

«БУРАНОВСКИЕ БАБУШКИ» В ЭПИЦЕНТРЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРНОЙ ГЕОПОЛИТИКИ

На фоне стагнации многих институтов, механизмов и форм «старой» массовой культуры, очевидной усталости от традиционных ее героев и архетипов, ярким событием 2012 года стал феномен «Бурановских Бабушек». Выступление артисток из удмуртской деревни на «Евровидении» обозначило еще и новые тенденции в эволюции знаменитого конкурса. «Бабушки» оказались одним из наиболее ярких и оригинальных проектов «Евровидения» за всю его историю. Через полтора года после успеха в Баку они все также востребованы на специальных и неспециальных сегментах внутреннего и международного музыкального рынка. А история их стремительного взлета, интереснейшая внутренняя — прежде всего, репертуарная — эволюция, продюсерские стратегии и индивидуальные цели самих артисток, словом, весь комплекс факторов, которые формируют современный медиапродукт, — все это оказывается чрезвычайно интересным предметом для искусствоведческого и культурологического анализа.

ESC (Eurovision Song Contest) в последнее время стал предметом большого количества западных междотраслевых академических штудий и целых исследовательских проектов*. Это вполне объяснимо, поскольку за свою почти шестидесятилетнюю историю конкурс песни «Евровидение» собрал вокруг себя множество устойчивых мифов, которые постоянно транслируются различными информационными ресурсами и нечасто подвергаются критическому анализу. Немалое их число сконцентрировано именно в русскоязычной медиасреде. Очевидно, что каждый из этих мифов имеет некоторые основания в многолетней практике конкурса, однако с их помощью невозможно объяснить главный парадокс «Евровидения». А именно: почему это «старомодное», «невзыскательное», «конъюнктурное» телевизионное шоу — центр панъевропейского китча и трэш-эстетики — находится в тройке самых рейтинговых телевизионных продуктов в мире (после Олимпиады и чемпионатов по футболу), постоянно демонстрируя поразительную способность к регенерации большинства своих эстетических, технологических и коммуникационных компонентов.

Бытует мнение: «Евровидение» — конкурс для «домохозяек», его творческий уровень сравним с «художественной самодеятельностью», а сама эта

* В частности, группа Eurovision Research Network организовала (помимо всего прочего) два параллельных конкурса семинара в университетах Осло (2010) и Дюссельдорфа (2011). Научная конференция также прошла во время последнего «Евровидения» в университете Мальме (2013). Также изданы два сборника статей, в которых обсуждаются различные аспекты истории и практики ESC^{1,2}. Подробный исторический очерк песенного конкурса дан в книге³.

институция находится вне серьезного шоу-бизнеса, чья стратегия и тактика определяется транснациональными звукозаписывающими компаниями. Однако очевидно, что «Евровидение», являясь телевизионным шоу, никогда детально не координировало свою репертуарно-артистическую политику с крупнейшими игроками концертного и звукозаписывающего бизнеса — как национальными, так и международными. В отличие, например, от конкурса итальянской песни в Сан-Ремо, чей опыт в середине 1950-х гг. во многом послужил образцом для «Евровидения». И даже наоборот: время от времени «Евровидение» демонстрирует свою принципиальную независимость от «остромодных» проектов, попадающих разными путями в программу конкурса, как это было, например, в 2003 г. с российской группой «TaTy» (кстати говоря, против выступления «TaTy» на «Евровидении» выступала именно их звукозаписывающая компания «Universal»).

Еще одно распространенное представление о конкурсе песни «Евровидения» связано с его так называемым «музыкальным форматом». Под этим термином обычно подразумевается устаревшая (исторически восходящая к европейской поп-музыке рубежа 1960—1970-х гг.) музыкальная стилистика, которая доминировала на конкурсе в течение многих лет и определяла его музыкальное качество. Разумеется, «Евровидение» выработало некий видоизменяющийся набор генерализированных интонаций, мелодических и гармонических оборотов, приемов аранжировки, наконец — структурных паттернов, которые десятилетия за десятилетием оттачиваются композиторами, работающими для конкурса. Однако тщательное воспроизведение этих интонационных моделей не является залогом успеха в соревновании песен. А «Евровидение» — согласно своим же правилам — является именно конкурсом песен, а не их исполнителей.

Постоянно высказывается предположение, что результаты «Евровидения» обусловлены конкретной политико-экономической конъюнктурой и не имеют какого-либо значительного художественного смысла. В качестве обоснования нередко приводится практика «солидарного голосования» (когда страны, близкие по языку, географии и культуре, голосуют друг за друга) и даже вычисляются несколько блоков, практикующих «солидарное голосование»^{*}). Однако феномен взаимной поддержки «братских стран» при голосовании, будучи эффективным механизмом, влияющим на результаты конкурса, почти никогда не оказывает решающего воздействия на итоговый выбор победителя.

Непредвзятый анализ показывает, что конкурс вот уже много десятилетий успешно вырабатывает собственные внутренние правила и закономерности, которые и отражают повестку дня современного глобального рынка медиа и поп-культуры и — в свою очередь — ее формируют. А самое главное — наглядно фиксируют быстро меняющуюся политическую, социальную и национально-культурную конфигурацию современной Европы.

^{*} Основополагающий анализ «солидарного» голосования см. в работе⁴.

Влиятельность «Евровидения» заключается также и в том, что на его производство ежегодно уходит серьезный бюджет. Например, стоимость конкурса 2010 г. в Осло составила 26 миллионов евро — и это средняя цифра (шоу в Москве и Баку обошлись в разы дороже). В ходе подготовки и трансляции ESC реализуются самые новейшие и передовые технологические решения в области телевидения (в последние годы также активно используются сетевые технологии). «Евровидение» каждый год собирает огромную телевизионную аудиторию (в том числе за пределами Старого Света). И при этом конкурс не только в описаниях музыкальных критиков и экспертов, но также в глазах своей целевой аудитории выглядит мероприятием не слишком серьезным. Однако эта «несерьезность», пародийность, почти нескрываемое стремление к эстетической и культурной профанации в свою очередь образует доминирующий и очень агрессивный компонент «Евровидения».

Конкурс песни «Евровидения» с самого его основания в 1955 г. создавался и функционировал как важный геополитический проект. Постоянно обыгрывая идею объединенной Европы в форме телевизионной репрезентации ее культурной идентичности, с начала 1990-х гг. (после развала Варшавского блока) это шоу-долгожитель перманентно вовлекает в свою орбиту все больше новообразованных стран Старого Света. При этом «Евровидение» всегда декларирует актуальные общеевропейские приоритеты, а также явно или скрыто способствует решению конкретных задач текущей геополитики, акцентируя общественное внимание на ключевых, проблемных или наиболее динамично развивающихся странах и регионах. Поскольку интерес публики всегда фокусируется на победителях конкурса, постольку «свободный выбор» триумфаторов на Евровидении в последнее время почти всегда обусловлен факторами, связанными не только со зрительским голосованием или мнением профессионального жюри. Это, разумеется, не означает грубой подтасовки самих итогов массового волеизъявления европейских избирателей-телезрителей, однако предполагает различные тонко настроенные формы косвенной или скрытой коррекции этих результатов*.

Однако здесь возникает проблема и самой «европейской идентичности», а именно — напряжения между «старой» и «новой» Европой. Появление на конкурсной сцене восточноевропейских и балканских стран (начиная с первой половины 90-х гг.) ускорило диффузию и размывание музыкальной стилистики

* Не вдаваясь в разбор специальных механизмов контроля над волеизъявлением европейских телезрителей, приведем несколько наглядных примеров песенно-политических интерференций. Победа брутальной украинки Русланы (2004) сегодня однозначно считается как прелюдия к Майдану и триумфу «оранжевой революции». Белградский конкурс (2008) непосредственно (за несколько недель) предвосхищал президентские выборы, в которых на кону стояло продолжение проевропейской политики в Сербии. Успех в Москве (2009) «норвежского белоруса» Александра Рыбака и проведение детского Евровидения в Минске (2010) обозначило короткий период потепления отношений между ЕС и Республикой Беларусь (этот период закончился в самом начале 2011).

Евровидения, причем важную роль в формировании нового звукового облика стали играть фольклорные (или имитационно фольклорные) жанры, а также стиливые этнические модели, связанные с профессиональной музыкой устной традиции. Начало этого этапа обозначила победа группы «Сикрет Гарден» из Норвегии (1995), представившая уже не песню, но практически инструментальную этно-композицию с минимумом текста (всего 24 слова) и солирующей скрипкой в ирландском духе.

Примерно с этого же времени на конкурсе в серьезных объемах начал обживаться музыкальный квир-маркет. Ключевым событием стал успех израильского транссексуала Даны Интернэшнл (1998), за которым — помимо всего прочего — последовали скандальное выступление российского дуэта «ТаТу» (2003), победа Марии Шерифович из Сербии и второе место украинки Верки Сердючки (2007), триумф Димы Билана (2008) и т.д.

Очевидно, что «Евровидение» за последние пятнадцать лет серьезно раздвинуло не только музыкальные, но и национально-культурные границы. Крайними точками оказались, с одной стороны, консервативная юго-восточная европейская, прежде всего — балканская парадигма, красочно стилизующая остаточные слои патриархальной сельской традиции, с другой, агрессивная постмодернистская трансэстетика, наиболее внятно артикулируемая в идеологии и практике сексуальных меньшинств. При этом крайности сходятся: патриархальная модель оказывается карнавальным вариантом трансэстетики, а квир-маркет начинает работать с вполне архаическими образами. И, как пишет Ж.Бодрийяр, это «стирание всякого эстетического синтаксиса, происходящее еще под видом искусства, завораживает так же, как совершающееся еще на уровне представления стирание половых различий в транссексуальности»⁵.

Важной приметой «стирания эстетического синтаксиса» оказалось окончательное перемещение конкурса из пространства концертных залов и даже театров на стадионы и спортивные комплексы, которое произошло в конце XX века. В 1997 г. впервые было опробовано телефонное голосование телезрителей, оформился окончательный отказ от обязательного живого аккомпанеента в пользу инструментальной фонограммы, а через пару лет — и от концертного оркестра, долгое время служившего одним из ключевых символов «Евровидения». С 1999 г. правилами разрешено исполнять песни на любом, а не только на государственном языке. Внешне же все выглядело как последовательная демократизация и либерализация конкурса — вплоть до радикального изменения дресс-кода публики (на смену прежде господствовавшим смокингам и вечерним платьям пришли унифицированные кроссовки, джинсы, футболки и вызывающе радужный ЛГБТ-стиль).

Разумеется, в «центре» остается традиционная европейская модель поп-музыки как гендерно определенного, эстетически и эмоционально сбалансированного развлечения. Однако именно эта модель подвергается в последние

годы наиболее серьезной и разнообразной деструкции. При этом «фольклорно-патриархальные» проекты на Евровидении играют роль главным образом экзотического фона. И они почти не выдвигаются на авансцену в качестве безусловных фаворитов (выступление Русланы с «Дикими танцами» скорее стилизовало образ героини популярного сериала в жанре фэнтези «Зена — королева воинов»).

Ситуация изменилась после победы на российском отборочном конкурсе в 2012 г. ансамбля из удмуртского села Бураново, участницы которого — в точном смысле слова — проснулись после национального отбора международными знаменитостями. Практически каждый день два месяца подряд в Бураново приезжали журналисты из многих стран мира, репортажи о бабушках появились во всех главных европейских и во многих внеевропейских медиа — от Австралии до Латинской Америки.

Появление феномена «Бурановских Бабушек» именно в Удмуртии во многом обусловлено особенностями социально-культурного развития республики в последние четверть века. С конца 1980-х здесь происходят процессы национального возрождения (общие для многих республик Российской Федерации), ширится интерес к фольклору и традиции — в широком смысле слова. Параллельно Ижевск (индустриальное средоточие советской военной промышленности) — вплоть до начала 2000-х был одним из центров «новой электронной музыки», давшей несколько интереснейших авангардных проектов (например, знаменитый «Стук бамбука в 11 часов»). Удмуртия оказалась еще и на пересечении различных цивилизационных, геополитических и конфессиональных векторов: Запад — Восток — Север, христианство — ислам — язычество, традиция — модернизм. При этом удмуртская традиционная культура отличается особой пластичностью и восприимчивостью. К примеру, многие татарские или русские песни бытуют также «в переводе» на удмуртский язык — и эта типологическая особенность была удачно использована «Бурановскими Бабушками» в адаптациях рок-хитов. Кроме того происходит усвоение не только соседских песенных традиций, но также обрядов и обычаев. Важную роль в культурном статусе республики играет финно-угорский фактор, объединяющий по принципу языковой общности Венгрию, Эстонию, Финляндию и ряд народов России, в т.ч. удмуртов.

Очень характерна эволюция статуса «Бурановских Бабушек» как музыкального коллектива. «Бабушки» никогда не были аутентичным фольклорным ансамблем, строго воспроизводящим уникальную местную традицию. Не все его участницы родом из села Бураново (некоторые приехали в Бураново из других мест после работы на предприятиях Ижевска). Поэтому ансамбль первоначально работал с локальной (главным образом — южно-удмуртской) традицией в достаточно общем и приблизительном виде (заметим, что в республике существуют и гораздо более сильные фольклорные коллективы и исполнители). Впрочем, самодетельный («клубный» в буквальном смысле термина) ан-

самбль быстро становится востребованным, выходит сначала на районный, а затем и республиканский уровень. Исполнение на удмуртском языке некоторых песен из репертуара знаменитых рок-групп становится информационным поводом для новостных сюжетов на федеральных каналах. Вслед за этим происходит интенсивное распространение видеороликов в Интернете. В 2010 г. «Бурановские Бабушки» с успехом принимают участие в национальном отборе на «Евровидении» (победителем тогда стал Петр Налич, ансамбль из Удмуртии занял третье место).

После этого «Бабушки» быстро переходит в ранг профессионального коллектива, легко осваиваясь в пространстве столичного шоу-бизнеса (их продюсером становится администратор из коллектива Людмилы Зыкиной). А весной 2012 г. они оказываются звездами международного масштаба. Соответственно расширяется аудитория ансамбля, меняются концертные площадки — от районных домов культуры к самым престижным залам страны, российским и международным рок и поп-фестивалям (например, «Рок над Волгой», «Славянский Базар»), при этом не исключая корпоративные концерты и клубные (уже в современном городском смысле слова) танцевальные вечеринки.

История самих «Бурановских Бабушек» — это своего рода «свернутая» эволюция российской популярной музыки за последние четверть века. Ее нетрудно проследить, в частности, на примере постоянного расширения репертуара ансамбля (2008—2013). Схематически здесь можно выделить несколько этапов:

- до 2008 — это локальная традиция, фольклорные адаптации советских песен (то, с чего началась творческая деятельность «Бабушек»), при этом основой репертуара остаются песни самодеятельного композитора, старейшей участницы «Бурановских Бабушек» Елизаветы Зарбатовой;

- в 2008—2009 — кавер-версии западных и советских рок-хитов на удмуртском языке, в т.ч. песен из репертуара Б. Гребенщикова («Под небом голубым»), В. Цоя («Звезда по имени Солнце»), В. Бутусова («Прогулки по воде»), групп «Beatles» («Yesterday»), «Queen» («We Are the Champions») и т.д., принесшие ансамблю известность за пределами республики;

- в 2010 — этно-музыка и «world music», ее наиболее яркий пример был представлен на национальном отборе «Евровидение-2010» — песня ««Длинная-длинная береста и как сделать из нее айшон» (айшон — традиционный головной убор удмуртов);

- в 2010—2011 — кавер-версии шлягеров советской и российской популярной музыки, востребованные в практике сборных концертов, а также на съемках телевизионных программ («Голубой огонек на Шаболовке» и т.п.), нередко — в дуэтах с эстрадными звездами. Например, «Прорвемся, опера» (из репертуара группы «Любэ»), «Валенки» (с Н. Бабкиной), «Хороши в саду весной цветочки» (с Е. Петросяном на измененный текст), «Бабушки-старушки» (с группой «Фабрика»), «Потолок ледяной» (с детским ансамблем «Домисолька») и др.

— 2012 — «экспортный» вариант российской поп-музыки на «Евровидении» («Вечеринка для всех», композиторы В.Дробыш, Т.Леонтьев, удмуртский текст написан руководителем ансамбля Ольгой Туктаревой, английский — Мэри С. Эпплгейт);

— 2012—2013 — ремиксы, в т.ч. большое количество на конкурсную песню (официальный ремикс — DJ Slon), «А не пойду замуж я» (с Варварой), «Самый лучший пацан на раёне» (с рэпером Олегом Ломовым) и т.п.

Показательно, что этот путь был проделан ансамблем всего за пять лет. Репертуарная всеохватность «Бурановских Бабушек» эффективно используется и сейчас — в зависимости от конкретного спроса, будь то День России на Красной площади, корпоративная выставка в Стамбуле или этно-фестиваль во Франции. Стоит отметить, что рок-репертуар 1980-х — русский и англоязычный — стал важнейшей отправной точкой для творческой карьеры «Бурановских Бабушек», еще раз демонстрируя важнейшее значение этого периода в истории отечественной поп-культуры.

Подготовка к «Евровидению-2012» поставило задачу создания «экспортного варианта» «Бурановских Бабушек», конструирования такого музыкального продукта и такой медиа стратегии, которые смогли бы, во-первых, обеспечить мощное и резонансное выступление коллектива на конкурсе, а во-вторых, дать значительный пропагандистский эффект внутри страны. Значительную роль играло также и то обстоятельство, что конкурс песни «Евровидения» в России с начала 2000-х традиционно позиционируется как международное квази-спортивное соревнование и престижная площадка для утверждения российских геополитических и идеологических амбиций, а также местом работы с социально-психологическими фрустрациями «молчаливого большинства»*.

В случае с «Бурановскими Бабушками» первоначально конкурировали две основные концепции: одна из них тяготела, условно говоря, к world music, другая — к фольклоризированной поп-музыке. В частности, были написаны две песни, каждая из которых отражала ту или иную стилистическую модель. Аналогично решалась общая визуальная стилистика «Бурановских Бабушек», о которой можно судить, например, по двум конкурсным логотипам. В результате победил экспортный вариант «народной» поп-музыки.

В этой модели конкретный музыкально-этнический аспект был в целом нивелирован до «общих фольклорных» мест, а «современность» отразилась в стилях, достаточно близких к стандартным направлениям 1990-х — начала 2000-х (евро-поп и электронный даунбит). Здесь сказались также композиторская и продюсерская работа В. Дробыша в Финляндии и Германии. Не был обойден и опыт «рок-перепевков», с которых началась всероссийская извест-

* Поп-музыка как культурная транспозиция российской властной вертикали, «Евровидение» как инструмент формирования имиджа богатейшей страны Европы и центра евразийского геополитического пространства рассматривается в работе⁶.

ность «Бабушек». Например, в российской прессе активно обсуждался якобы «музыкальный плагиат» в песне «Вечеринка для всех». Медленное вступление напомнило некоторым журналистам композицию «Блеснет» группы «Калинов Мост», которая в свою очередь оказалась кавер-версией знаменитой традиционной американской баллады «Дом восходящего солнца» (получила известность в исполнении группы «Энималз», а впервые была записана в 1934 году).

Примечательно, что в конкурсном имидже «Бабушек» были актуализированы архетипы советской идеологии, хорошо знакомые по образам отечественного кино и музыки 30-х годов. Это — государственный патернализм как основа любой культурной деятельности (в данном случае покровителем выступал телевизионный холдинг), миф о талантливых самородках из глубинки, живописный «светлый путь» в деталях и подробностях, а также визуализация слогана «петь и смеяться как дети»*. Даже «сюжет» песни — встреча бабушками взрослых детей, приехавших домой, — был решен в виде метафоры: «старики как дети». Идеальным для создания этого образа оказалось звукоподражание «бум, бум», что могло быть считано и как признак детской имитации и одновременно — симптом старческой деменции. Так последовательно был сконструирован образ наивных, простых, «патриархальных» и общенародных поп-бабушек в жанре государственной пасторали.

Однако публичная презентация этого образа вошла в определенное противоречие с контекстом нынешнего «Евровидения». По мнению современных исследователей сегодня «конкурс стал главной площадкой для театрализации неолиберальной расовой модели, которая не только делает «цветных артистов» гарантами режима этнического плюрализма и терпимости, но в которой собственно расовое многообразие начинает воодушевлять и заряжать энергией европейскую самость». При этом «метафора родства простирается как на квир-сообщества, так и на представителей различных рас и этнических групп»⁸. Поэтому в ходе конкурса акцентировалась — главным образом прессой — ассоциация «Бурановских Бабушек» с различными меньшинствами. В том числе — национальными (Удмуртия), гендерными (специфическое для шоу-бизнеса сочетание пола и возраста), культурными (принадлежность «Бабушек» к исчезающей локальной традиции).

С неолиберальной моделью взаимодействовали и некоторые представления трансэстетки. Здесь «Бурановские Бабушки» вообще выглядели как нечто не поддающееся традиционным определениям, как сплошное «не»: не профессиональные артисты, не вполне женщины (!), не русские, не поп-певицы, не исполнители аутентичного фольклора и т.д.

Однако все эти публичные образы были скорректированы поведенческой стратегией самих «Бабушек», которые всячески утверждали свою самостоя-

* Об особенностях песенной лирики 1930-х годов, о ее нестойкой культурной памяти — «как бы детской, едва удерживающей «вчера» в радостном «сегодня»⁷.

тельность и независимость. Важным моментом стал сюжет со строительством в Бураново храма, постоянно выдвигавшийся в качестве главной цели российских участниц «Евровидения-2012».

Таким образом, в истории «Бурановских Бабушек» столкнулись три парадигмы.

— парадигма неолиберальная, суть которой — встраивание в глобальный рынок локальной протоевропейской традиции при помощи языка популярной музыки и современной мультимедийной техники.

— модель «криптосоветская», где идея «народности» воплощается в мифе о наивно-патриархальном «детско-стариковском» китч-искусстве, которое расцветает благодаря государственно-культурному патернализму.

— собственно «бурановская», в которой происходит вежливое отстранение от навязываемых культурных стратегий и моделей поведения как цели, но использование их как средства.

Таким образом, мы видим своего рода возвращение «Бурановских Бабушек» к своей аутентичности, но не на уровне «музыкального продукта» или «медийного образа», а в самой стратегии и тактике повседневного поведения и навигации в шоу-бизнесе. Поэтому «народное» предстает здесь не только и не столько как часть государственного символизма или экзотического элемента общеевропейской транскультуры, но как свободное подчинение неким иным внеэкономическим, внекультурным и внеполитическим координатам (например, религиозным или духовным), которые могут быть при случае провозглашенными, но также ничего не теряют и при своем умолчании. И это — своего рода «третий путь» современной культуры, на который указывает краткая, но блестящая история «Бурановских Бабушек».

¹ A Song for Europe: Popular Music and Politics in the European Song Contest. — Abingdon, 2007;

² Performing the 'New' Europe: Identities, Feelings, and Politics in the Eurovision Song Contest. — Palgrave Macmillan, 2013.

³ О'Коннор Дж.К. Евровидение: Официальная история конкурса. М., 2009.

⁴ Gatherer D. Comparison of Eurovision Song Contest Simulation with Actual Results Reveals Shifting Patterns of Collusive Voting Alliances. — Journal of Artificial Societies and Social Simulation, 2006, vol. 9, № 2.

⁵ Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. — М., 2000.

⁶ Meerzon Y., Priven D. Back to the Future: Imagining a New Russia at the Eurovision Song Contest. — In: Performing the «New» Europe: Identities, Feelings and Politics in the Eurovision Song Contest. — Palgrave Macmillan, 2013.

⁷ Чередниченко Т. Типология советской массовой культуры: Между «Брежневым» и «Пугачевой». — М., 1994. С. 119.

⁸ Sieg K. Wii Are Family: Performing Race in Neo-liberal Europe. — Theatre Research International, 2013, Vol.38, S.22.