

УДК 008:371.687
ББК 71.41+85.382.0,44

Д.А. ЖУРКОВА

ЧТО ПОКАЗЫВАЕТ ПЕСНЯ? ПОПУЛЯРНАЯ МУЗЫКА НА СОВЕТСКОМ ТЕЛЕВИДЕНИИ ЧАСТЬ 1. 1960–1970-е ГОДЫ

Исследуются проблемы адаптации песенного жанра к законам телевизионного показа в период 1960—1970-х годов. На примере популярных телепередач («Алло, мы ищем таланты», «Голубой огонек», «Бенефис», «Кабачок 13 стульев») рассматриваются процессы поиска советским телевидением собственных средств презентации песни. Параллельно прослеживается то, как телевизионная эстрада зачастую невольной, но очень точно отражала негласную смену устремлений и идеалов, происходившую в этот период в советском обществе.

Ключевые слова: популярная музыка, эстрада, театр песни, музыкальное шоу, видеоклип, советское общество, развлекательная культура, советское телевидение.

Любой, кто пытался писать о популярной музыке, и в частности о песне, знаком с феноменом мнимой простоты этого жанра. На снисходительное отношение провоцируют не только малая форма, изначально прозрачная композиционная структура, а также легко запоминающиеся слова и мелодия (она же «мотивчик»). Популярная песня прежде всего создает иллюзию неприязнительности своих функций. Она — лишь «мишура» повседневности, ее актуальность, казалось бы, мимолетна, ведь пишется она на потребу времени и, чтобы стать популярной, обязана улавливать настроение изменчивой моды.

Безусловно, в советское время, о котором преимущественно пойдет речь в данной статье, официальная идео-



VIII

СВЯЗЬ ВРЕМЕН

логия возлагала на песенный жанр большую ответственность за морально-нравственный облик народа, требовала от него разговора на непреходящие темы, выработывала критерии профессионального качества произведений¹. Однако даже многочисленные фильтры идеологической системы не могли полностью «очистить» песенный поток от «инородных элементов»². Суть неизбежных противоречий в функциях советской популярной музыки красноречиво сформулировала Татьяна Чередниченко: «Советская эстрада несла на себе груз идеологической серьезности, ее проверяли агитпроповскими критериями, тяжесть которых нависала “санкциями”. В то же время, при всех сакрализаторски-карательных претензиях агитпропа, его роль воспитывающего “массовика” фатально тянула за собой ампула “затейника”» [4, с. 223].

Именно на этих качелях цензуры и развлекательности вынуждена была существовать советская эстрадная (она же популярная) музыка. Однако подобное положение «между двух огней» отнюдь не мешало, а возможно даже способствовало регулярному появлению на советской эстраде подлинных музыкальных шедевров. И здесь вскрывается еще один парадокс песенного жанра. Действительно, формальный «срок годности»

¹ Песенный жанр нередко становился повесткой дня Всесоюзных съездов композиторов, где скрупулезно разбирались достоинства и «проколы» авторов популярных в том или ином году песен (см. об этом подробнее: [1]). Чтобы не быть голословными, стоит привести несколько цитат, передающих пафос возложенных на советскую песню функций. «Советские музыканты неоднократно подчеркивали: в массовых жанрах заложен идеологический заряд огромной силы. <...> Массовый музыкальный быт формирует вкусы, нравственность, идейно-эстетические позиции людей, в особенности молодежи. <...> Нужно, в частности, решительно поднять идейно-художественный уровень музыкального репертуара клубов, домов и парков культуры, устранить из фондов всех фоновых устаревший и некачественный репертуар» [2, с. 12—13].

² Существовало два основных рода претензий, постоянно предъявляемых по отношению к эстрадным песням. Во-первых, это превалирование в сюжетах песен личностно-интимного содержания над общественно-гражданским. Во-вторых, проникновение в их музыкальную ткань ритмов зарубежных танцев (твиста, рок-н-ролла, буги-вуги и т. д.), а также интонаций старинных мещанских, а ещё хуже — цыганских, романсов. Это положение очень выразительно иллюстрирует цитата из проекта доклада Т. Хренникова на Всесоюзном съезде Союза композиторов СССР с правками В. Кухарского (1962): «Надо честно признать, что образцы откровенной безвкусицы проникли и в массовый музыкальный быт последних лет, в частности в область эстрадной песни. Здесь свою роль сыграли и усилившийся приток зарубежной легко-жанровой продукции, не всегда доброкачественной, и чрезмерная уступчивость отдельных композиторов и исполнителей, охотно потрафляющих невзыскательным вкусам. Я не буду приводить большого количества примеров — они уже не раз фигурировали на наших пленумах последних лет. Напомню только о справедливой критике некоторых эстрадных опусов Эдуарда Колмановского: этот безусловно способный композитор, завоевавший известность своей удачной песней “Я люблю тебя, жизнь”, в последнее время прельстился шумным эстрадным успехом и стал усиленно воскрешать уныло слезливый “интим” (эти слова подчеркнуты, а фрагмент отчеркнут на полях и написан комментарий: “жаргон”) — явно мещанского пошиба. Стоит подчеркнуть, что потакание неразвитым вкусам людей, не сумевших смолodu приобщиться к хоровому искусству, — дело нехитрое, но я бы сказал, очень опасное и злое. Ибо каждая мещанская песенка, как вредный грибок, быстро распространяется в быту, рождая среди неустойчивой молодежи ответный поток подражаний, формируя ее эстетический кодекс». (Цит. по: [3, с. 570].)

отдельной песни редко выходит за рамки одного сезона. Тем не менее, этот «недостаток» предельно условен, и на временном отдалении нередко оборачивается преимуществом. Песня как ни один другой музыкальный жанр умеет мгновенно схватывать и запечатлеть в истории дух времени, оставаться в памяти своеобразным сколком того или иного периода, «вытягивающим» за собой все остальные его приметы. Эти «издержки» и вместе с тем достоинства жанра очень емко описала Лиана Генина: «Песенный конвейер безжалостен и быстр: сегодня — образец, завтра — трафарет. Остановить, затормозить процесс нельзя: песня задохнется в медленном режиме, она не будет успевать за нами. Отсюда постоянное ощущение провала, спада, кризиса. Ощущение обманчивое: просто поделок больше, чем открытий. Так всегда бывает в искусстве, но в песне — в сотни, в тысячи раз больше. А потом оказывается, что эта была песенная эпоха “Подмосковных вечеров”, или “За того парня”, или “Нежности”» [5, с. 17].

Во взаимоотношениях популярной музыки и телевидения советской эпохи можно выделить три ключевых аспекта. Первый — телевизионно-технический — связан с проблемами адаптации музыкального материала к телеэкрану, с поиском телевидением собственных средств и форм презентации песни.

Второй аспект — социально-культурный — посвящен тому, как образы, транслируемые на телеэкране, соотносились с повседневной жизнью и официальной идеологией советского общества в различные периоды его развития; какие ценностные идеалы формировала и одновременно «отзеркаливала» популярная музыка на телеэкране.

Наконец, третий аспект — музыкально-презентационный — выявляет роль телевидения в появлении и утверждении фигуры «звездного» (сверхпопулярного) исполнителя. Важно отметить, что изначально эта проблема для советского ТВ и эстрады в целом была противоестественна, ввиду не только идеологической установки на создание бесклассового общества, но и иных внутренних установок самой эстрады. В данной статье предпринята попытка проследить, как первоначальная идея служения артиста обществу претерпела кардинальные изменения и постепенно, во многом благодаря телевидению, за популярными певцами стала закрепляться репутация «небожителей».

Таким образом, за рамками статьи остаются проблемы композиционного строения и художественно-эстетического уровня песенного материала³. Автор намеренно не прибегает к музыковедческой методологии, так как она направлена прежде всего на исследование законов собственно *устройства* музыки. Интерес, скорее, вызывает внешняя среда бытования телепесни, а именно: каким образом популярная музыка «переносилась» на

³ Тем, кто интересуется этими вопросами можно было бы рекомендовать исследования Л. Гениной, Т. Чередниченко, А. Цукера и В. Лелеко [4, с. 222—231; 5, с. 16—28; 6, с. 13—27; 7; 8; 9, с. 453—514; 10].

телеэкран, какие ценности она выражала и какова была ее действительная роль в повседневной жизни советского общества.

Не имея возможности рассмотреть все музыкальные передачи советского телевидения, думается, необходимо весьма избирательно подойти к отбору анализируемых примеров. В данном вопросе, по-видимому, правильнее было бы руководствоваться двумя критериями. Прежде всего, новизной представленного в той или иной программе подхода к музыкальному материалу и, кроме того, степени популярности передачи и, соответственно, характером ее влияния на «умы и сердца» советских людей.

Эстрадные концерты в поисках формата

Как известно, первыми музыкальными передачами на отечественном телевидении (а по сути, и первыми телевизионными передачами вообще) были выступления оперных певцов и академических музыкантов, а также фрагменты оперных и балетных спектаклей. Причем все без исключения исследователи отмечают тот парадокс, что качество изображения и звука в данных трансляциях заведомо не могло соответствовать даже минимальным эстетическим критериям, однако успех передач был колоссальным вне зависимости от культурных предпочтений и взыскательности вкусов первых телезрителей. На начальном этапе развития телевизионного вещания все были увлечены прежде всего самим техническим средством и возможностями его просветительского потенциала. Именно поэтому к телевизионному показу было выбрано безусловно положительное, правильное и достойное всеобщего внимания искусство — классическая музыка. Была важна сама трансляция, демонстрирующая и утверждавшая постулат общедоступности «высокого» искусства, и мало кто задумывался об эстетической форме подачи музыкального материала.

Тот факт, что первых телевизионных трансляций удостоились большие жанры академической музыки, наложил определенный отпечаток и на последующие трансляции эстрадных концертов. Так, в весьма молодежной по духу и безусловно эстрадной по жанру передаче «Алло, мы ищем таланты» (выпуск 1970 года), присутствует целый ряд признаков, характерных для ритуала скорее филармонического, нежели эстрадного концерта. Прежде всего, это «гробовая» тишина в зрительном зале в паузах между выступлениями и выходом артистов. Во время исполнения песни аудитория также отнюдь не выражает бурные эмоции, а наоборот, сосредоточенно вслушивается в музыку. Внутренние переживания превалируют над необходимостью их внешнего проявления. Порой создается ощущение, что зрители в зале как бы сдерживают свою непосредственную реакцию. (Такое поведение публики, по свидетельству В.В. Мукусева, лично участвовавшего в создании подобных телепрограмм, во многом определялось условиями съемки. Дело в том, что зритель, оказавшийся в телестудии, муштровался командами режиссера, занятого прежде всего постановкой кадра с исполните-

лем, а отнюдь не запечатлением непосредственной реакции публики. В то же время, каждый сидящий в зале испытывал определенный груз ответственности за свое поведение, так как знал, что оно транслируется на всю страну и потому должно быть образцовым.)

В сценарном плане описываемого выпуска программы «Алло, мы ищем таланты» тоже присутствуют элементы филармонического ритуала. Например, на протяжении всей передачи ведущий — Александр Масляков — объявляет сразу блок из трех-четырёх песен, тем самым малый жанр как бы искусственно монументализировался, приобретая форму «псевдо-сюиты».

Свой вклад в ощущение непререкаемой солидности происходящего действия также вносил эстрадно-симфонический оркестр, располагавшийся на сцене и сопровождавший выступление певцов и вокальных ансамблей. С одной стороны, оркестр укрупнял, а иногда и утяжелял изначальный характер песни детальной, многотембровой и насыщенной мелодическими подголосками аранжировкой. С другой стороны, он играл важную роль в визуальном-образном статусе певца. Последний зачастую лишь чуть выступал вперед на фоне музыкального коллектива, а при дальних планах вообще сливался с оркестрантами. В результате, *певец, воспринимался телеаудиторией не как уникальная и царящая на сцене личность, а как один из представителей исполнительской братии, лучший среди равных.*

Наконец, немалую долю академичности общему облику телевизионной «картинки» сообщало и поведение самих исполнителей: отмеченное предельной неподвижностью, оно производило впечатление вытянутых «по струнке» людей перед стоящим микрофоном. Подобная статичность музыкантов, даже при исполнении песен откровенно танцевального характера, замечается моментально, выглядит наивной и даже инфантильной, особенно на взгляд зрителя, смотрящего эти программы из сегодняшнего дня. Причем думается, что внешняя скованность исполнителей обуславливается отнюдь не требованиями телевизионно-технической аппаратуры того времени, а определенными ментальными установками самой эстрады, о чем речь пойдет чуть ниже.

При всей официальной парадности обстановки, вышколаемости участников и сосредоточенности зрителей в передаче «Алло, мы ищем таланты», тем не менее, находится место и для непосредственного, открытого общения. В перерывах между блоками песен Александр Масляков берет за кулисами интервью у только что выступавших исполнителей. Данный прием очень востребован и в современных телевизионных шоу-проектах. Однако лишь в передаче сорокалетней давности видна его сценарно-драматургическая суть и цель, а именно — создание эффекта живого и искреннего диалога со зрителем. Дело в том, что участники «Алло, мы ищем таланты» действительно, — обыкновенные советские граждане, правда, с необыкновенными музыкальными способностями. Большинство из них пока не стали профессиональными артистами, и, соответственно, в их поведении нет и тени бравады или

самолюбования, в той или иной степени проявляющихся в поведении сложившихся артистов⁴.

На примере программы «Алло, мы ищем таланты» можно отчетливо проследить, как телевидение не только выполняло свои прямые функции — фиксировало и транслировало ситуацию повседневного человеческого общения, улавливало и показывало саму жизнь. В подобного рода передачах (к ним также можно отнести программы «А ну-ка, девушки», «С песней по жизни»), участниками которых становились рядовые граждане, проявлялась и одновременно формировалась очень важная для советского сознания мифологема гармоничной личности — образ человека, который совмещает в своей деятельности продуктивный профессиональный труд с богатством духовного развития⁵.

Идея таких программ основывалась на том, что артисты на сцене (герои программы) не особо отличаются от зрителей в зале (а также и от телезрителей), ни внешне (предельно простые и скромные наряды, сдержанная манера поведения), ни по социальному статусу (простые рабочие предприятия из разных городов страны). Именно человеческая типичность героев утверждалась в качестве одной из главных причин их показа по телевидению. На глазах у телезрителей должен был рождаться образ обыкновенного необыкновенного советского человека — скромного труженика с выдающимся творческим потенциалом⁶.

Столь скромное, ментально целомудренное поведение героев программы «Алло, мы ищем таланты» во многом объясняется и статусом самой эстрады в те времена. Дело в том, что советская эстрада 1960—1970-х годов, в отличие от современного шоу-бизнеса, отнюдь не чувствовала себя «хозяйкой положения», привилегированным законодателем ценностей и моделей поведения. Она обитала как бы по краям более важных социальных процессов — она не трудилась сама, но прославляла труд; не влияла на политику, но была насквозь патриотична. Даже на всецело своей территории личных чувств и переживаний популярная музыка и ее герои были предельно сдержанны, деликатны и по-хорошему серьезны. Не было характерной для сегодняшнего дня игры *на публику и с публикой*, а было нередко угловатое, внешне скованное, но *очень искреннее* отношение к слушателю не только как к равному

адресату чувств, но и как к строгому ценителю самого музыкального произведения. Суть эстрады виделась не в самодемонстрации исполнителя, а в отклике на эмоциональные ожидания самых обычных людей; эстрада не противопоставляла себя слушателям, а стремилась быть с ними в непрерывном содержательном диалоге.

«Голубой огонек». Поэтика столика

В первые два десятилетия своего становления телевидение только нащупывало специфику языка, а формы подачи музыкальных произведений, как уже говорилось выше, в основном осваивались на материале классической музыки. Поэтому не удивительно, что на протяжении 1930—1950-х годов безусловное первенство по экранной визуализации и интерпретации эстрадной песни принадлежало кинематографу (достаточно вспомнить вершинные достижения — фильмы Г. Александрова «Веселые ребята», «Цирк» и «Карнавальную ночь» Э. Рязанова)⁷.

Лишь в начале 1960-х годов родилась форма музыкально-развлекательной передачи, приспособленной именно под законы телевидения, — «Голубой огонек». Определяющий фактор успеха и уникальности данной программы заключался в организации особого пространства телевизионного кафе. Идея воссоздания в студии обстановки неформального, дружеского общения хотя и принадлежала Алексею Габриловичу, фактически была почерпнута из окружающей повседневности. Авторам программы удалось уловить совершенно не относящуюся к телевидению, абсолютно «бытовую», но очень важную примету своего времени — появление и стремительное разрастание молодежных кафе. «Кафе стали на манер аквариумов — со стеклянными стенами всем на обозрение. И вместо солидных, надолго, имен вроде “Столовая-43”, города и шоссе-ные дороги страны усыпали легкомысленные “Улыбки”, “Минутки”, “Ветерки”» — подмечают П. Вайль и А. Генис [11, с. 144]. Их слова подхватывают другие исследователи, делая существенное добавление о том, что «не в ресторанах с их степенностью, традициями и дорогими блюдами, а именно в “стекляшках” говорили о политике и искусстве, спорте и сердечных делах. Атмосфера демократичности, открытости определяла и в тоже время определялась даже внешним видом и названиями этих мест общения» [14, с. 276].

С одной стороны, кафе — это безусловно публичное, общественное пространство. К тому же для большинства выпусков «Голубого огонька» поводом служило общее, совместно отмечаемое событие — будь то окончание трудовой недели или встреча Нового года. С другой стороны, атмосфера кафе предполагает и некоторую камерность: за каждым столиком там сидят лишь несколько человек, образуя, тем самым, малую группу общения.

В своей сути идея телевизионного кафе была весьма провокационна относительно норм официальной идеоло-

⁴ В современном же обществе подобным комплексом звездности «заражается» практически каждый человек, попадающий в объектив телевизионной камеры, и тем сильнее, чем незначительнее его истинное положение.

⁵ Об этой составляющей образа советского человека очень метко и с юмором пишут П. Вайль и А. Генис: «Герои в Советском Союзе всегда призваны выполнять широкую просветительскую задачу. Допустим, токарь совершенно недостаточно ловко точит болванки: передовой токарь еще и играет на виолончели. <...> Оперный бас берет на две октавы ниже всех других басов и при этом награжден медалью “За отвагу на пожаре”. По мере продвижения вверх число достоинств увеличивается, стремясь к бесконечности» [11, с. 34].

⁶ Если вновь провести параллели с современностью, то сегодня доплека показа обыкновенных людей по телевизору принципиально другая. Телевидение или высмеивает их заурядность, или же, наоборот, уверяет телезрителей, что эти люди обладают некими стоящими вниманья особенностями.

⁷ О специфике песенных миров в советских фильмах 1930—1950-х годов см.: [12, с. 134—145; 13].

гии, но она очень наглядно отображала поворот сознания людей в сторону ценностей частной жизни, который начался в этот момент в советском обществе. В самых разных социальных контекстах «люди откровенно старались создавать обстановку интимности (сокровенности, задушевности, закрытости от внешних вторжений)» [15, с. 173]. Эта тенденция на макро-уровне овеществлялась в хрущевской жилищной политике, когда многие семьи наконец получили отдельные, пусть и малогабаритные, квартиры. Причем и в интерьере квартир люди стремились воссоздать камерную, приватную обстановку, например, с помощью «бокового» света — настенных бра, а также вошедших в моду торшеров [15, с. 173]. В случае же с кафе, приватное общение происходило на публике, но от этого не переставало быть приватным. Столики с другими посетителями оказывались частью декорации межличностного общения. Посиделки в кафе утверждали новую эстетику досуга с элементами «сладкой жизни», когда человек может свободно распоряжаться своим временем и получать удовольствие от обслуживания, неторопливой трапезы, дружеской беседы. Как выяснится впоследствии, во многом именно это ощущение атмосферы неформального человеческого общения и обеспечивало подлинный успех «Голубого огонька» в первое десятилетие его существования.

Помимо этого, точно найденная форма передачи максимално отвечала принципам социокультурного функционирования самого телевидения того времени. Прежде всего, это домашний характер просмотра в кругу близких людей. Возможность не только получать эстетические впечатления, но и делиться с ними по ходу развития сюжета — как раз такую обстановку и воссоздавало телевизионное кафе. В то же время, и «посетители» теле-кафе, и телезрители прекрасно представляли действительный масштаб аудитории, которая отнюдь не ограничивалась ни публикой в студии, ни домашним кругом смотрящих. Фактический масштаб аудитории был огромен и с трудом осознавался, что нередко становилось поводом для эйфорического восхищения техническими возможностями телевидения⁸.

Столики в телевизионном кафе создавали ощущение приватного общения не только между теми, кто за ними сидел, но и между зрителями и выступающими артистами. В очень востребованной в «Голубом огоньке» мизансцене, когда поющий исполнитель прогуливался между столиками и обращался непосредственно к сидящим за ними людям, возникала полная иллюзия отсутствия какой-либо дистанции между артистом и публикой, в том числе и телевизионной⁹. К тому же, на столах в студии всегда

имелось некое, пусть и символическое, угощение — как минимум чай, конфеты, фрукты. Таким образом, за столиками в теле-кафе происходило совмещение приема пищи духовной и насущной. С одной стороны, эта мизансцена и в социальном, и в материальном измерениях становилась проекцией того идеала комфорта и благополучия, который предвещала эпоха наступающего коммунизма. С другой стороны, эта же обстановка была реальным отсылком к дореволюционной, в своей сути буржуазной, кабаре-эпохе, с ее культом «хлеба и зрелищ».

«Голубой огонек» стал новаторским явлением не только с точки зрения взаимодействия публики и артистов, но и в отношении телевизионной подачи музыкального материала. Форма передачи позволила выделить песню как самостоятельную единицу разворачивающегося действия. Зачастую в сценарии программы имелась общая фабула — тема праздника, на которую нанизывались различные эстрадные (не только музыкальные) номера. Постепенно режиссеры «Голубых огоньков» стали использовать возможность обособленной постановки музыкального номера. Содержание песни пробовали обыгрывать с помощью бутафории (например, в руках у певицы оказывались зонтик, телефон или детские игрушки), а со временем в условно прямой эфир из телевизионного кафе все чаще стали вмонтировать вставные, заранее записанные номера, которые, по сути, были предвестниками видеоклипов. Возможность изымать песню из «репортажного»¹⁰ течения программы позволяла режиссерам применять различные монтажные и изобразительные спецэффекты. В частности, создавать иллюзию передвижения в пространстве, проецируя на заднем фоне мелькающий пейзаж (например, горный склон или лыжную трассу); переносить действие в необычное место (например, в таежный лес); применять комбинированные съемки (например, размещать фигурки оживших дедов-морозов на гипертрофированно укрупненных музыкальных инструментах)¹¹.

Однако эта же тенденция обособления песни в самостоятельный номер стала одной из причин изживания жанра теле-кафе. В своих рассуждениях о передаче, Е. Корчагина приходит к выводу, что подменяя истинное общение исполнителей и гостей в студии постановочным, отказавшись от принципа общего драматургического решения каждого выпуска, «Голубой огонек» в конечном итоге превратился в «мозаику, где рисунок в целом не важен, а каждый конкретный камешек самоценен» [16, с. 92]. Практика показала, что именно живое, непосредственное человеческое общение образовывало суть и смысл всей программы. Со временем «Голубой огонек»

⁸ Восхищение возможностями телевидения долго будет поводом для многочисленных мизансцен и сюжетов «Голубого огонька». Например, в одном из более поздних выпусков вся техническая аппаратура студии, а также операторы и осветители стали как бы главными героями программы, а в качестве драматургической основы ее сценария был выбран процесс постановки и съемки телевизионной передачи.

⁹ Другой вопрос, что далеко не всем зрителям в студии удавалось убедительно сыграть эту роль дружеского общения со знаменитостью. На протяжении программы в камеру нередко попадали вытянутые по струнке фигуры «посетителей», сосредоточенно слушающих звучащую музыку, даже если та имела явно выраженный развлекательный, танце-

вый характер. Как и в случае с трансляциями из концертного зала, «филармонический» этикет брал свое, свидетельствуя о внутренней скованности присутствующих в студии зрителей некими свыше заданными нормами.

¹⁰ Именно этот термин по отношению к «Голубому огоньку» употребляет Е. Корчагина [16, с. 83—101].

¹¹ Именно из этих вставных номеров возникнет и достигнет своего апогея идея театра песни в «Бенефисах» Е. Гинзбурга, о чем речь пойдет чуть ниже.

из скромного, почти интимного, немногочленного кафе превратился в самую большую сложную по организации и постановке развлекательную программу. <...> В результате он стал терять самое главное свое качество — непосредственность и искренность общения собравшихся в телевизионном кафе людей. Он превратился в гала-концерт, проложенный торжественным представлением передовиков народного хозяйства и знатных людей науки» [17, с. 31—32].

Таким образом, «Голубой огонек», являвшийся брендом советского развлекательного телевидения, одним из бесспорных его достижений, к 1980-м годам не избежал печальной участи и постепенно «забронзовел» вместе со всем телевидением. Так, центром притяжения в интерьере новогоднего выпуска «Голубого огонька» 1981 года становится зеркальная сцена-подиум, подсвеченная огнями и переливающаяся их мельканием. Зрители в студии в свою очередь располагаются по бокам от сцены в мягких диванчиках-кушетках, возле которых стоят невысокие столики со всевозможными яствами. Причем и артисты, и публика одеты по большей части в экстравагантные, театрально-броские костюмы, за которыми уже не видно самих людей, но отчетливо явлены карнавальные маски. После каждого номера какого-либо артиста, выступающего на сцене-подиуме, его окружает толпа восторженно аплодирующих «посетителей» теле-кафе. Но этой мизансцене отнюдь не удастся вернуть искомое живое общение исполнителей и гостей праздника. Наоборот, здесь проявляется и утверждается *архетип взаимоотношений кумира и поклонников*, которые могут взирать на артиста лишь снизу вверх, а он, согласно роли, получает зримые доказательства своего успеха и славы.

Немаловажно отметить и произошедшую смену музыкального материала, звучащего в «Голубом огоньке-81». В больших количествах вновь представлена классика — оперные арии, романсы, балетные па-де-де, вплоть до фрагментов скрипичных концертов. Однако данная метаморфоза в музыкальной политике, думается, свидетельствует отнюдь не о возросшей любви советских граждан к классическому искусству. Скорее это еще один признак того, что передача окончательно оторвалась от истинных запросов и умонастроений общества, перестала улавливать дух времени и вынуждена была прикрываться дежурно-парадным, нравственно безупречным репертуаром¹².

Однако фактическое отмирание формы телевизионного кафе, произошедшее к началу 1980-х годов, удивительным образом обернулось специфической ностальгией по нему, проявившейся в желании реанимировать прежнюю атмосферу за столиками, хотя бы в режиме отдельного номера. Так, все в том же выпуске «Голубого огонька-81» инсценировка песни «Возвращение» в исполнении Аллы Пугачевой воспроизводит ситуацию дру-

жеского общения за праздничным столом. В обновленном контексте очень ярко проявляется ирония атрибута — пресловутого столика. Если в первых выпусках «Голубого огонька» он задавал ситуацию непосредственной, живой беседы, то в данном номере, водруженный на сцену, накрытый парадной скатертью и ломящийся от угощений, он становится безапелляционным символом постановочности и зрелищной избыточности как самой программы, так и манеры поведения певицы. Вычурная жестикуляция и наигранная свойскость примадонны, на фоне никудышной игры массовки за столиком, довершают общий эффект кривого зеркала по отношению к изначальному замыслу легендарной передачи.

Еще одну попытку реанимации формы теле-кафе можно увидеть в одном из выпусков программы «Шире круг» 1988 года, посвященном майским праздникам. Запись программы происходила на стадионе «Лужники». Камера периодически панорамирует стадион с заполненными до отказа спортивными трибунами, чтобы представить масштаб зрелища. Среди обширного поля с обыкновенными спортивными скамейками и сидящими на них зрителями выделяется оазис из нескольких столиков, барной стойки и веселящейся группы пестро разодетых людей. Именно здесь располагается альтернативный сцене эпицентр праздника жизни, участниками которого становятся популярные артисты и привлекательные статисты. Контраст между горсткой людей богемы, наслаждающихся всей полнотой праздника, и наблюдающей за ними публикой, явленной в роли как бы безликого большинства, столь разителен, что неустанные напоминания ведущих концерта о славной традиции теле-кафе звучат, по меньшей мере, неуместно. Ибо разворачивающееся на арене действие — это не что иное, как выхолощенный символ некогда замечательного начинания.

«Бенефисы» Евгения Гинзбурга. От театра песни к музыкальному телешоу

Итак, к 1970-м годам на телевидении сложились определенные каноны подачи музыкального материала, и в частности эстрадной песни. Львиную долю эфира занимали записи парадных концертов, к которым постепенно стали тяготеть и телевизионные конкурсы молодых талантов («Алло, мы ищем таланты», «А ну-ка, девушки»), и «Голубые огоньки». Простора для каких-либо новаторских решений оставалось все меньше, когда на телевизионном экране в 1974 году вышел первый выпуск программы «Бенефис».

Идея программы на первый взгляд была предельно проста — представить различные грани дарования того или иного знаменитого артиста в форме театрально-музыкального капустника. И начальные выпуски программы, посвященные Савелию Крамарову, Сергею Мартинсону и Вере Васильевой, очень точно удерживали заданную рамку театрального бенефиса. Правда, законы телевизионного экрана вносили определенные нюансы в эту, казалось бы, традиционную форму. А впоследствии как раз

¹² Репутация самой классической музыки, безусловно, страдала от такого использования, так как последняя невольно начинала ассоциироваться с тотальным официозом. Впрочем, данный факт мало волновал идеологов от культуры.

они определили кардинальную трансформацию основной идеи передачи, превратив ее в лабораторию поисков как для режиссера передачи Евгения Гинзбурга, так и для самой эстрадной песни¹³.

Первая группа возможностей, предоставленных телевидением по отношению к форме театрального бенефиса, была связана со скоростью смены и соответственно количеством примеряемых бенефициантом масок. Если в начальных выпусках программы каждый из заглавных героев выступал в роли конферансье и лично представлял того или иного персонажа в своем исполнении, то впоследствии примеряемые маски шли каскадом одна за другой, накладываясь и чередуясь с феерической скоростью уже в пределах одного музыкального номера.

Другой характерной чертой телевизионных «Бенефисов» стала их демонстративная избыточность. Поначалу она проявлялась в изобилии бутафории, нагромождении на первый взгляд никак не сочетающихся друг с другом предметов мебели, произведений искусства, костюмов, осветительной техники, в общем, всего, что только могло иметь хоть косвенное отношение к театру — от старинной кареты до связки баранок. Присутствовали и различные изобразительные спецэффекты. На первых порах они ограничивались забавным оформлением титров, то есть располагались по краям передачи. Однако с каждым следующим выпуском спецэффекты все больше влияли на суть программы, выражаясь в прихотливом использовании монтажных склеек, ракурсов съемки, в движениях камеры и в воссоздаваемых пространствах, а также во всевозможных цветовых фильтрах и световых эффектах.

Фонтанирующая избыточность «Бенефисов» выплескивалась не только во внешнем оформлении, но и определяла их драматургическую организацию. Идея театрального капустника позволяла авторам программы смешивать всё и вся — различные жанры, стили, исторические эпохи; а также оправдывала виртуозное жонглирование самыми разными литературными сюжетами и персонажами. В каждом новом выпуске программы происходило все большее разбухание количества повествовательных линий, героев и исполняемых ими песен, что неизбежно создавало ощущение эклектичности. А. Липков пронизательно определял истоки этой мозаичности в карнавальном духе всей передачи [18, с. 177—190], что, безусловно, верно. Однако по прошествии времени эклектичность «Бенефисов» можно было бы определить как признак наступающей эпохи постмодернизма. Причем, в сути своей «Бенефисы» Гинзбурга оказались явлением глубоко полемичным как по отношению к общепринято-

му тогда стилю показа песни, так и, ни много ни мало, к базовым устоям советской идеологии. Однако обо всем по порядку.

В 1960-е годы все чаще стало возникать понятие театра песни, под которым понималось не только вокальное, но и игровое воплощение музыкальной миниатюры. Н.И. Смирнова характеризовала это следующим образом: «Театрализация песни, которая существовала давно, теперь обретает специфические черты. Она и в особых приметах интонирования, и в филировке звука, и в новых формах ритмообразования, и в легировании музыкального текста, во введении большого числа цезур, а также в жесте, мимике, приемах мизансценирования. Все это служит стремлению раскрыть внутренний мир героя, о котором поется в песне, созданию атмосферы взаимоотношения образов, если их оказывается в песне несколько, выявлению отношения к их нравственному и духовному укладу со стороны автора, от имени которого поет исполнитель» [19, с. 240].

Думается, не случайно такое внимание к мизансценическому и актерскому прочтению песни заявило о себе в десятилетие массового распространения телевидения, которое стало не только законодателем форм художественного преподнесения популярной музыки, но и ее главным транслятором. Переход публики из пространства концертного зала в обстановку домашнего просмотра потребовал существенных изменений в характере коммуникации артиста и с воссоздаваемым образом, и с самой аудиторией. В режиме телевизионного показа, в отличие от ситуации концерта, было очень сложно увлечь слушателей ощущением непосредственной вовлеченности в действие. С одной стороны, телевизионный экран максимально приближал лицо артиста и создавал иллюзию личного контакта с ним. С другой стороны, экран дистанцировал ощущения телезрителя, в сравнении с ощущениями публики непосредственно на концерте. Восприятие телезрителя оказывалось уже не столько эмоциональным, сколько аналитическим¹⁴. Именно поэтому актерский рисунок в исполняемой песне должен был стать более отчетливым, то есть максимально убедительным и «заразительным».

Однако стремление к театрализации песни нередко ограничивалось лишь внешними приметами, что неминуемо приводило к полемике в кругах критиков и режиссеров. Вот как описывает свое отношение к этому приему один из первых режиссеров музыкальных программ отечественного телевидения Т.А. Стеркин: «Песню во чтобы то ни стало стремились “изобразить”. И зачастую вокальное произведение тонуло в натуралистических декорациях, бутафории, реквизите, среди которых перодетые артисты воссоздавали “живые картины” под музыку песен и романсов. Смешно и грустно было смотреть и слушать, как, например, под песенный текст “Соловьи,

¹³ Другими знаменитыми работами Евгения Гинзбурга в сфере музыкального телевидения являются телефильм «Волшебный фонарь» (1978) и фильм-концерт «Песни войны» в исполнении Людмилы Гурченко (1980). С 1982 по 1984 год режиссер также ставил и снимал эстрадно-цирковое шоу «Новогодний аттракцион» с Аллой Пугачевой и Игорем Кио в качестве ведущих. Но, на наш взгляд, как раз в «Бенефисах» Евгений Гинзбург нашел те основные приемы, которые и отличают его собственный авторский почерк, и задают важные направления для последующего развития всего музыкального телевидения. Поэтому именно на них здесь сосредоточено основное внимание.

¹⁴ Об этой разнице между восприятием живого сценического выступления и его экранного претворения пронизательно размышляет Л.Н. Березовчук в отношении театрального и кино-мюзикла [20, с. 10—11].

слововьи, не тревожьте солдат... ” в кадре показывали исполнителей, изображавших спящих вповалку бойцов! в таких случаях мастерство вокалистов утрачивало свое достоинство, а сила их воздействия на слушателей неизбежно снижалась» [21, с. 71].

По формальным признакам «Бенефисы» Гинзбурга можно отнести как раз к таким утрированно театрализованым экранным зарисовкам песен. В них присутствовали все составляющие данного жанра — выступление в качестве певцов драматических актеров, вовлечение в кадр большого количества бутафории и включение в сценарий программы множественных фрагментов драматических произведений. Однако сквозь канву телетеатра в «Бенефисах» на самом деле прорастает совершенно другой жанр, трудно поддающийся однозначному определению. С большей долей определенности здесь можно говорить о тех признаках, которые направляли развитие «Бенефисов» в противоположную от телетеатра сторону. Прежде всего, это щедрое использование самых актуальных для своего времени приемов кинематографического монтажа и спецэффектов, причем заимствованных в основном из зарубежного кино¹⁵. И кроме того, драматургическое развитие: с каждым выпуском программы его основу составляло воплощение какой-либо конкретной песни. В связи с этим «Бенефисы» Гинзбурга сегодня нередко называют по существу первыми советскими видеоклипами. Для исследователя же столь пристальное внимание к этой программе обуславливается еще и тем, что она позволяет пошагово проследить процесс превращения идеи театра песни в сверхпопулярную сегодня форму музыкального шоу.

Как уже говорилось, в первых трех выпусках программы бенефициант выступал одновременно в роли конферансье, представляя исполняемых им героев и выступающих коллег-артистов. Данные подводки не только увязывали различные номера, но прежде всего демонстрировали уникальную возможность ТВ максимально приближать, «одомашнивать» личность даже самого знаменитого артиста, создавать у телезрителей ощущение личного и доверительного общения¹⁶. В последующих «Бенефисах» (Ларисы Голубкиной, Людмилы Гурченко и Татьяны Дорониной) бенефициант — это уже герой с тысячей лиц, в черед которых становится очень сложно понять, какая из масок артиста есть он сам. Например, мизансцена с одиноким креслом во вступлении «Бенефиса» Ларисы Голубкиной предполагает, что актриса из-

начально предстает в роли самой себя. Но по характеру и содержанию ее речи смотрящий передачу понимает, что перед нами отнюдь не Голубкина-актриса, а одна из ее героинь — мисс Дулиттл. В «Бенефисе» Людмилы Гурченко истинное лицо актрисы раскрывается под самый занавес программы, становится ее кульминацией и оттого производит буквально катарсический эффект. После бешеной череды бесконечных масок произносимый Людмилой Марковной монолог воспринимается как исповедь, отражающая всю суть актерской профессии: «У мамы 40 детей. И все дочки. Разные. Добрые, глуповатые, красивые, ловкие. Несчастные, милые, грубые, счастливые. Разные. Людям, конечно, нравится не каждая. А маме дороги все. И если говорить совсем откровенно, то в жизни нас не существует. Есть только мама. Ну а мы живем в ваших сердцах, вашей памяти. Если, конечно, вы нас не забыли».

Суммировав выше описанные примеры из различных выпусков «Бенефисов», можно отчетливо увидеть те изменения, что произошли в драматургии самой передачи. От представления актера как в чем-то обыкновенного человека, во многих своих чувствах такого же, как и зрители по ту сторону экрана, «Бенефис» приходит к идее представления актера в максимально возможном количестве амплу, свидетельствующих о его профессиональном мастерстве, демонстрирующих его неординарное дарование, и задушевный диалог с телезрителем здесь становится уже неуместным. Из передачи-беседы, перемежающейся музыкально-театральными зарисовками, программа превращается, по сути, в шоу, определяющими параметрами которого становятся красочность, многоликость и притягательная недостижимость представляемых образов. За бенефициантом уже открыто утверждается статус звезды — выдающейся личности, которая умеет захватывать внимание зрителя своей харизматичностью, артистизмом и бьющей через край энергетикой.

Эффект перехода от мира театра к миру фантазии прослеживается также в работе режиссера с пространством. Декорации и интерьеры первых «Бенефисов» предельно условны и просты, несмотря на то, что они могут быть до отказа наполнены самыми различными атрибутами театра (бутафория) и даже телевидения (прожектора и камеры). Перед телезрителем явлен закулисный мир, в котором нет строгой упорядоченности предметов, и даже сцена в отсутствие зрителей кажется не более чем репетиционной площадкой. В последующих же выпусках декорации не теряют своей театральной основы, но при этом становятся все более подробными и натуралистичными и работают на обрисовку места, в котором разворачивается действие конкретного сюжета.

Таким образом, по многим признакам парадигму становления и развития данной программы А. Липков в свое время определял как движение от зрелищно-концертной формы к мюзиклу, от театральной структуры к кинематографической [18, с. 178]. С одной стороны, в «Бенефисах» действительно все больше проявлялись слагаемые мюзикла, а именно: эстетическая всеядность, «вторичная» сюжетная основа, а также главенство музыкальных,

¹⁵ Так, Алексей Васильев приводит примеры операторских цитат, используемых Е. Гинзбургом, из «Звуков музыки» Роберта Уайза (в песне о беглом монахе в «Бенефисе» Л. Гурченко), «Гении дзюдо» Сейитиро Утикава (в сцене у матери профессора Хиггинса в «Бенефисе» Л. Голубкиной), «Шербургских зонтиков» Жака Деми (в прологе «Бенефиса» Л. Голубкиной), в сцене в райском саду «Бенефиса» С. Мартинсона Гинзбург напрямую цитирует родоначальника аттракциона Жоржа Мельеса. См.: [22].

¹⁶ Это ощущение становилось еще сильнее, когда большие артисты просили непременно написать авторам программы свои впечатления и неспешно диктовали адрес для корреспонденции, тем самым демонстрируя, насколько для них важно услышать мнение самых обыкновенных людей.

сценических и хореографических компонентов. С другой стороны, было нечто, что не позволяло даже «Бенефисы» Ларисы Голубкиной и Людмилы Гурченко назвать полноценными мюзиклами.

Главная причина такого между жанрового положения «Бенефисов» заключается в присутствии множества драматургических линий, порой никак между собою не связанных. Для канона мюзикла действительно характерно наличие параллельных миров повествования, но только двух — условного и реалистичного. Как поясняет Л. Берозвчук «условный план действия представлен вокальными и танцевальными эпизодами, а реалистически-жизнеподобный связан с изобразительной средой» [20, с. 23]. В «Бенефисах» же все представляемые миры предельно условны. Они нагромождаются друг на друга без каких-либо причинно-следственных связей. Как констатирует А. Липков, «привычная драматургическая логика здесь отсутствует. Главная сюжетная линия то и дело теряется, оттесняется побочными ответвлениями: “второстепенное” становится главным, “главное” — второстепенным» [18, с. 187]. Исследователь объясняет подобную свободу наличием иной логики — логики игры, которая в свою очередь определяется законами карнавальная эстетики [18, с. 187]. Но сегодня, с ретроспективной точки зрения, причины подобной жанровой поливалентности «Бенефисов» видятся в том, что в этой программе нащупывался принципиально новый способ презентации музыкального материала, в которой каждая конкретная песня становилась эпицентром смыслового действия, а значит, и определяла движение общей драматургии. Чересполосица всего зрелища объяснялась тем, что единицей мышления понимался отдельный музыкальный номер и проблема его инсценировки (презентации).

«Бенефисы» оказались на пороге клиповой эпохи и во многом предвосхитили, предугадали будущую эстетику этого формата. Склонность Евгения Гинзбурга к монтажной эквилибристике способствовала появлению и утверждению в его программе излюбленного приема, когда на протяжении одной песни исполнитель представал в амплу сразу нескольких героев. Монтаж позволял никак не оправдывать эту смену персонажей. В итоге, музыкальный материал был единым, а визуальный — избыточным; последнего было несоизмеримо больше, нежели первого. Собственно именно этот принцип и лег в основу последующей клиповой индустрии.

Таким образом, «Бенефисы» по многим признакам действительно можно назвать первыми видеоклипами на советском телевидении. Другой вопрос, что в то время отдельный музыкальный номер еще не мог восприниматься как самодостаточное, замкнутое на самом себе явление. Требовалось подавать песни связанными хотя бы формальной драматургической логикой. Но именно на примере «Бенефисов» видно, как эта логика «трещит по швам» и в конечном итоге, намеренно нивелируется. Сегодня достаточно сложно смотреть выпуски программы как некое целостное зрелище, при том, что постановка

отдельных номеров действительно впечатляет. Та эпоха еще не была готова подавать музыкальный номер «портативно», вне связи с другими музыкальными номерами или драматургическим сюжетом. «Бенефисы» улавливали наступление эпохи видеоклипа, но еще не были готовы к разомкнутой структуре в подаче музыкального материала. Этот процесс «нащупывания» нового формата, с одной стороны, составляет безусловное достоинство этой программы, и в то же время, оказывается причиной ее некой художественной промежуточности и не востребоваемости сегодняшним днем.

«Бенефисы» нельзя с уверенностью отнести к видеоклипам не только из-за временной протяженности программы, но и по причине ее иной, по сравнению с клипами, ментальной установки. Во-первых, главная функция видеоклипа — это реклама исполнителя, певца. Идея же «Бенефисов» заключалась в показе множества героев, исполняемых одним актером; суть программы определяли скорее примеряемые артистом маски, нежели он сам. Во-вторых, в «Бенефисах» никоим образом не скрывается «вторичность» представляемого материала, наоборот, режиссер стремился вызвать у телезрителей как можно большее число аллюзий на уже известное. Именно поэтому во многих выпусках программы были так востребованы классические сюжеты, которые, помимо всего прочего, способствовали созданию особой формы общения с телезрителем. Как пояснял А. Липков, «свойство общеизвестности, которым обладает классика, создает особую коммуникативную ситуацию, при которой и фабула, и характеры становятся лишь поводом для свободной импровизации, для игры, в которую вовлекаются и актеры, и зрители. Авторы [«Бенефисов»] не скрывают, что дурачатся, и предлагают также и зрителю включиться в ту же игру, дурачиться вместе с ними, вместе с компанией настроенных на ту же волну шутивого общения приятелей, сидящих сейчас у своих телевизоров, а в прочее время читающих те же газеты, книги, смотрящих те же фильмы и телепередачи» [18, с. 181]. В видеоклипах же, наоборот, всегда присутствует претензия на уникальность демонстрируемого на экране — прежде всего, конечно, важна уникальность исполнителя, его дарования и в том числе стиля жизни. Если «Бенефисы» стремились включить зрителя в общую игру с символами и героями, то видеоклип стремится показать недостижимость статуса исполнителя, тем самым утвердить и подтвердить в глазах зрителя его звездность.

«Язык свободы, света и добра...», этой строкой из песни «Язык поэта», прозвучавшей в «Бенефисе» Л. Голубкиной в исполнении А. Ширвиндта, можно было бы характеризовать то, что делал на советском телевидении Евгений Гинзбург. Его «Бенефисы» были предельно новаторским явлением не только благодаря тем необычным формам, что нащупывал режиссер в работе с музыкальным материалом. Отличительной чертой программы стала нескрываемая космополитичность разыгрываемых в ней сюжетов. Причем ориентация на зарубежное проявлялась буквально во всем. Прежде всего, в подборе музыки — в перепевании иностранных шлягеров с русскими словами,

а также в использовании ритмов и стилей зарубежной эстрады для оригинальной музыки, звучащей в программе. Среди литературных первоисточников программы также преобладали зарубежные авторы. Так, в «Бенефисе» Савелия Крамарова есть запоминающаяся сценка с ковбоем; Вера Васильева ведет свой бенефис, выступая в роли Графини из «Севильского цирюльника»; не говоря уже о мета-сюжетах «Бенефисов» Ларисы Голубкиной и Людмилы Гурченко — «Пигмалионе» Бернарда Шоу и бульварном романе тайн соответственно.

Но главный вызов программы заключался даже не в подборе художественных первоисточников, а в том, что наряды и поведение героев «Бенефисов» были предельно далеки от норм и стиля советской жизни и идеологии. В «Бенефисе» Ларисы Голубкиной, основанном на паре-фраза сюжета «Пигмалиона», главная героиня из бойкой, хамоватой цветочницы превращается в даму с аристократическими манерами, и эта смена социального статуса (противоречащая коммунистическим принципам) подается как нравственное преображение, внутреннее восхождение героини. Людмила Гурченко в своем «Бенефисе» нередко предстает в ролях женщин легкого поведения, использующих свое положение для наживы на мужских слабостях. Даже Татьяна Доронина блистает в ролях легендарных исторических обольстительниц — Елены Прекрасной, Шехеразады и королевы Марго. По сути, в «Бенефисах» нет ни одного актуального с точки зрения политической идеологии, «морально выдержанного» сюжета. Здесь утверждаются исключительно ценности личного счастья, наслаждения жизнью и вечного праздника. Среди героев — сплошь короли и королевы, сердцееды и куртизанки, проныры и простак. Среди мест действия — рай («Бенефис» Сергея Мартинсона), гарем («Бенефис» Татьяны Дорониной), монастырь и бордель («Бенефис» Людмилы Гурченко).

«Бенефисы» были противоположностью всему тому, что было в заэкранной реальности советских граждан — подступающему дефициту (избыток бутафории внутри кадра), общественным нормам (идея вечного карнавала) и официальной политике (засилье иностранного, западного). Магическим понятием для «Бенефисов» была свобода, которой тоже не было в реальности, но которая пронизывала все составляющие программы — начиная от художественной свободы в распоряжении историческими эпохами и литературными сюжетами, вплоть до свободы нравов, то и дело мелькающей в текстах песен. Потому «Бенефисы» и вызвали столь бурный резонанс и среди критиков, и в обществе, что уводили прочь от действительности, и вместе с тем отражали бессознательные устремления своей эпохи.

«Кабачок 13 стульев».

Музыкальный подиум культурного обслуживания

Другой передачей, воспринимавшейся в свое время в качестве энциклопедии заграничного стиля жизни, был «Кабачок 13 стульев». Эта программа выходила на со-

ветском телевидении с 1966 по 1980 год и имела феноменальную популярность на протяжении всего периода своего существования.

С точки зрения соответствия официальной идеологии, концепция «Кабачка...» строилась на принципах интернациональности — одном из важнейших постулатов всей советской системы¹⁷. Однако декларируемая интернациональность передачи на поверку оказывалась двойкой. С одной стороны, передача пользовалась удивительным успехом во многом именно потому, что в ней демонстрировался образ отнюдь не советской, а кардинально другой, недоступной и вожденной западной жизни. С другой стороны, Польша все же была страной «социалистического лагеря», и только поэтому сюжеты из польской жизни могли стать содержанием советской телепрограммы. Тот образ жизни, который был совершенно не похож на советскую повседневность, тем не менее, никто не именовал открыто буржуазным или западным. Скорее всего, сущность этого стиля жизни никто и не осознавал, и уж тем более не формулировал напрямую. «Кабачок...» родился из бессознательного, внутреннего тяготения человека позднего советского периода к «скромному обаянию» буржуазности. Но в еще большей степени — из опять же бессознательного желания дистанцироваться от советской повседневности, выйти за пределы советской эстетики быта.

Однако по воспоминаниям одного из авторов программы А. Корешкова видно, что на более рациональном уровне обращение к польскому антуражу стало приемом смягчения сатирических интонаций программы. Как только место действия задумывавшейся передачи было перенесено в Польшу, а товарищи превратились в панов и пани, «у телевизионного начальства утихла головная боль по поводу “остроты” материалов: ведь теперь все эти глупости и головотяпство, дурацкие неурядицы и административные просчеты были не у нас, а там, у них, в Польше. Вот так советский телекабачок стал польским <...> якобы польским, но ведь это уже детали» — добавляет автор [24].

«Заграничность» «Кабачка...» ощущалась так остро, прежде всего потому, что в передаче показывался совсем другой, отличный от повседневных реалий, опыт уважительного отношения к человеку вне зависимости от его социального статуса и профессиональных достижений. Сама смена обращения к героям с бесполого и набившего оскомину «товарища» на непривычные для советского слуха «пан» и «пани» не просто переносила место действия в другую страну. Через обращение проецировалась иная система взаимоотношений, в которых человеческое достоинство уважалось априори, где к человеку относились как к господину. Задавалась высокая планка учтивого светского общения, которое по определению исключало любые проявления хамства и фамильярности, столь характерные для обыденной советской действительности.

¹⁷ См. [23, с. 166—167].

«Кабачок...» открывал двери в мир, где формы повседневной жизни — сферы быта, обслуживания и досуга — были предельно эстетизированы, приятны и комфортны. Здесь каждого с радостью усаживали за столик или приглашали к барной стойке, любой напиток, даже простую воду, наливали в бокал, а еще и развлекали юмористичными сценками и эффектными музыкальными номерами. Причем в роли обласканных заботой посетителей «Кабачка...» чувствовали себя и телезрители. Они были как бы «виртуальными» потребителями этого невероятно галантного сервиса, которого так не хватало в их реальной жизни. Завсегдатаи «Кабачка...» нередко высмеивают друг друга, показывают свою недалекость, меркантильность и другие, самые заурядные человеческие недостатки. Однако все это не мешало по-прежнему проявлять к ним уважение и заботиться об их комфорте. «Польские сатирики, — вспоминает неподражаемая пани Моника — Ольга Аросева, — сохранили свободу входить в частное существование человека и подмечать в нем, независимо от надоевшего всем до смерти социального статуса, смешное и чудное, вечные черты» [25, с. 320]. «Кабачок...» был одной из первых программ отечественного телевидения, где отношение к человеку не отождествлялось с его социальным статусом, и тем самым утверждался пафос выхода за пределы официальной дифференциации общества. В этом заключался один из секретов невероятной популярности этой передачи.

Казалось бы, пространство «Кабачка...» во многом воспроизводит мизансцену общения за столиками, о которой подробно было сказано в связи с выпусками «Голубого огонька». Однако сходство это формально; на самом деле эти две передачи имеют принципиальные отличия. «Голубой огонек» к 1970-м годам, по сути, превратился в официальное мероприятие. Приглашение на эту передачу необходимо было заслужить трудовыми успехами или же талантом. Это был один из официальных «смотров» достижений советского народа, общегосударственная встреча важного праздника в мизансценах и декоре ресторанного общения, непринужденности и развлечений. Официальная советская культура, заимствуя стилистику массовой западной культуры, все-таки стремилась держать ее проявления в узде, подавая в весьма умеренных дозах. К тому же участники «Голубого огонька» чувствовали на себе особую ответственность, так как знали, что их показывают на всю страну. От этого веселость собравшихся неизбежно становилась искусственной, что не могло не ощущаться и не передаваться телезрителям.

Творческая «кухня» «Кабачка...» была устроена совсем по другому принципу. Это был своего рода телеспектакль про вымышленных героев и будни ресторанно-клубного заведения. «Кабачок...» претендовал на то, что показывает повседневный стиль жизни своих персонажей. А между тем собирались в «Кабачке...» отнюдь не выдающиеся личности, не передовики производства, не заслуженные доярки, не космонавты и не

звезды Большого театра. И если попадание в «Голубой огонек» являлось своего рода наградой, сакральным даром государства своему нерядовому гражданину, то «Кабачок...» невольно транслировал новый идеал общедоступного досуга.

Атмосфера, царящая в «Кабачке», отчетливо фиксирует произошедшую к 1970-м годам смену ориентиров и ценностей в обществе. В качестве повседневной модели поведения задается уже ситуация не работы и трудовых отношений, а развлечения и наслаждения маленькими радостями жизни. Если «Голубой огонек» в пору своего расцвета «зажигался» исключительно по торжественным праздникам (Новый год, 8 Марта, 1 Мая), то «Кабачок...», подразумевалось, был открыт ежедневно. Завсегдатаям «Кабачка...» не нужно было ждать особого повода для веселья (хотя сама передача, безусловно, являлась событием в досуге ее телезрителей). Герои программы как бы сами инициировали свой праздник, сами его организовывали и от души им наслаждались.

Несмотря на то, что многие персонажи передачи представляются и именуется по роду своих профессий (пан Директор, пан Профессор, пан Спортсмен и т. д.), обозначенные виды деятельности оказываются предельно номинальными и условными. Посетители «Кабачка...» предстают по большей части отдыхающими, веселящимися и пересыпающими свою речь различными остротами. Трудные будни завсегдатаев проходят где-то за дверями «Кабачка...», а упоминание о работе зачастую происходит исключительно в ироничном ключе, становится поводом для подтрунивания друг над другом. Для героев программы неформальное общение на житейские темы превалирует над служебными обязанностями. Тем самым ситуация праздника, веселья, свободного времяпрепровождения утверждается как неотъемлемая часть жизни людей.

Важнейшим атрибутом разворачивающегося в «Кабачке...» праздника жизни была одежда, в которой появлялись герои программы. Джинсы, цветастые пиджаки, яркие сочетания галстуков и рубашек у панов; идеально уложенные волосы, вечерний макияж, экстравагантные платья и броские аксессуары у пани. Известно, что выпуски «Кабачка...» многими телезрителями воспринимались как негласный показ мод. Потрясающие воображение рядового советского человека наряды были необходимы как своего рода визуальная компенсация повсеместно нарастающего дефицита.

Именно в стенах «Кабачка...», пожалуй, впервые на телеэкране, женщины могли быть просто женщинами, без строгого определения их гражданских или социальных функций. Здесь им можно было не стесняться своей красоты, привлекательности и даже сексуальности; наоборот, эти качества понимались как их первоочередные достоинства. Пани открыто «строили глазки» своим кавалерам, а те влюблялись в них, очарованные исключительно внешней красотой избранниц. Проявление личных чувств и приватное общение получали право публичной

демонстрации, тем самым, вольно или нет, утверждалась важность этих чувств и в жизни рядовых людей.

Например, в одном из выпусков «Кабачка...» пани Зося (Валентина Шарыкина) исполняет лирическую песню с характерным названием «Что я без тебя». Номер начинается с того, что героиня неспешно зажигает свечи на причудливом канделябре и при этом смотрит печальным взглядом сквозь камеру. Далее она подходит к зажженному камину и облокачивается на него, огонь отбрасывает мягкие тени на ее лицо, полное тоски и нежности. Наконец, в кадре появляется Михаил Державин, однако он предстает не в роли пана Ведущего, а в качестве собирательного образа мужчины, по которому, предполагается, так страдает героиня песни. Пани Зося пристально-щемящим взглядом всматривается ему в глаза, обходит за спиной и любит им с другой стороны. Взгляд героини становится все выразительней и печальней, но тут камера плавно скользит дальше и обнаруживает рядом с плечом пана Ведущего пана Владека (Роман Ткачук), в глаза которого героиня начинает смотреть с не меньшим чувством и теплотой. Потом фланирующая камера фиксирует столь же нежное заглядывание пани Зоси в лица пана Вотруба (Виктор Байков), пана Гималайского (Рудольф Рудин)... Но в конечном итоге, героиня проходит мимо этой череды мужчин, оставаясь в своем лирическом одиночестве.

На протяжении всего музыкального номера камера стремится обнажить внутренние переживания героини, показать ее тихое отчаяние в поисках своего мужчины. Проявление личных чувств не скрывается, а наоборот, становится объектом эстетического любования, пристального изучения и зрительской рефлексии. К тому же здесь присутствует завуалированный элемент игры как с чувствами лирических героев, так и с ожиданиями телезрителей. Зритель верит и искренне сопереживает героине ровно до тех пор, пока камера не начинает скользить вдоль череды «героев-любовников», когда открывается, что страдания пани Зоси — это скорее кокетливое перебирание кавалеров, нежели чувства всерьез. В этой инсценировке проявляется и непринужденное отношение к состоянию влюбленности (демонстрация своеобразной свободы отношений), и в тоже время есть критическое отношение к чувствам как таковым, которые, выясняется, могут быть чрезвычайно изменчивы в своей природе.

Причем такое раскрытие личных чувств героини выглядит вполне естественно. Внутри «Кабачка...» была как бы установлена скрытая камера, которая фиксировала жизнь его обитателей. В то же время они словно знали о том, что должны быть занятыми и кого-то развлекать своей болтовней, пением и перипетиями взаимоотношений. Конферанс ведущего размыкал герметичность «междусобойчика» заведущих, тем самым посвящая и зрителей в происходящее действие.

Вообще же, форма «Кабачка...» сегодня кажется предельно гибридной. Сами авторы именовали передачу телевизионным театром миниатюр. Однако сегодня в ней

можно увидеть прообразы таких форматов как реалити-шоу, юмористическое шоу. Ю.А. Богомолов, например, справедливо называет «Кабачок...» ситкомом, в котором функцию эмоционального стимулятора вместо традиционного закадрового смеха «выполняла песенка под закадровую фонограмму» [26]. Думается, что эту передачу также можно отнести к жанру музыкального шоу.

Все песни, звучавшие в «Кабачке...», были непременно зарубежными, исполнялись на непонятных для большинства телезрителей языках и, по сути, никак не были связаны с разворачивающимися в программе сюжетами. Отметим, что данный принцип был полной противоположностью драматургической организации «Бенефисов». Если Евгений Гинзбург в конечном итоге пришел к тому, что каждая песня развивала собственную сюжетную линию, тем самым формируя общую драматурию передачи, то в «Кабачке...» песня должна была выполнять функцию своеобразной смысловой фермат, универсальной прослойки между комическими репризами.

В итоге в «Кабачке...» драматургическое сцепление основного действия со звучащей песней оказывалось предельно условным. Антураж музыкального номера тоже обставлялся скромно — привлекался интерьер подвальчика со столиками, оркестр музыкантов, лишь изображавших игру, и нехитрые танцевальные па в исполнении персонажей. Движение камеры было достаточно статичным и предсказуемым. Но даже этот набор художественно-выразительных средств выводил презентацию музыкального номера на совершенно иной уровень восприятия.

Так, в сравнении с ранее описанным характером нахождения в камере участников программы «Алло, мы ищем таланты», передвижение в пространстве заведущих «Кабачка...» выглядит очень органичным, изящным и раскованным. Дело не только в том, что в одном случае мы наблюдаем за певцами на сцене, а в другом — за *изображающими пение* актерами, для которых двигательная пластика является частью профессии. В последнем случае явлена другая ментальная установка, в которой артисты озадачены не столько техникой исполнения музыкального произведения, сколько тем, чтобы показать, какое удовольствие от происходящего действия получают их герои. Чистое развлечение, не обремененное какими-либо социальными функциями, перестает быть зазорным, наоборот, именно в нем видится смысл всего представляемого действия.

Новое прочтение в кадре получает и стандартный предметно-пространственный интерьер кафе. Например, в одном из выпусков «Кабачка...» пани Зося под залихватские ритмы песенки про марионетку¹⁸ бойко фланировала с подносом вокруг столиков с одинокими красавцами. По ходу своего движения она то крутила поднос в воздухе, то

¹⁸ В качестве фонограммы была выбрана песня в исполнении Сэнди Шоу, завоевавшая на «Евровидении-67» первое место. Этот факт еще раз подтверждает, мгновенность реагирования и удивительную приверженность «Кабачка...» веяниям западной моды.

переставляла с него на стол и обратно блюда, то, перебрасывая из руки в руку бутылку, изящно разливала ее содержимое по бокалам. И телезрители, прежде всего, видели очаровательную девушку, беззаботно флиртующую с мужчинами, а отнюдь не официантку, выполняющую свои служебные обязанности. Музыка же была всего лишь фоном и поводом для искрометной игры с окружающими людьми, предметами, пространством и телезрителями.

В «Кабачке...» время звучания песни, кроме всего прочего, становилось тем моментом, когда зритель мог, не отвлекаясь на содержание диалогов, во всех подробностях рассмотреть великолепные наряды артистов. Пан Ведущий открытым текстом сообщал, что герои поют не свои песни, не своими голосами. Но как замечает А. Корешков «зрителям не было дела до производственной кухни “Кабачка”, главное, что они слышали потрясающую песню Далиды и видели очаровательную пани Катарину в невиданном в те времена в их городке сногшибательном платье от Диора. Это было сильнее любого обмана в таком уютном кабачке “13 стульев”» [24]. Музыкальная пауза превращалась в своего рода узаконенный показ мод, так как показ мод по телевидению сам по себе самоценным пока что быть не мог, его необходимо было облагородить неким художественным обрамлением, создать видимость содержательности.

Кроме того, только в таком «камуфляже» на советском экране могла звучать зарубежная популярная музыка. Зритель никогда не видел настоящих исполнителей песен, не представлял их манеры поведения и весьма приблизительно понимал общий смысл звучащих слов, полагаясь лишь на подводку пана Ведущего. «Кабачок 13 стульев» был вымышленным миром, и только в нем разрешалось более или менее легально слушать, но при этом не видеть (!), зарубежные хиты. На официальной эстраде этой музыки как бы не существовало. Необходимы были морально надежные проводники — завсегдаитаи «Кабачка...», которым можно было бы доверить визуальное представление песен «сомнительного содержания». На советский телеэкран зарубежная музыка проникала только при условии, что ее истинный исполнитель неизменно оставался за кадром. Но и это воспринималось как верх дозволенного. «Кабачок...» давал возможность почувствовать вкус другой жизни, своим существованием он стремился, насколько это возможно, пробить «брешь» в «железном занавесе» и вместе с тем остаться в границах допустимого. Конечно, обзор мира через эту «брешь» был весьма искаженным и ограниченным, но от этого еще более заманчивым и недостижимым.

Список литературы

1. *Махрасев Л.* XX век в легком жанре (Взгляд из Петербурга — Петрограда — Ленинграда): хронограф музыкальной эстрады 1900—1980 годов. — СПб.: Композитор, 2006.
2. От редакции к статье Л. Гениной. — Советская музыка. — 1972. — № 4.

3. Музыка вместо сумбура: Композиторы и музыканты в Стране Советов. 1917—1991 / сост. Л.В. Максименков. — М.: МФД, 2013.
4. *Череди́ченко Т.* Эра пустяков, или Как мы, наконец, пришли к легкой музыки и куда, возможно, пойдём дальше // Новый мир. — 1992. — № 10.
5. *Генина Л.* С песней наедине // Советская музыка. — 1978. — № 3.
6. *Генина Л.* «Я гляжу ей в след» // Советская музыка. — 1972. — № 4.
7. *Череди́ченко Т.* Между «Брежневым» и «Пугачевой». Типология советской массовой культуры. — М.: РИК «Культура», 1993.
8. *Череди́ченко Т.* Песня 1960—1980-х годов // Отечественная музыкальная культура XX века. К итогам и перспективам: научно-публицистический сборник. — М.: МГК, 1998.
9. *Цукер А.* Массовые музыкальные жанры в контексте культуры // История современной отечественной музыки. — Вып. 3, 1960 — 1990. — М., 2001.
10. *Лелеко В.В.* Мифопоэтика советской массовой музыкальной культуры: вторая половина 1950-х — начало 1980-х годов: дис. ... канд. культурологии. — СПб., 2011.
11. *Вайль П., Генис А.* 60-е. Мир советского человека. — М.: АСТ; CORPUS, 2013.
12. *Дружкин Ю.С.* Метаморфозы телепесни. — М.: ГИТР, 2012.
13. *Егорова Т.К.* Музыка советского фильма. Историческое исследование: дис. ... д-ра искусствоведения. — М., 1998.
14. *Лебина Н.Б., Чистиков А.Н.* Обыватель и реформы. Картины повседневной жизни горожан в годы нэпа и хрущевского десятилетия. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2003.
15. *Лебина Н.Б.* Энциклопедия банальностей: советская повседневность: контуры, символы, знаки. — 2-е изд., испр. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2008.
16. *Корчагина Е.* Эстрада и телеэкран: диалектика взаимодействий // Телевизионная эстрада. ВНИИ искусствознания; отв. ред. Ю. Богомолов, Ан. Вартанов. — М.: Искусство, 1981.
17. *Вартанов А.С.* Телевизионная эстрада. — М.: Знание, 1982. — (Новое в жизни науке, технике / Серия «Искусство»; № 2).
18. *Липков А.* Карнавалы истоки телевизионных «Бенефисов» // Телевизионная эстрада. — М., 1981.
19. *Смирнова Н.И.* Песня на эстраде // Русская советская эстрада, 1946—1977. Очерки истории / ВНИИ искусствознания; отв. ред. Е.Д. Уварова. — М.: Искусство, 1981.
20. *Березовчук Л.Н.* Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 год: учеб. пособие. — СПб.: Изд-во СПбГУКИТ, 2003.
21. *Стеркин Т.А.* Становление профессии. о режиссуре музыкального телевидения. — М., 1980.
22. *Васильев А.* Пастушка и свинокосы [Электронный ресурс] // Сеанс 12.01. 2012. — Режим доступа: <http://seance.ru/blog/evgenij-ginzburg/>
23. *Булавка Л.А.* Феномен советской культуры. — М.: Культурная революция, 2008.
24. *Корешков А.* Телеспектакли «Кабачок 13 стульев» и его завсегдаитаи [Электронный ресурс] // Музей телевидения и радио в интернете. — Режим доступа: http://www.tvmuseum.ru/catalog.asp?ob_no=8913
25. *Аросева О.А., Максимова В.А.* Без грима. — М., 1998.
26. *Богомолов Ю.А.* Ретро как прием // Телевидение между искусством и массмедиа. — М.: ГИИ, 2014. (В печати).