

Ключевые слова: культура эпохи оттепели, метафорика зимы и весны, феномен эстрады, эстрадная поэзия, синтез искусств, массовая коммуникация, культурный механизм массовизации искусства, карнавализация, деконструкция советских стереотипов.

Кондаков Игорь Вадимович

Доктор философских наук, кандидат филологических наук, профессор, профессор кафедры истории и теории культуры факультета культурологии РГГУ, ведущий научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-8903-8368,
ikond@mail.ru

Key words: culture of "Thaw" epoch, metaphors of the winter and of the spring, the phenomenon of variety, pop poetry, arts synthesis, mass communication, cultural mechanism of massovization of arts, carnivalization, deconstruction of Soviet stereotypes.

Kondakov Igor V.

Doctor of Philosophy, PhD of Philology, Professor of the Russian State University for Humanities, leading researcher of the Mass Media Arts Department, The State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-8903-8368
ikond@mail.ru

КОНДАКОВ И.В.

Феномен «эстрадности» в культуре оттепели

KONDAKOV IGOR V.

The Phenomenon of Variety in the Culture of "Thaw" Epoch

Настоящая статья посвящена культуре эпохи оттепели и феномену эстрады в этот период советской истории. Оттепель – это культурная метафора перехода от политической «зимы» (сталинской эпохи) к политической «весне» (первому опыту десталинизации). Одно из характерных явлений оттепели – «эстрадная поэзия» – творчество молодых поэтов (Е. Евтушенко, А. Вознесенского, Р. Рождественского, Б. Ахмадулиной, Б. Окуджавы и др.), выступавших с чтением своих стихов перед большой аудиторией. «Эстрадная поэзия» 1950-х и 1960-х – своеобразный синтез искусств, в котором поэтическое слово соединяется с музыкальностью и театральностью. Эстрада в советской истории – это новый Gesamtkunstwerk – для массовой аудитории читателей, слушателей, зрителей. Эстрада эпохи оттепели – средство массовой коммуникации, культурный механизм массовизации искусства и карнавализации, способ деконструкции стереотипов сталинизма.

This article is devoted to the culture of the "Thaw" and the phenomenon of variety in this period of Soviet history. "Thaw" is a cultural metaphor for the transition from political "winter" ("Stalin era") to political "spring" (the first experience of de-Stalinization). One of the characteristic phenomena of the "Thaw" – "pop poetry" – the creativity of young poets (E. Yevtushenko, A. Voznesensky, R. Rozhdestvensky, B. Akhmadulina, B. Okudzhava, and others), who performed with the reading of their poems in front of a large audience. "Pop poetry" of the 1950s and 1960s constituted a kind of synthesis of arts, in which the poetic word was combined with musicality and theatricality. The variety in Soviet history represented a new Gesamtkunstwerk – for a mass audience of readers, listeners and spectators. The variety of the "Thaw" epoch was means of mass communication, a cultural mechanism for the massovization of art and carnivalization, a way of deconstruction of stereotypes of Stalinism.

УДК 82-3
ББК 83.3

Почему вместо эстрады, о которой уже так много написано, речь в нашей статье идет о какой-то «эстрадности»? Что такое «эстрадность»? Это шире эстрады или уже ее? «Эстрадность» – это атрибут эстрадного искусства вообще или явление, производное от эстрадных жанров, развивающееся в стороне от них, в ином культурном контексте? «Эстрадность» – это свойство жанра или целой группы жанров (метажанр)? Или это тип творчества? Особый сегмент массовой культуры? Все эти вопросы возникают при первом взгляде на заголовок данной статьи.

Обычно к эстраде, к эстраднему искусству относят: либо малые, камерные формы театра (отдельные мизансцены, небольшие театральные представления, обращенные непосредственно к зрительному залу, при этом нередко развлекательного характера, как правило, с небольшим количеством участников, а также игровые и разговорные миниатюры, или, например, «театр одного актера», монологический жанр); либо столь же малые формы музыкального искусства (вокальные или инструментальные), – но тут уже приходится делать оговорки: камерное исполнение классической или современной серьезной музыки обычно не относится к эстраде. Иными словами, музыкальная эстрада связана с так называемыми «легкими» жанрами – популярными песнями и небольшими инструментальными пьесами развлекательного характера в исполнении индивидуальных исполнителей или ансамблей. И даже в том случае, когда в эстрадных концертах задействованы большие коллективы (например, эстрадно-симфонический или джазовый оркестр или хор), они, как правило, выполняют вспомогательную функцию – сопровождения солиста или солистов.

Однако в последнее время мы наблюдаем явное расширение феномена эстрады. Например, концертное исполнение оперных и балетных «хитов», вырванных из контекста создания (а значит, из состава большого произведения – целой оперы или балета), как и эффектных фрагментов из произведений «серьезной» музыки, отдельных ярких сцен из драматических спектаклей, рассчитанных на мгновенный успех в большой аудитории, – фактически является превращением произведений различных видов искусства и жанров – в эстрадные номера. А представления оперетты или мюзикла всегда проходят на грани с эстрадой – в силу самой специфики «легкого» жанра, изначально «разбитого» на автономные концертные номера.

Особый, относительно редкий в последние годы жанр эстрадного искусства – цирковые номера. Однако именно они проливают свет на «эстрадность» как общее свойство различных видов искусств, представленных на эстраде. В самом деле, что может объединять театр, музыку и цирк в эстрадном концерте? Преобладание развлекательности; относительная легкость восприятия массовым зрителем и слушателем, не требующая специальной подготовки; близость к формам смеховой, карнавальной культуры (адаптированным к современным условиям), лапидарность и внешняя эффектность репрезентации концертных номеров, в том числе, может быть, даже некоторая эксцентричность, парадоксальность, импровизационность и спонтанность эстрадного артистизма... (По одной из версий, известная изустная фраза Ленина о преимущественном интересе советской власти к кино читается так: «Из всех искусств для нас важнейшими являются кино и цирк»⁽¹⁾.)

И тут мы задумываемся об «эстрадности» словесного искусства. Помимо широко распространенного разговорного жанра, который вполне можно отнести к театральной эстраде («театр двоих», – вспомним театральные дуэты Мироновой и Менакера, Тарапуньки и Штепселя, Карцева и Ильченко), и разнообразных примеров декламации (мелодекламации, поэтической декламации и т.п.) существует

(1) См.: Лебедев А. Ководство. 34. Как завещал великий // URL: <https://www.artlebedev.ru/kovodstvo/sections/34/>. Дата обращения 26.09.2018.

По цинизму формулировки уравнение в правах и обязанностях кино и цирка выглядит правдоподобно.

довольно редкий жанр эстрадного рассказа (два ярких примера разного рода – Ираклий Андроников и Михаил Жванецкий, в принципе не сравнимые с выступлениями записных юмористов, также читающих с эстрады свои комические рассказы). Аркадий Райкин превратил литературные тексты подобных рассказов (написанные преимущественно М. Жванецким) в виртуозно театрализованные эстрадные миниатюры. Э. Радзинский свои театрализованные монологи на исторические темы сделал своего рода авторским эстрадным концертом. Наконец, и об этом пойдет речь в настоящей статье, – есть еще эстрадная поэзия, особенно ярко заявившая о себе в период оттепели и в этом качестве вошедшая в историю отечественной культуры. Это означает, что – уже после театра, музыки и цирка – на эстраду выходит литература, в том числе поэзия, и это превращение искусства слова в эстрадное искусство завершает процесс формирования эстрады как целостного феномена культуры.

Конечно, «эстрадность» литературы, и особенно поэзии, началась вовсе не в эпоху оттепели, а имела свою предысторию. Если поэты XVIII–XIX вв. читали свои стихи в атмосфере салона или узкого круга «любителей словесности» (мало чем отличавшейся от салонной), то поэты Серебряного века, выступавшие с театральной сцены или в стенах поэтического кафе или кабаре, являлись уже полноправными эстрадными поэтами, основоположниками эстрадно-поэтического жанра. Многие поэтические произведения начала XX в. были рассчитаны именно на публичное чтение стихов, на звучание поэтического слова, на музыкальность поэтической речи (опирающейся на изысканную ритмику, интонацию, фонику – рифмы, аллитерации, игру слов и т.п.).

Таковы многие поэтические тексты В. Брюсова, К. Бальмонта, Вяч. Иванова, А. Белого, А. Блока, А. Добролюбова, Н. Гумилева, А. Ахматовой, В. Маяковского, С. Есенина и др. В 1920-е гг. «эстрадность» отечественной поэзии – в лице В. Маяковского, С. Есенина, Н. Гумилева, Д. Бедного, Э. Багрицкого, И. Сельвинского и др., вплоть до М. Цветаевой. В этом чувствовалась настоятельная потребность в публичной коммуникации поэтов с обновившейся аудиторией и аудитории с популярными поэтами, где чтение стихов, в том числе по заявкам, перемежалось с ответами на вопросы, в том числе не относящиеся к поэтическому творчеству. В это – предреволюционное

и послереволюционное – время зарождался феномен эстрадной поэзии, во всяком случае, в самом первом приближении. Наступление сталинской эпохи (1929–1953) положило конец «эстрадности» поэзии, как, впрочем, и ограничило распространение других разновидностей эстрады – в области театра, музыки и т.п.

Размышления об «эстрадности» искусства как особом синтетическом феномене культуры наводят нас на предположение, что эстрада – то условное возвышение, которое превратилось в сцену, – объединяет различные виды искусства, разные роды творчества в единую концертную программу, снимая в себе все типологические различия эстрадных выступлений и унифицируя их в качестве специфического типа публичной деятельности. Но не меньшую роль в этом объединении различных видов художественной публичной деятельности в некоторое наджанровое единство играет само взаимодействие упомянутых разновидностей искусства (театральных, музыкальных, словесных и едва ли не цирковых) между собой, превращающее их – все вместе и каждое в отдельности – в эстраду как метахудожественное синестетическое образование – своего рода новый Gesamtkunstwerk XX–XXI вв., но, в отличие от вагнеровского, – для широких масс.

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ЭПОХИ ОТТЕПЕЛИ: МЕТАФОРИКА ВЕСНЫ

В русской культуре (как, впрочем, и практически во всех культурах мира) с давних пор времена года имели, кроме буквального, еще и метафорический, символический смысл. Зима в России постоянно ассоциируется с суровыми условиями русской природы – морозами, холодом и голодом, распутицей, затруднениями в осуществлении житейских дел, торможением всех процессов. Весна, напротив, представляется пробуждением природы, обновлением мира, вдохновением надежд, расцветом фауны и флоры – бурным и кратким. Как правило, в русской традиции зима и весна воспринимаются как противоположности, а процесс перехода от зимы к весне протекает быстро, неожиданно, спонтанно. Процессы природных изменений, происходящих на переломе от зимы к весне, связаны с потеплением, таянием снега, проблеском солнца и преодолением наследия

и рецидивов зимы. Сам процесс внезапного перехода зимы в весну именуется оттепелью. При этом оттепели придаются черты неокончательной весны, но только ее первых симптомов, обнадеживающих, но нередко сменяемых новыми заморозками.

Весна и осень в русской культуре – тоже противоположности, но другого рода. Весна – это перелом к потеплению и расцвету природы, а осень – перелом к похолоданию, увяданию и сворачиванию жизненных сил. Весна – это радостный переход к лету, а осень – грустный к зиме. Мечта о весне в России более естественна и логична, нежели очарование осени, которое (редкий случай) испытывал Пушкин. Весна – пробуждение природы, одушевление человека, – «Зеленый Шум» (воспетый Кольцовым, Тютчевым, Некрасовым, Блоком)... Мечта о весне рождается после долгой и трудной зимы; она кажется надеждой и просветлением, воскресением из мертвых. Мысль о предстоящей зиме занимает все осенние переживания и поневоле омрачает их предчувствиями стужи, оцепенением природы, смертельным риском для человека (вспомним сюжет некрасовских поэм «Мороз Красный нос», «О погоде» и др.).

Метафорическое использование метеобразов «зимы», «весны», «оттепели» имеет давнюю традицию. Поэтизация времен года опирается на фольклорную и даже мифологическую образность и выливается в общепонятную символику, выходящую за рамки искусства. В политическом смысле «зимой» называют время авторитарной власти и ее произвола, жестких запретов и предписаний, строгой цензуры, репрессивной политики властей по отношению к пассивному «безмолвному» большинству (у Дж. Стейнбека есть роман «Зима тревоги нашей», 1961, с соответствующими коннотациями – консерватизма, реакции, застоя). Политическая «весна» связана с демократизацией, оживлением инициатив снизу, массовыми волнениями, эмоциональным возбуждением гражданского общества и молодежными протестами (студенческая весна в Париже 1968 г., «Пражская весна», «арабская весна» в странах Магриба и т.п.). В истории России XIX – начала XX вв. весна ассоциировалась с «дней Александровых прекрасным началом», с университетской вольницей 1860-х гг., с началом Серебряного века в 1890-е гг., с Февральской революцией 1917 г. ...

Отмечая торжественным славословьем десятилетнюю годовщину Красного Октября, В. Маяковский в поэме «Хорошо» сравнил Октябрьскую революцию, а вместе с ней и саму Советскую Россию, с «весной человечества», явно имея в виду перспективы мировой революции, вера в которую уже повсеместно остывала:

И я,
как весну человечества,
рожденную
в трудах и в бою,
пою
мое отечество,
республику мою!

И вот – середина XX века – со своими ассоциациями, образами и понятиями...

В советской истории «оттепелью» стали называть десятилетие после смерти Сталина, озаглавленное критикой «культы личности». Сталинская эпоха, длившаяся почти 25 лет (строго – с 1929 г. – «Великого перелома» – до 1953), представлялась задним числом как суровая, безгласная, наполненная аффектированным трудовым и боевым энтузиазмом, массовыми репрессиями, патологическим единомыслием, безудержным славословием вождя и жесткой «властной вертикалью». В сфере художественной культуры сталинская эпоха была озаглавлена провозглашением соцреализма и массовым внедрением сверху «соцреалистического канона» [10] во всех видах искусств и в общественных науках.

Пробудившаяся к жизни оттепельная поэзия оказалась очень чуткой к движению времени, к новым явлениям и переменам в жизни советских людей. Но метафору оттепели, новой «советской весны» она почему-то проглядела. Потому ли, что весна как образ будущего не складывалась для поколения, которое воспринимало оттепель как свое настоящее? Потому ли, что сама смена политической «зимы» – политической «весной» не воспринималась как драматический слом истории, а казалась уже случившимся в недавнем прошлом эпизодом, который не требовал своего осмысления или переосмысления?

Здесь и сыграла свою историческую роль повесть Ильи Эренбурга «Оттепель», вышедшая в свет весной 1954 года, к годовщине смерти вождя (в художественном отношении, правда, довольно слабая), – повесть, которая прозаически отразила новые общественные условия и тенденции, новые черты личной жизни, новые настроения советских людей, проявившиеся в освобождении от эмоционального оцепенения периода «культы личности».

В повести Эренбурга почти все персонажи, так или иначе, говорят о весне и зиме. Поначалу доминирует зима; на это обращают внимание все персонажи повести. «Метель не унималась, снег слепил, глушил» [11, с. 10], и, как выясняется, и в прямом, и в переносном смысле: люди не видят и не слышат друг друга, ослепленные и оглушенные идеологией, каким-то нравственным холодом. «Куда ни погляди – снег. А до весны далеко, ужасно далеко!» Наступление будущей весны даже пугает: «Да и что со мной будет, когда придет весна?..» [11, с. 39]. «— Морозы какие стоят! <...> – По радио передавали, что ночью будет тридцать пять». «Была лунная ночь того большого холода, когда дыхание, кажется, сразу леденеет и когда птицы, замерзая на лету, падают вниз камнями» [11, с. 56]. Однако постепенно укрепляется надежда на перемены в погоде. «Был холодный февральский день, но солнце уже чуть пригревало, и, войдя в класс, шумный, как птичий двор, взглянув на черную доску, исчерченную мелом, по которой метался солнечный зайчик, Лена подумала: а ведь скоро весна...» [11, с. 63].

Предощущение весны не у всех героев Эренбурга получается. Все герои делятся на тех, кто сроднился с зимой, и тех, кто выбирает весну. «Володя подошел к окну: снег, ничего кроме снега... В комнате было тепло, но он почувствовал где-то внутри такой холод, что взял в передней пальто, накинул его на себя. А согреться не мог» [11, с. 80]. «Стоят последние дни зимы. На одной стороне улицы еще мороз (сегодня минус двенадцать), а на другой с сосулк падают громкие капли. Соколовский в первый раз встал с кровати. Дошел до мутного, неумытого окна, поглядел на серый, рыхлый снег и подумал: а до весны уж рукой подать...» [11, с. 115]. А еще немного позднее: «А за окном волнение. Зима наконец-то дрогнула. На мостовой снег растаял, все течет. Только вон там, в палисаднике, еще немного снега» [11, с. 128].

Эренбург развертывает в своей повести наступление весны как историческую драму. В ней, собственно, ничего и не происходит, кроме наступления весны, – наступления трудного, мучительного, – причем не только на улице, но и в отношениях людей, в их настроении, в душе каждого, способного любить, мечтать, стремиться к лучшему... Кто-то из персонажей повести «радовался весне», а кому-то «от нее тошно» [11, с. 180]. Или еще одно рассуждение: «...это последние дни зимы, скоро весна, а весной всем весело» [11, с. 121]. О погоде – все разговоры персонажей повести.

То – «зиме конец» [11, с. 132], то – «зима наконец-то дрогнула» [11, с. 128], «прошла зима» [11, с. 168], то – «а до весны уж рукой подать» [11, с. 115] или: «Оказывается, весна...» [11, с. 163]. Или вдруг: «Здесь еще холодно – застоялась зима» [11, с. 135]. В этих репликах сквозит и удивление начавшимся переменам, и недоверие в связи с начавшимся обновлением жизни, и ожидание перемен, и восхищение их внезапностью... Упоминается и оттепель: «...скажу: „Вера, вот и оттепель“...» [11, с. 128]. «Вспомнил давние вечера, потом оттепель и первый подснежник в парке» [11, с. 165].

А о самих изменениях в человеческих отношениях говорится глухо и абстрактно. То мельком упоминается «дело врачей», то дискуссии о формализме в искусстве, то обсуждаются интриги в руководстве завода, устарелый стиль руководства, невнимание к людям... И только иногда вдруг: «Он восхищался, видя, как меняются человеческие отношения. Его радовало и то, что на собраниях люди стали говорить громче, живее, и то, что в новые корпуса въехали рабочие, и то, что к Коротееву вернулся отчим» [11, с. 191].

Только в одном месте повести внятно упоминается реабилитированный отчим одного из героев И. Эренбурга Дмитрия Коротеева – Леонид Борисович Вырубов, профессор-агроном (явно жертва дискуссий вокруг генетики и селекционерства). Вернувшийся через 17 лет (после 1937 г.) из мест, где зима более «суровая, хуже здешней» [11, с. 158], бывший зэк гордится, что его восстановили в партии. Отвечая на вопрос: «Как же вам удалось все сохранить? Не только интерес к жизни – веру?..», он отвечает: «Не я один <...> Я встречал немало людей в таком же положении. Редко кто доходил до отчаяния... Скажите, разве можно отречься от всего, чем ты жил? По правде говоря, я даже в самое страшное для меня время надеялся – рано

или поздно распутают. Конечно, хотелось дожить. Вот видите – живу второй жизнью...» [11, с. 160]. Так, политическая тема (от обличения лысенковщины до реабилитации репрессированных) исподволь напоминала о себе как магистральная тенденция оттепели.

В своих мемуарах «Люди, годы, жизнь» И. Эренбург вспоминал: «Я сел за „Оттепель“ – мне хотелось показать, как огромные исторические события отражаются на жизни людей в небольшом городе, передать мое ощущение оттаивания, мои надежды. Об „Оттепели“ много писали. Время было переходным, некоторым людям трудно было отказаться от недавнего прошлого, их сердили и упоминание о деле врачей, и осторожная ссылка на тридцатые годы, и особенно название повести. В печати „Оттепель“ неизменно ругали, а на Втором съезде писателей в конце 1954 года она служила примером того, как не надлежит показывать действительность. В „Литературной газете“ цитировали письма читателей, поносившие повесть. Я, однако, получил много тысяч писем в защиту „Оттепели“» [12, с. 302–303].

В другом месте своих мемуаров (ставших одним из главных произведений оттепели, перевернувшим сознание многих читателей, особенно молодых) Эренбург передает свои наблюдения над эпохой более отчетливо и конкретно. «Люди молчали или шептались, и вдруг они заговорили – не озираясь испуганно по сторонам, не глядя на телефон, как на опасного врага, заговорили просто, по-человечески, с той добротой и совестью, которые всегда лежали в характере нашего народа» [12, с. 297]. Писатель сравнивал «волшебство апреля» (Сталин умер в марте) с праздником: «шумливо, беспокойно и радостно – после долгих месяцев молчания, после холода, который сродни одиночеству, после искуса зимы», «весна – это мир молодости» [12, с. 297]. «Вероятно, я думал об этом апреле, – продолжал Эренбург, – когда осенью решил написать маленькую повесть и на листе бумаги сразу же поставил заглавие „Оттепель“. Это слово, должно быть, многих ввело в заблуждение; некоторые критики говорили или писали, что мне нравится гниль, сырость. <...> Я думал не об оттепелях среди зимы, а о первой апрельской оттепели, после которой бывает и легкий мороз, и ненастье, и яркое солнце, – о начале той весны, что должна была прийти» [12, с. 298]. В основе и повести, и мемуаров Эренбурга лежал, несомненно, исторический оптимизм, вера в необратимость перемен.

Оцененная официально как ошибочная, даже вредная, эта повесть, вопреки всему, дала имя послесталинской эпохе как времени социального и политического потепления, как эре «таяния» политических и идеологических «снегов», психологического и эмоционального раскрепощения людей. Возможно, в этом своем предназначении повесть Эренбурга, может быть, и не нуждалась в особой художественности, в эстетических первооткрытиях, которые, вероятно, и не были бы оценены по достоинству читающей публикой начала 1950-х, привыкшей к языку агитпропа и поэтике соцреализма. Здесь достаточно было простой наблюдательности, трезвой очерковости, почти документальной конкретики – тех черт литературы, которые – именно в силу своей безыскусности – только и могли подготовить моральный и мировоззренческий переворот у читателей, который в конце концов и осуществила – художественно и эстетически – поэзия оттепели [см. подробнее: 1, с. 90 – 93; 6, с. 228, 230, 235, 237]. Именно поэзия оттепели, будучи поэзией молодых, и воплотила в себе сформулированный Эренбургом идеал – заговорить «шумливо, беспокойно и радостно» [12, с. 297] (чего не было в повести «Оттепель» в принципе: повесть Эренбурга была скорее, напротив, – тихой, задумчивой, вяло-неторопливой и меланхоличной).

Илья Эренбург был, в сущности своего дарования, глубоким и самобытным поэтом, и как поэт он явно превосходил себя прозаиком. Кроме поэта, он был еще и блистательным публицистом, что особенно ярко проявилось во время войны. Последнее его прозаическое произведение – повесть «Оттепель», несовершенное в качестве художественной прозы, было сильно своей ненавязчивой публицистичностью и скрытой поэтичностью. Это редкое сочетание крайностей, представленных в размытых и неопределенных образах, по-видимому, и сыграло свою решающую роль в осмыслении эпохи оттепели. Поэтическое начало выражалось в настойчивой метафорике (и символикe) «зимы – весны», а публицистичность проявилась в сквозных политических подтекстах, составлявших «нерв» повествования.

Однако общество в России 1950-х было глубоко расколото и разобщено: сторонников Сталина и тоталитаризма в стране было не меньше, чем его противников; антикультурная политика у многих современников отнюдь не ассоциировалась с политической «весной»,

но казалась продолжением прежней «зимы» в обновленных, обманчивых формах или, напротив, представлялась изменой вековечным принципам советской власти. Поэтому эренбургская «Оттепель», вызывала противоречивый отклик, подвергалась критике со всех сторон, но добилась значительных результатов, дав имя и образ целой культурно-политической эпохе – как переходной: от эры сталинизма ко времени перемен, от определенности страхов и опасений – к тотальной неопределенности, неуверенности...

В 1958 г. И. Эренбург написал программное стихотворение о весне. 21 июня 1959 г. оно было опубликовано в «Литературной газете» под названием «Северная весна». Это своего рода поэтический манифест оттепели. Обращаясь к «детям юга» (под которыми автор подразумевает своих друзей французов), лирический герой признается:

Да разве им хоть так, хоть вкратце,
Хоть на минуту, хоть во сне,
Хоть ненароком догадаться,
Что значит думать о весне,
Что значит в мартовские стужи,
Когда отчаяние берет,
Все ждать и ждать, как неуклюже
Зашевелится грузный лед.
А мы такие зимы знали,
Вжились в такие холода,
Что даже не было печали,
Но только гордость и беда.
И в крепкой, ледяной обиде,
Сухой пургой ослеплены,
Мы видели, уже не видя,
Глаза зеленые весны [13, с. 322–323].

Все эти «климатические» образы для Эренбурга имеют, несомненно, не только поэтический, но и политический смысл. «Стужа», «лед», «холода», «пурга» и другие образы зимы тесно связаны с «отчаянием», «печалью», «ожиданием» и — парадоксально (для европейского сознания) — с «гордостью» и «бедой», «обидой» и «ослеплением» (только идеологическое ослепление заставляет людей гордиться своей бе-

дой и «знанием зимы», «вживаться» в холода!). Зима и ее образные символы представляют задним числом сталинскую эпоху и сознание людей, ее представляющих. Но главное в этом тексте – объяснение того, почему ожидание весны, мысли о весне поддерживали узников тоталитарного режима даже на грани отчаяния. Но и в этом, программном стихотворении И. Эренбурга речь идет, в общем, больше о тяготах зимы, нежели о весне, с ее «зелеными глазами».

На удивление, в русской поэзии этого времени исключительно мало стихов о весне. Все больше о зиме. Видимо, поэзия, более чуткая к эмоционально-образным воплощениям общественных настроений, воспринимала послесталинское время по преимуществу как «холодное», «зимнее», мрачноватое, тревожное... Речь, конечно, идет о поэзии, уже состоявшейся, сложившейся к этому времени – в качестве высокого образца поэтического искусства показателен другой поэт старшего поколения – Борис Пастернак, бывший в это время непререкаемым авторитетом для молодых поэтов (об этом неоднократно свидетельствовали А. Вознесенский, Евг. Евтушенко, Б. Ахмадулина и др.).

У Б. Пастернака в период оттепели мотивы возвращающейся зимы становятся навязчивым кошмаром: «Заморозки» (1956), «Первый снег» (1956), «Снег идет» (1957), «Следы на снегу» (1958), «После вьюги» (1957), «Вакханалия» (1957), «Все сбылось» (1958), «Зимние праздники» (1959), «Единственные дни» (1959) [9, с. 458–488].

Конечно, Пастернак не принадлежал к группе «эстрадных» поэтов, но среди тех, кого стали называть «шестидесятниками» и «эстрадными поэтами» он был культовой фигурой, особенно в связи с присуждением ему Нобелевской премии по литературе и последующим исключением из Союза писателей, а своим творчеством, поэтикой оказал на них определяющее влияние. Так, магия пастернаковского творчества, обаяние его личности и трагическая судьба обожгли А. Вознесенского, Б. Ахмадулину, Евг. Евтушенко, Б. Окуджаву... Тех самых поэтов, которые заложили основание «эстрадной» поэзии. Важной для всех них была пастернаковская традиция многослойного поэтического иносказания (например, представлять в жанрах «пейзажной лирики» различные социокультурные и политические мотивы. Несколько особняком от них отстоял Р. Рождественский, проводивший к своему поэтическому творчеству прямую линию от послереволюционного

Маяковского – «агитатора, горлана, главаря», с его ярко выраженными признаками прямолинейной советской риторики. Но и он был культовой фигурой эстрадного поэта, причем поначалу даже более популярного, нежели, например, те же Евтушенко и Вознесенский.

Конечно, «зима» и «снег» – все это не случайные мотивы оттепели. Ощущение продолжающейся «зимы» – социальной, политической и культурной – не оставляло поэта, всегда очень чуткого к тончайшим изменениям природы (а вместе с ней и в культуре, и в общественной жизни). Сталинская эпоха даже казалась автору романа «Доктор Живаго» непреодоленной, и, несмотря на первые признаки робкого потепления, все находилось в тревожном ожидании неизбежного возвращения заморозков.

Стоит обратить внимание на замечательный поэтический манифест Пастернака, написанный под свежим впечатлением от смерти Сталина и датированный 1953 годом. Это стихотворение «Сказка», вошедшее в цикл «Стихи из романа» и тем самым приписанное главному герою романа «Доктор Живаго» – Юрию Андреевичу (который, по сюжету романа, умер где-то в самом начале сталинской эпохи, в 1929 г.). Среди стихотворений этого цикла, написанных в 1953 году, это – единственное с политическим и историческим подтекстом. Сюжетная схема «Сказки» нарочито проста: едет «конный» на сечу, но заехал в лес, свел коня к водопою и наткнулся на пещеру, в которой живет дракон; тот обвился вокруг девушки, которую «края населье» по древнему обычаю приносило ему в жертву. Завязался бой, в результате которого дракон и конь убиты,

В обмороке конный,
Дева в столбняке.
<...>
То, в избытке счастья,
Слезы в три ручья,
То душа во власти
Сна и забытья [9, с. 439].

Притча, изложенная Б. Пастернаком, печальна и безысходна: странствующим рыцарем одержана победа, но она неотличима от поражения: герой-одиночка и спасенная им «царевна» – в прострации,

без сил и воли; смерть чудовища и тирана не изменила хода времени, никому не помогла... Все осталось по-прежнему. И жертвы, и сражение были напрасны и бессмысленны. Дважды в стихотворении повторяется один и тот же загадочный рефрен:

Сомкнутые веки.
Выси. Облака.
Воды. Броды. Реки.
Годы и века [9, с. 438, 439].

Речь идет о повторяемости и неподвижности русской истории, тесно слитой с неизменной природой. Время неотделимо от пространства, реальность – от мечты. Жизнь с закрытыми глазами, с мыслью, воспарившей к облакам, бесконечное и бесцельное преодоление каких-то препятствий, длящееся вечно, без каких-либо результатов и сдвигов, без надежды на свободу и счастье. Гибель дракона не принесла освобождения от деспотизма, не прибавила сил для дальнейшего развития и обновления. Все осталось как прежде, что зафиксировано в «вечных» символах Руси – России. Всадник с копьём, конь, топчущий змею, – это и образ Георгия Победоносца («Чудо со змием»), и Медный всадник, стоящий на месте как вкопанный. И «спящая царевна» – если и пробуждается, то лишь для того, чтобы поплакать и снова погрузиться в вековой сон... В конечном счете, в этом стихотворении Пастернака (от имени его героя – Юрия Живаго) выражено ужасное сомнение в том, что в России может что-то измениться.

С таких пессимистических философских позиций автор «Доктора Живаго» взирал и на исторические коллизии послесталинской эпохи, в осмыслении которой важнее было то, что она – следствие сталинской эпохи, а значит, и ее продолжение, нежели – ее преодоление и преобразование.

Вот как развивалось поэтическое видение оттепели у Пастернака:

Отчаянные холода
Задерживают таянье.
Весна позднее, чем всегда,
Но и зато нечаянней.

Хотя и парит и печет,
Еще недели целые
Дороги сковывает лед
Корою почернелою.
(Весна в лесу, 1956) [9, с. 450]

Здесь у Пастернака речь идет не только о непредсказуемости природных процессов, но и о непредсказуемости социально-политических явлений, отличающихся значительной противоречивостью и контрастностью. В то же время ощущается настоятельная потребность в переменах:

Земле дышать ботвой картошки
И стынуть больше невтерпеж.
(Заморозки, 1956) [9, с. 458]

Субъективное нетерпение в ожидании перемен, не подкрепленное объективными изменениями «политической погоды», вызывает что-то вроде паники и мотивирует поэта не мечтать о весне, а больше наблюдать за неожиданным возвращением признаков зимы.

Лишь только первые метели
На наш незащищенный сад
С остервененьем налетели,

Прикинул тотчас я в уме,
Что я укроюсь, как затворник,
И что стихами о зиме
Пополню свой весенний сборник.
(После перерыва, 1957) [9, с. 470]

Если задуматься, идея «пополнить весенний сборник» «стихами о зиме» должна казаться противоестественной, парадоксальной. Происходит своего рода поэтическая «подмена» весны – зимой. Это должно означать, что автор в окружающей действительности не видит весны, не ощущает весенних настроений, не верит в перемену

общественной погоды. Более того, он страшится непредсказуемых изменений, ведущих, быть может, к худшему.

Зима, расчетам вопреки,
Наполовину миновала.

Тогда я понял, почему
Она во время снегопада,
Снежинками пронзая тьму,
Заглядывала в дом из сада.
(После перерыва) [9, с. 470]

Почему же? Пастернак так и не дает комментариев о том, почему же зима, которая «наполовину миновала», продолжает все заглядывать в дом, хотя ей место – в саду. Да потому что зима на самом деле никуда не ушла; она не просто продолжает присутствовать, но и лезет во все щели, навязывается везде и всем – и на улице, и дома, и в душе, сознательно и подсознательно.

Зима явилась и ушла
Непонятым напоминаньем.
(После перерыва) [9, с. 470]

Драматизм борьбы сил природы за наступление весны или против возвращения зимы, воссозданный Б.Л. Пастернаком в годы, полные лично для него особого драматизма («наш незащищенный сад»), никого не должен обмануть. Это развернутая метафора того, что происходило в общественной и культурной жизни Советского Союза после смерти «отца народов». «Зима» все время «заглядывала в дом» и напоминала о себе. Во всяком случае, человеку, бывшему, как Б. Пастернак, очевидцем своей эпохи, казалось, что политическая «зима» никуда не уходила; только «вьюга» на время прекратилась («перерыв» в бесконечной «зиме»).

Падающий или выпавший снег приобретает у поэта различный символический смысл. То это природный материал, призванный скрыть истину, замаскировать все низменное, предосудительное и злое: распутицу, грязь, злоупотребления, интриги, преступления:

Снаружи вьюга мечется
И все заносит в лоск.
Засыпана газетчица
И заметен киоск.

На нашей долгой бытности
Казалось нам не раз,
Что снег идет из скрытности
И для отвода глаз.

Все в белых хлопьях скроется,
Залепит снегом взор <...>
(Первый снег, 1956) [9, с. 471]

И создается ощущение, что

Кому-то что-то грешное
Приходится скрывать.
(Первый снег) [9, с. 471]

А то выпадение снега воспринимается как исторический поворот, как смена – не времен года, а целых исторических эпох. Перекресток истории, предвестие тревожных событий, изменяющих лицо страны... «Черной лестницы ступени» [9, с. 471]. Наступление зимы кажется каким-то апокалипсисом, поражающим воображение:

Снег идет, и все в смятеньи:
Убеленный пешеход,
Удивленные растенья,
Перекрестка поворот.
(Снег идет, 1957) [9, с. 472]

То снег предстает как свидетель и избалованный чьих-то следов, ведущих за горизонт («Следы на снегу», 1958 [9, с. 472–473]), то он демонстрирует всеобщее оцепенение, превращающее реальность в царство «белой смерти»:

Я, наверно, неправ, я ошибся,
Я ослеп, я лишился ума.
Белой женщиной мертвой из гипса
Наземь падает навзничь зима.
(После вьюги, 1957) [9, с. 473]

Конечно, «вьюга» – это сталинская эпоха, с ее потрясениями, вспышками ярости и насилия, непредсказуемая, катастрофичная. «После вьюги» – мертвое оцепенение, паралич воли, обледенение, – «целый мир, целый город в снегу» [9, с. 474]. Состояние «после вьюги», наступившее после конца «сталинской эпохи», с точки зрения Пастернака, – по-своему трагично – своей статичностью, безысходностью, застывшим безвременьем. Поэт рисует противоречивую картину, во многом статичную и привычную с прежних времен, но в чем-то готовую к грядущим переменам:

А на улице вьюга
Все смешала в одно,
И пробиться друг к другу
Никому не дано.

В завываньи бурана
Потонули: тюрьма,
Экскаваторы, краны,
Новостройки, дома,

Ключья репертуара
На афишном столбе
И деревья бульвара
В серебристой резьбе.
(Вакханалия, 1957) [9, с. 474]

Если задуматься, Пастернак рисует зловещую картину: родившийся в зимнюю пору буран замечает в неразличимое месиво человеческие судьбы, природу, политические репрессии, культуру, и в этом торжестве вьюги люди разобщены и не могут «пробиться друг к другу». А в заключение этой картины – двойственная характеристика эпохи:

И в значеньи двояком
Жизни, бедной на взгляд,
Но великой под знаком
Понесенных утрат.
(Вакханалия) [9, с. 475]

Цена величия эпохи – ее жертвы, – в этом признании поэта заключена горькая ирония и глубокая печаль. Не развеивают этих чувств и самые последние стихи поэта, воссоздающие безрадостные впечатления оттепели:

Дороги превратились в кашу,
Я пробираюсь в стороне.
Я с глиной лед, как тесто, квашу,
Плетусь по жидкой размазне.
(Все сбылось, 1958) [9, с. 482]

Оттепель ассоциируется с «единственными днями», неповторимыми «днями солнцеворота» [9, с. 487], редчайшим исключением из правил:

Я помню их наперечет:
Зима подходит к середине,
Дороги мокнут, с крыш течет,
И солнце греется на льдине
(Единственные дни, 1959) [9, с. 488]

Но эта «единственность» по-своему тоже печальна: в эти дни ничего не происходит. Поэту казалось: оттепель означает, что «время стало». Зима еще не ушла, весна еще не наступила. Остановка времени – это смерть, конец. Конец сталинской эпохи. А вместе с тем – и конец людей, живших и выживших в эту эпоху. И Пастернак, и Эренбург это чувствовали и понимали. Но сделать решительный шаг в новую культурную эпоху они не могли. Они могли лишь критически взглянуть на предшествующую эпоху, которой они, вольно или невольно, принадлежали. Но позиция «затворника», как себя позиционировал Б. Пастернак, или непредубежденного свидетеля

эпохи – как пытался себя осторожно представить И. Эренбург, мало способствовала тому, чтобы решительно переступить границу, отделявшую сталинскую эпоху от оттепели. Здесь нужны были другие творческие установки, другие творческие индивидуальности.

Такой принципиально новой творческой установкой эпохи оттепели и стала «эстрадность» литературы и искусства, – прежде всего «эстрадная поэзия», несшая с собой легкость и жизнерадостность мировосприятия, открытое и прямое обращение к массовой аудитории как к «своей», родной среде – ровесников и современников, волевое и энергичное самоутверждение лирического героя, публицистичность и неофициальную гражданственность, злободневность и критичность в отношении к окружающей действительности и т.п. Но главное в молодой поэзии оттепели было восприятие эпохи оттепели не как подступающего будущего, неизвестного и опасного, а как актуального настоящего, понятного и близкого.

«ЭСТРАДНОСТЬ» И «ЭСТРАДИЗАЦИЯ» КУЛЬТУРНЫХ ЖАНРОВ

Пришедшая на смену сталинской эпохе оттепель характеризовалась плюрализмом мнений и разногласиями, пестротой стилей – в одежде, в поведении, в литературе и искусстве, большей свободой самовыражения простых людей, большей индивидуализацией личностей (у Евтушенко: «Людей неинтересных в мире нет» [3, т. 1, с. 221–222], «Я жаден до людей, и жаден все лютей» [3, т. 1, с. 43]) и ощущением начала нового исторического периода (у того же Евтушенко: «Пришли иные времена, взошли иные имена» [3, т. 1, с. 359–360]). Во время демократической оттепели в человеческих отношениях стала доминировать «горизонталь», идея равенства людей, а не их иерархии, идея независимости, а не слепого подчинения, идея самоотдачи, а не потребления (евтушенковское: «Я кошелек. Лежу я на дороге» [3, т. 1, с. 64]). Это довольно рискованное сравнение поэта с деньгами характеризуется не столько глубиной идеи, сколько броскостью образа, удивляющего и запоминающегося. Это было первым заметным проявлением «эстрадности» в творчестве молодых поэтов оттепели. В результате такого самоопределения был сделан решительный шаг поэзии навстречу к массовой аудитории, пестрой и неоднородной.

Евг. Евтушенко вспоминал о том, как он познакомился с Б.Л. Пастернаком у него на даче и прочитал ему свои стихи. Первым он прочел стихотворение «Свадьбы» («О свадьбы в дни военные!», 1955), которое оставило, по впечатлению автора, Пастернака равнодушным. Возможно, оно показалось поэту-«небожителю» (как его однажды охарактеризовал Сталин) слишком конъюнктурным, с одной стороны, и слишком забытовленным, с другой. А может, у Пастернака сложилось впечатление, что это стихотворение является невольным оправданием советской подневольности, духовной несвободы поэта:

Мне страшно.
Мне не пляшется,
но не плясать –
нельзя.
(Свадьбы) [3, т. 1, с. 46]

Зато второе прочитанное Евтушенко стихотворение – «Пролог» («Я разный – я натруженный и праздный...», 1955) привело неофициального классика в восторг. Обняв и поцеловав молодого поэта, Пастернак воскликнул: «Сколько у вас силы, энергии, молодости!» [4, с. 108]. Эта формула новой поэзии почти буквально совпадала с упоминавшейся выше формулой И. Эренбурга – поэтического самовыражения общественной «весны»: «шумливо, беспокойно и радостно» [12, с. 297].

Вероятно, Пастернака привлекла в этом стихотворении молодого поэта не только ярко выраженная энергетика и молодой полемический задор, но и заявленная в этом поэтическом манифесте многогранность личности поэта, свобода и непосредственность его творческого личностного самоутверждения:

Я разный –
я натруженный и праздный.
Я целе-
и нецелесообразный.
Я весь несовместимый,
неудобный,
застенчивый и наглый,

злой и добрый.
Я так люблю, чтоб все переমেжалось!
И столько всякого во мне перемешалось –
от запада
и до востока,
от зависти
и до восторга!
Я знаю – вы мне скажете:
«Где цельность?»
О, в этом всем огромная есть ценность!
Я вам необходим.
Я доверху завален...
(Пролог, 1955) [3, т.1, с. 58–59]

Нечто похожее мы читаем вскоре и у А. Вознесенского:

Я – семья
во мне как в спектре живут семь «я»
невыносимых как семь зверей
а самый синий
свистит в свирель!
а весной
мне снится
что я –
восьмой.
(Автовступление) [2, с. 66]

Многогранность и многоликость лирического героя эстрадной поэзии – залог востребованности его творчества разнородной и противоречивой аудиторией и реальный способ приобщения авангардной лирики (заведомо элитарной по своему генезису) к массовой культуре.

Один из самых одиозных эстрадных поэтов – Евг. Евтушенко, подводя итоги своему увлечению поэтической эстрадой в оттепельный период и как бы прощаясь с «эстрадностью» (на самом деле ни Евтушенко, ни другие поэты оттепели со своим открытием «эстрадности» никогда всерьез не расставались), проанализировал это художественное явление на собственном примере. Стихотворение

«Эстрада» (1966) стало ретроспективной программой поэтов-шести-десятников и в то же время исповедью поколения, попыткой трезво и самокритично оценить свой вклад в текущую литературу.

Проклятие мое,
души моей растрата —
эстрада [3, т. 2, с. 7].

Объясняя смысл эстрадной поэзии, оправдывающий неизбежные потери и просчеты «эстрадности» (об этом речь пойдет позже), поэт объяснял эстрадное начало как некую витальную силу, действующую как бы помимо воли автора и ведущую его к цели силой общественного мнения, вошедшего в его личность как императив.

Мне было еще нечего сказать,
а были только звон внутри и горло,
но что-то сквозь меня такое перло,
что невозможно сценою сковать.
И голосом ломавшимся моим
ломавшееся время закричало,
и время было мной,
и я был им,
и что за важность:
кто был кем сначала [3, т. 2, с. 7].

Эстрадный поэт сознает, что он – голос своей аудитории, что он словно ловит «флюиды» своих слушателей и формулирует их мысли и чувства в поэтических строках. Поэтому он демонстративно отказывается от наследия И. Северянина и называет себя последователем Маяковского и Есенина, в 1920-е годы часто выступавших с эстрады перед революционными массами.

И на эстрадной огненной черте
вошла в меня невысказанность залов,
как будто бы невысказанность зарев,
которые таятся в темноте.
Эстрадный жанр перерастал в призыв,

и оказалась чем-то третьим слава.
Как в Библии,
вначале было Слово,
ну а потом –
сокрытый в слове взрыв [3, т. 2, с. 7].

Евтушенко представляет свою эстраду как общественную трибуну, и обретенная в эстрадной поэзии открытая и резкая публицистичность обеспечивает прямую коммуникацию между поэтом и его аудиторией, их взаимопонимание и идейное единство. В этом самооправдании поэта, работающего на эстраде, конечно, чувствуется давление советской идеологии, но есть и убеждение в полезности и эффективности поэтической агитации, громогласно обращенной к послевоенному поколению читателей и слушателей поэзии. Ведь это обретение – совместно с молодежной аудиторией – общего языка, несущего взрывоопасную правду и призыв к действию, более того, – это еще и обретение речи аудиторией, безгласной в течение долгого времени, в лице поэта как выразителя настроений и интересов эпохи. В то же время звучит поэтическая декларация, сознательно переключаясь с пастернаковским: «цель творчества – самоотдача, а не шумиха, не успех» [9, с. 447].

Не надо ничего –
я все отдам.
и славу,
да и голову шальную,
лишь только б лучше в жизни было вам [3, т. 2, с. 9].

В духе характерной для оттепели исповедальности поэт пытается понять, каковы приобретения и потери при его обращении к эстраде и эстраднему жанру.

Но что со мной ты сделала –
ты рада,
эстрада?
Мой стих не распустился,
не размяк,

но стал грубей и темой,
и отделкой.
Эстрада,
ты давала мне размах
и отбирала таинство оттенков.
Я слишком от натуги багровел.
В плакаты влез
при хитрой отговорке,
что из большого зала акварель
не разглядишь —
особенно с галерки.
[3, т. 2, с. 8]

Дорогой ценой дается прямой устный контакт с массовой аудиторией: плакатность заслоняет лирику, масштаб обобщений вытесняет тонкость интуиции, стремление к взаимопониманию с тысячекой толпой приводит к дроблению личности поэта, растворяющейся во множестве слушателей, читателей и зрителей, к утрате цельности и аутентичности поэтического Я. Открытая гражданственность и прямолинейная публицистичность, напряженная идеологичность звучащих с эстрады стихов вольно или невольно наносит ущерб художественности; эстетика приносится в жертву политической злободневности. Однако сознание определенной ограниченности эстрадной поэзии, ее внутренней противоречивости пришло к поэтам уже под конец оттепели, когда накал страстей, питавших эстрадную поэзию, начал спадать, и на повестку дня встала потребность осмыслить итоги «поэтического бума» 1950–60-х гг.

И вот появился термин для обозначения произошедшего поворота в позднесоветской культуре – «эстрадизация». Изобретатель этого иронического (в авторском восприятии) понятия – литературный критик-шестидесятник В. Кардин так объяснял свою новацию: «Свершилась эстрадизация (прошу прощения за неуклюжее слово) искусства. Эстрада размывает границы и критерии. Одним обеспечивает прожиточный минимум, другим – баснословные барыши. Талант и бездарность шагают бок о бок. С истинным сатириком соседствует натужный хохмач. Вдруг с затасканным портфелем, с пачкой мятых страниц в руке возникает Михаил Жванецкий. И начинается под-

линный театр одного актера, свободного от главреперткома. Потом снова бойкий текстовик, выдающий себя за поэта, потом драматург, за ним шутник, не поднимающийся выше „телесного низа“... Злоупотребив давним знакомством, я спросил драматурга: зачем ему эта эстрадная куча-мала? Он помялся: неудобно отказаться. Женщин, которые стесняются отказывать, называли „давалками“» [5, с. 196].

В. Кардин не скрывает своего негативного отношения к «эстрадизации». Для него это размывание границ между искусством и профанацией, халтурой, превращающее эстрадный концерт, состоящий из разнородных текстов и разных видов искусств в «кучу-малу», низводящее авторов, соглашающихся участвовать в подобном пестром «концерте», до уровня культурной проституции. Между тем, несмотря на глумливый тон критика, ему удается осмыслить эстрадизацию как своеобразный культурный механизм. Размывание смысловых границ между разнородными явлениями культуры (прежде всего – художественной культуры) ведет не только к профанации искусства и снижению качественного уровня «эстрадных» версий творчества, но и к своеобразному синтезу искусств, – смысловому сближению поэзии, театра, музыки и т.п. в рамках одного – эстрадного жанра. В случае эстрадной поэзии звучащая поэзия наполняется сонорикой (корневые рифмы, аллитерации, акцентное слово, ритмическое разнообразие и т.п.), т.е. сближается в той или иной степени с музыкой (или, скажем, музыкальностью), а артистизм сценического поведения эстрадного поэта, находящего образ проигрываемой роли, свой имидж, сближает его публичное выступление с «театром одного актера». Таким образом, возникает своеобразный *Gesamtkunstwerk*, в котором поэзия и проза (литературное начало), музыкальное звучание поэтической речи (музыкальное начало) и театрализованное поведение поэта (театральное начало) соединяются в качестве эстрадного произведения [см. подробнее: 6, с. 220–238].

Конечно, эстрадизация искусства – это отнюдь не открытие «перестройки» и даже оттепели. Первые опыты «эстрадизации» поэзии относятся к Серебряному веку (И. Северянин, А. Вертинский, поэты-футуристы – В. Маяковский, В. Каменский, Д. Бурлюк и др.). Образовались специальные экспериментальные «площадки», на которых активно развивалось дореволюционное «эстрадное искусство» (кафе «Бродячая собака», подвал «Привал комедиантов»).

В 1920-е годы традиции «эстрадной» поэзии пытались продолжать В. Маяковский, С. Есенин... Но по мере укрепления авторитарного, а затем тоталитарного режима в СССР рамки «эстрадности» сужались, и поэзия утратила интерес к эстраде.

После 1953 года в стране стал интенсивно развиваться «поэтический бум», неразрывно связанный с феноменом «эстрадности». Важной вехой в этом процессе стало открытие памятника Маяковскому в Москве 29 июля 1958 г., вылившееся в поэтический митинг, после которого собрания «на Маяке» любителей поэзии стали регулярными и стихийными. Не только поэты, но и все желающие приходили на площадь Маяковского почитать свои стихи. Массовая лирическая волна перекинулась на Политехнический музей, в Лужники, на стадионы. Поэтическая «лихорадка» охватила не только Москву и Ленинград, но и другие крупные города – Новосибирск, Свердловск, Горький и др. И в сердцевине этого стремительно распространявшегося процесса эстрадизации поэзии находилась ярко публицистическая тенденция поэзии шестидесятников – Евг. Евтушенко, Р. Рождественского, А. Вознесенского (к которым иногда присоединялись Б. Ахмадулина и Б. Окуджава), – тенденция, получившая хлесткое название «эстрадной поэзии».

Почти сразу «оттепельное» общество поляризовалось. Хранители «соцреалистического канона» и консерваторы всех мастей ополчились на «эстрадность», огульно обвиняя поэтов-шестидесятников в стремлении к «дешевой популярности», поверхностности, политической ангажированности буржуазным Западом, примитивизму и тенденциозности протестной риторики, дурновкусии и т.п. грехах. Идеологические ярлыки чередовались с публичными политическими доносами; осуждение нехудожественности и декларативности сопровождалось приговором «эстрадной поэзии» за утрату песенного и фольклорного начала. «Эстрадной поэзии» стала демонстративно противопоставляться «тихая лирика» (Н. Рубцов, Ю. Кузнецов, С. Куняев, О. Фокина и др.) как соответствующая национальной русской традиции и не спекулирующая на молодежной популярности.

Большинство критиков «эстрадной поэзии» отмечали экзальтированный пафос и стандартизацию приемов, рассчитанных на консолидацию массовой аудитории, сужение лирического диапазона и неумеренный дидактизм, чрезмерную учительность «эстрадной

поэзии». Но наиболее чуткие и проницательные современники шестидесятников выявляли и творческие открытия «эстрадности». Так, критик А. Македонов, друг и единомышленник А. Твардовского, констатировал, что «эстрадники» «выработали как бы даже парадоксальное искусство: говорить с эстрады как за столом у себя или даже шепотом», что Евтушенко, Вознесенский и «другие “эстрадники” открыли новые переходы от сценического шепота к громкому голосу и наоборот» [8, с. 250]. Речь шла об обретении поэтами небывалого диапазона устной поэтической коммуникации с пестрой и социально разнородной аудиторией, – своего рода апофеоз советского демократизма эпохи оттепели.

Соединение в «эстрадной поэзии» исповеди и проповеди, интимности интонации и глобальности обобщений; умение видеть высокое в низком, необычайное в обыденном, гражданское в личном; сочетание эмоциональных сопереживаний судьбам отдельных людей и всемирной отзывчивости к тревогам и бедам человечества – все это рождало особый эффект единения поэта с огромной, всесоюзной аудиторией и публичного рождения лирики – на площади, «наедине со всеми». Таковы были выдающиеся итоги «оттепельной» эстрадизации поэзии, а вместе с ней и эстрадизации других искусств – театра, музыки, декламации, даже, по-своему, изобразительного искусства.

Социокультурные причины эстрадизации поэзии и театра периода оттепели, в общем, понятны: конец сталинской эпохи, большая открытость советского искусства, снятие многих идеологических и тематических запретов, общий демократизм и интернационализм творческих устремлений этого времени... Но кроме этих общих тенденций у оттепельной «эстрадности» были и более конкретные детерминанты. Н. Лейдерман и М. Липовецкий подчеркивают: «Широко раздвинув горизонты гражданского переживания и придав ему глубоко личный характер, поэты-„шестидесятники“ стремились преобразить традиционный социальный пафос советской гражданской лирики в пафос гуманистический, общечеловеческий» [7, с. 128].

Соответственно «кризис „эстрадности“» периода оттепели авторы исследования русской литературы второй половины XX века справедливо усматривают в «потере горизонта» «шестидесятниками», в «угасании „оттепельных“ иллюзий». «...К середине 1960-х годов надежды на обновление путем восстановления мифических „ленинских

норм“ угасли, стало ясно, что сама политическая система неспособна быть человеческой. Для „шестидесятников“ это было тяжелейшим моральным потрясением» [7, с. 129, 130–131]. Соответственно упал их интерес и к «эстрадности» поэзии как средству открытого общения с массами читателей и слушателей, как средству поэтической агитации и пропаганды демократических и общечеловеческих идеалов.

Однако интерес к феномену «эстрадизации» как к действенному культурному механизму массовизации искусства остался. Более того, он продолжал развиваться и универсализироваться в нашей стране независимо от оттепели, перестройки и постсоветского времени. Это была несомненно глобальная тенденция, касающаяся включения искусства (в том числе классического) в поле массовой культуры. Например, популярный концерт, составленный из хитов оперной, балетной или симфонической классики, – это феномен эстрадизации, распространенный во всем мире, во многом меняющий статус и имидж музыкального театра и классической музыки – в контексте массовой культуры.

При этом ориентация любого рода «эстрадности» на массовую аудиторию, определенный элемент развлекательности, близость к смеховой культуре, нередко гротесковость и ироничность эстрадных выступлений демонстрировал своеобразно понятый и реализованный эффект карнавализации (в бахтинском смысле), снижающий пафос серьезности и деидеологизирующий эстрадное искусство, апеллируя к массовому зрителю и слушателю. В результате критические и протестные смыслы эстрадных произведений затушевывались и скрывались, а карнавализация актуального содержания вольно или невольно приводила к деконструкции «эстрадизируемого» произведения и переосмыслению его идейно-эстетического содержания вместе со стилистическим выражением.

В период оттепели это происходило со многими текстами советского официоза, что незаметно приводило к десталинизации культурного наследия предшествующей эпохи – 1930-х и 1940-х гг. Так, в результате эстрадизации литературы и искусства периода оттепели (и далее – последующих периодов советской эпохи) рождался феномен «постсоцреализма», последовательно дезавуировавший сам соцреализм, а вместе с ним – принципы партийности, коммунистической идейности и прочие догмы сталинской эпохи.

В этом отношении эстрадизация искусства (в том числе поэзии) в Советском Союзе неожиданно стала механизмом трансформации не только отдельных жанров и видов искусства, но и целых культур, целой советской цивилизации.

Список литературы:

- 1 *Брусиловская Л.Б.* Культура оттепели: между разрешенным и запрещенным // Культурно-антропологические исследования. Новосибирск: НГПУ; Новосибирский филиал НОКО, 2013. С. 89–98.
- 2 *Вознесенский А.* 40 лирических отступлений из поэмы «Треугольная груша». М.: Рандеву-АМ, 2001.
- 3 *Евтушенко Евг.* Избр. произведения: В 2 т. М.: Худ. лит., 1980. Т. 1. 1952–1965, Т. 2. 1966–1974.
- 4 *Евтушенко Евг.* 1989. СПб.: «Совмит-турс», 1990.
- 5 *Кардин В.* Смещение // Знамя. 1998. № 9. С. 93–205.
- 6 *Кондаков И.В.* Рождение «второго авангарда»: между сонорностью и визуальностью // От искусства оттепели к искусству распада империи / Отв. ред. Н.А. Хренов. М.: ГИИ; КАНОН+, 2013. С. 220–238.
- 8 *Лейдерман Н.Л. и Липовецкий М.Н.* Современная русская литература: 1950–1990-е годы: Учеб пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. М.: Издат. центр «Академия», 2003. Т. I: 1953–1968.
- 9 *Македонов А.В.* Свершения и кануны: о поэтике русской советской лирики 1930–1970 гг. Л.: Советский писатель. Ленингр. отд-ние, 1985.
- 10 *Пастернак Б.* Стихотворения и поэмы. М.; Л.: Советский писатель, 1965. Вступ. статья А.Д. Снявского; составление, подготовка текста и примечания Л.А. Озерова.
- 11 Соцреалистический канон / Под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000.
- 12 *Эренбург И.* Оттепель. Повесть в двух частях. М.: Сов. писатель, 1956.
- 13 *Эренбург И.* Люди, годы, жизнь. Книги шестая, седьмая. Словарь имен / Сост. Б.Я. Фрезинский. М.: Текст, 2005.
- 14 *Эренбург И.* Запомни и живи... Стихи, переводы, статьи о поэзии и поэтах / Сост. Б.Я. Фрезинский. М.: Время, 2008.