

Станислав Свиридов
(Калининград)

БЛАТНАЯ ПЕСНЯ: ГЕРОЙ И СЮЖЕТ

Блатная песня рассматривается как явление городского фольклора, функционально связанное с воровским сообществом как архаичной субкультурой. Характеризуется сюжетное строение блатной песни: системно значимые персонажи, их сюжетные функции, типичные мотивы; ставится вопрос о тематической типологии блатной песни. Отмечается, что носителем специфики блатной песни, ее «геном», является главный герой («законный» вор), тогда как другие персонажи и многие сюжетные ситуации широко встречаются в фольклоре, а сюжеты нередко заимствуются из других сфер народной или массовой песни.

Ключевые слова: блатная песня, фольклор, типология сюжетов и персонажей.



Блатная песня¹ относится к тем феноменам народного творчества, возникновение которых «связано с повышенной потребностью в идентификации и самоидентификации членов сообществ, стремящихся к культурной изоляции» [9]. Как исторически конкретная традиция русского городского фольклора XX столетия [10], она обладает своей специфической поэтикой, отграничивающей ее от смежных явлений народной и профессиональной песенной культуры. Иметь ясное представление об этой поэтике тем более

© Свиридов С., 2013

¹ Источниками текстов послужили собрания [4; 5], обладающие наибольшей научной достоверностью. При упоминании входящих в них текстов специальная ссылка не делается.



важно, что в современных моделях развития городского фольклора и авторской песни «блатной лире» обычно отводят существенное место [1; 3; 7; 11], однако представление о ней не всегда достаточно критично и корректно.

В настоящей статье речь пойдет о сюжетном аспекте блатной песни. Мы не будем делать попытки научной классификации (это задача будущего), а ограничимся вопросом о составе персонажей-актантов ее сюжета и репертуаре специфических сюжетных компонентов, характеризующих блатную традицию как таковую (в отличие от близких к ней феноменов).

Сюжеты блатного фольклора не слишком разнообразны. Феерическая яркость воровской песни обеспечивается броской детализацией, театральностью жестов, фактурностью жаргонного слова. Но на уровне абстрагированной сюжетной схемы она скупа, если не бедна. Это связано с культурной функциональностью воровского фольклора. Являясь порождением определенного социума, крайне замкнутого и архаичного, она прагматически связана с ним: песенный фольклор служит кодификации воровского *modus vivendi*, мифологическому закреплению его констант и передаче «закона» от старших к младшим [6; 10].

Ценностным центром того универсума, который репрезентирует блатная песня, является высшая каста воров, закономерно живущая за счет низшей касты «фраеров» и свободная от социального подчинения «фраерскому» государству. Это положение воспринимается как онтологическое, природное (вспомним поговорку: «Бог не фраер»). Однако без «фраеров» как «кормовой базы» блатное сообщество не могло бы существовать. Поэтому сама основа воровского бытия оказывается конфликтной.

Мирообраз воровской песни опирается на фундаментальный конфликт «свое — чужое», который конкретизируется в ряде более частных противоречий. Воровской фольклор отличается большой поэтической экономностью, в его художественной палитре нет ничего лишнего. Из парадигмы эквивалентных поэтических возможностей блатная песня выбирает одну-две и вводит их в правило; поэтическое разнообразие само по себе не кажется ценным ее творческому сознанию. Выбор останавливается на наиболее функциональном решении.

Это хорошо иллюстрирует пример, приводимый В. Шаламовым:

Герой (песни. — С. С.) жалуется на разлуку и просит любимую:

Люби меня, детка, пока я на воле,
Пока я на воле — я твой.
Тюрьма нас разлучит, я буду жить в неволе,
Тобой завладеет кореш мой.



Вместо «кореш мой» напрашивается слово «другой». Но блатарь — исполнитель романса — идет на разрушение размера, на перебой ритма, лишь бы сохранить определенный, единственно нужный смысл фразы. «Другой» — это обыкновенно, это — из фраерского мира. А «кореш мой» — это в соответствии с законами блатной морали [12, с. 527]².

«Единственно нужный смысл» определяет сравнительно небольшой репертуар сюжетов блатной песни и очень ограниченный круг ее персонажей. Среди них *подвижный*, то есть обладающий художественным статусом *героя* [8, с. 467], — строго говоря, только один. Это сам *вор* (урка, уркан, уркаган) — «законный» член воровского сообщества, носитель этоса воровской субкультуры. Именно он создает коллизии, образующие сюжет. Он активно меняет свою пространственную позицию, во многих случаях «имеет слово» — выступает речевым субъектом текста и/или произносит некие реплики.

Остальные персонажи в основном статичны (хотя не в равной мере):

- *Мать вора*. Может выступать как персонаж, адресат текста, иногда — как субъект речи (в песнях, изображающих письмо сыну).
- *Изменник* (или *изменница*) — член воровской общины, перешедший на сторону государства.
- *Подруга вора* — женщина, сыгравшая в жизни героя ту или иную роковую роль (только это может обеспечить ей место в сюжете).
- *Отец вора* упоминается иногда в рассказах повествователя о своем детстве и далее исчезает (например, «Я сын подпольного рабочего-партийца...»). В судьбе героя после воровского «посвящения» он может выступать только как вредитель.

Среди противников вора конкретизированным и вовлеченным в сюжетное действие бывает только образ прокурора, другие противники («менты», «легалые» и т.д.) регулярно упоминаются, но не описываются, сводятся к функциональным ролям. Фигура адвоката в традиционной, собственно блатной песне встречается редко.

Репертуар сюжетов блатной песни можно разделить на два тематических круга.

² И. Ефимов публикует эту песню по материалам РГАЛИ, запись 1930—1931 годов [4]. Песня упоминается в мемуарной прозе В. Астафьева, события которой относятся также к 1930-м годам [2, с. 189—190]. В опубликованных вариантах «кореш мой» и «другой» фиксируются примерно в равной пропорции.



Первый круг составляют «этологические» песни, описывающие «профессиональную» жизнь вора. Базовый конфликт здесь интерпретируется в форме «*свое* = воровской этиос / *чужое* = государственный закон (воплощенный в правоохранительной системе)».

Конфликт получает, как правило, пространственное выражение. *Вор* живет по своим нормам в своем пространстве; оно не замкнуто. *Противники вора* стремятся подчинить его государственному закону; пространство закона замкнуто.

*Типичные мотивы*³: 'вор перемещается в пространстве по собственной воле' («гастрольная» поездка, прогулка по ресторанам, поход «на дело»); 'вор перемещается в пространстве не по своей воле' (этап); 'противники заключают вора в замкнутое пространство' (провал, арест, пребывание в тюрьме); 'вор освобождается из закрытого пространства' (побег); 'вор извлекает добычу из замкнутого пространства' (карманная или квартирная кража, взлом сейфа); 'воровское сообщество разоблачает и карает изменника'. Разумеется, эти мотивы могут комбинироваться в одном сюжете; некоторые мотивы естественным образом связаны друг с другом.

Для песен этого рода характерны «пограничные» хронотопы, распутья между «своим» и «чужим», обостряющие и эксплицирующие базовый конфликт: зал суда («Шумел бушующий камыш...», «Я пишу тебе, голубоглазая...», «Окончен процесс, и нас выводили...»), вокзал или причал, от которого отправляют арестантов в лагеря («Звук проверок и шум лагерей...», «Это было давно, лет семнадцать назад...», «Помню двор, занесенный белым снегом пушистым...», «Ванинский порт»).

Типичные сюжеты этого тематического круга — истории о том, какой яркой и легкой жизнью живут воры на воле, о воровском «искусстве» («Мы летчики-налетчики», «Едет карета по улице темной...», «Люблю я водку, люблю я пиво...», «Гоп-со-Смыком», «Эх, шарабан мой — американка» и др.); как горестна воровская жизнь в неволе («Серебрится серенький дымок», «Таганка», «В трюмах тесных и глубоких», «Я помню тот Ванинский порт», «На Арсенальной улице» и др.); об измене воровскому закону и воровском суде над предателями («Мурка», «На Молдаванке музыка играет...»), а также о побеге.

³ Под мотивами здесь и далее мы понимаем характеризующие данную традицию и повторяемые в ряде текстов конструктивные элементы сюжета. Более тщательная классификация слагаемых сюжета блатной песни в наши задачи сейчас не входит.



Блатной фольклор не знает песен о том, как вор освобождается по окончании срока или по амнистии⁴, поскольку отсидеть «до звонка» значит покориться власти. Достойный выход из «чужого» пространства — побег. Песни о нем немногочисленны, но очень популярны. Прежде всего, это старая воровская «С одесского кичмана...» и более новая «Раз в Ростове-на-Дону...»; см. также «За окном кудрявая белая акация», «Седой», «Это было весною, зеленеющим маем», «Завезли нас в края отдаленные», «Шесть часов пробило» и др. В этих текстах ставится и решается вопрос не о свободе как таковой, а об идентичности вора. Свобода как самостоятельная, абстрагированная ценность блатному сознанию чужда. Невозможно представить, чтобы ценность свободы вступила в конфликт с какой-либо другой ценностью в составе блатного этоса.

Второй тематический круг блатной песни связан с бессемейностью жизни вора: «свое = воровская "стая" / чужое = семья как структура общества».

Главными героями песен этого круга оказываются *вор, мать вора и подруга вора*. *Инвариантная тема* — воровской статус, его приобретение, его этическая «нормальность», необратимость.

Типичные мотивы: 'юноша (из обычной / хорошей семьи) становится вором (по непреодолимому стечению обстоятельств / чужой вине)'; 'женщина совращает юношу и делает его вором'; 'вор в тюрьме грустит о матери'; 'мать пишет письмо сыну в тюрьму / сын из тюрьмы пишет письмо матери'; 'вор и его мать не могут встретиться'; 'смерть не позволяет вору встретиться с матерью / остаться с матерью'; 'вор-заклученный сомневается в верности подруги'; 'вор выходит из тюрьмы и убеждает в неверности подруги'; 'вор убивает неверную подругу'; 'вор убивает своего родственника'; 'родственник вредит вору от имени государства'.

Сфокусированность семейных категорий на фигуре матери подчеркивает, как ни странно, бессемейность вора. Мать никогда не является действующим лицом, она неподвижный персонаж, даже если ее фигура стоит в центре песни («В воскресенье мать-старушка...») Ее функция — обозначение исходной фазы жизни вора — жизни в материнском пространстве, до инициации и приобщения к «стае». Это архаическое значение сочетается с психологически естественной тоской по дому и детскому состоянию защищенности. Герой, как правило, молод и несколько инфантилен (хотя бы потому, что он не включен ни в какие обязывающие социальные отношения). В сюжете «тоски по

⁴ Исключения единичны — например, песня об амнистии 1953 года «Рано утром проснешься...», в которой певец приятельски называет Буденного «братишкой» и подчеркивает, что на свободе вору примутся за старое.



матери» просматривается, таким образом, конфликт исторических пластов сознания, который разрешается «в пользу» архаики: ведь герой-вор, как правило, не реализует свое стремление к матери. Тут типичны сетования о невозможности вернуться, об огромности тюремного срока, пророчества о смерти вора, либо матери, либо обоих («Здравствуй, мать, прими привет от сына...», «На берегах Воркуты...», «Огни притона заманчиво мигали...»).

Вор вспоминает о матери чаще всего в тюрьме, то есть будучи исключен из «нормального» воровского социума. Свободному вору мать как будто не нужна⁵. Находясь в *своем* пространстве архаичных норм (на воле, в «малине»), он безвозвратно исключен из пространства материнского.

Не только «материнский» цикл, но и другие песни о несчастной судьбе вора принадлежат к кругу текстов о бессемейном статусе «урки». Многие из этих текстов носят игровой, демонстративный характер. Перед лицом «фраерского» общества (своей «кормовой базы») вор должен (в норме, онтологически) быть несчастным, заблудшим. Но эта роль недействительна в пространстве воровской кодификации. Поэтому жалостливые песни лишены какой-либо перспективы благополучной развязки. Во внешнем плане мальчишку толкает на скользкую дорожку судьба, какие-либо непреодолимые обстоятельства или простительные юношеские страсти. Во внутреннем плане этот выбор неизбежен, поскольку это и не выбор вовсе, а культурная фаза развития мужчины — инициация, изымающая субъекта из материнского пространства, превращение во взрослого члена общины, поэтому никакого возврата всерьез быть не может.

Позитивную роль в блатной песне играет только мать, но не иные женщины. Это связано с их положением в воровском сообществе: «В моральном кодексе блатаря, — пишет Шаламов, — декларировано презрение к женщине. Женщина — существо низшее, достойное побоев, недостойное жалости» [12, с. 489]. Не удивительно, что *подруга вора* в песнях «второго круга» изображается как соблазнительница (иногда невольная), как изменница и / или предательница. Две песни о разоблаченных ренегатках — «Мурка» и «На Молдаванке музыка играет» — входят в число центральных текстов «блатного канона». В вольной жизни вора женщина выступает как ненадежное «слабое звено»,

⁵ В песне «Летит паровоз...», известной с 1960-х годов, мы бы предположили, первоначально имелся в виду арестантский вагон, «стольшин». То есть мысли о матери приходят в голову не вольному вору, а арестанту, и просьба остановить паровоз — глас вопиющего в пустыне, намерение не может быть реализовано.



потенциальная изменница («Полюбил Катю, поверил...», «Есть в саду ресторанчик...»). Даже в песнях, написанных от лица вора-заключенного, тоска по подруге и жажда встречи смешивается с недоверием, иногда — с угрозами⁶. «Женские» блатные песни (поющиеся от лица воровки) составляют малую долю блатного фольклора, и некоторые являются вариантами «мужских» песен, то есть вторичны.

Наконец, довольно неожиданную роль играет в блатной песне фигура *отца*. Ему придается зловещее значение, а в нескольких популярных сюжетах он идентичен прокурору («Бледнея, заря озарила...», «Там в семье прокурора...»)⁷. Вероятно, дело в том, что патернализм — атрибут традиционной семьи, а семья и государство воспринимаются блатным сознанием как разные уровни одной системы. Поэтому роль отца в блатной песне практически всегда негативная (если он не успевает умереть раньше ухода сына из материнского пространства).

Конфликт «стаи» и семьи находит наиболее резкое выражение в тех сюжетах, в которых вор убивает свою семью, — это блатной «жесточкий романс» «Шумел бушующий камыш» и глумливо-ироничная песня «Когда я был мальчишкой»⁸. Тут семья оказывается особенно многолюдной: появляется не только отец, но и сестренка, и братик, в одном варианте даже бабушка Матрена [5]. Певец азартно придумывает своему герою все новых родственников, чтобы «убить» их. Функция их состоит лишь в том, чтобы полно или даже с комическим преувеличением обозначить контуры семьи как таковой, поскольку именно против нее направлена агрессия героя.

Сюжетно-тематическое строение блатной песни детерминировано ее субкультурной локализованностью и функциональностью. Носителем специфики блатной песни, ее «геном», является главный герой (как правило, он же субъект речи) — «законный» вор. Другие персонажи и многие сюжетные ситуации — не исключительны, они широко встречаются в фольклоре (разлука, измена, трагическое происшествие и т. п.); нередко сюжеты заимствуются из других сфер народной или массовой песни (широко известные примеры — «С одесского кич-

⁶ Лирические песни, выражающие тоску заключенного по жене, вроде распроstrаненной «Кто поймет мою грусть одинокую...», не относятся к собственно блатной традиции.

⁷ Ситуация «прокурор-отец» служит почти исключительным поводом для разработки обоих образов, в прочих случаях их роль — узкофункциональная.

⁸ Эту песню обычно выводят за рамки блатной традиции, но тематически она весьма близка к блатным.



мана...» [1] и «Шумел бушующий камыш...» [12, с. 529–530]). Однако из «чужого» материала блатная песня строит свой собственный язык, призванный моделировать и реферировать ее специфический мир-образ.

Список литературы

1. *Natales grate numeras?* Сборник статей к 60-летию Георгия Ахилловича Левинтона. СПб., 2008.
2. *Астафьев В. П.* Собрание соч. : в 6 т. Т. 3 : Последний поклон. М., 1992.
3. *Баширин А. С.* Блатная песня: terra incognita // Массовая культура на рубеже веков : сб. ст. М. ; СПб., 2005.
4. *Блатной фольклор.* URL: <http://www.blat.dp.ua> (дата обращения: 09.08.2013).
5. *Боян.* Поэтическая речь русских. URL: <http://www.daabooks.net/indexkoi.html> (дата обращения: 05.08.2013).
6. *Ефимов И., Клинков К. В.* Высоцкий и блатная песня // Высоцкий: время, наследие, судьба : официальный сайт. URL: <http://otblesk.com/vysotsky/i-blat-1.htm> (дата обращения: 05.08.2013).
7. *Кулагин А. В.* Поэзия В. С. Высоцкого: творческая эволюция. М., 1997.
8. *Лотман Ю. М.* О метаязыке типологических описаний культуры // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000.
9. *Неклюдов С.* Фольклорные традиции современного города. URL: <http://folk.pomorsu.ru/index.php?page=opensource/38> (дата обращения: 09.08.2013).
10. *Свиридов С.* Что такое блатная песня // Слово. ру: балтийский акцент. 2011. №1–2.
11. *Соколова И. А.* Авторская песня: от фольклора к поэзии. М., 2002.
12. *Шаламов В. Т.* Очерки преступного мира // Шаламов В. Т. Левый берег. М., 1989.

Stanislav Sviridov

CRIMINAL SONGS: THE HERO AND THE PLOT

The criminal song is considered as a phenomenon of urban folklore functionally linked to the criminal community as an archaic subculture. The author characterises the plot structure of the criminal song: the system-building characters, their plot function, and typical motives. The article poses the question as to the thematic typology of the criminal song. It is emphasised that the bearer of the criminal song characteristics, its "gene" is the main character (the crime lord), whereas the other characters and different situations are found in folklore and plots are borrowed from other fields of the folk or popular song. Having borrowed 'external' material, the criminal song develops its own language meant to model and interpret its special worldview.

Key words: *criminal song, folklore, plot and character typology.*