

КУЛЬТУРА КАК ПРЕДМЕТ ИССЛЕДОВАНИЯ

УДК 7.067.6

БАРДЫ КАК ОБЪЕКТ ПАРОДИИ

Ю.В. Антипова

Новосибирская государственная
консерватория (академия)
им. М.И. Глинки

antikostin@mail.ru

Статья посвящена одной из актуальных проблем массовой музыкальной культуры – проблеме пародирования, осмеяния авторитетных культурных явлений, что стало одним из неотъемлемых свойств постмодернистской эстетики. Жанр авторской песни, обретший небывалую популярность с середины 1950-х годов как средоточие свободомыслия и лирического излияния, рассматривается как объект для насмешки и иронии в эпоху 2000-х. Пародии на «громких» и «тихий» бардов сделались обязательными в комедийных шоу последних лет, уничтожая этот пласт самостоятельной песенной культуры. Явление пародирования исполнителей в жанре авторской песни как одного из важных составляющих массовой музыки впервые становится объектом научного осмысления, выводя проблему в область культурологических и искусствоведческих изысканий. Автором статьи разбираются способы развенчания бардовской псевдооправдывости и ностальгии, наивного дилетантства и обыденности. Пародии на бардовские песни рассматриваются как новые формы вызова обществу, «смехотерапии» посредством изощренной пошлости и абсурдистских сюжетов. Музыкально-сценическая составляющая (будь то экспрессивная манера в духе В. Высоцкого или квазифальшивое, примитивное звучание «походно-костровых» бардов) содержит приемы комикования и работает на создание атмосферы веселья.

Ключевые слова: авторская песня, барды, пародия, Т. Чердниченко, «Уральские пельмени», «Comedy Club».

DOI: 10.17212/2075-0862-2016-1.1-77-84

Ой ты, доля моя бардовская,
Барданутая доля моя!

Т. Шаов

Феномен авторской (бардовской) песни в России уникален и отражает многие ментальные особенности и духовные поиски советского, позднее российского человека. В какой-то степени бардовское творчество привлекательно с художественной стороны (выдающаяся тембрика В. Высоцкого, порой изысканные мелодии Б. Окуджавы), однако первостепен-

ной стала его содержательная, идеологическая (а точнее, антиидеологическая) сторона, тот дух свободы ивнутреннего диссидентства, который казался и продолжает казаться столь привлекательным для миллионов слушателей. Движение авторской песни, зародившееся в конце 50-х годов прошлого века, прошло за эти десятилетия уже несколько этапов развития, а пра-

вильнее сказать, размежевалось по разным нишам так называемого «третьего» (массового, бытового) пласта¹. Где-то оно законсервировалось на уровне милой обывательской рефлексии («для души»), где-то срослось с тем, что в России принято называть «русским роком» («для сильно израненной души»). Живой классикой и легендой становились барды-шестидесятники, порождая буквально культы (того же Высоцкого). К середине 80-х наблюдается очевидный спад интереса к авторской песне и измельчание ее собственно концептуальной составляющей. 90-е продолжили снижение накала в сторону «самоутешения» и групповой терапии на многочисленных бардовских фестивалях. Как ни удивительно, но так называемая эпоха гласности и буйствующей демократии не породила сколько-нибудь выдающегося барда, сравнимого по величине с представителями жанра прошлых десятилетий. Здесь можно было бы назвать, к примеру, довольно популярного Т. Шаова, однако в творчестве барда настолько усилена смешливо-ироническая сторона, что делает Шаова единицей скорее комедийного, чем бардовского жанра. Наконец, с середины

¹ Феномен бардовской песни переживает и разное его осмысление. Кроме традиционного взгляда на авторскую песню как порождение отечественной «демократии» и свободомыслия, существуют точки зрения менее романтические и более циничные, к примеру: «В 60-е годы перед кровавым режимом встала большая проблема – как оградить власть от народа? И – предположительно органами государственной безопасности – была выдвинута идея: народ должен быть аполитичен. В связи с этим был развернут так называемый культ туризма. То есть в моду был введен тип отдыха у костра в палатке. А чтоб задавить необходимость неформатной музыки, была развернута кампания по внедрению в массы моды на бардовскую песню. Для этого был учрежден так называемый Клуб самодеятельной песни (КСП), тайно курируемый той самой госбезопасностью» [2].

2000-х бардовский феномен стал проявляться как объект для высмеивания, пресловутого «стёба» в многочисленных развлекательных шоу. В программах КВН, «Уральские пельмени», «Comedy Club», «Большая разница», «Yesterday Live» бард превращается в ампула, собирательный образ, черты которого довольно грубо, но емко описаны в материале неформатной интернет-энциклопедии «Луркоморье»: «Сферический бард в вакууме – врач-неудачник, недоинженер, геолох, дама гуманитарных профессий или какое-нибудь бесполое существо из богемной среды – в общем, совковое интеллигентствующее небыдло. Кучкуется на разнообразных фестивалях типа Грушинского и бардовских слетах, где голосит под гитару у костра, пьет водку из стальной кружки, ест тушенку и спит в палатке, завернувшись в спальный мешок... до отвращения примитивная музыка служит лишь подкладкой под кое-как или вовсе не рифмованные вирши (исключения редко, но бывают), наполненные гражданственностью, вселенской мудростью, духовностью и жизненным опытом» [2].

Бардовские типажи, представленные в юмористических шоу, разнообразны. При этом пародии могут подвергаться как реальные персонажи от мира авторской песни (на первом месте здесь стоит, пожалуй, Олег Митяев с «Изгибом гитары желтой»), так и абстрактные собирательные образы барда-туриста (Вячеслав Грушин в исполнении Вячеслава Мясникова из «Уральских пельменей»), «застрявшего в 70-х» профессора-физика (Г. Мартиросян в роли Владимира Бенедиктовича Ижа), рефлексийного барда-интроверта (Семен Слепаков, «Comedy Club»), мятежного и пошлого маргинала (Гарик Харламов в роли Эдуарда

Сурового, там же). Отдельно подвергаются глумлению бардовские фестивали и конкурсы («Фабрика бардов» вместо «Фабрики звезд» на «YesterdayLive», пародия на бардовский слет в «Большой разнице»). Музыкальная составляющая бардовского пения бережно соблюдается, слегка утрируясь: гармоническая безыскусность может быть усилена переборами даже не трех, а двух аккордов (как символ доведенного до абсурда любительского музицирования и принадлежности «низовому» репертуару), голос срывается на таинственный шепот или харкающий крик (и то и другое изображается смешно).

В сущности, всё многообразие исполнителей авторской песни, подвергающихся пародиям, вписывается в рамки двух основных бардовских типов, очерченных Т. Чердниченко в статье «“Громкое” и “тихое” в массовом сознании. Размышляя о классиках-бардах» [4]. В пародиях и на «громких», и на «тихих» – развенчивание бардовской лирики, взгляд тех, кто когда-то были культурной оппозицией, уничижение почти канонизированных «страдателей» за новую несоветскую правду, осмеяние мифа о неофициальных кумирах нескольких поколений. Иронизируя над творческими штампами лирических правдоискателей и доказывая перекося этой правдивости, пустоту интеллигентского свободолюбия и наивность самодеятельности, современные пародисты доказывают глубинный отрыв этого пласта масскульты от реальности, истинности, на которые барды тогда и сейчас так уповали и уповают. А ведь и правда: сражаясь за антириторический язык, они попросту породили язык новых штампов; уходя от фальши митинговых песен, они вовсе ушли от адекватного отражения происходящего (характерна песня-фраза, открыва-

ющая все «эфирные» выступления Эдуарда Сурового: «И поэтому всё так произошло» – квинтэссенция «многозначительной» бессмысленности и лирической квазиностальгичности). Уничтожение бардовского пласта шло естественным путем через вытеснение его на всё более далекие поляны, под всё менее яркие лесные костры, доказывая, что такое менестрельство – удел неудачников, маргиналов от науки, просвещения, не деспоривших о физике и лирике, вечных «романтиков с большой дороги». «Руками» пародистов оно стало объектом высмеивания обыденности и лживости. Барды оказываются неправдивыми и анахроничными в век электронной музыки, многоканальных записей, тысяч сэмплов, уже готовых и «забитых» в высокотехнологичные синтезаторы и компьютеры. Безыскусная романсовость бардовских песенок с их тематикой маленьких проблем маленького человека неадекватна моменту ежедневно меняющегося курса валюты и мировых цен на нефть. В век многопрофильного разделения функций бард несет буквально архаическую модель синкретического творчества, совмещая в одном лице автора мелодии, текста, исполнителя, аккомпаниатора. В конце концов, их герметизм и претензия на субкультурность не актуальны в эпоху глобализации, кросскультурности и множеств форм интеграции...

Итак, «громкие» барды (модель бард-ораторов в духе В. Высоцкого и А. Галича) сохраняют опору на стилистику криминального куплета (минорные три аккорда, мелодический рельеф типа «Цыганочки»). Как пишет Т. Чердниченко: «Их музыкальная нищета по-своему блаженна». И еще: «Неотягощенность слуха интонационными трудностями открывает широкий простор для эмоции. Чувство как бы

недопереведено в художественный план, не полностью закодировано в эмоцию музыкальную, предстает в полусыром, почти что непосредственном жизненном виде. Бедность музыки парадоксально становится знаком силы и искренности переживаний» [4]. Однако, это (жизненность, сила, искренность) – в прошлом. Если в прежние времена «громкий» бард – потомок специфически русского «низового» персонажа (неустроенного, грешного, мятежного), но духовно всё же более высокого, чем благополучный сытый обыватель, был отражателем идеологически важной – для России – позиции, то теперь он выставляется как наглый провокатор, ищущий грань между похабством и извращенностью (тема геев здесь самая безобидная). Если когда-то бард-маргинал (выживший ли после дна штрафбатного окопа или «дна» пьяной подворотни) бросал вызов трезвому комсомольскому оптимизму, формализму, коллективизму, номенклатурщине, то теперь этот вызов-кич направлен вневекторно, анархично, спекулятивно-свободно, уничтожая самоё себя и всё свое окружение. В этом уничтожении кроется, пожалуй, одно неистребимое свойство советско-российского человека (о котором немало написано в связи с разными культурными пластами) – осознание зыбкости и непостоянства своего статуса. «Всей практикой советской жизни человек был подготовлен к трансформации из «стахановца», «народного артиста», «главнокомандующего», «выдающегося ученого» во «врага народа». Вероятность такого – поистине кафкианского – превращения висела над каждым, как Дамоклов меч, вызывая чувство постоянной тревоги, психической неустойчивости, неуверенности в завтрашнем дне», – пишет М. Арановский [1]. Се-

годня удачливый делец в ближайшей перспективе может остаться ни с чем, «звезда» кануть в небытие, а история Золушки развернуться в обратном направлении; отеческое «от сумы и от тюрьмы» актуально как никогда. Смех над собой разряжает ситуацию этой шаткой благополучности, «бичевание» смехом рекомендовано для психического здоровья. «Люмпенское общество обречено на чрезвычайщину» («комплекс героической чрезвычайности»), – отмечает Т. Чередниченко [4]. Устав эстетизировать стресс, оно погружается в бессмысленный, «физиологический», искусственно вызванный хохот.

«Громкий» бард (точнее, пародия на него) теперь – поиск нового края, нового предела, доказывание отсутствия любой правды и любых ценностей. Обилие лжи и подлогов в жизни советско-российского человека и постоянное низвержение (открытие) правды о наших войнах, катастрофах, сменах режимов, дефолтах приводит к дискредитации любой поставляемой нам «правды». Беспредел происходящего заставляет искать новые пределы. Как следствие, среди прочего – эстетическая необусловленность ненормативной лексики. В авторской песне прошлого ругательства становились символом подлинности эмоционального всплеска, непосредственности (в противовес риторической условности советской массовой песни) и близких, нерегламентных отношений между исполнителем и слушателями. Ныне же ненормативная лексика, выражающая зачастую самые пошлые значения и подтексты, вызывает смех от неожиданности звучания этой самой лексики (например, в роскошном зале «Comedy Club» среди модных персон от богемы, политики и спорта) и становится собственно частью смешного сюжета

песни, смыслом проницных высказываний. Вырождение «высоких» – противленчески-протестных – идей у новых «громких» бардов привело к профанированию пафоса, используемого теперь в отношении ничтожных событий. Давно легализованное сквернословие подается искусно, исподволь вворачивается в чепуховые, мало-значительные сентенции, рождая симбиоз изощренности и низости, дается через игру слов, вуалируя пошлость:

*Я себе купил пуховик китайской
И вышел в нем на улицу гулять.
Пришел домой и снял я пуховик китайской
И что увидел я?
Весь в пуху я (3 раза)...*

поет Эдуард Суровый, главный герой от «громких» бардов на современной комедийной сцене. Его постоянное присутствие в программах «Comedy Club» и сотни тысяч просмотров на Youtube свидетельствуют о популярности этого типажа, созданного Гариком (Бульдогом) Харламовым². Он

² Исполнение песен Сурового сопровождается сообщением фактов его биографии в духе радиопередач, посвященных творческим фигурам отечественной культуры. Из биографии Эдуарда Сурового: «Э. Суровый родился в неблагополучной семье. Собственно, неблагополучной она стала сразу после рождения Эдуарда. Эдуард Суровый родился в обычной русской семье с украинскими корнями в татарской деревушке под Минском. Мать Эдуарда Гаяне Акопян происходила из латышских казахов, переселившихся в Узбекистан из Эстонии... Эдуард Суровый был настолько некрасивым ребенком, что мать, когда пеленала его, пеленала так, чтобы видны были только ноги... В 1998 году Эдуард Суровый сдает экзамены в МГУ и сразу же поступает в войсковую часть № 144 города Воронежа... Эдуард Суровый покончил жизнь самоубийством в 1986 году. Но пуля прошла сквозь голову, не задев там ничего жизненно важного. Врачи очень долго боролись за смерть Эдуарда, но, к сожалению, неприспособленный организм Эдика справился с недугом... Не-

«выступает» на радио- и телестанциях типа НТВ-минус, «Прыщ-ТВ», «Крик Подмосквья» (слоган станции – Крик Подмосквья: *мы причина «Эхо-Москвы»*). Протестная, волевая – с хрипотцой – манера исполнения в духе Высоцкого, «обреченная стойкость» (по словам Т. Чередниченко), выразительно растянутые согласные, особенно рочущая «р», нужны теперь для подчеркивания неадекватности содержания и формы:

*Я встретил тебя сегодня.
Что увидел я?
У тебя на глазу ячмень!
Ужасный! Ужасный! Ужасный ячмень
У тебя растет на глазу...*

Надо отметить, что Э. Суровый – мастер различных стилистических пародий на самые разные амплуа бардовских и околобардовских типов, которые «разбавляют» единообразие «громких» композиций. Сознательно или нет – сказать сложно – он в единичных случаях стилизует манеры Б. Гребенщикова («Романтическая»), Б. Окуджавы («У меня был друг, он очень сильно икал»), исполнителей авторской песни с незатейливыми, плохо артикулируемыми текстами («Невнятная»).

Иное дело – пародии на «тихих» бардов-интровертов, с их навязчивой исповедальностью, ностальгийностью, дилетантским философствованием. Здесь подвергаются уничтожению и высмеиванию манера исполнения, созданная четой Никитиных, О. Митяевым, но, главным образом, множеством представителей походно-кострового, «исконного» формата (терми-

давно Э. Суровый поехал с гастроями в Израиль. В Израиле Эдуард дал 48 концертов за три дня. В эти тяжелые для Израиля дни арабы прятали евреев на своей территории и объявили временное перемирие. Беда объединяет...»

нология И. Кузьминой [3]), с их неопрятными бородами, растянутыми свитерами и проч., а также законсервировавшимися в «эпохе застоя» интеллектуалами-лириками. И те и другие зациклены на «психотерапевтических» песнях о доброте, дружбе, простых радостях жизни. Эти добродетели воспеваются в непритязательных мелодиях, оформленных квази-романтической, чуть суетливой вальсовой фактурой, что порождает полное смысловое рассогласование с порой экстремистским содержанием текста:

*Доброта должна быть в мире,
Быть должна она везде,
Доброта должна быть дома,
На работе, во дворе.
Людям надо быть добрее,
Не ругаться никогда.
Ведь важней всего на свете
В этом мире – доброта!*

*Ну, а кто не понимает
Этой общей доброты,
Им в штаны насыпать надо
Гайки, гвозди и болты...*

*Затушить бычок об руку,
Молотком ударить в пах,
И сломать им надо ноги
В сорока шести местах.*

*Не давать ногам срастаться,
Заставлять на них ходить,
И зажженные петарды
Кулаком им в рот забить.*

*Чтобы бошку разорвало
На мельчайшие куски...
Это все любви во имя!
Все во имя доброты!*

Припев: *Доброта, Доброта,
Доброта... Доброта!!!*

(Вяч. Мясников. Песня про добро. «Уральские пельмени»).

Смешны попытки «тихих» бардов наладить интимную атмосферу в условиях огромного концертного зала (например, Центрального академического театра Российской армии): «Я сегодня хочу, чтоб состоялся не концерт, а своего рода вот такое общение с залом, – застенчиво шепелявит типичные бардовские преамбулы Владимир Бенедиктович Иж (Г. Мартиросян, КВН, 1999), – потому что наступило время, чтоб мы подумали о подрастающем “поколении”, потому что, произнося слово “поколение”, я мысленно уношусь в 72-й год на радиофак МГУ... Какие там были ребята, какие они пели песни, какой был задушевный, настоящий искрометный юмор...». Здесь сознательно достигается фальшивость вокала и имитируется расстроено тренькающая старенькая гитара. (Этот символ инструментария авторской песни категорически опротестовывается современными бардами как штамп-стереотип: большинство из них играют на приличных гитарах и пользуются тюнерами для настройки.) Тембр голоса нарочито лишен густоты и устойчивости, певческая манера напоминает взволнованно и одновременно чересчур старательно проинтонированный поэтический текст. Пенне сопровождается напряженным покачиванием (признак закомплексованности и внутренней зажатости) в такт незамысловатым, топчущимся на одном месте мелодиям с редкими «выбросами» романтических секст:

*Мы с друзьями из Сколково двинулись в нано-поход,
Встретить в лесу голограммный нано-восход.
Из частиц водорода раздули мы нано-костер,*

*Потому что забыли молекулярный нано-топор.
Мы лазером резали дыню, консервы, дрова,
Нано-транзистор играл нам Рахманинова.
Телепортации кто-то включил аппарат,
И вот из соседней деревни уж бабы сидят.
Ну а потом к нано-водке мы добрались,
До нано-соплей нано-водкой мы нажрались!
В нано-палатку к бабам забрался нано-доцент,
Но неудачей закончился эксперимент.
Нано-поход, нано-поход
Превратит любого ученого в скот!...*

(Вяч. Мясников. Нанопоход. «Уральские пельмени»)

Нельзя упускать в нашем новом бардовском направлении еще один важный момент. Кроме пародирующей направленности, в нем чрезвычайно сильна проблемно-критическая «нота», идущая то ли от «Диалога у телевизора» Высоцкого (и других его сатирических песен), то ли от капустных (КВНовских) номеров, созданных на злобу дня. Замаскированные под невозмутимо-неприятательное напевание-наговаривание с едким грубоватым юмором, матерными вкраплениями, такие композиции могут вполне претендовать на выпад усталого «низа» против режима, мудрый «глас народа» или исповедь современного искателя счастья (читай: материальных ценностей). Подобный тип авторской песни активно разрабатывается Семёном Слепаковым («Comedy Club»). «Бабушка-трансформер», «Залепи свое дуло», «Женщина в лексусе», «Песня про нефть» и многие другие его сочинения выходят за рамки пародирования-насмешки над каким бы то ни было бардовским амплуа и претендуют на самобытную версию жанра (характерно в этом смысле самообозначение творческой стези Слепакова – «бард-десятник»).

И в завершение – одно любопытное наблюдение. Во всём этом постмодернистском ерничаньи над бардовскими «архети-

пами» практически неприкосновенной остается благородная разновидность авторской песни, представленная в творчестве Б. Окуджавы. «В пении Окуджавы, – пишет Т. Чередниченко, – слышна сострадательная интонация, сосредоточенная, печальная, исполненная надежды, – такая, какая (...) приличествует молитве» [4]. Эта почти молитвенная исповедальность, отстраненно-аристократичная манера исполнения полупесен-полуромансов, просто поданная светскость, по-видимому, слишком сложны для нахрапистых пародий новых бардов, ориентированных на дурновкусие, наивное дилетанство, экстремизм и позицию неуважения к слушателю. Двойной слой рефлексий на темы белоэмигрантской лирики (первый слой здесь – артистично-декадентские песни-сценки в духе А. Вертинского, второй – собственно Б. Окуджавы) слабо поддается пародированию либо не заслуживает его. В любом случае глумление пока не стало повсеместным, этические «зоны запрета» маломальски сохраняются, форпосты интеллигентского кодекса не сдаются.

Литература

1. *Арановский М.Г.* Музыкальные «антиутопии» Шостаковича [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/shostakovich/?id=2495> (дата обращения: 18.01.2016).
2. Бард [Электронный ресурс]. – URL: <http://lurkmore.to/%D0%91%D0%B0%D1%80%D0%B4> (дата обращения: 18.01.2016).
3. *Кузьмина И.С.* Феномен современной фестивальной авторской песни [Электронный ресурс] // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. – 2010. – № 17 (198). – URL: <http://www.lib.csu.ru/vch/198/012.pdf> (дата обращения: 18.01.2016).
4. *Чередниченко Т.В.* «Громкое» и «тихое» в массовом сознании. Размышляя о классиках-бардах [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/?id=923> (дата обращения: 18.01.2016).

BARDS AS AN OBJECT OF PARODY**Yu.V. Antipova**Glinka Novosibirsk State
Conservatoire

antikostin@mail.ru

The article is devoted to one of the urgent problems of mass musical culture – the problem of parodying and mocking of authoritative cultural phenomena that has become one of the inherent properties of postmodern aesthetics.

Genre of author's song, which has found unprecedented popularity since the mid-1950s as a focus of freethinking and lyrical outpouring, is regarded as an object of ridicule and irony in the era of the 2000s. A parody of "loud" and "quiet" bards became mandatory in the sitcoms of recent years, humiliating this layer of amateur song culture.

The phenomenon of parodying of performers in the art song genre as one of the important components of mass music becomes for the first time the object of scientific understanding, bringing the issue to the field of cultural and artistic research. The author of the article analyzes the ways of debunking the bards' pseudo-truthfulness and nostalgia, naive dilettantism and commonness. Parodies to bard songs are regarded as new forms of challenge to society, "laughter therapy" through sophisticated vulgarity and absurdist scenes. Musical and scenic component (whether it is expressive manner in the spirit of Vladimir Vysotsky, or quasi-fake, primitive sounding of "outdoorsy campfire" bards) involves methods of making comical and serves to create an atmosphere of fun.

Keywords: author's song, bards, parody, T. Cherednichenko, "Ural'skie Pel'meny" (a group of stand-up comedians), «Comedy Club».

DOI: 10.17212/2075-0862-2016-1.1-77-84

References

1. Aranovskii M.G. *Muzykal'nye "antiutopii" Shostakovicha* [Musical "anti-Utopias" by Shostakovich]. (In Russian) Available at: <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/shostakovich/?id=2495> (accessed 18.01.2016)

2. *Bard*. (In Russian) Available at: <http://lurkmore.to/%D0%91%D0%B0%D1%80%D0%B4> (accessed 18.01.2016)

3. Kuz'mina I.S. Fenomen sovremennoi festival'noi avtorskoi pesni [The phenomenon of

bard song festival]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya. Iskusstvovedenie – Bulletin of Chelyabinsk State University. Philology. Arts*, 2010, no. 17 (198). (In Russian) Available at: <http://www.lib.csu.ru/vch/198/012.pdf> (accessed 18.01.2016)

4. Cherednichenko T.V. "Gromkoe" i "tikho" v massovom soznanii. *Razmyslyaya o klassikakh bardakh* ["Loud" and "quiet" in mass consciousness. Meditating about classic bards]. (In Russian) Available at: <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/?id=923> (accessed 18.01.2016)