

ДРУЖКИН Ю. С.

Была ли Клавдия Шульженко философом? Антропологические аспекты отечественной эстрадной песни

В статье дается подробный формосодержательный разбор песен Шульженко в контексте других популярных песен советской эстрады, в том числе анализируются песни о Великой Отечественной войне. Рассматривается песенный хронотоп и выявляются различные его варианты. Развивается концепция «латентной философии» творчества певицы. Автор показывает глубоко традиционные моменты в песнях Шульженко, близкие народной песне, народному сознанию. И в то же время подчеркивает постоянную открытость певицы современному, актуальному. Также проанализирована актерская составляющая исполнительского мастерства певицы. Оставаясь безусловно самой собой и сохраняя за собой позицию рассказчика, Шульженко представляла при этом образы тех людей, о которых рассказывала, передавая характерные возрастные особенности, смысловые оттенки речи, эмоциональные реакции. В своем творчестве певица отображала те стихийные процессы рождения новых смыслов, которые происходили в советском обществе и далеко не всегда совпадали с официальной идеологией.

Ключевые слова: советская эстрада, советское общество, песня, Шульженко, хронотоп, популярное искусство, исполнительское мастерство, философия.

Дружкин Юрий Самуилович
кандидат философских наук
ydruzhkin@yandex.ru

Keywords: Soviet variety art, Soviet society, song, Shulzhenko, chronotope, popular art, acting, philosophy.

Druzshkin Yuri S.
PhD of Philosophy
ydruzhkin@yandex.ru

DRUZSHKIN YURI S.

Was Claudia Shulzhenko a Philosopher?Anthropological Aspects of Soviet VarietySongs

The article presents a detailed analysis of Claudia Shulzhenko songs in the context of other popular songs of the Soviet variety art, including songs about the Great Patriotic war. The popular Soviet songs' chronotope is discussed and its different variants are identified. The concept of "latent philosophy" of the singer's art is developed. The author shows deeply traditional moments in Shulzhenko's songs, close to a national song, national consciousness. And at the same time emphasizes the constant openness of the singer and her aspiration to a new, modern, urgent issues of her epoch. The actor's component of the singer's performing talent is also analyzed. Shulzhenko remained her personal originality and at the same time—the position of the narrator. She represented the images of various persons, expressed the features of the characters, including age-related details, semantic nuances of their speech and emotional reactions. The singer displayed the spontaneous processes of the birth of new meanings that took place in the Soviet society and not always conformed to the official ideology.

«А что, она была философ?» — спросил Андрей Максимов, имея в виду Клавдию Ивановну Шульженко, творчеству которой была посвящена передача в программе «Наблюдатель» на канале «Культура» от 11 апреля 2016 года⁽¹⁾. Ведущий ставил вопросы, значительно превосходящие по своему масштабу те скромные возможности, которые предоставлял формат передачи: «В чем уникальность Клавдии Ивановны Шульженко?», «Понимала ли она сама сложную символику исполняемых ею песен?», «Была ли она певицей, отражавшей свое время, или она существовала отдельно от своего времени?», «Как можно, точно выражая дух своей эпохи и своего народа, оставаться столь неповторимой и самостоятельной?», «Когда и почему ее забыли? Когда и почему ее вспомнили?»...

Все мы пытались как-то отвечать на них, каждый по-своему, каждый на своем профессиональном языке, глядя на проблему каждый «со своей колокольни». Ближе к концу программы разговор зашел о смыслах и ценностях, о картине мира и кардинальных жизненных проблемах, которые ставит перед каждым человеком Время... Вот тогда и повис в воздухе этот вопрос: «А что, она была философ?».

Думаю, вопрос этот был задан как риторический. Однако давайте рискнем отнести к нему вполне серьезно, как к вопросу, имеющему реальный смысл, и попытаемся поискать на него ответ. Тут же мы обнаруживаем, что за ним скрывается целое множество других вопросов. Вот лишь некоторые из них:

(1) В том разговоре принимали участие актриса, народная артистка РСФСР Лариса Голубкина; музыкант, композитор, дирижер, народный артист России Левон Оганезов и я, автор этих строк. Андрей Максимов — ведущий выпуска.

Можно ли философствовать песней? (Подходит ли песенный жанр для серьезного мировоззренческого содержания?)

Можно ли *не* философствовать песней? (Может ли песня быть свободной от такого содержания?)

Может ли крупный песенный исполнитель формировать в своем творчестве собственную жизненную философию, не делая этого своей сознательной целью?

Какие средства есть для этого в песне и как они «работают»? Какова здесь роль слова, музыки, иных элементов целого?

Есть ли у «философии песни» какая-то своя специфика, отличающая ее, например, от иных, более привычных форм философствования?

Есть и другие подобные вопросы. Отложим их пока в сторону и попробуем реконструировать предполагаемую латентную философию песенного творчества Клавдии Шульженко. Если нам это в какой-то мере удастся и результат окажется целостным, внутренне согласованным, то будем считать наши поиски не напрасными.

Но прежде разрешим одно сомнение. Клавдия Шульженко — исполнитель. Не композитор, не поэт. Как можно «философствовать», лишь *исполняя* то, что придумано другими? Вспомним, однако, что певица сама создавала свой исполнительский образ и сама формировала репертуар. И здесь она была главным автором. Именно на этом уровне возникало смысловое пространство, где могла жить и дышать эта особая песенная философия. Так, вообще-то, бывает, хотя и далеко не всегда. Своя латентная философия звучит в песнях Марлен Дитрих, Эдит Пиаф. Есть она у Леонида Утесова. Так что это — далеко не частная проблема, не какая-то странная особенность одной лишь исполнительницы. Но сейчас мы попробуем разобраться в данном вопросе именно на примере творчества Клавдии Ивановны Шульженко.

Очень разные песни исполняла певица, но при всем разнообразии репертуара, он характеризуется поразительным внутренним единством, как бы «консенсусом» входящих в его состав песен. Вслушиваясь в ее песни, вчитываясь в их текст, мы можем обнаружить своего рода «точки схождения». Их, этих точек, не очень много, но они хорошо согласуются друг с другом, образуя прочный смысловой каркас, который сохраняет устойчивость, практически не меняется на протяжении всего ее творческого пути.

Уже первые песни, принесшие ей всенародное признание, несли в себе те смысловые элементы, о которых идет речь. Один из них — акцентирование внимания на простых и подлинных источниках радости. Говоря философским языком, в песенной картине мира Клавдии Шульженко человеческое счастье неизменно базируется на неотчужденных и неотчуждаемых ценностях. И эти ценности «просты» и доступны всем, точнее всем тем, кто сам открыт для них. В песне «Андрюша» (муз. И. Жака, сл. П. Германа) в качестве таких ценностей выступают гармошка, сияющие над рекой звезды, теребящий кудри ветер, веселье лихих парней и «огневых» девчат... В песне «Записка» (муз. Н. Бродского, сл. П. Германа) это, с одной стороны, хранящиеся в старом шкафу ноты Моцарта и Грига, пожелтевшие книги с темными корешками («полюс» общечеловеческого), с другой — записка в несколько строчек, ветка сирени, смятый платочек и связанные со всем этим воспоминания юности («полюс» сугубо личного). А в песнях «Челита» и «Простая девчонка» (авторы русскоязычных текстов — С. Болотин и Т. Сикорская) выстраивается недвусмысленная ценностная оппозиция, говоря философским языком, оппозиция *неотчужденных и отчужденных* ценностей.

<i>Жемчужные горы</i>	<i>По нраву Челите</i>
<i>Сулят ей синьоры.</i>	<i>Лишь солнце в зените.</i>
<i>Но ей, Челите,</i>	<i>А всех кавалеров</i>
<i>Не надо!</i>	<i>шикарней —</i>
<i>Она весела и рада</i>	<i>Считает простого парня,</i>
<i>Без денег и без наряда...</i>	<i>Что служит у нас</i>
	<i>в пекарне.</i>

(«Челита»)

*Пусть сеньорита богата —
Венчаться в церковь пойдет он не с ней.
Там только деньги, а здесь только песни —
Ну что же, — посмотрим, что сильнее!*

(«Простая девчонка»)⁽²⁾

В этих же песнях мы можем разглядеть и другие важные для мира Клавдии Шульженко моменты. К таковым относится идея *далекого*. Проявляется она по-разному. В одном случае это многократное повторение, казалось бы, не связанного с остальным текстом оборота «Эх, путь-дорожка» («Андрюша»). Дорога здесь просто упоминается, но упоминается трижды... Все остальное происходит здесь, рядом. Записка, ветка сирени и платочек напоминают о том, что произошло давно (далеко во времени); что же касается пространства, то нам об этом ничего не говорится. А вот «Челита», «Простая девчонка» и некоторые другие близкие им песни рассказывают о чем-то далеком в пространстве (географически), далеком культурно и неопределенном относительно времени. Во многих других песнях, связанных для нас с именем Клавдии Шульженко, тоже присутствует идея *далекого*. Можно сказать, что она присутствует в ее творчестве постоянно, хотя далеко не всегда выступает на первый план.

Ее логической смысловой оппозицией является акцентирование *малого и близкого* — присутствующих здесь и сейчас бытовых «мелочей». Гармошка, кудри, ветка сирени, измятый платочек, кастаньеты, пекарня... «Телескоп» дополняется «микроскопом». Частная и незначительная деталь становится очень важной, насыщается дополнительными смыслами, даже иногда приобретает мифологические характеристики. Например, гармошка и голос героя оказываются инструментами не только музыкальными, но и магическими.

*Так играй, чтобы горы заплясали,
Чтоб зашумели зеленые сады!
Пой, Андрюша, так, чтоб среди ночи
Ворвался ветер, кудри теребя.
Поиграй, чтобы ласковые очи,
Не спросьясь, глядели на тебя.*

(«Андрюша»)

Эти, по сути своей, глубоко традиционные моменты сближают песенный мир певицы с народной песней, с народным сознанием. Однако это лишь одна сторона вопроса, один полюс ее творческой природы. Другая сторона — ее постоянная открытость современному,

(2) Тексты песен цитируются по: «Великие исполнители России XX века», буклет к двум CD-дискам. М.: Первое музыкальное издательство, 2005.

актуальному. Она была и глубоко традиционна, и остросовременна в одно и то же время. В чем проявлялась эта современность, эта актуальность? В темах ее песен? В круге образов? В интонационном строе? В языке? И как именно, каким способом скреплялись, соединялись вместе эти противоположные элементы: традиционное и современное, малое и великое, близкое и далекое, обыденное и возвышенное?..

Рискну утверждать, что в системе смыслов ее песенного репертуара содержится та самая, искомая «латентная философия», которая вбирает в себя как важнейшие элементы традиционного мировоззрения, так и обращенность к современной жизни, и которая соединяет в себе эти и многие другие смысловые оппозиции.

Разумеется, это пока всего лишь предположение, которое нуждается в проверке. Ведь наличие того, что могло бы быть элементом некоторой «философии», еще не означает наличия самой философии. Например, указание на какие-либо ценности не означает еще наличия *системы* ценностей, а присутствие тех или иных элементов картины мира не означает, что мы можем получить представление о самой этой картине, о принципах ее строения.

В чем же тогда состоит наша гипотеза, которую мы пытаемся проверить, обращаясь к творчеству Клавдии Ивановны Шульженко? Попробуем свести ее к нескольким пунктам.

1. Помимо явного содержания песен, выраженного непосредственно в словах, существует план неявного содержания, который можно аналитически выявить.
2. Это неявное содержание существует в качестве *пресуппозиций*, то есть положений, прямо не высказываемых, но необходимых для правильного понимания того, что высказывается явно.
3. Выявив эти пресуппозиции, можно на их основании в той или иной мере реконструировать *картину мира и систему ценностей*, которые скрыто присутствуют в песенном высказывании. Эти «теневые» элементы и образуют то, что мы условно назвали «латентной песенной философией».
4. Эта «песенная философия», как правило, относится не к отдельно взятой песне, а к целому множеству песен — *песенному кластеру*, — объединенному не столько по неким формальным признакам, сколько по их использованию тем или иным *песенным сообществом*.

Подобный подход был уже опробован при сравнительном анализе некоторых песенных кластеров, относящихся к отечественной песенной культуре первой половины двадцатого века. Результаты были изложены в статье «О чем эта песня?» [1]. В ней отсутствует интересное нас в данный момент творчество Клавдии Шульженко. Но материал, рассмотренный там, в известной мере характеризует *контекст*, с которым так или иначе взаимодействовал песенный мир певицы.

Не пытаясь представить то, что мы условно назвали «песенной философией», с достаточной степенью полноты, мы ограничимся тем, что возьмем за основу какой-то один ее аспект. Один, но такой, который, во-первых, может считаться содержательным, во-вторых, присутствует практически всегда и, в-третьих, проявляет себя в разных случаях по-разному, что создает возможности для сравнения. Таким аспектом будет *пространственно-временная структура картины мира*, которую мы будем обозначать здесь как *хронотоп*. Именно на нем мы и сосредотачиваемся в первую очередь. Но поскольку он не существует изолированно, а органически связан с иными элементами «песенной философии», то мы, скорее всего, будем так или иначе вынуждены сказать что-то и о них.

Для начала предельно коротко перечислим ряд достаточно типичных «песенных философий» и соответствующих им хронотопов, распространенных в песенном творчестве. В сравнении с ними будет легче понять специфику и ценность песенного мира Клавдии Шульженко. Они как бы сами собой распадутся на несколько больших групп.

Хронотопы первой группы характерны тем, что в них делается недвусмысленный *акцент на время* и проблемы, с ним связанные. На основании того, как именно это делается, мы можем видеть существование разных типов таких хронотопов. Укажем лишь три, которые, как представляется, имеют отношение к основной нашей теме.

Выразительные примеры *первого типа* достаточно часто дает русский романс, хотя, конечно, не только он. Здесь мы видим то, что условно можно назвать «драмой времени». Основная оппозиция — «было — прошло». Между настоящим и прошлым — разрыв. Прошедшее обладает несомненной ценностью, которая продолжает храниться в человеческой памяти: то, что в объективной реальности,

в душе, на внутреннем плане остается нерушимым. Верность памяти и верность чувству воспринимаются также как нечто ценное и означают, по сути, верность себе. Один из многочисленных примеров — «Хризантемы» (муз. Н. Харито, сл. В. Шумского), хотя, конечно, таких примеров существует множество.

<i>В том саду, где мы с вами встретились,</i>	<i>Опустел наш сад, вас давно уж нет,</i>
<i>Ваш любимый куст хризантем расцвел,</i>	<i>Я брожу один весь измученный,</i>
<i>И в моей груди расцвело тогда</i>	<i>И невольные слезы катятся</i>
<i>Чувство яркое нежной любви...</i>	<i>Пред увядшим кустом хризантем...</i>

<i>Отцвели уж давно</i>	<i>Отцвели уж давно</i>
<i>Хризантемы в саду,</i>	<i>Хризантемы в саду,</i>
<i>Но любовь все живет</i>	<i>Но любовь все живет</i>
<i>В моем сердце больном...</i>	<i>В моем сердце больном...</i>
<i>Отцвели уж давно</i>	<i>Отцвели уж давно</i>
<i>Хризантемы в саду...</i>	<i>Хризантемы в саду...</i>

(«Хризантемы»)

К этому можно было бы еще добавить достаточно большой перечень хорошо известных русских романсов.

Второй тип в существенных своих чертах является инверсией, «перевертышем» первого. Прошлое и будущее столь же разорваны и столь же поляризованы. Но основная ценность переносится в будущее, прошлое — мучительный кошмар, а настоящее целиком посвящено титанической попытке вырваться из объятий прошлого и прорваться в будущее. Таковы в большинстве своем революционные песни и во многом продолжающие эту линию песни гражданской войны. Примеры хорошо известны. «Отречемся от старого мира! Отрянем его прах с наших ног!» — таковы самые первые слова «Марсельезы» в свободном переводе с французского Петра Лаврова. А вот не менее известные слова «Интернационала»:

*Вставай, проклятьем заклейменный,
Весь мир голодных и рабов!
Кипит наш разум возмущенный*

*И в смертный бой вести готов.
Весь мир насилья мы разрушим
До основанья, а затем
Мы наш, мы новый мир построим,
Кто был никем — тот станет всем!*

Предельная решимость отказа от старого, от прошлого и устремления к новому, в будущее и готовность заплатить за это любую цену, включая собственную жизнь — один из постоянных мотивов этих песен.

*Смело, товарищи, в ногу!
Духом окрепнув в борьбе,
В царство свободы дорогу
Грудью проложим себе.*

Хороший пример *третьего типа* — танго «Утомленное солнце» (муз. Е. Петербургского, сл. И. Альбека):

*Утомленное солнце нежно с морем прощалось,
В этот час ты призналась, что нет любви.
Мне немного взгрустнулось —
Без тоски, без печали
В этот час прозвучали слова твои.
Расстаемся — я не стану злиться,
Виноваты в этом ты и я.
Утомленное солнце нежно с морем прощалось,
В этот час ты призналась, что нет любви.*

Время, как и в первых двух случаях, доминирует над пространством и становится едва ли не главным действующим лицом. Прошлое отчетливо преобладает над будущим; даже момент описываемого действия смещается в прошлое, да и само настоящее предстает как бы медленно уходящей тенью прошлого. Все, что дорого, *неотвратимо уходит*. Борьба с этим бесполезно, и человек просто принимает конечность всего, в том числе и того, что для него дорого и с чем ему неизбежно приходится прощаться. «Мудрая позиция» состоит в том, чтобы спокойно и безмятежно отпускать в прошлое все, оставляя

в себе вместо верности памяти лишь смутную надежду на неопределенное новое, которое, быть может, еще ждет в будущем. А может, и не ждет. И тогда готовность к уходу всего ценного незаметно перерастает в готовность к собственному уходу. Таково мироощущение многих известных танго, едва ли не большинства песен Б. Прозоровского и большого числа песен А. Вертинского.

Хронотопы второй группы выделяются тем, что обнаруживают столь же отчетливый *акцент на пространство*. Такого рода песни стали завоевывать все большее влияние в тридцатые годы прошлого века и на их основе сложилось то, что мы вправе назвать классической советской песней. В той картине мира, которая формировалась в этих песнях, особый интерес представляют два аспекта, которые можно условно обозначить как «паровозный» и «панорамный». Первый означает, что элементы окружающей действительности разворачиваются перед человеком благодаря стремительному движению, движению *сквозь*, тогда как во втором случае они просто все более открываются взору, как если бы смотрящий поднимался все выше, поднимался *над*. Не потому ли в советской песне того времени образы высоты, полета как бы соревнуются в своей значимости с образами движения?

В связи с этим, стоит особое внимание обратить на знаменитую «Песню о встречном» (муз. Д. Шостаковича, сл. В. Корнилова). Здесь нет рокового разрыва времени на прошлое и будущее, нет мотива сохранения в душе верности былому, нет и спокойного «отпускания» в прошлое того, что дорого. Но нет и ненависти к прошлому, цепи которого призывает сбросить революционная песня. Кое-что важное от революционной песни все же остается — устремленность в будущее. «Аромат» будущего несут такие слова и образы, как *утро*, встающее *солнце*, настоящая и будущая *молодежь*, дующий в лицо *ветер*.

Обращает на себя внимание *центростремительный* характер всеобщего движения, когда все важнейшие элементы картины мира радостно движутся *навстречу* друг другу. И в пространстве, и во времени. Здесь и встреча нового дня, и встреча человека с солнцем, рекой, ветром, встреча человека и страны, страны и нового дня, встреча поколения отцов и молодежи, сегодняшней и завтрашней. Весь мир как бы движется навстречу самому себе — это ли не мощнейшая метафора победы над тем, что именуется *отчуждением*? Именно этот

метафорический (символический) смысл действительно значим: не физические тела движутся друг другу навстречу, а ценности. Это — встреча и праздник единения человеческих ценностей.

«Паровозный» характер оркестрового сопровождения, довольно типичный для классической советской песни, создает образ стремительного движения, прошивающего и соединяющего огромные пространства. Этот «паровоз» советской песни стал символом соединения не только пространств, но и времен. Его бег одновременно — и бег *сквозь* пространство, и бег *сквозь* время, и бег самого времени. В этом, помимо прочего, есть и такой смысл, как сублимация трагического, с которым неразрывно связана идея времени. Стремление в будущее здесь как бы *опространствливается*, приобретая вид стремительного движения *сквозь* пространство. Притом само это движение становится *жестом собирания* многого в единство (каковым, в определенном смысле, является и герб СССР, и многие другие символы этой эпохи). При таком мировосприятии теряется существенная разница между временем и пространством. Движение и скорость понимаются как то, что пронизывает и соединяет. В этом соединении все же доминирует именно пространство, ибо пространство как таковое — форма совместного сосуществования.

Наиболее значимым для нашей темы источником примеров **третьей группы** являются песни Великой Отечественной войны. В них хронотоп и вся картина мира существенным образом трансформируются. Человеческая реальность, мир людей (страны) и мир отдельного человека оказываются *расколоты на две большие сферы*. Одна — большая — сфера отчуждена. Там — смерть, ночь, холод, свист пуль... Другая сфера — сфера жизни — представлена двумя «островками» относительной безопасности. Один островок здесь, другой далеко-далеко, по ту сторону территории смерти. Эта внешняя топография дополняется внутренней, где силы души — любовь, верность, вера, умение ждать — соединяют два далеких островка в одну территорию жизни, иррациональным образом спасая ее от вполне материальных угроз. Подобная структура жизненной реальности чаще представлена в категориях пространства. Таковы, например, ставшие знаковыми песни «В землянке» (муз. К. Листова, сл. А. Суркова, 1942 г.), «Темная ночь» (муз. Н. Богословского, сл. В. Агатова, 1942 г.).

Но есть немало песен военных лет, где нечто подобное происходит со временем. Внутри «большого» времени, заполненного войной, возникают маленькие островки тишины, покоя, радости... Вот лишь некоторые известные примеры: «Соловьи» (муз. В. Соловьева-Седого, сл. А. Фатьянова, 1944 г.), «Вечер на рейде» (муз. В. Соловьева-Седого, сл. А. Чуркина, 1942 г.), «На солнечной поляночке» (муз. В. Соловьева-Седого, сл. А. Фатьянова, 1943 г.), «В лесу прифронтовом» (муз. М. Блантера, сл. М. Исаковского, 1942 г.), «Случайный вальс» (муз. М. Фрадкина, сл. Е. Долматовского, 1943 г.).

Отреагировала ли песня на победное окончание войны какими-то процессами, происходящими на уровне картины мира, ценностей, общего эмоционального строя? Естественно, отреагировала. И не просто отреагировала. С этого исторического момента начался существенно новый этап, новая траектория ее развития. И внутри этого этапа можно увидеть достаточно разные типы реакций на приобретенный исторический опыт. Мы находим здесь и многочисленные попытки реставрации прежней внутренней целостности, попытки вернуть и даже усилить довоенный пафос большой, единой, мощной державы. Есть здесь и ностальгия по тем ценностям, которые были «открыты» в годы испытаний. Есть и погружение в состояние долгожданной тишины и покоя.

И тут самое время вспомнить о главной героине наших размышлений, о Клавдии Ивановне Шульженко, и задать два вопроса. Вопрос первый — нашли ли в ее творчестве какое-либо отражение рассмотренные нами хронотопы и связанные с ними картины мира? Вопрос второй — как в ее песнях нашел свое воплощение переход к новому, послевоенному этапу? Для ответа на них нам необходимо проникнуть в мир «интонируемых смыслов» песен Клавдии Шульженко.

Как представляется, ответ на новые вопросы времени певица, безусловно, дала. Но явился он не внезапно, а был уже подготовлен заранее, как бы постепенно вызревая и во время войны, и до нее. А после войны пришелся как нельзя кстати. Впрочем, не только этот «ответ», но весь песенный мир Клавдии Шульженко и спрятанная в нем «песенная философия» складывались постепенно и очень последовательно. Есть в этом мире и свое ядро, и своя, условно говоря, периферия. В тех песнях, которые мы отнесем к ядру, система смыслов предстает с наибольшей полнотой и ясностью. Чем даль-

ше к периферии, тем в меньшей степени каждая отдельная песня отражает эту систему. Но в своей совокупности они соответствуют основным смыслам. Не имея физической возможности обсудить здесь весь репертуар певицы, сосредоточим внимание прежде всего на песнях, входящих, как нам представляется, в смысловое ядро. То ли по счастливой случайности, то ли закономерно, но почему-то именно они оказались наиболее популярными, наиболее любимыми, и именно они наиболее прямо ассоциируются с именем певицы.

Вполне возможно, что такая структура песенного репертуара не случайна, но каким-то образом выражает собственный «мир» певицы — мир, который она последовательно строит и утверждает. И мир этот имеет *централизованный* характер (по типу: «от Москвы до самых до окраин»). Он един, целостен, центрирован и устойчив. Эта устойчивость выступает в нем как ценность. Любопытно... Но гораздо любопытнее другое: *каждая* отдельно взятая песня из числа тех, что мы относим к ядру, несет в себе картину мира, выстроенную подобным образом. В ней обязательно присутствует и специально обыгрывается некий *особый предмет*, который, будучи центральным элементом, соединяет и держит всю конструкцию.

Анализ этого особого предмета, его характеристик и функций мы начнем с примера достаточно позднего, соответствующего времени, когда этот «плод» уже достаточно хорошо «созрел». А затем с этим зрелым образцом будем сравнивать другие песни. Это песня «Подъезд» (муз. А. Лепина, сл. Ф. Лаубе), относящаяся к 60-м годам прошлого века.

Она начинается с характерного для многих песен (в том числе и из репертуара К. Шульженко) упоминания о дальних странствиях: «Много верст и дорог я измерил, много видел диковинных мест...». Этим дальним пространствам принадлежит практически и все *время* зрелой жизни героя песни. Множество далеких пространств сразу же ставится в соответствие с одной, особой точкой, важная роль которой нам становится понятной из дальнейшего. Эта точка — подъезд. Сюда герой возвращается «на минутку». Маленькое замкнутое помещение становится соразмерным огромным открытым пространствам, а скоротечная минутка уравнивает годы странствий.

Заметим, что подъезд здесь *не только «что-то», но и «кто-то»*, к нему герой обращается как к субъекту: «Я к тебе на минутку, объ-

тия-двери распахни предо мною, подъезд!». Можно, конечно, сказать, что это всего лишь олицетворение. И это будет, в общем-то, верно. Но тогда мы упустим тот важный момент, что в песне нередко оживает архаическое, мифологическое сознание, с помощью которого формируется особая *песенная реальность*. В этой реальности особое место принадлежит таким сущностям, которые *соединяют в себе субъектность и объектность, внешнее и внутреннее*⁽³⁾.

Интересные метаморфозы происходят и с героем песни. Он как бы умножается. Здесь присутствует «я» героя, который переживает момент возвращения и от имени которого ведется повествование. Есть и его *судьба* как единая линия жизни. И есть разные периоды его жизни — разные *возрасты*, обладающие известной автономией и способностью действия: «Здесь мое когда-то детство / Вниз съезжало по перилам / И с мальчишкой соседским, / Притаясь впотьмах, курило. Здесь, по лестнице покатою, / Детство в школу торопилось, / А потом ушло куда-то и назад не воротилось». Так мое «я» из другого периода жизни (и воплощающее этот период) становится моим объектом, на который я гляжу как бы издалека. Точно так же ведет себя и юность: «Здесь моя когда-то юность / Руку девичью сжимала, / И подъездная угрюмость эхом клятвы повторяла... А потом, позвав в дорогу, / Юность мне рюкзак вручила, / Подвела меня к порогу / И с подъездом разлучила». Самость героя поляризуется, она становится подобной вееру, лепестки которого одними концами смотрят в разные стороны, но другими концами соединяются в одной точке.

И еще один «узелок», который связывается с помощью подъезда, может быть охарактеризован как *единство внутреннего и внешнего* (что, вообще говоря, есть иная сторона единства субъекта и объекта). Это — место, куда я прихожу (в которое я вхожу) из большого мира, и место, из которого я выхожу в большой мир. В каком-то смысле, на подъезд тут переносится мифологема родного дома. Возвращаясь к подъезду, я возвращаюсь к самому себе. Так подъезд оказывается инобытием героя.

Регулярное возвращение становится способом, который позволяет, не закрываясь от мира, полного борьбы и перемен, оставаться

(3) Такого рода «странным» сущностям, их месту в художественной реальности и их особым свойствам автор посвятил немало страниц в книге «Техника художественного трансa» [2]. Там они обозначались с помощью термина «конъект».

самим собой и постоянно восстанавливать свою идентичность. Этот образ многоаспектного возвращения несет на себе отпечаток той самой «центростремительности», на которую мы обратили внимание в связи с «Песней о встречном». Но только там встреча еще не мыслилась как возвращение. Там доминировало движение вперед, навстречу будущему. Здесь же это именно возвращение, временное, но движение вспять.

Смысловая структура песни подкрепляется композиционной.

Куплеты (их три) раскрывают отношение {«Я» — Подъезд}:

<i>Много верст и дорог</i>	<i>Люди мимо идут</i>	<i>Много лет, много зим</i>
<i>я измерил,</i>	<i>без оглядки, —</i>	<i>мне хотелось</i>
<i>Много видел диких диковинных</i>	<i>Нелегко меня стало</i>	<i>Вновь с тобой повстречаться,</i>
<i>мест...</i>	<i>узнать...</i>	<i>подъезд.</i>
<i>Я к тебе на минутку,</i>	<i>Разреши мне, подъезд мой,</i>	<i>Я б остался, дружище,</i>
<i>Объятия-двери</i>	<i>На этой площадке</i>	<i>Но ждет мою зрелость</i>
<i>Распахни предо мною,</i>	<i>Хоть минутку всего</i>	<i>Столько верст и диких диковинных</i>
<i>подъезд!</i>	<i>постоять...</i>	<i>мест...</i>
.....

Припевы (слова припевов разные) посвящены раскрытию другого фундаментального для этой песни отношения — {«Я» — разные возраста}:

<i>Здесь мое когда-то детство</i>	<i>Здесь моя когда-то юность</i>	<i>Чье-то детство мне навстречу</i>
<i>Вниз съезжало по перилам</i>	<i>Руку девичью сжимала,</i>	<i>По перилам вниз съезжает,</i>
<i>И с мальчишкой соседским,</i>	<i>И подъездная угрюмость</i>	<i>Чья-то юность в этот вечер</i>
<i>Притаясь впотьмах, курило.</i>	<i>Эхом клятвы повторяла...</i>	<i>Руку девичью сжимает...</i>
<i>Здесь, по лестнице покатою,</i>	<i>А потом, позвав в дорогу,</i>	<i>Ну а мне — дороги мерить,</i>
<i>Детство в школу торопилось,</i>	<i>Юность мне рюкзак вручила,</i>	<i>Спать порой по часу в сутки...</i>
<i>А потом ушло куда-то</i>	<i>Подвела меня к порогу</i>	<i>Распахни, подъезд, мне двери,</i>
<i>И назад не воротилось.</i>	<i>И с подъездом разлучила.</i>	<i>Я заехал на минутку!</i>
.....

В третьем припеве отношение {«Я» — разные возраста} претерпевает еще одно существенное изменение: детство и юность перестают быть только моими, а становятся чьими-то еще: «Чье-то детство мне навстречу / По перилам вниз съезжает, чья-то юность в этот вечер / Руку

девичью сжимает...». Личное перестает быть только индивидуальным, но приобретает общезначимость, а сам центральный элемент оказывается еще и звеном, связующим разные поколения.

Любопытно, что сама песня не столько повествует о каких-либо событиях, сколько разворачивает перед нами заложенную в ней картину мира.

Суммируем сказанное по поводу данной песни.

Картина мира данной песни действительно содержит *центральный элемент*, в качестве которого в данном случае выступает *подъезд*. Этот центральный элемент представляет собой предмет неодушевленный и одушевленный одновременно. Это и нечто, и некто. В частности, к нему можно обратиться, с ним можно поговорить. Встреча героя с подъездом выступает одновременно и как его встреча с детством и юностью, и как встреча с самим собой. Происходит *относительное отождествление* между ним и подъездом. Хотя можно охарактеризовать это отношение и иначе — как *зеркальность* центрального элемента: герой смотрит в него как в волшебное зеркало, видя себя, свое прошлое и себя в прошлом. А затем и отражение себя в последующих поколениях. Мы видим, что этот центральный элемент обладает рядом «*добавленных свойств*», то есть таких, которые не существуют в обычной реальности у соответствующего объекта. Прежде всего, с ним можно вступить в диалог.

Кроме того, в данном случае существенной является его способность устанавливать (и восстанавливать) различного рода связи между всеми остальными элементами картины мира. В результате устанавливаются антиномические пары:

- большое пространство большого мира — малое пространство подъезда;
- большое время человеческой жизни (судьбы) — малое время (момент) встреч с подъездом;
- субъект — объект;
- внутренняя реальность — внешняя реальность;
- движение от себя в большой мир, самоизменение — движение к себе, возвращение, восстановление самоидентичности (за этим стоит более широкая и фундаментальная оппозиция изменчивости и устойчивости, а также близкая ей оппозиция различия и тождества);
- расщепление «я» — воссоединение «я»;
- я — другие;

- цепь разных возрастных этапов — цепь поколений.

Центральный элемент (подъезд) выступает здесь как соединительный и в определенном смысле гармонизирующий, сводящий воедино две противоположные *ценностные* установки — центро-стремительную ценность возвращения к себе, в себя, к привычному, знакомому, родному и центробежную ценность движения вовне, ко все новым горизонтам, ценность постоянного обновления, стремления к неведомому. Гармония этих противоположностей достигается, во-первых, через обобщение данного жизненного сценария до уровня закона преемственности поколений и, во-вторых, через установление ритма чередования этих разнонаправленных тенденций. Так происходит закономерная смена времен года, дня и ночи, вдоха и выдоха. В песне же чередование этих установок оказывается одновременно и ритмом самой музыкальной композиции — чередованием куплетов и припевов. Гармония противоположных ценностей эстетизируется и занимает более высокое положение *метаценности*.

Центральный элемент — подъезд — не только имеет отношение к ценностям, соединяя и гармонизируя их, но и *сам является ценностью*, впитывая в себя множество значимых воспоминаний и смыслов. Как ценность он обладает целым рядом примечательных характеристик. Центральный элемент соразмерен человеку. Внешне он достаточно мал, прост, непритязателен, но внутренне весьма значителен. Его ценность не просто присуща ему как отдельному предмету, но в значительной мере именно тем и определяется, что он связан со многими другими ценностями, соединяет эти ценности друг с другом и как бы вбирает в себя их потенциал. Кроме того, его значимость определяется отношением и чувствами человека, в конечном счете, любовью в широком, философском смысле этого слова. Его ценность неотчуждаема. Мы уже имели возможность обратить внимание на безусловный приоритет неотчуждаемых ценностей в песенном мире Клавдии Шульженко. Высокая ценность этого главного элемента связана с его особой центральной позицией в песенной картине мира. Этим же, по-видимому, определяются и его особые, как бы «магические» свойства.

Вот еще две широкоизвестные песни послевоенного периода творчества певицы, где мы находим сходные принципы организации реальности. Одна из них — «Старый парк» (муз. А. Островского,

сл. В. Бахнова и Я. Костюковского, 1954 г.), другая — «Три вальса» (муз. А. Цфасмана, сл. Л. Давидович и В. Драгунского, 1956 г.). В них, так же как и в песне «Подъезд», присутствует аналогичный центральный элемент, на который указывает название песни.

«Старый парк»

<i>Сияет солнце ярко, И по аллеям парка Брожу я, словно много лет назад. А в нашем парке старом Все так же ходят пары И бабушки с внучатами сидят. Вы помните, когда-то Мы были все внучата, И в этом тихом парке над рекой Возили нас в колясках, Рассказывали сказки, А парк шумел зеленой листвою...</i>	<i>Я помню, как из школы Компанией веселой Мы в парк ходили раннею весной. Там, в круг собравшись тесный, Мы пели наши песни, И ветер их подхватывал хмельной. Студенческие годы, И лыжные походы, И шумный молодежный карнавал!.. И в этом самом парке У входа возле арки Меня мой однокурсник ожидал.</i>
---	---

<i>Припев: Я люблю тебя, мой старый парк, И твои аллеи над рекою. Не забыть тебя, мой старый парк, Столько связано с тобою. Ты всегда красив, мой старый парк, — Солнце светит иль бушует вьюга. Я пришла к тебе, мой старый парк, Как на встречу с давним другом.</i>	<i>Припев: Сияет солнце ярко, И по аллеям парка Брожу я, словно много лет назад. А в нашем парке старом Все так же ходят пары И бабушки с внучатами сидят. Когда-нибудь, быть может, Мы будем с вами тоже По солнечным аллеям над рекой Возить внучат в коляске, Рассказывать им сказки, И будет парк шуметь своей листвою.</i>
--	---

Старый парк здесь больше, чем парк, так же как подъезд — больше, чем подъезд. Гораздо больше. Здесь он тоже — центральный элемент, который связывает времена, поколения и ценности. Он —

как бы гарант устойчивости, повторяемости и возобновляемости важнейших форм человеческого взаимодействия, человеческой жизни в целом. Но важнее даже не это, а возобновляемость отношения к жизни, возобновляемость способа восприятия жизни, эмоциональных реакций на одни и те же явления — солнце, аллеи над рекой, встречи одноклассников, бабушки с внучатами... а за всем этим стоит воспроизводимость субъекта, структуры внутреннего мира человека благодаря погруженности всех и каждого в одну и ту же эмоционально окрашенную реальность. Воспроизводимость моего «я» в других. Так центральный элемент песенной картины мира устанавливает связь человека с другими людьми и поколения с другими поколениями.

Песня «Старый парк» по-своему, с некоторыми вариациями рисует ту же картину мира, что и «Подъезд». В том числе и хронотоп. Парк — место, куда возвращаются. Он соединяет то, что здесь, и то, что где-то далеко. Парк так же оказывается точкой связи настоящего, как с прошлым, так и с будущим. При этом возникает даже несколько парадоксальная симметрия прошлого и будущего, что опять же указывает на своеобразное «пространствование» времени, о чем уже было сказано ранее. Он — *центр*, причем одновременно во многих смыслах этого слова.

Эта песня так же, как и «Подъезд» транслирует определенный способ восприятия мира и жизни, задает культурный образец построения внутренней и внешней реальности. Следование этому образцу дает покой, уверенность, внутреннюю устойчивость.

Песня «Три вальса» выстраивает все это несколько иначе. Прежде всего, сам центральный элемент ее не имеет вещественной основы. Это вальс. Причем не вальс вообще (как, например, в песне «Вальс о вальсе»), а именно *этот*, конкретный вальс. Об этом ничего не говорится в тексте песни, но это с очевидностью предьявляет музыка. Сама песня является вальсом, причем и воспринимается как *тот самый* вальс, о котором рассказывается в песне. То есть песня *сама является тем, о чем в ней поется*. С этим обстоятельством вступает в противоречие название песни — «Три вальса». Событий в ней тоже три. Одно происходит в юности, другое — в зрелые годы, третье — в старости. И если вальс воспринимать не просто как танец, не просто как музыку, но и как жизненную ситуацию со своим собственным

внутренним смыслом, то действительно выходит, что вальсы разные. Он один, и их три. Их три, но он один.

Это было бы простой игрой в парадоксы, если бы за вальсами (или одним и тем же вальсом) не стояли люди и их судьбы. Разве о каждом из них нельзя сказать то же самое? Я в молодости, я в зрелости, я в старости — это, вообще говоря, один и тот же человек или разные? И вальс в этой системе оказывается фактором самоидентичности. Он скрепляет воедино и не дает разбежаться в разные стороны разным этапам человеческой жизни и соответствующим этим этапам разным «я». Следуя за сюжетной линией, сама музыка меняет характер звучания, непосредственно являя парадокс сохранения тождества при явном изменении.

В этом же направлении «работает» актерская составляющая исполнительского мастерства певицы. Она, оставаясь безусловно самой собой и сохраняя за собой позицию рассказчика, предъявляет при этом образы тех людей, о которых рассказывает, передает характерные возрастные особенности, смысловые оттенки речи, эмоциональные реакции и пр. И мы непосредственно наблюдаем единство тождества и различия.

Что же соединяет собой этот центральный элемент? Как минимум, следующее: а) «я» и «ты», б) единичное «я» и многие «я», г) разные возрастные периоды жизни, д) настоящее и прошлое. Настоящее при этом обнаруживает устойчивость, позволяющую без тревоги думать о будущем. О будущем стоит сказать особо. В масштабах единичной жизни и единичной судьбы горизонты будущего ограничены. Слова песни разворачивают перед нами картину, прежде всего, именно в этих масштабах и в этих горизонтах. Но кое-что работает против подобного мировосприятия. Во-первых, это периодическая повторяемость ситуации. Во-вторых, это куплетная структура песни, которая сущностно связана с круговым временем (постоянная повторяемость музыки). В-третьих, жанр вальса, связанный прочной ассоциативной связью с круговым движением. Этого оказывается достаточно, чтобы освободить наше сознание от исключительного господства линейного времени и уравновесить его временем круговым. И тогда зияющая пустота неизбежного небытия рассеивается, дополняется идеей постоянного возвращения, возобновления, возрождения. Если и не нас с вами, то Вальса.

Три вальса

<i>Помню первый</i>	<i>А вчера мы позвали</i>	<i>Тот, кто любит, ревнует</i>
<i>студенческий бал, —</i>	<i>друзей</i>	<i>всегда,</i>
<i>В светлом празднике</i>	<i>На серебряный наш</i>	<i>Но я знаю — промчатся</i>
<i>актовый зал.</i>	<i>юбилей.</i>	<i>года,</i>
<i>Помню голос такой</i>	<i>Тот же голос сказал мне:</i>	<i>И в день свадьбы моей</i>
<i>молодой:</i>	<i>«Друг мой, первый вальс</i>	<i>золотой</i>
<i>«Первый вальс я прошу</i>	<i>ты танцуешь со мной».</i>	<i>Он мне скажет:</i>
<i>вас со мной!»</i>		<i>«Тряхнем стариной?»</i>
<i>— Что? Да!</i>	<i>— Что? Да!</i>	<i>— Что? Да!</i>
<i>— Что? Нет,</i>	<i>— Что? Нет,</i>	<i>— А? Да,</i>
<i>В Сокольниках... как для кого...</i>	<i>Спасибо, родной, хорошо...</i>	<i>Ну что ты, какие года...</i>
<i>В театр? Иногда, с подругой,</i>	<i>Лучше всех... ты всегда,</i>	<i>Печень? А... ерунда!</i>
<i>Нет, ничего...</i>	<i>Правда, поверь, всей душой.</i>	<i>Мне вальс был полезен</i>
		<i>всегда.</i>
<i>— Что? Да!</i>	<i>— Что? Да!</i>	<i>— Что? Нет!</i>
<i>— Что? Нет,</i>	<i>— Что? Нет,</i>	<i>— Что? Да,</i>
<i>Мама, два брата</i>	<i>У Зины красивые руки?</i>	<i>Профессор, ты вовсе</i>
<i>студенты.</i>	<i>Тридцать пять ей?</i>	<i>не старый!</i>
<i>Угадайте... не секрет...</i>	<i>Это бред —</i>	<i>Ты молод в семьдесят лет.</i>
<i>Не люблю комплиментов!</i>	<i>У нее уже внуки!</i>	<i>А я... чем мы не пара?</i>
<i>Не говорите такие</i>	<i>Как это, как это</i>	<i>Помнишь ли юности нашей</i>
<i>слова,</i>	<i>я не права?</i>	<i>слова?</i>
<i>Я ведь могу</i>	<i>Я и не думаю</i>	<i>О-о-о... им никогда</i>
<i>рассердиться!</i>	<i>злиться!</i>	<i>не забыться,</i>
<i>Ох, как кружится голова,</i>	<i>Ах, как кружится голова,</i>	<i>Ах, как кружится голова,</i>
<i>Как голова кружится.</i>	<i>Как голова кружится.</i>	<i>Как голова кружится...</i>

Песня «Синий платочек» (муз. Е. Петербургского, сл. М. Максимова, Я. Галицкого) появилась в репертуаре Клавдии Ивановны Шульженко в 1942 году, во время Великой Отечественной войны. Здесь возникает один интересный вопрос. Только что на основе сравнительного анализа четырех характерных примеров из песенного репертуара певицы мы выделили ряд особенностей ее латентной «песенной

философии». Это касается, в частности, особенности доминирующего в ее песнях хронотопа. Несколько раньше мы утверждали, что песни военного времени обладают своими характерными чертами построения картины мира. Как взаимодействуют эти две тенденции? Одна уступает, другая побеждает? Или возникает некий компромисс? А может быть — синтез? Попробуем как-то в этом разобраться.

Песня «Синий платочек» также выстраивает картину мира с центральным элементом, который связывает воедино все остальные ее значимые составляющие. И здесь он так же, как и в предыдущих рассмотренных нами песнях, прямо обозначен в названии песни. Но важно и то, что на примере этой песни отчетливо прослеживаются множественные связи центрального элемента, выводящие далеко за пределы ее сюжетного содержания. «Синий платочек», синий платок... Платок, о котором поется. И сразу всплывают в памяти одна за другой песни (и романсы), в которых живут «дальние родственники» синего платочка. Среди них и «темно-вишневая шаль», и «оренбургский пуховый платок», и знаменитая накидка — «не забудь потемнее накидку, кружева на головку надень». А несколько позже — Борис Прозоровский с его «Газовой косынкой», потом «Вечер на рейде» (муз. В. Соловьева-Седого, сл. А. Чуркина) — «И ранней порой мелькнет за кормой знакомый платок голубой». Вспоминаются также девчонки, которые «стоят в сторонке, платочки в руках теребя». Да и в репертуаре самой Клавдии Шульженко есть песня, где среди прочих дорогих сердцу вещиц упоминается «смятый платочек» («Записка», муз. П. Германа, сл. Н. Бродского). Так что тема эта далеко не случайная и глубоко укорененная в нашей традиции. А значит, предмет этот насыщен смыслами и ассоциациями. Нельзя не сказать, что, помимо песен, огромная смысловая нагрузка платка уходит корнями и в народную культуру, в том числе и в русскую, и в христианскую традицию («Покров Пресвятой Богородицы»).

В нашем случае это *синий* платок. Цвет этот далеко не нейтрален в смысловом отношении. Целый комплекс идей связан с ним в христианской традиции: небо, вечность, бессмертие, небесная истина, философия, смиренное принятие Божьей воли, самопожертвование... Современная психология со своей стороны также интересуется символикой цвета. «Тот, кто находится в таком уравновешенном гармоничном состоянии, без напряжений, чувствует себя приспособ-

ленным, принадлежащим коллективу и находится в безопасности. Синий цвет представляет собой привязанность ко всему окружающему. Единение, тесную связь. Да и в народе говорят: «Синий цвет — это верность». Это праматеринская привязанность, верность и доверие, любовь и самоотверженность (поэтому у Богоматери Марии синий плащ). Синий цвет представляет собой вечность, а также и традицию» [3, с. 188–189].

Вернемся к песне. *Синий платочек* здесь является тем самым центральным, скрепляющим элементом, вокруг которого выстраивается вся остальная картина мира. Эта идея проведена ясно и последовательно, что полностью соответствует основным принципам мирозерцания других песен Клавдии Шульженко, рассмотренных выше. Но есть здесь и моменты принципиально важные для песен военного времени. Мы уже говорили в связи с этим о расколотой реальности (и в пространстве, и во времени), когда возникают две сферы — сфера жизни и относительной безопасности, защищенности и сфера вражды, опасности и смерти. Здесь это тоже есть. Но вот что интересно. Масштаб того, что защищает, радикально уменьшается. Это уже даже не землянка. Это платок. И не просто синий платок, а «синенький скромный платочек», в чем видится традиционный жест «самоумаления». Но этим только усиливается контраст между материальной, вещной незначительностью и духовной, смысловой значимостью его. Кроме того, в общем культурном контексте платочек этот выглядит далеко не одиноким, за ним — поддерживающий его ряд других платков и платочков, накидок и косынок. Платок — щита и физическая, и символическая. Предмет, обладающий, помимо прочего, смыслом оберега. Синий цвет лишь усиливает это качество.

К последнему куплету с синим платочком происходит существенная трансформация. Был «скромненьким» — стал «заветным»; был один — стало великое множество; «падал с опущенных плеч» — стал предметом, который «носим в шинелях с собой»; был слабой защитой от непогоды — стал драгоценным символом всего, что защищают со всей возможной силой и яростью. Подобной трансформации центрального элемента мы еще не видели. Возможно, это связано еще и с тем, что здесь органично соединились особенности картины мира песен Великой Отечественной войны с особенностями песенной философии Клавдии Шульженко.

«Синий платочек»

<i>Синенький скромный платочек Падал с опущенных плеч. Ты говорила, что не забудешь Ласковых, радостных встреч. Порой ночной Мы распрощались с тобой, Нет больше ночек, Где ты, платочек, Милый, желанный, родной.</i>	<i>Письма твои получая, Слышу я голос живой, И между строчек синий платочек Снова встает предо мной. И часто в бой Провожает меня облик твой. Чувствую, рядом с любящим взглядом Ты постоянно со мной.</i>
<i>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 изголовь Прячешь платок голубой.</i>	<i>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.</i>

Такой способ организации картины мира и соответствующего хронотопа мы можем найти еще во многих песнях из репертуара Клавдии Шульженко. И, прежде всего, тех, которые пользовались и пользуются наибольшей популярностью и признанием. Просто перечислим некоторые хорошо известные, такие, которые прочно связаны с именем певицы и воспринимаются как *ее песни*: «Портрет», «Руки», «Записка», «Вишневая шаль», «Возьми гитару», «Давай помолчим», «Давай закурим», «У полустанка», «Вальс о вальсе»... Эти и многие другие песни выстраивают единую картину мира, которую характеризует гармоническая уравновешенность и целостность, центризм, устойчивость и самодостаточность, приоритет неотчуждаемых ценностей, воплощенных в вещах, внешне простых и непритязательных, но обладающих для человека глубоким духовным значением. И все эти особенности, как правило, связаны с наличием и особой функцией того, что мы обозначили как центральный элемент. Заметим, что наличие некоторого центрального элемента

в структуре художественного текста (и художественного образа) — вещь достаточно типичная. Но здесь речь не об этом. Центральный элемент, о котором мы здесь рассуждали, соединяет не элементы художественного образа, не элементы текста, а жизненные реалии. С его помощью формируется мир, где единство прошлого, настоящего и будущего, единство близкого и далекого, единство «ты» и «я», «я» и «мы» защищено и гарантировано. Его наличие — не черта художественного метода, а особенность предлагаемого способа жизни.

Говоря о песенной философии Клавдии Шульженко, давайте постоянно иметь в виду, во-первых, известную условность употребления слова «философия». Речь идет лишь о присутствии в песне определенной части скрытого содержания, которое представляет философский интерес, ибо касается таких «верхних этажей» сознания, как картина мира и система ценностей. А во-вторых, то, что данные особенности мирозерцания обнаруживаются не только в песнях из репертуара Клавдии Шульженко, но и в других песнях того времени. Назовем лишь два примера: «Севастопольский вальс» (муз. К. Листова, сл. Г. Рублева) — песня, которая у представителей старшего поколения прочно ассоциируется с голосом Георга Отса, и «Заветный камень» (муз. Б. Мокроусова, сл. А. Жарова). Но в творчестве певицы эти черты мирозерцания выражены с исключительной последовательностью и в наиболее концентрированной форме. В этом только смысле можно говорить, что «песенное послание» Клавдии Шульженко несет в себе помимо прочего философски значимое содержание.

Это содержание, эта «песенная философия» певицы достаточно явно отличается от иных образцов песенной философии как ее эпохи, так и времени более раннего (некоторые примеры были коротко охарактеризованы в начале статьи). Но она и не находится с ними в антагонистическом противоречии. Можно было бы даже указать и проанализировать случаи явного соприкосновения песен Шульженко с этими хронотопами. Однако более подробное обсуждение этого вопроса не входит в задачи данной статьи.

Нам важно уяснить другое — сложное и динамичное время, которое Клавдия Ивановна Шульженко выразила в своих песнях, было, при всех своих издержках, временем активного роста не только материальной основы общества, но и *смыслов*. Этим была пропитана общая атмосфера, и в этом процессе, сами не подозревая

о том, участвовали самые разные люди, разных профессий, возрастов, слоев общества. Созревал новый исторический тип личности, новый склад человеческих отношений, взаимодействий и поведения. То, что получило свое определение в словах «советский человек», соединяло в себе и пропагандистский лозунг, и социальный проект, но также и результат стихийно происходящих социальных процессов, результат естественного становления. Аспектом этого процесса с необходимостью должен был стать поиск и постепенное складывание соответствующей картины мира и системы ценностей. Не той системы, которая у идеологов уже была готова заранее, а той, которая прорастала снизу, которая воплотилась во множестве лучших представителей своего времени. Они все по-своему «философствовали», хотя мало кто на бумаге. Они сами были живой философией.

Среди этих людей достойное место занимала Клавдия Ивановна Шульженко. Всю свою жизнь она оставалась собой, но всегда была человеком своего времени и своей страны. И оригинально, по-своему, отвечала на вопросы, которые волновали всех.

Список литературы:

- 1 Дружкин Ю.С. О чем эта песня? // Эстрада сегодня и вчера. О некоторых эстрадных жанрах XX–XXI веков. М.: Государственный институт искусствознания, 2016. Вып. 2. С. 145–171.
- 2 Дружкин Ю.С. Техника художественного транса. М., 2011.
- 3 Люшер М. Оценка личности посредством выбора цвета // В. Драгунский. Цветовой тест личности. Минск, 1999.