸⁰ Она "ужасно волновалась" из-за его присутствия. Сталин сидел задумчиво (и в то же время зловеще) в стороне от развлечений, за столом с еда и питье.

В конце девяностых Ельцин был менее пугающим, посылая поздравительные телеграммы вместо полуночных шоферов: "История русской эстрады органично [неразрывно] переплетена с твоим именем, Изабелла. Безусловно, ваши песни и романсы всегда согревали людей в самые трудные времена. Ты великодушно отдал им свое сердце. Даже в

в годы, когда власть имущие не обращали на вас внимания, русский народ любил и ценил ваш талант"87. Позже он скажет, что, хотя "многое будет забыто и уйдет в историю, ваш голос останется одним из самых ярких символов уходящего века"88. Это заметное изменение внимание началось в 1980 году, когда к ней обратилась съемочная группа документальных фильмов.89 С того времени и ее память, и песни пользовались новой аудиторией, но до сих пор можно услышать слова стареющих поклонников оригинала или пожилых журналистов, которые вспоминают "этот приятный голос из нашего довоенного детства"90. Она была в последние годы жизни она брезговала фотографироваться с этими людьми, предлагая журналистам старые фотографии, показывающие, "как я осталась в своем духе".

Комментарии, подобные комментариям Ельцина, позволяют нам провести параллель между биографией Юрьевой и судьбой русского романа на протяжении столетия, увидеть в романе (или в ней) "кумира", рожденного эпохой".⁴

Как такой символ, предположительно вневременной, Юрьева сказала: "Это ужасно, когда тело стареет. Но душа остается молодой". В эпоху, когда больше не было государственных организаций, официально благословлявших или носивших этих идиологов, тело Юрьевой начало разрушаться. Она пошутила о том, что постоянно забывала свой валидол и о том, что из уважения к младшему она встанет на колени художники сегодня, если бы только она могла снова встать!93 Тем не менее, в этом сопоставлении кажущегося конечного и бесконечного то, что она называла "душой", продолжало существовать. Духовные сущности, как однажды предположил Жиль Делез, "или абстрактные идеи - это не то, чем мы их считаем. Это эмоции или аффекты." Аффект продолжается, когда тело замедляется. Он переживает как своего получателя, так и создателя. Он превосходит своих критиков и тайных поклонников, потому что оставляет такой сильный эмоциональный отпечаток на мир.

На вечере в ее честь в 1993 году конечное и бесконечное были противопоставлены друг другу, когда Лурьеву рекламировали как "Россию, которую мы потеряли"94. Однако какая Россия? Твой или мой? Может быть, только ее? Куда он делся? Это вообще куда-нибудь делось? Проблема заключается в памяти. Влиятельный журнал 1974 года поинтересовался, был ли в том году кто-нибудь, кто не знал или не помнил Гурьеву.95 Она страдала от назойливого официоза, но влиятельное советское издание (и его публика) все еще помнили ее. При демократии она боялась (возможно, ошибочно) быть забытой и теперь не могла думать об очень тяжелой работе по возвращению на современный рынок: "Боже мой! У меня был бы сердечный приступ, если не два! На данный момент у меня даже нет приличного парика! Во имя всего святого, кому все это нужно в моем возрасте?!"⁹⁶

Россию, которую мы потеряли, нужно только помнить и подтверждать. Затем он вернется. Это личное, но в то же время бессознательно и желательно публичное; отсюда и путаница. Ему не нужны парики или крепкие колени, потому что он эмоциональный. Чего не хватало Лурьевой в конце ее жизни, так это тепла

заботы от ныне отсутствующих поклонников, эмоционального контакта, который позволил ей остаться в Советском Союзе, "как бы ни было тяжело"⁹⁷. "Я всегда хотела жить в своей стране, хотя сегодня это звучит так старомодно", куда люди были достаточно любезны, чтобы отправить ее немного благотворительной еды в трудные времена: рыба, сало, конфеты и "что-то вроде макарон".⁹⁸ В ее последние дни известный гражданский певец Иосиф Кобзон также принес ей фрукты и овощи. (Однако давайте не будем слишком слащавыми. Юрьева жаловалась, что дала бы своей горничной "кучу денег", чтобы та купила все, что могла, в шикарном магазине "Елисейев", но певица подозревала свою горничную в том, что она покупает на рынке только самую плохую, даже гнилую колбасу, которую она ела бы потихоньку, в любом кейс. Юрьева также обвинила некоторых бывших поклонников в краже из ее архивов, когда они посещали ее.)⁹⁹

Если отбросить такие огорчения, ее подавляющая позитивная сила исходила от романсов или песен, которые "должны быть исполнены кем-то с талантами драматической актрисы. Спеть романс - значит разыграть небольшую драму, извлечь максимум содержания и смысла из двух-трех строф. Вот так слова оживают, окрашиваются чувством и выделяются почти зримо ... Ум, сердце, голос и трудолюбие [труд] - вот что делает исполнительницу старых романсов"¹⁰⁰. Сама Юрьева часто судила об успехе спектакля по своим слезам: независимо от содержания романса, она "вкладывала в него все свое сердце". в каждую песню и впадают в рыдания: "если бы все получилось хорошо"¹⁰¹.

Сила "любви, верности, долга, великого чувства страданий и радостей человеческой души" позволила ей преодолеть самые суровые времена. Например, на ужасных линиях фронта Второй мировой войны зимние морозы иногда были "ужасающими. Довольно часто нам приходилось ночевать в палатках. Только представьте себе! Внизу, на полу, раскаленная печь, так что твоим ногам тепло, но голова покрыта инеем. Я такой нежный цветок, что простужаюсь в Москве от малейшего сквозняка. Там, однако, я вообще не простудился!"¹⁰² Трогательное чувство в обоих смыслах.

смуглый, "настоящий" цыган:
грузинка Тамара Церетели

Моя любовь ужасней казни!
 Я так люблю! Я так люблю!

[Моя любовь хуже, чем пытка! Я так
 сильно тебя люблю! Я так сильно тебя люблю!]¹⁰³

Можно ли сравниться с трогательным чувством Юрьевой? Прекрасным конкурентом была бы грузинская дива Тамара Церетели, которая была год

моложе Юрьевой. Даже выйдя на пенсию, она все равно оставалась бы мгновенно узнаваемой личностью, артисткой со смуглым южным обликом и широкой белозубой улыбкой. Северная утонченность Юрьевой здесь заменена волосами цвета воронова крыла, густыми бровями и величественным, ярко выраженным профилем, характерным для более теплых краев. Ее творческая биография начинается в солнечной западной Грузии с уроков церковного хора, после чего ее голос привлек раннее внимание во время учебы в Кутаисской академии Святой Нины. В 1917 году она переехала в Тбилиси (тогда Тифлис), чтобы начать медицинскую карьеру, но вместо этого ее убедили поступить в местную консерваторию. Об этом решении никто не пожалел, потому что ее очевидные таланты вскоре принесли ей редкую честь - персональную стипендию. Здесь она была введена в музыкальное общество другой исполнительницей романсов, Кето Джапаридзе, и дала свое первое грузинское сольное выступление в 1920 году¹⁰⁴.

Новости распространились быстро, и благодаря рекламным усилиям молодого композитора Бориса Прозоровского к 4 ноября 1923 года Церетели выступал на сценах Москвы. Эстрада принесла ей такой успех, что вскоре она оставила все мысли о "серьезной" карьере в опере со своим контральто. Этот первый концерт в столице был проведен в старом стиле "коллективного" (сборного) формата, где полноценный классический оркестр (который исполнял свою собственную программу) окружал Церетели и других артистов, которые читали литературные произведения. Жанры и стили были смешаны и подобраны.

По мере продвижения своей карьеры она страдала от меньшего вмешательства, чем Лурьева, потому что ее смуглый цвет лица и грузинский акцент делали ее похожей не только на "настоящую" (не белую) цыганку, но и на соотечественницу Сталина. Следовательно, было сказано, что в течение многих лет судьба романа была в ее руках; никто другой не мог исполнять этот жанр с такой свободой. Даже в годы существования гарт мы читаем: "Весь мир уже знает Тамару Церетели, самую талантливую исполнительницу цыганских песен. Она показала нам подлинную (!) цыганщину, без той неряшливой вульгарности, которая действует на нервы", без "слащавости или напыщенности"¹⁰⁵. Она избегала некоторых других клише романтический репертуар тоже: страстные крики или выкрики, драматические паузы (обычно неуместные в тексте) и частое обращение к наигранно глубоким нотам. 10 Стереотипов, которые, казалось бы, были приемлемы для советской прессы того времени, в ее выступлениях включали "резкие изменения темпа и ритмические сбои"¹⁰⁷. Однако даже сельские газеты знали о присущих жанру опасностях и хвалили ее за то, что она шла по "канату" романсов, избегая спуска в "вульгарная цыганщина пабов"¹⁰⁸.

Независимо от того, способствовал ли Сталин ее убийству или нет, Церетели начал ходить по этому канату все реже и реже только после юбилейного концерта 1953 года, состоявшегося в Москве в ознаменование тридцатилетия

сцене и более пяти тысяч концертов в двухстах городах по всему Советскому Союзу".⁹ Эти годы относительно недавно увенчались ее бешеным успехом на фронте во время Второй мировой войны (прибыль от которых она отдавала семьям солдат), а также дополнительными радиопередачами для тех, кто находится на действительной службе в других местах. В то пугающее время ее "езде принимали очень тепло, сердечно. Ей аплодировали искренне, от души".¹⁰ Популярная на протяжении десятилетий, она стала Заслуженной артисткой Грузии за два года до своей смерти и ушла со сцены (в 1960 году) и из жизни (1968 год) менее драматично, чем вступила на них.

Некоторые известные актеры приезжали в Тбилиси [в молодости Церетели]... они играли пьесу "Нищие духом", и в какой-то момент по ходу драмы им понадобилась цыганская песня. На самом деле им нужна была песня "Гори, гори, Моя звезда", и режиссер спектакля отдал эту роль двадцатидвухлетней Тамаре Церетели. Она надела свой цыганский костюм и приготовилась выйти на сцену. Режиссер предупредил ее: "Ты должна помнить, Тамара, это не концерт. Это пьеса. Ты в этом не участвуешь. Когда ты споешь свою песню, уходи со сцены - не кланяйся!"

Она исполнила свой романс - и тут раздался такой взрыв аплодисментов, что спектакль просто не мог продолжаться. Зрители продолжали звать ее обратно на сцену, но она не выходила. Наконец героиня пьесы, чтобы выйти из положения, сказала: "Вы не могли бы отослать цыгана обратно, не так ли? ... Может быть, она могла бы спеть эту песню еще раз?" Тамара повторила этот номер с большим успехом"³.

Редкие проблемы в ее карьере выросли из изначально счастливого диалога центра и периферии империи. На ее первом концерте в Москве столичные газеты трубили о заверениях, что она скоро станет звездой, но будет способствовать только "благородному аспекту" далеких цыганских песен." Позже, в репортаже из ее родного Тбилиси, московская газета "Зеркало" отметила достойную атмосферу среди ее соотечественников, а также экзотический характер концерта, на котором в зале были слышны только разговоры на грузинском и армянском языках.¹³ Всякий раз, когда она гастролировала, ее с нетерпением ждали в Москве, но ее сердце решительно оставалось в Тбилиси".¹⁴ "Ничто не может заставить меня забыть мою родину, ни жизнь на севере, ни пребывание за границей. Однажды я вернусь домой и буду служить этой Родине изо всех сил"¹⁵. К сожалению, она не дождала бы до этого.

Казалось, даже Кремль не мог защитить ее от одного или двух плохих отзывов, вызванных этими "сепаратистскими настроениями", которые заставили ее включить революционные песни и песни Гражданской войны, просто ради безопасности. Она также будет довольно долго ждать официального признания (как

в противовес частному энтузиазму из тех же кругов). Даже когда она выступала со своим юбилейным концертом 1958 года, у нее еще не было официальных титулов, и первоначальное предположение, высказанное украдкой (и парадоксально) еще в беспокойные тридцатые годы, что она может стать Заслуженной артисткой Российской Федерации, затянулось бы на десятилетия.¹⁶ Ее "бюрократическая" биография - сплошная неразбериха, путаница между севером и югом.

Тем не менее, как я уже сказал, Церетели в течение нескольких лет была, возможно, самой популярной исполнительницей романсов в России, каким бы ни было отношение к ней бюрократического меньшинства. "Все эти безделушки и безделушки и пустышки" цыганского пения приобрели в спектаклях Церетели "большое значение".¹⁷ Она не прибегала к стенаниям или жалостливым к себе "крикам и шепоту", но отстаивала философию драматического исполнения, основанную на ее "простодушном, радостном грузинском темпераменте".¹¹⁸ Другой советский критик также усмотрел в характере Церетели ключ к ее успеху, поскольку она была "счастливой, умной, благородной женщиной с щедрой душой. Она была доброжелательной и интересовалась всем - и это качества, которые определяют личность художника ... независимо от жанра"²¹⁹. Она была радостной, принимающей или утверждающей и, следовательно, щедрой во многих отношениях. Фактически, большую часть дня своей смерти Церетели посвятила написанию восторженной рецензии на будущую артистку, выпускницу Тбилисской консерватории Нани Брегвадзе.²⁰ В знак взаимного уважения и любви несколько грузин на ее похоронах принесли с собой несколько домашних фиалок и горсть цветов. Грузинская земля, чтобы посыпать 1 место ее упокоения.²¹

Возможно, в качестве параллели своему собственному непредубежденному, многопоколенному опыту Церетели ранее, в 1964 году, написала статью (во влиятельном журнале "Советская эстрада и цирк") о "естественных метаморфозах" в творчестве эстрады компер, которые - как один человек - соединяют "интерлюдии, сатирические пьесы, пародии и скетчи"¹²². Мы видим точно такое же сочетание, поглощение или связь в ее романах, которые также претерпевают ряд метаморфоз.

страстные романы о Церетели и Юрьевой

Песни Церетели опираются на более старые элементы цыганской тематики, чем песни Юрьевой. Ее сентиментальные наклонности смелее, чем у Юрьевой, в них больше страсти, чем любви. Знаменитые песни обеих женщин исполняются под аккомпанемент одинокой гитары или фортепиано, но смелые, экспансивные эмоции Церетели часто достигают большей громкости, чем более спокойные выступления ее северной коллеги. Мы будем

начнем наше сравнение с версии композиции Юрьевой "Он ушел" (На уехале), в которой героиня слабо смиряется с тем фактом, что после ухода возлюбленного остается только весна (как циклическое время). Этот номер - прекрасный пример жанра, если не квинтэссенция романтики. Песня начинается с типично вялых, возможно, опрометчиво выбранных аккордов одинокой гитары, вне строгих ритмических структур. Задумчивый, непостоянный цыган, игрушка природы, играет так, как ему заблагорассудится. Секундная пауза, и в тишине звучит женский голос, медленный и смутно страдальческий.

Неторопливая, протяжная подача певца сопровождает гитарные аккорды лишь с редкой синхронностью; страсть музыки и страсть голоса поднимаются и опускаются слегка раздельно, снова как будто по прихоти чувств, выходящих за рамки сухого академизма. Певец кажется усталым и обеспокоенным, а романсы часто покидают своего исполнителя в моменты крайнего смятения: протяжные вокальные ноты тоски звучат на фоне растущей тишины, когда гитара или пианино замолкают, как будто эмоции переживают и опережают их публичное исполнение.

В дверь стучится зимний ветер,
А на сердце зимний хлад.
Он уехал, ненаглядный,
Не вернется он назад.

И весна мне не на радость,
Коль зима в душе моей.
Он усхал, он усхал,
А слезы льются из очей.

[Зимний ветер стучится в дверь, и на сердце зимний холод. Мой красавец ушел; он не вернется. У меня нет весны для моего счастья, если в моей душе зима. Он ушел, он ушел, и слезы текут из моих глаз.]

Последнее двустихие здесь сводит на нет всякую надежду на то, что весна действительно может принести длительное утешение. Вместо этого небольшое утешение и приходит от семи струн цыганской гитары. Перерабатывая этот традиционный мотив, Церетели обычно мог бы призвать песню как силу, более сильную, чем календарное время: "Эй, гитара, друг мой, почему ты так робко звенишь? / Еще не время плакать из-за меня! Жизнь, возможно, прошла, все, возможно, пролетело, / Но песня остается, песня в ночной час" ("Эй, Гитара, мой друг" [Ei, drug-gitaral]). Как только зазвучит гитара, она вернет любовь: "С звучной песней, с гитарой и танцами, / Моя душа мечется, стремится к ласке; / Мое сердце

мчится, стремится даже сейчас к /улыбке - и упреку - в знакомых звуках. /Однажды перед тем, как наши жизни случайно / Слились и слились в этой песне" ("С резонансной песней" [Zoonkoï pesnei]).

Церетели порой не хочет, чтобы ему напоминали о прошлом, о прежних сильных страстях, но если бы "он вернулся/ я бы забыл свое горе, как сон. / Я бы не упрекнул его ни единым словом" ("Не говорите мне о Нем" [Не говорите мне о нем]). Она бы не сказала "нет" - она бы сказала "да" и подтвердила то, что она называет "твоей радостной, тайной силой", "тайной страстью", которую она приравнивает к "весенней буре [ураган]" ("Тебе девятнадцать" [Тебе 19 лет]). Кульминацией этого утверждения является роман под названием "Караван".

Мы странно встретились и странно разойдемся,
Улыбкой, нежностью роман окончим наш.
И если памятью к прошедшему вернемся,
То скажем - это был мираж.

Так иногда в томительной пустыне
Мелькают образы далеких, чудных стран.
Но это призраки, и снова небо сине.
И вдаль бредет усталый караван.

.....

Пусть впереди все призрачно, туманно,
Как наших чувств пленительный обман.
Мы странно встретились, и ты уйдешь нежданно,
Как в путь уходит караван.

[Мы таинственно встретились и таинственно расстанемся. Наш роман закончится улыбкой и нежностью. Если с помощью наших воспоминаний мы вернемся в прошлое, мы скажем, что все это было миражом. Таким образом, временами в агонизирующей пустыне мелькают образы далеких, волшебных земель. Но это призраки, и небо снова голубое. Томный караван бредет дальше. Да будет так, что все призрачно, окутано туманом, подобно пленительному обману наших чувств. Мы встретились таинственно, и ты уйдешь неожиданно, как караван отправляется в путь.]

Эмоции приходят и уходят таинственным образом. Я хочу их, но иногда они пугают меня и могут затуманить мое суждение. Эти довольно драматичные выводы сформулированы как более спокойная, более изученная философия в большинстве песен Изабеллы Юрьевой, которая не является очевидным сторонником пьянящих страстей Церетели. Грузинка поет о кочевых, странных и пугающих движениях времени; русская выражает свою благодарность за эти

те же движения. "Все, что было так прекрасно, / Сметено жестокой рукой / времени. / Но скажи "Спасибо" времени за это, / И время спокойно вернется к тебе" ("Когда падают листья" [Когда падают листья]). Это "спасибо" приходит в форме памяти, Строка "Ты помнишь, наши встречи" встречается в нескольких романах Юрьевой, и ее призыв к повторяющимся возвращениям к прошлому событию из настоящего (чтобы прошлое было помещено в это настоящее) может просто спасти душу от "болезнь" всякий раз, когда такие встречи или свидания находятся под угрозой быть забытыми ("Рандеву" [Встречи]).

Одни и те же мотивы естественного возвращения (например, времена года) есть в репертуаре обеих исполнительниц, но Юрьева использует их по-разному и, что удивительно, с некоторой убежденностью, несмотря на характерную для нее сдержанность. Ее возлюбленный не верит, что солнце вернется после суровой осени, но наш скромный певец надеется, что он может хотя бы попытаться "поверить, что это произойдет" в одноименном романсе ("Поверь"). Неизбежное также должно быть подтверждено - как часть всего, - если мы хотим, чтобы у шанса был хоть какой-то шанс. В, пожалуй, своей самой известной песне "Саша" она говорит молодому человеку с таким названием, что воспоминания могут вернуть не только прошлое, но и его влияние на двух влюбленных. Здесь настроение гораздо более обнадеживающее, в некоторых версиях с *carefree* повсюду звучит импровизация рэгтайма,

Саша! Ты помнишь наши встречи
 В приморском парке, на берегу?
 Саша! Ты помнишь теплый вечер,
 Весенний вечер, каштан в цвету?
 Нет ярче красок, нигде и никогда!
 Саша, как много в жизни ласки,
 Как незаметно бегут года.

Жизнь кипит кругом.
 И нам ли думать о былом.
 Ведь не стареем, а молодеем!
 Мы с каждым днем.

[Саша! Ты помнишь наше рандеву в парке на берегу моря, на берегу? Саша! Ты помнишь тот осенний вечер, тот весенний вечер с цветущими каштанами? Нет более ярких цветов нигде и никогда! Саша, в жизни так много любви, что годы пролетают незаметно. Жизнь кипит повсюду. Разве нам следует думать о прошлом? В конце концов, мы становимся моложе с каждым днем, а не старше.]

Аффирмация победит течение лет: "Улыбку жизни увидит только тот человек, который улыбается жизни ... Мы должны искать радость в

все, /Ибо печаль сама найдет нас" ("Весенняя песня" [Весенняя песня]). Другая песня, "Локон волос" (Lokon), сопоставляет течение времени, записанное локоном или локоном ее пожилой матери, и улучшение времени, записанное сердцем. Как мы видели в интервью Юрьевой, любовь со временем улучшается, даже если тело отпадает.

Любимая, родная, головушка седая,
Ты с годами все белей, белей.
Но год от года, мама, чем старей ты, мама.
Тем для меня дороже и милей.

Об одном я прошу тебе, дорогая,
Ты подольше, подольше, родная, живи.
Чтоб в годах не старея, золотилось, как локон,
Твое сердце большой материнской любви.

[Любимая, дорогая, серебряная шевелюра, с годами ты становишься все белее и белее. Но из года в год, мама, чем ты старше, тем ты для меня дороже и очаровательнее. Я прошу тебя только об одном, дорогая мама, чтобы ты прожила еще немного, еще немного. Таким образом, ваше сердце, полное материнской любви, не состарится, а станет золотым, как прядь (юношеских) волос.]

вывод: страсть к романам пережила политику

Карьера Изабеллы Юрьевой и Тамары Церетели демонстрирует силу эмоционального утверждения как инструмента внутри политики, несмотря на нее и даже вопреки ей. Бинарные оппозиции политической риторики плюс сопутствующие понятия, такие как временное движение вперед (то есть, а не назад), также подвергаются нападкам со стороны мировоззрения. Чувствовать себя счастливым, как бы бойко это ни звучало, - это мощная деятельность. Однако может ли это означать нечто большее, чем чуждые, чрезвычайно сильные аффекты, которые окружают человека? Осознание или сознание - это, в конце концов, вопрос конкурирующих концепций (лучших идей) в большей степени, чем отношения к объективной "внешней" реальности"²³. Тело, в котором сосредоточено сознание, само по себе является местом, где аффекты и эмоции борются - в сердце. Простые песни о любви и пьянящие романы свидетельствуют о таких процессах и играют важную роль в них. Утверждение - невоспетый герой таких битв. Говоря "да" всевозможным явлениям, можно узурпировать власть политических структур и установить нелинейный взгляд на счастливое существование в движении. Это утверждение или нерегулярное движение кочевое (цыганского) мировоззрения. Делез резюмировал значение этого взгляда как мощного

средства замутнения или взбаламучивания спокойных (если не застойных) философских вод с помощью "позитивных сил трансформации". Танец превращает тяжелое в легкое, смех превращает страдание в радость, а игра в бросание (кости) превращает низкое в высокое"¹²⁴.

Изабелла Юрьева и Тамара Церетели столкнулись с серьезным противодействием со стороны сил застоя, но остались в пределах ощутимой и эмоциональной досягаемости своей основной российской и грузинской аудитории.

Что, однако, произойдет, если мы увеличим мощь сил, стремящихся противостоять чувствам эстрады, до такой степени, что исполнители будут вынуждены бежать, покидать Россию после революции? Смогут ли джой пережить такое нападение? Карьера наших двух цыганских артистов то приближалась, то отдалялась от чувств, приемлемых для государства. Отменяет ли изгнание такое перемещение? Чтобы ответить на эти вопросы, нам нужно взглянуть на двух мужчин-современников Юрьевой и Церетели: Юрия Морфесси и Петра Лещенко.

ПРИТВОРСТВО И БУФФОНАДА: ЛЕОНИД УТЕСОВ И ОДЕССКИЙ ДЖАЗ

Чтобы форма массовой культуры процветала и сохранялась, она должна соответствовать двум условиям. Во-первых, он должен по-настоящему нравиться людям. Никакая реклама или шумиха не смогут поддержать его актуальность, если он должен заинтересовать большое количество обычных людей. Если мелодию не насвистывают на публике, она никогда не будет популярна на публике. Во-вторых, когда форма массовой культуры требует поддержки части, но не всей общественности, как это часто бывает, она должна быть в состоянии защитить себя от враждебности или безразличия остальных.

сентиментальные русские сказки украинской молодежи

Леонид Утесов, как и смехотворное количество других эстрадных артистов, родился в Одессе, и во многих отношениях он величайший мифотворец этого города, даже в большей степени, чем Ильф, Петров, Багрицкий или Бабель". Он жил в сказочной атмосфере веселого разнообразия, счастливого различия, используя реальность или имманентность южного порта. "Греческая мифология - это миф", - однажды сказал он. "Одесская мифология - это реальность"³. Его история начинается на ее улицах весной 1895 года, когда он родился как Лазарь Вайсбейн (иногда его представляют как Васбейн).¹ Любая образовательная биография на этом этапе будет неизбежно резок, поскольку он проводил мало времени в школе и предпочитал вместо этого играть на музыкальных инструментах, когда это было возможно для людей, перед аудиторией как серьезной, так и сентиментальной. Синагоги и свадебные вечеринки извлекали выгоду из его расцветающих талантов. Музыка звучала повсюду на берегах Черного моря, благодаря морякам со всей Европы: украинцам, русским, молдаванам, евреям, грекам, итальянцам, французам, немцам.⁵ Как говорит Утесов в своей автобиографии: "В Одессе кажется, что все дети учатся игре на скрипке. Ни один ребенок в возрасте трех лет не умеет завидовать, иначе я бы непременно позавидовал: мальчикам, которые гордо прогуливались по улице, оттопырив свои такие музыкальные уши. В одной руке они несли футляр для скрипки, а в другой - папку с нотами"⁶.

Вдохновленный, тем не менее, этими надоедливыми детьми, Утесов одновременно играл на скрипке, а затем пел для хора коммерчески ориентированной

школу, которую он посещал, по крайней мере, до тех пор, пока его не исключили из-за серии громких ссор с учителем теологии. Даже на этой ранней стадии воспитание мальчика казалось сентиментальным, а не умственным предприятием, поскольку у него была странная привычка рыдать от жалости к героям различных сентиментальных песен, которые часто исполнялись хором. В более конкретном отходе от стандартного школьного образования он с десяти лет подрабатывал на улице, без устали распевая песню, которая позже станет частью его взрослого репертуара: "Море широко раскинулось". Когда его скудный плейлист больше не мог привлекать клиентов или приносить прибыль, он вместо этого пел друзьям за кусочки дешевого шоколада.⁷ Родственники, наблюдая ему, играющему в розовых очках, предсказали великое будущее".

Дома, однако, его родители были в ужасе от изгнания. Мальчик частично искупил свою вину, только заявив, что лелеет - громко и своевременно - свою мечту работать дирижером оркестра. Его отец, который слышал сны своего сына, также был человеком "ярко выраженной сентиментальности, отмеченной любовью к музыке, склонностью к юмору... и большой преданностью своей семье", который надеялся, что его сын разовьет те же качества.⁹ На самом деле Леонид вскоре нашел работу: (и потерял статус) в ярмарочных развлечениях в качестве клоуна и акробата. Он работал на директора манежа, чьи "черные как смоль усы торчали: вверх" и чьих голых рук было достаточно, чтобы разбивать подковы, разрывать металлические цепи или забивать гвозди в деревянные доски. Утесов тем временем кричал на рынках и ярмарочных площадках, привлекая покупателей громким рекламным заявлением." Он был тепло принят цирком за такие неоценимые услуги, но из-за его способности декламировать многие стихи по памяти люди с красными носами и огромными ботинками часто называли его "академиком".

По мере того как большая сцена постепенно заменялась малой сценой, наш кричащий акробат стал тем Леонидом Утесовым, которого мы теперь знаем, в том смысле, что он раз и навсегда взял себе сценический псевдоним.¹ Больше всего его поразил некий местный актер г-н Скалов, чье имя, как предполагалось, произошло от русского слова, означающего "скала" (скала). Утесов, впечатленный этой этимологией, ухватился за "гору" (гора), но быстро выяснилось, что некий г-н Горский уже работал в Одессе, как, кстати, и господина Горев и Горин. Любой "холм" или холм казались несколько жалкими по сравнению с ним, и после долгих раздумий он наткнулся на идею "Мистера Крзга" (утеса), остановившись; в конце концов, отвергнув Утесина, на Утесове.

Обретение имени и прекращение провинциальных гастролей позволили ему иметь более грандиозные представления о постоянстве, когда он начал регулярно выступать в одном из одесских театров миниатюр. Здесь он работал над "совершенствованием чувства хорошего вкуса, а также над некоторыми принципами драматургии и жизни в целом". Рецензии на его комические номера были

позитивный, восхваляющий "удивительно изящные и приятные" способности этот "талантливый шутник"¹. Морфесси, гастролируя в Одессе, использовал его в качестве разогревающего акта, чтобы гарантировать некоторую местную поддержку. Здесь Утесов также начал читать рассказы Зоценко и Бабеля в драматизированной манере, используя множество голосов, как будто для радио". "Таким образом, в начале своей карьеры он создал аспект эстрады, который с большим успехом процветал бы при Советах и которому он приписывает саму "основу из эстрады." Благодаря остроумным литературным чтениям он научился оценивать меняющуюся реакцию аудитории и позволять ей диктовать содержание вечернего развлечения. Реакция аудитории также привела его к осознанию того, что "у людей есть два типа восприятия: визуальное и слуховое. Оба этих линейных мыслительных процесса сходятся на мне. Я почти буквально чувствую, что каждая из этих строк заканчивается крючком. Именно на линиях и крючках я веду слушателей и зрителей туда, куда хочу!"¹⁴ Так кто же кого ведет? Ведет ли Утесов аудиторию на своих крючках, или реакция аудитории диктует литературные чтения?

Потворство общественному вкусу имело свои риски, и Утесова обвинили в том, что он культивировал минимально возможный знаменатель, настолько, что в последующие годы его голос убедительно имитировали для советских контрабандных записей "полупорнографических песен". Они были настоящими чудесами музыкального безвкусицы"¹⁵. Эта сомнительная репутация была закреплена в таких местах, как захолустье Кременчуга и его местный кинотеатр. Перед пустым экраном Утесов и его коллеги-артисты разыгрывали по две-три комические пьесы за вечер, а также короткие оперетты и специальные сольные выступления. В попытке спасти этот период карьеры актера для последующих авторитетные биографии, советские критики позже приписали бы оперетте то, что она научила его искусству множества, изменчивых, а иногда и "гротескных" ролей, все из которых, конечно, были основаны на социально-политических "актуальных-это".¹⁶ Научившись менять персонажей, он больше узнал о себе как о личности".¹⁷ Часто исполняя роли "лакеев или дворян", Утесов предпочитал не заучивать стереотипные жесты наизусть, а импровизировать их в процессе каждого выступления (а потом снова заново). Пятьдесят лет спустя он сравнил бы этот процесс с разрывом костюма из неподатливой ткани!" "Иногда даже плохо выученные реплики с неловкими паузами могли создать впечатление импровизации, пока суфлер внезапно не нарушал тишину ободряющим криком: "Понял! Страница 83! Хорошо, продолжайте!"¹⁹

Работая таким образом, Утесов начал гастролировать и, находясь в Александровске, познакомился с молодой актрисой Еленой Гольдиной. Она и Утесов полюбили друг друга; в 1914 году они отпраздновали рождение маленькой дочери Эдит. Однако Первая мировая война, по-видимому, прервала семейное счастье; Утесову предстояло пройти действительную службу недалеко от Одессы. Это, тем не менее,

позволяла ему не только иногда навещать свою жену, но и, что примечательно, продолжать работать в местных театрах. Его довоенные привычки также странно затянулись, когда белые войска бежали на юг в Одессу от предвестников восстания; солдаты оставались в городе даже в 1918 и 1919, поддерживая таким образом пабы и рестораны с их устаревшими, дореволюционными развлечениями.²⁰

Советские войска "освободили" город 7-8 февраля 1920 года, и внезапно возникла советская эстрада, еще не уверенная в своих собственных родовых предписаниях. Увлеченный аудиторией, Утесов нашел работу в "агитпоезде", на железнодорожных платформах, в больницах и в тех же клубах, что и раньше. Его комические обороты всегда были популярны, поскольку новый политический контекст почти ничего не изменил: молодой человек был душой своей драматической труппы. Его успех был таков, независимо от Гражданской войны или нет, что в 1921 году он решил покинуть украинскую землю и переехать в Москву. К этому времени он был искренне движим революционным романтизмом, чувством, которое проявляется в его самых ранних мемуарах. Его отношение к недавно эмигрировавшему Вертинскому наиболее красноречиво.

Было забавно слышать, как некоторые люди говорят, что "спасители" России втиснулись на несколько пароходов [и уехали], Скатертью дорога! Когда "дым" рассеялся, оказалось, что Вертинский, Морфесси, Липкойская и Кремер тоже ушли. Я этого не ожидал. Их действия были совершенно непостижимы для меня и в то время даже казались глупыми. Давай просто забудем о них. В конце концов, вы не можете ожидать слишком многого от кого-то, у кого такая бестолковая голова или слабая воля, или кто не может полностью представить, что он должен делать".¹

В более позднем переводе своей автобиографии 1961 года Утесов называет песни Вертинского стилем "поэтизации непоправимого, неверия". Это очень искреннее и утонченное, но все равно вредное и декадентское. Затем он говорит, что спустя двадцать лет Вертинский наконец вернулся домой с новыми советскими песнями, украшенными "благородными и возвышенными мотивами". Несмотря на все свои недостатки, Вертинский таким образом показал, что "он хотел быть с нами". Важнее любого соперничества идеологий была любовь, любовь его публики, которая "ценила его работу и лелеяла теплые воспоминания о нем"⁴. Разница между этими двумя людьми, безусловно, была физической столько же, сколько и идеологической. Утонченная эlegantность Вертинского не имела ничего общего с коренастым, коренастым, но явно мощным телом Утесова. Утесов, из всех наших исполнителей-мужчин, кажется, наиболее явно был поющим представителем пролетариата. Зачесанные назад короткие волосы (которые он никогда не терял) также придавали ему вид рабочего человека, а его тяжелая широкая улыбка в последующие годы было покрыто глубокими морщинами от бесчисленных улыбок. Вертинский, который не столько улыбался, сколько издевался, вышел за пределы советской географии, в то время как Утесов продвинулся ближе к ее центру, обнаружив;

работа в театре оперетты заставила его задуматься о работе случая и многообразия в его жизни, возможно, это были те же самые силы, которые заставили его коллегу уехать за границу, а не плохая политическая интуиция. "Случай может перевернуть всю вашу жизнь с ног на голову, в чем я не раз убеждался ... Есть причина

, по которой люди думают, что случай скрывает действия необходимости". * Впечатлив сотрудников палаты представителей и зрителей своей игрой, пением и танцами, Утесов решил отдать себя в руки этих перевернутых с ног на голову сил. В 1922 году он переехал в Петроград, в то, что он считал центром новаторской советской эстрады. Нужно было искать максимальную возможность с помощью формы искусства, которая была бы максимально позитивной. Принятие большего количества решений оставило бы его открытым для большего количества шансов, что привело бы к медленной, но преднамеренной эрозии самоопределения.

"Песни новой советской эстрады" имели более культурный текст. Наша новая эстрада мобилизует зрителей, обучает их, воспитывает, развивает и совершенствует их вкус, развлекая и делая их счастливыми. "В п Эстраде есть искусство делать людей счастливыми, - чувствовал Утесов, и в конце концов - по обратной и самооправдывающейся логике - единственная реакция на великое искусство - это радость"⁷. Пресса согласилась, заявив в том же году: "Смех и веселье сегодня абсолютно необходимы".⁸ Это официальное согласие и веселые успехи в его новом северном городе побудили Утесова в последующие годы называть Петроград местом своего "творческого становления" после того, как он покинул Одессу, свою "колыбель"⁹. Вскоре после этого, в том же городе, он столкнется с очень современным медиумом, который превратил бесконечно уступчивую и простодушную радость в национальную форму эмоционального значения.

Я стоял на набережной [в Ленинграде] и смотрел вниз на канал Фонтанка, когда позади меня подъезжает машина и из нее выходит мой старый друг. "Привет! Хочешь увидеть чудо?" он спросил. "Чудо? Я всегда за это!" Я ответил, и мы поехали в городской порт, где был пришвартован небольшой корабль. Меня попросили спуститься в трюм, который был довольно просторным. На столе стояли две коробки. На одной из этих коробок лежали две большие шестигранные катушки, намотанные тонкой зеленой проволокой. Мой друг дал мне несколько наушников. Я надел их и сразу же услышал "Мгновенный мюзикл" Шуберта. Я понятия не имел, что происходит: "Что у тебя там? Граммофон? Проигрыватель?" "нет! Там ничего нет! Эта музыка играет прямо сейчас в Германии! Это называется радио."¹⁰

растущая слава и легкомыслие в большом городе

Репутация Утесова быстро распространилась, словно в предвкушении размаха радио. Даже его первые ленинградские концерты имели большой успех, и люди:

Было слышно, как он поет свои джазовые песни на улицах или в трамваях. Они не думали о том, чтобы ждать его у занесенных снегом дверей сцены в сорокаградусную погоду". Утесов чувствовал растущее давление, чтобы соответствовать силе эмоций со своей стороны рампы. Тем не менее, привлечение публики становилось все более сложным делом, как показано в одной неудачной попытке, когда актеры в первые дни решили создать и рекламировать экзотического "Джона Джонсона из Бразилии", новости о котором заранее заполнили зал. Люди с нетерпением ждали, когда он выйдет на сцену; полиция, столь же беспокойная, чувствовала себя обязанной успокоить публику.

- Так где же тогда твой Джон Джонсон? -

Вы извините меня, господин полицейский, но он дикий человек, и его выпустят из туалета только для того, чтобы он вышел на сцену.

- Не валяй дурака. Приведите его сюда!

"Джон Джонсон" медленно вышел из туалета, не успев как следует намазаться жирной краской, Половина его тела выглядела черной, а другая половина белый.

- Ты что, негр?

- Нет, еврей

- Так почему же вы написали на плакатах, что вы из Бразилии?

- Это правда. Я живу в Одессе, в гостинице "Бразилия".

На этом разговор закончился. Полицейский откашлялся и объявил:

- За то, что вы обманули местные власти, я запрещаю вам больше выступать, возвращайтесь в Бразилию.*

Шумиха пошла Утесову только на пользу, за короткое время он сыграл роли в трех немых фильмах, но известность начала оказывать значительное давление на его брак.13 Например, ходил слух, что Утесов погиб в результате несчастного случая в театре, и до того, как эта история была опровергнута, одна из его поклонниц уже покончила с собой. Когда у нее завязался любовный роман с другим (менее проблемным) поклонником, госпожа Утесова, демонстрируя жестокий юмор, послала дрова своему мужу и его любовнице на их "тайное" свидание, попросив ее согреть его, так как он легко простудился. Такое поведение, казалось, бросало вызов теории Утесова о том, что "человека с чувством юмора трудно представить деспотичным или подлым"³⁴.

Пережив годы его неверности, Елена Утесова также потеряла еще одного члена своей семьи на малой сцене, когда увидела, как ее дочь стала певицей и после 1936 года выступала в ансамбле своего отца, Это было через несколько лет после того, как Утесов представил то, что станет крупным движением в развитии советской популярной музыки.

музыкально-театрализованный джаз (чай-джаз), впервые представленный советской публике 8 марта 1929 г. 85

Чай-джаз (от русского слова "театр", театр) появился в то время, когда российские газеты объявили, что "наше общество требует новых тем, отражающих социально-политические и повседневные аспекты жизни советских граждан, которые так разнообразны и привлекательны".^{3°} До того, как Утесов обратился к этим темам или содержание, однако, он представил одну или две совершенно новые формы искусства следующим образом. Его группа подготовила шесть музыкальных номеров, которые они репетировали каждый день в течение семи месяцев. Они посвятили свой первый концерт всем дамам в зале, так как 8 марта был Женский день.³⁷ Группа состояла из трех саксофонов (два альты и тенор), двух труб, тромбона, фортепиано, контрабаса, банджо и барабанов".* Когда началось выступление, публика была с удивлением услышал, что музыка включала звуковые эффекты: карканье, ржание и много смеха. Ансамбль организовал их диссонанс и постоянное ритмическое движение так, что определенные инструменты стали представлять конкретных людей или эмоции их песен - например, сварливый тромбон или беспокойный кларнет. ³⁹ Этот новый театральный стиль был разработан, чтобы излечить (невероятно!) постоянное разделение между "буржуазным" джазом, развлечением нэпменов и истинно пролетарский джаз, благородные песни великих немых.^{4³}

Сам Утесов видел корни джаза в общих романтических терминах, как франко-американское "стремление к импульсивному удовольствию плюс элементы скуки (замаскированной радостью) и горького смеха за счет "утраченных идеалов". "В литературе, по его утверждению, Дос Пассос, Хемингуэй и Ремарк уловили настроение отличное". Тем не менее, музыкант часто выступал против американского влияния в джазе, как только он покидал Штаты.^{4*} Советский джаз был другим, сказал он; он был более оптимистичным, включающим откровенно еврейские, армянские и другие народные элементы. Ранее сочинение Дунаевского для Утесова "Еврейская рапсодия" (Еврейская рапсодия), был одним из таких примеров. Он надеялся сохранить, возможно, что-то от западной "формы, но изменить [скуку или утраченные идеалы] содержания... придать словам лирический и ироничный тон, использовать некоторые аспекты пародии и превратить джаз-бэнд в маленький оркестр"¹³. Тот факт, что лиризм и ирония вряд ли была бы неуместна в американских легких, развлекательных намеках на реального адресата высказываний Утесова. Он надеялся сохранить и продолжать пропагандировать лиризм в советском контексте, институционализировать маргинальный аффект. Он хотел облегчить и разнообразить государственные развлечения эмоциями, а не воспетыми формами политики. Он работал внутри системы, чтобы сделать ее более легкой и лирической, будучи не супер-модной, а сверх-модной в том смысле, что утверждение различных стилей предполагает, прежде всего, стремление к изменениям, к сохранению разнообразного настоящего как можно дольше. "Мода - это всего лишь мгновение, - говорил он, - Современность - это [целая] эпоха"⁴⁴.

Утесов проверял всех своих музыкантов на чувство юмора в рамках их заявления о приеме на работу, чтобы убедиться, что они достаточно остроумны, чтобы справиться с этой калейдоскопической современностью. Один контрабасист быстро доказал свою состоятельность. "Сколько симфоний написал Бектховен?" - спросил Утесов. Недолго думая, музыкант ответил: "Я не уверен в количестве, но я определенно могу поручиться за качество!"⁴⁵ Развившиеся таким образом веселые индивидуальности вскоре станут настолько сильными, что роль Утесова как дирижера уменьшится, и он будет просто отрешенным сердцем или "духом группы". вечерняя программа"⁴⁶. Многие записи его песен прерываются остроумными замечаниями, глупыми голосами, драматизирующими героя песни, или легкомысленными колкостями, перебрасываемыми между лидером группы и мириадами импровизирующих джазовых музыкантов, над которыми он имел все меньше и меньше контроля. Утесов слился бы в массу, созданную им самим.

Счастливый диалог самости и всего остального использовался как средство продвижения субъективности. Когда в 1927 году Утесов впервые услышал джазовых музыкантов, таких как Тед Льюис, за границей, в клубах Риги, Берлина и Парижа, этот стиль произвел на него впечатление своей способностью "выделять отдельного человека из общей массы оркестра"⁴⁷. Тем не менее, по иронии судьбы, поначалу он был раздражен его подстрекательство к "дикивинным танцам" и избегание мелодии.⁴⁸ Несколько советских критиков, не только Горький, также были встревожены его очевидной какофонией. 19 Утесов, после того как его раздражение прошло, к счастью, вскоре был очарован типом импровизации, который позволял музыкантам "давать волю своей фантазии"⁵⁰, однако убедить членов его группы в том, что они могут импровизировать или играть без нот, было нелегко; эти новые навыки оказались "речническими и психологический барьер"⁵.

За пределами этого барьера джаз был чем-то синтетическим, смешивающим танец, речь и песню для того, чтобы, как предполагалось, каждый участник группы мог стать "независимым персонажем" в шоу. В случае успеха этот процесс в конечном счете стал бы музыкальным воплощением всей эстрады, которая сама по себе, естественно, "многогранна и всеобъемлюща". Он готов принять любой жанр, даже те, которые еще не были представлены, необычны или неожиданны. Трудно выразить сущность эстрады строгим, ограниченным определением". "Этот синтез иногда рассматривается как синоним: "природы" Утесова или даже как способный "жить сам по себе"⁵⁸. Природа одного человека совпадает со всеми временами, даже "пока еще невидимая," и все естественные, самогенерирующиеся процессы.

По мере того как некоторые жанры ненадолго всплывали на поверхность в эстраде, когда бы они ни использовались, другие - столь же ненадолго - затихали, например романсы. Джазмен высмеивал их точно так же, как хвалил Турьеву и Церетели. В одном издевательском выступлении Утесов утверждал, что романсы - это не более чем эмоциональные импровизации, и попросил зрителей бросить вызов его собственным

возможность рекламировать такой текст. Один раздраженный человек крикнул, чтобы он перестал дергать публику за ногу, на что музыкант быстро отреагировал:

«Утесов, не валяйте дурака!»
Ну, как же я могу его валять --
Ведь крикнули вы мне издаleка,
И мне до вас руками не достать.»

[“Не дергай меня за ногу”, - говоришь ты.
Боюсь, я не смог бы одернуть
тебя - Ты издеваешься надо мной издаleка.;
Я не мог дотянуться до твоей ноги отсюда!]

Этот юмор - часть серьезного бизнеса, как и в столкновениях с другими хеклерами.⁵⁵ Утесов работал так долго, как только мог, не используя микрофон, но в конце концов размер и возраст аудиокниги вынудили его согласиться. Во время одного усиленного концерта из зала донеслись крики пьяного лысеющего хеклера: “Эй, Утесов! У тебя нет для этого голоса! Они установили микрофон!” “Каждому из нас чего-то не хватает”, - ответил он. “Со мной это голос, с кем-то другим это может быть...” Он провел рукой по макушке под бурные аплодисменты.⁸⁰

институционализация веселья и нарушение правил

Это джазовое, сумасбродное поведение было вдохновлено не только поездками Утесова на концерты ансамблей в Латвии и Франции, но и местным ленинградским туром в 1926 году чернокожего американского ансамбля Chocolate Kiddies. Подобные группы приезжали в Европу на Всемирную выставку в Бельгии еще в 1910, а чуть позже офицерские столовые Первой мировой войны - в причудливой обстановке - позволили этой музыке поддерживать кипучую англоязычную аудиторию по всему континенту. Утесов подхватил ту же ошибку: “Усидеть на месте было абсолютно невозможно ... Я увидел, что танцую - сидя, - это был какой-то музыкальный наркотик!”⁵⁷ Он оказался единственным человеком, аплодирующим в русской аудитории, воспитанной на романсах, фокстротах и Чарльстоне. Вскоре он столкнулся бы с такой же сдержанной или холодной реакцией со стороны советских критиков, которые первоначально называли джаз “победной песней буржуа”⁵⁸.

Первая откровенно положительная рецензия на его работу появилась в 1929 г.⁵⁹ Тем не менее, по мере того, как одна фаланга советских СМИ сдавала некоторые позиции, новые и более мощные атаки со стороны гаРт быстро всколыхнули воду,

обвинив раннюю группу Утесова в "притворстве, шутовстве... ужасном шуме... вульгарных песнях в пабе и некоторых непристойных подергиваниях телом"⁶. Чтобы изначально обойти гарм, Утесов записал много танго и фокстроты, по иронии судьбы музыка, которую джаз надеялся заменить.¹¹ Он сделал небольшой шаг назад от новизны, но остался верен танцполу, "единственному месту, где люди могли свободно общаться со своими друзьями или подругами, где мальчики могли познакомиться с девушками случайно и без каких-либо препятствий". Он ненадолго укрылся в другом жанре, в равной степени посвященном эмоциям взаимодействия.

Начиная с the early 1930s, когда ситуация улучшилась и он вернулся к джазу, Утесов стал хорошо известен во всех крупных городах России благодаря многочисленной прессе, выступлениям на радио и бесконечным гастролям. В 1931 году он познакомился с Шостаковичем и начал работать вместе с Дунаевским над "Предположительно убитым" ("Условно убитым"), обсуждаемым в главе 1. Этот проект породил длительную дружбу. Очарованный "мальчишеской дерзостью" Шостаковича и готовностью принимать все стили, высокие или низкие, Утесов фактически переписывался с композитором в очках на днях рождения и юбилеях до конца своей жизни¹³.

Растущая известность Утесова, оживленная к 1933 году, не уменьшила акцента на товариществе. В следующем году вышел фильм "Беспечные парни", который принес его имя в каждый деревенский кинотеатр. Его дикая и дурацкая история о пастухе, который (случайно) становится выдающимся лидером группы, будет рассматриваться в последующие годы как пощечина политикам гарм".¹⁴ Фильм вырос из сценической постановки под названием "Музыкальный магазин" (Музыкальный магазин)¹⁵, и он порадовал даже придирчивого Горького. Учитывая горькие слова Горького в 1928 года в эпиграфе к этой книге, это показывает, как далеко Утесов отошел от классического "западного" джаза в своем создании веселых гимнов для масс.¹⁶ Он искал настоящую массовую песню, "которую люди поют дома, на улице, в квартирах друзей, на свадьбах и в дни рождения". Вот в чем он видел ответ на "ложный пафос", как он выразился. Настоящий пафос был смешным, личным и трогательным.¹⁸ Частное было величественнее общественного.¹⁹

Главной песней, выражающей это величие, является "Марш беспечных парней". Это знаменует собой как начало фильма, так и продолжительный марш пастуха Кости Потехина (Утесов) со своим скотом по пересеченным пастбищам и деревенским улицам. Оригинальные строки к музыке Дунаевского гласят:

Ах, горы, горы, высокие горы,
Вчера туман был и в сердце тоска.
Сегодня снежные наши узоры
Опять горят и видны издалика.

[О, холмы, высокие холмы, вчера был туман и тоска в моем сердце.
Сегодня твои снежные росчерки, видимые издалека, снова сияют.]

Режиссер Григорий Александров снял сопроводительные кадры, но Утесов остался равнодушен к результату и тайно встретился с автором текстов Василием Лебедевым-Кумачом, чтобы быстро написать несколько лучших слов.⁷⁰ Они сделали итак, убедил режиссера в достоинствах новых текстов и сумел - с трудом - добиться повторного дубляжа песни.⁷¹ Кадры, однако, остались прежними, вот почему синхронизация губ так удивительно ужасна в фильме, который мы знаем сегодня (на самом деле, в 1958 году была более поздняя попытка полностью дублировать голос Утесова.)⁷² Мы слышим слова Лебедева -Кумач, в то время как пастух произносит беззвучную песню вершинам гор и проводит первые три минуты фильма, глядя вверх. Слова, которые сегодня обычно составляют антологию в книгах, приведены ниже; бесконечно, искренне повторяющийся призыв фильма "жить и любить" теперь превратился исключительно в более цивилизованное "строить и жить" - фраза, почти отсутствующая в фильме.

Нам песня строить и жить помогает,
Она, как друг, и зовет и ведет.
И тот, кто с песней по жизни шагает,
Тот никогда и нигде не пропадет."

[Песня помогает нам строить и жить, Она зовет и ведет нас, как друг.
Человек, который шагает по жизни с песней, никогда не теряется.]

Новая песня стала - и остается - народной классикой.⁷³ Хотя до конца 1930-х годов Утесов жил в Ленинграде, сейчас он проживает в Москве, как из-за своей невероятной известности, так и из-за более благоприятного политического климата для неизбежно публичного артиста.⁷⁴ Его ансамбль, во имя всеобщая "жизнерадостность" и социальный прогресс столицы начали предлагать советским заводчанам шесть бесплатных концертов в месяц.⁷⁵ Таким образом, их лидер группы стал самым известным человеком в России (после Сталина, конечно...),⁷⁶ Когда его однажды спросили, богат ли он (а он действительно был богат), Утесов процитировал знаменитого полярного летчика Валерия Чкалова и сказал, что он богат на 200 миллионов долларов. ", Двести миллионов чего?" - спросил журналист. "Долларов?" "Нет", - последовало ответ. "Я богат на двести миллионов человек"⁷⁸. В то

время его группа состояла из пяти саксофонистов, двух тромбонистов, двух трубачей, двух скрипачей, пианиста, контрабаса и перкуссиониста.⁷⁹ В государственных каталогах estrada records за 1940 год было объявлено, что некоторые записи группы больше не могут быть включены в список, потому что все отдельные копии были куплены, за исключением, по-видимому, мастер-копий

которые вышли из студии звукозаписи и попали на черный рынок. Ни для кого не было секретом, что у Утесова было много сторонников в Кремле, но как крупную "рыночную" знаменитость его просто терпели завистливые бюрократы высшего звена. Только в отделе коммуникаций партии он нашел личного друга (Лазаря Кагановича), который помогал ему с легкостью организовывать концерты. Следующий анекдот, вспомненный кинорежиссером Леонидом Марягиным, хорошо показывает, что в то время песенник колебался между противоречивыми политическими влияниями."

Я [Утесов] шел однажды днем, когда навстречу мне по противоположному тротуару шел [глава Государственного радиокомитета] Платон Керженцев, тот самый парень, который закрыл театр Мейерхольда и отправил всех собирать вещи. Он видит меня и останавливается. Указывает на меня и подзывает. "Послушай, Утесов", - говорит он. "Мне сказали, что вчера, вопреки моему приказу, ты снова исполнил эту песню "Маленькие лимоны", плюс "Из одесского карцера". Ты играешь с огнем! Все уже не так, как было раньше. Если я еще раз услышу о твоём упрямстве, ты вообще потеряешь право выступать.

Может быть, это не единственное, что ты потеряешь..." И он ушел.

На следующий день мы работали на коллективном [сборном] концерте в Кремле в честь церемонии выпуска какой-то военной академии. Ну, в общем, мы сыграли фокстрот "Над волнами" [Над волнами], я спел [народную] "Мед и вересковая пустошь" [Полюшкополе]. Затем занавес закрывается, и мои ребята начинают собирать свои инструменты. Ведущий подходит в неопределенно военной форме и говорит: "Подождите! Сыграй "Маленькие лимоны" и "Одесский карцер "... Я пожал плечами: "Мне не разрешается петь эту чушь". "Но он попросил их", - говорит ведущий и указывает через плечо в зрительный зал, я смотрю через дыру в занавесе - а там Сталин, сидит с курсантами. Мы вернулись на сцену, отыграли всю нашу программу. Кадетам это понравилось, и "он с усами" тоже хлопал в такт.

В тот вечер я иду... и навстречу мне идет Керженцев. Я не жду, пока он позовет меня. Я подхожу прямо к нему и говорю, что я не делал того, что он приказал, потому что сегодня я сыграл именно то, что он запретил. Керженцев побледнел: "Что значит "не сделал того, что я приказал", если я уже запретил это?" "Я не мог отклонить просьбу зрителей", - сказал я уныло и виновато. "Кому ты не мог отказать, если я уже сказал, что ты не можешь это петь?" "Сталин", - сказал я. Керженцев развернулся и как можно быстрее помчался по улице. Больше я его никогда не видел.**

В другой версии этой истории, возможно, приукрашенной, Сталин просит "одесского кичмана" три раза подряд и все время подпевает³. Одобрение Сталина, аплодисменты или пение, безусловно, творили чудеса с карцером Утесова. По словам одного журналиста, это было "чудом", что певца так и не посадили в тюрьму.⁸¹ Это весомое одобрение никогда

помог больше, чем во время Второй мировой войны. Годы международных конфликтов потребовали от людей малой сцены огромной предприимчивости. В период с 1941 по 1945 год артисты эстрады (певцы, музыканты, танцоры, кукольники, рассказчики...) дали 1 350 000 концертов, причем более 473 000 из них находились в опасной близости от фронта. Более тысячи эстрадников впоследствии были награждены медалями, двенадцать из них стали Героями Советского Союза. Даже самой Красной Армии удалось сформировать ансамбль песни и пляски в течение нескольких недель после немецкого вторжения.⁹³

война и ее последствия: уклонение от зенитного огня:

"Во время войны мы пели обо всем", - вспоминал Утесов.

"Линия фронта, арьергард, как друзья, так и враги. Все это работало на достижение одной цели - найти слова и песни, которые проникают в сердце солдата"⁸⁷. Эти солдаты, фактически их командиры, направили в советский штаб искренние просьбы: "Мы настоятельно просим направить сюда джаз-бэнд Утесова, чтобы поднять настроение и дух солдат. наши войска"⁸⁸. Спеша выполнить эти постоянные призывы к исполнению долга, ансамбль уменьшил грандиозные, все более дорогие театральные масштабы, которые tea-jaz приобрел после успеха в кино. Теперь он снова будет маленьким, подвижным и охотно второстепенным. Как позже выразился Утесов, "Все большое - это просто слишком много"⁸⁹.

Развивая ту же философию, он в другом месте добавил бы, что, хотя эстрада - это искусство второстепенных композиций, это не "второстепенная форма искусства".⁹⁰ Например, чтобы перенести эти композиции из мирного времени в политическую войну, пианино часто заменяли на фронте значительно более легким аккордеоном. Мобильность была чрезвычайно хорошей идеей, так как воздушные бои часто были видны во время концертов; участники группы несколько раз бросались в канаву, чтобы избежать атак с воздуха. Двадцать минут спустя они снова будут играть.⁹¹ Утесов знал, что небольшие "оперативные" жанры отвечают непосредственным потребностям непосредственно опасных ситуаций; здесь он имел в виду короткие поэтические формы и песни". "Подчеркивая эти формы, группа утратила свое прежнее сценическое величие и снова стала остроумнее, что в результате можно увидеть во многих песенниках военного времени.⁹² цитируемые здесь колючие строфы дают хорошее представление о мощном фронтовом юморе, который позволил Утесову легко переходить от мирного времени к военному, избегать идеологии и по-прежнему получать одобрение государства.

Чтоб напасть на наши земли,
На советский огород,
Гитлер долго тыкал мордой.
И решился в этот год.

С голоду скулит фашистик -
 Нет бензина, нет жратвы -
 Говорят, что с дуба листик
 Заменял ему штаны."⁹⁴

[Потому что он хотел вторгнуться в русские огороды, Гитлер продолжал подталкивать нас к поцелую. В этом году он попробовал это сделать. Фриц тощий от голода, у него нет ни бензина, ни еды. Говорят, он носит дубовые листья вместо штанов.]

Эти шуточные эмоции были на самом деле настолько сильными и полезными, что Утесов изначально работал в соответствии с приказом не приближаться к опасной линии фронта ближе, чем на тридцать километров. Стремясь быть немного ближе к действию, группа профинансировала строительство нескольких истребителей, которые Сталин позволил им окрестить Беспечными парнями. 45 Утесов также распространил свое влияние еще дальше, выпустив ставшее знаменитым шоу, записанное перед аудиторией советских военнослужащих и озаглавленное просто "Концерт для фронта!" Эти успехи увенчались тем, что в 1942 году он стал Заслуженным артистом Российской Федерации, а вскоре после этого в 1945 году получил престижный орден Трудового Красного Знамени.⁹⁶

Эстрада поет об эмоциях, которые старше и будут жить дольше, чем советская идеология. Дело обстоит так просто, как знал сам Утесов. "Зачем вообще спрашивать меня о войне? Что я сделал, увидел активную службу или что-то в этом роде? Я пел песни"⁹⁷. Энергия и песен, и советской идеологии какое-то время шли рука об руку. Конечно, у этих степеней совпадения был предел. Сталин, которому нравилась работа этого человека, иногда был не слишком впечатлен вокальными способностями Утесова и не стал делать его народным артистом, что было высшей наградой в советской эстраде.

Эти мелкие правительственные проблемы продолжались бы еще какое-то время за счет растущего ущерба здоровью Утесова.⁵ В некотором смысле сдержанность Кремля ознаменовала сдвиг после Второй мировой войны (или даже Сталинграда) в сторону более смелой, менее веселой эстетики нации - победительницы.⁹⁰ Как с сожалением признавал сам Утесов: "После войны самыми популярными темами были возвращение солдата домой и восстановление разрушенных усадеб ... Темы строительства."¹⁰ В 1946 году партия приняла декларацию на этот счет: "О репертуаре драматических театров и мерах по их улучшению".¹⁰ Несмотря на то, что это должно было работать в таких условиях обязательного оптимизма, Утесов в конечном счете был готов признать этот сдвиг в лирических тенденциях. Его стиль временно изменился, став менее откровенно "джазовым", то есть западным, но настроение осталось прежним. Он просто

загрузил другой стиль с тем же намерением, что было возможно, потому что он рассматривал песни как "попытку прямого переноса музыкального языка в человеческую речь". Песни были нацелены на выражение чего-то сверхъязыкового, и, таким образом, переход к другому стилю не повредил этим попыткам. Идеал немного отличался от каждого стиля; переход между стилями действительно мог позволить получить лучший "стереоскопический" вид на иначе неуловимый объект.

Даже советская пресса была способна и рада видеть эмоциональную преемственность в его песнях, независимо от стилистических изменений или переменчивого политического климата. Газеты хвалили его "эмоциональную подвижность, способную трансформироваться в каждой новой песне"¹⁰³. Лидер группы двигался к более широкому, многоуровневому выражению желаний или к тому, что к перестройке официально назвали бы "открытостью эмоций"¹⁰⁴.

Однако с 1946 года и до смерти Сталина в 1953 году, а также с появлением новых аргументов в журнале "Советская музыка", джаз был относительно низким, и Утесова хвалили за то, что он меньше использовал джаз, избегая прежних "бессмысленных развлечений" (безидейность - развлечение, свободное от догм).⁰⁵ Идеологически ревностные члены его аудитории, тем не менее, посещали его концерты, а затем использовали политическую атмосферу, чтобы критиковать ансамбль, в странном очищении от обвинений,¹⁰⁶ Один критик в октябре 1952 года напал на группу за отсутствие цели, скудный прогресс и идеологически "нетребовательный репертуар".⁰⁷ Эти жалобы вскоре ослабевают на фоне энтузиазма 150 миллионов человек, посетивших концерты эстрады в том же год. "Утесов указывал на эти огромные цифры в прессе и противопоставлял своим оппонентам хорошо продуманные аргументы в защиту саксофонов или танцевальной музыки, все время отвергая устаревшие обвинения в том, что он пел "для толстых людей".⁰ Таким образом, атмосфера, которая в предыдущие десятилетия заставляла джазовые группы называть себя просто "музыкальные ансамбли" были аккуратно пройдены." "Какое-то время в начале пятидесятых слово "джаз" казалось некоторым людям немного неуместным, несколько ненужным. Так что же мы делали в подобной ситуации? Отнеситесь к этому спокойно, включите секцию рожков и саксофонов. Привнесите в оркестр струнную секцию и продолжайте делать то, что мы делали раньше. Пропаганда советской песни".¹¹

Другими словами, было возможно пропагандировать песни такого рода, даже несмотря на то, что в помпезном послевоенном советском обществе оставалось мало времени для любимых видов музыки Утесова. То, что он "пропагандировал", на самом деле было типом настроений, которые могла бы хорошо использовать любая идеология. Исаак Бабель хорошо описывает это во введении к первой попытке Утесова написать автобиографию "Записки актера". Энергия здесь ничего не значит сама по себе, утверждает он, она должна быть наделена (как и любая сила) значением или контекстом. Конец похвалы Бабеля процитирован|

Однако ниже показано все более конкретное значение, которое СОВЕТЫ не очень любили в конце сороковых и начале пятидесятых годов. Подчеркивание чернокожего американского наследия джаза не помогло делу.

Утесов такой же пропагандист, как и актер. Он пропагандирует неутомимую и простодушную любовь к жизни, а также счастье, доброту, ловкость беззаботной души, человека, которого распирает от желания веселья и знаний, Он пропагандирует музыкальность, тот тип мелодичности, который ласкает наши сердца. Он делает это с безошибочным, дьявольским, притягательным и негритянским ритмом. Его радостная, счастливая атака на аудиторию подчиняется этому лихорадочному, но точному ритму. ¹⁴

оттепель:

песни для больных - не толстых - людей

К счастью, все изменится к лучшему. Последующие, постсталинские споры о серьезной и легкой музыке аккуратно заключены в знаменитую театрализованную дискуссию Утесова между вымышленными собеседниками его собственного дизайна, Стариком и Молодым Человеком. Они отражают разные вкусы двух поколений, проблемы инноваций после 1953 года, канонизации и высоких или низких вкусов".³ Пожилой джентльмен счастливо соглашается с тем, что у великой песни эстрады должен быть поразительный "хук", "слово или фраза, которые сразу проникают в сердце. Оно должно быть хорошо повернуто, как узнаваемое настроение, наблюдение или символ. Люди помнят эти фразы, которые начинают звучать как лозунги, "особенно в песнях Дунаевского и Лебедева-Кумача"⁴. Мы снова видим, что всеобщая популярность предшествует политике, придавая политике ту страсть, без которой она остается без внимания. Утесов и сейчас видел в творчестве Дунаевского мост между энтузиазмом и патриотизмом: "Он жил и творил с народом, для народа и во имя его будущего. Он знал, как зажечь сердца людей вечным пламенем огромной любви к своей Родине."¹¹⁵ Сердце работает бок о бок с идеологией, предлагая свое собственное мировоззрение".⁰ Как сказал один советский журналист-По словам налиста, "подлинный гражданский дух передается бьющимся сердцем". ¹⁷ Таким образом, джаз и "музыка для полных людей" нельзя смешивать, поскольку пыл первых не подчиняется социально-экономическим критериям, используемым для определения полных людей. население. "В конце концов, негры в Соединенных Штатах не такие уж толстые; на самом деле, совсем наоборот. Вы не растолстеете от их жизни в Америке". Утесов всегда утверждал, что дореволюционная эстрада - это музыка для по-настоящему толстых, и всю свою жизнь будет отстаивать легкие жанры как заслуженно советское искусство. Или он сделал бы это? В других случаях он утверждал, что дореволюционные исполнители были плохи только в том, что многие жадные, назойливые предприниматели:

придумал репертуар этих невинных артистов во имя наживы"¹⁹

. Жалость и политика переплетаются, поскольку популярные развлечения существуют на грани того и другого, в промежутках между ними.

Его настойчивость - вечно туда-сюда! - пришел бы в конце пятидесятых и шестидесятых годов, чтобы донести представления о советском джазе. Взгляды Утесова стали взглядами государства. Жизнерадостная "дружелюбность" его музыки стала формой разрядки в различных культурах и странах Союза". Люди ценили эту дружбу, независимо от культурного контекста; они "любили его и, конечно же, не спешили за своими галошами и пальто в конце его [зимы] концерты". Исследователи Арктики, возможно, и могли слышать записи Лещенко по радио на Северном полюсе, но поклонники Утесова брали его записи с собой в экспедиции"²³.

Он, художник перемен, также стал голосом неизменного этического постоянства, морали во время оттепели. Эмоциональная стойкость и стабильность его карьеры были восприняты внутри и благодаря повторениям различных стилей, культивируя хорошее, меняющееся и сознательное "настоящее". В одном радиошоу женщина написала ему письмо с просьбой успокоить ее собственную (беспокойную) совесть. Она была в автобусе. В 1965 году, сидела рядом с тощим, голодным молодым человеком с противным кашлем. Она пообещала дать ему запасную банку семейного джема, которая была в ее сумке, но на следующей автобусной станции, где они разошлись в разные стороны, она забыла отдать его ему. Женщина не могла заставить себя съесть варенье даже спустя месяцы и умоляла Утесова извиниться от ее имени в надежде, что молодой джентльмен сможет быть внимательным.^А

Пребывание на виду у публики, очевидно, имело свою оборотную сторону. Удаление доброкачественной опухоли в 1955 году увенчало множество слухов о болезни и смерти, которые преследовали Утесова с конца тридцатых годов. Он, как утверждали люди, приплыл в Турцию на внутренней трубе, работал до изнеможения, чтобы накопить неслыханные суммы денег, или скончался на руках у фаната. Даже в более поздние годы его поклонники шли на крайности, например, продавали все свое имущество, чтобы купить ему цветы, или свисали с люстр во время его концертов, что побудило лидера группы рассказать шутку: "Сестра, почему этот человек висит на потолке?" "Этот идиот думает, что он лампочка". "Уложите его!" "Но, доктор, - говорит она, - здесь будет темно"¹⁵.

Болезнь, как физическая, так и эмоциональная, всерьез проявилась в 1962 году, когда скончалась его жена, по иронии судьбы, в то время, когда джаз получил широкое признание в советской прессе, за исключением странной, сварливой статьи в лишенной юмора "Советской музыке".²⁶ Утесов был опустошен смертью жены и чувствовал, что он Он мог продолжать жить только в том случае, если его окружали такие же хорошие люди, которых он представлял себе идеальной аудиторией²⁷.

Четыре года спустя (сразу после завоевания вождя престола Народного Артиста) у него случился сердечный приступ на известной московской сцене, и он упал в обморок.²⁸ Награда уже принесла ощущение завершения его карьере, поскольку, как однажды пошутил Утесов, "советский художник счастлив, когда ему дают награду, но по-настоящему счастлив, когда ее не дают кому-то другому"¹²⁹. Теперь, когда он был народным артистом, казалось, что меньше мечтать и вот, в возрасте семидесяти одного года, он начал свой выход на пенсию. Это оказалось бы событием большого значения, потому что, когда Оттепель подошла к концу, вместе с ней закончилась и часть кратковременной свободы джаза, и при Брежневе примерно шестьдесят лучших джазменов Советского Союза эмигрировали. Уход Утесова на пенсию просто усилил ощущение пустоты. Тем не менее, он пытался благословлять и продвигать эмоциональный аспект политики Брежнева, в результате чего во время Застоя его воспринимали как человека молодого, веселого и энергичного.³⁰⁰ "Вы должны любить жизнь, - сказал он, - во всех ее проявлениях. Вы должны знать, как бороться и быть счастливым"¹³. "Его сочетание возраста и ловкости, даруемое оптимизмом, побудило одного журналиста заметить, что он похож на боксера-тяжеловеса на пенсии"^{3*} Точно так же, как пожилой боксер-призер, он стал чем-то вроде учреждения, подтвержденного огромным публика и некоторые элитные покровители. Поскольку номенклатура была одновременно "очень консервативным благодетелем" и испытывала одинаково длительные обиды, песни Утесова выжили с наибольшей легкостью, когда были приняты этой элитой, то есть Сталиным до 1945 года и Хрущевым во время его руководства, хотя последний не любил джаз как таковой"³³. Теперь, при Брежневе, он был ходячим воплощением веселой философии, но играл все меньше и меньше. Государство было счастливо поддержать его эмоциональный динамизм, но в меньшей степени шум, который он издавал. Эстрада стремилась к невыразимой эмоции, и это было именно то, что сейчас больше всего устраивало штат: много движения и мало музыкальной или текстовой специфики. Будьте счастливы: мы дадим вам знать, как применить это счастье ...

Выход на пенсию дался Утесову чрезвычайно тяжело, он все меньше и меньше общался с людьми. Тем не менее критики продолжали утверждать, что "в нашей необъятной стране нет никого, кто не знал бы этого замечательного советского актера и шансонье"¹³⁴. Вышел Утесов, но эмоции остались прежними. Возвращаясь, чтобы встретиться с его настойчивым присутствием, он в редких случаях выступал, делая это в последний раз 24 марта 1981 года на праздничном "анти-юбилее", организованном его друзьями и поклонниками"³⁵. Подобные выступления помогли бы увеличить общее количество концертов за его карьеру примерно до пятнадцати тысяч"³⁶.

В духе гражданской инкорпорации музыканта его работа в различных жюри и комитетах эстрады быстро росла.³⁷ Теперь он, как мы надеемся, оказывал положительное влияние на развитие эстрады и одновременно был "ретро" исполнителем, чья работа навсегда "дорога для

сердце".^{13*} Действительно, Утесов попросил, чтобы молодые исполнители подтверждали и соответствовали стандартам прошлого "с большой любовью [и] неограниченными усилиями" в их "поиске искренних песен". И все же они не должны были копировать его, потому что "твой репертуар - это твое лицо"¹³⁹. Молодые музыканты должны повторять, но улучшать его, и делать это с помощью взаимопомощи сцены и зала⁴⁰. Новые песни, которые нашли отклик в старых сердцах певца и публики, будут жить дольше.¹⁴ Они, конечно, прожили дольше, чем их исполнители, как выяснил Утесов в Одессе. Он ехал в такси, когда дородная женщина крикнула машине: "Стой! Остановись!!" Прижимая к себе малыша, она подбежала к машине, открыла дверцу, указала прямо на Утесова и сказала своему ребенку: "Смотри, сынок! Это Утесов. Смотри скорее, потому что к тому времени, как ты вырастешь, он будет мертв".^{14s}

К сожалению, через несколько месяцев дочь Утесова умерла от лейкемии. Руководитель оркестра, очень боявшийся дальнейшей изоляции, в возрасте восьмидесяти шести лет женился на бывшей танцовщице из своего оркестра Антонине Ревель. Он знал ее со времен Второй мировой войны; ей самой сейчас было почти шестьдесят⁴³. Поэтому последние два месяца своей жизни он был счастлив. Его официальный некролог 1982 года в "Правде" восхвалял Утесова и многопоколенный, многонациональный джаз из Одессы как "бесценный вклад в патриотическое воспитание советского народа"¹⁴⁴. Люди будут помнить его, статья утверждала, и действительно, они будут, особенно в столетнюю годовщину его рождения в 1995 году.¹⁴⁵ Некоторым зрителям было особенно трудно забыть его, поскольку на момент его смерти он работал над пьесой и поэтому был указан в рекламных материалах для показа шоу в качестве (отсутствующего) режиссера 46-й Человек умирает, но его имя продолжает звучать. Телевизионные станции показывали бесчисленные шоу, но из-за больших сердец и небольших бюджетов это чаще были беседы с его современниками, чем восстановленные фильмы или архивные концертные записи-возраст.⁴⁷ Эта небольшая шкала подходила певцу, которого часто критиковали за его плохой голос, но затем прощали из-за его спокойной, "искренней" речи, даже в его последнем телевизионном интервью.⁴⁵ Это сердечное мировоззрение победило историю и даже культивировало пренебрежительное отношение к дням рождения у самого человека.¹⁴⁹

Похороны были, из-за вмешательства общественности в семейные дела, проведены на московском Новодевичьем кладбище, месте упокоения настолько престижном, что никто из его поклонников в последующие дни не смог туда попасть. Они были не из тех, кто мог набраться престижа или щегольства, чтобы получить доступ, как показывает более раннее письмо Утесову от одного типичного фаната: "Дорогой Леонид Осипович. Пожалуйста, пришлите тридцать рублей. Я сижу здесь без штанов". Утесов отправил деньги и получил ответ: "Спасибо. У меня есть деньги, но я еще не купил брюки".⁵⁰

сердце советских песен: несколько примеров

Чтобы понять важность человека с полуобнаженными приятелями по переписке, давайте начнем с первой песни, которую когда-либо пел Утесов, "Море раскинулось широко" ("Раскинулось шире"), которая на самом деле берет свое начало в греческой лачуге, переведенной на русский язык в середине девятнадцатого века, в ней рассказывается о моряке, который умирает на борту своего корабля от перенапряжения и питья грязной воды. Повествование позиционируется в нескольких более широких контекстах. Отношение маленького, активно социального корабля к широкому морскому пространству объективирует этическую приверженность песни; в ней моряк рассматривается как один из членов команды, а затем снова как одно судно на бескрайних волнах. Кроме того, отсутствие моряка (теперь уже постоянное) со своей матерью помещает страдания одного человека в универсальные эмоциональные рамки. То вступительный и заключительный куплеты песни ясно дают это понять.

Раскинулось море широко,
И волны бушуют вдали,
Товариш, мы едем далеко,
Подальше от нашей земли.

.....

Напрасно старушка ждет сына домой.
Ей скажут - она зарыдает.
А волны бегут от винта за кормой,
И след их вдали пропадает.

[Море широко разлилось. Вдалеке грохочут волны. Мы плывем далеко, товарищ, еще дальше от знакомой нам земли. ... Старушка напрасно ждет, когда ее сын вернется домой. Когда они скажут ей, она разрыдается. Волны бегут за кормой от винта; их след исчезнет вдали.]

Это использование эмоций в качестве универсального теста для личного опыта очевидно даже в "криминальных" песнях, которые Утесов исполнял в начале своей карьеры и которые так любил Сталин. В фильме "Из одесского карцера" (С одесского кичмана) двое преступников сбежали из тюрьмы и ненадолго останавливаются, чтобы отдохнуть. Один из них признается своему сокамернику, что скоро умрет, будучи тяжело ранен во время побега. Его единственная просьба состоит в том, чтобы его матери сказали, что ее сын погиб как преданный солдат. Трагизм темы энергично подрывается ритмами массивированных банджо и тубы, над которыми скрипке приходится ужасно стараться

чтобы звучать жалобно. Собственный слезливый плач Утесова и акцент одесского акцента в самые печальные моменты текста делают серьезную скорбь совершенно невозможной. Песня завершается комичным обращением к матери героя. Джаз прекращается, и мы вступаем прямо в пантомиму: Эй, мама, моя мама!

Товариш, товариш,
Скажи моей ты маме,
Что сын ее погибнул на посту,
И с шашкою в рукою,
С винтовкою и другою
И с песисю вссрой на губе.

[Товарищ, товарищ, скажи моей матери, что ее сын погиб на своем посту с саблей в одной руке, винтовкой в другой и веселой песней на устах.]b

Таким образом, отчасти вдохновленный рассказами Бабея, которые он читал на сцене, Утесов плетет миф об Одессе и Черном море. Он создает город романтики и приключений. Песня "На Черном море" - "У Черного моря" - объединяет многое из этого в советском духе. Здесь порт - это место, к которому возвращаются снова и снова, всегда утверждаемое как постоянно новое, цветущее место приятных воспоминаний. Одесса неизменно пребывает в настоящем; она меняется, будучи принятой сердцем. Тем не менее, есть много места для некоторого патриотизма и сентиментального советизма, и все это связано с событиями Второй мировой войны.

Есть город, который я вижу во сне,
О если б вы знали, как дорог
У Черного моря явившийся мне
В цветущих акациях город.
В цветущих акациях город
У Черного моря!
Есть море, в котором я плыл и тонул,
И па берег вытащен, к счастью.
Есть воздух, который я в детстве идохнул
И вдоволь не мог нальшаться,
И вдоволь не мог надышаться
У Черного моря.
Родня земля, где мой друг молодой
Лежал, обжигаемый боем.
Недаром венюк ему свит золотой
И назван мой город героем,
И назван мой город героем

У Черного моря.

А жизнь остается прекрасной всегда,

Хоть старишься ты или молод.

Но каждой весною так тянет туда,

В Одессу - мой солнечный город,

В Одессу - мой солнечный город

У Черного моря.

[Есть город, о котором я мечтаю. Если бы ты только знал, как это дорого мне. Он представляется мне на Черном море, в цветущей акации. Вот море, в котором я плыл и тонул. К счастью, меня вытащили на берег. Вот воздух, которым я дышал в детстве. Я никогда не мог насытиться этим воздухом на Черном море. Родная земля, где лежал мой юный товарищ, опаленный битвой. Есть причина, по которой Одессу наградили золотым венком и назвали Городом-героем, Жизнь всегда прекрасна, независимо от того, молод ты или стареешь. Каждую весну у меня возникает такое желание поехать туда, в Одессу, мой солнечный город на Черном море.]

Эта мистика продолжается в нескольких других песнях, таких как веселая "Oh, My Odessa" (Akh, Odessa moia), исполняемая под бодрую синкопу без весомого вмешательства тубы или валторны. Вот прыжки, прыжки и прыжки беззаботного танца в чайных комнатах курортного отеля: "Годы летят, но ты, как всегда, со мной повсюду! Манящий, как и прежде, ты ласкаешь меня, мой дорогой город! ... Без тебя я, наверное, не смог бы помолодеть душой. Я не мог ни петь, ни рассказывать анекдоты!" Плутуатое очарование часто беззаконного порта, который затем переломил ход иностранного вторжения во время Второй мировой войны, позволило песням вроде "Содесского кичмана" выжить (тихо) в советских репертуарах. Криминальные приключения становятся партизанскими приключениями. В одной песне (Gor zo stukom) вор ожидает смерти в тюрьме и планирует свою дальнейшую работу на Небесах, куда таких типов пускают "через черный ход". Затем он обманет Бога: "Пусть Господь завещает нам то, что есть у Господа..."

Поскольку после успешного немецкого вторжения 1941 года было меньше небесной власти, которую нужно было свергнуть, самоуверенность звучала в другом месте советского реестра. Пожалуй, две самые известные песни Второй мировой войны в репертуаре Утесова - "Барон фон дер Пшик" и "Тихая партизанская песня" ("Партизанская тишина"), первая из которых является прекрасным примером военного мастерства Утесова; юмор и патриотизм подчеркнуты в последней выкрикнутой фразе.

Барон фон дер Пшик

Покушать русский шпиг

Давно уж собирался и мечтал.

Любил он очень шик,
Стесняться не привык,
Заранее о подвигах кричал.
Орал по радио,
Что в Ленинграде он,
Как на параде он,
И ест он шпиг.
Что ест он и пьет,
А шпиг подает
Под клюквою развесистой мужик.
Барон фон дер Пшик
Забыл про русский штык,
А штык бить баронов не отвык.
И бравый фон дер Пшик
Попал на русский штык --
Не русский, а немецкий вышел шпиг.
Мундир без хлястика,
Разбита свастика,
Ану-ка влазьте-ка
На русский птык!
Барон фон дер Пшик,
Нугде твой прежний шик?'
Остался от барона только пшик!
Капут! Очень хорошо!

[Барон фон дер Пшик давно желал и мечтал попробовать русский свиной жир. Он любил быть модным, совсем не стеснялся и заранее начал хвастаться своими подвигами. Он кричал по радио, что уже в Ленинграде, на параде и жрет свиное сало. Сказал, что он уже ел и пил, что крестьянин прислуживал ему под раскидистыми кустами клюквы. Барон фон дер Пшик забыл о русских штыках, которые не потеряли привычки стучать баронам о том, что доблестный фон дер Пшик пал на эти штыки. Немец, а не русский, жир выскочил наружу! Погоны оторваны от униформы, свастика порвана. Давай, барон, вставай на штык! Барон фон дер Пшик, где теперь твой шик? От него ничего не осталось! Капут! Тоже хорошо!]

Вторая песня гораздо менее юмористична и рассказывает о партизанах по всей Европе, работающих над подрывом движения фашистских войск, тихо общаясь друг с другом, "чтобы слова звучали только в их груди". "Бей врага где угодно, бей врага чем угодно. Многие из них пали, но этого все равно недостаточно! Недостаточно их пало! Мы должны нанести еще удар!" Эта "тихая песня леса

партизаны" - произведение редкой остроты в репертуаре Утесова, и на самом деле, как только война после Сталинграда повернулась в пользу СОВЕТОВ, его лиризм вернулся, особенно в "Сталинградском вальсе".

В степи сталинградской над Волгой,
 Не спят до утра рыбаки!
 И дикую песню, душевную песню
 Поют уродной реки.
 И звуки той песни протяжной!
 Тревожат простые сердца -
 И брат вспоминает погибшего брата,
 И сын вспоминает отца

[В сталинградской степи над Волгой рыбаки не спят. Они поют дикую, страстную песню до рассвета у своей родной реки. Звуки этой протяжной песни будоражат простые сердца. Братья помнят павших братьев, а отцы помнят сыновей...]

В медленном прогулочном темпе "Я вернулся на Родину" (la vernulsia na Rodinu) мы снова слышим новую послевоенную тему, которая доминировала в эстраде, но Утесов остается верен рассказам о сердце. Слегка небрежный хор музыкантов поддерживает его сентиментальное напевание. Они подчеркивают товарищество и общие эмоции, а не опыт; это песня друзей, а не профессиональных способностей. Солдат демобилизуется и возвращается домой в свой приморский родной город, возможно, в Одессу. Сначала он идет к своей матери, теперь уже седовласой. Он вспоминает места, где он влюблялся много раз, "как в шутку, так и всерьез". Теперь он возвращается снова и снова влюблен. Он влюбляется и в свою девушку, ожидающую под ивой у пруда, и в свою родину, таким образом повторяя, обновляя и улучшая череду воспоминаний. От романсов до вальсов, от мира к войне и обратно, личные эмоции существуют внутри (или, возможно, даже независимо от) различных жанров.

В другом номере, который теперь антологизирован как народная песенка, "Мед и вересковая пустошь" (Полюшко-поле), солдаты уходят на войну, а их близкие наблюдают за ними, даже когда они приближаются к горизонту. Певец говорит девочкам дома, чтобы они не плакали; он надеется, что песни войны скоро будут звучать громче, чем их горе и конкурирующие песни врага. Воспетые чувства могут решить проблемы сердца, вызванные линейной, воинственной политикой. Это возвращает любимого человека домой, как будто он никогда не уезжал (и действительно никогда не уедет, если его запомнят и подтвердят).

Поколения и жанры также сливаются в песне 1945 года "Дедушка и внучка" (Дедушка и внучка). Мужчина записывает песню, чтобы помочь своей дочери выучить уроки, и делает это с помощью любимых и

- вспомнились старые романсы из концертных программ Лурьевой и Церетели. Романс Церетели "Тебе девятнадцать" (Вам 19 леев) становится пародийным "Тебе двенадцать". Дедушка оплакивает не потерю любовника-цыгана, а лень маленькой девочки.

Тебе двенадцать лет, а ты еще не знаешь,
Что слово «месяц» пишут через «я»!
В тебе рассудка нет, и ты не понимаешь,
Что солнышко стоит, а вертится Земля.
Помнишь ли ты, где Гималайские горы?
Помнишь ли ты, кто был такой Пифагор?
Помнишь ли ты реки, моря и озера,
Помнишь ли ты город Мисхор?
Если ты будешь все знать,
То получишь ты пять.

[Тебе двенадцать, и ты все еще не знаешь, что "луна" пишется с двумя "о". У тебя совсем нет здравого смысла; ты не понимаешь, что Земля вращается вокруг Солнца, которое стоит на месте. Ты помнишь, где находятся Гималаи? Вы помните, кем был Пифагор? Вы помните все реки, моря и озера? Как насчет города Мисхор? Если вы сможете выучить все это, вы обязательно получите пятерку.]

В результате этой эмоциональной настойчивости классика продолжает звучать в репертуаре Утесова, например, "Сердце, ты не желаешь покоя" (Сердице, тебе не хочется покоя) из фильма "Веселые ребята", в котором мы слышим восклицание: "Спасибо, сердце, что умеешь любить!" Другая песня, не менее известная, - "Катись, моя песня, через расстояние" (Leisia, resnia, na prostore), в которой сочетаются более ранние морские мотивы, отсутствующая любовь и искреннее возвращение к любимому человеку. Он делает это с расплывчатыми ссылками на гражданский долг, которые искренни, но вне идеологии. "Караван" цыганской эстетики здесь продолжает двигаться по самым бурным водам, подстегиваемый политикой. На самом деле, чем суровее море, тем больше моряк мечтает о доме.

Лейся, песня, на просторе,
Не скучай, не плачь, жена.
Штурмовать далеко море
Посылает нас страна.
Курс - на берег невидимый,
Бьется сердце корабля.
Вспоминаю о любимой
У послушного руля.

Буря, ветер, ураганы -
Ты не страшен, океан.
Молодые капитаны!
Поведут наш караван.

[Катись, моя песня, сквозь расстояние. Не тоскуй по мне, моя жена, не плачь. Нация посылает нас штурмовать далекие моря. Сердце корабля бьется; наш курс проложен к невидимому берегу. Я вспоминаю свою любовь рядом со мной за спокойным штурвалом. Штормы, ветер и ураганы: ты не пугаешь нас, океан. Молодые капитаны будут вести наш караван.]

Интересно в свете таких странствующих мировоззрений взглянуть, наконец, на то место, где они ворвались в большое время, с Веселыми ребятами. Я уже рассматривал главную песню из фильма и мимоходом отметил, что она родилась из варьете под названием The Music Shop. Один из номеров этого водевиля, "Беседа с граммофоном", довольно политический, но в то же время странный. Он высмеивает политическую критику, а затем вдохновляет жадно аполитичный фильм, который затем критикуют за то, что он критикует гарт! Песня состоит из двух элементов: устного насмешливого осуждения творчества Утесова и нескольких фрагментов из его песен. Оно начинается так: "Итак, гражданин Утесов, вы говорите, что никогда не руководили никаким джаз-бэндом. Вы говорите, что никогда не делали ничего столь возмутительного? Тогда, пожалуйста, позвольте мне напомнить вам ... Что ты есть что сказать по этому поводу?" Громко и отчетливо звучит отрывок джаза, за которым снова следует обвиняющий голос: "Да, я бы сказал, что это настоящий американский фокстрот. О, так ты не помнишь, как играл в это? Вам нужно услышать свой голос, чтобы быть уверенным? Будьте моим гостем! Позвольте мне сделать вам одолжение!" Затем мы слышим отрывок из "Одесского кичмана": "Так что же это все значит? Ах, это тоже не ты?! Тогда позвольте мне представить здесь еще один из ваших маленьких "документов". Теперь песня превращается в несколько строк из песни "Бублики" (Бублики), знаменитой уличной песни мальчика, продающего хлебобулочные изделия и ассоциирующегося, по понятным причинам, с мерзостью нэпа в течение многих лет.

Внезапно критик объявляет, что он больше не может спорить. Неужели он проиграл? Нет, оказывается, он не что иное, как голос на пластинке, разговаривающий с Утесовым, либо типичный официальный критик достаточно скучен, чтобы оправдать такую аналогию, либо Утесов вовлечен в диалог со своей собственной традицией на виниле. Запись просит, чтобы ее перевернули, чтобы она могла продолжаться, и так далее, и так далее ... Утесов делает одолжение, и рекорд благодарит его. После отрывка из "Пока!" (Пока! отличный хит первых ленинградских дней Утесова), пластинка говорит джазмену, что он должен "переключиться" на что-то другое. С этой суровой критикой диск затем желает ему "всего самого наилучшего, мой дорогой!" Утесов поставил эту режущую слух песню в

шоу, и это шоу имело большой успех. Она привлекла внимание государственной музыкальной индустрии, и Утесов снял по ней музыкальную комедию. Этот фильм стал советской классикой и одним из самых смешных фильмов, которые когда-либо видел Сталин. Ему это нравилось.

заклучение:
радостные песни среди ужасной политики.

Течение времени зависит не только
от законов Эйнштейна, но и от человеческого сердца ...

В реках нет стоячей воды
сосредоточенность. Это хорошо.¹⁵

В некоторых газетных статьях 1975 и 1976 годов Утесов сказал: "Личность (личность) - это не талант и не дар. Это определяется отношением к жизни"¹⁵³. Это отношение было выражено в его бесчисленных "песнях о печали, песнях о радости, песнях о любви, песнях-шутках и солдатских песнях". Существительные, а не прилагательные, определяют эти странные жанры: "веселая песня", а не "радостные песни". Радость имеет свое собственное объективное существование. Это не квалифицируется; это просто есть"⁵⁴. Тот же материальный акцент или вещественность появлялись в различных посмертных мемориалах и мемориальных досках, посвященных художнику"³⁵. Сам Утесов к концу своей жизни был благодарен за то, что прежних исполнителей или "тружеников" эстрады помнили в тогдашнем Ленинграде. new Estrada Muscum.⁵ Он, однако, упорно трудился, чтобы исказить тип линейного мышления, который устанавливает мемориальные доски; он фактически открыто отверг музыкальный модернизм в интервью 1976 года.⁵⁷ Его собственный репертуар был трудом любви, памяти, а не мемориалов, поскольку любовь останавливает старение артиста (и соскальзывание в историю)"³. Эстрада выражает то, что он назвал "истинным вкусом", который охватывает все и поэтому всегда присутствует.³⁹

Мюзик-холл, как жанр, так и место, никогда не располагал к одностороннему мышлению с его взаимозаменяемыми мотивами и мотивами".⁶⁰ Работы, созданные в этом месте, отражают и даже решают, по мнению Утесова, "самые важные проблемы и темы своего времени"¹⁶. В результате, возможно, лидер группы в старости прибегнет к критике современных песен не как грубых (обычный подход), а как лишенных идей, таким образом - по иронии судьбы - используя прагматичную критику эстрады, примененную против него при Сталине!⁶²

То, что он определил как свои три величайшие радости, также вполне укладывалось в параметры советского образа действий. Он был первым человеком, который читал советских авторов с эстрады, первым, кто разработал теорию и практику чай-джаза, и первым, кто пел социалистические лирические песни"⁶³. Журналисты добавляют, что он также был первым "по-настоящему советским" артистом, который

его песни на виниле и первая звезда первой советской музыкальной комедии.⁶ Затем эта комедия растянулась на "белом листе киноэкрана" от Одессы до Камчатки, через лагеря военнопленных и через тундру, через колхозы и пограничные пункты пропуска ... Это показало забытую, совершенно нормальную, а иногда и радостную природу популярных развлечений в ужасном политическом контексте.

Даже диктаторские режимы сами по себе представляют собой пеструю палитру политических намерений, некоторые из которых совпадают с простой, достойной похвалы этикой, песни Утесова очень часто пересекаются с этой более серой, бледной областью политики, за пределами мрачных или смелых конструкций риторической напыщенности. Поэтому трудно определить эстраду как находящуюся в политике или вне ее, и этот пограничный статус непреднамеренно был зафиксирован одной советской газетой.

Когда Утесова однажды обвинили в высоких ценах на билеты, он потребовал пересмотра, политически мотивированная критика была снята, а на следующий день появилось это странное утверждение: "Вчерашнее наблюдение в нашей статье, касающаяся Леонида Утесова, никоим образом не касается Леонида Утесова"¹⁶

Эстрада, живя в этих одобренных государством пространствах, которые каким-то образом "никоим образом не касались" догмы, поставленной в корне мелкой и ироничной, Утесов, например, пошутил, что его песни должны воспроизводиться только на дешевых граммофонах; в противном случае возникнет проблема. противоречие формы и содержания, нарушение равновесия, столь дорогого социалистическому искусству. Он признавал объективную ситуацию, но оставался на ее периферии; он поддерживал сложную, вневременную философию сердца, даже когда его собственная терпела неудачу, а его семья уходила из жизни. Как он показал в короткой шутке, утверждение может бросить вызов поддерживаемым государством представлениям о личных потерях и политическом времени. Восьмидесятилетний преступник приговорен советским судом к двадцати пяти годам тюремного заключения. Когда ему предлагают последнее слово, он слегка улыбается и говорит: "Спасибо, ваша честь, за проявленное доверие..."⁷ Уверенности Утесова в работе сердца способствовала постоянная поддержка коллеги-женщины; их имена очень часто упоминаются вместе, даже сегодня. Поэтому, посмотрев на творчество нашего коренастого джазмена, мы должны обратиться к его изящной современнице и соотечественнице Клавдии Шульженко.

КЛАВДИЯ ШУЛЬЖЕНКО: "ДАВАЙ ПОКУРИМ, ТОВАРИЦЬ!"

Песня. Маленький кусочек жизни со всеми ее радостями, печалями, противоречиями и победами."

от детства до создания "второго вертинского"

Клавдия Шульженко родилась в Харькове, Украина, 24 марта 1906 года. Ее отец, бухгалтер местной железной дороги, был музыкантом-любителем и отвечал за приобщение своей дочери к музыке. Он учил ее украинским народным песням, в то время как она читала и декламировала стихи Пушкина, Лермонтова, Никитина и Надсона. Однако ее настоящее приобщение к выступлениям состоялось на балконе квартиры, с которого она пела соседям, сначала анонимно.

Я зажег все лампы в комнате, открыл окна и начал петь... Вдруг я услышал.. аплодисменты: "Давай! Покажись!" Ну, конечно, в конце концов я просунул лицо сквозь занавески. И они бы аплодировали еще больше. Это придало мне некоторого мужества, некоторой смелости, и поэтому я пел еще немного. На самом деле, я бы много пел. Потом, когда все расходились по своим делам, проходили мимо в ту или иную сторону, я садился на подоконник и смотрел на прекрасное украинское небо, усыпанное звездами.*

Эта склонность к театрализации получила дальнейшее развитие по подсказке соседа, студента университета, который устраивал небольшие драмы под открытым небом с участием местных детей. Представления состояли из щедро приукрашенных сказок, танцев и песен. Шульженко, из-за отсутствия свободных мальчиков, играла все, от русалок до Пьеро в стиле Вертинского. Именно здесь она впервые спела перед настоящим (то есть сидящим)

аудитория. Для этого случая она выбрала популярные романсы. Дети иногда пели и ставили пьесы, чтобы собрать деньги для пожилой соседки, которая была парализована; молодежь несла женщину в кресле на ее почетное место перед сценой.³

В школе ее драматические способности росли по мере того, как она использовала уроки литературы, чтобы выучить больше стихов наизусть и исполнять их перед классом. Заметив, что голос их дочери становится все более прекрасным, родители Шульженко отвели Клавдию к профессору Харьковской консерватории. Здесь ее приняли на уроки, она начала учиться, и ей сразу сказали, что ее таланты заслуживают дальнейшего внимания, что ей следует серьезно подумать о музыкальном образовании после школы. В то время идея стать звездой немого кино казалась ей гораздо более привлекательной: "Я любила петь, но еще не считала это своим призванием"⁴. Польская певица Эдита Пьеха всегда ассоциировала Шульженко с этим "веком немого кино, когда экран не знал ни звука ни цвета, и потрескивали грампластинки"⁵. То же природное кинематографическое обаяние позволило Пьехе даже в 1985 году назвать ее частной лирической певицей "заодно с русским народом".⁶

Когда Шульженко стала подростком-солисистом, задолго до того, как у нее появились первые гражданские наклонности, Ленин подписал свой декрет от августа 1919 года "Об объединении вопросов, касающихся театра", в котором говорилось, что многие эстрадные или цирковые постановки увековечивают "нездоровые элементы" в своем репертуаре. Следовательно, они будут управляться - вместе со всеми театрами - во имя централизованной, идеологически и экономически постоянной работы. В дальнейших указах, подписанных Луначарским, говорилось о Центротеатре, организации, которая теперь будет руководить всеми видами исполнительского искусства. Разрешение на эксплуатацию заведения, в качестве иллюстрации, будет выдано и продлено только при том понимании, что еда и напитки не подавались в том же зале, что и развлекательная программа. (Прощай, ресторан "эстрада".) Это регулирование и бюрократия, которую оно породило, позже будут очень беспокоить Шульженко, учитывая, что работа в варьете сразу после революции уже была труднодоступной и явно преходящей. Число исполнителей, которые смогли найти работу в любой данный месяц, варьировалось между 30 с лишним процентов.⁷

Чтобы преодолеть такие трудности, потребовались бы мастерство и хитрость. Шульженко, как и Утесов, использовала свои драматические способности, чтобы продолжить певческую карьеру. На самом деле эти две дисциплины всегда оставались близкими, и советские журналисты в последующие годы неустанно называли ее песни "маленькими пьесами". Первая попытка соединить пьесы и песни была предпринята в марте 1923 года, когда Шульженко и ее подруга попытались устроиться на работу младшими актерами в местный театр. Режиссер был занят репетициями, но нашел несколько минут, чтобы устроить двум привлекательным девушкам импровизированное прослушивание. За пианино, как бы странно это ни было

кажется, сидел Исаак Дунаевский, двадцати двух лет от роду, и все еще (очень) не прикрытый. Девушки спели несколько песен и разыграли небольшую сцену, в которой они притворялись, что ревниво спорят из-за парня. Хотя ее подругу попросили повторить попытку чуть позже, Шульженко была принята на месте. Вскоре ей стали давать небольшие или хоровые роли в оперетте, и она даже сыграла бурную героиню Достоевского Настасью Филипповну в экранизации "Идиота". Одно из последствий игры в эту Ее роль заключалась в том, что она пропустила, как Маяковский читал свое стихотворение "150 000 000" в местном заведении. Она предпочла Достоевского футуризму, но есть аспекты творчества Маяковского, например сольные концерты на цирковой арене, из-за которых "Эстрада" Шульженко также кажется каким-то родственным революционным предприятием. Социальные потрясения принимают праздничную, если не сказать ликующую, форму. "Живое слово, динамичная подача действия, цирковая акробатика, пиротехнические эффекты, переодетые животные ... все это подчинялось одному художественному принципу - революционному содержанию цирка".

Связь Шульженко с восстанием была эмоциональной, чувством симпатии. Ее социальная приверженность выросла на фундаменте энтузиазма, поддерживаемого рампами. В одном показательном случае у нее был опыт взаимного сопереживания аудитории, идентичный опыту Церетели. Выступая в драме под названием "Казнь" (Kazn'), она спела романс, который останется чрезвычайно известным, "Мне снился сад" (Snilsia mne sad). Аплодисменты были настолько громкими, что пьеса не только остановилась, но и она, чисто по наитию, поклонилась в знак благодарности, что просто усилило громкость аплодисментов и еще больше прервало драму.

Пока она колебалась в этих смешанных ролях между песней и театром, Шульженко начала обдумывать способы, с помощью которых она могла бы сформировать стабильный репертуар. Дунаевский был первым, кто сделал нечто вроде грубого предложения. Он сказал ей, чтобы она больше не исполняла песен, которые также были в репертуаре романтической певицы Изы Кремер. "Почему это?" - спросил Шульженко. Композитор рассуждал так, что Кремер бежал с царскими войсками после революции и теперь поет в Константинополе, по его словам, "для белых офицеров. Я читаю газеты! Ты сам решаешь, что делать". "Как рудель", - подумал Шульженко. Несмотря на эту размолвку, позже она с радостью приписала бы Дунаевскому то, что он познакомил ее с советскими песенниками. "Когда она пела эти более современные песни, особенно с Дунаевским за роялем, слова "шли прямо из моего сердца". "Советский" для Шульженко означал современные настроения; ей нравилась аналогия композитора с его собственными песнями с самолетами - они "летали" эмоционально только тогда, когда выпускались в переполненной аудитории"³.

Клавдия нашла свою первую значительную аудиторию, как мы уже видели с другими исполнителями, в кинотеатрах между показами. Здесь

она пела материал, который отличался от обычной цыганской музыки романсы, фокстроты и танго. Она собрала цикл под названием "Революционные и советские жанровые песни". Были номера, которые интерпретировали социальную приверженность либо как материнскую заботу, как в "Негритянской колыбельной" (Негритянская колыбельная), либо как веселый дух общего веселого предприятия, как в "Ex-cer-cise!" (Физ-кул'т-ура!). Эти современные работы оставались остро трогательными, поскольку, как она сама сказала, "Любая песня с глубоко гражданским содержанием будет одновременно напыщенной и - в конечном счете - фальшивой, если она сначала не прошла через душу [душу] исполнителя"⁵.

Как, однако, сформировать эту социалистическую душу после десятилетий бурных романов? Однажды Шульженко нанесла визит оперной певице Лидии Липковской, которая гастролировала в Харькове. Там молодой женщине сказали, что у нее утонченный вокальный талант, заслуживающий соответствующего профессионального внимания. Элементы этой встречи вошли в легенду.

Лидия Липковская отвела Шульженко в номер делюкс, который у нее был в отеле "Метрополитен"... и попросила ее подойти к пианино, Шульженко спела "Звезды в небе" (Звезда на небе) и одну из самых последних песен, жестокий романс "Шелковый шнур" (Шелковый шнурок), Липковская внимательно выслушала эту историю трагической любви и самоубийства. В нем говорилось о трупе, подвешенном на шелковом шнуре от ржавого крюка в потолке, Все ингредиенты фильма ужасов... Липковская долго разговаривала с молодой женщиной. "Вы должны попытаться создать репертуар, соответствующий вашему лирическому дару. Вам не понадобится ни один из этих "шелковых шнуров", цитирую. У вашего голоса мягкий почерк, но вы настаиваете на том, чтобы писать очень строгим пером."⁶

Шульженко в зрелом возрасте снова заговорила бы об этом мрачном романе. "Я не буду скрывать тот факт, что мне это действительно понравилось. Мне нравился тот факт, что это была песня, но в то же время похожая на пьесу, мне нравился тот факт, что я мог использовать ее, чтобы представить себя другим человеком. Я был достаточно молод, чтобы увидеть настоящую трагедию в романе. Я полностью верил в правдоподобность этой сцены и в чувства моей героини"¹.

По мере того как формировался ее репертуар, снова пошли разговоры о потенциальной карьере и известности, подкрепленные встречей с другим будущим королем советской эстрады, Павлом Германом. Он предложил ей несколько своих новых работ: "Я ни о чем не жалею" ("Не жалею"), "Записка" ("Записка") и "Рассвет наступит" ("Настанет день"). Шульженко очень понравились песни Германа, некоторые из которых принесли ей первый настоящий вкус славы, когда они были положены на музыку Валентином Кручининым, например, "Песня кирпичного завода" (Песня о кирпичном заводе) и "Шахта № 3" (Шахта №3). Прежняя песня, известная также как "Little

"Кирпичи" (Кирпичики), по ее мнению, была чрезмерно слащавой историей о любви, расцветающей под звуки советской промышленности. Фабрика восстановлена после Первой мировой войны, как и романтика двух людей, которые когда-то там работали. Она почти никогда не упоминала этот безвкусный вальс в интервью, несмотря на его огромный успех (и различные пародии). Чувство становится слишком близким к доктрине, начинает подпитывать его (а не использовать), и певица отступает; успешная эстрада эмоция может согласиться, но не должна потворствовать или вступать в сговор с политикой. Однако в революционной романтике двадцатых годов цинизм был редкостью; даже когда она исполняла "Кирпичики" в рабочих клубах, зрители часто просили ее записать и оставить копию слов.

Гастроли, все чаще на север, вскоре стали неизбежностью, и к 1928 году она уже пела в Ленинграде. 5 мая она выступила в знаменитом Мариинском театре на коллективном концерте, посвященном советской прессе. Она пела о делах как светских, так и любовных, гражданских и тайных: "Красный мак" (Красный мак), Гренада и "Джордж и Кэти" (Жорж и Кетти). Она покинула сцену, но, к ее большому удивлению, ее вызвали на бис. Она исполнила "Никогда" (Nikogda) Павла Германа, популярный номер из ее выступлений в кинотеатрах. Снова она покинула сцену, и снова ее вызвали на бис. Она пела "Cigarette Girl" (Папиросница). Но и на этом все не закончилось, и всего она вышла на пять занавесок, неслыханных на концертах "Сборного". Администраторы беспокоились, что вечер превращается в сольное шоу⁸. Тем не менее, она начала свою другую песню - "Шествие октября" (Колонна Октябрей).

В результате этого успеха ее пригласили в Ленинградский мюзик-холл, где Дунаевский теперь работал режиссером, а Утесой был звездным актером. Шульженко была большой поклонницей утесовского "чай-джаза" -- его меланжа из кино/цирка - и именно здесь 2 октября 1931 года она начала играть с ними в ревю "Условно убитый".⁹ Когда две певицы впервые встретились в ленинградской квартире джазмена, у него был прямой совет молодой женщине и ее музыке: "Вам нужно составить лирический репертуар. Красный мак, Колонна Октября - все это хорошо для праздников и фестивалей, но... люди не будут петь эти песни, даже если они хороши. Они тоже не будут танцевать под них." Действительно, мудрые слова.

За пару лет до этого, в январе 1929 года, она уже начала сознательно выступать с лирическими выступлениями в Москве. Из офисов и изданий гарт доносился враждебный ропот, осуждающий все, от фокстротов до романса. Позже Шульженко отметила такие мстительные фанатские находки в своей автобиографии и предложила из журнала гарт Для пролетарской музыки пример того, что сегодня "просто невозможно прочитать

не расплываясь в улыбке." Ярый последователь политики гарт рассказывает эту историю:

Однажды я проходил мимо клуба железнодорожников. Из окон доносилась "Цыганская венгерка". Я вошел внутрь. Большое количество молодых людей стояло вокруг и слушало пианиста. Я также некоторое время слушал музыку и заговорил только тогда, когда музыкант начал брать какие-то странные аккорды. На нем был значок с буквами kim [Коммунистический молодежный интернационал].

"Разве вы не видите, молодой человек, что ведете вредную пропаганду против процессов социалистического строительства?"

Юноша широко раскрыл глаза от удивления. Он посмотрел вниз на мои ноги, затем на мое лицо и сказал с относительной искренностью: "Ты что? Ты спятил или что-то в этом роде?" Я твердо ответил ему: "Нет, молодой человек. Я просто констатирую факты" ²¹

И вот, в этом лишенном юмора духе, мы вступаем в высокую сталинскую эстраду и некоторые из самых смелых противоречий, которые будут отмечены в этой книге. Идеологически variety подверглось критике: "Самое популярное и доступное из всех искусств стало чем-то вроде мальчика для битья". Однако, как мы видели, Сталин был восторженным сторонником многих современных исполнителей, и, возможно, этот энтузиазм объясняет тот странный факт, что эстрада, как правило, не подвергалась ужасным преследованиям со стороны литературы или ее издателей."

В качестве защиты от опасных капризов необычных вещей, Шульженко начала включать народные песни в свой репертуар, что гарантировало меньшую критику со стороны гарт, пока проблема не исчезла в 1932 году. По крайней мере, в народных песнях было то, чего не хватало гарт, - "настоящие человеческие чувства", которые так много значили для нее, что в последующие годы ее будут называть "энциклопедией эмоций" ²³. Шульженко не боролась с государственной политикой, а искала точки соприкосновения. С некоторых пор ее беспокоил манерный характер романов. Народные песни были менее театральными. "Я хотел, чтобы мои песни были лирическими, чтобы они непосредственно передавали эмоции и переживания своих персонажей. Я мечтал о песне, герои которой не были выходцами из цыганского табора или аристократических салонов прошлого. Я хотел, чтобы они были мне дороги, люди, которых я мог бы понять, такие люди, которых я встречал на улице, видел в своей аудитории. Люди, с которыми вы постоянно сталкиваетесь в повседневной жизни" ²⁴ Человека соответствуют всем требованиям.

Однако с течением времени доктрина начала вытеснять все представления о реальной популярности. Шульженко терпеть не могла тот факт, что концерты, народные или нет, планировались и утверждались резиновыми штампами, а не продажей билетов. Постоянное вмешательство рэпм стало невыносимым.

Способность петь в меньшем количестве жанров в конечном счете породила желание петь больше. "Дела с московским репертуаром сейчас действительно плохи", - писала она 6 февраля 1930 года. "Я просто в отчаянии поднимаю руки и не знаю, что делать, особенно потому, что сегодня мне нужно выходить на сцену. Использовать такой [официально одобренный] репертуар было бы полным провалом. Я ужасно волнуюсь. Если я буду петь то, что хочу, я буду многим рисковать. Они говорят, что риск благороден, но все равно он довольно пугающий".²⁵ Готовность существовать в политике (и петь народные песни) превратилась в страх, когда политическая энергия возросла. Репертуар не изменился, но способность любого исполнителя определять значение этого репертуара изменилась, отсюда и беспокойство Шульженко.

Личная жизнь давала некоторую передышку. В середине тридцатых годов в поезде, направлявшемся в Нижний Новгород, она познакомилась с молодым музыкантом по имени Владимир Коралли. Вскоре они полюбили друг друга, и Шульженко быстро отменила свои существующие планы на помолвку. Она вышла замуж за Коралли и родила ребенка. Так началось жизненно важное партнерство в советской эстраде. Однако любые подобные заявления сначала должны были бы пройти лакмусовую бумажку определенной украинской аудитории. Когда Коралли и Шульженко появились в Одессе, они были до смерти напуганы; возможно, они не смогут соответствовать высоким ожиданиям эстрады в отношении такого города. Концерт, к счастью, имел грандиозный успех, и местный дирижер объявил со сцены: "Ну вот и все, друзья! Одесса ждала второго Александра Вертинского... Мне кажется, если я не ошибаюсь, что здесь мы имеем появление первой Клавдии Шульженко!"²⁶

С одобрением Одессы, заменившим одобрение недавно прекратившего существование гарт, Шульженко увидела, что ее первая пластинка вышла в 1935 году, к большому удивлению молодой женщины. Она спела номер для актрисы с вокальными проблемами из популярного комикса "На каникулах" ("На отдыхе"), но понятия не имела, что эта работа появится на виниле²⁷. Она называлась "Песня Тони" ("Песня Тони"); подобные записи часто выпускались внезапно, чтобы продвигали песни из данного фильма и даже продавались в кинотеатрах театры.* Они в некотором роде представляли собой очень современный сдвиг в значении эстрады, призванный отразить спрос и желание аудитории. Гигантские антикварные проигрыватели, игравшие свою подобающую роль среди хорошо натертой воском буржуазной мебели, внезапно превратились в миниатюрные портативные граммофоны. "Они были легкими, и их можно было носить с собой куда угодно, чтобы отпраздновать праздники в колледже, в клубе работников фермы или у друзей. Вы могли бы использовать их на массовом собрании, отдыхая в гостинице, на даче..." Радиоприемники еще не были так широко доступны и в любом случае требовали электрической розетки; граммофон-телефон нужно было только завести. Телевидение, пока еще не существующее,

Регулярные трансляции начались бы только в марте 1939 года, и даже тогда во всей Москве было всего сто телевизоров"⁹.

большое время:
всесоюзный конкурс эстрады ig3g

Между 1936 годом и появлением телевидения Шульженко гастролировала по России, с джазовым оркестром имени Скоморовского. В результате этой длительной выставки в декабре 1939 года ее пригласили принять участие в первом Всесоюзном конкурсе эстрады. Эти соревнования возникли по всей России в конце тридцатых годов, как и следует из сюжета музыкальной комедии "Волга- Волга".³⁰ Приглашение, возможно, стало чем-то неожиданным, учитывая некоторую затяжную критику ее работы в московских газетах за предыдущий год. "У Шульженко очень тихий голос, она поет так, как будто читает стихи ... Ей также следует хорошенько присмотреться к своему репертуару и сделать его более здоровым, эффективным, без всего этого сюсюканья и излишних сантиментов"³¹. Голос, выражающий намеренно "второстепенную" личность Шульженко, тем не менее, мог творить чудеса.³² Когда в 1941 году началась война, этот стиль прославлялся как спокойная речь женщин, которые "горды, умеют глубоко чувствовать вещи и поэтому обладают достаточной силой, чтобы говорить о самых болезненных или тяжелых вещах с мужественной сдержанностью"³³.

Однако в мирное время 1939 года такое мифотворчество не началось, и поэтому Шульженко вступил в шумную борьбу конкурса, призванного дать молодым исполнителям (не старше тридцати пяти лет) шанс насладиться большой и влиятельной аудиторией. Организаторы также надеялись привить немного хорошего (или, по крайней мере, лучшего) вкуса на малой сцене. Дунаевский возглавлял жюри, в которое также входили Зощенко и Утесов. За несколько месяцев до этого джазовый музыкант написал в национальном / периодическом издании, что конкурс должен вернуть эстраде некую общую "специфику", которая теперь (возможно, из-

за неразборчивого варварства гарт) не представляла собой ничего особенного. На нынешних эстрадных сценах выступали не певцы, которые - по освященной временем моде - любили использовать понемногу все жанры одновременно, а вместо этого исполнители, которые использовали только устоявшиеся жанры, каждый на короткое время. Певцы переходили от жанра к жанру, не путая их. Временами казалось, что оперные арии и "классические романсы" - это все, что советская эстрада предлагала своим слушателям. Пришло время немного все перепутать.³⁴

Мероприятия были посвящены танцам, литературным чтениям, песням и вечно неоднозначным "оригинальным жанрам".³⁵ Все те, кто попал в финальную тройку выбранной ими категории, отныне будут иметь право называть себя "лауреатами". В первом раунде было 160 претендентов (из 700 первоначальных

заявителей), число которых постепенно сократилось до 52, а затем до 12, включая Шульженко. Она исполнила отведенные ей три песни для финала 16 декабря, а затем покинула сцену, как и раньше в Ленинграде, однако громкие аплодисменты зрителей заставили ее подумать о выходе на бис. Выступления на бис на конкурсе были запрещены, но Дунаевский улыбнулся ей со своего председательского места, и она вышла, чтобы спеть "Записку" (Zapiska). Жюри присудило ей четвертую премию, выбрав вместо нее некую (и давно забытую) Дебора Пантофель-Нечецкая, оперная певица, исполнявшая лирические романсы. В некоторых отношениях это было именно то, чего хотели избежать конкуренты. Официальное объяснение жюри этого печального выбора состояло в том, что они хотели признать легкое развлечение в более серьезном ключе. Несмотря на одобрение жюри, мисс Пантофель-Нечецкая меньше всего хотела ассоциироваться с неблагородными жанрами варьете и отныне рекламировала себя на концертных афишах как "Лауреат Всесоюзного конкурса", избегая таким образом каких-либо прямых ссылок на вульгарную эстраду³⁶.

Некоторые из зрителей предположили, что причиной проблем стало предубеждение москвичей против ленинградских исполнителей, и на самом деле один из членов жюри впоследствии признал в раздражающе туманных выражениях, что "идеологическое содержание" песен из Ленинграда было слабее. Однако Дунаевский, как председатель жюри, остался доволен результатом и счел, что estrada доказала свою способность представлять работы, свободные от вульгарности и безвкусицы.³⁷ Шульженко была менее убеждена и, без сомнения, чувствовала, что пришло время двигаться дальше.

После конкурса, фактически на следующий день, у нее и ее мужа была возможность создать настоящий джаз-бэнд и записать свою первую настоящую пластинку, в которую вошли "Записка", "Эндрю, дорогой" (Андрюша) и "Рандеву" (Встреча). В таких песнях, как эти, она определяет стиль своего творчества до конца сороковых годов. Аккордеон, который отличает так много популярных частушек, как славянские, задумчиво играет на заднем плане, создавая-создавая жалобную, если не сказать меланхоличную атмосферу, чтобы заменить кипящую, угрюмую гитарную работу романсов. Изменчивый, страстный темп цыганских песен теперь заменен более строгими, более однородными структурами в вальсах, танго или фокстротах. Эта западная тенденция придает музыке более жесткую интонацию, на фоне которой роговая секция небольшого ансамбля очень часто рисует легкую и откровенно джазовую импровизацию. Это, в отличие от песен Лурьевой или Церетели, музыка для танцпола, для пар в мирное и военное время, когда неспешная прогулка щека к щеке была бесценным противоядием от грандиозного социального планирования или военного конфликта.

Была надежда записать все эти самые ранние драгоценные песни на мастер-диск с первого дубля, но одна только запись заняла полтора часа. Скупые советские люди считали это черепашьям шагом

стандарты. Причина проблемы заключалась в том, что музыка была записана на бежевых восковых дисках, толщина каждого из которых составляла пять сантиметров. Любые крошечные бугорки или пузырьки внутри воска испортили бы запись, как и одна-единственная неудачная нота от музыкантов". * Восковые диски нельзя перезаписать: вы царапаете их, вы их покупаете.

Записи требовали промо-тура, который медленно продвигался все дальше и дальше от "двух столиц". На самом деле, настолько, что Шульженко оказалась в Ереване, когда началась война в 1941 г. Она поспешила обратно в Ленинград, вскоре ее призвали на военную службу, повсюду обнаруживались неизвестные навыки как среди новобранцев, так и среди добровольцев, Военные развлекательные бригады часто формировались экспромтом, опираясь на восторженные изобретатели, такие как эта молодая женщина-призывница.

- Старший офицер, сэр! Красноармеец Корнильева докладывает. Я пришел по своим дальнейшим обязанностям и узнать, куда вы меня направите.

- Что ты можешь сделать?

- Я работал над зенитными орудиями.

- Нет, нет! Скажи мне, что ты можешь делать в цирке! Почему тебя послали ко мне?

- Я умею танцевать, сэр.

- Тогда это замечательно! Сходи к старшему сержанту, и он покажет тебе, где тебя разместят.

- Разрешите уйти?

- Согласен."

фронтальные песни и шрапнель: "голубой платок"

Набор артистов эстрады начался 23 июня 1941 года, и вскоре стало ясно, почему люди на ленинградском фронте говорили, что песни Шульженко были так же важны, как складированные советские "бомбы и пули в этой войне"⁴⁰. Количество ее фотографий в позу в это время быстро увеличивалось. Некоторые российские зрители сочли, что ее слегка полный силуэт говорит о семейных или деревенских (то есть украинских) владениях, потерянных во время войны, но ее стиль, по сути, был стилем сценического гламура, очень характерного для сороковых годов. Она была одарена пышными волосами цвета воронова крыла, носила (очень) красную помаду и щеголяла яростно выщипанными бровями, которые над ее бледными ярко выраженными щеками добавляли поразительной светотени, столь характерной для моды военного времени. Разодетая в пух и прах, она отправилась в бой. К концу 1941 года она присоединилась к 380 театральным, эстрадным и цирковым коллективам, которые были созданы или организованы для обслуживания войск, причем 700 из них приехали из Москвы и 500 из Ленинграда. В целом 42 000 артистов служили фронтовым войскам, предоставляя

к концу военных действий было проведено в общей сложности почти 500 000 концертов.⁴¹ (Если мы сделаем шаг назад от линии огня и посмотрим на общее количество концертов военного времени, данных призванными артистами по всей стране, а не только на фронте, мы достигнем удивительной цифры, отмеченной в предыдущей главе, в 1 350 000 концертов.)¹

Ансамблю Шульженко был предоставлен автобус для регулярных поездок на концерты через поля сражений, а также привилегия использовать подвал красноармейского учреждения на Литейном проспекте в Ленинграде для репетиций и отдыха. Только этот ансамбль сыграл пятьсот концертов в первый год войны, в течение которого автобус медленно разваливался. ⁴³ В его крыше появлялось все больше и больше дыр от пуль и осколков.¹⁴ Иногда ансамбль, стремясь к большей безопасности, передвигался в бронепоезде, время от времени останавливаясь для тридцатиминутного концерта. Если оркестр играл еще немного, немецкие самолеты могли определить их местоположение и обстреливать вагоны,⁴⁵

Таким образом, Шульженко путешествовал по полям сражений с эмоциональными песнями и текстами, которые вызывали улыбку на грязных, испуганных или усталых лицах.

О, улыбка, которая сделала меня такой счастливой на нашем первом фронтовом концерте! Я вспоминал это так много раз в последующие месяцы ... Улыбка кого-то дорогого вам, улыбка радости и приветствия. Только чтобы увидеть меня, солдаты преодолевали мили по разрушенным дорогам; они переносили бомбежки, подвергались обстрелам, теряли сон, недоедали, даже забывали о своем затруднительном положении, забывали о себе. Там, на фронте, я понял, что составляет высшую честь художника; эта улыбка, любовь и признание солдат, для которых ваше искусство, как выяснилось, абсолютно необходимо.⁴⁶

С концертов Шульженко ходили истории о раненых, закованных в бинты солдатах, кричащих в больничных коридорах "подождите еще немного!" перед началом концерта, чтобы они ничего не пропустили на сцене из-за того, что так медленно тащились. ⁴⁷ Когда она играла на подобных площадках, иногда казалось, что она вышла на сцену к "стене из марли". Однажды, когда она сама была в белом платье, визуальная связь между бинтами и ее платьем была настолько тесной, что она не смогла удержаться от слез.⁴⁸ Этот белый наряд был бы заменен по совету на более строгий черный номер, без "легкомысленного" жемчуга или ярко выраженного декольте.¹⁹

Репертуар Шульженко во время войны также был лишен легкомыслия; он состоял из песен "о любви, нежности и верности". Это песни о войне, а не о ней, что позволило Шульженко без самопротиворечия сказать, что вооруженный конфликт в той или иной форме был главной темой ее творчества.⁵⁰ Утесов, следуя аналогичной логике, сказал, что ее песни об этом

время были проникнуты "героическим романтизмом"⁵. Позже журналисты ретроспективно заметили склонность к "героике и драме, установив таким образом оригинальный стандарт для лирической песни"⁵². С более конформистским оборотом это определение стало: "Лирические песни с салонными текстами и демократическими мировоззрением"⁵³. Мы видим, пожалуй, самое крайнее выражение работы Шульженко на грани идеологии в ее классификации как "актрисы-воина военного времени"⁵⁴.

Однако ее муж не считал это большой натяжкой, учитывая, что она намеренно "преображалась" на сцене. "На эстраде она стала совершенно другой женщиной: энергичной, страстной и современной"⁵⁵. Ее аудитория просила об одной конкретной метаморфозе в своей потребности в ее "мире грез, мире наивности и красоты"⁵⁶. До того, как начались придирки по поводу жемчуга и декольте, она начала свои концерты военного времени с пения в военной форме, но зрители попросили ее переодеться в платье мирного времени, "чтобы все выглядело так, как было до войны"⁵⁷. Зрители просят платье, государство принимает и учитывает их более сильное желание, внося лишь небольшие эстетические коррективы ("Пожалуйста, черное, а не белое"). Таким образом, вневременной "мир грез" Шульженко противоречит страстно "прогрессивной" природе битвы, и даже советские журналисты в последующие годы свободно признали бы, что ее мечта действительно избежала разрушительного воздействия времени.^{5*} Некоторые музыкальные выражения этого мировоззрения, такие как ее классическая "Синяя косынка" (Синий платочек), были записаны на пластинках, которыми дорожили военнослужащие.

На этих пластинках, помимо их каталожных номеров, стояла печать Н.К.М.В: "Народный комиссариат минометного вооружения" [подразделение, ответственное за их распределение]. В каком-то смысле лирические и неприязнительные музыкальные произведения на этих пластинках стали особым видом оружия. Синий платочек, записанный на одном из них, отправился в триумфальное турне по стране. Многие портативные граммофоны полностью сгорели и теперь звучали хрипло, но они все равно играли эту мелодию днем и ночью, как на фронте, так и в тылу. Эти крошечные старые граммофоны! Их нужно было заводить осторожно, терпеливо поворачивая кривую ручку (довольно долго), чтобы проигрыватель работал до конца песни. Затем вы осторожно положили бы стилус на пластинку, слегка коснувшись его кончиками пальцев. Раздавался тихий треск, а затем звенящий звук мелодии. Эти старые чудеса науки были далеки от совершенства! Тем не менее маленькая и удобная коробочка граммофона означала, что наш надежный друг мог найти свое место в блиндаже, траншее, полевом госпитале или в тех переполненных маленьких комнатах, где проводились скромные вечеринки военного времени.⁹

"Синий платочек", пожалуй, самая известная работа Шульженко⁶⁰. Утесов назвал ее главным "символом любви каждого фронтовика,

верность своей возлюбленной, его несокрушимая вера в нашу общую победу"6. Даже после войны это было бы слышно на всех празднованиях Дня Победы, где "тысячи сердец откликнулись бы на этот голос".¹²

У песни интересное происхождение. Однажды на фронте к Шульженко подошел молодой солдат и рассказал ей о песне, которую он написал на мелодию, которую Шульженко уже знала. Мелодия, уже тогда называвшаяся "Синий платочек", принадлежала Ежи Петерсбургски, который также написал красивое танго, которое мы слышим сегодня, с русскими словами в фильме Никиты Михалкова "Утомленные солнцем".³ Впервые она услышала мелодию в исполнении - с оригинальным текстом - летним московским днем в 1940 году. Солдат, предложивший ей новый текст, Михаил Максимов, теперь - в марте 1942 года - превратил сентиментальный платок, описанный в оригинальном тексте, в мощный символ тех, кто терпеливо ждет призванных мужей и жен. Вот один из самых ранних стихов верва, что Шульженко сочла чересчур симпатичным.

Помню, в сиреневый вечер,
Я приносила к реке
Вам на свиданье горсть незабудок:
В шелковом синем платке.

[Я помню сиреневым вечером, как я принес тебе горсть незабудок на наше свидание на берегу реки. Они были завернуты в синий платок.]

Максимов добавил новые, более воинственные тексты, написанные с мужской точки зрения.

Помню, как в памятный вечер
Падал платочек твой с плеч,
Как провожала,
И обещала
Синий платочек сберечь.
И пусть со мной
Нет сегодня любимой, родной,
Знаю, с любовью
Ты к изголовью
Прячешь платок дорогой.

Письма твои получая,
Слышу я голос живой,
И междустрочек
Синий платочек:
Снова встает предо мной

И часто в бой!
Провожает меня образ твой.
Чувствую рядом!
Любящим взглядом!
Ты постоянно со мной.

Сколько заветных платочков
Носим в шинелях с собой!
Нежные речи,
Девичьи плечи,
Помним в страде боевой.
За них, родных,
Желанных, любимых таких
Строчит пулеметчик -
За синий платочек,
Что был на плечах дорогих!

[Тот вечер был таким запоминающимся, когда синий платок упал с твоих плеч: ты шла со мной и обещала беречь его. Даже несмотря на то, что моего дорогого возлюбленного сегодня здесь нет, я знаю, что ты с любовью прячешь этот платок в изголовье своей кровати. Когда я получаю твои письма, я слышу, как твой голос оживает. Синий платок снова возникает передо мной, между строк. Твой образ сопровождает меня в битве, и я чувствую, что твой любящий взгляд постоянно рядом. Сколько драгоценных платков мы все носим в наших шинели! Нежные слова, девичьи плечи - вот что мы помним в тяжком боевом труде. Это для наших собственных дорогих и желанных людей пулеметчик долбит молотком! За ту голубую косынку, что лежала на дорогих плечах!]

Песня произвела на людей самое странное, самое сильное впечатление. Зафиксирован один случай, когда двадцатилетний офицер вместо того, чтобы крикнуть "За Родину! За Сталина!", как и ожидалось, нацепил на штык кусок военно-морской ткани, крикнул "За синий платок!" и повел своих людей в бой." Другие солдаты отправлялись на войну, воображая, что у них в кармане шинели есть такой же сувенир на память - и таким образом вдохновлялись"⁹. Авиационные стрелки обещали посвятить свои прямые попадания по "юнкерсам" или "мессершмиттам" Шульженко и ее платку.⁰ Некоторые артиллеристы даже попросили фотографию певца, чтобы они могли перечислить эти хиты на обороте. Они присылали Шульженко нарисованную чернилами фотографию, а она присылала им новую". Более двадцати лет спустя воспоминания о концертах певицы все еще будут упоминать ее сценический платок как "фронтное знамя".¹⁸

Синий платочек также спас жизнь мужу Шульженко в одном памятном случае, когда по полной случайности оркестр

Турне военного времени привело его близко к месту захоронения его матери, он ненадолго попрощался с музыкантами и отправился посмотреть на могилу. Местность была затенена огромными воздушными шарами заграждения, и бесцельное присутствие Коралли, когда он искал место отдыха, было воспринято как нечто очень подозрительное. Он был спортивно одет для "Шоу Тайм", но в униформе, что опять же выглядело довольно странно. Как может солдат быть на фронте, небрежно бродить вокруг и быть чистым, как стеклышко? Он был арестован теми, кто охранял воздушные шары, и отведен к их командиру. Офицер увидел очень любопытные документы Коралли, которые давали ему - как фронтовому эстраднику - неслыханное право на свободное передвижение. Только когда он объяснил (и доказал), что он муж Шульженко, офицер воскликнул: "О! Синий платочек!" Затем Коралли разрешили уйти, не предъявив ему обвинения в военном шпионаже, караемом смертной казнью, как это было возможно за десять минут до этого.⁶

Во всех этих историях песня становится чем-то другим: патриотической, лирической, частной или публичной, общепринятой.⁷ Это почти стало значить слишком много, чтобы бросить вызов рвению правительства военного времени, как это сделала сама Шульженко. Один советский генерал жаловался, что если бы сотрудники его военной разведки знали планы противника так же хорошо, как они знали день рождения Шульженко, война шла бы намного более гладко. Точно так же, как эти офицеры разведки защищали советскую территорию, так и лирическая песня, которую они так любили, "защищала все, что было драгоценным и святым, даже" в усадьбе.^{7*} Частная песня выполняла двойную функцию, она пела о тихих женщинах, но помогала громкому мужскому конфликту. В нем рассказывалось о традиционных ролях, но помогали очень новые. Он защищал и прославлял "всех этих губастых, легко забавляющихся девушек на военных заводах с их красными платками на головах ... Это помогло всем женам и матерям, которые несли на своих плечах невероятное бремя войны"⁷⁸. По сути, Синий платочек был частоколом, возведенным во имя "любви к жизни"⁷⁴.

Когда пришло время записывать песню для военного распространения, были использованы вездесущие восковые диски, упомянутые выше. И снова они вызвали проблему. В студии звукозаписи молодая женщина-техник была так тронута мелодией, что начала плакать, и ее слезы упали прямо на воск, испортив запись. Она извинилась перед певицей: "Я вдруг вспомнила, как провожала своего мужа на фронт, как он в последний раз поцеловал нашу дочь. Я просто не могла сдержать слез". Шульженко, несмотря на то, что на второй дубль было потрачено больше студийного времени, не смогла заставить себя упрекнуть женщину: "Любой певец очень гордился бы таким "расточительством!"⁷⁵

Эмоции - это критерий успеха политической песни. Политические эффекты затем возникают из-за аполитичного аффекта; люди одобряют песню, а идеология затем использует эмоции, которые сделали ее популярной. Шульженко, например, получил письмо от советского летчика, который был сбит

фекалиями Эстрады до такой степени, что даже физическая боль была невыносима: "Мой самолет был сбит над вражеской территорией. Я был ранен в обе ноги и думал, что самолет никогда не доберется до линии фронта. Но твои песни звучали по радио. Я начал прислушиваться и полетел на твой голос. Мне удалось приземлиться на своем собственном аэродроме. Однако им пришлось ампутировать мне ноги"⁷⁶ (В последующие годы многие другие инвалиды писали ей, говоря, что ее песни помогли им пережить медицинскую драму в полевых госпиталях.)⁷⁷ Этот пилот - как слушатель, а затем и ответчик. Шульженко - помог сделать песню "эмоциональным мемориалом."⁷⁸ Это был памятник переменам, который не позволил прошлому и потерям стать таковыми.

победа! ура! война, мир и другие неустойчивые состояния

Интенсивность этого подвижного, эмоционального мемориала передавалась на "боевых концертах", часто из кузова грузовика, где певцы и музыканты стояли плечом к плечу. Инструменты заедали из-за сомнительного решения играть на открытом воздухе русской зимой: саксофоны и аккордеоны внезапно замолкали в середине песни и оставались упрямо немыми, пока не нагревались. Пренебрегая подобными проблемами, солдаты свисали с елей, чтобы получше рассмотреть группу и ее эlegantного певца.⁷⁹

Особенно сложно стало во время знаменитых концертов на замерзшем Ладожском озере, где Шульженко выступала с полной программой на открытом воздухе при температуре минус сорок градусов по Цельсию. Стресс от выступлений на морозе усугублялся шумом постоянных воздушных боев над озером: "когда орудия "ак-ак" и советские истребители пытались помешать люфтваффе оставить огромные дыры во льду." Врачи начали беспокоиться о здоровье певицы в этих условиях.** Однажды температура действительно немного повредила ее голосу, и она сделала небрежное замечание солдату, что стакан молока помог бы. Более часа спустя, после долгих усилий и дергания за различные ниточки, солдат вернулся с небольшим количеством молока, чего-то невиданного (не говоря уже о том, чтобы попробовать) на советском фронте.** Учитывая их преданность концертам Шульженко, возможно, неудивительно, что зрители иногда подвергали свою жизнь риску, сидя большими неподвижными группами⁴. Один воодушевленный солдат на берегах Ладоги посмотрел концерт, выразил свою благодарность и через несколько минут погиб от неожиданной воздушной атаки это не только сошло с рельсов вагоны поезда, но и оставило вагоны (полностью неповрежденными) во многих метрах от шпал⁵.

Как следует из этой симпатии аудитории, Шульженко пришлось далеко уехать, чтобы удовлетворить спрос. Ее военные концерты вскоре вышли за пределы Ленинграда,

а к 1913 году она играла за солдат на Кавказе, в Средней Азии, в Тбилиси, Ереване, Баку, Ташкенте и других местах. За все эти заслуги она стала заслуженной артисткой Российской Федерации, а также была награждена орденом Красной Звезды. Последнее было особенно трогательно, поскольку Шульженко играла до последних минут войны; о ее завершении она узнала, вернувшись в Ленинград после очередных гастролей. "Люди кричали и кричали: "Эй, все! Победа! Ура!" ...Мы смеялись, обнимали друг друга, целовались, поздравляли друг друга и поднимали бокалы за день, которого ждали 1418 раз! "56 К этим тостам присоединились песни, "спетые от всего сердца"⁸.

Такой же тост за победу произносили ленинградцы во время блокады под звуки Шульженко, в надежде дожить до этого самого дня.⁸³ Ее записи переплетались с подвыпившими песнями о военной победе. (Крепкий напиток и лирическая песня были тогда настоящим праздником; во время блокады сама Шульженко была поражена поистине фантастическим подарком из белой муки и трех зубчиков чеснока.) Эти почести были показателем общественного, а не официального одобрения слияния ее сценического образа и личной биографии. "Есть одна истина, которую вы должны понять на эстраде. Певец и песня - одно целое. Они неделимы. Исполнительница, когда она говорит о чувствах или мыслях героя песни, в некотором роде говорит о себе"⁹.

Один трогательный пример этого процесса произошел, когда она пела "Давай покурим" (Davai zakurim), в которой общая сигарета используется как символ дружбы в трудные времена. Шульженко брала уроки того, как сделать убедительный ролик, и включила в номер "маленькую пантомиму". Это помогло смягчить странность женщины, поющей песню с мужской точки зрения.⁹ "Она делала это с такой убежденностью, что многие солдаты принимали ее за курильщицу и предлагали свой собственный бесценный табак после нескольких концертов". "Она подыгрывала; а затем в шутку говорила: "Табак?! Как ты мог! Я потеряю голос!"⁹³ Шутка прижилась. "Давай закурим" ускорил свой путь к пехотинцам, артиллеристам, танкистам, кавалерийским офицерам, морякам, летчикам ... Кто в советской армии, будь то пехотинец или генерал, не знал или не пел: "Давай закурим" на фронте? Все это знали. Всем это понравилось"⁹⁴.

Публичные награды пришли вместе со сдвигом в сторону публичных жанров; как видно на примере Утесова, вероятность победы повлекла за собой гражданскую склонность. В советской прессе появились нападки на танго, вальсы и фокстроты: "Мелодия не избавлена от элемента слащавости, подобной танго"; "Декадентский, слезливый тон песни довольно удивителен"; "Трудно представить, как эта ноющая музыка соотносится с нашим неутомимым youth, полным энтузиазма и готовым бороться со всевозможными трудностями в

жизнь"; "Некоторые из этих песен неплохие, но несколько сентиментальных или клегиакальных моментов обедняют и фактически сводят их с ума"; "Образности этой песни явно вредит интонация мягкого салонного романа"; "Некоторые песни еще не свободны от элементов джаза, дешевый фокстрот"⁹⁵. Проблемы, по сути, родились в 1946 году, когда началась официальная борьба против развлечений, свободных от догм ("безидейность"), и против лирических песен, возглавляемая центральными комитетами, ответственными за театральное и исполнительское искусство. Они опубликовали список из трехсот идеологически нежелательных или бессмысленных песен, в том числе "Записка" Шульженко ("Записка"), "Руки" (Руки), "Часы" (Часы), "Свидание" (Встречи), "Я ни о чем не жалею" (Не жалею) и даже Синий платочек! Записи этих песен внезапно становились все менее и менее доступными в магазинах звукозаписи. Государство воспользовалось настроениями эстрады, почувствовало их силу и теперь, ограничивая их распространение, надеялось ослабить их энергию.

Поскольку эта догматическая критика перешла в первые два года В пятидесятые годы Шульженко почувствовала давление, требующее переделать ее репертуар, и сделала это лишь с большим трудом и неловкостью. В одной статье 1 ее можно было бы похвалить как воплощение "лучших черт советской эстрады" и в то же время подвергнуть критике за "исполнение песен, отдающих дешевой, примитивной и имитирующей халтурой"⁶. После войны она приняла решение выступать сольно на сцене, просто с фортепиано, что, по крайней мере, позволило ей избавиться от неприятной репутации джазовой певицы в ансамбле Коралли. Она продолжала петь многие из своих фронтовых любимых песен, но лишила их причудливых синкоп или ритмических хитросплетений. Ничто из этого не было приятным; ее стиль, манера изложения и публика уже сформировались. Ее собственная личность также сформировалась, как это было сделано этими песнями и их (столь же хорошо зарекомендовавшими себя) героями. В конце концов, она чувствовала, что "у эстрады есть неписанный закон: синоним певца с героем песни"⁹⁷. В попытке продолжить счастливый брак героически личных и общественных акцентов (без преходящего раздражения от диктаторских вторжений) Шульженко обратилась к студенческим песням, в частности, из-под пера Аркадия Островского.

Студенческие песни существовали во все исторические периоды, но настоящих советских студенческих произведений до Островского не было. Студенты, конечно, пели - как и сегодня - произведения, созданные для [всех остальных, для] общенациональной аудитории, но Островский понимал необходимость создания некоторых номеров, отражающих то, что уникально в студенческой жизни: тот факт, что она не очень организована или что студенты не очень хорошо обеспечены. Он также сочинил небольшой романс, описывающий мечты и желания студентов, их планы. Это те желания, которые занимают каждого человека, стоящего на пороге величия жизни".

Эти тексты хорошо послужили проходом через высокий сталинизм. В конце пятидесятых - начале шестидесятых, когда на арену вышли такие исполнители, как Эдита Пьеха, лиризм Шульженко вздохнул с облегчением и устроил камбэк. Официальная критика, конечно, не исчезла в одночасье; лирические песни, особенно из довоенного репертуара Шульженко, иногда критиковались как "бедные, аморфные, безликие и лишенные какой-либо конкретики", но в целом такие замечания становились все более редкими.⁹⁹ Она была готова к более субъективному репертуару, имея сказан в 1956 году: "Я ищу песни, которые будут мне дороги. Моя первая забота - это слова, поэзия и то, что в ней говорится. Поэзия - это основа любой песни. Рок-музыка может наполнить песню глубоким содержанием, искренними эмоциями и значимыми образами. Если песне не хватает этих вещей, то даже самая лучшая музыка не спасет ее"¹⁰⁰.

завещание традиции и трудовой этики после Сталина

В шестидесятые молодые новички, такие как крошечная Майя Кристалинская с серебряным голосом, вернули романсы, на этот раз с позиции признанной эмоциональной целостности. Шульженко была счастлива видеть, что эта традиция, частично созданная ею, приобрела современное значение. Как она сама сказала: "Каждый исполнитель имеет право на свою собственную интерпретацию. Песня сама выберет своего хозяина!" В своей автобиографии она также отметила бы, что множественные версии старой песни не сигнализируют об отсутствии новизны или ее превращении в клише; переработанная традиция позволяет развивать субъективность среди тех, кто принимает эту работу. Переосмысление смысла любой песни неизбежно становится интроспективным, созерцательным процессом. Шульженко всегда выступал за новые версии устоявшихся произведений, даже одного и того же исполнителя, чтобы исполнители могли постоянно дополнять старый материал "the мировоззрение" более молодой, новой и постоянно меняющейся аудитории.¹⁰¹

Ее собственные гастроли, воплощающие такую философию, продолжались и после войны в грязи. Этот плавный процесс был прерван только окончанием ее брака в 1955 году и последующими проблемами, связанными с тем, что она была большой звездой, которая теперь была вынуждена "демократическими" жилищными правилами жить как одинокая женщина в маленькой коммунальной квартире.⁰ Коралли почувствовал, что им обоим пора начать самостоятельную карьеру, поскольку она затмила его, став, по его мнению, "выдающимся артистом советской эстрады". Расставаться с женщиной, которую он так долго любил и чей успех разделял, было тяжело. Журналисты *0s* в подходящем приподнятом регистре сравнили секрет этого непреходящего, чарующего успеха с загадочной улыбкой Моны Лизы. Настойчивость

Средиземноморское веселье затем вдохновило другую - более грандиозную - параллель, эту время с Одиссеем и его значительный морской путь!¹⁰⁴

Через два года после отъезда из Коралли, в возрасте пятидесяти одного года, советская Джайонда вышла замуж за тридцатидевятилетнего мужчину, который много лет переписывался с ней по почте.⁰⁵ Они оставались вместе до 1964 года, когда она больше не могла больше не скрывает свои домашние разногласия или культивирует тот тип "хорошего настроения" в частных помещениях, который ее зрители видели публично. ⁰⁶ Здесь мы видим безжалостную самооценку и высокие стандарты, которых она ожидала от других, и то и другое привело к частным стычкам с властями. Таким образом, она потеряла немало друзей, которые боялись связываться с такой вспыльчивой женщиной, один случай касался ордена Ленина, которым она только что была награждена. Подобные награды обычно вручались в Кремле, но, чтобы преподать урок Шульженко, вместо этого церемония была назначена в менее впечатляющем здании Московского Совета. Она была в ярости: "Я только что сшила себе красивое платье. Если я достоин получить эту награду, то она должна быть вручена мне надлежащим образом, иначе я смогу жить без ваших оловянных объедков".

Личные и мелкие конфликты с бюрократами не помешали Шульженко стать Народной артисткой СССР в мае 1971 года, решение, которое помогло показать ее высокий рейтинг одобрения, по крайней мере, как певицы.⁰⁷ У нее были поклонники в редких сферах, стоящих выше бюрократии и доктрины: Брежнев был большим поклонником о своей работе, особенно о песне *Zapiska*.⁰ После одного концерта она рассказала ему о своих ужасных проблемах с получением жилья разумных размеров. Вскоре после этого, и, к ее большому удивлению, ей тихо предложили новую московскую квартиру с очень желанным адресом. ⁰⁹ Это взаимное восхищение продолжалось некоторое время; в июне 1976 года Брежнев сам был счастлив и удостоен чести лично наградить Шульженко еще одной наградой - престижной медалью "Золотая звезда"³⁰.

Облагодетельствованная и поддержанная официальными благосклонностями, она продолжала работать до середины восьмидесятых, хотя всегда была немного не в своей тарелке с новой средой телевидения, ограниченностью его охвата и сопутствующей ответственностью перед пугающе большой аудиторией." Она часто дрожала от страха перед регулярными выступлениями на сцене; работа на телевидении, по ее мнению, была бы бесконечно хуже". * Она также была не в восторге от тенденции телевидения прерывать или отменять эстрадные шоу в пользу выпусков новостей или хоккея. Огромная невидимая аудитория была непривлекательна для женщины, которая культивировала биографию и философию социальных контактов. Она была обеспокоена тем, как современность оттесняла пожилую исполнительницу на второй план, и ее здоровье и начало ухудшаться (как и ее память). Она скончалась в 1984 году и была похоронена с большой помпой и величественными обстоятельствами³.

В хвалебных речах упоминалось ее многолетнее убеждение в том, что есть "один подход, который поможет вам избежать неудачи: упорный труд [труд]. Тупиковая, неумолимая работа, которая не допускает никаких компромиссов". В своей автобиографии, восхваляя современных певиц, таких как Алла Пугачева, за "огромный объем работы" ("Огромный труд"), она парадоксально написала, что "есть [не совсем] ясный секрет успеха. Элегантная мелодия, ритмическая свобода, герои с лаконично, довольно четко очерченными характеристиками и неожиданный, забавный финал, Конец песни должно вызвать улыбку у аудитории, если не откровенный смех"¹¹⁴ (На самом деле многие записи ее работ, доступные сегодня, запечатлевают это веселье. Ее послевоенное решение часто выступать только с фортепиано: позволило ей драматизировать даже самые тонкие нюансы песни и не беспокоиться о том, что они могут исчезнуть в чрезмерной громкости громкого ансамбля позади нее, хихиканье публики также слышно.) Эти, казалось бы, противоречивые требования к труду и смеху согласуются с ее убеждением, что для развития второстепенного жанра требуется большая работа; быть смешным - это серьезное дело, как заметил комик Аркадий Райкин, когда отмечал ее верность лирическим песням¹¹⁵. На самом деле достаточно серьезно для смерти Клавдии Шульженко "станет предвестником распада великой империи"¹¹⁶.

Ее серьезная тяжелая работа была основана на трудном складывании прошлого, на постоянной памяти о других, в то же время надеясь, что молодые исполнители будут делать то же самое: "Пока люди помнят меня, я буду жив"¹¹⁷. Петь и помнить - значит делать свою работу должным образом; помнить - это и то, и другое. профессиональный и правильный поступок. Гражданский певец Иосиф Кобзон, появившийся во времена сумерек Шульженко и чрезвычайно популярный сегодня, видел в ней эталон "добродушного профессионализма", которого явно не хватало поздним и постсоветским развлечениям¹¹⁸. Это добродушие не было забыто-берется, как упоминалось выше, с точки зрения упадка индивидуализма в массовой традиции, но как нечто уникальное, фактически как "очарование the unique" ("Обояние неповторяемости").¹¹⁹ "Наследие Аре" отрицало мимолетность или забвение, а советские газеты часто утверждали, что говорить о Шульженко в прошедшем времени просто неприлично¹²⁰. В 1996 году, например, когда вышел сборник ее песен, рецензент написал что они "не стареют. Они выражают разнообразие человеческих эмоций, тех, которые трогают сердце и душу сейчас, так же, как и тогда"¹²¹. Утесова сказала точно то же самое в 1976 году, что "не старение" было ключом к ее творчеству. "В Ленинградском музее Эстрады ее оригинальная синяя косынка тщательно хранилась в тайне"¹²², в то время как сегодняшние вечера памяти помогли бороться с забвением и пренебрежением¹²³. В ее родном городе Харькове музей в ее честь делает то же самое. "5 Однако самая большая дань уважения отдается миллионами

людей по всему бывшему Советскому Союзу, которые покупают, поют и помнят ее песни.

песни: "где вы сейчас,
мои однополчане?"

«Синенький скромный платочек ...»

Слышно который годочек.

Выглядит, честное слово,

Этот платочек, как новый.⁴⁶

[Мы столько лет слышали о "скромном синем платке". Честно говоря, даже сейчас кажется, что он совершенно новый.]

Различные формы любви - прошлые и настоящие, частные и публичные - это все мыслимое в репертуаре Шульженко из-за ее сдержанности. Поскольку ее любовь более тихая и менее пылкая, чем у Юрьевой или Церетели, она легко переходит в жанры привязанности и дружбы. Он не связывает себя обязательствами (а затем исчерпывает) выразительными средствами какого-либо одного жанра. Поэтому его можно обсуждать в более широких терминах желания, а не любви. Это может, например, быть применено к тихой целомудренной привязанности, испытываемой двумя людьми, молча сидящими на железнодорожной платформе, ожидающими, когда их разлучат разные поезда, будь то метафорические или конкретные проявления социального долга или призыва в армию (Давай помолчим), Отсутствие, когда оно осознается, между двумя влюбленными оставляет ее блуждающий в состоянии, похожем на сон. Она не знает, почему ее возлюбленный появляется (или желает появления) в ее грезах (Дорогой человек). Сдержанность или отсрочка в изображении страсти создает более широкий, более податливый холст, на котором можно нарисовать проблемы желания, движения между присутствием и отсутствием.

Дружба, как в знаменитом "Давай закурим", обсуждавшемся выше, распространяет эту сентиментальную сдержанность на сцены как верности, так и боевого товарищества, на присутствие, желаемое и институционализированное, на товарищество и брак.

О походах наших, о боях с врагами
Долго будут люди песни распевать,
И в кругу с друзьями часто вечерами,
Эти дни когда-нибудь мы будем вспоминать

Об огнях-пожарищах,
О друзьях-товарищах

Где-нибудь, когда-нибудь мы будем говорить.
Вспомню я пехоту,
И родную роту,
И тебя - за то, что ты дал мне закурить.
Давай закурим, товариш, по одной,
Давай закурим, товарищ мой!

Нас опять Одесса встретит как хозяев,
Звезды Черноморья будут нам сиять.
Славную Каховку, город Николаев-
Эти дни когда-нибудь мы будем вспоминать.

А когда не будет фашистов и в помине,
И к своим любимым мы придем опять,
Вспомним, как на запад шли по Украине ... ,
Эти дни когда-нибудь мы будем вспоминать!

[Люди еще долго будут петь песни о наших походах и битвах с врагом. Придет время, когда мы будем вспоминать те дни в кругу друзей, часто собираясь на вечер. Где-нибудь, как-нибудь мы снова поговорим об этих пожарах и обугленных руинах, о наших друзьях и товарищах. Я буду помнить пехоту, нашу роту. А вы - за то, что дали мне эту сигарету. Давайте закурим, товарищ: по одной каждому! Давай покурим, товарищ! Одесса снова встретит нас так, как будто мы здесь хозяева, звезды Черного моря будут сиять для нас. Чудесная Каховка и город Николаев - будет время, когда мы будем вспоминать те дни. И когда от фашистов не останется и следа, и мы все снова вернемся к нашим близким, мы вспомним, как шли на запад через Украину ... Придет время, когда мы вспомним те дни!]

Как видно из нескольких песен Шульженко, поскольку она была женщиной, поющей во время войны, желаемая "дружба" или тихие романы не обязательно происходят в настоящем; они являются воспоминаниями о таких эмоциях. В результате многие из ее песен вызывают воспоминания. Пожалуй, самая известная из них - "Где Вы сейчас, однополчане?" (Где же вы теперь, друзья-однополчане?). Здесь ценность дружбы ярко проявилась в войне, и сейчас ее не хватает. Воспоминания могут - и будут - поддерживать эти эмоции дружеского социального контакта живыми. Другу, который "потерялся" во время или после войны, могут быть предложены формы желаемого контакта: товарищество, социальное уважение и невеста в "стране, богатой песнями". Где есть песня, там есть и желание.

Майскими короткими ночами.
Оттремен, закончились бои.

Где же вы теперь, друзья-однополчане,
Боевые спутники мои?

Я хожу в хороший час заката
У сосновых новеньких ворот;
Может, к нам сюда знакомого солдата
Ветерок попутный занесет.

Мы бы с ним припомнили, как жили,
Как теряли трудным верстам счет.
За победу мы б по полной осушили,
За друзей добавили б еще.

Если ты случайно неженатый,
Ты, дружок, нисколько не тужи,
Здесь у нас в районе, песнями богатом,
Девушки уж больно хороши.

Мы тебе колхозом дом построим,
Чтобы видно было по всему:
Здесь живет семья русского героя,
Грудью защищавшего страну.

Майскими короткими ночами,
Отгремев, закончились бои.
Где же вы теперь, друзья-однополчане,
Боевые спутники мои?

[Сражения закончились, и гром прекратился вместе с этими короткими майскими ночами. Где вы сейчас, однополчане, мои боевые товарищи? В прекрасный час заката я иду к сосновым воротам. Может быть, попутный; ветерок принесет сюда, к нам, и знакомого солдата. Мы бы вспомнили, как мы жили, как потеряли счет всем этим трудным милям. Мы бы выпили бутылку досуха во имя победы, а потом выпили бы еще одну за наших друзей. Если, случайно, ты не женат, не грусти, друг. Наш район, богатый песнями, полон до боли красивых девушек! Мы попросим колхоз построить вам дом, чтобы сверху донизу было ясно, что там живет семья русского героя. Он защищал страну своей широкой грудью. Сражения закончились, и гром прекратился вместе с этими короткими майскими ночами. Где вы сейчас, однополчане, мои боевые товарищи?]

Что делает эту и несколько других военных (или послевоенных) песен Шульженко интересными, так это то, что метафорическое возвращение в памяти становится фактическим возвращением солдата, и наоборот. Память и

движения усиливают или даже вызывают друг друга. В номере "Возвращение" (Возвращение) ветеран в этом откровенно "мужском" тексте возвращается с войны, сохранив белый (не синий) платок своей возлюбленной, которая, похоже, по какой-то причине больше не интересуется. Мужчина надеется, что ее прежняя "нежная любовь снова вспыхнет", но это произойдет только в том случае, если и когда она вспомнит об этой любви. Если она этого не сделает, это пройдет со временем и будет забыто (или вспомнено без энтузиазма, а затем отвергнуто).

В других песнях воспоминания пытаются преодолеть еще более драматические расстояния, чем расстояние от Восточного фронта до славянской родины. Кубинская народная песня, принятая Шульженко (и перезаписанная Пугачевой в 2001 году), прекрасно отмечает возвращение лиризма и экзотики с оттепелью. В тексте представлен моряк, вспоминающий свою любовь, который стоит на давно отсутствующих, очень далеких берегах Гаваны (Голубки). Другая песня передает те же эмоции и отсутствующего путешественника в пустоши тайги ("Знай, ты не придешь"). Не имеет значения, где мы находимся. Желание и сердце не знают границ; они пытаются стереть географию и линейное время, запомнить и добиться постоянного возвращения.

В "Люле о себе" (Немного о себе) Шульженко свидетельствует о деле в том, что "секрет" во всем этом заключается просто в том, чтобы "мечтать, любить и не стареть". Однако, учитывая ужасные времена, которые она пережила, неудивительно, что более сильные силы часто бросают вызов силе нелинейного утверждения. Даже когда высокий и лихой поэт оттепели Евгений Евтушенко пишет ей текст ("Снег повалица"), в нем чувствуется заметная доля сомнения. Память усердно работает в темноте и кружащемся снегу, но "внезапно, при беспристрастном свете дня, моя юность покинет меня, как разряженная цыганка, которой надоело играть со мной". Кочевая цыганская эстетика романсов явно менее привлекательна в эпоху, когда людям уже надоело быть вынужденными вести себя как кочевники. В творчестве Шульженко есть песни о счастливых путешествиях ("Спешу", "извините меня"), но в целом двигается сердце, а не ноги. Другой текст Евтушенко, "Товарищ гитара" (Тиварищ гитара), смешивает эти две формы движения в качестве метатекста в движущейся песне о песнях в движении. Судьба (которая заставляет людей путешествовать) имеет здесь "золотое сердце", но иногда она наделяет современного цыгана с гитарой приключениями, которые далеки от приятных или "милых". И певец, и его / музыкальный инструмент поцарапаны и потерты от таких испытаний, но они остаются вместе как друзья - и вместе поют.

Это музыка, которая сохраняется и запоминается в дружеских отношениях и сердечных сообществах, как сельхозугодья выше, которые были "богаты песнями". Шульженко снова поет сочувственные песни и инструменты в "Возьми гитару" (Возми гитару), здесь с ее самыми прямыми ссылками,

к романтической традиции. Она снова преуменьшает страсть, но делает больший акцент на способности даже незначительных эмоций переносить, вспоминать и возвращать "прогрессивное" время назад или в себя: "Гитара помнит, гитара знает ... В его груди живут воспоминания. Несчастья, уходящие годы и ужасные холода ничего для нее не значат. Гитара всегда молода!"

заклучение:

"мы бы вспомнили, как мы жили ... "

Все эти темы объединяются, возможно, в "Руках" (Ruki), песне что Эдита Пьеха и сегодня регулярно выступает под бурные аплодисменты. Текст был написан Лебедевым-Кумачом. Автор самой воинственной, идеологически преданной песни Второй мировой войны - "Священная война" ("Священная война") - также пишет одну из ее самых острых песен о любви. Автор массовой социальной сплоченности также является автором личных расставаний и потерь. То же событие (война), та же эмоциональная сила, но в одном случае он "выигрывает", преодолевая противоположный аффект (немецкий экспансионизм), а в другом проигрывает (когда возлюбленный волей-неволей уходит, чтобы отсутствовать долгое время). Музыка многое делает, чтобы помочь желаемому (вызванному / желаемому возвращению мира, патриотизма или возлюбленного) и человеку, который желает (ждет, чтобы его вернули), Желание возвращения, возможно, так же важно, как и фактическое (физическое) возвращение, но оба действия открыты для противоречивых, более могущественные силы, иногда упоминаемые выше как "судьба". Война и сомнения приходят, как метель Евтушенко или мощные паровозы, чтобы удивить и разлучить даже самых пылко преданных людей.

В "Священной войне" мощь немецкой армии изображена в виде огромной черной птицы, летящей над Советским Союзом. Ему никогда не позволят приземлиться противоположные, противоположные силы социализма, В Руках та же война превращает две руки любимого человека в улетающую птицу, Когда-то они играли музыку на клавишах пианино, но более мощная сила фашистской угрозы вызвала частная птица, улетающая и защищающая "все святое" от более крупного родственного существа, как бы неуклюже это ни звучало, одинокая музыкальная птица присоединяется к стае, защищающей нацию от фашистского ворона. Пафос и лирика не противоречат и не зависят друг от друга; они существуют отдельно, но могут легко информировать друг друга. Ничейная земля, на которой они встречаются и сочетаются, носит этический, а не идеологический характер. Это моральное пространство, определяемое эмоционально,

Нет, не глаза твои я вспомню в час разлуки

Не голос твой услышу в тишине

Я вспомню ласковые, трепетные руки,

И о тебе они напомнят мне!

Руки! Вы словно две большие птицы!
Как вы летали, как оживляли все вокруг!
Руки! Как вы могли легко обвиться,
И все печали снимали вдруг! ...

Когда по клавишам твои скользили пальцы,
Каким родным казался каждый звук ...
Под звуки старого и медленного вальса
Мне не забыть твоих горячих рук! ...

Руки! Вы словно две большие птицы!
Как вы летали, как оживляли все вокруг.
Руки ... Как вы могли легко проститься,
И все печали мне дали вдруг!

[Я не буду вспоминать твои глаза в час нашего расставания ... Я не услышу твой голос в тишине ... Я буду вспоминать твои нежные, робкие руки, и они будут напоминать мне о тебе! ... Руки! Вы как две большие птицы. Как ты летал и оживлял все вокруг! Руки! Как легко ты принял и сразу избавился от всей печали! ... Когда ваши пальцы скользили по клавиатуре, каждый звук казался таким родным ... Я не могу забыть твои пылкие руки под звуки старого медленного вальса! ... Руки! Вы как две великие птицы, и Как вы летали и оживляли все вокруг! Руки! Как ты мог так легко уйти и вернуть мне всю печаль!]

Из всех исполнителей в этой книге тот, кто воплощает эти две крылатые эмоции наиболее энергично, полно и классно, - Марк Бернес. Как актер во многих советских приключенческих и военных фильмах, он приобрел репутацию фигуры социалистической мужественности, которая была и остается неоспоримой. Однако, несмотря на эту смелую социальную персону, позже в своей карьере он стал исполнителем нежных, почти рассказанных песен, продолжая таким образом традицию Шульженко как *disease*. Он воплощает максимальную эмоциональную силу, как активно (как социально значимый актер), так и пассивно (как исполнитель тихих лирических текстов). Его включение в эту книгу оправдано по многим причинам, но, возможно, самым лучшим и простым из всех является то, что две его песни вошли в двадцатку самых любимых песен России по версии НТВ.

МАРК БЕРНЕС: ПРИГЛУШЕННЫЕ ПЕСНИ С СЕРЕБРЯНОГО ЭКРАНА

У Бернеса не было - и я подчеркиваю это - абсолютно никакого театрального или музыкального образования. Тем не менее, он смог стать известным и уважаемым киноактером, горячо любимым своей аудиторией.¹

от маленькой сцены к большой:

Марк Бернес родился 8 октября 1911 года в небольшом украинском городке Нежин. Поскольку его отец был старьевщиком, семья довольно часто переезжала. Они поселились в Харькове, когда Марку было пять лет, и там он успел закончить (а) школу. Его родители надеялись, что Марк планирует карьеру бухгалтера после дальнейшего обучения в местной академии. Однако, как только он познакомился с театром в возрасте пятнадцати лет, было мало шансов, что он когда-нибудь будет работать казначеем или казначеем. Очарованный всеобщим вниманием и гримом, Бернес сначала должен был преодолеть серьезные и непреходящие сомнения по поводу стилизованных и часто чрезмерных эмоций современных провинциальных артистов, которые исполняли традиционно интимные "салонные" романсы на публичной сцене. Он также возражал против шикарных городских нарядов женщин, которые скользили по эстраде, а затем громко пели через "разинутую пасть большой рыбы".²

Чтобы получить хотя бы косвенный контакт с этим миром, он присоединился к команде расклейщиков объявлений. Он также прогуливался по улицам с доской для сэндвичей, и все это для того, чтобы рекламировать местную драму. На самом деле он делал это с таким апломбом, что владельцы театра, который он рекламировал, вскоре пригласили его присоединиться к массовым сценам на сцене. "Он проявил инициативу, независимость и уверенность в себе ... Даже в те дни он был тем же человеком, каким был всегда"³. Здесь мы видим хороший пример того, как советская пресса прославляла Бернеса как актера, который был каким-то образом одновременно уникальным, находящимся в постоянном процессе "поиска" или "становления" (развивания), и воплощением постоянства.

Его родители были далеки от того, чтобы одобрять такую глупость, и в возрасте семнадцати лет, в 1928 году, он обнаружил, что конфликт интересов был настолько велик, что он сбежал из дома, сев на поезд до Москвы. Первые несколько дней он провел, ночуя на вокзале и подыскивая какую-нибудь театральную работу: вообще. Ему удалось, как и в Украине, поучаствовать в массовых сценах в двух театрах, одним из которых - как назло - был "Большой". К началу 1931 года появилась стабильная работа, когда он был зачислен в штатную труппу Московского драматического театра. К середине десятилетия его аудитория и статус выросли

еще больше, на этот раз не на досках объявлений, а на целлулоиде. Его приятная внешность была ключом к этому успеху. Он был высоким атлетически сложенным мужчиной, чья нежная улыбка и ухоженный внешний вид предполагали гораздо меньше театральности, чем у других наших исполнителей мужского пола, и более классическую, даже лихую манеру держаться. Когда эта галантность облачалась в грязные лохмотья социалистического героя, общественное признание и восхищение, казалось, были гарантированы.

Его первая роль в кино была в фильме "Заключенные" 1936 года, хотя эта роль не имела драматических последствий. В следующем году ему предстояло сыграть гораздо более значимого персонажа в полнометражном фильме "Горняки" ("Шахтеры"). Эти ранние фильмы выходят всего через несколько лет после учреждения советского социалистического реализма, и критики часто отмечали замечательное соотношение его кинематографической работы и государственной политики. "Первый фильм, в котором зрители увидели молодого Марка Бернеса, был посвящен важной, современной теме социалистического строительства: началу движения "новаторов" в Донецком бассейне. Герои Бернеса всегда мастера своего [промышленного] дела"⁵. Однако это наблюдение было сделано в 1955 году; хвалебный тон постсталинского академика намекает на то, как фильмы Бернеса объединяют две политические тенденции. Это рассказы о сталинских приключениях и строительстве, но они не пользуются сталинским "лаком" или приукрашиванием реальности, типичным для того периода. Сам он писал с особым вызовом лакированным ролям, которые он называл чрезмерно "однообразными" в философском или социальном движении, которое они описывают. "Актер должен испытывать беспокойство и жажду "поиска", - пишет он, используя таким образом главную постсталинскую метафору." Он искал и восхищался типом героя, которому дается "пространство для выхода в гражданский дух [гражданственность]"⁷.

Этот поиск, начиная с его самого раннего опубликованного диктанта, велся для истинного сердца его зрителя. Советское социалистическое кино было занято скорее эмоциональным, чем социально-экономическим благополучием Советского Союза. Общественный масштаб революционной драмы работал на настроения, а не наоборот. "И что означает сентиментализм [в раннем реалистическом кино]? Мы начали так сильно бояться слова, что робеем перед лицом человеческих чувств, перед добрыми действиями нашего духа. Я вообще сентиментальный человек. Ничего не нужно, чтобы выдавить слезу

обо мне, и я не стыжусь этого".* Однако, несмотря на его смелые заявления здесь, многие критики рассматривали его выступления в кино как выражение скромных, если не мирных, чувств в рамках активной жизни, а не как защиту существования одними чувствами или за счет интеллекта. Эмоции Бернеса меньше, чем утверждает актер, но он все еще остро активен в советском смысле социального романтизма, социально детерминированного взаимодействия.⁹ Требуется усилие, чтобы соответствовать идеологической энергии, идти рядом с ней и предлагать незначительную вариацию (не противоречащую) ее теме. Сентиментальность не противоречит общественным целям социалистической драмы; она просто концентрируется на небольших интерактивных единицах.

Акцент на личности стал ощутимым в 1936 году, когда Бернес получил роль, за которую он стал, пожалуй, самым известным в своей ранней карьере, - революционного призывника в фильме "Человек с винтовкой". Фильм показывает две вещи: интернализацию или субъективное переживание персонажа и то, как песни ускоряют этот процесс. В качестве примера он тщательно исследовал свою роль в Ленинградском музее революции, ища суровый образ, соответствующий его собственной твердой осанке, которую сверстники - несколько приземленно - сравнивали со столяром или электриком.¹⁰

Однажды в музее я увидел фотографию группы петроградских красноармейцев. Я заметил молодого парня, которому на вид было около шестнадцати лет. У него был светлый чуб и живые, дерзкие глаза. Он был одет в небрежно надетую финскую меховую шапку, на нем также был кожаный двубортный пиджак и расклешенные брюки, какие носят солдаты. Он был с головы до ног увешан патронташами для пулемета. У него также было два маузера и столько гранат, сколько он мог унести, я все это записал; не только его наряд, но и все, что казалось таким замечательным за этим внешним видом ... Я начал придумывать жизнь для своего героя".

украинская чувствительность в московских кинотеатрах: зачем петь в драме?

Бернес решил, как только цель исследования стала ясна, добавить песню, и здесь начинается история необычайно известной и лирической песни "Облака поднялись над городом" (Tuchi nad gorodom vstali).

Логика такого музыкального дополнения требует одного-двух слов, поэтому давайте на следующих нескольких страницах рассмотрим, почему, черт возьми, Бернес поет. Сами песни и собственно фильмы рассматриваются анонимно. Решение включить этот конкретный музыкальный номер было принято, чтобы прояснить, а не украсить его характеристику, до такой степени, что это становится "дорогой или путем к созданию принципиально нового художественного образа". Музыка усиливает впечатление об украинском актере; она усиливает чувство, неизбежно присущее Бернесу. статус актера из

далекие, буколические "провинции". Какой бы неприятной ни была такая логика, она бросает вызов эмоциональной силе политики.

Эмоция, по сути, вытесняет доктрину, потому что сам Бернес назвал эту песню причиной того, что Костю до сих пор любят и он остается "героем нашего времени" (герои нашего времени)"³.

Песня "Тучи над городом устали" также выросла из Музея революции, как отметил один журналист. "Что он нашел в этом парне?" - спрашиваем мы сегодня, Мы видели таких людей тысячу раз! Конечно, но после Бернеса. Только позже фотографии его героя стали печататься в несметных количествах. И только после этого он превратился в избитый образ. "Я чувствовал, - сказал Бернес [рассматривая возможность добавления песни], - что мальчику все еще чего-то не хватает, я не мог заставить его нести знамя или коробку со снарядами, Роясь в старом здании склада, в куче музейных диковинок я нашел аккордеон! Самый простой тип, с двумя маленькими клавиатурами [двухрядка]. Это то, что ему нужно. Так что - если у него есть аккордеон, теперь ему тоже нужна песня!"⁴ Съёмочная группа предложила ему спеть несколько ранних, резких революционных текстов, таких как "Смело мы идем в бой" ("Смело мы в бой пойдём") или "Солнце восходит и заходит" ("Солнце восходит и заходит"). "нет! Костя не может петь такие вещи. У него совсем другой характер!" Была написана новая песня и показана композитору-инструменталисту фильма Шостаковичу, которому она очень понравилась"⁴. Первоначально Шостакович обещал написать песню для этой роли, но отказался, так как не смог удовлетворительно сочетать гражданское и субъективное"⁵. Бернес, однако, сумел этот подвиг и превратил Революцию в личный инцидент. Его акцент на эмоциональной близости, усиленный песней, очевиден с самого начала. Таким образом, мастерство одного из самых известных актеров Советского Союза лучше всего подходило для ансамблевой игры, так что "социальный" означает "небольшие [сердечные] группы".⁶

Три года спустя, в 1939 году, у нас есть фильм "Летчики-истребители", рассказывающий о двух сострадательных летчиках и их взаимоотношениях в эскадрилье. Бернес поет еще раз ("Товарищ летит в дальние края" [Вдалекий край товарища улетает или Любимый город]), и фильм стал самым популярным в 1940 году. Этот фильм, как и его стихотворные интермедии, был задуман так, чтобы вызвать широкий спектр эмоций: "Героизм, инициативу, гражданский дух и любовь к ближнему". Музыка, поддержанная прессой, помогла придать фильму дополнительный "лирический оттенок".⁷ Бернес исследовал эту роль, проводя время с эскадрильей, расположенной недалеко от Киева, чтобы он мог изучить не ее военные обязанности во время войны, а ее повседневную деятельность, интересы и привычки. Этот непринужденный, если не прозаичный, тип актерского метода был чертой метье Бернеса"⁹. Бернес использовал политическую реальность и окружающих его людей, чтобы помочь ему найти общий неполитический знаменатель и таким образом создать "нежного, храброго сердцем

герой именно в те годы, когда люди нуждались в таком образе". "В очередной раз социальный масштаб уменьшается.

Советские журналисты часто отмечали это смешение документальных фактов, драматической интерпретации и, наконец, пения: "Мне кажется, что у Марка Наумовича никогда не было особой преданности только одному виду деятельности (скажем, кино), а затем некоторого небрежного отношения к другому (например, к эстраде), хотя он считал себя киноактер. Он пришел на эстраду из кино и привнес на съемочную площадку опыт драматического актера и режиссера. Его песни всегда были музыкальной интерпретацией драматического образа"².

Как только началась война, Бернес сыграл еще одну важную и популярную роль - Аркадия Дзюбина в фильме "Два воина" ("Два бойца"). Хотя изначально для фильма не планировалось никаких песен, режиссер в конце концов решил включить одну, "Темная ночь" ("Темнаiu noch"). Эту песню хвалили за еще большее растворение личного в общественном и, следовательно, вытеснение его: "В нее вошло все, что поддерживало жизнь фронтовика: мечты и заботы о заброшенном доме, заботы о родителях, жене и детях. Поскольку эти проблемы являются вечным уделом человечества [в войне или вне войны], песня звучала очень современно. Это было и не стареет".^{aa} Дуалистическое мышление марксистской социологии исчезает, поскольку один человек теперь "потерян" или отражается во многих других людях. Потеря субъективности, по иронии судьбы, создает большую звезду.

Это чувство потери или миноризации сильно в инструментовке "Темной ночи", поскольку оно не могло быть более редким или вызывать большее чувство разделения: один человек играет на своей собственной гитаре (очень просто), и других музыкантов не видно. Эта скромность изложения занимает центральное место во всех работах Бернеса. Даже когда он стал признанным певцом, получил как первоклассное студийное время, так и лучших музыкантов, его осторожно-джазовые аранжировки всегда были сдержанными и вряд ли подходили для танцпола. Бернес не показывает ни сумасшествия Утесова, ни цинизма Вертинского. Вместо этого он сегодня ассоциируется с простым, достойным и правильным выражением чувств, балладистом больше, чем кем-либо еще. Несмотря на это очевидное эстетическое пренебрежение, очень простая, если не сказать спартанская, аранжировка песен в "Двух бойцах", безусловно, сохранялась на протяжении многих лет величественного величия. Незначительная, едва слышимая эмоция продемонстрировала величайшую стойкость.²³

Бернесу было очень трудно вжиться в роль человека из Одессы для *Two Warriors*, не (очевидно) из-за необходимости представлять русскую украинскую культуру в целом, а потому, что город судил бы любого исполнителя эстрады по своим собственным легендарным стандартам. Добавление песни помогло. Считалось, точно так же, как в "Человеке с винтовкой" и "Летчиках-истребителях", что "эти песни не просто вставлены в роль, а являются

существенная часть драматического развития образа, которая помогает герою раскрыть свой духовный аспект". В военное время эмоции поднимаются навстречу патриотическому бахвальству, а искренние чувства возвышаются до "духовного аспекта". Это развитие было настолько тесно связано с визуальным представлением, с фильмами, что Бернеса часто критиковали за то, что он брал песни из фильмов и впоследствии исполнял их на эстраде.⁴⁴ Становилось трудно предотвратить независимое, постцеллулоидное существование песен. Еще одним примером является другая песня, добавленная к сценарию *Двух воинов*, на этот раз под названием "Плоские лодки" (Шаланды), поэт Евтушенко отметил, что этот гимн рыбаку и солнечному городу Одессе "имел огромный успех в самых странных местах", особенно в северных краях, где солнце никогда не сиял:

1943. Деревянный, ветхий клуб на станции Зима [в Восточной Сибири]. Мы - наглые юнцы, собиратели окурков, умеющие с большим мастерством и щелкающим звуком сплевывать сквозь зубы. Киноэкран, заштопанный грубыми нитками, очаровывает нас. Там, на этом экране, удивительный человек из Одессы в матросской полосатой рубашке выглядывает из-под своей солдатской шинели. Он лукаво подмигивает ленинградской девушке, которая зябко кутается в свою пуховую шаль. Он садится за пианино и поет: "Плоские лодки, полные серой кефали..." (Шаланды, полные кефали). В песне было несколько безумных, полукриминальных слов, которые не имели абсолютно никакого отношения ни к блокаде, ни к войне. Они были о какой-то рыбачке Соне и докерах, наряженных на свадьбу в свои [лучшие] туфли, которые издавали "ужасный скрипучий звук". Интонация песни и ее дерзкие чертики, пляшущие в глазах этого человека из Одессы, - все это хотело показать, что человек может вынести абсолютно все, если он верит в жизнь.⁴⁵

Песни фильма и их сентиментальные мотивы получили высокую оценку во время войны, что было отмечено на обычно серых страницах "Правды": "Так же, как фронтовику нужны письма от его дорогой семьи, так же, как ему нужен отдых, сон и еда, так и войскам нужны фильмы поэтического направления. Им нужны лирические фильмы, такие, которые будоражат сердце. Музыкальные фильмы, вызывающие сочувствие к прекрасным вещам, или, возможно, юмористические фильмы, чтобы спасти человека, который устал и даже измучен [войной]"⁴⁶. Это чувство красоты перешло от образов к звукам в значительной степени во время показа фильма в 1943 году; эстрада начала красть песни для себя. Бернес снимал новый фильм в Свердловске, когда на съемочной площадке возникли некоторые организационные проблемы. Местные власти смогли уладить дело, но они сделали это только по договоренности о том, что Бернес споет несколько песен на городском концерте. Он согласился. Он исполнил оба номера из *"Двух бойцов"*, и таким образом, 1 декабря 1943 года его поющий карьер переместился на малую сцену, откуда лирические песни даже во время войны "могли быть формой оружия", тем самым повторив известную мысль Леонида Утесова.²⁷

За свой успех в кино Бернес был награжден орденом Красной Звезды. Он даже получил награду, к большому своему облегчению, от одесситов, которые назвали его Почетным жителем города за его трогательные песни и изображение местного жителя в фильме "Два воина". Бернес, по словам ликующей прессы, использовал песню, чтобы подчеркнуть "внутреннее состояние" героя, "которое менялось с каждым человеком, которому она была адресована". Поступая таким образом, он достиг статуса киноактера, "который не знает возраст. Время не властно над его [драматическими] творениями"²⁸. Эмоции делают что-то странное с поступательным линейным движением социалистического общества-структуры, пропагандируя "способность к художественным метаморфозам"²⁹. Бернес сказал в нескольких своих статьях, что он стремился показать эмоции больше, чем эрудицию своих героев или разъяснение любого тезиса, который они могли бы воплощать³⁰. Он сделал это успешно и, таким образом, персонифицировал саму суть или силу эмоций, прославляя то, что не меняется, то, что постоянно происходит сейчас, и "таким образом, песни, которые он пел и писал, не состарятся"³¹. "Все меняется", - однажды сказал он. "Наша жизнь - это не что иное, как движение. Строятся новые заводы и электростанции, растут новые города. Экспрессы летят во всех направлениях, мимо проплывают корабли, пролетают самолеты. Все меняется. Только наша любовь и вера не меняются"³². Независимо от того, что пел Бернес, теперь мы знаем, почему он это сделал: чтобы отразить и защитить чувство, утвержденный и подтверждающий гарант актуальности, которая всегда здесь и всегда сейчас.

послевоенные фильмы:

обратный эффект *sung affect*

Карьера Бернеса не всегда была легкой прогулкой. Он работал над второй частью фильма 1959 года "Великая жизнь" ("Большая жизнь"), известного как "Великий доминион" ("Большая земля"), первого фильма, в котором он поет песню с явно любовной лирикой: эмоции перешли от "гражданского духа" к "духовному аспекту", а затем к У Лав Бернеса были проблемы со съемками фильма, по-видимому, вызванные его ревностью к славе других актеров фильма, в частности звезды советских мюзиклов, таких как "Веселые трактористы", Петра Алейникова. Однако беды фильма не закончились бы на съемочной площадке. Сталину это не понравилось, и оно оставалось без права распространения до 1958 года. Любовь - игнорирование всех в пользу кого-то - нарушила и нарушила границы общих доктринальных и личных страстей.

Он работал и в других послевоенных фильмах, в частности в "Великом переломе" (1946), "Третьем ударе" (1948) и "Далеко от Москвы" (1950), за которые он был удостоен Сталинской премии. Великий перелом побудил актера к дальнейшим размышлениям о своих героях, в данном случае о военном шофере, известном по прозвищу "Минутка".:

на практике :

Я даю волю своим фантазиям, пытаюсь увидеть своего героя как бы в жизни, посмотреть, что он мог бы хранить в своей машине и где бы это было. Я знал, что в его скромном заведении наверняка найдется какая-нибудь специальная вода, которую он будет использовать для полировки машины. Не полироль, а такая вода, которая могла бы заставить автомобиль сиять, как новый. Маленькие бутылочки с этой жидкостью можно было использовать только в тот день, когда можно было смыть фронтальной камуфляж. Минутка готовилась к победе. Он был уверен в победе.

Я знал, что Минутка будет держать маленькую книжку в боковом кармане; я представлял, что он много читает, но никогда не показывал этого. У него было два пистолета: стандартный и его стильный трофейный Браунинг с перламутровой инкрустацией. В тех же карманах была также расческа, маленькое зеркальце и крошечный кусочек бархата для полировки ботинок. Минутка всегда носил с собой письма от отца, а также несколько снимков ... Мне казалось, что он будет писать забавные, остроумные письма людям, вернувшимся домой".

Эти процессы показывают, как Бернес пытался "жить по образу и подобию" своих героев и "участвовать во всем, что происходит вокруг них". Он, по его собственному признанию, пытался поднять незначительные "незначительные детали" до главного статуса и привнести значимость невидимого (или кажущегося нерелевантным) прошлого персонажа в настоящее, показанное на экране.³⁴ Вот, например, как он вылепил прошлое Минутки, тем самым богато дополнив сценарий воображением:

Минутка - это прозвище, я придумал настоящее имя для персонажа - Василий Баранов. Я представлял себе, что он родился и жил в Москве, что он был самым младшим и любимым ребенком, хотя и совсем не избалованным. Это потому, что он вырос в семье квалифицированных рабочих. Такие люди, как его отец, стали костяком партии. Его отец воевал во время Гражданской войны, затем помогал восстанавливать фабрику, после чего его отправили служить в борьбе с кулаками во время коллективизации. Он вернулся на завод и стал одним из первых стахановцев. До Первой мировой войны Василий, его отец и два его брата работали на одном и том же заводе; они давно привыкли играть важную роль во всех видах производственного бизнеса. С детства он чувствовал, что его семья неотделима от жизни советского народа. Это чувство неразрывности с судьбой нации помогло мне понять природу героического поступка моего персонажа. Для него, Василия Баранова, было невысказано вести себя иначе!³³

Те же второстепенные тенденции были столь же важны, когда он пел песни для этих фильмов. Что касается музыки, он предпочитал материал, который не кричал "как будто сама песня была чем-то особенным" и не впадал в театральные "пароксизмы".³⁶ Эта разница в масштабе имеет первостепенное значение, поскольку песня "несет наши идеи в мир"; его утверждение проводит качественную грань между двумя возможными количественными показателями, подразумеваемыми в притякательное местоимение "наш". Это могло бы

обозначают небольшую группу людей ("ты и я") или большую совокупность "мира" в целом ("все мы") 37 Точно так же современники Бернеса теперь видели в его песнях маленьких, всеохватывающих носителей или отражателей многих прошлых и более крупные события, которые были сделаны и пережиты заново с каждым переходом в социальный контекст спектакля.³⁸

Мало того, что песни растворялись в их аудитории, его устные драматические роли были достаточно убедительны, чтобы перенести их за пределы съемочной площадки в миры, которые он исследовал. Здесь желание шоу попасть под влияние реальной жизни перетекает обратно в эту реальность:

Это был 1945 год. Война только что закончилась. Советская Армия принимала участие в некоторых массовых сценах [для нашего фильма]. Я сам одевался в форму, а потом целыми днями проводил с солдатами и офицерами. Мы, актеры, попытались бы посмотреть, насколько убедительны были наши персонажи, независимо от того, вели ли мы себя так, как они. Мы наблюдали, как они держались, как / разговаривали друг с другом ... Однажды, когда я сидел на пригорке возле машины, какой-то полковник или кто-то другой, которого я не знал, подошел ко мне из числа солдат в одной из наших массовых сцен. "Старший сержант, - сказал он, - отведите меня в банк. Мы достанем деньги, которые мне нужны, пока они будут готовиться к школе." Он указал на группу операторов, устанавливающих свое оборудование. Я отдал честь и сказал: "Да, сэр!" Мы поехали в машине. Мы поехали в банк и получили его деньги. В тот момент, когда мы вернулись, он понял, что принял меня за настоящего военного шофера. Полковник был очень смущен. Я, однако, был очень доволен.³⁶

Действие во всех этих "реальных" местах вызвало бы другие проблемы, был ли Бернес в костюме или нет. В 1951 году, когда он спал на колхозной ферме, где проходили съемки, его разбудила среди ночи группа сельскохозяйственных рабочих, которые, объяснив, что они были не грабители, умоляли его спеть песню или две.⁴⁰ Эта путаница двух весов станет серьезной проблемой: серебряный экран против повседневного существования и герой против актера. По мере того, как они смешиваются, они могут вырасти до масштабов, которые беспокоят государство. Эти субъекты представляли собой эмоциональную угрозу, поскольку они не делали никаких политических заявлений. Люди любили их больше, чем государство (или заботились о нем). Здесь началась проблема, которая расцвела с исполнителями эстрады во время оттепели.

проблемы с ГАИ и другими органами власти

Бернес вступил в партию в 1952 году, только что сняв рассказ об украинском "национальном поэте" Тарасе Шевченко, за которым вскоре последовал приключенческий фильм "Школа мужества" ("Школа мужества" [1951]). Теперь, однако,

несмотря на такие выражения согласия между star и state, ситуация ухудшилась. Все это время его жена была очень больна и скоро умрет от рака. Ходили жестокие слухи, что Бернес вел себя не очень хорошо в этой ситуации, поскольку считал болезнь своей жены заразной и поэтому избегал ее даже в ее последние дни. Правда это или нет, но ее смерть была для него таким ужасным потрясением, что он не мог снова работать до двух фильмов 1957 года: "Цель его жизни" ("Тиль эго жизни") и "Ночной патруль" ("Ночной патруль"). Эти фильмы имели успех, но в то время как Сталин теперь, к счастью, отсутствовал в критическом процессе, Хрущев не был очень впечатлен тщеславием актера. Трудности продолжались.

Бернес выступал перед Хрущевым на московском концерте "Сборный", который должен был проходить по строгому расписанию и поэтому не допускал выхода на бис. После того, как он спел отведенные ему две песни, которые получили большое одобрение публики, поднялись крики за другой номер. Бернес почувствовал необходимость услужить, но режиссер и слышать об этом не хотел. Певец вернулся за кулисы. Хрущев счел это в высшей степени неуважительным по отношению к аудитории, членом которой он был, журналисты, несомненно, подстрекаемые раздраженным премьером, использовали две газеты - "Правду" и "Комсомольскую правду" - для нападок на Бернеса за безвкусицу и пропаганду убогой "ресторанной эстрады". Обвинения были также выдвинуты в отношении других плохое поведение за кулисами, цитируя следующий эпизод.

Сотрудник ГИБДД попытался остановить машину Бернеса в Москве после незначительного нарушения, но актер просто продолжал ехать, полицейский оказался на капоте машины, и его пронесло на небольшое расстояние, прежде чем Бернес снизошел до остановки. Началось судебное разбирательство, но во время судебного разбирательства казалось, что газеты сфабриковали все дело;

полицейский, например, даже не мог вспомнить цвет автомобиля. Эти инциденты, к сожалению, снискали этому человеку репутацию несколько сдержанного и снисходительного человека.¹¹ В том же году газета "Советская культура" предупредила его, что любое подобное поведение в будущем будет караться лишением его статуса заслуженного артиста Российской Федерации. Ему также посоветовали разобраться с "неподобающим качеством его концертного репертуара", пока он был там.¹²

Публике нравилось то, что власти считали неуклюжим, и восхищалась его импульсивностью. Бернес был "добрым и злым, умным и угрюмым, храбрым и нерешительным, простым и хитрым, доверчивым и подозрительным, жестоким и сентиментальным, веселым и мрачным"⁴³. Эти противоречия лучше подходили для малой сцены, чем идеологические обязанности серебряного экрана, и его работа после этот юридический гвалт больше тяготел к музыке, чем к фильмам. Появилась череда хитов: "Жизнь, я люблю тебя" ("Люблю тебя, жизнь"), прекрасный вальс "Сергей с Малой Бронной" ("Сережа с Малой Бронной"), "Я работаю волшебником" ("Я работаю волшебником") и другие.

Вскоре он снова женился на Лилии Бодровой, женщине, с которой случайно познакомился, когда водил свою дочь в школу.⁴⁴ Возможно, именно на основе такой социально воспринимаемой нормальности Бернес снял два прекрасных фильма. Начало шестидесятых ознаменовалось возобновлением активности в прозаическом детективном фильме 1963 года "Это случилось в полицейском участке" ("Эйо случилось в милиции") и безумно популярном ироническом романе "Юджин, Евгения и Кэти" ("Зения, Женечка и Катюша" [1967]). Эта роль стала для него тридцать пятой, вскоре после чего он записал свою последнюю песню "Журавли" (Журавли [1969]) в тот момент своей карьеры, когда он был чрезвычайно разборчив в формулировках своих текстов. Песня начиналась так: "Иногда мне кажется, что кавказские всадники..." Бернес возразил, что такие люди никогда не будут петь эту песню, и поэтому заменил существительное на более приземленное "солдат". Заключительная строфа стихотворения первоначально гласила:

Летит, летит по небу клин усталый -
 Мои друзья бывшие и родня.
 И в их строю есть промежуток малый -
 Быть может, это место для меня!

[Усталая, сужающаяся стая птиц летит по небу: мои бывшие друзья и родственники. В их рядах наметился небольшой разрыв. Может быть, это место для меня!]

Бернес попросил,

чтобы вместо него здесь была введена понравившаяся ему строчка из пропущенной строфы: "В предрассветном тумане журавли..." (В тумане предвечернем журавли...). Вторая строка, кроме того, была изменена следующим образом: "[Птицы] летят в тумане на исходе дня" (Летят в тумане на исходе дня). Эти и более поздние редакторские изменения свидетельствуют о постоянных попытках Бернеса сделать свои песни, как он выразился, более точными, простыми и в то же время более "болезненными"⁴⁵.

Это несколько суровое мировоззрение а-ля Хемингуэй появилось в то время, когда он был очень болен. Его машина попала в небольшую аварию и останется незафиксированной, поскольку ее владелец полагал, что вскоре она ему больше не понадобится. Фильм "Женя, Женечка", несмотря на кассовый успех, был холодно встречен прессой. Хотя Бернес настаивал на том, что истинный успех не был ни политическим, ни правительственным - он был популярным и эмоциональным, - холодное отношение СМИ, должно быть, усугубило его депрессию. Он продолжал несколько упрямо утверждать, что популярность важнее политики, и видеть себя двусторонним "каналом" воздействия на аудиторию.

Чтобы правильно воспринять идею произведения, [понять] пафос образа, воплощенного на экране, актер должен созерцать тех людей, которые будут смотреть его фильм. Он должен чувствовать фундаментальное отношение каждого зрителя к

ключевые вопросы жизни, его отношение к качествам героя, к мыслям, привычкам и действиям героя. Без "ощущения аудитории" вы никогда не получите правильных интонаций или правильных акцентов. Это "чувство зрительного зала" помогает актеру во всех его начинаниях. Люди - лучший режиссер, а мы просто проводники их чувств и мыслей.¹⁶

Он сказал бы примерно то же самое о песнях в своих фильмах. "Главное, я думаю, - это сердце. Вы должны услышать, понять, а затем передать песню. А для того, чтобы передать всю теплоту песни, вам нужны выразительные глаза, мимика и жесты"⁴⁷. Теплота, о которой говорится в конкретных терминах, была бы одной из черт Бернеса, отмеченных журналистами, рассматриваемых как нечто, свидетельствующее о скромном, ненавязчивом образе советской мужественности.⁴⁸ Теплота, излучаемая аудиторией тихим, если не сказать невыразительным голосом, который, возможно, был создан по образцу голоса Ива Монтана, была хорошо передана в остроумном стихотворении 1956 года, посвященном актеру.¹⁹ Здесь поэт воспекает вокал человека, который сам хочет "рассказать людям о жизни, которую ведет сердце, о ее боли и радости. Я хочу рассказать им о любви, которая не кричит о себе, а поет с улыбкой и окрыляет душу своей песней".²⁰ Сам Бернес однажды пошутил, что из трех необходимых составляющих любого певца - голос, музыкальный слух и желание петь - он был благословлен только третьим.⁵¹

Поет Марк Бернес

Мне слышится песня Бернеса,
Мне видится издалека:
Стоит он спокойный, белесый,
Уже постаревитий слегка.

Поет, перед публикой стоя,
Отнюдь не во фрак разодет,
Лицо его очень простое.
А голоса, собственно, нет.

Но тут совершается чудо,
И песни тревожат сердца,
А это не так-то уж худо
Для каждого в мире певца.

Да, слышал певцов я немало.
У них голоса хороши,
Но им никогда не хватало
Вот этой вот самой ... души.

За яркой эстрадною кромкой.
Верхов не берн, не звеня,
Звучит этот голос негромкий,
Веда и волнуя меня.

Мне юность прошедшую видно.
В полнеба играет гроза.
И, знаешь, нисколько не стыдно,
Что вдруг повлажнели глаза."

[Поет Марк Бернес. Я слышу песню Бернеса и вижу его издалека. Он стоит спокойный и белесый, уже немного постаревший. Он стоит перед публикой и поет, хотя и не в смокинге; его лицо очень простое. Строго говоря, у него нет права голоса. Но затем происходит чудо. Его песни будоражат сердца людей, что не является подвигом для любого певца, где бы то ни было. Я слышал немало певцов с прекрасными голосами, но у них никогда не было этого - как это называется? - душа. За яркими краями эстрады слышен этот тихий голос. Это звучит негромко: не берите высокие ноты! Это заводит меня и возбуждает. Я снова вижу свою юность в прошлом. Гроза разыгрывается на половине неба, и, знаете что, без малейшего стыда вы чувствуете влагу в своих глазах.]

Способность культивировать тип комфортной философии, которая с радостью принимала насмешки на свой лад, стала невозможной, когда Бернес обнаружил, что страдает от рака легких. За последние пятьдесят один день своей жизни, проведенный в больнице, он похудел на восемнадцать килограммов. Он умер 17 августа 1969 года, в субботу.³³ Его некролог описывал его как коммуниста "с шармом", чей репертуар был "удивительно многогранным ... доставляя неоспоримую радость своим слушателям и зрителям"⁵⁴. В понедельник (только тогда из-за выходных) ему было предложено звание народного артиста Советского Союза, но из анонимных источников было указано, что такие награды не вручаются посмертно. Эта идея была отброшена.

Бернеса похоронили под музыку четырех его собственных песен: "Жизнь, я люблю тебя" ("Люблю тебя, жизнь"), "Журавли" (Журавли), "Я мечтал о тебе три года" ("Три года ты мне снилась") и "Романс Рощина" (Роман Рощина [Почему ты мне не встретила]),³⁵ человек были так удивлены его ранним уходом из жизни и быстротой, с которой прогрессировала его болезнь, что рядом с похоронной процессией можно было услышать выражения недоверия от пожилых дам, которым только что сообщили, что Бернес скончался.³⁶

Чуть более года спустя в Москве появился скромный мемориал его имени, на его открытии присутствовали самые важные люди - "родственники, друзья и товарищи"⁵⁷. Чтобы гарантировать

постоянство Бернеса как символа для русского народа, группа российских астрономов назвала звезду в честь певца в 1994 году. Как отметил один журналист, название было прекрасной идеей, хотя бы потому, что "Планета Бернес" звучит лучше, чем "Звезда № 3038".⁵ Похоже, что его влияние распространилось далеко за пределы "ярких границ эстрады", фактически в 280 миллионах километров от Земли, что является очень долгий путь для тихого голоса. 59

несколько тихих песен: жизнь, я люблю тебя!

Я всегда стараюсь превратиться в человека,
от имени которого пою эту песню. Иногда этот
человек - я, в других случаях этот человек
не является синонимом меня".

Теперь, когда мы знаем, почему пел Бернес, давайте рассмотрим несколько его песен, чтобы увидеть, как эмоции из внешней империи проникают в центр этого пространства с таким успехом, что затем излучаются наружу, представляя ту же самую империю на расстоянии 280 миллионов километров. Имеет смысл посмотреть на его репертуар в хронологическом порядке, начиная с "Облака поднялись над городом" 1936 года и показанного в фильме "Человек с винтовкой". Текст сталинских чисток, как уже упоминалось, эта песня не имеет никакого отношения к современной политике. Возможно, в нем есть что-то от мартовских качеств, которые мы видим в больших успехах Дунаевского и Лебедева-Кумача, но он изображает человека, полного карликового революционного романтизма, духа с более беззаботным поведением, чем мы могли бы ожидать от авторов "Песни о Родине". Молодой человек отправляется вступить в ряды рабочих бригад во имя "народного счастья".

Тучи над городом встали,
В воздухе пахнет грозой
За далекой за Нарвской заставой
Парень идет молодой.

Далека ты, путь-дорога
Выйди, милая моя!
Мы простимся с тобой упорога,
И, быть может, навсегда.

[Тучи поднялись над городом, и в воздухе чувствовалась буря.
За далекой Нарвской заставой прогуливается молодой человек. Моя дорога
и путь, ты простираешься далеко вдаль. ... Выйди на улицу, моя дорогая!
Мы прощаемся на пороге, возможно, в последний раз.]

В литературе начального послереволюционного периода многие метафоры дома и домашнего очага были принесены в жертву метафорам движения и отъезда. Эта песня, отражающая историческую действительность, не в состоянии рассказать веселую историю о приютившихся влюбленных, но то, что она делает, - это подтверждает память, Воспоминание подтверждает, то есть говорит "да", независимо от того, насколько сложен контекст или как долго это продлится.

Приходи же, друг мой милый!
Поцелуй меня в уста.
И, клянусь, я тебя до могилы!
Не забуду никогда!

[Иди сюда, моя дорогая, дорогая! Поцелуй меня в губы. Я клянусь, что отныне и до гробовой доски я никогда тебя не забуду!]

К тому времени, когда приближается Вторая мировая война, драмам больше не нужно оглядываться через плечо, чтобы найти и сослаться на волнующий / военный контекст. Угроза иностранного вмешательства растет, и тема любви соответственно становится маленькой, самозащитной и очень ценной. В городах больше нет облаков, летящих над их бескрайними просторами; теперь город - это "дорогое" место, очень тихое и почти перевернутая (то есть городская) идиллия, когда солдат возвращается с более шумных и опасных (боевых) полей.

В далекий край товариш улетает,
Родные ветры вслед за ним летят.
Любимый город в синей дымке таст;
Знакомый дом, зеленый сад и нежный взгляд.

Пройдет товариш все фронты и войны,
Не зная сна, не зная тишины.
Любимый город может спать спокойно,
И видеть сны, и зсленеть среди весны.

Когда ж домой товариш мой вернется,
За ним родные ветры прилетят.
Любимый город другу улыбнется:
Знакомый дом, зеленый сад, веселый взгляд.

[Товарищ улетает в дальние страны; родные ветры летят за ним. Его любимый город растворяется в голубом дыму. Знакомое здание, зеленый сад, нежный взгляд. Этот товарищ испытает все на передовой и в боях, не зная ни сна, ни покоя. Его любимый город

может спокойно спать, Может видеть сны и цвести весной. Когда мой товарищ вернется домой, эти родные ветры придут за ним, Любимый город улыбнется своему другу: знакомое здание, зеленый сад и счастливый взгляд.]

Здесь последнее прилагательное - "счастливый". Единственное, чего не хватает, чем дорожат больше всего и что дается последним, - это счастье. В одной из двух песен Two Warriors, озаглавленных "Плоские лодки" или "Песня Кости" ("среди людей"), эта логика продолжается. Один мужчина (Костя) из одного города (Одесса) поет об одном мужчине и одной девушке, потому что "Одесса очень [или слишком] большая" для одного текста. Тем не менее, по мере того, как это городское полотно сжимается, изображая всего двух людей, оно становится все более счастливым; оно переходит от счастливой работы к счастливому дому. Он сжимается, но как бы усиливается до точки, подчеркнутой советской критикой: Костя, герой его собственной песни, больше не воспринимается как кто-то из Одессы или даже как украинец; он - каждый человек (или, по крайней мере, каждый советский человек). Чем радостнее история, тем больше она значит; чем более она частная, тем больше общественной значимости: начисляется.

Шаланды, полные кефали,
В Одессу Костя привозил,
И все биндюжники вставали,
Когда в пивную он входил.

Синеет море за бульваром,
Каштан над городом цветет.
Наш Константин берет гитару /
И тихим голосом поет.

«Я вам не скажу за всю Одессу -
Вся Одесса очень велика ... -
Но и Молдаванка и Пересыпь
Обожают Костю моряка.»

Рыбачка Соня как-то в мае,
Причалив к берегу баркас,
Сказала Косте: «Все вас знают,
А я так вижу в первый раз! ...»

В ответ, достав «Казбека» пачку,
Ей молвил Костя с холодком:
«Вы интересная чудачка,
Но дело, видите ли, в том»

Фонтан черемухой покрылся,
Бульвар Французский весь в цвету.
«Наш Костя, кажется, влюбился,» -
Кричали грузчики в порту.

Об этой новости неделю
Шумели в море рыбаки,
На свадьбугрузчики надели
Со страшным скрипом башмаки.

[Костя привозил в Одессу плоскодонки, полные серой кефали, и все местные докеры вставали всякий раз, когда он заходил в бар. За бульваром синее море, а над городом цветут каштаны. Наш Костя берет гитару и начинает тихонько петь. "Я не буду петь вам обо всей Одессе. Вся Одесса - это очень много! Но я вам скажу, что Молдаванка и Пересыпь" (районы города) обожают Костю..." Однажды, возможно, рыбачка Соня сказала Косте после того, как привязала свою лодку к берегу: "Тебя все знают, но я тебя вижу впервые!" Костя в ответ достал пачку сигарет "Казбек" и сказал ей немного холодно: "Ты интересная работа, но, видите ли, дело в том, что я не буду петь вам о всей Одессе..." Фонтанка (другой район) вся в черемухе, Французский бульвар весь в цвету. "Похоже, наш Костя влюбился!" - кричали грузчики в доках. Рыбаки целую неделю выкрикивали эту новость в море. На свадьбу грузчики надели свои лучшие туфли, те, которые издают ужасный скрипучий звук.]

Немецкие войска прорвали оборону Одессы 16 октября 1941 года. Мягко говоря, это поставило местные процессы утверждения в положение, когда им пришлось много работать. В "Двух войнах" у нас также есть песня "Темная ночь" ("Темная ночь"), которую поет одессит, вынужденный фашистскими перестрелками прятаться, оставаться совершенно неподвижным и петь очень тихо. Его песня воспоминаний и преданности из места максимального уединения полна таких глаголов, как "любить", "верить" и "знать". Желание и реальность идут рука об руку, поскольку степени веры и страха ведут постоянную борьбу. Темнота на поле боя и в ночном жилище - одно и то же; задача состоит в том, чтобы заполнить эту пустоту убеждением, достаточно сильным, чтобы преодолеть расстояние, сомнения и даже смерть.

Темная ночь, только пули свистят по степи,
Только ветер гудит в проводах, тускло звезды мерцают.
В темную ночь ты, любимая, знаю, не спишь,
И у детской кровати тайком ты слезу утираешь.

на практике

Как я люблю глубину твоих ласковых глаз,
Как я хочук ним прижаться сейчас губами!
Темная ночь разделяет, любимая, нас,
И тревожная, черная степь пролегла между нами.

Верю в тебя, в дорогую подругу мою,
Эта вера от пули меня темной ночью хранила
Радостно мне, я спокоен в смертельном бою,
Знаю, встретишь с любовью меня, что б со мной ни случилось.

Смерть не страшна, с ней не раз мы встречались в степи.
Вот и сейчас надо мной она кружится.
Ты меня ждешь и у детской кроватки не спишь,
И поэтому знаю: со мной ничего не случится!

[Темная ночь, когда только пули свистят над степью. Только ветер воеет в проволоке; звезды слабо светят. Я знаю, что в такую темную ночь, моя дорогая, ты не будешь спать. Я знаю, что ты тайком вытираешь слезу у детской кроватки. Как я люблю глубину твоих нежных глаз. Как я хочу прижаться к ним губами прямо сейчас! Темная ночь разделяет нас, дорогая, и между нами расстилалась беспокойная степь. Я верю в тебя, моя дорогая, дорогая. Эта вера спасла меня от пули в эту темную ночь. Я одновременно рад и спокоен в этой смертельной битве. Я знаю, что бы ни случилось, ты будешь встретить меня с любовью. Смерть не страшна. Мы не раз встречались в степи. Смерть витает надо мной даже сейчас. Ты ждешь меня у детской кроватки, не спишь, и поэтому я знаю, что с Мэл ничего не случится]

В обеих этих воспетых историях, "Темная ночь" и "Шаланды, полные кефали", утверждение каким-то образом сохраняется, и счастье создается с достаточным успехом, чтобы продлиться до оттепели. В фирменной работе Бернеса "Жизнь, я люблю тебя!" ("Люблю тебя, жизнь") 1956 года эта радость звучит громко и ясно, если не по какой-либо другой причине, кроме того, что она сократилась до минимально возможных размеров во время чисток и Второй мировой войны, только теперь, чтобы вздохнуть громко и долго вздох облегчения. Здесь, в этом тексте, есть все, за что выступал Бернес: тяжелая гражданская работа; широкие просторы мужской предприимчивости; меньшая, вечно драгоценная область домашнего очага; и этические последствия эстрады. Все это передается другим слушателям или поколениям вместе с возможностью повторения этого сна и снова, создавая один ликующий подарок.

Я люблю тебя, Жизнь,
Что само по себе и не ново.
Я люблю тебя, Жизнь,
Я люблю тебя снова и снова.

Now the windows are lit up,
I walk away from work tired.
I love you, Life,
And I want you to get better.

I have been given a lot:
The breadth of the earth and the early sea,
I have known for a long time
Unselfish friendship for men.

In the ringing of every day
How happy I am that there is no peace for me!
I have love.
Life, you know what it is.

How the nightingales sing.
Twilight. A kiss at dawn.
And the peak of love -
This is a great miracle - children!

We will go through with them again
Childhood, youth, railway stations, berths.
There will be grandchildren later.
Everything will repeat again from the beginning.

Ah, how the years fly by.
We are sad, noticing gray hair.
Life, do you remember the soldiers,
What died protecting you?

So rejoice and be done
In the trumpet sounds of the spring anthem!
I love you, Life,
And I hope it's mutual.

[Life, I love you, which is nothing new in itself. Life, I love you; I'll do so over and over. Lights come on in windows as I walk home from work, tired. I love you, Life, and hope that things get better. I've been granted a lot: the sweep of the earth and the sea's expanse. I've known unselfish masculine friendship for a long time. In the hubbub of each day I'm so happy that I have no peace and quiet! I have love - and you, Life, know what love is. How the nightingales sing! Twilight, A kiss at dawn, And the pinuacle of love, that wonderful miracle - children! With them we'll pass through childhood, youth, along stations and quays. Then there'll be

внуки - и все начнется сначала. О, как летят годы; мы грустим, замечая седину. Жизнь, ты помнишь солдат, которые погибли, защищая тебя? Празднуйте и будьте живы в трубных звуках весеннего гимна! Жизнь, я люблю тебя и надеюсь, что это чувство ненормально.]

развитие и открытия в фильмах Марка Бернеса

Советский звездный исполнитель мог оставаться успешным в течение многих лет с двумя или тремя хитами! Отношения между этими любимцами советской публики были достаточно дружелюбными, чтобы им не нужно было постоянно обгонять друг друга.¹

Теперь, рассматривая сюжеты фильмов Марка Бернеса отдельно от исполняемых текстов как их *raison d'être*, мы можем оправдать цитируемого выше советского журналиста, который утверждал: "Эти песни не просто вставлены в роль. Они являются неотъемлемой частью драматического развития образа, которая помогает герою раскрыть свой духовный аспект". Наиболее интересным аспектом этого интерфейса песни / истории является то, что песни, рекламирующие-создайте состояние, избегающее линейного времени, в то время как сами фильмы радикально длинны, как и должно быть любое идеологическое "развитие" или "открытие". Телеология советского социалистического реализма счастливо укрывает (даже поощряет) лирические места отдыха на пути, когда прогресс останавливается, хотя бы ненадолго. Эти места отдыха - место, где происходит ретроспекция, где накапливается эмоциональная сила, которая вдохновляет и порождает дальнейшее "развитие". Остальное допускает и создает открытия; популярная лирика подпитывает повествование об общественном политическом прогрессе в то же время, когда политика допускает лирику. Они используют друг друга точно так же, как гражданский "прогресс и открытия" порождают "духовный аспект" индивида, его или ее растворение субъективности во многих (вспоминаемых и подтверждаемых) событиях, все из которых воспеваются в песне.

Далее следует краткое описание того, как эти фильмы описывают свои прогрессивные истории, как они демонстрируют свои подлинно советские аспекты, ибо, если этот процесс должен быть индивидуальным, если истории и песни должны информировать друг друга, тогда сценарий также должен обладать значительной эмоциональной силой. Какие истории рассказывают эти фильмы? Они оба должны соответствовать эмоциональной интенсивности песен Бернеса и сами по себе быть достаточно трогательными (эмоционально или социально), чтобы певец захотел раствориться в себе дважды: в многочисленных воспоминаниях о событиях размышления над песней и в положительных, множественных персонажах социальной драмы, если это сработает, то радостно-минорный голос тихого, одинокого лирика одновременно является волевым смирением среди многих других событий, людей и мест,

То, что звучит как изоляция, на самом деле является растворением: лирический герой звучит так, как будто он нигде, но на самом деле он везде - и доволен!

Самый ранний из фильмов Бернеса об открытиях, который до сих пор помнят, - "Человек с ружьем" (1986), исследование которого обсуждалось выше.⁶⁴ В нем рассказывается о солдате-крестьянине Иване Шадрине и его приключениях сразу после революции. История на самом деле начинается незадолго до этого события, когда группа солдат, сгрудившихся в окопах Первой мировой войны, пишет письмо Ленину с просьбой положить конец этим страданиям во имя "всеобщего счастья".

Офицер отменил Шадрину отпуск, когда его поймали за чтением революционных материалов. Офицер утверждает, что все, что касается Ленина, - чушь и вздор, поскольку немцы уже давно держат его на своем секретном жалованье.

Чуть позже Шадрин встречает персонажа Бернеса, "красногвардейца" по имени Костя Жигулев, в Петрограде; вместе они выселяют нескольких богатых арендаторов из их особняка на Неве, чтобы там могли разместиться революционные солдаты. Пока солдаты отдыхают, Костя поет им "Тучи над городом встали", пока чистит и смазывает свою винтовку. "Это хорошая песня", - говорит Шадрин. Затем они поют ее вместе, развивая чувство товарищества, которое позже усиливается волшебной встречей с самим Лениным в коридорах Смольного. Снова распевая песенку, маршируя по улицам Петрограда, Костя и Иван присоединяются к обороне Пулковских высот в южной части города. Хотя некоторые из этих пылких молодых солдат слишком молоды для призыва на военную службу, они сражаются с волею. Костя берет несколько гранат и взрывает железнодорожную линию, чтобы удержать белый бронепоезд в ловушке. Поскольку последующее противостояние, похоже, идет против них, новое оружие, присланное Лениным, внезапно спасает положение. Костя поет "Тучи", чтобы утешить своего умирающего товарища. Ленин завершает это воодушевляющее заключение речью, утверждая, что теперь, после революции, нам не нужно бояться "человека с ружьем", потому что он будет защищать, а не угрожать народу.

Фильм "Истребители" (1939), еще более известный, заменяет взрывающиеся поезда любовной интригой⁶⁴. Здесь Бернес играет лейтенанта Сергея Кожухарова, который посещает свою старую школу во время призыва на Вторую мировую войну.⁶⁵ Два друга-конкурента из этой старой школы быстро обнаруживают - после призыва - что им неожиданно дали одну и ту же эскадрилью, даже одни и те же задания. Командиры эскадрилий немного обеспокоены тем, что два человека, столь явно соревнующиеся, летят вместе. Однако в сценарии по-прежнему преобладают сцены дружбы, и именно здесь, в кают-компании гениальных пилотов, Бернес садится за пианино и поет "Любимый город".⁶⁶ Как на экране, так и в реальной жизни Бернес считался воплощением дружбы и защитником ненавязчивых человеческих отношений в очень великом обществе.⁶⁷

Тем не менее Кожухаров показан как человек с колючим характером , который проводит различие между идеалами и идеологизированием, он огрызается на своего вышестоящего офицера. Эти элементы конкурируют внутри него, пока он не сталкивается с величайшим испытанием в своей жизни: слепотой. Он теряет зрение, спасая мальчика от возможного несчастного случая с фейерверком. Он больше не может летать и быстро поворачивается к бутылке. Девушка, из-за которой он когда-то подрался со своим другом , приходит в гости, как только узнает о несчастном случае; ей говорят неправду, что Кожухаров женат, чтобы помешать ей сделать ему предложение просто из жалости.

Время проходит незаметно. В ближайшие дни двое друзей с удивлением обнаруживают , что густой туман свел их вместе на крошечном изолированном аэродроме. Никаких видимых изменений не произошло, но Кожухаров находится в полете, чтобы сделать операцию и, надеюсь, спасти свое зрение. Происходит операция, и в момент истины бинты медленно снимаются с его лица - "Свет!!" Только теперь, вспомнив о своей слепоте, он осознает ценность дружбы и поддержки других людей. Он заводит дружбу со своим коллегой-пилотом, снова встречает молодую девушку и на этот раз женится на ней.

Фильм "Большая жизнь" (1939) уже упоминался в главе об Изабелле Лурьевой.** Он объединяет личное и общественное с большей легкостью, чем "Человек с ружьем" или "Истребители". В начальных сценах показан разгневанный Бернес (в роли некоего товарища Петухова), слушающий запись Лурьевой и с цыганской страстью выбегающий из шахтерского городка, где он работает, будучи оскорбленным во время ссоры. Тем не менее, он успокаивается, и позже его назначают временным главным инженером местной шахты. Среди младших членов смены есть проблемы: пьянство и прогулы. В этом фильме герою Бернеса двадцать шесть лет, и у него есть девушка в далекой Москве. Этот интеллигент из большого города быстро становится непопулярным, и на самом деле крайне неприятный местный чиновник намеренно пытается разжечь неприязнь между Петуховым и другими рабочими.

Один из непослушных мужчин, Харитон, ужасно напивается и разбивает окно в женском общежитии, пытаясь привлечь внимание девушки однажды поздно ночью. Во время суда над ним на шахтах обрушивается шахта, событие , которое можно рассматривать как более широкое, метафорическое выражение того же беспорядка. Петухов, ранее имевший неприятности с обвиняемым, сомневается, что он в чем-то виноват. Однако, как выясняется, причиной неприятностей были диверсанты и "вредители". Вскоре все идет хорошо, на самом деле настолько хорошо, что предыдущие пьяницы теперь объединяются, чтобы побить рекорд shaft. Показано, что социальный порядок может быть как испорчен, так и исправлен личной (ir) ответственностью или выбором. Чтобы отпраздновать это открытие , в последние минуты громко звучит дополнительная песня: "Вперед, поколение стахановцев!" (Вперед, стахановское племя!).

Через четыре года после этого громкого крика "Два бойца" (Два воина) были освобождены.⁶⁹ Здесь более спокойный, но не менее решительный персонаж Бернеса - Аркадий Дзюбин. Двух солдат-срочников Ленинградского фронта Второй мировой войны сначала показывают вместе с другими солдатами в полной тишине, когда они пишут домой с театра военных действий своим близким. Дзюбин поет их "Темная ночь", прежде чем сам опечалится новостями из своего дома, чьи солнечные улицы и городские сады обстреливает немецкая артиллерия. Эта утешительная песня заслуживает дополнительной параллели со сценарием. Она, как и фильм, была написана в Ташкенте в 1943 году, но доставила много хлопот композитору (Никита Богословский), поэту (Владимир Агатов) и режиссеру.⁷⁰ Они не смогли заставить его передать желаемое состояние того, что они называли "духовным проникновением и лиризмом".⁷¹ Наконец голос Бернеса придал музыке "единственный и неповторимый тон", к которому они все стремились.⁷² Они заранее знали, что это будет иметь успех, потому что, когда они вышли на рассвете с их новой песней некоторые из студийных работников уже пели ее, услышав фрагменты в процессе создания в течение ночи, когда они проходили мимо, тайно проверяя, как продвигается работа.⁷³ Как позже скажет один журналист, Бернес отдавал композиторам свои эмоции и таким образом рождались песни, чистые и простые, без особых раздумий.⁷⁴ Фильм

в целом тоже был немного спешной работой. Он был основан на недавнем газетном материале о двух фронтовиках: "история дружбы двух солдат, одного с Урала, а другого из Одессы, история одновременно и смешная и грустная". У сценариста не было времени даже отредактировать свой черновик. Ему удалось только прочитать это вслух своей собаке, просто чтобы проверить, как это звучит. Собака, по-видимому, не возражала, и таким образом была получена рукопись. Хотя это опирается на героя Украинского происхождения, на самом деле сценарий позволяет эмоциям или чувственному наследию Одессы затмить географическое значение этого города. Герой - советский, а не украинский, как совершенно ясно дала понять национальная пресса, и я утверждал выше.⁷⁵ Возможно, точно так же, как вышеупомянутая эмоция делает Одессу частью всего, так, по мнению советских СМИ, популярность фильма с большой легкостью распространилась за пределы России, например, в Польшу.⁷⁶ "Частные философские

последствия рассеянной субъективности ("я" или "дом" быть везде одновременно) выполняют двойную функцию в качестве советской разрядки. Никто не возражает и не обижается. Бытовые и дипломатические метафоры помогают друг другу.

В поисках домашнего уюта и любви Дзюбин и его товарищ Саша отправляются на поиски девушки, которую Саша видел в очереди за лимонадом несколько месяцев назад. Проведя небольшую детективную работу, они находят ее. Дзюбин поет ей Песню про Костюма, и она погружается в беззаботную задумчивость. Так начинается дружеский спарринг между Аркадием и Сашей. Из-за этой очень симпатичной и добродушной молодой женщины. Соперничество

продолжается, и Бернес поет те же куплеты немного позже, когда находит гитару, зарытую в пыль после взрыва бомбы и разрушения солдатского убежища.

Сам Саша ранен среди этих непрекращающихся опасностей, но поскольку он все еще обижен романтическим успехом Аркадия, он отказывается от визитов своего друга в больницу и цветов. На самом деле Аркадий посылал еду и подарки девушке с лимонадом (Кате), и все это от имени Саши, чтобы помочь ему завоевать ее. В конце концов Саше приходит в голову та же идея помочь Аркадию, когда его друг застрял в соседнем блиндаже и теперь тихо поет дифирамбы "Ленинграду, благословенному городу". Вопрос кажется решенным, когда Саша спасает Катю после очередного налета на ее дом, и четыре предыдущих потенциальных чемпиона не могут ее вытащить. Дружба помогает Саше победить болезнь и плохое настроение и завоевать лимонадную девушку.

Дух товарищества на войне также является центральной темой "Великого перелома" ("Великий прорыв", 1945).⁷⁷ Здесь Бернес играет небольшую, но почти легендарную роль военного шофера Минутки. Он говорит о предстоящей битве в Сталинграде с большой живостью, оптимизмом и хорошим чувством юмора, за что окружающие его офицеры очень благодарны. Его бесстрашное утверждение товарищеской силы в численности приводит офицеров к воспринимать Минутку как равную. Его окрестили "Генералом всех водителей". Братство заслуживает фильмов, как лирических, так и громких; советские командиры и лимонадные девушки приветствуют его силу и авторитет. Однако за этой кажущейся непринужденной близостью скрывается воодушевляющий героизм. Во время одной атаки, когда между постом связи и несколькими людьми в поле обрывается важный провод, Минутка ползет несколько сотен метров по грязи под пулями, которые свистят в нескольких дюймах над землей. Он находит оборванную проволоку и, не в силах поднять руки ни от боли, ни от слабого огня противника, засовывает два оборванных конца в рот, стискивает зубы и умирает в трясине ничейной земли.

Точно так же, как развитие одесского наследия в "Шаландах", "полных кефали" превращает роль одного человека в транссоветское выражение аффекта, фильмы Бернеса растут в пространственно-временном масштабе или актуальности. Та дружба, которую демонстрируют как на ничейной земле, так и на Гражданской улице, теперь перенесена в другие контексты. Эмоции проявляются на работе в прошлом и в других местах. Бернес отвернулся от современных событий в 1951 году с исторической драмой об украинском поэте Тарасе Шевченко, в которой он играет роль некоего лагерного коменданта Косарева.⁷⁸ Фильм под названием "Тарас Шевченко" начинается в Санкт-Петербурге в 1841 году с известия о насильственной смерти поэта Лермонтова. Бернес почти сразу же врывается в траурную песню: "Ворон закричит на крыше; осенний дождь пройдет" (На крыше ворон прокричит / Осенний дождь пройдет).

Косарев - офицер Оренбургского особого корпуса во время ссылки Шевченко на Каспийское море в 1847 году. Он приводит мятежного поэта в офицерскую столовую, игнорируя его низкое звание опозоренного / разжалованного рядового, которому официально запрещено писать или даже рисовать. Фигура Бернеса симпатизирует Шевченко, точно так же, как советские офицеры восхищались Минуткой; таким образом, украинцу разрешено рисовать. Несмотря на сострадание Косарева, он все равно является частью режима, который угнетает Шевченко; это ясно видно из эпизода, в котором он казнит заключенного: за то, что тот ударил гарнизонного офицера. Бернес, без сомнения, опирался на возникающие в результате сложности психологии или стремления, поскольку в газетной статье он похвалил режиссера фильма (И. Савченко) за "ощущение внутреннего состояния актера"⁷⁹. Другие воспоминания об оттачивании его персонажа подтверждают такую точку зрения: правдивость в отношении сложности желаний, к "правде жизни" - это самое главное. Он стремился показать все эмоциональные аспекты персонажа, помимо идеологии. Даже уродливым персонажам уделяется большое внимание, чтобы они не впадали в социальный стереотип:

Когда я говорю, что Бернес создавал свои образы в соответствии с правдой жизни, я имею в виду, что он упрямо, шаг за шагом, штрих за штрихом, приближался к своей роли. В фильме "Тарас Шевченко" в роли офицера Косарева он защищает Шевченко, которого отправили в крепость. Бернес искал, но не мог найти жестов, которые позволили бы ему показать свою личную неприязнь к конкретному капитану, который неподобающим образом обошелся с младшим солдатом. Он поставил ногу на табурет рядом с ним, с ненавистью помахал гитарой у его лица, а затем, как бы создавая барьер между капитаном и сам, прижимая гитару к груди. Он спросил, какой костюм ему надеть для эпизода, и был вне себя от радости, когда режиссер предложил ему надеть [традиционную] красную шелковую блузку, застегнутую с одной стороны воротника".⁸⁰

Как, однако, перспективные, линейные советские истории сочетаются с этой тенденцией поддерживать все эмоциональные аспекты личности? Дидактические тенденции догмы смягчаются в рассказах о правильном, сентиментальном воспитании. Бернес взрослеет как актер и начинает играть добрых отцов, как в "Максимке" 1952 года.* Действие фильма происходит в открытом море 1864 года, где его герой работает врачом на борту корабля "Богатырь". Вступительные сцены громко прерываются русским пушечным огнем, направленным на американское судно, груженное рабами, некоторые из которых оказываются за бортом, особенно после того, как американцы приказывают выбросить весь их человеческий груз за борт. Бернес рассматривает одного из них, маленького мальчика, которому он деликатно говорит: "Ты скоро станешь героем". Ребенок, похоже, вряд ли подходит для того, чтобы описывать повествование героя или развлекать любого другого

социальный бизнес, поскольку он никогда не улыбается, говорит только по-английски и отзывается на довольно грустное имя "Мальчик".

Мало-помалу Мальчик очарован улыбками русских солдат, но его жестокое обращение со стороны американцев приводит к тому, что он становится сдержанным даже по отношению к отечески настроенному русскому капитану. Один из матросов, Лучкин, таким образом, решает поиграть в "няню" для Мальчика. Его опека означает, что маленький раб не нуждаясь в передаче (жестокому) британскому губернатору на законное хранение в Гонконге, Лучкин отдает бутылку и начинает вести себя как отец по отношению к мальчику, которого теперь называют Максимкой. После некоторых первоначальных проблем отцовских намерений Лучкина достаточно, чтобы корабль мог официально усыновить Максимку. Он работает так, как позволяет его маленькое тело, помогая

на палубе. Ребенка похищает работороговец, когда Лучкина накачивают наркотиками в прибрежном баре, а моряка и Максимку тащат на борт "Мэри" из Сан-Диего, русские моряки снова находят Максимку только тогда, когда ночью они проплывают среди пришвартованных американских судов и поют, надеясь, что Максимка услышит, узнает, и ответит на знакомые славянские мелодии. Он так и делает, и таким образом он и Лучкин оба спасены. Он снова присоединяется к экипажу, на этот раз навсегда, и теперь ему дают фамилию в честь корабля - Богатырев.

Максимка - экзотическая маргинальная фигура, используемая для проверки повествования о совершеннолетию. Его успешный опыт рассеян или универсализирован в Замерзающая СЭС (Более студеное) 1954 года.* Эта ансамблевая драма берет хорошие и правильные эмоции Максимки, незначительного чернокожего мальчика, и делает их достаточно социальными, если не повсеместными, так что один ребенок становится несколькими мужчинами, а время действия истории кажется почти неуместным. Благоприятные эмоции и моральные принципы относятся к кому угодно и где угодно, в любое время. Отказ от доктрины в пользу сострадательных нравов, однако, не позволяет нам избежать политики, поскольку вневременная применимость социальных ценностей включает в себя советское общество, независимо от того, имело ли место более студеное двести пятьдесят лет назад или нет.

Некоторые моряки XVI века с крайнего севера России сталкиваются с пиратами и оказываются застрявшими на необитаемом острове. За исключением одной верной девушки, все женщины дома через несколько лет предполагают, что их близкие мертвы. Мужчинам, однако, каким-то образом удалось выжить, вдохновленные текстом, который они находят нацарапанным на дереве другими моряками, которые много лет назад также были высажены на остров, прежде чем в конечном итоге умереть от голода или быть убитыми медведями. Одна история вдохновляет другую. Бернес здесь играет Окладникова, по-настоящему жестокосердного торговца, который после четырех лет отказывается посылать поисковые отряды за этими людьми. Между тем, только на шестой год своего ледяного изгнания мужчины находят разбитый корабль на

дальний берег их острова и начинайте строить из него корабль поменьше. Однако их хижина сгорела во время пожара, и работы на судне пришлось прекратить, так как моряки должны использовать те же доски, чтобы построить другое укрытие, чтобы не замерзнуть насмерть.

Наконец, мужчин обнаруживают и забирают домой, останавливая брак Окладникова с одной из по понятным причинам сомневающихся возлюбленных за несколько минут до того, как он состоится. Здесь Бернес находится вне ансамбля, который воплощает и эксплицирует пережитые эмоциональные или этические переживания; он играет полностью отрицательного персонажа, чтобы подчеркнуть постепенное просветление моряков. Однако в том же усаг он вновь вступает в благородную схватку с очень популярным фильмом "Школа мужества".⁸³ Бернес - усталый солдат Афанасий Чубук, возвращающийся домой из окопов Первой мировой войны. Мальчик спрашивает его, видел ли он своего отца, и Чубук говорит ему (правдиво), что мужчина дезертировал, будучи обвиненным в распространении антицаристской пропаганды среди войск. Вскоре после этого возвращается сам отец и романтически говорит своему сыну о грядущей революции, когда люди будут "петь, как соловьи, от счастья" после отречения царя. Интерес мальчика к революционным вещам растет, особенно под дополнительным благожелательным влиянием Чубука, поскольку отец постоянно в бегах, "Он почти мой сын", - говорит Бернес.

Молодой человек лжет о своем дне рождения, чтобы увидеть, что активная служба в Гражданской войне после революции действительно имеет место. Он ранен во время взрыва на фронте, а затем чуть не убит белым солдатом своего возраста. Когда он воссоединяется с Чубуком, мальчик говорит ему, что не может дождаться, когда вырастет в "сияющем царстве социализма". Как бы для того, чтобы гарантировать это сияние, он спасает жизнь Чубука во время неожиданного налета белых на ферму, где они отдыхают. Однако пожилого мужчину схватили и казнили, когда он отказался сообщить информацию о местонахождении красных. Мальчик видит, как это происходит, и - хотя и ошеломлен - позже его товарищи принимают его как полноценного взрослого разведчика. Он находит убийцу Чубука и жестоко мстит. За такие храбрые поступки он принят в Партию.

Сталин уходит из жизни, и фильмы - к счастью - становятся намного легче, сначала с футбольной комедией под названием "Резерв" (Запасной игрок).⁵¹ Это касается некоторых заводских футбольных команд в Ленинграде, где Бернес (Коломягин) работает спортивным директором на заводе по сборке радиоприемников. Он жесткий лидер, что проявилось на раннем этапе, когда он уволил капитана команды за то, что тот усомнился в их способности победить. Команды отправляются на летний турнир на Кавказ, их перевозят на круизном лайнере вместе с некоторыми этнографами (которые изучают долголетие на Юге) и киноактерами. Один из пожилых ученых, опечаленный отсутствием в советской эстраде песен, посвященных старикам, поет, что

"уходящие годы нас не волнуют ... никогда не позволяй своей душе стареть!" Даже несмотря на то, что выясняется, что этот пожилой гражданин на самом деле является одним из актеров, проверяющих свои навыки мимики, тот факт, что "пенсионер" будет защищать удовольствие от эстрады для всех поколений, вовсе не странно. Это соответствует нашему представлению о фильмах эстрады как о рассказах о личных чувствах, которые удваиваются как средства для социально универсальной и желательной практики. Жена Бернеса сказала, что среди людей, которые слушали песни ее мужа, были "старики и люди около сорока, даже те, кто еще очень молод ... Каждый человек находил в его песнях что-то свое, что-то, что было понятно только ему или ей"⁸⁵. Субъективный и советский значения - это одно и то же. Ни то, ни другое не является доктринальным.

Частное становится публичным в этом фильме, когда актер вызывает одного из застенчивых, менее компетентных игроков Бернеса на боксерский поединок, который тренер останавливает как раз вовремя и, во имя дружбы, объявляет ничью. Теперь дерзкий молодой игрок продемонстрировал свою выдержку и, таким образом, завоевал место в команде. После того, как вратарь получает травму в матче, его место занимает молодой игрок, уже забивший два гола. Соперник сравнял счет, но затем тот же игрок забил пенальти на последней минуте, и команда Бернеса, "Синие стрелы", выиграла со счетом 3:2. Частный триумф поднял командные усилия над собой.

Даже среди такого спортивного веселья революционное бахвальство, к сожалению, еще не ушло в прошлое, вернувшись в "Они были первыми" ("Они были первыми") 1956 года.⁸⁶ Все начинается в 1918 году в Петрограде, где Бернес (Родионов) является региональным чиновником среди послереволюционного хаоса. Он не желает "приукрашивать" эти проблемы и фактически говорит журналисту, что если наступят трудные времена, "Так и скажите". Он недавно спрашивает молодого человека вернувшийся с фронта Алеша, чтобы организовать местную молодежь позитивным и продуктивным образом, в то время как менее желанный коллега предлагает сделать это с помощью выпивки, красивых девушек и - боже упаси - популярной музыки. Сначала мы видим молодых людей, укрепленных любовью к девушке, а затем мы видим, как их социальная решимость укрепляется, когда друг погибает из-за разрушительного саботажа вредителя. Фильм прилагает значительные и утомительные усилия, чтобы установить связь между этими вредителями, их аристократическим происхождением и декадентской эстетикой. Родионов называет тех, кто может избавиться от этого влияния, "Молодыми воинами революции". Например, один такой мужчина избегает своего собственного "дегенеративного" представления о женщинах, громко заявляя вместо этого: "Женщина - это человеческая жизнь". Затем он отправляется на службу в Гражданскую войну, чтобы сражаться за красных, как и его подруга. Она умирает на передовой: "Кто-нибудь нас вспомнит?" - спрашивает она. "Они будут и должны", - приходит ответ. "Такие, как мы, были первыми". Аффект нагружает себя чрезмерной догмой, привязывается к одному (прошлomu) событию и теряет его современная актуальность. Фильм большой, громкий и непопулярный.

Более поздние фильмы Бернеса избегают такого пафоса и искусно "исторических" тем.⁸⁷ Возьмем, к примеру, Дело № 306 (Дело № 306).⁸⁸ которое

начинается с того, что однажды поздно вечером мчащийся автомобиль сбил пожилую даму и полицейского. Бернес здесь играет Градова, старшего детектива, участвующего в розыске автомобиля по всей Москве. Несмотря на энергичность некоторых молодых полицейских, мудрый и хитрый Градов начинает играть большую роль в этом деле 1956 года и ловит более крупную рыбу. Именно он инсценирует окончательное разоблачение, когда правда открывается группе встревоженных преступников и ошеломленных подозреваемых. (Оказывается, жертва отказалась принять взятку и в результате была сбита.)

Отцовские роли продолжают и в следующем году, хотя и с радикальным поворотом, в "Ночном патруле".⁸⁹ Здесь Бернес играет поистине новую роль преступника, "Огонек", фактически рецидивиста. Сначала эта история касается некоторых неточностей, обнаруженных в отчетах полиции. Затем внезапно похищают сейф станции вместе со всеми документами, находящимися в нем, и убивают домашнего бухгалтера. "Огонек" возвращается в город, говорит по-английски и тусуется в танцевальных залах. Люди подозрительны. Десять лет назад полиция сказала ему: "Уходи. Усердно работай в тюрьме. Подумай немного." Они верили, что со временем и преданным руководством он сможет снова превратиться в хорошего человека. "Огонек" молчит, но - в музыкальном моменте - поет: "Даже птицы не могут жить без родины" и, похоже, искренне радуется возвращению.⁹⁰ Вид супружеского и семейного счастья другого бывшего заключенного также во многом помогает отговорить его от преступления (и убедить нас в его невиновности). Сердце - лучший судья (и для) социализированного человека.

Между тем, человек, наиболее близкий к преступлению, оказывается, джазовой певицей, которая настаивает на том, чтобы шептать сладкие слова по-английски, она носит то, что называется "чрезмерным" макияжем. Такие сомнительные типы вскоре обнаруживаются как настоящие преступники, а не "Огонек". Вместо этого ему показывают, что он вспоминает мудрые слова полицейского: "Вы должны сделать рискованный шаг во имя реальной жизни". Он сделал это и стал от этого лучше, отсюда и похвала, которая вскоре пришла от советской прессы: фильм прославлял "гуманность" социалистического общества". "К сожалению, роль была сыграна так убедительно, что в какой-то момент жизнь Бернеса оказалась в опасности; некоторые реальные преступники планировал убить его, приняв за настоящего бывшего заключенного после просмотра фильма". (Абсурд, но правда.)

Сфера криминальной работы оказалась такой благодатной почвой для историй эмоциональной драмы, что она была использована снова, поскольку это произошло в полицейском участке ("Что случилось в милиции") 1963 года.⁹¹ Бернес играет другого старшего полицейского, Трошина, который в шестидесятые годы помогает находить людей, пропавших во время Второй мировой войны. (Наконец мы доходим до настроений Оттепели, почти лишенных идеологии.) Работа в Ленинграде допускает некоторую критику толстых, тупых бюрократов и (опять же) чрезмерно накачанных секретарей, которые тормозят важную, страстно кровожадную полицейскую работу. Здесь грохот и грохот баутла энергично приглушаются. Есть несколько сцен о младенцах-сиротах военного времени и о том, как они были

данные имена местными чиновниками или врачами, чтобы исправить их анонимность, и все это (двадцать лет спустя) делает охоту на них и их родственников практически невозможной. Фильм, к счастью, сосредоточен на счастливом воссоединении пожилого мужчины и его сына, сцене совершенного чувства на фоне (по общему признанию, незаметной) бюрократии собственного офиса. Трошина, которую он сам находит неприятной.

Работа государственной машины очеловечена в этом фильме, и то же самое сделано для воинственного, милитаристского бахвальства в "Юджине, Евгении и Кэти" ("Женя, Женечка и Катюша"), где чувствительность выдвигается еще дальше вперед." В нем рассказывается о том, как некий Евгений или Женя встречает свою будущую жену на фронте в августе 1941 года; он делает это, спотыкаясь, с мылом в глазах, в женской уборной на фронте. Бернес - это Караваяев, пожилой генерал, которого довольно часто можно увидеть на экране, хотя он практически ничего не говорит. Есть даже случайная шутка об этом странном человеке, который бродит по полю боя, отмечая, только, что всепоглощающая мрачность напоминает ему картину Тернера. Два солдата обсуждают его личность.

- Вы видели фильм "Два бойца"?

- Какое это имеет отношение к чему-либо? -

Довольно много. Этот полковник выглядит точь-в-точь как Марк Бернес

Плохое или опасное поведение скрыто от благотворительного генерала, например, когда юный герой снова натывается на нацистскую новогоднюю вечеринку и вынужден встречать старый год по берлинскому времени! Ему дарят подарок, случайно брошенный на обратном пути (оказывается, это была бомба). На советских торжествах пару часов спустя мы видим заветный военный граммофон с небольшой стопкой пластинок Утесова. Эти странные, незапланированные встречи происходят и между фронтовыми любовниками, чьи пути пересекаются в манере, напоминающей "Доктора Живаго", Когда влюбленные наконец встречаются наедине и целуются в заброшенном особняке, который оказывается семейной резиденцией одного из колядующих фашистов в канун Нового года. Фашист, теперь психологически невменяемый поражением Германии, преследует и стреляет в девушку. В этом спокойном, иногда остроумном и самореферентном фильме лирические и гражданские темы действительно очень тесно переплетены, даже после того, как убрана агрессивная развязность. Советское "я" никогда не бывает полностью частным.

**вывод: гражданская приверженность
лирического исполнителя**

Бернес часто говорил, что в своих лирических песнях он стремился создать "гражданский [но не военный] дух". Этот дух много значил для передовой

солдаты; те, кто в Бартле не хотели слышать о битве, солдаты во время Второй мировой войны, например, обменяли бы весь свой дневной рацион на рекорд Бернеса. «почему? Песня на нем была бы общечеловеческой, простой и полной гражданского духа. Гражданская атмосфера Бернеса была тихой и ненавязчиво»⁹⁵. Эта ненавязчивость, тем не менее, была частью советской и одобренной государством культуры. Жена Бернеса, опять же ценный летописец чувств своего мужа, в 1996 году не верила, что ее мужу когда-либо будет воздвигнут настоящий мемориал, поскольку планы сделать это развалились как в финансовом, так и в политическом плане в 1991 году. Советы, по иронии судьбы, были единственной политической фракцией, которая могла можно положиться на скромную социальную приверженность Бернеса, сформированную путем самоанализа и созерцания. У капиталистического предприятия не было (и нет) времени на рефлексивное и в конечном счете альтруистическое растворение субъективности в различных социальных и общественных процессах, ни один из которых никуда не спешит.

Песни Бернеса, произнесенные шепотом, эмоции и сострадание возвестили Оттепель, и в какой-то степени мы добрались до первых страниц "Красных звезд", поскольку Эдита Пьеха поступила в Ленинградский государственный университет в 1955 году, за полтора десятилетия до кончины Бернеса. Однако, чтобы в полной мере оценить значение песни, мы должны сейчас, когда мы проходим полный круг, бросить последний долгий взгляд на двадцатый век. Мы должны взглянуть на древнейшую форму пения, прославляемую в этом столетии - традиционная народная лирика - и посмотрите, что они означали, поскольку советская доктрина разрешала, игнорировала или использовала форму искусства, намного более древнюю, чем она сама. Что могла политика двадцатого века сделать с песнями, которые сотни лет назад исполняли в основном женщины?