

К. В. Яковенко

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, м. Харків

Тюремні пісні як вид соціально-масової комунікації: категорії «свободи» й «несвободи»

Яковенко К. В. Тюремні пісні як вид соціально-масової комунікації: категорії «свободи» й «несвободи». Тюремні пісні розглянуті як вид соціально-масової комунікації, який успішно виконує основні її функції – трансляцію інформації в маси і формування громадської думки. Викладена історія жанру та досліджено причини його популярності. Окрема увага приділена проблемам «свободи в несвободі»: відірваності людини від звичного соціального середовища в умовах тюремного ув'язнення, досягнення нею внутрішньої свободи, а також зображення в тюремних піснях світу в'язнів як моделі світу вільного.

Ключові слова: *тюремна пісня, свобода/несвобода, соціально-масова комунікація, масова культура, свобода зовнішня і внутрішня.*

Яковенко К. В. Тюремные песни как вид социально-массовой коммуникации: категории «свободы» и «несвободы». Тюремные песни рассмотрены как вид социально-массовой коммуникации, который успешно выполняет основные ее функции – трансляцию информации в массы и формирование общественного мнения. Изложена история жанра и исследованы причины его популярности. Отдельное внимание уделяется проблемам «свободы в несвободе»: оторванности человека от привычной социальной среды в условиях тюремного заключения, постижения им внутренней свободы, а также изображению в тюремных песнях мира заключенных как модели мира свободного.

Ключевые слова: *тюремная песня, свобода/несвобода, социально-массовая коммуникация, массовая культура, свобода внешняя и внутренняя.*

Yakovenko K. V. Prison songs as a kind of social and mass communication: the category of «freedom» and «unfreedom». This article describes a genre of prison songs as a kind of social and mass communication, which successfully performs its main function – broadcasting information to the masses and the formation of public opinion. The author undertook a review of the history of the genre and investigated the reasons for its mass popularity. Special attention is paid to issues of "freedom without freedom": isolation of man from familiar social environment in the prison environment, comprehension of their inner freedom and the image in the songs the prison world as a model of the free world.

Key words: *prison song, freedom/unfreedom, social and mass communication, mass culture, freedom of external and internal.*

Вивчення тюремних пісень як виду соціально-масової комунікації дає можливість дослідити причини їх популярності серед різних соціальних прошарків. Незважаючи на нинішню свободу слова, тема тюремних пісень у пресі та ефірі майже не висвітлюється. Однак існують окремі історичні та філологічні дослідження, присвячені саме цьому жанру народної творчості.

Найбільш відомі масовому читачеві науково-популярні дослідження О. А. Сидорова (літературний псевдонім – Фіма Жиганець): «Словник блатного і табірної жаргону. Південна феня», «Великі битви кримінального світу. Історія професійної злочинності в Радянській Росії» (1999), «Перлини босяцької мови. Тюремні байки» (1999) і «Класичні блатні пісні з коментарями та примітками Фіми Жиганця» (2001). Менш відомими є роботи М. Джекобсон і Д. Шерера «Пісні радянських в'язнів як історичне джерело», Б. М. Сарнова – «Інтелігенція співає блатні пісні», а також література, присвячена окремим виконавцям: «Це голос Токарева Віллі» (1990) Д. Губіна, «Аркадій Северний. Дві грані одного життя» (1997) М. В. Шеляга.

Слід звернути особливу увагу на роботу відомого літературознавця-дисидента А. Д. Синявського (літературний псевдонім – Абрам Терц) – «Вітчизна. Блатна пісня». А. Синявський надавав цій категорії фольклору велике значення, стверджуючи: «Блатна пісня тим і знаменна, що містить зліпок душі народу (а не тільки фізіономії злодія), і в цій якості, у безлічі зразків, може претендувати на звання національної російської пісні» [7:41–42].

Метою нашої роботи є безпосередній аналіз пісенної частини тюремного фольклору як індикатора суспільного життя, зокрема градацій у ньому «свободи» і «несвободи». Для цього звернемося до визначення жанру, розглянемо основні етапи його історії і з'ясуємо причини популярності серед найрізноманітніших категорій населення.

Досить важко виробити єдине визначення поняття «тюремна пісня». Причиною цього є значна кількість складників поняття. «Тюремні пісні» – це не тільки пісні табірні/каторжні, але й покладені на музику вірші відомих поетів, балади, романси, блатні й дворові пісні, тобто власне всі пісні про «несвободу». Вони створювалися в руслі фольклорної традиції, як усної, так і писемної. Так, під визначення «пісень про несвободу» підпадають вірші російських поетів (наприклад, О. С. Пушкіна, Ф. М. Глінки, О. К. Толстого, Н. О. Некрасова ін., що саме по собі не дивно з огляду на їхні біографії), присвячені темі поневолення, заслання та ін. Тюремні пісні називали по-різному: пісні каторжні, судові, арештантські, «бродяжі» і т.п.

У визначенні чітких рамок жанру не допомагає ні лексичний критерій (у «Таганці», наприклад, відсутній такий специфічний компонент, як «феня»), ні генетичний (так, «Марсель» був складений зовсім не злодієм-рецидивістом, а філологом А. Левінтоном), ні критерій побутування (у місцях позбавлення волі набагато більшою популярністю користуються тексти С. Єсеніна, а не пісні групи «Бутирка» [6:67–68]), ні тематичний критерій (тематика таких пісень, як «Бублички» і «Школа бальних танців», дуже далека від кримінальної).

У своїй історії традиція тюремної пісні пережила кілька фаз. Старі пісні каторги і неволі отримали новий імпульс ще в ХІХ ст., коли увійшли до репертуару відомих російських співаків (напр., М. Циганова і Ф. Шаляпіна).

Тюремна пісня стала особливо активно розвиватися в ХХ ст. в різних формах і піджанрах у руслі міського романсу (також у зв'язку з великим успіхом циганського романсу і, зокрема, жанру жорстокого романсу) та піснях так званого злочинного, кримінального світу, піснях «босяцького жанру» тощо. Ці жанри стали поширюватися на естраді й досить скоро перетворилися на масове явище. Утверджувалися й специфічні місцеві традиції, як, наприклад, у Петербурзі чи на півдні Росії (зокрема в Оде-

сі, де особливо розвиненою виявилася естрадна традиція).

До початку минулого століття належать також перші наукові спроби опису жанру як з музично-літературної, так і з соціально-культурологічної точки зору.

Великого поширення блатна лірика набула на початку радянської епохи як форма демократичної й навіть революційно спрямованої творчості. Репертуар став розширюватися, і жанр об'єднався з масовою авторською та анонімною продукцією міського романсу. Саме на основі міського романсу довоєнних років створювалася, наприклад, знаменита блатна пісня «Мурка».

Таким чином, успіх цих пісень став явищем масової культури. У зв'язку з цим варто відзначити, зокрема, діяльність молодого Л. Утьосова: саме в його виконанні у 1930-і рр. уперше зазвучали на платівках блатні пісні. У ті ж роки Утьосов на прохання Сталіна виконав під час прийому в Кремлі разом зі своїм оркестром пісню «З одеського кічмана» [5:74].

Наступний етап розвитку тюремних пісень пов'язується з інтелігентськими стилізаціями 1950-70-х рр. Інтелігенція, що частково вже відсиділа за 58-ю статтею, заспівала пісні про персонажів зі злочинного світу. Авторську пісню, яка складалася в кінці 50-х – на початку 60-х років (Ю. Кім, Ю. Візбор, О. Городницький тощо), спочатку називали «самодіяльною» за невігядливість мелодії та вокального виконання. До середини 80-х років ажіотаж навколо авторської пісні згас. Нові представники цього жанру не змогли скласти конкуренцію таким, уже легендарними фігурам, як барди-шістдесятники: В. Висоцький, О. Галич, Б. Окуджава, що перетворилися на своєрідні «ікони» відлижної піснетворчості.

Неотюремна (Б. Левін) пісня 80–90-х років характеризується своєю комерційною спрямованістю, «масовим виробництвом». Так звані «блатні збірники» виходили багатотисячними тиражами, орієнтуючись, в основному, на людей, що нажили свій капітал у період «шалених 90-х». Найбільш популярними виконавцями цього жанру стали (і залишаються) М. Круг, М. Шуфутинский, С. Наговіцин, В. Петлюра, М. Гулько, А. Полотно, К. Огоньок, Т. Тішинська, групи «Лісопвал», «Бутирка», «Воровайки». Сьогодні тюремні пісні не втратили своєї масової популярності і продовжують залишатися всенародно відомими. Їх можна почути в громадському транспорті, як мелодії мобільних телефонів і навіть на святкових заходах.

Але чи можна вважати тюремну пісню формою соціально-масової комунікації? Безумовно. Адже, виходячи з визначення, соціально-масова комунікація – це обмін між соціальними суб'єктами цілісними знаковими повідомленнями, у яких відображені інформація, знання, ідеї, емоції тощо, зумовлений цілим рядом соціально значущих оцінок, конкретних ситуацій, комунікативних сфер і норм спілкування, прийнятих у певному суспільстві [1:563–564].

Тюремні пісні з початку свого існування до наших днів переносять в маси ряд цінностей кримінального світу і формують особливе ставлення до людей, що перебувають за певні провини в місцях позбавлення волі. Саме пісенний фольклор (а потім уже художня література) сформував у російській людини те ставлення до злочинця, яке ми можемо спостерігати й зараз. Не осудне, не відсторонено-байдуже, не презирливе, як в інших культурах, а співчутливе («несчастненький») або навіть захоплене.

На окрему увагу заслуговує феномен популярності тюремних пісень у різних верствах нашого суспільства. Причиною цього є те, що в російській свідомості тюрма і каторга – це не просто страшенно далеке, богом забуте місце, якась terra incognita, куди потрапляють нікому не відомі відщепенці або страшні лиходії, що переступили закон, а територія, заселена знайомими та близькими людьми, які постраждали чи то від своєї легковажності, чи то зі злої волі можновладців. Причому межа, що відокремлює умовно вільних від каторжників, така мала, що перейти її може будь-хто. Звідси і виходить, що переживання, думки, сердечні муки позбавленого волі є не чимось рідкісним і екзотичним, а близьким і зрозумілим – можливо, тому, що народ гостро відчував брак свободи і ніхто ніколи не відчував себе застрахованим від арешту (відома приказка «от тюрьмы и сумы не зарекайся»). Згідно з таким станом правової системи виникла і зміцнилася серед усіх без винятку верств населення тюремна пісня.

Якщо говорити про часовий проміжок, то зародження популярності тюремних пісень серед практично всіх соціальних верств варто шукати в період сталінських репресій. Увесь устрій країни і спосіб життя її населення просочилися духом виправно-трудової установи. Репресії охопили всі верстви суспільства, і будь-який громадянин міг відчути себе в становищі «зека», що до певного часу перебуває на волі. Постійна готовність до позбавлення

волі, усвідомлення абсурдності покарання – природний життєвий стан багатьох радянських громадян. Тому й близькі їм пісні, де потрапляння до в'язниці виступає як підкреслено буденне, як пересічна подія («сісти у в'язницю – що на вітрянку перехворіти») [4:5]. У цих умовах професійний фольклор злочинців органічно ставав різновидом загальнонаціонального фольклору, а тюремна пісня залишалася чи не останнім живим його жанром.

Надалі, наприкінці 50-х – на початку 60-х рр., табірна тема увійшла в радянську літературу разом з іменами О. Солженіцина, О. Галича, А. Жигуліна, В. Шаламова та ін. По суті, і ці письменники, і невідомі нам автори багатьох тюремних пісень говорили про те ж саме – свободу в умовах несвободи. Ще А. Шопенгауер стверджував, що земне буття людини саме по собі небезпечне, а її майбутнє покрито мороком невідомості. Зовнішня свобода неминуче накладає зобов'язання. В умовах же ув'язнення майбутнє людини заздалегідь визначене, вона позбавлена необхідності робити шохвилинний життєвий вибір, дбати про хліб щоденний, турбуватися про близьких. Фактично людині, що перебуває в ув'язненні, нема чого втрачати: сім'я та рідні залишилися на волі, тому шантаж і погрози стають малоефективними. Саме з того моменту, коли людина опинилася в тюрмі, вона починає досягати свободу. Еволюція здійснюється через заборони тюремного світу на колишні звичні для неї вчинки. Саме в таких умовах людина звільняється від непотрібної марноти і на самоті, відірвана від звичного середовища, втрачаючи все, що раніше ускладнювало і обмежувало її, вона знаходить справжню внутрішню свободу.

Головне, що відбувається з людиною під час її тюремного ув'язнення – це втрата реальної можливості жити в суспільстві. Людина перетворюється немовби на соціальне немовля. Усі навички, які вона отримала з дитинства від батьків, учителів, усе, що є необхідним запасом для соціалізації людини, у в'язниці втрачає актуальність. Відпадають умовності, більше не треба «продаватися за сочевицю», звільняється місце й час для роздумів і творчості, відбувається своєрідне очищення через страждання. Відірвана від звичних соціальних норм, буквально загнана в кут, людина знаходить справжню свободу. Вона переосмислює такі поняття, як «самотність», «безправ'я», «відірваність» і, найголовніше, починає відчувати можливість свободи в умовах зовнішньої несвободи.

В. Соловйов писав про те, що російська дійсність – це результат страшних обмежень. «Наш характер такий, що коли ми на волі, ми майже нічого не можемо. Коли ми у в'язниці, коли все розписано, коли нікуди не рушиш, тільки в умовах таких страшних обмежень ми можемо творити» [2].

Зовнішнє обмеження свободи не обмежує свободи як такої, якщо є її внутрішнє відчуття. У такому обмеженні свобода повною мірою вивільняється, стаючи явною для самої себе в образі внутрішньо вільної людини, що не залежить від зовнішніх обставин; до того ж у зоні є несвобода інституціоналізована, а поза зони – несвобода просто як стан людей. Люди на волі не вільні, і тому коли несвобода набуває чітких форм («менти», «вертухаї», «заплетка» і т.ін.) тоді все в якомусь сенсі стає на свої місця.

Природно, межа робить волю ще більш привабливою, і арештант переоцінює свободу, нехай і знає наперед (скоював злочин, садили, тікав/звільнявся не раз і знову, сумуючи, ліз у тенета), яка вона в повсякденному житті. І все-таки, перебільшуючи, він в ній не помиляється, але досягає її справжню, трансцендентну вартість, про що інші люди і гадки не мають. Вона «вільніше справжньої свободи», вільніше, ніж інші (неув'язнені), звикнувши до неї, як до повітря, можуть міркувати і здогадуватися. «Те ж повітря стає воістину повітрям для хворого на туберкульоз, а вода – водою для того, хто жадає. У тюремному квадратику, через ґрати, небо, кажуть, блакитніше: а значить, воно – реальніше недосяжних небес. Може бути, тільки там воно і реально (і в цьому, зокрема, значення блатної пісні)...» [7:43–44].

«Табірна» література і тюремні пісні розповідали про ту (і вельми значущу) соціальну сферу життя, правда про яку протягом десятиліть замовчувалася або злочинно спотворювалася офіційною пропагандою. «Оточена німотою, буцегарня бажала залишатися і всевладною і неіснуючою водночас: вона не хотіла допустити, щоб чие б то не було слово викликало її з всемогутнього небуття; вона була поруч, рукою подати, а в той же час її ніби й не було. Тюремна пісня не тільки проривала німоту в'язниці, але й одним лише своїм існуванням нагадувала людям, що поряд з репресивно упорядкованим і впорядкованим державою, є багатодонне життя поза законом» (О. Мандельштам). І в цьому житті людина може, навіть повинна поводитись так, як їй здасться за потрібне, вільна приймати найвідповідальніші рішення, не тільки уникаючи

тиску всіляких «організацій, інстанцій та осіб», а й просто всупереч йому. Це було найсильнішою, найпривабливішою стороною тюремних пісень [3:82].

Отже, популярність тюремних пісень на різних етапах їх розвитку зумовлюється насамперед тим, що цей жанр гостріше за багато інших висловив одну з найсерйозніших соціально-політичних і етичних проблем нашого суспільства: проблему свободи і її різноманітних обмежень. Таким чином, зображуючи

«блатний», табірний світ, тюремні пісні демонстрували в ньому модель світу «вільного», а художні засоби, почерпнуті з поезики таких пісень, переходили в твори цілком літературні, але надавали їм підкреслено неофіційний характер.

Запропонована тема має великі перспективи розвитку, оскільки, незважаючи на популярність жанру тюремних пісень, його дослідження просувається дуже повільно і в цій області все ще залишається чимало білих плям.

Література

1. Аберкромби Н. Социологический словарь / Н. Аберкромби, С. Хилл. — М. : Экономика, 1999. — 405 с.
2. Абрамкина В. Тюрма и Россия / В. Абрамкина, Л. Альперн [Электронный ресурс]. — Режим доступа : www.polit.ru/lectures/2005/03/19/tjurma.html
3. Джекобсон М. и Л. Песенный фольклор ГУЛАГа как исторический источник / М. и Л. Джекобсон. — М. : Гуманитарный центр, 1998. — 422 с.
4. Ефимов И. В. Высоцкий и блатная песня / И. Ефимов, К. Клинков [Электронный ресурс]. — Режим доступа : www.blatt.dp.ua.
5. Левин Л. И. Блатная песня / Л. И. Левин // Эстрада России. Двадцатый век. — М. : АСТ, 2000. — С. 70—81.
6. Рублевич Л. Блатную песню в зоне не любят... / Л. Рублевич // Русский Париж : альманах. — 2002. — № 2 (74). — С.65—69.
7. Терц А. Отечество. Блатная песня / А. Терц // Нева. — 1991. — №4. — С.40—53.