**Русский горожанин поет о далеких странах: «филоэкзотический» слой городской баллады**

С.Ю. Неклюдов

1.

Как известно, противопоставленность «своего» и «чужого» в архаических традициях обычно не имеет этнических характеристик и реализуется практически исключительно как человеческое / нечеловеческое. В большой степени эта оппозиция сохраняется в традиционном («классическом») фольклоре, где все иноплеменное и вообще этнически чуждое наделяется нечеловеческими чертами. Впрочем, это относится, главным образом, к жанру героического эпоса, но уже во вторичной по отношению к нему исторической песне чрезвычайно активно протекает процесс демифологизации и антропоморфизации иноэтнических персонажей, что в конечном счете имеет своим результатом весьма значительную ономастическую конкретность соответствующих текстов. Другая эпическая жанровая разновидность, баллада, напротив, отличается именно неартикулированностью (по крайней мере, слабой артикулированностью) этнических характеристик; можно даже сказать, что именно тут проходит жанровое разграничение баллады и исторической песни ― даже при значительных сюжетных схождениях между ними. И уж совершенно отсутствует манифестации «этнической идентичности» в народной лирике.

Принципиально иначе в этом плане устроена сказка, космополитичность которой проявляется не только в ее чрезвычайной «подвижности» (это безусловно наиболее легко заимствуемый фольклорный жанр), но и в безразличии к выражению какой-либо этничности. Более того, сказка с большой легкостью осваивает ономастические экзотизмы, вроде Полкана, Бовы, Еруслана, Бухтана, царевны Земиры, царей Архидея или Бархата и т.п. [Аф 163, 559, 567, 316], причем в значительном количестве случаев они относятся к миру героя или называют благожелательных к нему персонажей ― в отличии от былины, где аналогичные имена (Вахромей, Азвяк, Салтык, Етмануйл и др.) всегда принадлежат врагам. Источник этих экзотизмов ― лубочная литература, первая в России массовая продукция, а используются они отнюдь не для обозначения какой-либо этнической специфичности, но для создания образа некоего фантастического «не нашего» мира, будучи в этом смысле функционально аналогичны сказочным формулам, дающим описываемым событиям условную локализацию во времени и в пространстве. Таким образом, здесь (опять-таки в отличии от эпоса) мы имеем дело скорее с отказом от «русскости».

Ситуация решительным образом меняется в городской культуре, в которой конструирование образов иноземцев и их стран ― близких и далеких ― происходит уже на иной основе. Появляются описания непривычной природы и удивительных городов, осмыслению и переосмыслению подвергаются «диковинные» имена тамошних жителей и их непривычное поведение. Тем не менее, здесь перед нами уже не чудовищные нелюди, а удивительные люди, и, узнавая о них из лубочных картинок, ярмарочных зрелищ, рассказов странников и т. п., горожанин начинает по новому осознавать свое собственное «этногеографическое» место в этом стремительно осваиваемом мире. Впрочем, и это новое знание с огромной легкостью переплавляется во вполне мифологические сюжеты (вспомним цитирование их колоритных фрагментов у Островского, в «Грозе», например), по типу своему ближе всего стоящие к былинной картине мира.

Данный процесс продолжается в текстах «постфольклора» XX века. Конечно, мифологический компонент сохраняет свою значимость и здесь, но это уже другая мифология. «Свое», национальное (облик, язык, обычаи) продолжает сохранять значение «нормы», исходя из которой получают трактовку иные земли и иноземцы, причем подобная трактовка может быть как «положительной», так и «отрицательной».

2.

Особый, «филоэкзотический» слой баллад и романсов формируется в «романтической» разновидности городской песни [Башарин 2003, с. 519-521]. Однако прежде чем обратиться к его рассмотрению, надо сказать несколько слов о самом этом жанре в целом и о его истории.

Как и всякие фольклорные произведения, тексты данного жанра не являются санкционированными нормативной господствующей культурой и противостоят ей, нарушая ее каноны и иногда пародируя и переиначивая ее. Впрочем, переиначиваемый текст может быть как навязанным сверху, так и идеологически нейтральным или же принадлежащим самой «уличной» традиции. Они распространяются устным путем и через рукописные песенники, а также через магнитофонные записи, позволяющие тиражировать и передавать — вне официально контролируемых каналов — не только текст песни, но и ее исполнение. Очень рано городская песня попадает в деревню и закрепляется в репертуаре сельских исполнителей (особенно исполнительниц), практически вытеснив традиционную народную лирику.

Эти песни (чаще всего их называют романсами и балладами) имеют строфическую структуру (по 4 строки в строфе), с перекрестной, смежной, опоясывающей, но неустойчивой и неточной рифмой. Поются они в сопровождении гитары, аккордеона, фортепьяно (реже) или без аккомпанемента, соло и хором (или с хоровым подхватом, с хоровым припевом). При перемещении их в деревню исполнительская манера модифицируется: песни становятся протяжнее, появляются повторы строк, не встречающиеся в более кратких городских вариантах.

Их происхождение — литературное, точнее, индивидуально-авторское; они становятся анонимными и обрастают вариантами в процессе последующей фольклоризации. При этом обычно неясно, каким именно путем книжное произведение попадает в фольклор и кем делается первое редактирование литературного прототекста (отбор и перекомпоновка строф и строк, их «дописывание» и т. п.), превращающее авторское стихотворение в фольклорную песню. И уж совсем неуловимы точки «ветвлений» традиции, приводящих к возникновению новых, прежде всего, сюжетных, версий ранее фольклоризованного произведения.

Жанровый предшественник современной городской песни – городской («мещанский») романс, в основе которого лежит фольклоризуемая литературная песня XIX в. Ее далекие истоки, как и вообще истоки непрофессионального вокального музицирования в России, восходят к рубежу XVI – XVII в., когда среди духовных псальмов (Ростовского, Полоцкого, Скорины и др.) появляются псальмы светские ― трехголосные песни, анонимные и авторские, без музыкального сопровождения и без четкой строфической структуры. Здесь и далее в своем изложении истории литературной песни я опираюсь прежде всего на обобщающую работу В.Е. Гусева [1988, с. 5-54].

Начиная с Петровской эпохи, они вытесняются светскими кантами – также авторскими (Кантемира, Прокоповича, Ломоносова, Сумарокова, Тредиаковского и мн. др.) и анонимными, сперва трех-, затем двух- и одноголосными, уже имеющими четкое членение на строфы и отчетливый ритм, но еще исполнявшимися без музыкального сопровождения. Сначала возникают песни военно-исторической тематики (панегирические и патриотические виваты [Позднеев 1996, с. 120-180]), потом тематика их весьма расширяется (псальмические, приветственные, заздравные, застольные, любовные, пасторальные, шуточные, пародийные); центральное место среди «увеселительных» кантов занимают «песни любовные городские» – их принадлежность к урбанистической культуре осознается и подчеркивается самой традицией [Гудошников1990, с. 13]. В отличии от литературных виршей, предназначенных для чтения, канты пишутся специально для вокального исполнения [Позднеев 1996, с. 124]. Они широко распространяются (в том числе через рукописные нотные песенники) практически по всем слоям тогдашнего российского общества ― вплоть до низовой городской и даже деревенской среды [Гусев 1988, с. 11-13].

Во второй половине XVIII в. возникает так называемая российская песня – бытовой романс для сольного одноголосного исполнения в сопровождении клавесина, фортепиано, гуслей или появившейся тогда гитары. Переходной формой от канта к российской песне, точнее к романсу, исполняемому дуэтом, считается сборник Г. Теплова «Между делом безделье» (1759), в котором уже есть аккомпанемент на скрипке или флейте, причем в это инструментальное сопровождении «уходит» третий голос канта. Примечательно, что если канты, а тем более светские псальмы, естественно, звучащие только по-русски, совершенно не нуждались в какой-либо специальной манифестации своей «русскости», то российская песня называется так потому, что противопоставляется французским «романсам», а среди ее тематических и жанровых разновидностей (идиллическая «пастушеская», веселая застольная, элегическая, дидактическая, философская) важное место занимают переложения народной песни и подражания ей, а при создании стихотворений «на голос», т.е. на известную мелодию, важное место занимает ориентация на фольклорную лирику [Гусев 1988, с. 13-19]. Обратим внимание, что происходит это в предромантическую эпоху, когда осознается ценность народной традиции, «высокая» культура поворачивается к ней лицом, а писатели (Гердер, Бюргер, Гете, Лессинг и др.) записывают ее и используют в своем творчестве.

Тем более это относится к новому типу бытового романса – к появившейся в конце XVIII – начале XIX в. русской песне (она же деревенская или сельская). Она предполагала сознательное (романтическое и патриотическое) обращение к фольклору, а в музыкальном отношении была близка к «гитарным» обработкам народных песен. «Классики» жанра (Мерзляков, Дельвиг, Цыганов, Кольцов и др.) прямо имитировали строй устной поэзии, используя ее образную систему, стилистические формы, поэтическую лексику. Довольно большое количество текстов, утрачивая имена авторов, фольклоризовывалось, становясь полноценными народными песнями (как, скажем, произведения Н.Г. Цыганова); подобный процесс облегчался тем обстоятельством, что основными поставщиками русской песни были поэты отнюдь не первого ряда, фамилии которых мало что говорили следующим поколениям читателей, слушателей и исполнителей этих песен [Гусев 1988, с. 19-26; Гудошников1990, с. 5-6; Селиванов 1999, с. 6]. При этом не столь редки случаи, когда «классическая» народная песня обрабатывалась литератором (скажем, «Степь Моздокская» И. Суриковым, «Ванька-ключник» В. Крестовским), после чего обработка возвращалась в фольклор, но уже в городской и, естественно, без имени автора.

Таким образом, здесь осуществлялось скорее литературное влияние на фольклор, чем наоборот; учить же фольклор «русскости» было, разумеется, безнадежно, да и никто себе таких целей не ставил. В этом плане развитие городской песни шло скорее в противоположном направлении. Как и «классическая» народная баллада, новая фольклорная песня, до известной степени являющаяся ее наследницей, но вырастающая главным образом из литературной русской песни, не признает «далеких экскурсов в историю <…> и если появляются в нем персонажи из русской истории, то поставлены они в большинстве случаев в сферу любовных или семейно-бытовых отношений» [Гудошников1990, с. 34]; в равной мере не выражена в ней и этническая (или этно-конфессиональная) топика.

Примерно с 60-х годов XIX в. романсная традиция раздваивается. Одна ее часть («камерный романс») становится уделом профессиональных музыкантов, все более «усложняющегося мастерства», другая (мещанский, или городской романс) уходит в низовую культуру, взаимодействуя с «бульварной поэзией» (вроде, стихотворных надписей на лубочных картинках [Гудошников1990, с. 9-10]), с «выходами на весьма популярную, но малоуважаемую демократическую эстраду» [Петровский 1997, с. 7-10]. Именно на базе мещанского романса складывается городская фольклорная песня XX в., в известных нам формах, вероятно, возникшая в 1910-х – 1920-х годах, причем эпицентрами его распространения скорее всего были южные города, в первую очередь, Одесса [Неклюдов 2003, с. 71-86].

Впрочем, городская песня XX в. опирается и на разные другие источники – как литературные [Козьмин 2005, с. 40-42], так и эстрадные, которые помимо всего прочего также обеспечивают ее экзотической топикой. При этом, по мнению исследователя, стремление «к необычному… к экзотике, к романтике, к необычным обстоятельствам, сопровождающим обычных героев, или, напротив, к обычным героям, попадающим в необычные обстоятельства» проявляется в результате ориентации песни на литературные нормы творчества [Гудошников1990, с. 7]. Вспомним некоторые песенки А. Вертинского и особенно – Изы Кремер, явно повлиявшие на формирование рассматриваемого цикла, особенно на его «первотексты». Имеются в виду изначальные варианты песенок о Джоне Грее В. Масса, «Шумит ночной Марсель» Ю. Милютина и Н. Эрдмана, «Девушка из Нагасаки» (и «У маленького Джонни») В. Инбер [Крылов 1997, с. 435-436] и др.

Кроме того, в числе эстрадных источников городской песни – шансонетки, песенки фривольного содержания в сопровождении канкана («каскадный» репертуар утверждается на эстраде начиная с 1860-х годов в связи с модой на французскую оперетту и держится не менее полувека [Петров 2000, с. 441]). Подобное происхождение весьма ощутимо, например, в таких песенках (из рассматриваемой нами «филоэкзотической» группы), как «Однажды морем я плыла…», «Пришла на склад игрушек…». С эстрадными истоками связана и куплетная форма некоторых текстов, не имеющих устойчивого сквозного сюжета, причем набор и последовательность куплетов могут варьироваться в весьма широких пределах. Двустороннее взаимодействие уличной песни с «низовой» (ресторанной, садово-парковой) эстрадой, прерывается в первые годы советской власти, что несомненно способствует дальнейшей фольклоризации жанра.

3.

Цикл «филоэкзотических» баллад невелик – он включает примерно полтора-два десятка песен («Где-то за Курильскою грядой…», «В кейптаунском / неапольском порту…», «В нашу гавань заходили корабли…», «На корабле матросы ходят хмуро…», «Джон Грей», «Танго цветов», «Маргарита», «Чайный домик, словно бонбоньерка…», «Когда в море горит бирюза…», «Есть в Батавии маленький дом…», «Они стояли на корабле у борта…», «Девушку из маленькой таверны…» и некоторые другие). Сложился он в начале 1920-х годов (судя по датировке его «первотекстов») и в активном бытовании просуществовал 15-20 лет, после чего опустился в детский фольклор, полностью исчезнув из «взрослого» репертуара. Во всяком случае последняя по времени создания популярная песня цикла «В Кейптаунском порту…» была сочинена в 1940 г. уже в детской среде –ленинградским девятиклассником Павлом Гандельманом (Гендельманом? в источниках – по-разному), будущим военным врачом и участником войны; «в их компании распевали подобные песни, и он с приятелем решил попробовать написать что-нибудь в этом роде <…> Каждый куплет зачитывался в классе и принимался им <…> Мотив взял самый тогда расхожий – песенку Леонида Утесова “Моя красавица мне очень нравится…”» [Бахтин 2002, с. 90; Крылов 1997, с. 436].

Сюжетно эти песни не специфичны и полностью укладываются в фабульные схемы устной городской баллады [см.: Гудошников1990, с. 3―34; Адоньева, Герасимова 1996, с. 366-375]. Это героиня, которую возлюбленный оставляет с ребенком («Чайный домик, словно бонбоньерка…»); ревность и убийство из ревности («Есть в Батавии маленький дом…», «Танго цветов»); поединок из-за женщины(«В нашу гавань заходили корабли…», «На корабле матросы ходят хмуро…»); измена и месть за нее («Джон Грей»); инцест («Маргарита») и отказ во взаимности («Они стояли на корабле у борта…», «Девушку из маленькой таверны…», «В далеком Лондоне…»), чаще заканчивающиеся убийством и/или самоубийством; наконец, уличная драка на почве взаимной национальной неприязни («В кейптаунском порту…»).

Специфичен для городской баллады псевдо-иностранный фон и декорум данных текстов. Количество мест действия (locus’ов) невелико, причем каждый из этих locus’ов связан со строго ограниченным набором сюжетных коллизий: в тавернах и барах пьют, танцуют и убивают; в отелях устраивают свидания и убивают; на кораблях также устраивают свидания и убивают; с маяков(реже – со скал) бросаются, кончая с собой. Несколько особняком стоит песня «Чайный домик, словно бонбоньерка…». Хотя ее центральный locus (чайный домик из «веселых кварталов» Киото или Осаки) отчасти сохраняет свою функцию «дома свиданий», его исходное значение все-таки не вполне удержано традицией (о чем говорят различные переосмысления, например, Белый домик, словно из фанеры и даже Чайхана красивая у моря).

Столь же ограничен круг действующих лиц. Набор персонажей включает моряков, капитанов, матросов, юнг, пиратов с их «атаманом», ковбоев, баронов, оборванцев, леди на борту парохода, девушек из таверны – т. е. всех тех, кому естественно, по мнению авторов и исполнителей, быть посетителями этой таверны / бара, пить там вино / пиво, влюбляться в этих девушек, наслаждаться их танцем и убивать соперников.

Географический охват весьма широк: крайними точками являются Кейптаун, Канада (почему-то Северная) и Нагасаки. Однако сам набор географических названий довольно случаен: Кейптаун, Лондон, Неаполь, Нагасаки, Барселона; Испания, Британия, Индия, Батавия и Северная Канада (даже варьируясь, песня упорно держится за это определение). Опять-таки в этом отношении оригинальна песенка про «чайный домик». В одном из вариантов действие локализуется следующим образом: Там, где протекает Амазонка / И впадает в Тихий океан; поворот русла великой реки в противоположном направлении и – может быть, даже еще в большей степени – перенос японского чайного домика в ее устье демонстрирует всю меру географического невежества традиции. Это в свою очередь свидетельствует об условности конструируемой таким образом картины мира со всеми ее персонажами и драматическими коллизиями, но условности, так сказать, неумышленной.

Казалось бы, данные названия и имена, попавшие в фольклор со страниц лубочных книг, из раннего кинематографа, с подмостков садово-парковой и ресторанной эстрады, рисуют картину исключительно «заграничного» мира. Действительно, еще до Октябрьской революции средний русский «мечтал о Париже, Вене, Венеции, о Баден-Бадене, Карлсбаде и Ницце. Мировая революция была приглашением на простор. Вдруг стало видимо далеко во все концы света, даже до Сандвичевых островов, которые оказались Гавайскими» [Сергеев 1997, с. 209]. Однако этот внезапно открывшийся мир, в котором японский чайный домик располагается в том месте, где Амазонка впадает в Тихий океан, а некий рыбак встречает свою слепую избранницу «где-то за Курильскою грядой», не имел никакой географической и этнической конкретности. «В далеком Лондоне», ночью, в баре, где, разумеется, все пьют и танцуют, «один мальчишечка», отвергнутый своей «девчоночкой», отправляется в поле, находящееся, вероятно, где-то сразу за стенами бара, чтобы собрать для нее букет, – обстановка и ситуация, скорее подходящая для сельского клуба или танц-веранды.

Складывается впечатление, что русский сочинитель– исполнитель–слушатель подобных песен рядится в эти экзотические образы, как в карнавальные костюмы. Исследование мира этих романтических фантазий позволяет понять его самоощущение, самоощущение весьма инфантильное. Не случайно, что со временем, когда эти песни уходят из обихода, они прочно, на десятилетия удерживаются в детском репертуаре.

**Список литературы**

Адоньева, Герасимова 1996 – Современная баллада и жестокий романс / Сост. С. Адоньева, Н. Герасимова. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1996.

Бахтин В.С. Рассказы краснобая. СПб.: Чарт Пилот, 2002.

Башарин А.С. Городская песня // Современный городской фольклор. Редакционная коллегия А.Ф. Белоусов, И.С. Веселова, С.Ю. Неклюдов. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2003 (Сер. «Традиция-текст-фольклор: типология и семиотика»).

Гудошников Я.И. Русский городской романс. Тамбов, 1990.

Гусев В. Песни романсы, баллады русских поэтов // Песни русских поэтов в двух томах / Вступит. ст., сост., подгот. текста, биографич. справки и примеч. В.Е. Гусева. Л., Сов. писатель, «Биб-ка поэта», 1988, с. 5-54.

Козьмин А.В. Метрический репертуар «блатной» песни 1920-30-х гг. и проблема ее происхождения // Живая старина. - М.: ГРЦРФ, 2005. № 2.

Крылов 1997 А.К. [Крылов А.] В нашу гавань заходили корабли; Песни неволи; Современная баллада и жестокий романс; Фольклор ГУЛАГа и другие сборники // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. 1. М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1997, с. 432-440.

Неклюдов С.Ю. Столичные и провинциальные города в городской песне XX века: топика и топонимика // Europa Orientalis, № XXII/2003:1, p. 71-86.

Неклюдов С.Ю. Фольклор современного города // Современный городской фольклор. Редакционная коллегия А.Ф.Белоусов, И.С.Веселова, С.Ю.Неклюдов. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2003 (Сер. “Традиция—текст—фольклор: типология и семиотика»), с. 5-24

Петров А.Е. Песня // Эстрада России. XX век. Лексикон. М.: Росспэн, 2000.

Петровский М. Скромное обаяние кича, или что есть русский романс // Русский романс на рубеже веков / Сост. В. Мордерер, М. Петровский. Киев, Оранта-Пресс, 1997, с. 3-60.

Позднеев А.В. Рукописные песенники XVII-XVIII вв. М.: Наука, 1996.

Селиванов Ф.М. Народные городские песни // Городские песни, баллады, романсы / Сост., подгот. текста и коммент. А.В. Кулагиной, Ф.М. Селиванова. Вступит. ст. Ф.М. Селиванова. М.: Филол. ф-т МГУ, 1999, с. 5-28.

Сергеев 1997 ― Сергеев А. Omnibus: Альбом для марок. Портреты. О Бродском. Рассказики. М.: НЛО, 1997.

Работа выполнена при поддержке гранта РГНФ 06-04-00598а