



Авторская песня: Взгляды и мнения

Статьи — Дискуссии — Интервью

Авторская песня: Взгляды и мнения

Статьи — Дискуссии — Интервью

Государственный институт искусствознания
Центр творчества «На Вадковском»

Авторская песня: ВЗГЛЯДЫ И МНЕНИЯ

Статьи – Дискуссии – Интервью

Москва * 2017

УДК 005.009.08-784

ББК 85.318.2

А 22

Издание печатается по решению ученого совета
Государственного института искусствознания

Рецензенты:

Е.В. Дуков, доктор философских наук, профессор

В.А. Есаков, доктор культурологии, профессор

Научный редактор: Л.И. Левин

Научный консультант: И.М. Зимин, кандидат физико-математических наук

Составитель: Л.П. Беленький, кандидат культурологии

А 22 **Авторская песня: взгляды и мнения. Статьи – дискуссии – интервью /**
Сост., предисловие и комментарии Л.П. Беленького. – М.: Центр творчества
«На Вадковском», 2017. – 580 с.

Сборник издаётся при финансовой поддержке В.Б. Петрова

ISBN 978-5-6040014-0-0

Феномен авторской песни второй половины XX века по праву считается частью нашего национального достояния и культурного наследия. Его несложно обозначить рядом значимых персоналий: М.Анчаров, Б.Окуджава, Ю.Визбор, А.Городницкий, А.Дулов, Н.Матвеева, В.Берковский, Ю.Ким, Е.Клячкин, Ю.Кукин, В.Высоцкий, А. Галич, С.Никитин, А.Дольский, А.Суханов, В.Долина, О.Митяев, Т.Шаов и другие... Однако оказалось куда труднее дать этой песне в какой-то степени строгое определение или хотя бы описание, отражающее ее место в культурном пространстве страны и в системе искусств. Между тем, уже с конца XX века в газетной и журнальной периодике, а затем и в научной литературе стали встречаться публикации, где при внимательном чтении можно было заметить движение мысли и интуиции в раскрытии особенностей тех странных песен, что поначалу назывались туристскими и студенческими, затем самодельными, а потом стали классифицироваться как авторские или бардовские.

В предлагаемом сборнике объединены три цели: научная, учебная и просветительская. Он задуман как своеобразная антология и одновременно хрестоматия избранных публикаций, содержащих гипотезы и версии, предпосылки и догадки концептуального характера по разным аспектам познания авторской песни как социокультурного явления новейшего времени. Статьи, дискуссии и интервью, в основном, размещены в хронологическом порядке и печатаются по оригиналам с дополнением их краткими комментариями.

Антология такой направленности и с временным охватом от 1959 года до начала нового столетия издается впервые. Надеемся, она станет полезной всем, кто проявляет интерес к авторской песне, независимо от причин, которыми он вызван.

ISBN 978-5-6040014-0-0

© Коллектив авторов. 2017

© Л.П. Беленький. Составление. 2017

© Н.В. Мельгунова. Дизайн переплета. 2017

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя	5
Левин Л. Авторская песня. 2004 г.	8
Павлова Г. Песни, рожденные в вузах. 1959 г.	16
Визбор Ю. Репшнур-веревочка. 1959 г.	20
Лисочкин И. О цене «шумного успеха». 1961 г.	24
Азарх М. Афанасий восемь на семь. 1962 г.	28
Богословский Н, Львовский М. Слово о песне. 1962 г.	31
Аннинский Л. Поэзия перетекает в песню. 1963 г.	40
Суслов И. Песни, нашедшие своих авторов. 1963 г.	42
Гербер А. Начинающие менестрели. 1964 г.	47
Андреев Ю. Что поют. 1965 г.	50
Внимание – песня. Дискуссия в журнале «Молодой коммунист». 1965 г.	68
Молодость, песня, гитара. Дискуссия в «Литературной газете». 1965 г.	79
Филандров В. Сами пишут, сами исполняют. 1965 г.	96
Сохор А. Массовая, бытовая, эстрадная. 1965 г.	97
Песня – единая и многоликая. Круглый стол «Недели». 1966 г.	107
Якушева А. Песня большая и малая. 1966 г.	112
Гитара, магнитофон и мы. Дискуссия в «Московском комсомольце. 1966 г.	117
Андреев Ю. Проблемы молодежной песни. 1967 г.	121
Фрумкин В. Музыка и слово. Доклад на Всесоюзном семинаре по проблемам самодетальной (авторской) песни. 1967 г.	129
Якушева А. Любовь моя, песня. 1967 г.	139
Мейсак Н. Песня – это оружие. Слушая запись выступлений «бардов». 1968 г.	146
Гуськов В. Для дорог и для привалов. Заметки с фестиваля самодетальной песни. 1968 г.	155
Мушта Г., Бондарюк А. О чем поет Высоцкий. 1968 г.	158
Добровольский Б. Современные песни городской молодежи. 1968 г.	161
Попова Т. Современные авторские песни городской молодежи. 1969 г.	175
Матвеева Н. Как быть, когда поется? 1969 г.	186
Визбор Ю. Три вопроса к менестрелям. 1981 г.	200
Вайнонен Н. И массовость, и мастерство. 1983 г.	205
Анчаров М. Великая демократизация искусства. 1984 г.	230
Сергеев Е. Многоборец. 1987 г.	246
Гладилин В. Авторская песня: надежды и тревоги. 1987 г.	267
Савченко Б. Авторская песня. 1987 г.	273
Авторская песня: пути и перепутья. Круглый стол в журнале «Советская музыка». 1988 г.	284
Высоцкий В. О песне, о себе. 1988 г.	305
Окуджава Б. С души своей наброски. 1988 г.	324

Беленький Л. Единица измерения – песня. 1989 г.	336
Каманкина М. Основные тенденции в эволюции самодетельной песни 1950-70-х годов. 1989 г.	343
Клячкин Е. Откровения мастера. 1991 г.	354
Окуджава Б. Подозрительный инструмент. 1992 г.	375
Дулов А. Все мы – из вольной культуры. 1994 г.	388
Никитин С. Времена не выбирают. 1994 г.	389
Мирзаян А. В начале была песня. 1996 г.	393
Новиков Вл. И. Авторская песня как литературный факт. 1997 г.	403
Жуховицкий Л. Арьергардный бой оттепели. 1998 г.	408
Лорес Ю. Авторская песня как театр одного актера. 1999 г.	419
Ланцберг В. О потоках в авторской песне. 2002 г.	427
Сухарев Д. Введение в субъективную бардистику. 2003 г.	462
Вотинцева Н., Иовчук А. Авторская песня как жанр музыкальной культуры. 2003 г.	484
Костромин А. Гитары особой настройки. 2004 г.	494
Жуков Б. Обретение авторства. 2005 г.	499
Полоскин Б. Путь к «Востоку». 2006 г.	517
Берковский В. Я выбрал песню. 2007 г.	534
Альтшулер Л. Поэтическая песня: границы жанра. 2011 г.	547
Каримов И. Апология АП. 2011 г.	560
Беленький Л. На подступах к теории авторской песни. 2014 г.	572

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Вторая половина XX века вызвала к жизни уникальный феномен русской культуры, который в процессе эволюции получил название АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ и теперь по праву считается частью нашего национального достояния и культурного наследия. Многие из авторских песен функционально выходили за чисто песенные рамки в традиционном терминологическом смысле: воспринимались шире, чем просто песня, становились средством духовного общения и единения людей, приобщения их к устной песенной культуре, обогащения этического и эстетического мира большого числа зрителей и слушателей.

В научной среде и в общественном сознании за создателями этих песен после длительных споров и обсуждений устойчиво закрепилось средневековое название *барды*, в результате чего слово «барды» и словесная конструкция «авторская песня» стали восприниматься смысловым единством: авторские песни сочиняют барды, а барды выступают перед публикой с авторскими песнями.

Феномен авторской песни несложно обозначить разнообразием его ярких представителей, назвав, к примеру, ряд значимых персоналий:

М.Анчаров, Б.Окуджава, Ю.Визбор, А.Городницкий, А.Дулов, Н.Матвеева, В.Берковский, Ю.Ким, В.Высоцкий, Е.Клячкин, Ю.Кукин, А.Галич, С.Никитин, А.Дольский, А.Суханов, В.Долина, О.Митяев, Т.Шаов и другие...

Однако куда труднее дать этой песне в какой-то степени строгое определение или хотя бы описание, отражающее её место в культурном пространстве страны и в системе искусств, подтверждающее или обосновывающее правомерность исторически сложившейся терминологии.

Не случайно на одном из песенных фестивалей С. Никитин заметил: «Точное определение искать бесполезно. Все мы, здесь собравшиеся, знаем, что такое авторская песня, но как только кто-то начинает формулировать – сразу попадает впросак»¹.

Причина сложившейся ситуации видится в многогранности и многофункциональности, а равно и в неоднозначности авторской песни как культурного феномена, познание которого невозможно без учета взаимосвязи с его активной средой бытования, возникшей почти одновременно с массовым появлением в чём-то необычных песен в 50-х – начале 60-х гг. прошлого столетия.

Поначалу их называли туристскими и студенческими, затем – самодеятельными, впоследствии – авторскими либо бардовскими. Впрочем, принадлежат ли эти все эти песенные разновидности к одному и тому же

¹ Некрасов Е.Л. Шесть вечных струн. М.; Знание, 1990. С.11.

явлению? – вопрос до сих пор дискуссионный, как и многие другие. Ответ на него зависит от взглядов на данный объект и мнений, ими обусловленных. В познании сути авторской песни по-прежнему вопросов больше, чем ответов. И это спустя время, превышающее пять десятилетий, отсчитываемое от ранних песен второй половины XX века, которые их любители и ценители чаще всего именовали просто как «наши».

Между тем, уже с конца 1950-х годов в периодике стали встречаться публикации, где при внимательном чтении можно было заметить движение мысли и интуиции в раскрытии особенностей песен, создаваемых «непрофессионалами», то есть теми, кто рискнул попытать счастья в песенном творчестве, казалось бы, непременно требующем специального образования, особенно – высшего музыкального. Столь бескомпромиссную точку зрения разделяла немалая часть советских композиторов и поэтов-песенников, членов творческих союзов, песням которых был по членскому праву обеспечен доступ на радио и телевидение, в центральные и местные издательства, а равно к монополисту выпуска грампластинок – студии «Мелодия».

В этих ранних публикациях поначалу преобладали статьи журналистов, а также газетные и журнальные дискуссии с приглашением к участию в них известных композиторов и поэтов и, конечно, самих творцов этих песен. И лишь впоследствии к этому любопытствующему ряду подключились представители гуманитарных наук, защищались кандидатские и даже докторские диссертации.

В предлагаемом сборнике объединены три цели: научная, учебная и просветительская. Он задуман как своеобразная антология и одновременно хрестоматия избранных публикаций, содержащих гипотезы и версии, мысли и догадки концептуального характера по разным аспектам познания авторской песни как социокультурного явления новейшего времени. Как раз эти публикации сопровождали разные периоды эволюции объекта исследования: от рождения до зрелости. От предшественников песен авторских – туристских, студенческих и самодельных, относимых рядом учёных к «музыке быта», к песням более поздним, воспринимаемым другой группой исследователей уже как произведения искусства. Вопрос только, какого?..

Издатель и составитель стремились представить в этом сборнике широкую палитру взглядов и мнений об авторской песне – с доводами и контрдоводами, восторгами и «разносами», – высказанных за пять десятилетий филологами и фольклористами, музыковедами и культурологами, композиторами и поэтами, журналистами и критиками, политиками и общественниками. И самими создателями этих песен. Все они – живые свидетели и (или) соучастники стремительного и краткого по историческим меркам процесса возникновения и становления нового направления в отечественной песенной культуре, традиции которого формировались и не прерывались во второй половине XX века и достойно продолжают в наши дни.

Идея издания подобного сборника возникла в процессе подготовки и проведении Международных детско-юношеских фестивалей авторской песни «Зеленая карета» (2010-2014 гг.). Появилось желание помочь педагогам многочисленных клубов, школ, студий и кружков авторской (самодетельной, бардовской) песни, действующих по всей стране и в близким по языку и культуре зарубежных странах, в лучшем понимании специфики своих профессиональных занятий с детьми, подростками и молодежью.

Актуальность затеи подтвердила первая в своём роде международная научная интерактивная конференция «Авторская песня: вчера, сегодня. Завтра?», состоявшаяся в Государственном институте искусствознания (19 – 21 ноября 2014 г.). На ней было представлено более 30-и докладов и сообщений по разным научно-практическим аспектам и направлениям этой сферы художественного творчества как самобытного современного, так и обладающего глубинными историческими традициями.

Материалы сборника «Авторская песня: взгляды и мнения» представлены книжными, газетными и журнальными публикациями, начиная с 1959 года, а в новом столетии – ещё и выложенными на сайтах Интернета. Почти все тексты приводятся по первоисточникам, без редакционных правок. Правда, в крупных работах пришлось прибегнуть к сокращениям из-за физического ограничения книжного формата.

Статьи, дискуссии и интервью размещены в хронологическом порядке по мере появления их на свет (порой даже в рукописи, по ряду причин опубликованной позже) и снабжены краткими комментариями. Исключение в части хронологии сделано лишь для фундаментальной статьи «Авторская песня» научного сотрудника Государственного института искусствознания Л.И. Левина, впервые опубликованной в 2000 году в энциклопедии «Эстрада в России. XX век».

Антология подобного типа, предлагаемой направленности и исторического охвата, издаётся впервые. Полагаю, она будет полезна всем, кто проявляет интерес к авторской песне, независимо от причин, которыми он вызван.

Составитель выражает благодарность многим его авторам, отзывчивым консультантам и предпринимателю В.Б. Петрову, всем, кто поддержал данный проект как сугубо некоммерческий.

Особая признательность – научному консультанту, кандидату физико-математических наук И.М. Зимину и научному редактору Л.И. Левину, глубоким специалистам в авторской песне, которым, к сожалению, не представилась возможность увидеть эту книгу изданной при жизни, за множество ценных советов и замечаний, высказанных на всех этапах подготовки этого издания.

Леонид Беленький,
кандидат культурологии

АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ²

Авторская (иначе – «бардовская», «поэтическая») *песня* – современный жанр устной поэзии («поющая поэзия»), сформировавшийся на рубеже 50-60-х гг. в неформальной культуре студенчества и молодых интеллектуалов.

Сама по себе «поющая поэзия» – древнейший вид творчества, известный культурам едва ли не всех народов, и не случайно представителей А.П. часто называют «бардами», сопоставляют с древнегреч. лириками, рус. гуслеями, укр. кобзарями и т. п., исходя, прежде всего из того, что современный «бард», как и древний поэт, обычно сам поет свои стихи под собственный аккомпанемент на струнном инструменте (чаще всего – гитаре). Однако это все же внешние, и к тому же не всегда обязательные, признаки жанра. С. Никитин, например, создает свои песни преимущественно на стихи других поэтов. Многие песни Н. Матвеевой стали широко известны только в интерпретации Е. Камбуровой. А. Городницкий, как правило, в публичных концертах выступает в сопровождении гитариста-аккомпаниатора и т. д., но это не меняет сути А.П. С другой стороны, собственные песни под собственный же аккомпанемент поет сегодня едва ли не каждая рок- или поп-группа, «грешат» этим и многие эстрадные певцы и певицы, пробуя свои силы в творчестве. Однако всю эту продукцию вряд ли можно отнести к собственно А.П. – ведь сам термин и был введен (по преданию – В. Высоцким) как раз для того, чтобы отделить ее, с одной стороны, от песен, поставляемых профессиональной эстрадой (кто бы ни был их автором), а с другой – от сонма неприятных «самодеятельных» песен, сочиняемых «по случаю» для «своей компании», «своего института» и мало кому интересных за пределами узкого круга.

Суть А.П. вовсе не в «авторском праве» на стихи, мелодию и исполнение, а скорее – в праве на утверждение песней авторской – т. е. самостоятельной (от греч. *autos* – сам) – жизненной позиции, авторского мироощущения и в праве самому, без посредников и потерь, донести смысл высказывания до слушателя, используя весь спектр средств устного общения – слово, муз. интонацию, тембр голоса, артикуляцию, мимику, жест и т. п. Каждой такой песней автор как бы говорит: это – я, это – мое, сокровенное, никем не внушенное, «это – мой крик, моя радость и моя боль от соприкосновения с действительностью» (Б. Окуджава). Такие песни

² Впервые опубликовано: Эстрада в России. XX век. Энциклопедия. М., РОСПЭН, 2000. С.8-13. Одна из первых энциклопедических статей об авторской песне. Печатается по испр. и дополн. изданию: Эстрада в России. XX век. Энциклопедия. М., «Олма-Пресс», 2004. С.8-13 (сост.).

рождаются спонтанно, как свободная реализация потребности высказаться, поделиться тем, что наболело. Как поется в одной из песен того же Окуджавы, «каждый пишет... как он дышит... не стараясь угодить...» Такие песни не пишутся «на потребу», в расчете на сбыт – они рождаются... Личностное начало пронизывает А.П. и определяет в ней все – от содержания до манеры преподнесения, от сценического облика автора до характера лирического героя. И в этом смысле современная «поющая поэзия» – искусство глубоко интимное, даже исповедальное. Мера доверия и открытости значительно превосходит здесь нормы, допустимые в профессиональном творчестве. Само собой разумеется, такая песня, в отличие от массовой эстрадной продукции, адресована далеко не всем и каждому. Она обращена лишь к тем, кому автор доверяет, кто настроен в унисон с ним, готов разделить его мысли и чувства или, по крайней мере, душевно расположен к нему.

Отношения между автором и слушателями здесь вряд ли можно назвать концертными. Поэт-певец не отделяет себя от аудитории, строго говоря, он не «исполняет» песню, не «демонстрирует» себя и свое творчество слушателям, а ведет с ними доверительный разговор по душам, рассчитывая на ответную реакцию. Атмосфера взаимного доверия и взаимопонимания, возникающая в ходе такого «разговора», переживаемое всеми присутствующими чувство общности, сопричастия («Как здорово, что все мы здесь сегодня собрались» – О. Митяев) является сущностным признаком А.П., позволяющим видеть в ней особую «форму духовного общения единомышленников» (Б. Окуджава). Родившись в тесных дружеских компаниях, А.П. является, по сути, не концертным, а бытовым жанром и изначально рассчитана на теплоту неформального общения в кругу «своих». Такой круг может быть достаточно обширным (о чем свидетельствуют многотысячные аудитории фестивалей А.П.), но при этом сохранять неформальный характер. В оптимальном варианте аудитория, превышающая «критическую массу», должна состоять как бы из множества дружеских компаний, сознающих свою духовную общность, свою принадлежность к особому социальному слою, к «своим».

С этим связаны определенные сложности концертного бытия А.П. Ей в принципе противопоказаны сцена, праздничный официоз концертного зала, любая формализованная публичность, любая дистанция между участниками песенного общения, создаваемая рампой. Искусство концертного исполнения А.П. во многом состоит именно в преодолении «эффекта рампы», в минимизации неизбежной дистанции. Этому служит не только сама песня с ее доверительной интонацией, безыскусной музыкальной и поэтической лексикой, но и непрофессиональный, обыденный, как у всех, голос автора, подчеркнута обыденная одежда, свободная манера общения с залом, комментарии к песням и т. п.

Обостренно-личностный характер А.П., органически присущий ей неконформизм, ее неангажированность, неуправляемость, наконец – способность консолидировать вокруг себя обширный круг равнодушных к

жизни, «думающих» людей – все это сделало ее не столько художественным, эстетическим, сколько социокультурным явлением и предопределило ту особую роль, которую А.П. сыграла в глобальном процессе смены ценностных ориентаций, характерном для 50-70-х гг. Собственно говоря, А.П. и была порождена этим процессом, став одной из наиболее действенных форм самосознания и самовыражения «шестидесятников» – того социально-активного поколения молодых интеллектуалов, которое в этот период вступало в жизнь. На Западе взрыв творчества «поющих поэтов» (Жорж Брассенс, Жак Брель, Боб Дилан, Джоан Баэз, Джон Леннон и др.) совпал с ростом «антибуржуазных» настроений, студенческими волнениями и антивоенными выступлениями 60-х гг. В России же формирование А.П. самым непосредственным образом было связано с хрущевской «оттепелью». Правда, первые ростки А.П., к которым можно отнести «Глобус» (ст. М. Львовского, напев М. Светлова), «Бригантину» (ст. П. Когана, напев Г. Лепского) и некоторые другие песни, появились в студенческой среде еще до войны³, но самостоятельным жанром и значимым фактором культуры она стала лишь в конце 50-х гг. В этот период глубоких перемен и общей либерализации духовной жизни сложились благоприятные предпосылки и для возникновения А.П.

Речь идет прежде всего о начавшемся тогда процессе реабилитации самооценности личности, процессе, о котором Е. Евтушенко позже скажет: «Прорастают всюду Лица у безликих на лице»⁴. С этим тесно связаны легализация и необычайно широкое распространение в среде молодых интеллектуалов т.н. «дружеских компаний», дополнивших разношерстные и разновозрастные дворовые компании детства и отрочества. Такие внутренне свободные малые группы, спаянные личными отношениями, успешно противостояли официальным формам коллективности и, по сути своей, были естественной средой формирования и реализации личностных качеств, не находивших применения в публичной жизни. Характерный для того времени взрыв самодетельного туризма и альпинизма также был вызван все теми же потребностями становления личности, а отнюдь не внезапно вспыхнувшей тягой к познанию красот природы. Здесь, вдали от «шума городского», от привычной суеты и обязательств, в необыденных, порою экстремальных условиях проходили проверку на прочность, на верность избранным принципам и группа в целом, и каждый входящий в нее («Кто здесь не бывал, кто не рисковал – тот, сам себя не испытал, / Пусть даже внизу он звезды хватал с небес», – пел об этом В. Высоцкий). Сродни этому и распространенная в молодежной среде тех лет «охота к перемене мест» и жизненных обстоятельств, тяга к первопроходничеству в широком смысле слова, к новым людям, уводившая многих в разного рода экспедиции, геологические партии, необжитые места и т. п. – отнюдь не «за туманом и за

³ Песня «Глобус» создана в 1947 г. (сост.).

⁴ Точнее: «...прорастают ЛИЦА грозно у безликих на лице...». Строка из поэмы Е.Евтушенко «Братская ГЭС» (глава «Казнь Стеньки Разина») (сост.).

запахом тайги», а прежде всего в надежде познать и обрести себя и свой круг друзей.

В таких дружеских компаниях действовали свои законы и своя система ценностей. Официозному «мы» безликих и безответных «нулей» («единица – вздор, единица – ноль!») дружеский круг противопоставил свободный союз самоценных личностей, иерархической структуре, идеологической лояльности и догматизму – дружбу, верность, самостоятельность в мыслях и делах и связанную с ней ответственность, нетерпимость к фальши, чувство юмора и т. п. Эта система ценностей требовала своего выражения. Частично это сделала «молодая поэзия», раньше других сумевшая воплотить новое мироощущение и возродившая ценность неподцензурного устного слова, ценность прямого общения. Но основной формой группового самосознания стала А.П., которая своей интонацией смогла выразить эмоциональную доминанту нового кодекса поведения – доверие. И если «молодая поэзия» дала ей мысль, то свою главную специфическую черту – доверительную интонацию – она обрела в музыке быта.

В музыкальном отношении А.П. опиралась на тот слой расхожих, легко узнаваемых и любимых интонаций, который бытовал в среде ее обитания и складывался из самых разнообразных источников. Среди них – бытовой романс, студенческий и дворовый фольклор (в том числе и блатная песня), народная песня, популярная танцевальная музыка, песни советских композиторов и т. п. Особую роль в подготовке интонационной почвы А.П. сыграли песенные миниатюры А. Вертинского, лирика военных лет (вспомним, что свою первую песню – «Нам в холодных теплушках не спалось...» – Б. Окуджава сочинил на фронте), безыскусное кинопение М. Бернеса, П. Алейникова, Н. Крючкова, «задумчивый голос Монтана», который впервые в 1957 г. познакомил нас с современным французским шансоном, и др. Отсюда, из этого всегда находящегося на слуху и постоянно пополняющегося интонационного словаря черпали свои незамысловатые мелодии, нисколько не заботясь об их оригинальности, поэты-певцы «первого призыва» – М. Анчаров, А. Галич, Б. Окуджава, Ю. Визбор, Н. Матвеева, А. Городницкий, В. Берковский, Е. Клячкин, А. Якушева, Ю. Ким, Ю. Кукин, С. Никитин, А. Дулов, Б. Рысев и др. Среди них не было ни одного музыканта-профессионала. Более того – лишь единицы могли причислить себя к профессиональному поэтическому цеху. В основном же это студенты, молодые учителя, инженеры, ученые, журналисты, актеры, спортсмены – представители той среды, в которой возникла и для которой существовала А.П. Они пели о жизни, о том, что волновало их сверстников. Излюбленные герои их песен – альпинисты, геологи, моряки, летчики, солдаты, спортсмены, циркачи, бедовые «короли» городских дворов и их подруги – люди не просто мужественные и рискованные, но прежде всего личности. Они немногословны, сообразительны, ироничны, по-своему нежны, но главное, они верны, надежны, на них можно положиться, им можно доверять. Это – персонифицированные групповые ценности. В то же время они легко узнаваемы: это – ребята «с нашего двора», «с нашего курса», «из нашей

компании», а потому они убедительны, легко идентифицируются и с личностью автора, и с каждым из слушателей. И в этом, по-видимому, заключается один из секретов глубокого консолидирующего воздействия А.П.

В развитии А.П. можно выделить несколько этапов. Первый, бесспорным лидером которого стал певец «детей Арбата» Б. Окуджава, продолжался примерно до середины 60-х гг. и был окрашен неподдельным романтизмом, созвучным не только возрасту аудитории, но и господствовавшему в обществе настроению. Эйфорией социального оптимизма был охвачен тогда едва ли не весь мыслящий слой общества, не говоря уже о молодежи, – и это настроение не могла не отразить А.П. Отсюда – ее светлое, в целом, мироощущение, лиризм, беззлобный юмор, в большинстве своем напевная (даже в маршах), романсная по происхождению интонация («она совсем, не поучала, а лишь тихонечко звала» – Ю. Визбор), отсюда же – идеализация первых послереволюционных лет, гражданской войны, романтические образы «комиссаров в пыльных шлемах», «маленьких трубачей» и пр. Но главной сферой реализации романтического начала была, условно говоря, «песня странствий» с центральными для нее образами-мифологемами друга / дружбы и дороги / пути как «линии жизни» – пути испытаний и надежд, пути к себе, пути в неизведанное. По нему уходили в бессмертие «мальчишки» Окуджавы и «шел на взлет» визборовский Серега Санин, «мчался в боях» светловский хлопчик из «Гренады» В. Берковского, шли туристы, карабкались из последних сил альпинисты, мотались «воздушные бродяги», ехал «полночный троллейбус», трогался «вагончик», плыли «бригантины», каравеллы, лодки, плоты и бумажные кораблики и т. д. и т. п. «Песня странствий» (неточно называемая «туристской») была главным, определяющим пластом песенного творчества тех лет и охватывала широкий жанровый диапазон – от философской лирики до шутки, от незамысловатой «костровой» до хрупких романтических песенных фантазий Н. Матвеевой. Этот пласт был пронизан единым эмоциональным посылом – «Счастливы, кому знакомо / Щемящее чувство дороги» (И. Сидоров).

На этом этапе А.П. практически не выходила за пределы породившей ее среды, распространяясь «от компании к компании» изустно или в магнитофонных записях. Публично она исполнялась крайне редко и, опять-таки, почти исключительно «в своем кругу» – в самостоятельных студенческих «обозрениях», «капустниках» творческой интеллигенции и т. п., но прежде всего – на разного рода туристических слетах, которые постепенно превратились в подлинные фестивали А.П. (в частности, наиболее известный и авторитетный из них, т. наз. Грушинский фестиваль, ведет свое происхождение именно от таких слетов). Ни своим содержанием, ни своим этносом она пока что не беспокоила власти, и они почти не обращали на нее внимания, считая безобидным проявлением самостоятельного творчества, элементом интеллигентского быта. Так оно, по существу, и было.

Особняком стояли исполненные горечи и иронии песни А. Галича, который уже в начале 60-х гг. («Старательский вальсок», «Спрашивайте, мальчики», «За семью заборами», «Красный треугольник» и др.) обратился к резкой критике существующего строя, поражавшей неслыханной до того смелостью и откровенностью.

Положение изменилось уже к середине 60-х гг. Сначала «заморозки» (шумная борьба с «абстракционизмом», «ревизионизмом» и проч.), а затем – долгая и суровая идеологическая «зима», начавшаяся разгромом «пражской весны», похоронили все надежды на «социализм с человеческим лицом» и намечавшуюся гуманизацию общественной жизни. Социальный оптимизм сменился апатией, цинизмом или же социальной шизофренией – расщеплением сознания (интеллигенции прежде всего) на публичное, вынужденное следовать общественным нормам, и частное, приватное, предназначенное для «внутреннего» употребления, для «своих». Причем именно последнее стало средоточием духовной жизни личности. В соответствии с этим необычайно возросла роль неофициальной культуры, которая наполнилась богатым содержанием и приобрела невиданное ранее значение единственно доступного островка духовной свободы. В этой, ставшей катакомбной, культуре (позднее – «андеграунд») билась живая мысль, здесь нашла прибежище «внутренняя эмиграция». Свободная по самой своей природе А.П. тут же стала важной и самой демократичной частью и формой такой культуры. Как известно, «поэт в России – больше, чем поэт». Поэт-певец – тем более. И если устная, публично читаемая авторами поэзия вскоре так или иначе была интегрирована официальной культурой или, по крайней мере, поставлена под жесткий контроль, то «поющая поэзия», не требовавшая для своей публикации никаких иных средств, кроме голоса поэта и гитары, а для распространения – любительского магнитофона, на протяжении всего этого периода (середина 60-х – начало 80-х гг.) оставалась свободной, несмотря на запреты и преследования властей. Более того, как раз в эти годы она стала собственно А.П., обрела зрелость и жанровую определенность, поднялась до явления высокой культуры, оставив далеко позади породившую ее доморощенную самодельную песню, а голос поэта превратился в голос совести большого общества, который, в конце концов, был услышан всеми.

Сознавая огромную силу воздействия А.П., власти перешли к прямому ее преследованию. Перед поэтами-певцами наглухо закрылись двери концертных организаций, издательств, радио- и телестудий, их изгоняли из творческих союзов, выталкивали в эмиграцию (А. Галич), всячески поносили в печати и т. д. В результате официально А.П. как бы не существовала: она не звучала на концертной эстраде, ее не передавали по радио и ТВ, не было пластинок с ее записями. Лишь изредка, «по недосмотру», прорывалась она в отдельные кинофильмы и спектакли, да и то, главным образом, в качестве «фонової» музыки. И в то же время она была неотъемлемым элементом каждодневного бытия. Благодаря «магнитоиздату» – исторически первой и самой доступной форме «самиздата» – она была повсюду, ее знали,

пели, слушали, переписывали друг у друга. Широко звучала она и публично, собирая подчас многотысячные аудитории как на традиционных уже «лесных фестивалях», напоминавших, впрочем, глубоко законспирированные дореволюционные маевки, так и на неофициальной, «теневой», «левой» эстраде – за плотно закрытыми от посторонних дверями клубов, институтов и дворцов спорта. Наряду с запретами власти попытались овладеть ею изнутри, взяв под «крышу» комсомола стихийно возникавшие повсюду «клубы самодетельной (первоначально – студенческой) песни» (КСП). Но, как и в случае с джазовыми клубами и кафе (а позднее – с рок-клубами), это привело, скорее, к обратным результатам. И чем сильнее и изощреннее было административное давление, тем свободнее, откровеннее становилась А.П., питавшаяся энергетикой осознанного противостояния.

Повзрослевшие «барды» «первого призыва» продолжали разрабатывать лирическую линию. Но это уже не была светлая лирика недавних лет. В ней все отчетливее звучали ностальгия по прошлому, горечь потерь и предательств, стремление сохранить себя, свои идеалы, редуцирующий дружеский круг («Давайте собираться у стола – / Не для того, чтоб зелье нас пьянило, / А для того, чтоб дружба сохранила / Себя такой, какой она была». – Б. Вахнюк; «Уходят, уходят, уходят друзья, / Одни – в никуда, а другие – в князья». – А. Галич; «Кто сказал, что я сдал?» – В. Вихорев; «Друзья уходят как-то невзначай, / Друзья уходят в прошлое, как в память⁵». – В. Егоров и т. п.), тревога перед будущим – настроения, суммированные в чеканной строчке Б. Окуджавы: «Возьмемся за руки, друзья, чтоб не пропасть поодиночке». Эта лирико-романтическая линия была продолжена в творчестве С. Никитина, А. Дольского, А. Розенбаума, В. Долиной, бард-рокеров (А. Макаревич, Б. Гребенщиков) и многих других, но не она определяла лицо А.П. периода ее расцвета. И если на предыдущем этапе ведущую роль играла «песня странствий», то здесь таковой стала «песня протеста», у истоков которой стояли А. Галич, В. Высоцкий, Ю. Алешковский. Под влиянием Галича с середины 60-х гг. к иронической, а позднее и к откровенно сатирической трактовке окружающей жизни обратился и Ю. Ким («Разговор двух стучачей», «Два подражания Галичу», «Моя матушка Россия» и др.) В 70-80-е гг. этому жанру в той или иной форме отдали дань едва ли не все «поющие поэты». Но своего гениального выразителя, эстетика «песни протеста» – протеста против абсурдности «совкового» существования, против самого этого большого общества («Нет, ребята, все не так – все не так, ребята!») – обрела в В. Высоцком, ставшем поистине всенародным поэтом. В нем счастливо соединились необходимые для этого качества – поэтический дар, острый ум, актерский талант, мужественная внешность, насыщенный неукротимой энергией, предельно «мужской» по тембру хриплый голос и многое другое, что позволило ему придать А.П. совершенно новый облик. Необычайно расширился интонационный словарь, в котором есть все – от

⁵ В оригинале: как в замять (*сост.*).

традиционной народной песни до рока, от цыганского романса и блатной песни до брехтовского зонга, и главная его интонационная находка – распевание (!) согласных, создающее особо выразительную энергетику высказывания. Обогатился и поэтический язык, который включил в себя обширный пласт сниженной лексики. И это – лишь некоторые новаторские черты его творчества, многократно растиражированные последователями, среди которых просматриваются разные по значимости фигуры А. Башлачева, В. Цоя, Ю. Шевчука, К. Кинчева и др.

С начала 90-х гг., после непродолжительного взрыва всеобщего интереса к А.П. как ко всему, недавно еще запрещенному, ее развитие переходит в спокойное, теперь уже легальное русло. Растет число «поющих поэтов» и их исполнительское мастерство, множится количество их профессиональных организаций, концертов, фестивалей, продаваемых кассет и дисков; оформляется даже своеобразная «классика» А.П. (популярные альбомы «Песни нашего века»). Но в творческом отношении не происходит ничего принципиально нового. Вместе с легализацией катакомбной культуры и исчезновением столь плодотворного для «песни протеста» ощущения «сопротивления материала», исчез и творческий импульс ее развития. Перестав быть социально значимым явлением, она практически ушла из обихода. Сознывая, что «Мы Россию просвистели», что «Мы давно ничего не решаем» (А. Градский), «поющие поэты» покинули площади и стадионы и вновь вернулись в породившую их интеллектуальную среду с ее новыми, нешуточными заботами, главная из которых – не теряя достоинства выжить в этом, ставшем вдруг чуждым, равнодушным, слишком «прагматичным» и опасным, мире («Говорю себе: надобно жить, / На краю этой трещины надо». – В. Долина). По-новому высветилась непреходящая значимость таких традиционных для А.П. ценностей, как дружба, доверие, взаимопонимание, любовь. В этом направлении в жанре любовной и философской лирики, сдобренной изрядной долей юмора, работают и «ветераны», и более молодые «барды» – А. Суханов, Л. Сергеев, В. Боков, Г. Хомчик, Т. Королева, дуэты А. Иващенко и Г. Васильева, Вадима и Валерия Мищуков, Сергея и Нелли Стрижовых и др. Все они так или иначе эксплуатируют в своем творчестве некогда найденные приемы. Гораздо большие новаторские потенции обнаруживает иное направление современной А.П. – песня ироническая и песня-пародия, ярко представленные, в частности, в творчестве Тимура Шаова. Неординарный поэтический талант (родственный поэтике Тимура Кибирова), подкрепленный развитым мелодическим мышлением, позволяет ему создавать чрезвычайно оригинальные, выразительные (и смешные) песенные миниатюры, в которых органично совмещается, казалось бы, несовместимое: цитаты из Чайковского, Грига, русских народных песен с интонациями блюза, кантри, китайской и арабской музыки, многочисленные реминисценции, аллюзии и прямые отсылки едва ли не ко всему репертуару мировой литературы – от древнегреческих поэтов до Кафки и Джойса – с грубыми реалиями современного быта, высокий слог – с «блатной музыкой» и лабужским жаргоном. Впрочем, эта причудливая и острая

постмодернистская смесь, являющая собой какой-то совершенно новый жанр А.П., может быть по достоинству оценена лишь очень узкой и хорошо подготовленной аудиторией.

Лит.: *Добровольский Б.М.* Современные бытовые песни городской молодежи // Фольклор и художественная самодеятельность. М., 1968; *Попова Т.В.* О песнях наших дней. М., 1969; *Эрамо М.* Язык протеста: Жорж Брассенс и Боб Дилан // Культура. 1985. № 2; *Окуджава Б. Ш.* «С души своей наброски» // Эстрада: что? где? зачем? М., 1988; *Каманкина М.В.* Самодеятельная авторская песня 1950-1970-х гг.: Автореф. канд. дис. М., 1989; *Бирюкова С.С.* Спасите наши души... (Окуджава-Высоцкий-бард-рок). Тамбов, 1990; *Рубанова И.* Голос из хора // Искусство: Современ. творч. процессы. М., 1993; *От костра к микрофону: Из истории самодеят. песни в Ленинграде.* СПб., 1996; 50 российских бардов. Справочник М., 2001.

Галина ПАВЛОВА

ПЕСНИ, РОЖДЕННЫЕ В ВУЗАХ⁶

Нет, пожалуй, в нашей стране такого университета или института, студенты которого не складывали бы своих песен. Многие из этих песен прошли испытание временем: иногда уже забыты имена их авторов, но песни продолжают жить, их знают, любят и поют.

27 апреля по инициативе студентов Московского энергетического института в зале Дома культуры МЭИ был организован вечер-конкурс студенческой песни, в котором приняли участие шесть московских вузов (энергетический, педагогический имени Ленина, геологоразведочный, инженерно-строительный, электротехнический институт связи и Высшее техническое училище имени Баумана). В жюри вошли студенты и приглашенные на вечер композиторы. Больше сорока песен прозвучало в этот вечер, и лучшим из них были присуждены премии. Несколько раньше автору этой статьи удалось познакомиться и с песнями студентов Московского государственного университета.

Студенческое песенное творчество свидетельствует о разносторонней одаренности нашей молодежи, о ее любви к музыке. Песня – постоянный спутник студентов: звучит она и в туристском походе, и на праздничном вечере в институте, и в вагоне поезда, и в комнатах общежития. Замечательно то, что каждый институт, гордясь своими песнями и ревностно оберегая их авторство, в то же время охотно делится ими с другими вузами.

Пожалуй, самое привлекательное в студенческих песнях – их тексты. Разнообразные по содержанию, они не только отражают студенческую жизнь с ее радостями, трудностями, увлечениями и волнениями, но и ярко рисуют образ советского студента – живущего интересами своей Родины, смелого и

⁶ Впервые опубликовано: «Музыкальная жизнь», 1959, № 10 (май). С.4-5. Статья посвящена первому вечеру-конкурсу студенческой песни, который состоялся в Москве 27 апреля 1959 г. и заложил традицию ежегодного проведения подобных конкурсов (*сост.*).

честного, умеющего верно любить и преданно дружить. В песенных стихах радуют искренность, романтика юности, оптимизм. Вот, например, песня «Комсомольская», написанная студентами МГУ К. Малиновской (стихи) и А. Плиевым (музыка):

*Мы пели хорошие песни
О подвигах наших отцов,
Мой юный товарищ-ровесник,
Потомок двадцатых годов.*

*Лет тебе немного,
Но со всеми в ногу
Мы идем дорогой
Брата и отца.
Есть у нас с тобою
Небо голубое,
Счастье молодое,
Честные сердца.*

*Комбайны идут целиною,
В тайге новый город встает.
Пора нам, товарищ, с тобою
Опять собираться в поход.*

*Мы прошли немало,
Но не ждем привала,
Разве что устало
Вытрем пот с лица.*

*Есть у нас с тобою
Небо голубое,
Счастье молодое,
Честные сердца.*

Но написать хорошие стихи, может быть, легче, чем сочинить оригинальную мелодию. Отрадно поэтому, что, по крайней мере, десять из прослушанных на конкурсе песен обладают несомненными музыкальными достоинствами.

С большим чувством и тонким вкусом была исполнена на конкурсном вечере песня «Прощальная». Текст ее написали студенты Московского государственного педагогического института Ю. Визбор и М. Кусургашев, когда после окончания института уезжали из Москвы на работу в далекий край. Музыку песни сочинила студентка С. Богдасарова. В задушевной мелодии чуть проглядывает затаенная грусть, но как хорошо передает она «разговор по секрету» с любимым городом, ставшим в песне почти живым!

Хороши и поэтичны лирические песни, в которых рисуются картины природы. Они привлекают чистотой и свежестью красок. Песня «Синие вечера» родилась в Казахстане во время поездки туда студенческой

самодетельной бригады МГУ. Под впечатлением окружающей природы и красоты летнего вечера студенты сложили песню (стихи К. Малиновской, музыка А. Плиева):

*Быстрые реки умолкли,
Горы уснули в снегу,
Только колючие елки
Чуткие сны берегут.
В сонный и ласковый край голубой
Солнце ушло до утра,
Тихие песни поют нам с тобой
Синие вечера.*

Большинство студенческих песен имеет свою интересную, связанную с жизнью историю. Вот как, например, родилась «Песенка о Москве». В один из вечеров группа студентов МГПИ собралась в институте в маленькой комнатке под лестницей, прозванной студентами «лабораторией творчества», чтобы сочинить песню, посвященную Москве. Но в этот вечер ей не суждено было родиться. Усталые и расстроенные, все разошлись по домам, решив работать поодиночке, а затем встретиться и обсудить то, что удалось сочинить каждому. Лучшей была признана «Песенка о Москве» А. Якушевой. Шуточно-лирическая по содержанию, эта песня подкупает гибкой, подвижной мелодией.

Очень привлекательна и «Песенка о старом зале» А. Карпова (музыка) и Ю. Тимянского (стихи) – студентов Инженерно-строительного института имени Куйбышева. Простая, слегка варьированная мелодия этой песни как бы впитала в себя отзвуки танцев, звучащих на студенческих вечерах.

Любят студенты складывать и петь «дорожные» песни. Чаще всего они рождаются прямо в вагоне поезда во время дальних поездок – на летнюю практику, на целину, а то и просто в дом отдыха. Мелодии их различны, но всегда полны движения. На вечере в МЭИ одну из таких «путевых» песен – «Рельсы» – показали студенты геологоразведочного института. Стихи ее и музыка написаны М. Кулаковым.

Хорошо прозвучали на вечере песни «У костра» (стихи Н. Карпова – МГУ, музыка В. Благонадежина – МЭИ) и «Встречай, Москва!» (стихи Ю. Тарасова, музыка И. Макеева – МВТУ имени Баумана).

Однако нельзя не отметить, что во многих представленных на конкурс песнях обнаруживается разительное сходство с той или иной хорошо известной песней. Оно выражается не только в общности содержания, но и в повторении знакомых мелодических оборотов, а то и целых музыкальных фраз.

Было бы полбеды, если бы образцами для подражания служили лучшие произведения советских композиторов, но, к сожалению, некоторые студенты с увлечением воспроизводят в своих песнях музыкальные образы унылых, слащавых «творений», которые в изрядной мере засоряют наш эстрадный репертуар. Примером могут служить песни «Письмо» и «Я больше не

сержусь» (МВТУ имени Баумана) с их пессимизмом и дешевой чувствительностью. Они вызывают досаду и удивление: откуда у нашей молодежи, умеющей так хорошо сказать в песне:

*И время не тратя для грусти,
Грусти, если хочешь, во сне –*

рождаются сентиментальные, лишенные жизненной силы и правды слова и ноющие мелодии?

Ответ найти нетрудно. Песня играет большую роль в жизни молодежи. Хорошая песня помогает воспитанию художественного вкуса. Однако за последнее время таких произведений создается очень мало; по радио, с экранов телевизоров, с концертной эстрады, в кино часто звучат малосодержательные, бедные по музыке песни. Особенно этим страдает эстрада. Нашим композиторам давно пора проникнуться ответственностью за каждое произведение, создаваемое для массового репертуара, учитывая влияние, которое оказывают песни на формирование художественного вкуса молодежи.

Творчество студентов является своеобразным очагом современного песенного фольклора. В наши дни собиранию народных песен уделяется огромное внимание, но вот исследованием песенного творчества студентов до сих пор никто серьезно не занимался. А ведь многие студенческие песни представляют и художественную ценность, и богатейший материал для изучения одной из интереснейших форм нашей самодеятельности. Поэтому необходимо записывать студенческие песни, публиковать лучшие из них, делать их достоянием широкой общественности.

Показательно, что в некоторых институтах существуют свои песенные «антологии», насчитывающие иногда более 100 произведений! Но, как правило, это только тексты. Ведь мелодии может записать далеко не каждый. Студенты, сочиняющие музыку к песням, нуждаются в помощи. Над ними должны взять шефство студенты теоретических отделений музыкальных училищ и вузов Москвы и композиторы, которые не могут не быть заинтересованы в успешном развитии песенного творчества студенческой молодежи.

РЕПШНУР-ВЕРЕВОЧКА⁷

Фельетон

Несколько лет назад я с группой туристов впервые попал на Кавказ, в Пятигорск. Был жаркий полдень. Мы выгрузили свой багаж из электрички и вышли на привокзальную площадь. И вдруг откуда-то справа послышался отдаленный шум. Вскоре шум превратился в грохот, и на площадь выскочил грузовик, полный альпинистов. Во всю мощь своих молодых легких, оздоровленных хрустальным воздухом вершин, они сокрушали покой и благодать города Пятигорска. Казалось, сейчас эти парни выпрыгнут из своей машины и пойдут брать штурмом Цветник и Провал. Но, слава богу, машина на площади не остановилась, и ее грохот постепенно затерялся в кривых пятигорских улицах.

- Ну и ну! – сказал, покачав головой, стоящий рядом с нами старик железнодорожник.

А между – тем альпинисты всего-навсего пели песню. Песню, которую неизвестно кто и когда сочинил, песню, которую знает назубок любой альпинист, начиная с желторотых новичков и кончая суровыми мастерами высотных восхождений. Называется она «Репшнур-веревочка».

Неизвестный автор был, очевидно, человек решительный – он сразу брал быка за рога. Песня начинается так:

*По травянистым склонам быстро
Спускались мы с Тютю-Баши.*

Действие изображено, писать вроде больше не о чем, поэтому в двух последующих строчках сообщается кое-что о героях спуска:

*И все мы были альпинисты
И распевали от души.*

Памятуя о том, что мелодии русских народных песен широко популярны, автор на мотив «Ленты-бантики, да ленты-бантики» присочиняет такой припев:

*Репшнур-веревочка,
Репшнур-веревочка,
Веревки в узлы вяжутся.
Альпинистки по склонам шляются,
Колесной мазью мажутся.*

⁷ Впервые опубликовано: «Музыкальная жизнь», 1959, №18. С.14 (сост.).

Нормальное ударение в слове «узлы» никак не укладывалось в размер. Поэтому получились «узлы». И странно: серьезные люди «научные работники, инженеры, рабочие, студенты – поют эти самые «узлы». Поют хором и мурлычут в одиночку, исполняют в концертах художественной самодеятельности, переписывают в тетради. Да и как же не переписывать? Ведь в песне сосредоточены важнейшие принципы альпинизма. Вот они:

*В основе спорта альпинизма
Всегда стоял вопрос еды.
Коль не накормишь альпиниста,
Он ни туды и ни сюды.
В основе спорта альпинизма
Лежит художественный свист,
А коль свистеть ты не умеешь,
Какой ты, к черту, альпинист!*

Может быть, некоторым товарищам, ни разу не бывавшим в горах, песня покажется редким экспонатом. Нет, это одна из самых распространенных альпинистских песен. Она живет уже многие годы и неизвестно, сколько еще будет жить. И песня эта не составляет особого исключения.

Среди нашей спортивной молодежи бытует масса песен – бездумных, глупо экзотических и просто пошлых.

Молодым людям, отправляющимся в поход, ничего не стоит, например, глубоко удивить пассажиров поезда таким сочинением:

*Мы идем по Уругваю,
Ночь – хоть выколи глаза,
Но никто из нас не знает,
Скоро ль кончится гроза.
Только дикий рев гориллы
Нарушает в джунглях сон,
Осторожней, друг мой милый, –
Где-то воеет саксофон...*

Поется эта, с позволения сказать, песня на склонах Кавказских гор, в снегах Полярного Урала, в подмосковной электричке.

Кстати, об электричке.

Туристы, отправляющиеся в пригородном поезде на лоно природы, считают своей первейшей обязанностью оглашать окрестность песнопениями. А электричка полна народу: едут рабочие и служащие, едут дачники, рыболовы. И, пользуясь тем, что еще не введен штраф за публичную демонстрацию плохого вкуса, молодые любители путешествий хором начинают петь:

*Я уходил тогда в поход,
В кавказские края,
Осталась дома банка шпрот*

*Моя любимая,
Чтоб этот я прошел поход,
Чтоб жив остался я,
Пришли сюда мне банку шпрот,
Моя любимая.*

Исполняется это произведение обычно под аккомпанемент заливчатого гитариста, которому ноты не более знакомы, чем парикмахеру звезды в созвездии Волосы Вероники. А люди в поезде слушают. Слушают и вспоминают...

*Я уходил тогда в поход,
В суровые края.
Рукой взмахнула у ворот
Моя любимая.*

Война... Песня, которая пелась в землянках, в эшелонах, идущих на фронт, в партизанских отрядах... Хорошая, милая песня. Кто-то взял ее и испортил. И люди уходят в другие вагоны.

Туристы же продолжают петь: у них ведь еще в запасе отличная песня «Убит поэт»! И действительно, на мотив «Когда б имел золотые горы» бессовестно распевается лермонтовское стихотворение. На этот же мотив поется «У лукоморья дуб зеленый». Просто диву даешься: откуда такая изобретательность?

В альпинистских лагерях иногда устраиваются вечера песни. Взрослые люди, образованные, начитанные, имеющие детей и занимающие солидные посты в учреждениях, громогласно утверждают следующее:

*Я с детства был испорченный ребенок,
На папу и на маму не похож,
Я женщин обожал еще с пеленок,
Эх, Жора, поддержи мой макинтош!
Я сам сторонник чистого искусства,
Которого теперь уж не найдешь.
Во мне горят изысканные чувства,
Эх, Жора, поддержи мой макинтош!*

Вслед за этим «опусом» знатоки русской словесности распевают песню про Одессу:

*А гений Пушкин тем и знаменит,
Что здесь он вспомнил чудное мгновенье...⁸*

Из Новосибирска и Ленинграда, из Нижнего Тагила и Симферополя, из многих городов и сел нашей страны съезжаются люди в альпинистские

⁸ Из песни «Одесса-мама», написанной Е. Аграновичем совместно с Б. Смоленским (1938-1951). В оригинале «А Сашка Пушкин тем и знаменит, / Что здесь он вспомнил чудного мгновенья» (сост.).

лагеря на сборы и соревнования. Приезжают они туда наивными глупцами, усвоившими курс литературы в пределах школы или института и курс альпинизма по учебнику В.М. Абалакова. Уезжают же – всесторонне развитыми людьми, твердо знающими, в чем причина известности Пушкина и как формулируются основные принципы альпинизма.

Вот как обстоят дела с музыкальным бытом спортсменов. И все же было неправильно утверждать, что поются только такие песни. Теми же альпинистами написано немало привлекательных песен. Назовем некоторые из них: «Баксанская», «Барбарисовый куст», «Снег»⁹, «Рассвет над соснами встает». А вот, например, задушевная, лиричная «Поземка»:

*Ветер поземку крутит,
Звезды мерцают в тучах,
А впереди мигают
Далеких сел огни.
Где-то гармонь страдает,
Кружится снег летучий
И серебром ложится
Около нашей лыжни.*

Эти песни всегда поются с увлечением. Но беда в том, что их никто не пропагандирует. Печатаются изредка спортивные песни, написанные профессиональными композиторами¹⁰. Но их почти не поют. Вернее, они сами не поются. Как правило, мелодии их маложиизненны, а в стихах лишь формально рифмуются те или иные спортивные лозунги. И никто до сих пор не позаботился о том, чтобы как-то распространять лучшие песни, созданные самими спортсменами.

Этот фельетон написан против пошлости и безвкусицы, пустившей довольно глубокие корни в песенном спортивном быту. Но дрянные песни не искоренишь статьями и разговорами. Их можно искоренить только другими песнями – хорошими.

⁹ Песня А. Городницкого, начинается строчкой «Тихо по веткам шуршит снегопад» (сост.).

¹⁰ Отмечено широкое бытование в спортивной среде (туристской и альпинистской) песен, сочиненных самими спортсменами, в противовес спортивным песням профессиональных композиторов (сост.).

О ЦЕНЕ «ШУМНОГО УСПЕХА»¹¹

- Пропуска действительны, только с предъявлением служебного удостоверения – строго сказал директор Дворца искусств имени К.С. Станиславского.

Гм... Такого еще не бывало. Приезжали в наш город великолепные певцы, большие артисты, люди широкой популярности, шумной славы. Чтобы увидеть их, не требовалось предъявлять служебное удостоверение. А тут... Тут не захочешь, да пойдешь.

И мы пошли, судьбы своей не чая, не подозревая того, что налицо окажутся все компоненты «литскандала». Двери Дворца были в этот день уже, чем ворота рая. Здесь рвали, пуговицы, мяли ребра и метался чей-то задавленный крик: «Ой, мамочка!». Поскольку, по непонятной причине, пропусков оказалось по крайней мере в три раза больше, чем мест в зрительном зале, и большое число желающих так и не смогло проникнуть внутрь Дворца, есть смысл рассказать о том, что происходило дальше за его закрытыми дверьми.

На сцену вышел ведущий и не без изящества произнес:

- После того, как вы выдержали все, что вы выдержали, вы выдержите и мое короткое вступление. Булат Окуджава уже выступал в нашем Дворце в прошлом году и тоже имел тогда шумный успех...

Булат Окуджава – московский поэт. Не Александр Твардовский, не Александр Прокофьев, не Евгений Евтушенко – просто один из представителей той большой поэтической обоймы, чьих стихов еще не лепечут девушки, отправляясь на первое свидание. Так для чего же пуговицы обрывать?

Ведущий деликатно обошел этот вопрос. Он рассказал рядовую биографию человека рождения 1924 года, отметив, что «каждая ее веха нашла отражение в творчестве». Он сказал также, что Окуджава не певец и не композитор и что пение для него – «своеобразная манера исполнения собственных стихов».

Начало, как видите, не было многообещающим. А потом на сцену вышел сам поэт – довольно молодой темноволосый человек с блестящими глазами. Он прочел первое стихотворение «Не разоряйте гнезда галочки...» В зале воцарилась неловкая тишина. Прочел «Стихи о Родине». Опять тишина. «Двадцатый век, ты странный человек...» – тишина снова. После «Осени в

¹¹ Впервые опубликовано: «Смена», 1961, 29 ноября. С.4. Поводом для этой тенденциозной статьи явилось выступление Б. Окуджавы, которое состоялось 14 ноября 1961 г. в Ленинграде во Дворце работников искусств им. К.С. Станиславского (сост.).

Кахетии» один из слушателей, не выдержав, хлопнул в ладоши, и поэт застенчиво сказал:

- Не надо...

Пятое стихотворение «Воспоминание о войне» понравилось. Похлопали. Так и пошло. Тому, что нравилось, хлопали, тому, что не нравилось, – нет. «Шумного успеха» не было. Было ощущение большой неловкости и, если хотите, стыдности того, что происходило и происходит. В зале сидели мастера искусств, их творцы, люди, великолепно знающие настоящую поэзию, огромную, великую, необозримую, которая бурей врывается в сердца и умы. Рассчитывать на то, что они начнут рыдать от игриво-салонного «Я надыхался властью окопным зельем», было несерьезно.

Стихи сменились «напеванием». Это несколько оживило обстановку. Во втором отделении из публики требовали откровенно кабацких «Петухов», а автор лукаво утверждал, что он забыл текст и что эта песня ему уже не нравится.

А потом все кончилось. Мнения после концерта высказывались разные. Один бросил категорично и зло:

- Ерунда и шарлатанство!

Другой заметил с раздумьем:

- Несколько песен Окуджавы мне очень нравятся, а на остальные я не обращаю внимания...

А третий сказал не без юмора:

- Самое интересное – то, что происходило у входа. А все остальное так... ничего себе...

А почему же все-таки свалка у входа? Где те тайные пружины, которые заставили весьма культурных людей столь неприлично штурмовать узкую дверь? Кажется, их несколько.

Судьбы поэтов складываются по-разному. Поэтическая биография того Окуджавы, которого мы видели на творческом вечере, складывалась в обстановке полного, гробового молчания критиков, искусствоведов и даже просто литераторов. Одни не принимали его всерьез, другие считали «слишком необычным». Сейчас об этом можно только пожалеть.

Говорить об Окуджаве и о том, что он пишет, действительно очень сложно. Здесь не обойдешься какой-то единой оценкой. И поэтому хочется поговорить об Окуджаве – в частности и об Окуджаве – в целом.

Вначале – «в частности». Все написанное здесь ни в коем случае нельзя рассматривать как попытку лишить его почетного звания поэта. У него есть хорошие стихи. Есть и настоящие песни, необычные и лиричные – «Веселый барабанщик», «О последнем троллейбусе», «О Ленке Королеве», «О бумажном солдатике», «Дежурный по апрелю». Они привлекательны своеобразием, непохожестью на то, что мы слышали раньше, глубокой душевностью, интимностью в хорошем смысле этого слова. Но волею названных обстоятельств песни стали «запретным плодом, пошли перематываться с магнитофона на магнитофон, а за ними потянулось такое количество поэтического мусора и хлама, его же ты, господи, веси.

Творчество Окуджавы «в целом» отличается от того, что «в частности», как день от ночи. О какой-либо требовательности поэта к самому себе говорить не представляется возможным. Былинный повтор, звон стиха «крепких» символистов, сюсюканье салонных поэтов, рубленый ритм раннего футуризма, тоска кабацкая, приемы фольклора – здесь перемешалось все подряд. Добавьте к этому толику любви, портянок и пшенной каши, диковинных «нутряных» ассоциаций, метания туда и обратно, «правды-матки» – и рецепт стихов готов. Как в своеобразной поэтической лавочке: товар есть на любой вкус, бери, что нравится, может, прихватишь и что сбоку висит.

И берут. Не все читали Надсона, Северянина, Хлебникова, многих других, Не все, к сожалению, отличают золото от того, что блестит, манеру от манерности, оригинальность от оригинальничания.

Дело тут не в одной пестроте, царящей в творческой лаборатории Окуджавы. Есть беда более злая. Это его стремление и, пожалуй, умение беречь раны и ранки человеческой души, выискивать в ней крупички ущербного, слабого, неудовлетворенного. «Что такое душа? – позванивает на струнах поэт. – Человек задумчивый...» Что ж, жизнь прожить – не поле перейти, у многих из нас лежат на сердце зарубки. Позволительно ли Окуджаве сегодня спекулировать на этом? Думается, нет. И куда он зовет? Никуда. «Когда почувствуешь недомоганье рук, купи в отделе игр пугач, мой друг...» Эта глупейшая басня под названием «Старомодные стихи, являющиеся кратким руководством для пользования пугачом», кокетливо повествующая о безопасной игре в самоубийство, – безобразный гимн человеческой слабости.

Часто говорят о «подтексте» стихов Окуджавы. Подтекст – он нынче в моде. И это обстоятельство позволяет под хорошим лозунгом протаскивать всякий брак и «сладкую отраву». Вот три произведения подряд – «Когда метель ревет, как зверь...», «Тула славится пряниками, лебеди – пухом...» и «Вся земля, вся планета сплошное туда...» с заключительными строчками «Как же можно сюда, когда надо туда?» Невооруженным глазом видна здесь тенденция уйти в сплошной подтекст», возвести в канон бессмыслицу. А вот ее воинствующий образчик – «Песня о голубом шарике»:

*Девочка плачет,
Шарик улетел,
Ее утешают,
А шарик летит...*

Во втором четверостишии плачет девушка, потому что жениха все нет, в третьем женщина, от которой муж ушел к другой, в четвертом – старуха, ибо мало прожила. И вот тут-то шарик возвращается, а он голубой. Сапоги всмятку, да и только!

Чешут затылки даже самые «смелые» поклонники Окуджавы. «Зато говорят, необыкновенно... Так больше никто не пишет!» Отбросим то, что

бессмыслица может предстоять определенный интерес, и согласимся с этой точкой зрения. Да, не пишет... А необычное привлекательно.

И вот обратная сторона той же медали. Песни Окуджавы это, да будет нам позволено сказать, крепкая оплеуха многим и многим «бедным Лизам из Музгиза», песенникам, которые, крутя свою поэтическую мясорубку, выдают бесконечные «Ландыши», кои не то что петь, а, фигурально говоря, и жевать не хочется! Об этом тоже следует сказать откровенно и всерьез. Убог наш эстрадный репертуар. Нет хороших жанровых певцов со своими неповторимыми песнями, нет ленинградских монтанов и московских лемарков.

Сравнить Окуджаву не с кем. И поскольку «свято место пусто не бывает», раздастся на нем далеко не всегда верный звон гитары московского поэта. Что греха таить, смущает этот звон и зеленую молодежь, и любителей «кисленького», людей эстетствующих и пресыщенных. Тянутся за этим всякая тина и муть, скандальная слава и низкопробный ажиотаж.

Не всем, наверняка, понравится тон этой статьи. Но она писалась не холодным академическим пером. Хотелось назвать вещи своими именами, так, как они есть. Вызывает поэт Булат Окуджава «в целом» искреннее возмущение. Талант, пусть большой или маленький, – штука ценная. Жаль, когда он идет на распыл, на кокетство, на удовлетворение страстей невысокого класса.

Куда пойдет поэт дальше? Туда, где «в грамм добыча, в год труды»? Или – «сшибать аплодисмент» за оригинальность на очередном «капустнике»? Давать ему менторские советы, конечно, не хочется. Дело совести поэта, что именно выносить на суд общества. И, разумеется, не только дело, но и обязанность общественности давать спокойную и точную оценку его творчеству. В этом смысле Дворец искусств оказал плохую услугу поэту, устроив этот вечер.

А в остальном – вспоминается сборник стихов Окуджавы «Острова», вышедший два года назад. Были в нем хорошие поэтические находки. Был и такой стих:

*Пароход прощается басом,
и пойдет
волной его качать...
В жизни я
наошибался.
Не пора ли кончать?
Вот я опять собираю пожитки
И... опять совершаю ошибки.*

Хорошо было бы этот стих закончить на две строчки раньше.

АФНАСИЙ ВОСЕМЬ НА СЕМЬ¹²

Субботний погожий вечер. Мы у старта многих туристских путешествий – на Комсомольской площади. Здесь самый оживленный перекресток начала туристских путей-дорог.

Кого только не увидишь тут!

Торопятся к поезду тяжело нагруженные байдарочники; спешат в поход школьники, собираются группы по объявлению «Кто придет!» от клуба туристов. Едут за город организованными партиями от предприятий, компаниями, семьями.

Народу в третий вагон от хвоста электропоезда, который по традиции, считается туристским, набилось очень много. Но, как говорится, в тесноте, да не, в обиде. Постепенно все разместились. И сразу же то тут, то там в вагоне стала возникать песня. Вначале робкая и нестройная, она постепенно начала набирать силу и уверенность:

*Я не знаю, где встретиться
Нам придется с тобой.
Глобус крутится, вертится,
Словно шар голубой.*

«Глобус» знает каждый турист, каждый геолог. Они считают его своим гимном.

Почему?

*Потому что мы народ
 бродячий.
Потому что нам нельзя
 иначе,
Потому что нам нельзя без песни,
Чтобы в сердце
 не закралась плесень.*

«Глобус» сменяет песня о «Бригантине», о верном друге туриста – походной кружке, о туристе, попавшем в холодную ночевку...

Кажется, репертуар песен неисчерпаем.

Но услышали мы и другие песни. Внимание всех привлекла одна компания с двумя гитарами. Поют слаженно, видно, не впервой выступать в таком стихийном концерте.

¹² Впервые опубликовано: «Московский комсомолец», 1962, 10 июня. С.3 (сост.).

Лохматый парень в рваной штормовке¹³, надетой прямо на голое тело, с кокетливо повязанной на шею девичьей косынкой, с чувством выводит какую-то белиберду.

Но это были только цветочки. «Блатную» лирику сменила лихая песня о кузнечике коленками назад, о пятой точке и унитаже.

И в завершение всего под занавес ребята спели совсем нелепую песню, слова которой совершенно бессмысленные. Что стоят, например, хотя бы такие перлы?

*Ко мне подходит Афанасий
Восемь на семь,
За ним бежит Аксинья
Рожа синя.*

Как реагировали пассажиры электрички? Одни удивлялись «разносторонности» туристского песенного репертуара. Другие возмущались. Третьи равнодушно молчали. Таких оказалось большинство.

- Мы привыкли! – сказал почтенный отец семейства, с которым я разговорился.

- Да, конечно, это безобразие, что поют такую ерунду. Но ведь поют их почти все. А может быть, у туристов вообще мало хороших песен?

Туристы любят песню. Она – верный спутник любого похода. Веселая и задорная, боевая и шутливая, песня помогает в самые тяжелые минуты. Туристам по душе песни о дружбе, о любви, о встречах на дорогах.

И рядом с ними – сорняки, песни безвкусные и аморальные. Они зачастую не имеют мотива, слова бессмысленны и очень далеки от мыслей и идей нашей жизни.

И все-таки их поют.

Происходит это из-за того, что до настоящего времени никто, серьезно не задумавшись о том, как нужна миллионам советских туристов хорошая, настоящая песня.

Смешно сказать, но до сих пор не издано ни одного туристского сборника песен¹⁴. Я перелистал более полутора десятков разных сборников. Каких песен там только нет! Военные, комсомольские, целинные, про сирень и рябину, про пожарников и даже водовозов. Из туристских песен в один из сборников попал «Глобус». Я уверен, что и это, наверное, произошло случайно.

Уже давно идут переговоры, что Московский дом звукозаписи выпустит в свет две долгоиграющие пластинки с туристскими песнями. Отобрали репертуар, но на этом, кажется, дело и закончилось.

¹³ Образ, используемый в дальнейшем как опорный в статье Н. Богословского и М. Львовского «Слово о песне» (1962) (*сост.*).

¹⁴ Первый сборник туристских песен, представляющий перетекстовки на мелодии песен советских композиторов «В пути и на привале» издан в 1959 г. (Л., Советский композитор) (*сост.*).

Туристы неоднократно обращались в издательства с просьбой издать их песни, предлагали свои услуги. И, как правило, получали отказ со ссылкой на то, что у таких песен не известны авторы стихов и композиторы.

Да, я согласен, многие туристские песни родились стихийно, их слова по-настоящему народные. Но есть и такие, авторы которых хорошо известны, и их произведения по качеству почти ничуть не хуже тех, что пишут члены Союза композиторов и Союза писателей.

За последние годы приобрели заслуженную популярность туристские песни на слова поэтов Ю. Визбора, П. Когана, И. Загорского, музыка Ады Якушевой.

А чудесные болгарские, румынские, чешские туристские песни! Их вообще никто не знает.

Если вы захотите узнать туристские песни, можно дать верный совет, где их найти. В Московском клубе туристов есть один экземпляр отпечатанных на машинке песен. Но там, конечно, далеко не все.

В основном же туристы узнают песни друг у друга понаслышке, переписывают их в свои блокноты, печатают на светокопии и стеклографе, переснимают на фотографии, записывают на магнитофонах. С каждым днем растет число коллекционеров и собирателей песен. Например, москвич экономист Э. Демин собрал альпинистских и туристских песен, записанных на магнитофонной пленке, на 180 часов звучания.

Большие претензии у нас, туристов, к поэтам-профессионалам и композиторам. Непонятно почему, но они не любят нашей туристской тематики, избегают ее. Написано всего-навсего несколько туристских песен, и то для пионеров. Почему композиторы и поэты пишут песни только для школьников младшего возраста? А мы, взрослые туристы?

Есть, правда, одно небольшое исключение. По душе нам пришлись песни А. Пахмутовой. Ее «Геологи», «Тревожная молодость» сразу же вошли в репертуар туристских песен, их любит и знает молодежь.

Дорогие товарищи поэты и композиторы, пишите туристские песни, пойдемте с нами в поход! И я уверен, вы горячо полюбите туризм, когда хорошо узнаете его.

СЛОВО О ПЕСНЕ¹⁵

В одном газетном фельетоне очень живо описывалось, как молодые ребята-туристы в вагоне электрички привели в смятение пассажиров своим репертуаром. Сначала все шло хорошо: спели «Глобус», «Бригантину», но потом...

«Лохматый парень в рваной штормовке, надетой прямо на голое тело, с кокетливо повязанной на шее девичьей косынкой стал с чувством выводить какую-то белиберду». «Блатную лирику» под гитару, сменила лихая песня о кузнечике коленками назад, о каком-то «Афанасии восемь на семь». Автор фельетона – мастер спорта М. Азарх – приходит к обычному в этих случаях выводу: мало молодежных туристских песен. Поэты и композиторы, разъясняет М. Азарх, чересчур увлеклись сочинением «походно-привальных» для ребят младшего и среднего школьного возраста, а тех, кто постарше, обделили.

Охотно соглашаясь с тем, что у нас не хватает туристских, студенческих, любовно-лирических, шуточных и всяких других песен, и клятвенно обещая заполнить очередную брешь, дабы в нее не прорвались «суррогаты», мы гораздо реже признаемся в том, что десятки новых песен такого «специального» назначения никто петь не хочет. Забывая о них, мы снова нападаем на «суррогаты» и произносим привычное: «свято место пусто не бывает».

А может быть, стоит присмотреться к «суррогатам», чтобы точнее определить «свято место»? Что если безымянные авторы, пусть грубо, неумело, порой безграмотно, но удовлетворяют какие-то законные, но не угаданные вами требования молодежи?

В начале своего фельетона М. Азарх цитирует песенку «Глобус», которая ему нравится. Он даже называет ее гимном туристов. Вспоминает и знаменитую «Бригантину». Она ему тоже нравится. Но ведь и «Глобус» и «Бригантина» по своему происхождению и образу песенной жизни принадлежат как раз к той категории песен, которые принято считать суррогатами. Думается, что мы имеем право это утверждать, тем более что первые шестнадцать строк «Глобуса» в 1947 году сочинил один из авторов этой статьи (М. Львовский), а «Бригантину» еще до войны – поэт Павел Коган, с которым ему довелось дружить.

¹⁵ Впервые опубликовано: «Комсомольская правда», 1962, 2 ноября. С.2-3. Является первой проблемной статьей о студенческих и туристских песнях, сочиняемых непрофессиональными авторами. Приводится журнальный вариант с дополнением (выделен меньшим кеглем) из полной версии, сохраненной в домашнем архиве Е. Львовой (*сост.*).

«Глобус» написан пятнадцать лет назад для дипломного спектакля ГИТИСа «Старые друзья». Студенты потребовали, чтобы песенка пелась на мелодию «Шоферши», в конце тридцатых годов сочиненной талантливым Яном Шашиным:

*Ваш гараж неподалеку, прямо,
Он меня к себе привлек упрямо,
По заборам я, голуба, лазаю.
Чтобы видеть вас, голубоглазую.*

Не правда ли, похоже на белиберду? Но дело в том, что песня Сашина была пародией. Она пародировала припев иронической песенки М. Светлова «И тогда под звуки мандолины мы уйдем с тобой в туман долины...».

Ироническая песенка и пародия на нее – вот истоки «Глобуса». И поэтому в «Глобусе» нет авторских «насупленных бровей», демонстративно отсутствует почтение к параллелям и меридианам земного шара, что импонирует туристам: «И мелькают города и страны, параллели и меридианы».

В первой же строфе: «Глобус крутится, вертится, словно шар голубой» предлагается хорошо знакомый, но не очень понятный «шар голубой» соединить и своем воображении с глобусом. Задача на тонкость восприятия! Лохматому парню с гитарой оказано доверие. И, конечно же, он воспринимает поставленную задачу как своеобразный «пароль», свидетельствующий о том, что песня «своя», что в ней будет какой-то подтекст, который ему доверено вскрыть.

«Пароль» и подтекст перешли в «Глобус» по наследству, как отзвук песен Светлова и Сашина – поэтов, понимавших, что без этих качеств подобные песни не живут.

Знают это и авторы многих суррогатов. Слушая в вагоне электрички бессмысленную «Афанасий восемь на семь», пассажиры, могли заметить, что все поющие при этом упивались общностью своего отношения к бессмыслице, а не собственно бессмыслицей. Подобные песни, как бы они ни были плохи, всегда написаны с расчетом на то, что поющие, разоблачая все их несуразности, получат удовольствие от постижения характерности их героев. Способность получать такое удовольствие возвышает, а не унижает поющих, и поэтому они победоносно поглядывают на окружающих, поскольку, по их гордому убеждению, окружающие не чувствуют подтекста, не знают «пароля».

А «Бригантина»? В свое время поэту Павлу Когану здорово доставалось за «капитана, обветренного, как скалы». Еще бы: отход от жизни в сомнительную экзотику, стивенсоновщина, гумилевщина, гриновщина, душок «Смуглых Джонов» и песенок Изы Кремер. Но ведь «Бригантина» тоже песня с паролем и подтекстом. Не мог Павел Коган, поэт-комсомолец, написавший о том, что «мальчики иных веков, наверно, будут плакать ночью о времени большевиков», вдруг ни с того ни с сего писать всерьез:

*Надоело говорить и спорить
И любить усталые глаза,
В флибустьерском дальнем море
Бригантина поднимает паруса.*

Подозрительно пышно для такого поэта, каким был Павел Коган. Но ведь «флибустьерский» арсенал – это «пароль», по которому поэт предлагал сверстникам, читавшим в детстве Майн Рида и Буссенара, узнать «своего». А песня призывала не изменять романтике детства в главном, в том, что им еще предстоит совершить.

«Бригантину» поют вот уже более двадцати лет – «пароль» действует точно и до сих пор. А недавно на целине вырос пока еще палаточный город – МАИстрой, который студенты называли «Бригантина».

Так называемая «бытовая» песня, как известно, жанр в своем роде единственный. Чтобы насладиться до конца «бытовой» песней, человек должен непременно стать ее исполнителем. Чаще всего это происходит в компании, т. е., в составе импровизированного хора. Поэтому-то одно из главных требований искусства – объединение людей – в бытовой песне осуществляется наиболее непосредственно.

Для выполнения этой важнейшей жанровой задачи песня и пользуется «паролем». А ведь если песня не может непосредственно объединить людей – она не песня.

Лохматый парень с гитарой пел не только «Глобус», «Бригантину», блатные песни и «Афанасия». Он любит и «Песню о тревожной молодости», о чем свидетельствует автор фельетона. Мы уверены, ему правятся и «Подмосковные вечера», и «Песня юных спартаковцев», и «Гимн демократической молодежи», и многие другие песни с самым широким адресом, гражданский пафос которых или их высокий лиризм так объединяют поющих, что у них и пароля не спрашивают. Превосходных песен «высоких» жанров у нас немало. Но сколько бы их ни было, они не заполнят ту брешь, в которую просочился «Афанасий». «Суррогаты» пристраиваются вслед за «Глобусом» и «Бригантиной», выбивая из этого ряда десятки профессиональных «туристско-походных», «шуточных-лирических», «весенних-студенческих» и т. д., которые из-за отсутствия «пароля» вынуждены доказывать, что они «свои».

А может быть, надо стремиться к созданию песен только высоких жанров?

Вся история бытовой песни, ее специфика отвергают подобное предположение, т. к. стремление песни служить народу во всех случаях жизни – ее другая жанровая особенность.

Наша песня умеет быть серьезной. А вот быть остроумным, занимательным, богатым на выдумку спутником ей удастся не часто. В самом деле, те задачи на «особенность» восприятия, которые задают «Глобус» и «Бригантина», робки по сравнению с предлагающимися в некоторых суррогатах. «Кузнечик – коленками назад» – тонкий и очень

меткий зрительный образ. «Ко мне подходит санитарка» поётся в «Афанасии», а дальше следуют скобки и в тексте и в музыке («Звать Тамаркой»). Такой прием проводится через всю песню: «Срублю я домик (восемь на семь)», и т. д. И это помимо иронической и языковой характеристики персонажа, от имени которого ведется рассказ, вполне достаточно «работы» для лохматого парня с гитарой. От подтекста недалеко до роли, образа. И вот уже лохматый парень в рваной штормовке надевает на шею девичью косынку, потому что он исполнитель, актер.

Так «Афанасий», несмотря на всю его пошлость, стал своеобразным острохарактерным «амплуа», причем амплуа постоянным, т. е. таким, для которого сочиняются все новые и новые тексты.

Дает ли острохарактерный материал какая-нибудь «шуточная-лирическая»? Чаше всего не даст. Ее авторы либо сочиняют эту «шуточную», пользуясь приемами песен «высоких» жанров, лишив свое произведение характерности, либо берут характерность из арсенала «парней с гармошками».

Песня-роль, даже песня-спектакль традиционны для русской народной песни. «Летят утки и два гуся, кого люблю, не дождуся» – блистательно не потому, что эти строки сами по себе таят поэтический смысл. Поэзия – в образе девушки, которая могла так сказать.

«Из-за острова на стрежень» – это уже песня-спектакль, где не одна роль, а несколько, включая Фильку-черта, который, как и положено статисту, не произносит ни одного слова. Вспомните, как поют эту песню старики: «На переднем Стенька Разин» – играют Разина, развалившегося на персидском ковре. «Свадьбу новую справляет» – играют всю загулявшую вольницу.

Лучшие советские поэты-песенники в свое время создали блистательные характерные песни-роли: «В каждой строчке только точки, догадайся, мол, сама...» (Михаил Исаковский). «Почему я водовоз» (Лебедев-Кумач). «У меня такой характер» (Долматовский).

Однако с каждым годом песен-ролей появлялось все меньше и меньше. К ним установилось неправильное отношение. Критики впрямую искали «поэтичность» в каждой строчке, не желая улавливать подтекст. Вместо того чтобы заметить и поддержать такое всегда радостное в искусстве событие, как появление в русле старинных традиций новых качеств, критики обрушились именно на эти новые качества. Так, сетуя по поводу нехватки монументальных маршевых произведений для хора (в них-то как раз мы недостатка в те годы не испытывали), критики писали с огорчением, что появилось слишком много всяких свадебных, застольных, студенческих, любовных и тому подобных песенок. Иными словами, они рубили бытовую песню под корень, не замечая, что современные свадебные, застольные и т. п. обрели новое содержание, что вместо «ямщицких» появились песенки машинистов, шоферов, к традиционным поводам для песни – свадьба, сбор урожая и т. п. – прибавились новые, и мы поем «спортивные», «целинные», «космические». Надо бы, радоваться, изучать, какие качественные изменения внесло наше время в старинную традицию, берущую своё начало еще в

обрядовых песнях, а критики огорчались. Вместе с ними огорчались и редакторы радио, Музгиза, эстрады...

А сколько упреков было высказано драматическим актерам за разговорную манеру пения! В ней усмотрели западное влияние, тогда как еще Н.М. Лопатин, известный знаток русской песни, указывал на то, что «народный певец сказывает песню, то есть столько же ее поет, сколько – говорит». Шуточные, характерные народные песни в исполнении певцов, предпочитавших вокал выразительности, потеряли юмор. А когда очень игровую песню «Было у матушки семеро зятьев» стали громогласно выкрикивать монолитные хоры, без всякого чувства рявкая: «Макарке в шею, Захарке в шею» – такое исполнение не могло не охладить у молодежи интереса к русской народной песне.

Пуританский взгляд на песню привел к тому, что единственный прием характерности – внесение в поэтический текст канцеляризм, казалось, исчерпанный М. Исаковским еще в стихах двадцатых годов («Мы гуляли по лесам местного значения»), безраздельно царствует в нашей песенной лирике: «Любовь, друзья, вопрос такой, который всех касается»... «Ты учти, что немало других на меня обращают внимание» и т. д.

Отбери эту единственную, теперь уже небогатую характерность, и песни станут плоскими, как кирпичи.

Одним словом, лохматому парню с гитарой исполнять нечего не потому, что для него мало пишут. Для него часто пишут не так.

¹⁶Ему уже в шестидесятом году издательство «Молодая гвардия» предлагало прислушаться к таким образцам современного народного творчества: *Ой-ли, ой-люли! Во Сибирюшке родной... / Как в колхозе-то моём (да), / В укрупнённом дорогом (да)...*

Или: *Мой милёнок завлекательный такой. / Тракторист он, да и парень холостой.*

Лохматый парень с гитарой – исполнитель, актёр, а это не его амплуа. Конечно, он предпочитает Булата Окуджаву, как бы его не уверяли, что: *Тракторист он, да и парень холостой* – это народно, а не пошло, а: *Я всё равно наду на той, / На той единственной гражданской, / И комиссары в пыльных шлемах / Склонятся молча надо мной* – это пошло, а не народно.

Откуда он взялся, этот Булат Окуджава, и почему на его долю выпал несомненный успех, который так «удобно» и так «спокойно» можно называть незаслуженным или попросту отрицать? Талантливый, а главное, отлично чувствующий душу песни поэт, он просто подобрал всё то, от чего так не по-хозяйски отказалось в последние годы наше профессиональное песенное творчество.

Подтекст? Он есть в большинстве песен Окуджавы.

«Я своей доброты никогда не растрчиваю», – заявляет герой одной из его самых «крамольных» песен. Этот герой утверждает, что в нашем мире «каждый волен играть, что горазд на трубе: он – себе, я – себе», т. е. высказывает квинтэссенцию крайнего индивидуализма. Но только абсолютно глухой человек может не почувствовать за текстом авторскую горечь оттого, что в мире есть причины,

¹⁶ Фрагмент полной версии статьи, впервые опубликованной: «ВАГАНТ-МОСКВА», 1997, № 4-6. С.29-45 (сост.).

могущие натолкнуть на подобный образ мыслей, который автор не разделяет. В данном случае, по старинке приписывать слова песенного героя поэту, всё равно, что утверждать, будто подхалимский захлёб: *Ведь я червяк в сравненьи с ним, / В сравненьи с ним, лицом таким, / Его сиятельством самим...* выражает сущность Беранже, а не его песенного героя. Правда, у Беранже герой «саморазоблачается», но это происходило и с персонажами тогдашней, скажем, драматургии. Сегодня способы обличения во всех родах искусств стали иными.

Булат Окуджава отказывается на создание трагедийных сюжетов. Вспомните песенку о Лёньке Королёве, которого за доброту, справедливость и смелость уважали ребята того двора, «где каждый вечер всё играла радиола и пары танцевали, пыля». Ребята прозвали своего друга королём, а когда ... *«Мессершмитты», как вороны, / Разорвали на рассвете тишину, / Наш король, как король, он кепчонку, как корону – / Набекрень, и пошёл на войну.*

Он погиб на войне, этот Лёнька Королёв, «королевой не успел обзавестись». И когда Окуджава говорит: *Не для Лёньки сырая земля, / Потому что, виноват, / Но я Москвы не представляю / Без такого, как он, короля,* – это не нытьё и расслабляющая сентиментальность, а настоящая песенная трагедийность. Обратите внимание на, казалось бы, неуместное «виноват» в трагедийной строфе. Может показаться, что оно такое развязное и такое манерное. Не думаем. Ведь это «виноват» – характерность, мгновенно приближающая автора к ребятам из Лёнькиного двора и к тем, кто его не знал, но теперь никогда не забудет. Оно – характерность и, в тоже время, – «пароль».

Почти все песни Окуджавы в той или иной степени песни-роли. Создание человеческого характера – главная и самая трудная задача искусства. Всерьёз ею почти не занимается песенное профессиональное творчество последних лет. Оно фиксирует настроение, мимолётное чувство и т. п., что тоже вполне законно. Но Окуджава занят самым трудным – песней-ролью. Песня звучит обычно три, четыре минуты. Это очень маленькое полотно. Мазки должны быть лаконичными и точными. Размеры картины требуют многозначительности каждого мазка. И когда Окуджава на один и тот же миллиметр полотна накладывает краски ритма, интонации, лексики, литературных и музыкальных ассоциаций, мазки могут получиться не только многозначительными, но и многозначными. Это даёт возможность тем, кто не принимает его творчество, обвинить поэта во всех смертных грехах, в том числе в несамостоятельности, эпигонстве, стилизаторстве. Но если справедливы обвинения Окуджавы в стилизаторстве и эпигонстве, тогда что можно сказать о «Матросе Железняке», «Орлёнке» и т. д.

Почему использование чуть ли не древнерусских аксессуаров в современной песне не стилизаторство («Ой-ли, ой-люли! В укрупнённом дорогом»), почему не стилизаторство набившие оскомину соловушки и одушевление льна, конопля, гречиха, а также каких-либо лесопарковых насаждений: *Но соловушкины трели / Вместе с птицей улетели. / Только стало в мире тихо – / Зашепталась гречиха / О любви, о любви, / О любви, о любви. // И берёзка у дорожки. / Разодетая в серёжки, / Ветви к буку наклонила, / Будто с дубом говорила / О любви, о любви, / О любви, о любви.*

К дубу уже склонялась однажды тонкая рябина, и мы навек запомнили и полюбили эту песню. Потом к дубу стали склоняться другие деревья женского рода – традиция.

Сегодня это – мёртвый штамп.

А вот Окуджава вводит в свои песни современные ассоциации: литературные, музыкальные, разговорные – это почему-то называют несамостоятельностью. Несправедливо!

Не один Окуджава воспользовался тем, чем пренебрегли профессионалы. Всё студенческое самодеятельное творчество держит на вооружении мощные средства художественного воздействия, без которых нет песни.¹⁷

Тем, чем пренебрегли профессионалы, питается и все студенческое самодеятельное творчество. Об этом свидетельствует конкурс «Споемте, друзья», проведенный на страницах «Комсомольской правды».

Представьте: еще закрыт занавес, но в зрительном зале уже звенят песни. Одновременно из разных уголков под аккомпанемент гитар, под ритмичные хлопки ладоней звучат они, сливаясь с песнями, доносящимися из фойе.

Но вот раскрылся занавес, и установилась тишина.

*Сам лев убежит, уйдет бегемот.
Питон уползет пятнистый,
Когда в турпоход
По джунглям пойдет
Веселый народ – туристы.*

Сразу видно, что песня самодеятельная. В профессиональную питон не забрался бы. А конферансье объявляет: «Был исполнен гимн туристов Подмосковья».

- Гимн? Но ведь это несерьезно!
- Ну и что же? Туризм – веселое дело.

*Помнишь, как вьюжной ночью,
Остановившись в школе.
Мы у печурки жаркой.
Все забыв на миг,
Пели про то, как где-то,
В снежном далеком поле.
Чуя конец свой близкий.
За-амерзал ящик.*

- Зачем в песне литературно-музыкальные ассоциации? Это дурной вкус. А как же без них? Ведь они – интеллектуальный багаж современного молодого человека. Они были в «Бригантине», в «Глобусе», они отличают песенного героя сегодняшнего дня.

*Если, землю обнимая,
Лягу с пулю в груди,
Ты тогда не плачь, родная,
И домой меня не жди.*

- Вдруг о войне?

¹⁷ Окончание фрагмента полной версии статьи (сост.).

- Да, это песня поэта Евгения Аграновича, автора многих, популярных стихов и песен, из которых опубликована только незначительная часть. Эту песню он сложил в годы войны, но молодежь поет ее и сегодня.

- Но зачем это сейчас? Своевременно ли? Издательства и радио почти перестали включать в свои планы новые песни об отгремевших боях. Но их сочиняет и поет молодежь, не слыхавшая в своей жизни ни одного выстрела. Иначе и быть не может. Такие песни рождают мужество.

Конферансье объявил песенку «Глаза». Обратите внимание: профессиональные поэты-песенники основной преградой между влюбленными избрали робость, мешающую юноше или девушке объясниться в любви. Более серьезные преграды их пугают: как бы не вызвать уныние. А здесь все иначе:

*Я понимаю, как смешно
В глазах искать ответ,
В глазах, которым все равно,
Я рядом или нет.*

Если профессионалы и пишут о неудачной любви, то предпочтительно от имени той стороны, которой «все равно». Так бодрее. А если все-таки от имени «страдающей» стороны, то как можно смешнее. Пусть влюбленный страдает, а над ним все потешаются, пока он сам не расхохочется. Песенка «Глаза» кончается вполне серьезно: «Но я дождусь такого дня, и вера в то крепка: ты жить не сможешь без меня...» Это же так естественно для юноши.

А создают ли молодежные, самодеятельные композиторы и поэты острохарактерные постоянные «амплуа»? Еще бы! У туристов, например, есть острохарактерный образ бывалого парня, весельчака и обжоры, не теряющего бодрости духа ни при каких обстоятельствах. Он герой многих песен.

Немало песен о любви сочинили Ада Якушева и Ира Алтаржевская¹⁸. Ада Якушева – бывшая студентка МГПИ. Она организовала в своем институте небольшой ансамбль, отличающийся высокой музыкальной слаженностью и выразительностью исполнения. Когда Ада окончила институт, руководителем второго самодеятельного коллектива стала Ира Алтаржевская. Сейчас ей на смену пришел Вадим¹⁹ Чернов.

«Вечер бродит» назвала одну из своих песен Ада Якушева. Есть в этой песне такая строфа:

*Вижу целый мир в глазах твоих тревожных
В этот час на берегу крутом...
Не смотри ты так неосторожно...
Я могу подумать что-нибудь не то.*

¹⁸ Правильно: Олтаржевская (сост.).

¹⁹ Правильно: Владимир (сост.).

Сколько раз девушки в песнях просили любимых, чтобы они не смотрели на них «пристально», «понапрасну», но «неосторожно» – также как и «Я могу подумать что-нибудь не то» – героиня песни сказала, именно так, как говорят в подобных случаях современные девушки.

Студенческие самодетельные песни нравятся многим. Впрочем, после первых похвал начинаются и сомнения: Не слишком ли много синкопированных мелодий? Не напоминает ли «городской колорит» этих песен «блатную лирику»?

В свою защиту молодежь приведет немало убедительных доводов и бесконечное количество примеров. Вспомнив утверждения нашей критики прошлых лет, что истинно народные корни песенного творчества только в старинном деревенском фольклоре, а «городской» романс – это уже кабацкая музыка, молодежь спросит нас:

- А «Степь да степь кругом»? Ведь это народная песня? Однако по мелодии она гораздо ближе как раз к городскому романсу. А «Не брани меня, родная»?

- Но «блатная» лирика...

- Что значит «блатная»? Тюремная? «Динь-бом, динь-бом – слышен звон кандалный»? Или, может быть, вы имеете в виду тот абсолютно несамостоятельный вид «творчества», который породил «Не стой на льду – лед провалится, не люби вора – вор завалится» Так это же «Эх, сыпь, Семеновна, подсыпай, Семеновна». А знаменитая «блатная» «Не плачь, подруженька» – это испорченная ария Риголетто, «Я был влюблен в одни глаза» – перепев полонеза Огинского.

- Ваша ошибка, – скажет нам молодежь, – состоит в том, что вы по какому-то одному признаку хотите определить, что пошлость, а что нет.

Защищая свои произведения, молодежь припомнит, что «Варшавянка» или «Варяг» вовсе не уходят корнями в старинный деревенский фольклор. Действительно, дело в совокупности всех элементов песни. Нельзя раскладывать по полочкам: синкопа – это чуждое влияние, мажор – бодрость, а минор – обязательно «надрыв». Тогда мы уберем нашу песню от унылых людей, нападающих сейчас на популярнейшие. «Я люблю тебя, жизнь» и «Хотят ли русские войны».

Согласимся с молодежью. Мы для нее пишем. Не будем пугаться острых современных ритмов, которые ей по душе. Не будем вытравливать современные звучания и приемы голосоведения только потому, что их не было сто лет назад. Это нелепо. Ритмические и интонационные трудности, непреодолимые для самодетельных певцов десять лет назад, сейчас привлекают их.

Мы не предлагаем амнистировать безвкусицу, которой, к сожалению, немало в пухлых заветных тетрадках с любимыми студенческими песнями. Но как бы то ни было, надо прислушаться к тому, что поют, и проанализировать то, что петь не хотят.

И неужели же нам не удастся создать современные песни, которые бы пришлись по вкусу лохматому парию с гитарой? Ведь он умен, талантлив и

очень симпатичен. Он слушал песни-роли Ива Монтана («Солдат», «Шофер», «Большие бульвары» и т. д.), и они ему понравились. Но от лохматого парня умудрились скрыть, что многие русские подлинно народные песни таят в себе именно то, чем ему понравился французский певец. Этот парень с гитарой никак не поймет, почему до сих пор не издано лучшее в студенческом фольклоре, фольклоре туристов или, например, ученых-физиков.

Композиторы не заметили, что смежяковское «Если я заболелю, к врачам обращаться не стану...» – прекрасная песня, а лохматый парень заметил и сочинил музыку. Он нашел музыку к стихам В. Инбер «Мальчик создан, чтобы плакать», распевает кирсановское «Здесь так далеко, так далеко – трудно доехать». Ведь это же примечательно: он поет стихи и подчас довольно сложные (Мартынова, Межирова, Самойлова, Слуцкого), стихи, а не так называемый «текст». Бернес запел стихи Винокурова, стихи Ваншенкина – парень подпевает. Право, для него стоит потрудиться.

Лев АННИНСКИЙ

ПОЭЗИЯ ПЕРЕКЛЕКАЕТ В ПЕСНЮ...²⁰

Нам и в голову не приходило, что у этих песен есть авторы.

Песни словно сами рождались, они жили в университетских коридорах, и в шумных комсомольских комитетах, и в закоулках, где вдохновенные художники малевали стенгазеты, – казалось, эти песни всегда были здесь, были, до нас и будут после нас, их трудно было представить себе записанными на нотной бумаге, как нельзя записать воздух:

*Я не знаю, где встретиться
Нам придется с тобой.
Глобус крутится-вертится.
Словно шар голубой...*

Воздух студенчества словно заново материализовался в этих песнях. Их никто не разучивал. Их знали все. Мы сгребали сено в подмосковном колхозе (через два года уже была целина), а над нами бился по ветру «весёлый роджерс»:

*Надоело говорить и спорить,
И смотреть в усталые глаза.
В флибустьерском беспокойном море
Бригантина поднимает
паруса...*

²⁰ Впервые опубликовано: «Московский комсомолец», 1963, 5 октября. С.3 (сост.).

Стихия туризма захлестывала и поднимала нас. Между двух перевалов, в тихой долине, мы слушали треск костра, лес подступал к костру:

*Вспомним, товарищ,
белые снега.
Стройный лес Баксана,
блиндажи врага...*

У этих песен есть авторы. Теперь известно, что «Глобус» сочинен Мих. Львовским семнадцать лет назад, что «Бригантина» написана Павлом Коганом накануне войны, на которой он погиб, что в «Баксане каждая строчка – правда: Андрей Грязнов и его бойцы сложили эту песню в феврале сорок третьего, идя на Эльбрус с советским флагом... Так проясняются истоки и традиции того песенного половодья, в котором мы жили пять студенческих лет: это не просто фольклор, не эстетические заменители, которые создали себе студенты, когда им было мало песен, транслировавшихся по радио, – перед нами явление литературы, в котором по-своему отразилось духовное становление послевоенной молодежи.

Уже писалось в критике, что увлечение альпинизмом и туризмом в студенческой среде пятидесятых годов было данью не спортивной моде. То была дань характеру. Как пошутил один всемирно известный писатель, альпинист лезет в гору не затем, чтобы добраться до вершины, а затем, чтобы добраться до вершины своего мужества. Вдумываясь теперь в слова так называемых походных, туристских студенческих песен, по-новому осмысливаешь и их мажорные и шуточные мотивы, и грусть их и раздумье: в песнях было то самое слияние пафоса и лиризма, масштабности и интимности, чувства долга и чувства счастья, за которым от веку гонится поэзия и которое в ученых трудах несколько устрашающе именуется единством личного и общественного. Авторы песен не заботились о единстве – оно было в истоке, оно и рождало эти песни: молодые интеллигенты тридцатых годов рождения осознавали в себе людей.

Мы теперь узнаем их по почерку: Городницкого – по застенчивой суровости, Кима – по озорному веселью, Якушеву – по обезоруживающей, чуть наивной улыбке; мы не спутаем романтического Визбора с лиричным Сухаревым; перед нами – поэты, перед нами – поэзия.

Это верно, что в сравнении со стихами, написанными для чтения, песенный текст часто выглядит легковатым: он проще, непосредственное, его образность в пересчете на шкалу читаемой поэзии может показаться одноплановой. Значит ли это, что песенная лирика – лирика второго сорта? Никогда! Просто это иной вид поэзии, предназначенный именно для пения и потому имеющий свой особый секрет восприятия.

Многие из авторов студенческих песен стали теперь поэтами, издали книжки стихов. Но их песни остаются – не как прелюдия к творчеству и не как подготовительный класс, а как самостоятельная глава, вобравшая в себя, нашу юность.

Виктор Шкловский писал, что поэзия перетекает в романс, когда другие пути не найдены.

Поэзия перетекает в песню, когда это диктует ей жизнь.

Студенческие песни при всей их понятной неравноценности – маленькая страна поэзии. Потому и имеют они такой успех, потому и распевают их сейчас студенты по всей стране, что песни эти – поэзия. В них – подлинность, в них – тепло той жизни, которая продиктовала эти песни, в них – правда.

Илья СУСЛОВ

ПЕСНИ, НАШЕДШИЕ СВОИХ АВТОРОВ²¹

Ходят по стране песни. Они передаются из уст в уста. Их поют студенты и педагоги, туристы и геологи, физики и летчики. Их переписывают в тетради, отправляясь в туристский поход, записывают на магнитофонную ленту, поют на улицах. Хорошие, бодрые песни, от которых становится весело на душе, хочется работать, учиться, жить, любить.

А разве не бытует еще среди молодежи псевдоромантика блатных песен? Разве не слышится порой из магнитофона их жалко-ухарское завывание?

Безымянные песни, которые порой, казалось, не знают даже своих авторов, разоблачают и бьют эту псевдоромантику, такую чуждую, нищенскую и серую.

Кто же написал эти песни? Кто их автор? Кто создал для них музыку? Мы знаем тех, кто их поет. Их можно слышать и в геологической экспедиции, и в туристском лагере, и в студенческом общежитии, и в поезде, в котором молодежь едет на целину или на стройки. Но как родились эти песни?..

Однажды в редакции «Юности» собрались разные люди, которых объединяло, пожалуй, одно – молодость. Они пришли сюда, скромные и веселые, немножко смущенные, но с тем огоньком в глазах, который всегда горит у художника, желающего сказать что-то новое, свое.

Гости «Юности» настроили свои гитары, и начался, прямо скажем, необыкновенный концерт. Зазвучали песни, которые многие из нас давно уже знали, песни, от которых «запахло» дымом костров, пылью дальних дорог, в которых как бы слышались мелодии птиц Подмосковья, шум пурги, в которых как бы бились волны далеких морей.

*Таятся в облаках неспелые дожди,
И рано подводить итоги.*

²¹ Впервые опубликовано: «Юность», 1963, №11. С. 94-95. Статья посвящена первому выступлению авторов самодельных песен в редакции популярного молодежного журнала «Юность» (сост.).

*У этих облаков метели впереди,
Да и у нас дороги да дороги.
Ни мартовские льды,
Ни вечная жара,
Ни обелиски под звездой жестяной
Не оборвут следы
К пылающим кострам,
К непройденным вершинам безымянным.*

(Слова и музыка Ю. Визбора)

Звук гитар будил в памяти очертания вершин Ай-Петри, таинственные шорохи звенигородских лесов, шелест карельских сосен и торжественную тишину ленинградских ночей. Нет, это были не артисты. Песни порой были «угловатые». Голоса, не усиленные микрофоном, не поражали богатством тембра и широким диапазоном. Но это были молодые, ясные, свежие голоса. И пели не артисты, а студенты, инженеры, учителя, которые в свободное время были туристами, аквалангистами, путешественниками. Пел хороший, любопытный народ. Пели люди с хорошей душой, пели романтики, глаза которых широко открыты на все интересное, что происходит на земле.

Это была встреча редакции «Юности» с московскими студентами и с бывшими студентами, которые уже работают в разных концах страны, но по-прежнему увлекаются спортом, путешествиями, покоряют вершины, плавают по рекам и морям.

Кто же пришел в редакцию в этот вечер? Это Юрий Визбор, по профессии журналист, а на этом вечере поэт и композитор; это Ада Якушева, преподавательница, которая здесь представляла и поэзию, и музыку; это Анатолий Загот и Константин Натансон, оба инженеры-металлурги и тоже авторы песен; это научный работник Александр Дулов и журналист Борис Вахнюк. Вместе с этими создателями самодельных песен у нас в гостях был и женский вокальный ансамбль Московского государственного педагогического института в составе Риты Чигириновой, Аллы Голубковой, Норы Баллер, Веры Королевой, Лены Кондрашовой, Нади Самохиной и Наташи Войтелевой.

Студенческий ансамбль пел под гитару. И не так, как поют с эстрады или со сцены, а так, как поют у туристского – костра. Пели будущие историки, филологи, математики.

*Две усталые ноги, а на них не сапоги
И не модные штиблеты, просто старенькие кеды;
Ведь турист – он брат улитки: на спине его пожитки,
И палатка за спиной – для туриста дом родной!*

(Слова и музыка Б. Вахнюка).

Любопытный диалог произошел на этом концерте.

- Давно ли существует ваш ансамбль? – спросили исполнителей.

- Да, очень давно, – сказала одна из участниц. – Он существует еще с 1956 года. Это уже наш третий состав. «Основоположники» его давно уже окончили институт и развезли наши песни по всей стране.

Первой песней, исполненной на вечере в «Юности», была шуточная, созданная в содружестве А. Заготов и К. Натансоном.

*Этих песен нет в печати,
Их не издают...
Только кстати и некстати
На рассвете, на закате
Часто их поют:
Про фигуру тети Шуры,
Жору, Машку, Мишку, Муру,
Колыму и Магадан
И одесский кичман...*

*Знают только Долматовский
И глухая ночь,
Матусовский. Исаковский,
Богословский и Островский,
Как беде помочь,
Позабить про тетю Шуру,
Жору, Машку, Мишку, Муру,
Колыму и Магадан,
И одесский кичман...*

Пусть не обидятся на нас уважаемые поэты, композиторы, упомянутые в этой песне. Мы просто хотим напомнить тем, от кого зависит судьба советской песни, что они перед молодежью в большом долгу, что не хватает молодежи песен, которые «строить и жить помогают», что надо приложить еще немало сил для того, чтобы изгнать из молодежной жизни всяческое завывание так называемых «капитанов джаза», попадающее на магнитофонные ленты со старых, заезженных пластинок. Сегодня «Юность» знакомит читателей с некоторыми студенческими и туристскими песнями, которые на этом вечере встретились со своими авторами и исполнителями. Чем же привлекательны эти песни? В чем их прелесть. Почему нигде не опубликованные, никем не записанные, не разрекламированные радио и телевидением, они «ходят» по стране? Почему они все-таки нашли путь к сердцам молодежи, исполняются не первый год и живут среди других песен, созданных профессионалами?

Их сила – в оптимизме, в лиричности и сердечности. Они лишены назойливой риторики, способной убить любую песню. Им чуждо упадочническое нытье и ложная многозначительность, которой иные авторы пытаются прикрыть отсутствие истинной мысли и истинного чувства:

*Летим всю ночь
По курсу НОЛЬ...
Давным-давно нам надоело
Смотреть на жизнь через окно
И делать дело между делом.
А я не сплю.
Благодарю
Свою судьбу за эту муку,
За то, что жизнь я подарю
Ночным полетам и разлукам.*

(Стихи и музыка Ю. Визбора).

Как возникли эти песни? Участники вечера рассказали и об этом. Когда они создавали их, они были студентами, не очень сведущими ни в поэзии, ни в композиторском искусстве, ни в тонкостях вокала. Сначала эти песни писали на уже известные, бытующие мотивы. Потом песне становилось тесно в рамках старой мелодии, и молодые люди, взяв в руки гитары, начинали подбирать к ним свои мелодии, свою музыку. Вот тогда-то и начиналась самостоятельная жизнь песни, песни – спутника в туристском походе.

*О далеком привале мечтая,
Шел турист напрямик.
Он присел отдохнуть у обочины с края,
И его обогнал грузовик.*

*Припев:
Владеет небом самолет,
Землей – автомобиль.
И лишь турист пешком идет,
Глотая пыль.*

*Порезвиться шоферу охота,
Он туристу кричит:
«Эй, садись, подвезу до деревни, пехота,
Полежишь, отойдешь на печи».*

*Припев.
«Ты катись-ка своей дорогой.
Грузовая душа.
Обойдусь как-нибудь без машинной подмоги,
Или я не турист, а лапша?»*

*Припев.
Вдаль уходит турист, напевая.
Со своим рюкзаком.
А шофер у кювета лежит, «загорает»*

Под поломанным грузовиком.

Припев:

*Застрянет в туче самолет,
В грязи – автомобиль.
И лишь турист везде пройдет
Сквозь снег и пыль!*

(Слова К. Натансона, музыка А. Загота).

Хочется сказать и еще об одном секрете успеха этих песен. Все они согреты добрым юмором, который так близок сердцу нашего народа, юмором, истоки которого лежат еще и в старой русской и в старой студенческой песне. Но это уже другой юмор. Он современен. Это юмор молодых строителей коммунизма, которые ясно видят перспективы своей страны, которые любят смеяться, любят высмеивать то, что мешает им жить, которые с доброй улыбкой берутся за всякое, даже самое серьезное дело.

*Мой друг рисует горы,
Далекие, как сон,
Зеленые озера
Да черточки лесов.
А рядом шумный город
Стеной со всех сторон.
А друг рисует горы,
Далекие, как сон.*

*Мой друг – он друг отвесным
Холодным ледникам,
Он друг отважным песням
Да редким маякам.
Он любит горный ветер,
Раздумья до зари.
Он любит горы эти
Товарищам дарить.*

*И в ясный день и в горе
Упрямо верит он,
Что есть на свете горы,
Далекие, как сон.
Мой друг мне тем и дорог,
Что днем и ночью он
Возводит к небу горы,
Далекие, как сон.*

(Слова и музыка А. Якушевой)

Мы рады, что на этом вечере в редакции некоторые широко известные безымянные песни нашли своих авторов, и с удовольствием представляем их нашим читателям. Мы не имеем возможности дать к ним ноты: это заняло бы много места. Но мотивы и так известны молодежи. Мы знаем, что такие песни создаются не только в Москве, но и в Ленинграде, и на Украине, и в других городах и республиках нашей страны. Это – одно из проявлений художественной самодеятельности. И, пожалуй, было бы очень своевременно организовать при городских Домах народного творчества секции, собирающие и популяризирующие лучшие образцы современных студенческих и туристских песен. Дело за организаторами.

Алла ГЕРБЕР

«НАЧИНАЮЩИЕ МЕНЕСТРЕЛИ»²²

Впервые я увидела их в мастерской знакомых скульпторов. Там всегда бываетлюдно и весело. Там пьют крепкий чай, заваренный на электрической плитке, едят бутерброды с баклажанной икрой и решают извечные проблемы, чтобы назавтра вновь подвергнуть их сомнению и начать все сначала.

Вот в один из таких вечеров, когда устали спорить, кто-то сказал: «Знаете что, пусть лучше ребята споют». И тогда двое взяли гитары и стали петь...

«...Как гром гремит команда: равняйся! Налево или направо? Теперь пускай ударит канонада, а там посмотрим, кто кого...» Это был марш гренадеров, участников войны тысяча восемьсот двенадцатого года.

А потом была песня кавалергардов: «Наши палаши – чудо хороши! Ужасны мы в бою, как леопарды...» А потом – песня бомбардиров.

...Песен было много. Сначала о ратниках первой Отечественной войны, потом о моряках, тайфунах и циклонах, а потом студенческие – озорные и молодые – с походами, разлуками и любовью. Слушая эти песни, хотелось открыть окна, хотя был мороз, И раздвинуть стены, и поднять потолки, чтобы стало всего больше: и воздуха, и места, и нашей молодости, и нашей веры.

Второй раз я увидела этих двух ребят в фильме «Улица Ньютона – один». Они там пели на какой-то вечеринке, где все занимались своим делом и не обращали на певцов никакого внимания. И песням было одиноко и неуютно на экране. Потеряв слушателей, они потеряли себя. Эти песни нельзя исполнять перед темным залом. Они требуют живой реакции.

И вот Юлий Ким и Юрий Коваль пришли в редакцию «Юности». Их привел поэт Борис Слуцкий. Их пришли послушать другие, не менее

²² Впервые опубликовано: «Юность», 1964, №8. С.102-103. В статье, по-видимому, впервые в отечественной печати появилось название «менестрели» для обозначения авторов песен нового типа, встречаемое далее в статье Ю. Андреева «Что поют» (*сост.*)

известные поэты. Узнав, что будут песни в исполнении автора, да еще под гитару, некоторые насторожились: вспомнили дурных подражателей Окуджавы и плохие фильмы с неизменной семистрункой. (Гитара стала чем-то вроде зубного эликсира, который не может вылечить плохой фильм, но все-таки освежает его и придает настроение.) И так, песен Кима ждали с предубеждением. Тем убедительней был успех. И гитара не помешала. Напротив, она как бы дополняла и оформляла стихи. Рифма чеканилась ритмом, мелодия вписывалась в строфу и становилась ее обязательным компонентом. Казалось, что и стихи, и музыка, и даже манера исполнения складывались одновременно, как бы в присутствии и при участии слушателей. Когда-то таких поэтов называли менестрелями. Правда, они странствовали и бродяжничали, а наши живут в Москве. Но в песнях своих они остались такими же странниками-мечтателями, какими были их далекие предшественники.

...Их хвалили. Говорили всякие профессиональные слова о новой форме и свежих образах. И о том, что порой не хватает мастерства и раскованности, что много еще подражательного, наивного. И теперь для них самое главное – выработать свой поэтический голос. В общем, как поется в их же песне: «Берите леера, крепите кливера... отчаливать, ребята, пора!»

На этом можно бы и кончить. Делать подробный анализ творчества «начинающих менестрелей» еще рано. А пожелать доброго пути в самый раз. Но дело в том, что Ким не только сочиняет песни, а Коваль не только поет их вместе с ним. В тот же вечер мы увидели рисунки и керамику Коваля. Но и это не все. Оба они пишут стихи и всерьез подумывают о прозе. Есть уже рассказы, задуманы повести...

И опять не все. Занимаясь искусством, они не бросают того главного поприща, где их одаренность нужна не меньше, чем в песнях и живописи. Они закончили педагогический институт и не собираются бросать школу. «Можно только позавидовать ученикам, у которых вот такие педагоги», – сказал кто-то из присутствующих на вечере. Такие воспитатели не могут учить только тому, что знают (а знают много). Нет, они наверняка учат и тому, как знают, как думают, как говорят, как шутят, как мечтают.

Теперь кажутся странными рассуждения о том, нужен ли инженеру Репин и так ли уж обязательно передовому рабочему знать музыку Шостаковича. Пришла пора перестать умиляться и сюсюкать по поводу того, что рабочий П. регулярно ходит в театр, а врач К. посещает лекцию о современной живописи. Мы и не заметили, как культура из очага, у которого греются единицы, превратилась в гигантскую пламенную печь, способную дать духовное тепло миллионам. Это вовсе не значит, что проблема гармонического духовного развития решена. Но она уже не диво, не фантастика. Она сегодняшней день нашей жизни. Но есть уже завтрашний, и его нельзя не замечать. Происходит удивительная вещь, о вероятности которой когда-то говорил еще Гете: «Человек в состоянии создать многое, путем целесообразного использования отдельных сил. Он в состоянии создать исключительное, благодаря взаимодействию различных

способностей». Новое искусство всегда рождается с новым человеком. А этот новый человек, олицетворяющий собой взаимодействие различных способностей, безусловно, появился.

Все больше идут в литературу непрофессионалы. И сегодняшний день нашей молодой поэзии и прозы определяют в значительной мере и те, кто не кончал никаких специальных литературных институтов, а продолжает ставить опыты в своих лабораториях, проектировать, вычислять, лечить... Любительские фильмы порой не хуже профессиональных. Какой-нибудь экспериментальный студенческий театр бывает не менее интересным, чем настоящий.

В мастерской одного художника я как-то встретила человек пять его учеников. Оказалось, все они где-то работают или учатся. Но не могут жить без живописи, которой не «балуются» в часы досуга, а занимаются также серьезно, как и своей основной профессией. А многочисленные «менестрели», чьи песни поют все, хотя ноты и слова нигде не опубликованы и в магазинах не продаются!

А всевозможные клубы любителей – кино, театра, фото, живописи! Даже сами члены этих клубов не подозревают, что они давно перешагнули уровень любителей. Я вовсе не хочу сказать, что явление это массовое, что мы просто задыхаемся от гармонически талантливых людей. Но они есть, и, кто знает, может быть, именно им принадлежит завтрашний день искусства.

Обо всем этом я думала, когда слушала песни Кима, когда читала его стихи, смотрела рисунки Ковалю и вспоминала пусть короткие, но уже достаточно богатые биографии этих ребят. После института они уехали из Москвы. Один – на Камчатку, другой – в самую что ни на есть глухую деревню в Татарии. Они приехали туда не «отбыть срок», а поделиться с людьми теми небольшими, но все же накоплениями, которые успели приобрести за свои двадцать три года.

В школе они преподавали литературу, историю, географию, рисование, пение. В местном клубе они организовали театр, хор и эстрадный ансамбль. Они читали лекции о живописи, музыке и литературе, они выпускали газету и устные журналы. И продолжали писать стихи, песни, а Коваль, много рисовал, и несколько его этюдов было напечатано в московских журналах. Они не знали, когда встретятся, но не сомневались, что рано или поздно это обязательно случится, и тогда они объединят свои способности именно для целесообразного их использования. И встретились...

ЧТО ПОЮТ?²³

«НЕУЖЕЛИ О СОВРЕМЕННЫХ «МЕНЕСТРЕЛЯХ»!»

Миновал срок, пришло время, и можно замедлить бег, приостановить поиски: вот они – мои богатства, вот они лежат здесь, на столе, в плоских картонных коробках: сотни и тысячи метров узкой глянцево-коричневой пленки. Смотанная в плотные рулоны, она покоится в безмолвии, кассеты неподвижны и безлики, но вот щелчок пусковой клавиши магнитофона – и в мир врывается разнообразие и многоголосие современной жизни. Щелчок клавиши – и звучат песни, созданные сегодня, те, которые поются молодежью почти повсеместно, ибо они выражают ее мысли, настроения и чувства.

Я собирал далеко не все песни, которые возникают стихийно (помимо Союза композиторов), нет, меня привлекали в основном те из них, где и слова, и мелодия, и исполнение, и музыкальное сопровождение – словом, все, что только может быть в живой песне, принадлежит одному человеку. И первое, с чем я столкнулся, было то, что таких современных «ашугов» сейчас много, очень много.

Однако их творчество почти не известно ни современным фольклористам, ни музыковедам, ни литературоведам. Оно бытует само по себе...

...«О чем вы говорите, об этих полублатных песенках, которые пели у нас на вечере в институте?» – с пренебрежением и досадой сказал очень уважаемый литературовед, человек острой мысли и больших знаний. А песни-то были прекрасные, лирические, исполненные мужественной романтики! Они не были похожи на то, что он ежедневно слышал по радио, они не напоминали старые народные песни, и вот подыскано «определение».

...«Послушай, брось эту блажь! – сказал мне мой знакомый, тонкий, даже утонченный писатель-стилист. – Жизнь слишком коротка, и надо успеть так много сделать, что просто преступно тратить время на изучение всяческой мешанской накипи...» «Мешанской накипи», – сказал он. А так ли это? И если даже в какой-то степени так, то настолько ли мелка проблема, чтобы от нее отмахнуться?

«...Неужели о современных «менестрелях»? Нам не подойдет! – категорически отрезал заместитель редактора одного «толстого» журнала. – Лучше проанализируйте для нас книгу Икса-Игрека». Значит, разбор

²³ Впервые опубликовано: «Октябрь», 1965, №1. С.182-192. Статья снабжена примечанием автора: «в порядке обсуждения». Является первой обзорно-проблемной статьей о самодельных песнях (сост.).

произведения, изданного тиражом в тридцать тысяч экземпляров (или сто тридцать тысяч – какая разница?), подходит, а анализ общественного явления, несравнимо более широкого по своим масштабам, более богатого и симптоматичного, не подходит? Нет, пусть он остается при своем убеждении, а мы пойдем другой дорогой.

Талант отдельного человека практически интересен для всего общества. И вот сейчас, говоря об «ашугах», хочется задать несколько риторических вопросов: если человек – хороший поэт, его достижения заслуживают изучения? Если человек – интересный композитор, следует разобраться в его творчестве? Если человек – незаурядный артист-исполнитель, есть ли нужда сделать его практику общим достоянием? Ну, а если человек одновременно и то, и другое, и третье, да еще хороший аккомпаниатор, значат ли что-то его произведения?

Да, уверенно можно говорить о природном артистизме этих людей, о чуткости их духовного мира. Разве не об этом свидетельствует тот трагикомический факт, что А. Городницкого хотели однажды избить на Севере обиженные патриоты края, когда он скромно сообщил им о своем авторстве тех песен, которые, по их мнению, бытовали здесь всегда? Разве не об этой артистической тонкости свидетельствует цикл превосходных комических стилизаций Ю. Кима: «Песня лейб-гусаров», «Песня кавалергардов», «Песня гренадеров»? А Юрий Визбор? Не многие признанные артисты-исполнители могут соперничать с ним в умении «вытащить», выявить существо произведения, а ведь это автор многих десятков песен, в том числе столь известных, как мужественная «Спокойно, дружище, спокойно», как юмористическая «Мама, я хочу домой!», как ставшая широко популярной песня «Если я заболел, к врачам обращаться не стану» (на слова Я. Смелякова). Так неужели не представляет интереса творчество таких людей? Можно ли отрицать, что многосторонняя творческая одаренность уподобляет их чутким струнам, резонирующим на ритм сердцебиения современника, отзывающимся на веяние общественного ветра уже тогда, когда люди с более тугими ушами еще ничего не ощущают?..

Я отнюдь не преувеличиваю их возможностей: среди тех, с чьим творчеством мне удалось познакомиться, много талантливых людей, но нет крупных, оригинальных мыслителей, равных нашим лучшим прозаикам или поэтам, тем, которые порождают сильные и глубокие раздумья, – нет, скорее их можно сравнить с сейсмографами, регистрирующими и усиливающими человеческие чувства и мнения. Но их регистрация, во всяком случае, настолько чутка, тонка и многосторонняя, что уже в силу этого она представляет собой большой интерес.

КОГДА РОЖДАЮТСЯ ПЕСНИ

Самодельных песен тьма. И многое множество из них – туристские и студенческие. Они звучат от Кавказа до Печоры и от Сахалина до Ужгорода, на всех широтах и меридианах. Эти песни преисполнены мужества,

романтики и юмора (правда, часто плосковатого). Они трубно-ликующе утверждают превосходство туристов над всем остальным человечеством («матрасниками»), их собирательный герой – неунывающий парень, который шагает по вершинам и болотам. Он здоров, весел и в любую минуту готов смеяться по каждому поводу, хотя бы и над своими неудачами.

Многие из этих песен великолепно выражают силу молодого тела и духа и свидетельствуют о неиссякаемой жизнерадостности нашей молодежи. Им присущи три-четыре характерные черты; эстетический уровень их не так уж высок («Осточертело нам шататься по горам, выпить бы нам с людоедочкой из племени ням-ням» и т. п.).

Но речь пойдет главным образом не об этих непритязательных песенках (хотя многие из них весьма долго живучи), нет, обратимся к явлениям более высокого поэтического рода.

Бывает так... Представим себе поляну где-нибудь в предгорьях Кавказа. Ночь, костер, на опушке едва белеют палатки. Вокруг огня звучат грустные или разудалые, известные всем песни. Постепенно у костра людей остается все меньше. И вот, когда ночь уже шагнет за полночь, вы – если вам особенно повезет – будете присутствовать при редкостном явлении: при рождении новой песни. Ваш обычно молчаливый спутник потянется за гитарой и начнет негромко петь то, чего вы никогда не слыхали. Он будет петь о своем и будет петь для себя, потому что неодолимой оказалась его внутренняя потребность излить взволнованную душу в стихах и музыке. А утром уже весь лагерь, прежде чем отправиться в очередной маршрут, сидит и записывает на клочках бумаги, на оборотах писем, на обложках книги те слова, что несколько часов назад родились тут же среди них, а потому воспринимаются вроде бы как свои собственные. И вот начинает жить, гулять по миру новая песня.

Конечно, такие песни несколько блекнут в другой обстановке: ведь нет ни беспредельного неба, ни мрачных ущелий, ни обостренного чувства братства, которое возникает у людей, познавших друг друга в трудностях. Как это передать? Как передать душу самой песни, ее мелодию и ритм, которые подчас важнее слов? Как воспроизвести интонации и акценты певца? А ведь они способны обнажить второй и третий планы простого на первый взгляд текста.

На ум приходит сравнение: может ли блеклый гербарий заменить живые благоухающие цветы? Конечно, нет. Но и засушенные растения все же позволяют судить о своем строении, окраске, а иногда чуть слышно доносят даже прежний аромат...

Самодельные песни возникают, разумеется, не только в геологических или туристских маршрутах, и создают их, понятно, не только молчаливые, замкнутые до этого случая люди, но я начал с исключительной ситуации потому, что она позволяет раскрыть существенное: песни рождаются от избытка чувств, и поэтому они откровенны, лиричны и искренни. И, пожалуй, нет такого человеческого чувства, которое не нашло

бы в них сильного и ясного выражения. Вот эта-то широта диапазона и представляет собой чрезвычайно интересное явление.

ВСЕ ЦВЕТА РАДУГИ

Вот слышится суровый, мужественный напев:

*Неспроста от утра до утра
Над ущельем крушили орлы:
Наши товарищ разбился вчера.
Оступившись у края скалы.
Возвращаются письма назад.
Телеграмма ушла в Ленинград.
Пусть тоску прогоняем мы прочь.
Нелегко нам уснуть в эту ночь.*

(А. Городницкий «Снова солнце закрыло ледники».)

И тут же звучит отчаянная от сердечной боли песня-воплъ:

*...Увозят милых корабли,
Уводит их дорога белая,
И стон стоит вдоль всей земли:
«Мой милый, что тебе я сделала?»*

(А. Дулов «Вчера еще в глаза глядел»,
песня по сюжету²⁴ М. Цветаевой.)

А ее перебивает вызывающе мечтательная:

*...Синяков не считают, не слазят с коня
И смеются, когда не до смеха.
Так примите же в братство свое и меня.
Донкихоты двадцатого вена!*

(И. Руднева «Донкихоты XX века».)

И уже летит откровенная, ясная, сильная песня-признание:

*Ты – мое дыхание,
Утро мое ты раннее,
Ты – и солнце жгучее и дожди.
Всю себя измучаю,
Стану я самой лучшей!
По такому случаю ты подожди.*

(А. Якушева «Ты мое дыхание».)

²⁴ Словами «по сюжету» подчеркивается отличие песенного варианта стихотворения от его оригинала.

А вот уже взвиваются к небу звуки другой песни – оптимистической, мажорной, несмотря на трагизм содержания:

*И встал трубач в огне и пламени,
К губам трубу свою прижал.
И вслед за ним весь полк израненный
Запел «Интернационал».
И полк пошел за трубачом.
Обыкновенным трубачом!*

(С. Крылов и С. Никитин «Маленький трубач».)

И звучат, звучат песни и этих авторов, и Ю. Визбора, Б. Вахнока, Б. Окуджавы, Ю. Кима, Ю. Алешковского, Д. Борисова²⁵, А. Загота, Б. Полоскина, Е. Клячкина, Г. Горбовского, В. Вихорева, А. и Б. Стругацких, А. Галича, Л. Нахамкина, М. Анчарова, Н. Матвеевой, Н. Курицына, В. Лосева, В. Чернова, К. Васильева, А. Девятова, В. Пушкина, В. Цветкова, В. Туриянского, О. Ануфриева, и скольких еще «ашугов» – бог весть, а если этот список расширить за счет самодельных композиторов, сочиняющих музыку на слова самодельных поэтов, не только С. Никитина и Г. Шангин-Березовского, но и других – пример тесного творческого сотрудничества, – то он, этот список, право же, будет весьма внушительным.

Итак, целую радугу, целый спектр чувств, мыслей и настроений несут нам эти песни. Попробуем же разобраться в их многоцветье. Что есть в нем?

Гражданственная, мужественная лирика так сказать, красный цвет нашей жизни, широко представлена в этой радуге чувств и мыслей. Иногда это прямой текст, иногда глубокий подтекст, иногда это строй мышления, который выражается прежде всего мелодическим рисунком песни, – короче говоря, амплитуда средств выражения здесь весьма широка.

Это могут быть раздумья о тех, кто пал в боях:

*...И даже мох и трещина гранита
Напоминают мне о них,
О тех ребятах,
О тех, что пели и смеялись,
О тех, чья жизнь казалась без конца,
О тех парнях,
Что здесь в окопах дрались
И отдали земле свои сердца.*

Это могут быть песни о тех, кто, несмотря ни на какие трудности, выполняет свой долг:

*...На плато Рассвумчорр не приходит весна.
На плато Рассвумчорр все снега да снега.*

²⁵ Правильно: В.Борисова (сост.).

*Все зима да зима, все ветров кутерьма.
Восемнадцать ребят. Три недели пурга.*

Интересно отметить, что немало песен самых разных авторов написано под впечатлением гибели товарища, и эти песни, суровые и скорбные, говорят о том, как друзья продолжают его дело.

О гражданственности, оптимизме, жизнерадостности этих песен можно говорить долго, и мы еще вернемся несколько дальше к этой теме, но сейчас мне хочется привести слова, сказанные Ю. Визбором в беседе с автором этой статьи, они многое объясняют: «Нытье – вещь поверхностная, это проще всего: у кого нет неприятностей? Нужно выявлять более сложное, более глубокое. Нужно заразить людей светлым, хорошим. Вот, элементарно говоря, мое кредо». Это кредо, конечно, не одного Визбора, судя по всему, оно является общим для многих талантливых самодельных авторов песен.

Возвращаясь к сравнению спектра самодельных песен с радугой, отметим, что чрезвычайно интенсивным является в нем, условно говоря, зеленый цвет: восхищение окружающей нас природой.

*..Если есть на свете горы, горы,
Если есть на свете темный лес,
Значит, есть еще, друзья, просторы.
Полные чудес, полные чудес! –*

задорно поет один. Ему задумчиво вторит женщина:

*Мой друг рисует горы,
Далекие, как сон.
Зеленые озера
Да черточки лесов...*

А с другой стороны несетя:

*Я бы считал, что недаром прожил
Жизнь свою, ошибаясь и споря,
Если бы создал что-нибудь похожее
На это вот утро у моря.*

Но элегический напев уже перебывается другим:

*Разгонюсь я по лунной дорожке,
До луны на ногах укачу,
Ухвачу ее рыжие рожки.
Брошу в горы на снега парчу.*

Следующий автор настроен по отношению к небесам более миролюбиво, лирично:

*Ночью звезды светятся.
Влез на Домбай Сатурн.*

*Чаша Большой Медведицы
Черпает темноту...*

Из песен о природе можно было бы составить целый тематический сборник: это был бы могучий гимн матери-земле и прародительнице вселенной, поэтическое открытие мира. А если бы включить в этот сборник и те песни (их еще больше!), где сплошь и рядом раздумья о природе – повод для того, чтобы задуматься о любви, о разлуке, о трудностях и превратностях жизни, о неутомимой тяге к романтике, – то сборник вырос бы в солидный том с главной темой «человек и природа». Над этим следует задуматься, это интересно и отнюдь не элементарно. В самом деле: мужественные, пронизанные чувством неуклонного гражданского долга песни – далеко не новость для советского народа. Они ведут прекрасную традицию от старых революционных песен, от лучших патриотических песен 30-х годов, они вплотную смыкаются с яркими произведениями, созданными уже в 60-е годы. Но песни о природе, о красоте и богатстве окружающего мира, изобилие их и разнообразие – откуда это? Специалисты, конечно, насчитают немалое число старых песен, посвященных природе, но все это не идет в сравнение с тем гейзером, который вдруг мощно зафонтировал на стыке 50-х и 60-х годов, выдавая сотни произведений из душевных глубин на поверхность. Так в чем же дело? «Ясно! – скажет какой-нибудь скептик. – Надоело, знаете ли, петь о плане капитального строительства и прочем железобетоне. Аполитизм, знаете ли...» Это заблуждение, которое сразу же опровергается тем, что в своем подавляющем большинстве это песни романтические, действенные, произведения активного человеческого духа:

*И старость отступит, наверно.
Не властна она надо мной,
Когда паруса «Крузенитерна»
Шумят над моей головой.*

Предположение об аполитизме как источнике массового возникновения песен о природе развеивается в прах еще и тем, что это явление имеет отчетливо выраженную аналогию с поэзией и прозой последних лет, с произведениями, которые принадлежат перу крупных писателей-патриотов. В сборнике стихотворений Э. Межелайтиса «Человек» мы читаем:

*Я из хлеба, что родит земля.
Из ржаного, трудового хлеба;
Также – из ячменного зерна,
Также – из дурманящего хмеля;*

*Из единства рыбы и воды,
Из горячего литого сланца...
Я из яблока, что средь листвы
Нам напоминает лепок солнца.*

*Я частица матери-земли,
Разойдусь по руслам и по веткам
И опять восстану из золы
Молодым дружинистым побегом.*

Разумеется, каждый писатель видит и рисует природу по-разному. Есть произведения спокойно-созерцательные, красота окружающего мира разлита по их страницам, и чтение их эстетически радует. Есть героико-романтические книги, среди них, прежде всего, следует назвать повесть Г. Федосеева «Смерть меня подождет». В предисловии к этому замечательному произведению Мариэтта Шагинян справедливо пишет: «Вместе с содержанием читатель незаметно впитывает одну идею, вернее – одно яркое ощущение, ощущение нравственной силы человека, нравственной его закалки при долгой жизни лицом к лицу с суровой и подчас грозной природой».

Тема природы получает все новые аспекты в нашей литературе, и вполне естественно (полеты наших космонавтов подтвердили это неопровержимо) мотив героического прорыва в самые сокровенные тайны природы, мотив покoreния ее стихийных сил выдвинулся на одно из первых мест. Переделывая природу, человек совершенствует себя – так можно было определить глубинный смысл этой темы, если бы требовалось определить ее одной фразой.

Анализ современной поэзии и прозы мог бы показать огромное внимание художников слова к природе в различных ее проявлениях, но наша задача сейчас иная: убедиться, что интенсивный, яркий «зеленый цвет» в радуге самодеятельных песен отнюдь не какая-то аномалия, а явление, имеющее параллели с другими видами художественного творчества.

...Итак, вот следующий цвет: неуловимо для глаза зеленый где-то переходит в желтый, в чистейший золотой цвет – фантазии, мечты, романтической выдумки.

*Мы никогда не старимся с годами,
Нас от седин хранит морская соль.
Наш белый бриг алеет парусами,
И льется песня: «Жди меня, Ассоль!»*

И вот опять слышится недоверчивый голос: «Пустые мечтания, бегство от действительности, аполитизм...» Вот как? И «Бригантина» П. Когана – первая из песен этого рода, созданная еще до войны, живет, значит, в силу нашей аполитичности? И сам П. Коган, юноша-поэт, героически погибший в Отечественной войне, выразил в ней стремление бежать от суровой действительности? Как бы не так! Недаром именно с его именем поющее юношество связывает одну из самых ярких патриотических песен:

*Помнишь, товарищ, белые снега.
Стройный лес Баксана, блиндажи врага?
Помнишь гранату и записку в ней*

На скалистом гребне для грядущих дней?

Эту песню сложила группа бойцов-альпинистов более двадцати лет тому назад, а не Коган, но симптоматично, что молва приписывает ее именно ему.

*На заре стартуют корабли.
Гром трясет окрестные дороги.
От земли – на поиски земли,
От тревоги – к будущей тревоге.*

Припев:

*Мы построим лестницу до звезд.
Мы пройдем сквозь черные циклоны.
От смоленских солнечных берез
До туманных топей Оберона.*

Это, что ли, бегство от действительности? Нет, не будем обижать ни самодеятельных песенников, ни многочисленных авторов современных фантастических романов, ни авторов увлекательных путешествий, появившихся в таком множестве сейчас, вообще не будем оскорблять подозрением святое свойство человека фантазировать, мечтать, стремиться крылатой мыслью туда, где он еще не был, где можно узнать что-то новое, неизвестное, невиданное дотолле!

*Вот передо мною море голубое,
Плещет волна, волна.
Знаю, о чем, о чем шепчет она, она.
Шепчет она о том, что нет предела
Снам и мечтам, мечтам,
И еще зовет, зовет к дальним местам,
местам²⁶.*

Сейчас, безусловно, надо перейти к тому цвету радуги, который, как доказано физиологами, сильнее всего действует на сетчатку глаз человека, – к оранжевому. Недаром же домики полярников и костюмы космонавтов окрашивают в ярко-оранжевый цвет. Итак, какая тема наиболее заметна в самодеятельном песенном творчестве, какая заслуживает сравнения с оранжевым цветом? Тут двух разных ответов быть не может, эта тема – любовь.

В этих песнях есть все оттенки любовного чувства, которые доступны человеку, и все ситуации, которые могут возникнуть между любящими. Поют о любви цветущей, поют о предчувствии любви, поют о любви отошедшей. Существует много сильных песен о неразделенной любви, о любви попорнанной, о любви бесшабашной. Поют в шутку и всерьез. Слагают песни

²⁶ В оригинале: И все зовет, зовет к дальним местам, местам

озорные и страстные. Создают песни разных форм и видов: от романсов до «страданий».

В отличие от множества халтурных подделок под песни, которых нам столько, к сожалению, приходится слышать, они искренни, эмоциональны, они написаны не холодной ремесленной рукой к случаю, а спеты потому, что человек не мог молчать.

*Как крик души, как боль живая,
Как камень в бешеной реке.
Стою в толпе, тебя встречая,
А сердце – рыба на песке...–*

поет А. Дулов, создавший немало сильных по эмоциональному заряду песен.

Лирические песни Марьяненко звучат в ином ключе, они скорее предчувствие светлой, большой любви, ожидание ее как праздника.

Удивительно чистым предстает чувство в лирических песнях А. Якушевой, поет ли она о счастливой или несчастной любви. Ее известная задумчивая песня «Если б ты знал» глубоко и серьезно рассказывает о неразделенном чувстве.

Можно долго говорить о лирической теме, отыскивая все новые ее повороты у каждого из авторов, но мне хочется несколько подробнее остановиться на песнях о любви, созданных Булатом Окуджавой. Он одним из первых у нас начал выступать как автор текстов, мелодий, исполнитель и аккомпаниатор одновременно. Популярность его одно время была очень широка, особенно среди студенческой и школьной молодежи. На то есть ряд причин, и важнейшая из них – его одаренность как певца любви.

«Ваше величество, женщина» – так называется одна из песен Б. Окуджавы, и это очень показательно для него, потому что женщина в его песнях почти всегда поэтически одухотворена и поднята на высокий пьедестал уважения, восхищения и любви. Много недостатков у песен Б. Окуджавы, но никто не скажет, что они циничны.

«По смоленской дороге леса, леса, леса» – это гимн женщине. «Ни кукушкам, ни ромашкам» – это восхищение женщиной. «Дежурный по апрелю» – это песнь о весне и ожидании любви.

А другие песни? И о странностях любви («Он, наконец, явился в дом»), и о сжигающем пламени любви («Горит пламя, не чадит»), и о нежности («И когда удивительно близко»), и о горьком разочаровании:

*А кто в том виною?
Да ты и виною.
Что тенью жила у него за спиною,
Что тенью была.
Никуда не звала.²⁷*

²⁷ В оригинале: А кто в том виною? / А ты и виною: / Все тенью была / У него за спиною, / Все тенью была - / Никуда не звала (сост.).

Одним словом, большинство песен Б. Окуджавы о любви многообразны, многогранны, они искренни и внутренне благородны – вот чем объясняется их популярность, так же как широкое распространение любовной песенной лирики, созданной другими современными «миннезингерами»...

...Красный, зеленый, желтый, оранжевый – какие еще есть цвета в радуге? Голубой, синий, фиолетовый? И еще тысячи переходных оттенков. А сколько существует сторон человеческого бытия и быта, сколько ситуаций, сколько самых причудливых переплетений?.. Своеобразие самодеятельного песенного творчества, столь расцветшего за последние годы, заключается, прежде всего, в многогранности воспроизведения жизни современного человека, в отражении богатства его социального, интимного, интеллектуального, эмоционального – словом, духовного мира. И дело тут в человечности, в гуманизме времени, в которое мы живем.

Вчитываясь в современные литературные произведения, вслушиваясь в новые самодеятельные песни, все отчетливей видишь стремление их авторов раскрыть психологию того человека, который сейчас выдвигается на первый план в самой действительности, за которым – будущее.

И кажется в высшей степени симптоматичным, что песенное творчество, взятое в совокупности, представляет человека богатым и многогранным в проявлениях его духовной сущности. Показательно также, что эти песни широко подхвачены молодежью. Это значит, что облик того лирического героя, каким встает он из многоцветья песенной радуги, близок современному молодому человеку.

О СИЛЬНЫХ ЧУВСТВАХ, О ПАТЕТИКЕ И «АНТИВЫСПРЕННОСТИ»

Много важных и не столь важных сторон бытия воспроизводят своими специфическими средствами эти песни, и, конечно, их авторы каждый раз не бездумно, а весьма осознанно выражают именно то, что хотят сказать. Есть, однако, и нечто такое, что проявляется в их песнях в силу здорового социального инстинкта. Я имею в виду очень точное и бережное обращение с великими словами, качество, которое можно назвать «антивыспренностью», то есть неприятием слащавости и фальшивой экзальтации.

Наши лучшие поэты, и в первую очередь трибун революции Маяковский, обращались к великим словам лишь тогда, когда без них нельзя было обойтись и, что особенно важно, когда сила поэтических эмоций поэта была столь велика, что поэт чувствовал: он наверняка «заразит» ими, взволнует своих слушателей, читателей. А если этого нет, не чувствуется, то нет и поэзии, патетика превращается в риторику, яркое золото искусства – в закишную медь холодного ремесла.

Искренностью волнуют те самодеятельные песни, где прямо и сильно выражается действительно сокровенное: будь то любовь к Родине, к жизни, к женщине, будь то восторг перед красотой природы, упоение работой или клятва над могилой друга. Разве не воскрешает лучшие романтические традиции песня «Куба» А. Городницкого?

*Отпустите меня на Кубу,
Где сегодня пушки гремят.
Мне ползти сейчас по песку бы
С карабином и связкой гранат...*

*Промедление неуместно!
Разве можно спокойно спать:
Над горами Сьерра-Маэстра
Солнце боя встает опять.*

*Мне не надо счастья другого,
Я не знаю конца чудесней –
Пасть в бою под испанский говор,
Вспоминая русские песни.*

*Чтобы гладить нежно и грубо
Берег желтый и каменистый.
Отпустите меня на Кубу
И считайте меня коммунистом!*

Итак, основа воздействия – в силе чувств автора. Нужно, однако, сказать, что сильные чувства в этих песнях чаще находят обыденную форму проявления. Чрезвычайно распространена в них поэтому доверительно-интимная манера личного обращения к слушателю. И это, конечно, неспроста, потому что жанр доверительной беседы, как бы с глазу на глаз, исключает велеречивость, пустозвонство и ходульность.

Но есть еще одно средство для достоверной передачи глубоких чувств, которое уходит в давние и прочные национальные традиции. Я имею в виду юмор, подшучивание над собой и другими. Юмор – свойство сильных и добрых натур, он свидетельствует о душевной щедрости и свободе. Мелкие, злые, неразвитые, самовлюбленные люди не способны шутить, тем более над собой. Поэтому песни, проникнутые доброй усмешкой, значат для слушателя очень много: независимо от того, осознает он это или нет, они вызывают чувство доверия к их автору.

Цельными россыпями можно черпать смешинки из песен Ю. Визбора; не стихают смех и аплодисменты, когда поет Ю. Ким; любит шутить А. Городницкий, сдержанным юмором пронизаны многие песни А. Дулова. «Ашугам» свойственно шутить, смеяться, иронизировать даже в местах особо напряженных, патетических, что, конечно, не исключает, а лишь подчеркивает силу тех мест, где автор прямо декларирует самое важное.

ОТ ФИОЛЕТОВОГО К ЧЕРНОМУ

Все, что говорилось выше о достоинствах песен современных «ашугов», вытекает из обширного материала и может быть подтверждено множеством фактов. Но это еще не вся правда. Дело в том, что среди самодельных

авторов, конечно, встречаются и такие, которых отнюдь не следует поднимать на щит, а есть песни даже у отдельных талантливых авторов, которые вовсе не украшают облик их творцов.

Я не могу не сравнить два факта. Первый: в прошлом году мой друг пригласил меня к себе на новоселье. Этот вечер врезался в память как яркое, радостное событие: на проспекте Гагарина в новом доме собрались сверстники Гагарина – мужчины и женщины, представители сложнейших технических профессий – достойные современники первого космонавта. Веселье било ключом, песня сменяла песню. «Песня тревожной молодости», «Я люблю тебя, жизнь» и другие мажорные вещи звучали непрерывно, и тут же очень часто исполнялись песни Булата Окуджавы. «Песенка о Ленке Короле», «Веселый барабанщик», «Дежурный по апрелю», «Девочка по имени Отрада», «Наденька» хорошо соответствовали радостному душевному состоянию этих замечательных парней и девочек.

А вот второй факт: случайно попала мне в руки тетрадь, куда Наташа Ц., девушка 17 лет, учащаяся техникума, переписывала стихи и песни: это была удивительная копилка! Среди таких «шедевров», как песенка о студенте, который мечтал «о карьере личной, о жене столичной», или песенка о клюкве и черепа («Отвечала клюква черепу вот так: старый череп, ты давно уж не чувак...») и им подобных «почетнейшее» место занимали песни Булата Окуджавы: о нет, не те, что пели на новоселье на проспекте имени Гагарина, совсем не те!

*Прожить бы так дотла,
А там пускай ведут
За все твои дела
На самый страшный суд!..*

И много-много других произведений поэта – унылых, беспросветных, мрачных.

Наташа Ц. – девушка с весьма трудной судьбой, родители которой, как я понимаю, сделали все возможное, чтобы убить в ее душе чистые и благородные задатки и воспитать неверие в людей и лживость, ее тетрадка – зеркало ее души, и вот мрак и пустоту отражает это зеркало.

«Унылых, беспросветных, мрачных? – слышится мне голос возможного оппонента. – А разве человек не имеет права на печаль?»

На печаль? Конечно, имеет! Грусть, скорбь, горе, трудные раздумья, святое недовольство – все это сопутствующие жизни чувства, и не может жизнь обходиться без них, потому что там, где появляется успокоение, безразличие, там прекращается движение, останавливается духовное развитие. Как нет радуги без фиолетового цвета, так нет жизни без огорчений. Но если фиолетовый подавляет все остальные цвета, и более того, если вместо яркой радуги жизни мы видим подчас лишь темную полосу, мы вправе говорить об искажении, деформации верных представлений о действительности.

Но где же корни «вселенской скорби» Б. Окуджавы? Он поет:

*Ах ты, шарик голубой,
Грустная планета.
Что мы делаем с тобой?
Для чего все это?
Все мы топчемся в крови,
А ведь мы могли бы:
Реки полные любви
По тебе текли бы...*

У Б. Окуджавы много, очень много песен антивоенных, они полны ненависти к войне, но это пацифистские вещи, они полны ужаса перед тем, что несла с собой война, они отвергают ее – и в них нет ни слова о том, во имя чего боролся советский народ. У Окуджавы есть ряд песен, которые можно назвать «антикультовыми», но, боже мой, до чего они невнятные, запутанные и, прямо скажем, трусливые. Ведь брюзжание и экивоки ничего общего не имеют с той действительно суровой и справедливой критикой, которой подвергла наша партия культ личности.

Мысль Окуджавы растерянно мечется. В одной песне он бодро призывает: «Встань пораньше, встань пораньше!», в другой уныло сомневается: «Нет дураков, чтоб вставать под пенью петухов»; в одной поет: «А мы с надеждой – в будущего свет»²⁸, в другой: «Настоящих людей так немного» и т. д. В чем дело? Мне кажется, в том, что тонкий, часто чуткий к душевным переживаниям поэт Б. Окуджава как мыслитель, как носитель каких-то концепций просто слаб. Конечно, он гуманист, но гуманизм его абстрактен и лишен отчетливого социального смысла. Недаром его повесть «Будь здоров, школяр» оказалась «уникальным» явлением в советской литературе: авторским сочувствием окружен в ней навсегда испуганный молокосос. В повести воинственно провозглашено, что любви и уважения достоин всякий, кем бы он духовно ни был. Жалеть надо каждого, следует из повести, хотя бы и труса. Вот Б. Окуджава и жалеет в своих песнях людей – всех: и плохих и хороших. Он жалеет себя, жалеет усталых путников, жалеет девочек, девушек, замужних женщин, бабушек, жалеет «шарик голубой», жалеет пехоту, жалеет мальчиков, опять жалеет себя, опять женщин, и т. д., и т. д.

Трудно возразить тем, кому пленка с записями Б. Окуджавы может наскутить уже на заунывной «Песенке о душе»:

*Что такое душа?
Человечек задумчивый.
Всем наукам печальным и грустным
обученный.
Видно, что-то не так в его трудной
судьбе.*

²⁸ Правильно: в будущее – свет! (сост.).

*Но – он сам по себе,
А я – сам по себе...*

Мечется Б. Окуджава от света к тьме, то воспарит, то ударится во «вселенскую печаль», сострадая обо всем и обо всех. И видится, что тоскливое сочувствие абстрактного гуманизма к отдельному человеку часто оборачивается пассивным, равнодушным отношением к этому человеку с его трудной судьбой.

Я не приемлю унылых песен Булата Окуджавы не только из-за их содержания, но и потому, что они не оригинальны как явление поэтическое. Для того чтобы проверить мелькнувшую догадку, я раздобыл пленку с записью произведений А. Вертинского. В ряде случаев совпадения тональности, мелодии, ритмики, лексики просто поражали. Безусловно, Окуджава и не старался копировать Вертинского, но тоскливо-жалостливое содержание песен того и другого автора находит примерно одни и те же формы выражения.

Фиолетовый цвет – законный в спектре, и существует много удачных песен, в которых выражается тоска по любви, чувствуется печаль, изображаются почти непреодолимые трудности.

Интересно, однако, и то, что существуют и такие спекулятивные песенки, в которых трудности рисуются лишь для того, чтобы «выбить слезу».

Сатирик и детский поэт Вольт Суслов, он же страстный коллекционер всего, что только можно коллекционировать, в том числе и подобных спекулятивных поделок. Сам одаренный песенник, он несколько дней тщательно изучал их и вскрыл нехитрый набор штампов и весьма элементарную конструкцию, с помощью которой создаются такие песни. После этого в течение одного дня он написал сразу несколько пародий и пустил их в оборот, чтобы победить болезнь изнутри. Вот строки из одной такой песни:

*Я тебя не порадую,
Больше песен не жди.
Обещали по радио
Затяжные дожди.*

*Воят вьюги дуэтами
Про какую-то грусть.
И поэтом поэтому
Я и сам становлюсь...*

*Но теперь нас, наверное,
В плен возьмет тишина:
Оборвалась последняя
На гитаре струна...*

А вот строки из пародийного стихотворения «Походная-отходная» молодого геолога В. Лейкина.²⁹

*Восемнадцатый день ни корки.
Терпеливо несем эту кару.
Вот вчера доели опорки,
А сегодня варили гитару...*

*Тяжело по тайге пробираться?
А голодными – бесполезно.
Мы пытались поужинать рацией,
Но она оказалась железной.*

*Мы мужчины! Не потому ли
Мы упрямо идем к своей цели?
Правда, трое на днях утонули.
А четвертого, толстого, съели...*

Как видим, есть люди, которые по мере сил борются со спекуляцией. Отнюдь не все, однако. Существуют такие, о которых надо говорить без всяких обиняков. Если мы со всей уважительностью спорим с Б. Окуджавой, если, соблюдая нормы принятого этикета, можем попенять Высоцкому за то, что его злое пародирование психологии блатного мира иногда воспринимается и как романтизация этого мира, то есть и такие сочинители, о которых хочется сказать резко и гневно. Я не хочу называть их фамилий, но прокомментировать их «творчество» следует.

Вот, например, мораль одного из них:³⁰

*И, думаю, дал дуба я
В начале нашей встречи:
Я подошел по-глупому,
Ты отдалась умеючи.*

Симптоматично, что беспросветное уныние, гадкие намеки, низкопробная пошлость в подобного рода поделках сочетаются с зауем худшего декадентского толка. К чести нашей молодежи следует сказать, что песни эти звучат исключительно в исполнении авторов и совершенно не имеют успеха у слушателей, несмотря на весьма энергичные и предприимчивые старания этих «творцов».

Разговор о «фиолетовой части спектра» я завел не только для завершения объективной картины, но и для того, чтобы подтвердить старую-престарую истину: свято место пусто не бывает. Между тем наши профессиональные поэты-песенники очень редко пишут о печальных и грустных переживаниях, которые бывают у человека. Вот поэтому-то на

²⁹ На это стихотворение А. Дуловым создана пародийная песня под названием «Марш болотных геологов» (сост.)

³⁰ Речь идет об одной из песен Е. Клячкина, которые он называл «фишками» (сост.)

сцену лезут песенки о мешанской тоске – вплоть до проявления злобно-индивидуалистического отрицания всего святого.

ТАК ЧТО ЖЕ ЭТО ЗА ЯВЛЕНИЕ?

Этот огромный всплеск самодеятельного песенного творчества, о котором идет речь, – что это за явление? Чем оно вызвано? В известной мере понятно: профессиональные песенники на определенном этапе не смогли в достаточной мере выразить настроения и чувства молодежи. У меня есть пленка с записью концерта, который дали участники вокального ансамбля Московского государственного педагогического института. Этот прекрасный по уровню мастерства ансамбль исполняет песни только самодеятельных авторов (во всяком случае, на этой пленке). «Мы захотели петь те песни, которые выражают наше настроение, и мы их сочинили», – звучит с пленки голос ведущего. Таким образом, этот вопрос особых затруднений не вызывает. Но вот как назвать с точки зрения научной творчество самодеятельных авторов?

Я сказал бы так: это одна из жанровых разновидностей современного фольклора.

Но можно предвидеть такие возражения: причем здесь, дескать, фольклор, хотя бы и современный?

Во-первых, где коллективность и анонимность творчества, если авторы подавляющего большинства песен известны?

Во-вторых, где изустность творчества, если все эти песни при помощи современных технических средств: магнитофонов, пишущих машинок и авторучек – четко закрепляются на пленке или бумаге?

В-третьих, где вариативность, которая в данном случае не может получить широкой амплитуды?

Эти возражения следует принять, правда, с некоторыми коррективами, так как для массы поющих имена авторов песен, как правило, неизвестны и безразличны. Кроме того, хоть и закрепленные в авторском исполнении на магнитных пленках, песни эти все же распространяются и бытуют преимущественно изустно, отсюда, кстати, возможны некоторые разночтения их. Но тем не менее, основные принципы классического фольклора оказываются нарушенными. И не только основные. Где, например, неграмотность авторов? Как известно, в подавляющем большинстве безвестные гениальные и рядовые сказители древних и средних веков были неграмотны. Но трудно говорить о неграмотности сейчас: большинство самодеятельных авторов, о которых речь шла выше, имеет высшее образование, среди них есть кандидаты наук, инженеры, учителя, журналисты, артисты, рабочие высшей квалификации, поэты, офицеры и прочие высокообразованные специалисты.

Таким образом, о старых признаках фольклора говорить не приходится. Но об одном из проявлений современного самодеятельного художественного творчества говорить можно и нужно.

Нелепо ждать возникновения и бытования художественной самодетельности в той же форме, что и тысяча и сто лет: назад, ибо решительно изменились условия духовной жизни народа. Новые народные песни возникают иначе, чем прежде, ибо повсюду люди грамотны, всюду слушают радио, читают, ходят в кино и театр.

Массовая художественная самодетельность, развернувшаяся в колхозных и районных клубах и Домах культуры, во Дворцах культуры рабочих поселков и в городах, характерна тем, что там наряду с исполнением произведений современных профессиональных авторов, наряду с исполнением старых песен создают и свои собственные произведения: иногда подражательные, но часто и самобытные, оригинальные, отличающиеся высокими художественными достоинствами. Так что же это, как не современное народное творчество?

Мне думается, в нынешних условиях не старые, классические признаки фольклора (анонимность, изустность и т. д.) должны быть определяющими при анализе народного современного творчества. Если брать во внимание только эти признаки, то мы ограничим огромный и важный непрекращающийся процесс художественного мышления народа частушкой и анекдотом. Разумеется, это было бы неверно по существу.

Вероятно, в связи с совершившейся в нашей стране культурной резолюцией следует говорить и о том, что сейчас не может быть непроходимой, резко ограниченной пропасти между профессиональным и народным творчеством. Недаром же множество песен, созданных современными самодетельными авторами, стало известно в общесоюзных масштабах благодаря кино и радиопередачам, а ведь впервые они были сочинены где-то в лесах, где-то на зимовье или на дружеской вечеринке инженером, учителем или геологом. Почти по Маяковскому: «Землю попашет, напишет стихи...»

Размышления о современном фольклоре позволяют убедительно говорить и о другом: о расцвете способностей и возможностей людей в наших условиях. И. Коловский, кинолюбитель из Красноярска, создает яркий, метафорически неожиданный фильм о Ленине «В далеком Шушенском», и этот фильм выходит на всесоюзный экран. Инженер Н. Внуков становится заметным специалистом по творчеству О. Генри. Радиотехник В. Сандлер из Ленинграда кропотливо, подвижнически трудясь, отыскивает и возвращает народу многие десятки рассказов А. Грина. Инженер Л. Черейский составляет уникальную картотеку людей, с которыми был знаком А. Пушкин, – этот труд является действенным подспорьем в исследованиях пушкинистов и т. д. Да, действительно, человек в условиях свободного общества и социального равноправия будет становиться все более многогранной личностью. Наша культура имеет богатейшие резервы. Вольт Суслов, поэт, сатирик, коллекционер, говорит, что если бы Союз писателей, или Союз композиторов, или радио привлекли бы к себе в постоянные помощники десятки самодетельных, самобытных талантов, мы

получили бы новую могучую волну великолепных песен. Он знает, что говорит, его коллекция богаче моей.

Статья вышла конспективная, а сколько еще проблем даже не затронуто, сколько тем вообще не задето! Утешение одно: работа в этой области уже начинается, не может не начаться. Вероятно, у других авторов будет иной материал, иные аспекты изучения, они придут к иным выводам, будут оспаривать сказанное выше – пусть! Главное, чтобы это теоретически и практически важное дело не заглохло. Оно действительно сулит много интересного.

ВНИМАНИЕ – ПЕСНЯ³¹

Дискуссия в журнале «Молодой коммунист»

Вы прислушивались к тому, что поют вокруг? Какие песни напевает младший братишка или сосед, что хором распевают туристы в электричке? Какие слова и напевы популярны у подростков вашего Двора? Что нашептывают магнитофоны на студенческих и семейных вечерах?

Прислушайтесь – это интересно. И очень важно. Песня – спутник нашей жизни. А спутников надо уметь выбирать.

Хорошая песня – лучший и верный друг. Бережно ли мы к нему относимся?

В пятом номере нашего журнала за прошлый год была опубликована статья В. Сиротенко «Не отдавай оружия, товарищ» – о песне. Песне настоящей и подделке, песне – произведению искусства и песне-мецанке. Читатели в откликах на статью единодушно предлагают: «Давайте продолжим этот разговор. Давайте поговорим о песнях».

Сегодня в разговоре о лирических песнях, тех, что издаются, и тех, что «прописаны» только на магнитофонных лентах, принимают участие композитор Ян Френкель, комсомольский работник Геннадий Воронцов, молодой прозаик Леонид Жуховицкий и артист МХАТа СССР Владимир Трошин. В следующих номерах – ваше слово, читатели.

Ян Френкель – композитор:

С чего начинается песня? Многие, вероятно, скажут: «Странный для композитора вопрос. Конечно, с музыки». А мне хочется возразить: нет; со слов. Песня начинается с хороших слов, продолжается в хорошей музыке и заканчивает свой путь, поселившись в человеческом сердце.

Песня начинается со знания жизни. Иначе как бы ни был талантлив человек, он не сможет создать произведение, которое взволновало бы его

³¹ Впервые опубликовано: «Молодой коммунист», 1965, №2. С.30-37. Первая дискуссия о так называемых «магнитофонных песнях» с участием представителей разных видов профессионального искусства (*сост.*).

современников. Только зная и любя тех, о ком пишешь, можно создать что-то значительное. Иначе это ремесло, однодневные поделки, которые, прозвучав несколько раз в передачах «к подходящему случаю», будут лежать в архивах.

Она звучит по радио, телевидению, на концертах, на улицах. К ней привыкают. А привычное чудо – уже не чудо, и молодежь жадно ждет новой песни. И вот это требовательное ожидание – постоянный источник вдохновения для тех, кто создает песни.

Сидя дома, нельзя писать о том, что делается в Братске. И газеты тут не спасут, сколько ни читай о подвигах строителей, недаром так популярны песни Александры Пахмутовой, в том числе сибирский цикл. А. Пахмутова исколесила Сибирь, она познакомилась с этим привольным и суровым краем. С людьми, которые его заново открывают, – в рабочем порядке. Эти люди, конечно, достойны ораторий. Но еще нужнее им песня, которая действительно помогает строить и жить. Бодрая, веселая, лирическая.

Мне пришлось много ездить в последние годы и по средней России, и по Дальнему Востоку, Сибири, Казахстану. И везде – в больших городах, на строительных площадках, в рабочих поселках – слушатели, как сговорившись, просили:

- Напишите о нашем поселке...

- Создайте песню о нашем городе...

За этими словами мне виделось очень многое. Ведь это удивительно отрадный факт, что люди гордятся своими поселками. За поселками встает Россия. Пусть порой какой-нибудь городок совсем не так уж хорош, есть места много лучше и легче, благоустроенней и приветливей. И строители знают это, но от этого свой город, возведенный своими руками, не становится для них менее привлекательным. Наоборот. Он им еще дороже, и они стремятся сделать все, чтобы он стал лучшим. Это не просто привязанность. Это патриотизм. Говорят, что всякое чувство всегда конкретно. И любовь к части земли, которая, по выражению Константина Симонова, «годится, чтоб видеть в ней приметы всей земли», вырастает в любовь к Родине.

Создать песню, если можно так сказать, «местного назначения», чтобы она стала популярной всюду, очень трудно. Их не так уж много. Помните: «Сормовская лирическая», «Подмосковные вечера», несколько песен о Ленинграде... Эти и другие песни удивительно сердечны, они говорят о том, что волнует каждого, они идут от самого заветного.

Для песен последних лет характерен полный поворот к человеку. О труде ли песня, о боевом ли прошлом, о сегодняшнем подвиге человека – она все равно обращена к сердцу, она лирична. Подлинная лиричность только усиливает социальное содержание песни. Вспомните «Песню о тревожной молодости» А. Пахмутовой, «Комсомольцев двадцатого года», «Я верю, друзья...» О. Фельцмана. Это произведения большого общественного звучания, а воспринимаются как очень личные.

Черты нашей жизни, черты нового времени, дух эпохи отражены в очень многих лирических песнях, и это не случайно. Иногда трудно отделить «я» и

«мы» – такое у нас время, такова наша действительность.

Недавно в Союзе композиторов был у нас разговор с итальянским музыкальным критиком Кальдерони. Кальдерони спросил, каковы у нас основные песенные проблемы. Мы развели руками. Проблема одна: писать больше и лучше.

- У нас важнейшая проблема – содержание песни. Большое количество итальянских песен удивительно бессодержательно: «люблю», «тоскую», «жду», «ушел», «одна»... И так до бесконечности, – сказал Кальдерони.

Кто-то из присутствующих заметил, что и наши песни переводятся за рубежом часто именно с таким же «уклоном», а порой от первоначального текста не остается ничего.

- Переводите сами больше, – посоветовал Кальдерони. – Переводите больше наших песен «на свой лад», а мы их будем переводить обратно с «насыщенным» содержанием, – пошутил итальянский критик.

В каждой шутке есть доля правды. Многие наши песни популярны во всем мире. Однако мы редко переводим их на иностранные языки сами. А зарубежные переводчики в угоду вкусам зачастую трактуют песни очень вольно, выхолащивая их содержание. Следует переводить наши песни нам самим. Это помогло бы сохранить гражданский дух лирической советской песни, раскрыть зарубежному слушателю очень важные стороны нашей духовной жизни.

Конечно, не все наши песни глубоки по содержанию; перепевов извечных тем «покинутости», одиночества, ожидания и у нас достаточно. И не всегда наши песни социального содержания написаны на достойном уровне, не всегда они просты и мелодичны. Хорошая песня содержит в себе целый мир человеческих чувств и раздумий. И потому она живет долго. И песня обязательно несет на себе отпечаток времени. Ясно, что «Лучинушка» написана очень давно и что «Едем мы, друзья» – это наше стремительное время, полное открытий и героизма. Самый оперативный музыкальный жанр – песня скорее всего откликнется на то новое, что приходит в жизнь.

Некоторые композиторы с оттенком снисходительности относятся к песенникам за их стремление отразить то, что «витают вокруг». Я думаю, такая позиция композитора-песенника заслуживает безоговорочного одобрения, а не упрека с олимпийских высот.

Очень современно пишет Андрей Петров. И в этой современности, по моему, одна из причин большого успеха его произведений. Его песни очень просты. Человеку 1965 года, конечно, дороги песни прошлых лет. Но, помня о них, он сегодня чаще поет то, что написано в современном стиле, современном ритмическом строе: песни Андрея Петрова, Аркадия Островского и других композиторов. Дело здесь не столько в умелой инструментовке, сколько в стремлении композитора отразить дух времени, сегодняшние чаяния, сегодняшние и завтрашние заботы. Ведь песня отражает духовную жизнь народа.

Кроме композитора и поэта, у песни есть третий «родитель». Это певец. От него зависит гораздо больше, чем видится на первый взгляд. Так

«Подмосковные вечера» В. Соловьева-Седого в моей памяти, да и не только в моей, непременно связаны с Владимиром Трошиным. Нашей с Константином Ваншенкиным песне «Я спешу, извините меня» дал дорогу Марк Бернес, который принимает непосредственное участие в создании многих песен. Теплота, сердечность и обаяние певца во многом определяют успех произведения.

Я очень люблю, когда мои песни поют участники художественной самодеятельности. Они обязательно поют сердечно. Так, «Песня вечной юности» прозвучала впервые в радиопередаче «Доброе утро» в исполнении самодеятельных артистов. Может, это было и несовершенно, но как задущево!

Потом в музыкальной редакции радиовещания эту песню записали в исполнении солистов оперного театра. И... она потеряла свое обаяние. Было мастерство, был чисто внешний блеск, не было только души.

Я отнюдь не против певцов с великолепными вокальными данными, а только против холодного мастерства. Оно рождается внутренним безразличием певца к тому, что он поет. А на безразличие реакция слушателей безошибочна: равнодушные.

Понятно, что вкус слушателей надо воспитывать. Тогда молодежь, а именно она самая «песенная» прослойка общества, будет любить и знать то лучшее, что создано в нашей песенной культуре. Тогда не будут популярны бессодержательные поделки, как опубликованные, так и записанные на магнитофонных лентах «с голоса». Бесконечно пестрые магнитофонные песни порой заслуживают внимания, порой это явное «не то». Мне, например, нравятся песни Новеллы Матвеевой, мне многое нравится в Визборе. И поскольку этот вид творчества получил очень широкое распространение, естественно, что «ходит» немало и бесталанных сочинений.

По-моему, этот вид песен заслуживает, чтобы в нем разобрались музыковеды: что-то приняли, что-то категорически отвергли. Нужен спокойный и квалифицированный разбор. Отмахиваться нельзя: ведь поют же.

Иногда говорят, что песня недолговечна: прозвучала, надоела, забылась. Не могу с этим согласиться. Как прожитые годы всегда при нас – невидимым грузом впечатлений, работы, осуществленных стремлений, так и спетая песня живет в нас, с нами. Песня не умирает. Настоящая песня и через много лет – «как старое, но грозное оружие». Она с нами.

Леонид Жуховицкий – писатель:

Раз уж разговор зашел о массовой песне, нельзя обойти молчанием один ее не совсем обычный вид: песни, которые поются широко и в то же время, если судить по музыкальным журналам и радиопередачам, как бы не существуют. Я имею в виду песни Визбора, Ады Якушевой и других «непрофессионалов».

Я не специалист в области песни, поэтому с удовольствием послушал бы компетентное мнение профессионалов по поводу, например, песен

Окуджавы. Увы, профессионалы молчат...

Многие, очень многие наши поэты пишут песни. И часто эти песни несравненно ниже по литературному уровню их же собственных стихов. Даже лучшие наши поэты не решаются порой включить в сборники стихов тексты иных своих довольно популярных песен. Сила этих поэтов не в песне.

Окуджава – один из поэтов, чья сила прежде всего в песне. Возьмем, к примеру, простенькую песню об Арбате:

*Ты течешь, как река. Странное название.
И прозрачен асфальт, как в реке вода.
Ах, Арбат, мой Арбат, ты – мое призвание,
Ты – и радость моя, и моя беда...*

Дело не только в построении песни – три очень схожих и очень разных четверостишия, не только в точно найденной, по-московски неброской красоте образов, но и в мелодичности стиха.

Кто бы мог подумать, что традиционное московское «аканье» может быть таким задумчивым и нежным! Это достигается не только тем, что из шестнадцати ударений тринадцать на «а»; но и еще чем-то гораздо более важным, что можно назвать чувством вкуса, чувством меры, талантом.

В лучших наших песнях звучат высокие и светлые идеи века: гуманизм, бескомпромиссная ненависть к войне, верность идеям революции, вера в человека, в истинную любовь. У нас много прекрасных песен о революции, тема эта вдохновляет и всегда будет вдохновлять поэтов.

Можно сказать о революции и словами Булата Окуджавы:

*Но если вдруг когда-нибудь
мне уберечься не удастся,
Какое б новое сраженьё
ни покачнуло шар земной,
Я все равно паду на той,
на той далекой, на Гражданской,
И комиссары в пыльных шлемах
склонятся молча надо мной.*

Лучшие антивоенные и революционные песни можно петь не только хором в большом зале, они звучат и в рабочем общежитии и на студенческой вечеринке. Ребята часто поют и «Леньку Королева», и «Комсомольскую богиню», и «До свиданья, мальчики».

Все сказанное во многом относится и к другим нашим талантливым и своеобразным молодым песенникам.

Так в чем же дело? Почему десятки равнодушных «текстовиков» спокойно тачают свои похожие, будто с одной колодки, тексты, а стоящие песни вызывают порой неуверенное пожатие плеч?

Говорят, что песни Окуджавы бедны музыкально. Может, и бедны – спорить не буду, не специалист. Допустим, мелодии их действительно плохи. Но разве мало мы слышим песен, где музыка хороша, а слова потрясающе

беспомощны? Даже у лучших наших композиторов некоторые песни поются только из-за музыки. А ведь в песне стихи и музыка обладают равными правами.

Говорят, что многие «магнитофонные песни» грустны и потому не нужны. Мнение в высшей степени странное. Ведь человеку ничто человеческое не чуждо, и грусть в том числе. Особенно если человек влюблен. Как сказано в одной, безусловно, оптимистической песне, «любовь никогда не бывает без грусти...»

О «магнитофонных песнях» говорят, что они рассчитаны на безголосых певцов, «шептунов». Возможно. Но мне лично, как представителю «безголосых», они дороги и этим. Не каждый рождается Шаляпиным, но почти каждый любит петь.

Даже одному человеку необходимы разные песни. Нужна песня революционная для торжественного собрания, для праздничной колонны. Нужна свадебная. Нужна ритмичная туристская песня для похода и нужна забавная дурашливая песенка-пародия, чтоб хором петь в электричке. Нужна песня о любви, чтобы петь ее с эстрады перед переполненным залом, и другая песня о любви, чтобы петь ее в аудитории гораздо более узкой – перед одним человеком... Я думаю, что пресловутая «интимность» таких песен не недостаток, а огромное достоинство: поэт высокие гражданские темы делает интимными, то есть личными для каждого.

Говорят, наконец, что у Окуджавы есть плохие песни. Есть, конечно. Но ведь и о спортсмене судят по его высшим достижениям.

Возможно, некоторую настороженность вызывает то, что песни Окуджавы не похожи на такие великолепные достижения советского искусства, как песни Лебедева-Кумача, Исаковского и других талантливых советских поэтов. Может быть, песни Булата Окуджавы в чем-то противоречат незыблемым законам песенного творчества? Возможно, не буду спорить.

Нет ли в песенном творчестве Окуджавы плохих сторон – даже в лучших его вещах? Вероятно, есть, и с этим надо бороться. Но как? Думаю, существует лишь один правильный путь: с песней можно бороться только песней.

Меня радует, что в последние годы и «блатные» песни и песни Лещенко почти совершенно исчезли. По-моему, их вытеснили не лекциями о хорошем вкусе – это вряд ли помогло бы, – а песней. Воровскую романтику заставила капитулировать романтика подвига, человечности, высокой любви.

Возможно, я во многом ошибаюсь. Хотелось бы, чтобы песенники-профессионалы ответили мне. Только пусть не отмалчиваются. Если мы действительно заинтересованы в истине, давайте искать ее в споре. И не надо откладывать этот спор. Не надо ждать, пока очередной приезд очередного Монтана не убедит нас наконец, что городской романс нужен не только Парижу, но и Москве...

Владимир Трошин – артист:

Недавно Никита Владимирович Богословский показал мне свою песню «Девчонка».

...Идет русская девчонка по Бродвею, город шумит, огни и толпа. А она – одна-одинешенька. Идет стремительно. Но ведь от себя не уйдешь. Вышла замуж за иностранца, и вот теперь ее улица – Бродвей. А где-то шумят березы, зовут...

«Ну, ситуация не типичная, – подумал я и решил: – Нет, эту песню петь не буду».

А потом я прочел «Девчонку» еще раз и понял, что есть в ней второй план, и очень важный. Ведь это песня не только о том, что девчонка по легкомыслию осталась без Родины. Это гораздо о большем: о чистоте и об ответственности. Об ответственности человека за свои поступки, о той страшной цене, которую мы платим, если поступаемся святым.

И я стал петь «Девчонку». Нет, я не оправдывал героиню песни, я судил ее, но, как взрослый, по-человечески понимал ее невысказанную тоску по родному дому. Потому что сам, бывая за границей, начинал тосковать буквально на третий день.

Стремясь не навязывать слушателям своего мнения, я подводил их (и ее, девчонку) к надежде:

*Но всегда, кочуя по равнине,
Прилетают к дому журавли...*

И если кто-то из слушателей, познакомившись с «Девчонкой», задумается над тем, как важно честно, бескомпромиссно оценивать каждый свой поступок, моя цель будет достигнута.

Ведь это главное в песне: что она скажет людям, какие вызовет мысли и воспоминания.

Хорошая песня всегда содержит в себе больше, чем может показаться на первый взгляд. Так, вышел человек на большак, летят журавли. А он видит за ними неизмеримое: Родину...

Сольные концерты я часто начинаю с цикла песен Н. Богословского «Воспоминания о прошлой войне». Я знаю: в зале сидят и те, кто воевал, и их дети, молодежь, которая не может помнить войны. Кое-кто из ребят даже способен говорить о ней с юмором.

И я стараюсь искренне и правдиво рассказать о том, какая это была война и что это были за годы. Горестное, трудное и необычайно чистое время, когда все истинное было на виду и все ложное не могло спрятать своей фальши. Я говорю тем, кто в зале, о самом высоком – мужестве, дружбе, любви. Стараюсь заставить думать, вспоминать, анализировать. И все это великолепной музыкой и такими же стихами – емкими, неназойливыми. Здесь не надо кричать: «Не складывай оружия, товарищ!» Достаточно внешне спокойных симоновских слов:

*...Падают снег, воеет метель,
Спит на стене фронтовая шинель...*

Я иду от строфы к строфе, иду к строке о том, «как снежинка на губах моих не таяла», и тишина в зале громче всяких слов говорит о том, что люди слушают сердцем. А самый глубокий след оставляет в нас то, что прошло через наше сердце. Тогда человек отбрасывает все лишнее, по выражению Маяковского, «налипшее на бока». Человек очищается песней, как всяким настоящим произведением искусства.

«Песни могут заставить быть человеком», – написал мне недавно один паренек из города Иваново. По-моему, эти слова – высшая похвала поэту и композитору.

Но заставить «быть человеком» может только песня умная, песня гражданская – в этом я совершенно уверен. Гражданская – не значит официальная, на сугубо общие темы. Совсем нет.

Я не буду петь просто про березку, если не прочту в словах и музыке гораздо большего: мира человеческих чувств, переживаний, размышлений. Я никогда не спою в концерте лирическую песню «Ты и я». Она красива, но она для узкого круга.

Песня о любви – песня для всех, и эта ее «всеобщность» обязывает ко многому. Такая песня должна быть обязательно чистой, светлой и доверительной. Авторы песни и ее исполнители не могут тут допустить ни одной неверной ноты. Ложь в песне невысказанна, и если сфальшивил кто-то из троих – песне не завоевать слушателей.

Мне предлагают исполнить немало песен, и от многих я отказываюсь. Если песней я ничего не могу сказать людям, зачем она? Так, буквально на днях один очень уважаемый композитор прислал семь лирических песен. И хотя это трудно – отказываться, все же я отказался их петь. Ведь лирика не просто перепевы знакомых образов. Это еще и выражение человеческой души.

Недавно Э. Колмановский написал «Вальс о вальсе». И я «ухватился» за этот вальс. Почему? Дело не только в хорошей музыке и таких же словах. Мне есть что сказать слушателям, а им есть о чем подумать. «Вальс устарел, – говорят иные, смеясь. – Почему ж не могу я забыть свой первый вальс?» Так начинается. А потом: «Смеется вальс над модами века...» Я размышляю вслух, я задаю вопрос и отвечаю зрителям – о себе, а они уже ответят каждый по-своему и каждый о себе. В этом вальсе я вижу большое гражданское содержание: защиту изящества и красоты, защиту истинного против безобразного и надуманного.

Песня – это трибуна артиста, это его возможность сказать людям что-то большое. Ведь что артист вложит в песню, то и получит слушатель. И когда я добиваюсь ответа, когда я чувствую, что песня вызвала у сидящих в зале людей много мыслей и чувств, я ощущаю это как счастье.

Песня должна нести гражданское содержание, и она должна быть кристально чиста. Только в этом случае прямая, страстная публицистическая

речь будет воспринята так же прямо и страстно. Такой была революционная песня. Она потому и незабываема, что удивительно чиста. Эта песня шла к людям с открытой душой («...В коммуне остановка, иного нет у нас пути, в руках у нас винтовка»), воспринималась ими также открыто, становилась частью жизни. В таких песнях не должно быть вторых планов, тут необходимо, чтобы все было ясно, чтобы были найдены единственно верные слова. И, может быть, потому некоторые наши публицистические песни не были подхвачены, что слова в них – правильные, но холодные, много раз слышанные. Их много в строке, они теснят друг друга...

Из последних песен мне очень понравилась песня Яна Френкеля «Романтики». На первый взгляд она проста и безыскусна. Но как много в ней заложено! Она пряма и удивительно человечна. И где-то, может быть, немного иронична. Ну что ж, у мужественных людей, тех, кто ни за что не свернет с трудного пути, есть это право – поиронизировать над собой:

«- Эй, романтика, дай огонька!»

характерна для нашего времени. И еще – современная песня должна быть благородной. Может быть, это слишком субъективно, но мне кажется, что любой слушатель внутренне просит певца:

- Заставь меня волноваться, заставь вспомнить то, что я забыл, о чем нельзя забывать, – красивое, чистое, настоящее... Заставь меня бежать на помощь старому другу и незнакомому человеку...

У слушателей сразу же нашла отклик песня А. Жарковского «Костер» (слова Седых). О том, как костер «вдаль зовет комсомольскую молодость нашу», о том, что трудную молодость и нелегкую зрелость наше поколение не променяло бы ни на что, о том, что теперь сыновья идут дорогой отцов... Я думаю, что успехом песня обязана именно своему внутреннему благородству. Какой-то удивительной бескомпромиссности и невысказанной, но ясной решимости: снова пройти этот путь, если понадобится.

И радиослушатели и те, кто приходит на концерты, очень строгий народ. Этот народ ценит содержательную песню. И чутко реагирует на малейшую фальшь. Иногда диву даешься, как по-своему воспринимает слушатель ту или иную песню, как много видит за ее словами. Песня – это обобщение, и потому так велика должна быть ответственность ее авторов, ее исполнителей.

Я получаю много писем и всегда радуюсь им. Дело не в том, что жители самых отдаленных районов считают меня своим другом и зовут в гости. Это заслуга прежде всего композитора и поэта. Дело в человеческой доброте, в государственном подходе к песне.

«Спасибо за песни, никогда не стареющие. Песни, которые не дают унывать, которые создают хорошее настроение и помогают...» – пишет девятнадцатилетний Александр Киселев из Курганской области.

«Много пою, так как жизнь невысказанна без песни», – пишет электрик из города Иваново.

А свердловчанин Сергей Мамыкин прислал мне песню «Звезды светят нам», услышанную им в отпуске, в городе Калинин. Он пишет, что будет

рад, если с ней познакомятся другие. И неважно, слабая или сильная песня «Звезды светят нам». Человек очень хочет, чтобы его радость от встречи с песней передалась другим. Это основное.

...Песня уходит от ее авторов и от исполнителя и живет отдельной жизнью. Но она остается в нас, потому что песня как бы продолжение нашего сердца, и, поселившись в других сердцах, она объединяет людей, порой самых разных, разделенных временем и пространством.

Геннадий Воронцов – комсомольский работник:

Обычный проходной московский двор – скверик, арка ворот. Под аркой пяток ребят, лет четырнадцати-пятнадцати. У одного – гитара на веревочке и даже с бантом. Подхожу ближе, слышу мальчишеский голос:

*Нам не нужен с тобой поцелуй,
Пусть целуются предки...*

И дальше в таком же роде. Мимо пробежали девчонки, фыркнули.

- Неужели нравится песня? – спрашиваю певца.

Он повернулся – обыкновенное, симпатичное мальчишеское лицо. И отвечает:

- А что, плохая?

- Отменно.

- Зато необычная...

Разговорились. Паренек и сам не знает, за что ему нравится эта песня или другие такие же, вроде «уехал Едик (именно Едик) в дальние края...».

После этого разговора я и мои товарищи, тоже инструкторы Ждановского райкома комсомола Москвы, решили получше узнать, что же поют мальчишки и девчонки тринадцати-шестнадцати лет, какие песни любят и каких не знают. И вот что выяснилось. Девочки поют много популярных песен и стремятся узнать все новые хорошие песни. Разумеется, больше всего лирические: «Карелия», «Дождь на Неве», «Венок Дуная», «Текстильный городок»... Но и тут настораживает погоня за модой, за новой песней, иногда не ахти какой, но только новой. Вроде песни «Возможно» или еще «Вот идет черный кот».

Ребята, несмотря на приверженность к такой технике, как магнитофоны, радиолы, радиоприемники, больше увлекаются всякой дешевой экзотикой вроде «О кока-кола, напиток для богов».

Неужели же совсем нет хороших песен для трудного «переходного» возраста? Есть, наверное, но их мало, и мы очень плохо их пропагандируем. А пока поют ребята такие песни, что просто диву даешься. Например:

*Вслед за песней позовут ребята
В неизвестные еще края,
И тогда под крыльями заката
Вспыхнет яркой звездочкой мечта моя.*

По мысли это неплохо. Но я даже посочувствовал тем, кто это пел. Ведь

это так напоминает «рыбу» – набор слов для того, чтобы напеть мелодию.

Есть хорошие песни, которые поют комсомольцы на своих собраниях, поют с любовью и удовольствием. Это «Песня о тревожной молодости», «Главное, ребята, сердцем не стареть», это всегда популярные «Марш энтузиастов», «Жаховка». Равноценных им песен для другой, домашней обстановки, для небольшой компании, по-моему, нет. Я имею в виду песни, содержание которых было бы не только лирическим, но и по-настоящему гражданским. Исключение составляет песня Э. Колмановского и К. Ваншенкина «Я люблю тебя, жизнь!». Но и эта песня уже далеко не молода.

И все же чаще дома молодежь поет совсем другие песни. На магнитофоны записывается и распространяется порой из ряда вон низкопробный импорт. Записываются и поются туристские песни, очень распространенные, кстати говоря. Записываются песни Визбора, Якушевой, Окуджавы и песни безымянных авторов. Эти песни не все равноценны. Порой они просто неприемлемы.

Я не за дешевое бодрчество. Нет ничего противнее наигранного, казенного оптимизма. Но когда я слушаю записи некоторых песен Окуджавы, например, то вспоминаю рассказы о старых шарманщиках: все эти песни идут на одной тоскливой ноте. Конечно, можно сказать слогами поэта: «для веселия планета наша мало оборудована». Но и, взяв на вооружение уныние, мало что переоборудуешь. Вернее, ничего.

Говорят, что Окуджава «идет от человека». Но мне кажется, что герой его песен – человек нарочито или по-настоящему несчастный. Нужна ли песня с намеренной «цыганщиной», с усугубленным трагизмом (причем предмет трагедии порой выглядит мелко) – не знаю. По-моему, вряд ли.

Никто никогда не отнимет у человека права на грусть. Однако если все время рядом будут ныть, у человека опустятся руки. Он станет бескрылым, он ничего не сделает для людей, ведь все равно «быть недолго молодым, скоро срок догонит, неразменным золотым покачусь с ладони». С таким не поедешь строить Звездоград.

В песнях других авторов – в некоторых песнях Визбора, например – звучит нарочитая разухабистость. Вероятно, можно и звезду приспособить под коммунальную кухню. Но стоит ли? Есть вещи и события, о которых нельзя говорить в заливчатском тоне. Война, например. Переживший войну солдат не станет говорить о ней заливчатски, даже если и остроумно.

Как говорят, клин вышибают клином. С унылой, бессодержательной, а порой и вредной песней может справиться только хорошая песня. Поднимающая человека, зовущая к подвигам. Простая. Человечная.

С песнями, которые иногда поют подростки по дворам, бороться надо там же обществу, неуставным комсомольским организациям, созданным при ЖЭКах.

С километрами магнитофонных лент – дело сложнее. Тут необходимо авторитетное слово песенников-профессионалов, музыковедов. Нужна квалифицированная разъяснительная работа. В них надо спокойно разобраться, в этих песнях, и лучшие – издать. Почему нет сборника

туристских песен самодеятельных композиторов? Их поют, и не стоит закрывать на это глаза.

О плохих песнях надо спокойно, убедительно и доверительно рассказать молодежи: почему они плохи, в чем их вред. И взамен предложить лучшее.

Только в нашем районе – 4 дома культуры, 25 клубов, 5 кинотеатров, музыкальное училище, 4 детские музыкальные школы, 5 вечерних школ общего музыкального образования, 52 красных уголка, много библиотек. И вся эта большая сила может и обязана быть пропагандистом песни. Воспитателем музыкального вкуса подрастающего поколения. Неуставные комсомольские организации, созданные в районе, занимаются досугом подростков. И хорошо было бы иметь при каждой организации двух-трех пропагандистов песни.

МОЛОДОСТЬ, ПЕСНЯ, ГИТАРА³²

Дискуссия в «Литературной газете»

...В РЕДАКЦИЮ³³ пришло письмо. Его автор Рафкат Шарипов с возмущением писал:

«...Иногда услышишь песню, от которой «муторно» становится на душе. Вот и недавно в одной из радиопередач прозвучала песня с таким припевом: «По горам ты топай, топай, за веревочку держись: концентрат перловый лопай – вот такая наша жизнь!».

Веселый эстрадный мотивчик и какая-то нелепая словесная путаница, грубый вульгаризм! В песне говорилось, что «ты лежишь, как сыр на блюде, и белеет твой скелет» и что где-то мать ждет не дожидается сына. «Быть может, тебя отыщут через пару тысяч лет», – глубокомысленно заключает автор песни.

Речь, видимо, шла об альпинистах или туристах, но, к сожалению, ни названия песни, ни имени ее автора по радио не сообщили».

Письмо как письмо. Одно из сотен, которые приходят в редакцию. Как просто было бы ответить на него что-нибудь вроде: «Благодарим за внимание к газете» или «Вы совершенно справедливо заметили...» Так это, вероятно, и произошло бы, если бы...

...В соседней квартире собралась молодежь. Из-за стены доносится однообразная, чуть грустная мелодия. Поют. Тихо и однообразно. Поют под гитару.

³² Впервые опубликовано: «Литературная газета», 1965 (15 апреля; 24 апреля; 29 апреля; 27 мая; 30 июня). Первая газетная дискуссия о самодеятельной песне, длившаяся несколько месяцев (сост.).

³³ Здесь и ниже смысловые выделения, оформленные прописными буквами, соответствуют оригиналу (сост.).

...На скамеечке во дворе нестройный хор часами выводит под гитару что-нибудь вроде: «Милая, чего ты нос повесила, чего глядишь невесело, а мне тебя не жаль...»³⁴ Поражаешься не столько убожеству «сочинения», сколько тому, что люди целые вечера «с вдохновением», повторяют слова этой песенки.

...Вверх по улице Горького медленно бредет юноша в сопровождении двух тонконогих девушек. Напевают ритмически несложную мелодию. И снова в руках гитара,

ГИТАРА... Звуки ее размеряли упругие строфы стихов Дениса Давыдова, цыганскими ее переборами заслушивались умнейшие люди России. Она же, гитара, была прародительницей разухабистой «цыганицы», «жестокоего» романа, столь сладостных слуху обывателя. Еще Ленский вынужден был слушать, как некая Дуня под гитару «пищала»: «Приди в чертог ко мне золотой!..» Герой же «Клопа» Присыпкин, любитель гитары, излил свои чувства в романсе следующего содержания:

Я, Зоя Ванна, я люблю другую.
Она изящней и стройней,
и стягивает грудь тугую
жакет изысканный у ней.

Итак, гитара – любимица поэтов и неперенный атрибут меццанства. В разных руках гитара пела по-разному. В шестидесятые годы она снова живет и снова поет. Гитарные переборы звучат на улицах, в общежитиях, на таежных дорогах, у костра в степи... С гитарой в руках многие юноши и девушки проводят свои вечера. Ее звуки легли на магнитофонную ленту...

Молодость и гитара поверяют магнитофону свои мысли. Разные мысли. Слушаешь записи, одну за другой. Вот песни, в которых есть настоящие поэтические строки. А рядом, на той же ленте зафиксированы пошлость, слащавая сентиментальность. И то, и другое размножено любителями в десятках тысяч экземпляров.

Своеобразный современный городской фольклор. Фольклор, популяризируемый с помощью магнитофона. Вы не найдете записей лучших песен в музыкальном магазине, не отыщете нот на библиотечных полках.

КАК разобраться в этом стихийном песенном творчестве и исполнительстве?

Мы пригласили в редакцию молодежь с Первого часового завода, студентов-философов из Московского университета. Послушали записи. Поговорили. Мнения разделились. Разгорелся спор.

Многие оказались сторонниками современного самостоятельного песенного творчества. Они говорили, что песни эти пользуются популярностью потому, что «задевают что-то личное» в человеке. Хорошо «свои» песни петь в туристских походах, у костра... Может быть, дело в

³⁴ Переделанный вариант песни Е. Клячкина «Милая» (сост.).

том, что мелодии их проще, доступней, чем у песен, принадлежащих профессиональным композиторам.

Однако была высказана и другая точка зрения.

- Меня лично не трогает магнитофонная музыка, – сказал один из участников спора. – Отношусь я к этим песням скептически. Лиризм в них всегда приобретает или сентиментальный, или унылый оттенок. Их популярность – прежде всего вопрос культурного уровня слушателей. Я – за встречи с лирикой в произведениях Чайковского, Бетховена. Там она глубже, серьезнее. Вы спрашиваете о будущем, о судьбе песен, исполняемых под гитару? У них нет будущего.

Нет будущего?

Мы обратились к композитору, чьи песни пользуются большой популярностью, – Аркадию Островскому³⁵.

- Очевидно, мы, композиторы, иногда пропускаем темы, которые волнуют молодежь, – сказал он. – Существовавший одно время крен в сторону песен только для профессионального исполнения привел к тому, что композиторы мало внимания обращали на запоминаемость мелодии, на простоту и выразительность музыкальных средств.

В появлении большого числа певцов-сочинителей свою роль сыграло и кино. Слишком частым гостем на экране стал у нас герой с гитарой, а молодежь «берет пример» с киногероев. Но среди песен, исполняемых под гитару, есть и такие, тексты которых волнуют искренней интонацией. Правда, художественный уровень музыки сплошь и рядом весьма невысок. Многие песни получают распространение именно из-за хорошей текстовой основы.

Лучшие песни необходимо вынести с «домашних» концертов на широкую эстраду. Любительское творчество, в котором нашли свое воплощение положительные идеалы нашего времени, песни, имеющие «свой голос», свою манеру выражения, должны исполняться с эстрады. Велика здесь может быть и роль радио, телевидения, кино.

Каждая талантливая песня – это оружие в борьбе с халтурой, пошлостью, безвкусицей. Только созданием, распространением хороших песен можно вытеснить и «жестокый» романс, и «блатные», пошлые песни.

ИТАК, речь шла о «самодеятельной» песне. Но разговор этот шире. Обсуждая любительское песенное творчество как явление современной эстетики, мы должны говорить о воспитательном значении произведений, записанных на магнитофонной пленке. Должны потому, что это – часть разговора о том, как проводит молодежь свое свободное время, свой досуг.

Сегодня мы предоставляем слово инженеру и музыковеду Л. Переверзеву, собирателю современного песенного фольклора. Надеемся, что

³⁵ «Литературная газета», 1965, 15 апреля. С.3 (сост.).

в обсуждении вопросов, поднятых его статьёй, примут участие писатели, композиторы, любители музыки и прежде всего молодежь.

Леонид ПЕРЕВЕРЗЕВ

О СОВРЕМЕННЫХ «БАРДАХ И МЕНЕСТРЕЛЯХ»³⁶

О ЧЕМ начала разговор газета? – О том, что молодежь, собираясь по вечерам, увлеченно поет, декламирует, перенимает друг у друга, переписывает с магнитофона на магнитофон...

- О том, что; как правило, не рассматривается на редакционных советах, не обсуждается ни в специальной, ни в широкой печати...

- О десятках, сотнях и тысячах песен, баллад, стихов, напеваемых под гитару, возникающих и распространяющихся как бы стихийно, «в порядке самодеятельности»;

- О разновидности современного фольклора, как определил это явление Ю. Андреев. Его статья в январском номере журнала «Октябрь», пожалуй, впервые поднимает серьезный разговор о творчестве нынешних «бардов», менестрелей, ашугов, акынов, миннезингеров, трубадуров, труверов или как там их называют...

Одна статья не могла, да и не ставила целью раскрыть жанровые и стилистические тенденции, обрисовать творческий облик разных авторов-исполнителей, определить объем проблемы. Но без этого мы не сумеем выработать критерий, чтобы судить об этой области художественного творчества. А разобраться, выработать их пора. Вот почему, думаю, мне, нужен широкий разговор.

ВО ВСЕЙ МАССЕ самодеятельных песен особенно четко выделяется группа студенческих, геологических и туристских. Зарождаются они обычно в дружной тесноте общежитий, в дальних экспедициях, альпинистских походах и разлетаются затем по всей стране вместе со своими непосредливыми, спокойными создателями. Первые советские песни этого типа восходят к середине тридцатых, годов. До сих пор ветер дальних странствий раздувает паруса «Бригантины» П. Когана: на мелодию Г. Лепского; многие помнят популярные в свое время песни: Е. Аграновича, С. Наровчатова. Я. Сашина... Этот жанр и сейчас продолжает непрерывно обогащаться новым музыкально-поэтическим материалом.

Но, нисколько не умаляя важности исследований этих песен, мне хочется поговорить о другом, сравнительно новом направлении, более сложно переживающем период своего становления.

³⁶ «Литературная газета», 1965, 15 апреля. С.3 (сост.).

ПОЧЕМУ молодежь так жадно «впилась», например, в некоторые песни Булата Окуджавы?

Вероятно, он пленил органичным сплавом задушевной лиричности, интимной открытости, возможной лишь в личной беседе, лаконизмом и суровостью описания человеческих конфликтов и переживаний.

Герои его лучших песен – это мальчишки, повзрослевшие до поры в лето 41-го года, прошедшие войну с оружием в руках и отвагой в сердце и вернувшиеся домой – в арбатские переулки, на Волхонку и на Смоленскую площадь с глубоко затаенной, почти детски наивной мечтой о той юности, которая осталась не растраченной по весне... В его удачных песнях – раздумья о цели и смысле жизни, призывы держать открытой дверь и свое сердце, не быть каждому «самим по себе». Правда, на мой взгляд, есть у него песни и слабые, а в иных, мне кажется, ему даже изменяет вкус...

Ныне Булат Окуджава, «зачинатель» и «патриарх», уже не является безоговорочным чемпионом на ристалище магнитофонных бардов и, насколько мне известно, почти совсем отошел от непосредственного исполнения своих произведений.

Прослушивая теперь его записи, довольно легко отделяешь то временное, малосамостоятельное, подчас обидно-мелкое от песен, которые не только не постарели за минувшие пять-шесть лет, но, очистившись от налета сенсационной популярности, приобрели какое-то новое очарование хорошо знакомой книги, которую приятно время от времени взять с полки и открыть наудачу.

От Окуджавы интерес переместился к песенкам-сказкам Новеллы Матвеевой. При сходстве внешних аксессуаров какое глубокое различие в видении мира, в образном строе, в лексике, в музыкальных интонациях...

Матвеева – сказочница, и в лучших своих произведениях она создает, особый мир, населенный множеством причудливых созданий. В нем действует множество вещей, они чувствуют, разговаривают и подчас могут рассказать о чем-то таком: чего люди, спешащие мимо, просто не замечают... Матвеева чутка к тихому, еле слышному в городском шуме голосу природы: ее зовет и ведет за собой стебелек щавеля, деревья, поджидают ее гурьбой у дороги, сухие кусты в пустыне шлют ей свой привет...

Окуджава и Матвеева – профессиональные поэты. Но, помимо них, мы знаем поэтов – композиторов и исполнителей, относимых к рубрике «самодельных» или «фольклорных» песенников. Главным образом потому, что каждый из них имеет какую-то иную профессию.

ПОЧЕМУ так мало внимания уделяет им «официальная» критика? Почему даже непосредственно заинтересованный любитель поэзии и музыки должен прилагать громадные усилия для того, чтобы получить необходимую информацию о точном тексте, мелодии, названии и дате собранных им песен? Происходят самые курьезные случаи, когда оспаривается авторство тех или иных произведений. Казусы эти интересны не сами по себе, но как показатель сложной и запутанной, а подчас буквально фантастической судьбы некоторых песен.

Здесь открывается поле для любопытных филологических, лингвистических, музыковедческих исследований.

Анонимные, нигде не опубликованные произведения не защищены от любых случайных и произвольных искажений слов и мелодии – «эталона» для их проверки просто не существует. Бывают, однако, и такие счастливые случаи: первоначальный авторский текст вполне органично дополняется и расширяется последующим коллективным творчеством. Вот один пример: в 1947 году Михаил Львовский написал для дипломного спектакля студентов ГИТИСа «Верные друзья»³⁷ коротенькую – в две строфы с двумя припевами – песенку под названием «Глобус» на мелодию Михаила Светлова. Лет семь спустя эта песня – уже с добавлениями – была приведена в одной статье как типично «студенческая». К настоящему времени насчитывается до 43(!) строф, «досочиненных» к основному тексту «Глобуса» самыми разными исполнителями. Известны варианты «Глобуса» физиков, химиков, туристов...

Мы говорили до сих пор о лучших образцах самодеятельных и полупрофессиональных песен (о скольких сказать не удалось просто по недостатку места!). Тем решительнее должны мы подвергнуть критике ту часть самодеятельных авторов и исполнителей, которые идут по наиболее легкому и протоптанному пути сомнительной однодневной популярности, купленной ценой дешевого фрондерства. Я имею в виду совершенно определенный тип песен, большинство из них стилизовано под уголовный фольклор и по-своему продолжает традиции предреволюционной мелкобуржуазной и нэпманской эстрады. Нестерпимо слушать, как произведения такого сорта не без кокетства расппеваются в уютных московских квартирах... Мне никак не удастся отделаться от ощущения какого-то невероятного снобизма и вместе с тем (что, впрочем, естественно) эмоциональной пустоты некоторых авторов, с маниакальной настойчивостью нанизывающих цепи поразительно однообразных приключений своих «домушников», «форточников», «медвежатников», «подзалетающих», «рвущих когти» и производящих ряд других, столь же элегантных действий.

Персонажи таких песен постоянно страдают от тяжелого похмелья, с готовностью отождествляют себя с воробьями, прыгающими по навозным кучам, или находят утешение в интимной дружбе с клопами...

Проще всего отделаться здесь брезгливой гримасой: ну, встречаются еще грязные пошляки, любители «перчика» и «клубнички», – давайте заклеим их пренебрежением и презрением. Но будем откровенны: покада мы ведем теоретический спор о методах и путях массового эстетического воспитания нашей молодежи, какая-то ее часть под влиянием подобных песен не только теряет точность критериев в оценке явлений искусства, но и усваивает искаженное представление о явлениях действительности. Ведь такое «творчество» наносит вред, реальный и ощутимый, именно нашему молодому поколению.

³⁷ Правильно: «Старые друзья» (сост.).

КАК очистить песенную самодеятельность от низкопробных поделок, оскорбляющих само слово «фольклор», что, как известно, означает «народная мудрость»?

Ни гневные окрики, ни нравственные увещания не в силах существенно изменить положение. Единственный выход, на мой взгляд, это сделать по возможности более доступным лучшее из того, что уже зарекомендовало себя. Я не призываю немедленно издать массовым тиражом сборники лучших песен и не хочу, чтобы произведения эти тотчас зазвучали бы по радио в исполнении народных хоров, эстрадных оркестров, вокальных квартетов и инструментальных трио.

Я думаю, что случись так, эти песни тут же утратили бы свой колорит, потому что они требуют своей собственной атмосферы, особенной формы подачи. Пожалуй, телевидение – наиболее подходящий путь популяризации этих песен. Очень полезны были бы конкурсы лучших авторов-исполнителей или композиторов-вокалистов, создающих музыку на тексты уже известных стихов. Может быть, стоит подумать и о состязаниях импровизаторов – настоящие барды и ашуги считали это наиболее серьезной проверкой таланта, мастерства и ума артиста... Пора поднять и вопрос о выпуске пластинок и магнитофонных лент с записью лучших произведений поэтов-песенников.

Продолжая разговор, начатый статьей Л. Переверзева «О современных «бардах и «менестрелях» («Литературная газета» от 15 апреля 1965 г.), мы предоставляем сегодня слово композиторам.

Иван ДЗЕРЖИНСКИЙ

С РЕКЛАМЫ ЛИ НАДО НАЧИНАТЬ?³⁸

О ПЕСНЯХ, возникающих «в порядке самодеятельности», пора уже нам разобраться. «Литературная газета» очень кстати открыла дискуссию о современных «менестрелях» и «бардах».

В старину песенные сказители не могли фиксировать свои экспромты. А барды шестидесятих годов нашего века имеют на вооружении магнитную пленку. В этом есть сторона положительная – легкость фиксации, но и известная опасность – легкость распространения.

А распространяется очень разное. И помня об этом, я не приемлю во многом пафоса статьи Л. Переверзева, который, как мне кажется, явно переоценил сегодняшние возможности союза гитары и магнитофонной ленты. Самодеятельную песню заедает мелкотемье. А многие из этих песен

³⁸ «Литературная газета», 1965, 24 апреля. С.2-3 (сост.).

вызывают в нас чувство гнева, стыда к горькой обиды, наносят большой урон воспитанию молодежи.

Особо в статье Л. Переверзева говорится о творчестве Б. Окуджавы и Н. Матвеевой. Автор ссылается на них как на профессиональных поэтов, о чем спору и быть не может. Но ведь они еще и напевают некоторые свои стихи. О качестве мелодии Л. Переверзев почему-то не сказал ни слова. У Н. Матвеевой мелодии довольно сложны, ее песни требуют тонкого исполнения. Б. Окуджава же зачастую использует интонации «блатных» песен.

Теперь о самой гитаре. На этом инструменте можно играть труднейшие классические произведения. Но можно кое-как аккомпанировать себе, зная три-четыре гармонические ступени. Вот отсюда происходит многое из того, что не отметил Переверзев. К примеру, Окуджава очень примитивно себе аккомпанирует на гитаре, а если бы он играл получше, может быть, и напевы были бы интереснее. Большинство наших «ашугов» лишь немного умеет бренчать на гитаре. Отсюда и примитивная «доходчивость».

Песни и романсы Шуберта, песни Дунаевского и Соловьева-Седого тоже запоминаются быстро. Но за этой кажущейся простотой скрывается сложная и выразительная песенная мелодия.

Наша молодежь любит музицировать, в меру своих возможностей сочиняя и мелодии, и слова. Против этого не возразишь. Это хорошо. Но все дело в качестве! А качество тесно связано со вкусом и умением. В песнях некоторых наших «менестрелей» много и пошловатости, и бездумного зубоскальства, а подчас и полной бессмыслицы. И менястораживают заключительные строки статьи Л. Переверзева о пропаганде по телевидению и по радио песенного «сырца», хотя бы и наиболее удачного. Ведь у телевидения и радио – миллионы слушателей. В прошлом году по радиостанции «Юность» прозвучало несколько сотен новых песен. И сколько из них неудачных! Стоит ли умножать грустный список?

Телевидение и так много отводит места песенкам и самодельных авторов, и профессиональных. Припомните песенку «Черный кот». Она забавна и сделана добротно. Но сколько таких «котов» гораздо низшего качества звучит с экранов телевидения и по радио! Так что же – прибавить к ним новые, с магнитных пленок? Не думаю, что такая пропаганда была бы полезной и для авторов, и особенно для слушателей.

Начинать, мне кажется, следует с другого. При союзах композиторов есть семинары для самодельных композиторов. Почему бы союзам писателей и композиторов не объединить свои усилия и не попытаться поднять квалификацию наших наиболее способных песнетворцев? Может быть, устроить конкурс совместно с «КВН» и станцией «Юность» и познакомить слушателей с лучшими песнями? Во всяком случае, бесформенный поток песенного творчества молодых импровизаторов нельзя оставлять без внимания.

ГИТАРА НЕ ВИНОВАТА!³⁹

ГОДЫ моей молодости... Расцвет советской массовой и эстрадной песни. В полную силу зазвучала музыка Дунаевского, Захарова, Мокроусова, Новикова... Что же, неужели в те годы не появлялись песни – и хорошие, и совсем плохенькие? Песни разных авторов – и уже известных, и никому не известных, молодых, делающих свои первые робкие шаги? Неужели все известные сейчас композиторы-песенники начинали свою деятельность с выдающихся сочинений? Нет. Все происходило по-разному и не совсем так, как это описано в некоторых статьях о песне.

Теперь – о гитаре. Милый и трогательный инструмент. И первые наши комсомольские маевки, и первая любовь, и первая разлука. А затем первые дни войны, бомбежка под Николаевом... У меня в руках была гитара. Я накрыл ее своим телом. Потом сообща мы ее чинили, и она еще долгие вечера скрашивала наше солдатское бытие. Так что дело не в гитаре, а в том, что поют под гитару и как поют.

Никто не может, конечно, запрещать человеку сочинять песни, если его душа рвется к ним. Доказательство тому – ряд песен и ранее, и теперь, в наши дни, сочиненных непрофессиональными композиторами. Лучшей из них я считаю песню аспиранта МГУ Г. Шангина-Березовского «Царевна-Несмеяна». Очень хорошая песня. Но вот от показа его новых двух песен телевидение могло бы и воздержаться. Они не самостоятельны и теряют при сравнении с «Царевной-Несмеяной». Плохую услугу оказала и радиостанция «Юность» начинающим сочинителям, обнародовав многие слабые, а подчас и вредные песенки, сочиненные «под заграницу».

Тут я должен объяснить, что я люблю и негритянские, и французские, и южноамериканские, и кубинские песни. Но страшно злят меня песни-подделки. Не только самодетельные, но и профессиональные композиторы часто оказываются в плену плохого вкуса.

Просто диву даешься, слушая иные песни. Неужели это лучшие образцы «малых форм» нашего искусства? Неужели эти песни поют наши молодые граждане? Если Родина зовет нас на труд и подвиг, то эти ли песни нам петь в пути?

В интересной в целом статье Л. Переверзева «О современных «бардах» и «менестрелях» есть суждения, с которыми я не согласен по существу. Прежде всего, я не вижу принципиального водораздела между композиторами профессионалами и самодетельными. Но зато всегда точно ощущаю разницу между песней талантливой и песней – «поганкой»,

³⁹ «Литературная газета», 1965, 24 апреля. С.2-3 (сост.).

сочиненной в манере «тюремной самодеятельности» и распространяемой из-под полы.

Во время войны родилась песня «Огонек», автор слов М. Исаковский, а вот автор музыки остался неизвестен. Так что же, из-за этого её меньше пели? Нет, дело не в профессиональной принадлежности автора, а в самой песне.

Я за новые студенческие песни, за новые песни туристов, геологов. Я за песни, сочиненные в комсомольских походах, на новых стройках, в необъятных просторах полей и рек. Приветствую авторов новых хороших песен, пусть они поются и под гитару.

Хороший и полезный инструмент гитара!

Лев ОШАНИН

РОЖДЕНИЕ ПЕСНИ⁴⁰

ОЧЕНЬ своевременно заговорила «Литературная газета» о «человеке с гитарой».

Действительно, «движение» современных «менестрелей» и «мейстерзингеров», «ашугов» и «баянов» стало очень широким. И это не только у нас. В прошлом году я был в Польше – там множество так называемых «кабаре» – в сущности, мелких самодеятельных театров миниатюр, где исполняются каждый вечер десятки песен, иногда созданных полчаса назад.

Ново ли это для нас? Нет, конечно, Как появился, скажем, композитор Дмитрий Покрасс, скромный поначалу музыкант Первой Конной армии? Ведь именно в рядах этой армии родился его знаменитый «Марш Буденного», давно вошедший в антологию профессиональной песни. А созданная Александром Безыменским на готовую музыку «Молодая гвардия»? А жаровское «Взвейтесь кострами, синие ночи!»? Уже упоминалось о том, что неизвестно, кому принадлежит «Огонек» на слова: Михаила Исаковского. А разве Марк Фрадкин, Модест Табачников не были поначалу «самодеятельными» композиторами? Кстати, тот же Фрадкин, и Соловьев-Седой, и Мокроусов не раз писали сами слова к своим песням, не раз писали, а Михаил Светлов – музыку, на которую потом придумывались другие слова; так было с «Глобусом» или с песней «Шоферша Нина» Яна Сашина.

В годы войны многие композиторы, а порой и поэты сами исполняли свои песни в землянках и просто на лесных полянах. И сейчас нередко свои песни поют Блантер, Островский, Фельцман, Фрадкин и другие. А композитор Людмила Лядова – профессиональная певица.

⁴⁰ «Литературная газета», 1965, 29 апреля. С.3 (сочт.).

Говоря о самодеятельных композиторах, поэтах, исполнителях, следует вспомнить биологический факультет МГУ 50-х годов. Там тогда учились Г. Шангин-Березовский, Д. Сухарев, Л. Розанова. Я до сих пор не забыл костер на биостанции в Звенигороде, где впервые услышал целый букет песен. А позднее, мы познакомилась с творчеством В. Борисова, А. Якушевой, Ю. Визбора, Ю. Кима, Б. Вахнюка и прочих. Некоторые из них пишут и стихи, и музыку, но не поют, другие поют и пишут музыку, но не пишут стихов. Визбор и Ким, также как Окуджава и Матвеева все делают сами.

Самодеятельное творчество не есть нечто замкнутое. Лучшие песни становятся известными всем. Так было с «Несмеяной» Шангина-Березовского, некоторыми песнями Якушевой, Сухарева.

И дело, по-моему, как правильно писала газета, не в гитаре.

Дело здесь, в другом. К сожалению, как правило, у людей, занимающихся тремя видами искусства сразу, чаще всего что-то одно получается хуже. В этом смысле интересен Булат Окуджава. О нем много верно сказал Л. Переверзев. Незаурядный поэт, человек, ранней юности бывший солдатом, Окуджава умеет пронзительно точно сказать о многом. Слова его песен чаще всего находятся в поэтическом ряду, волнуют, не проскакивают мимо сердца. Все остальное – музыка и исполнение – направлено к тому, чтобы донести слова, подать их наиболее выгодно, не затенить их. Многие слушатели принимают его музыку. Но странное дело, музыканты, как правило, сердятся на нее, не слышат, не считают ее всерьез музыкой. Ну что ж, это не его профессия, казалось бы – отдай слова, пусть напишут профессионалы. Я как-то сказал Окуджаве об этом. Он ответил мне, что пробовал и – не получается. Возможно, что он прав. Кстати, сейчас начали появляться песни на его стихи, написанные профессионалами.

По другому работает, скажем, Визбор, сотрудничающий в журнале «Кругозор». Он пишет песни-корреспонденции. Их бывает приятно слушать. Есть у него удачные песни, где лирика сочетается с юмором. Вот, например, стала популярной туристская песенка «Мама, я хочу домой». Но нередко его песни, как газетные заметки, существуют один день. А могли бы и вообще не быть песнями. Так, например, получилось с его корреспонденцией по поводу поездки на Дальний Восток. Я слушал, и мне было грустно. Невольно думалось: ну, а дальше что? Сама по себе география еще не тема для песни.

Мое глубокое убеждение, что песни делаются не по жанру («пойте, дескать, под оркестр Силантьева и не пойте под гитару», или «люблю голосовых певцов и не выношу шептунов» или «подавай мне интимное, личное, гитарное, а прочее меня не касается»). Конечно, вкусы бывают разные. Но вряд ли найдется человек, которого не волновала бы «Священная война», и тот же человек, вероятно, с удовольствием подпевал «Одиноким гармоникам» или «Подмосковным вечерам».

Речь надо вести о качестве песни и исполнения в своем жанре.

Также как обидно слышать псевдовысокие песни, опошляющие большие темы пустым, холодным бряцанием словес, также невыносима бескрылая гитарная дрянь, давящая на слезные или иные железы.

К «самодеятельным» песням надо относиться серьезно! Лучшие из них выносить на всенародный суд. Ведь многие поэты и композиторы не сразу стали профессионалами. Вспомните хотя бы Руже де Лиля с его «Марсельезой».

Очень часто высокопрофессиональные поэты и высокопрофессиональные композиторы в песне бывают учениками, а их песни – холодны и неудачны. Рождение песни всегда своего рода чудо. Почему, например, каждое слово Исаковского или Фатьянова поется? Почему так удачны песни на слова Ваншенкина? Почему приобрели известность несколько песен ленинградца Куклина? А песни на стихи Евтушенко и Семернина? На слова же многих других поэтов создана одна или даже нет ни одной популярной песни.

Думаю, что надо подходить к авторам студенческих, туристских и иных песен, как к поэтическому и музыкальному резерву. А мы так не рассматриваем их.

Из года в год во всех республиках мы организуем смотры художественной самодеятельности. Систематически проводим совещание молодых писателей. Вероятно, в Союзе композиторов отдельно работают с композиторской молодежью. Но никто ни разу с должной серьезностью не разобрался в имеющемся у нас песенном хозяйстве.

Я предлагаю:

Собрать семинар, авторов песен под руководством самых лучших профессиональных мастеров песенной поэзии и музыки, на этом семинаре отобрать лучшее, что достойно широкого звучания. И помочь каждому участнику разобраться в себе самом – что ему ближе, что у него еще отстает.

Издать книгу – сборник лучших самодеятельных песен с музыкой (кстати, несколько лет назад мы с композитором А.Островским такую книгу почти подготовили для издательства «Советский композитор», но рукопись так и «увязла» в редакционных кабинетах издательства).

Думаю, что эти два скромных организационных предложения помогут как самому «человеку с гитарой», так и определению его места в нашей жизни.

Борис МОКРОУСОВ

ПОБЕДИТЕЛЯ НЕ СУДЯТ⁴¹

Я считаю, что разговор о песне, поднятый «Литературной газетой», очень нужный и полезный: ведь мы часто смотрим на самодеятельное творчество поэтов и композиторов сквозь пальцы. Целиком согласен с Модестом Табачниковым, который не видит принципиального водораздела между профессиональными композиторами и самодеятельными. Мне хочется

⁴¹ «Литературная газета», 1965, 27 мая. С.3 (сост.).

подтвердить и мысль Льва Ошанина, который сказал, что «очень часто высокопрофессиональные поэты и высокопрофессиональные композиторы в песне бывают учениками, а их песни – холодны и неудачны». Песня в наших творческих союзах попала в положение Золушки. Бывают моменты «штурмовщины», когда те или иные события требуют новых песен. Появляются скороспелки, затем «дают отбой» – и наступает прежний штиль. Непонимание живого существа песни сказывается и в другом. За двадцать лет я был участником и свидетелем многих конкурсов. Но как редки случаи, когда песня, получившая премию, действительно уходила бы в народ. Приведу почти анекдотический случай. Одну из премированных песен послали в армейскую часть... А оттуда пришел по-солдатски прямой ответ: «Эту песню можем петь только в порядке дисциплинарного взыскания». Кто же премировал такую песню? Конечно, не самодеятельные композиторы, которые в жюри отсутствовали. Можно знать законы стихосложения, законы гармонии и формы, но этого мало, – в песню надо вложить еще и душу, а без этого она ровно ничего не стоит. Я не знаю достаточно полно творчества Булата Окуджавы, но убежден, что душа-то у него есть, если песни его широко поют.

Появление импровизаторов, людей с гитарами, по-видимому, стало правомерным. Это значит, что даже лучшие композиторы и поэты-песенники далеко не полностью удовлетворяют запросы нашей молодежи. Мне кажется, нам следует поддержать предложение Л. Переверзева о популяризации лучших самодеятельных песен по радио и телевидению. Заслуживает внимания и предложение солиста Киевской филармонии Виктора Гончаренко о соревнованиях лучших менестрелей города. Я вполне согласен с ним, что не исключена возможность появления новых талантливых имен.

Единственным средством воспитания молодых песнетворцев Иван Дзержинский считает создание объединенных семинаров при союзах писателей и композиторов. Нет, это полумера. Да и не всегда достаточно квалифицированные люди ведут эти семинары. Кроме того, мне думается, что и самим нам, грешным, есть чему поучиться в этом потоке «сырца», да и есть чему позавидовать. Может быть, мы и непритязательные «песенки-прилипалки» поучимся писать?

Современную советскую песню надо представлять себе в более широком масштабе. Она должна быть удивительно разнообразной и яркой, ибо народ не терпит однообразия и штампа.

Читатель, вероятно, удивится, что композитор-профессионал, говоря о творчестве непрофессионалов, воздает им честь и хвалу, бросая как бы тень на самого себя. Что же, приходится вспомнить слова профессора Генриха Нейгауза о том, что, обучая музыке Святослава Рихтера, он и сам учился у него, тогда еще непрофессионального пианиста.

Тревожиться нам следует по другому поводу: тревожиться надо из-за того, что проникают к нам – и, конечно, с помощью магнитофона и пленки – пошлые кафешантанские западные песни. Да, молодость, песня, гитара нам нужны. Но не нужны нам пошлятина и мерзость, иногда скрывающиеся под

плащом этих трех весомых слов. Когда с магнитофонной ленты вопит патологический пьяный голос, «ушасящая» уши нашей молодежи, и не только молодежи, – тут надо не просто возмущаться, а принимать меры.

Глубоко прав М. Михайлов, когда говорит, что с малых лет надо воспитывать у детей художественный вкус, прививать любовь и уважение ко всему возвышенному и прекрасному.

Радио, телевидение, кино – могучие средства пропаганды песен. Но есть еще один не менее важный пропагандист – это печать. Человек слышит песню по радио, телевидению – она пришлась по душе. Но где ее приобрести? Установилась совершенно нелепая практика издания сборников, когда навалом собираются в них и хорошие, и серые песни. Эти сборники так и называют в сердцах «братской могилой». А отдельным изданием нужная песня не выходит. Хочешь приобрести таковую – заодно приобретай двадцать других. Пусть работники печати ответят нам: почему так происходит?

Плохую музыку и песню обухом не перешибешь. Перешибить поток серости и пошлости можно лишь высоким творческим накалом, и неважно – идет песня из-под пера композитора-профессионала или самодеятельного менестреля. Важен результат. Победителя, как говорят, не судят.

Василий СОЛОВЬЕВ-СЕДОЙ

МОЛОДОСТЬ, ПЕСНЯ, ГИТАРА⁴²

С БОЛЬШИМ вниманием следил я за развернувшейся на страницах «Литературной, газеты» дискуссией «о современных бардах и менестрелях». Сдается мне, разговор этот – важный и нужный.

Трудно спорить с Л. Переверзевым, когда он отстаивает право самодеятельных (ох, не люблю я этого словечка!) композиторов на песенное творчество, на импровизацию. Можно не согласиться с иными положениями статьи Л. Ошанина. Можно, наконец, возразить В. Гончаренко, который, на мой взгляд, несправедливо утверждает, будто бы дискуссия «приобретает несколько «профессиональный», характер, становится похожей на очередное заседание в Союзе композиторов, посвященное массовой песне».

Мне бы не хотелось отходить от главного вопроса обсуждения, а именно – что же поет наша молодежь.

УЖЕ как-то писал о туристских песнях, выпущенных Ленинградским отделением бывшего издательства «Советский композитор» весьма солидным тиражом, и о той самой примитивной песенке «Лопай – топай», которую так добросовестно процитировал Рафкат Шарипов в своем письме, опубликованном на страницах «Литературной газеты». Но ведь эта песенка и

42 «Литературная газета», 1965, 30 июня. С.2 (сост.).

многие, ей подобные, бытуют только потому, что нет (или очень мало) других.

На одной из невских пристаней мне довелось наблюдать, как группа молодых людей, видимо, студентов, в ожидании экскурсионного теплохода завела песню. Не удивительно, что появилась гитара. Было бы удивительно, если бы появился рояль. Ребята собрались в кружок и запели о Ленинграде, о неразделенной любви, о разлуке после окончания вуза. Гитариста плотным кольцом окружили парни и девчата с рюкзачками, стали подпевать солисту нестройными голосами.

Я не знал, ни одной из исполнявшихся песен. То были музыкальные самоделки с примитивно подобранной мелодией и не очень складным текстом. В этих песнях не было ничего вульгарного, вызывающего, кричащего, это были однообразно повторяющиеся ритмы, кое-как зарифмованные слова, неумелый струнный перебор, Было что-то трогательное, беспомощное и жалкое в этих песнях, неизвестно кем и когда сочиненных. Даже не сочиненных, а кое-как склеенных из запомнившихся мотивов, подслушанных не то на танцевальной площадке, не то на студенческой вечеринке.

В ту минуту я вновь подумал о том, до чего же велик наш долг перед молодежью, до чего глубок песенный вакуум, если его приходится заполнять вот такими самоделками.

На страницах «Литературной газеты» Л. Переверзев рассказал, как обросла «фольклором» песня Михаила Львовского, написанная для дипломного спектакля студентов ГИТИСа «Верные друзья»⁴³, и как коротенькая, в две строки, с двумя припевами песенка эта выросла за несколько лет до 43 строф. Что же, значит, песенка понравилась, а с трансформацией текста бывает еще и не такое.

Автор текста песни «Марш Буденного» – одной из первых советских песен – поэт д'Актиль рассказывал как-то, что, когда через два или три года устного бытования песня была напечатана, он не узнал своего текста – так изменилось его создание.

Я знаю много случаев, когда мелодия песни «подтекстовывалась» новыми словами. «Вечер на рейде», скажем, или «Катюша» Блантера.

Все эти изменения текста носили прикладной характер и диктовались конкретной обстановкой. Старые песенные формы наполнялись новым содержанием. Это случалось всегда, когда композиторы и поэты не поспевали за стремительными событиями, или, как говорят, отставали от жизни. Но никогда, разумеется, такая песня не являла собой органического слияния формы и содержания.

Я вовсе не упрекаю наших юношей и девушек за то, что они пытаются сочинять песни в порядке самодеятельности. Рабочий день в нашей стране

43 Правильно: «Старые друзья» (сост.).

становится короче – с каждым годом все больше и больше времени высвобождается для учебы, чтения, для художественного творчества.

К сожалению, в области самостоятельных художественных начинаний не хватает настоящих и строгих критериев отбора.

Начинающему поэту, музыканту, литератору трудно выработать строгий вкус, найти свой собственный почерк, свою творческую манеру.

Подражательство – это «детская болезнь» начинающих. Я сам начинал с подражания. Как-то в далекой и туманной молодости я даже сочинял стихи. Потом стал играть на балалайке.

Я не уверен, что она лучше или хуже гитары.

В поле зрения, вернее – в поле слуха любителя попадает несложная, неказистая мелодия. Он упрощает ее ещё больше, и вот она уже «липнет», назойливо преследует, привязывается, не отстает.

Как же привить нашей молодежи хороший музыкальный вкус?

Начинать музыкальное образование нужно с детства. С дошкольной группы детского сада, со школы, с пионерского отряда. Нужны преподаватели пения, нужна терпеливая и настойчивая работа по музыкальному воспитанию. Нужны новые песни и новые песенники. Их мало. Очень мало. «Книга о вкусной и здоровой пище» переиздается сотысячными тиражами, песенники издаются редко и скупо.

У песни сравнительно короткая жизнь. Я просмотрел несколько самоучителей и хрестоматий для баяна, гитары, балалайки. До чего же от них разит нафталином: песни и танцы времен Очаковских и покоренья Крыма! Как же тут не бросаться на «свежатину», даже если она примитивна по музыке и наивна по тексту? Совершенно необходимо заказывать переложения новых хороших песен для гитары, для баяна, для балалайки по степеням трудности: для начинающих и опытных музыкантов. Необходимо выпускать оркестротексты с переложениями на разные составы исполнителей, помочь начинающим разучить песню по слуху.

Люди не рождаются с плохими вкусами. Плохие вкусы приобретаются со временем. Стоит послушать, что и как играют на многих наших танцевальных площадках, чтобы понять, как это происходит.

Нужно выпускать большими тиражами граммофонные пластинки и магнитофонные записи лучших песен. Нужны регулярные радио- и телепередачи, широко пропагандирующие советские песни. Нужно воскресить революционные, героические народные песни, которые плохо знает подрастающее поколение.

И ВСЕ это дает плоды при одном условии: «человека с гитарой» нужно любить. О нем стоит позаботиться. И, конечно, не должно ругать его, шельмовать, осуждать, осмеивать.

Когда падает младенец, некоторые мамы хлещут хворостинкой сучок, о который споткнулся ребенок. Не уподобляемся ли мы такой чувствительной маме? Не хлещем ли мы хворостиной гитару или баян, исполняющий пошлую песенку? Не лучше ли учить младенца обходить «сучки» и «задоринки» на длинной и трудной тропе исполнительства? Молодежная

вечеринка, деревенская околица, туристский костер – это очень серьезные «концертные» площадки и человек с гитарой – нужный нам человек.

Я не думаю, что «человека с гитарой» создал кинематограф. Думаю, однако, что кинематограф может и должен помочь «человеку с гитарой». Известно, что молодежь ищет героя, достойного подражания. Девушки и юноши стараются перенять не только манеры, костюм, походку героя, но и его духовные качества. Это не только тема положительного героя, которая также нуждается в большом и серьезном разговоре, но и тема воспитания хорошего вкуса.

Песня – это и музыка, и текст, и исполнение. Единство формы и содержания, образного строя и мелодического рисунка является обязательным условием успеха песни. Еще Брюсов заметил, что «есть тонкие властительные связи меж контуром и запахом цветка».

Песне нужны лаконичность, афористичность, образная емкость. Нужно много песен хороших и разных, а у нас, к сожалению, за последнее время к серым и безликим песням прибавилось и уныло-однообразное их исполнение.

Если такое бывает на профессиональной эстраде, то нетрудно представить себе, что делает «человек с гитарой» за тридевять земель от большого города. Нашел Марк Бернес свою манеру исполнения – « пошли гулять по стране сотни исполнителей «под Бернеса», а досталось за них ему, грешному. Нашла Эдита Пьеха свой стиль исполнения – очень милый и приятный – и пошли плодиться сотни исполнительниц «под Пьеху». Включишь приемник – сплошные «Пьехи»... Взял Булат Окуджава в руки гитару – и началось...

Что касается меня, то я против, того, чтобы «злоупотреблять» комплиментами современным «менестрелям» и «воздержаться» от оценки их творчества. Некоторые рассуждения на эту тему, да простят меня товарищи, кажутся мне несколько упрощенными. Неужели всерьез можно думать о том, что достаточно одного разговора или примера, одной удачи, чтобы сразу же и на корню решить проблему создания хорошей самодетельной песни, воспитания музыкальных вкусов, ликвидации пошлости? В народе говорят, что даже «дуги гнут с терпеньем и не вдруг». Так разговор о «гитаре», поднятый «Литературной газетой», оказался более емким, чем это могло показаться на первый взгляд. Решать вопросы воспитания хорошего вкуса масс надо «не вдруг», а с терпением и с любовью.

ОТ РЕДАКЦИИ

Статьей секретаря Союза композиторов РСФСР В. Соловьева-Седого мы заканчиваем обсуждение проблем, связанных с современным песенным творчеством любителей. Дискуссию начал инженер и музыковед Л. Переверзев статьей «О современных «бардах» и «менестрелях», затем выступили поэт Лев Ошанин, композиторы Иван Дзержинский, Борис Мокроусов, Модест Табачников, Аркадий Островский, певцы М. Михайлов и В. Гончаренко. Участники обсуждения (а к их числу следует прибавить и

десятки читателей, приславших письма в редакцию), на наш взгляд, довольно обстоятельно и разносторонне показали, в чем сила и слабость творчества самодеятельных композиторов и поэтов, какие трудности они испытывают, в чем нуждаются.

Редакция, начиная этот разговор, стремилась привлечь внимание общественности, внимание специалистов – поэтов, музыкантов, исполнителей – к «человеку с гитарой». Давно пора разрушить «заговор молчания» вокруг песен, которые поются тысячами и тысячами молодых людей.

Редакция обратилась в Союз композиторов СССР, в Дом народного творчества имени Крупской, к руководителям всесоюзной фирмы «Мелодия». Что «получают» самодеятельные композиторы от этих уважаемых организаций? Письменные консультации, редкие семинары, запись на пластинки небольшого числа песен. Вот, по существу, и все. Не мало ли этого?

Авторы статей, откликов, опубликованных на наших страницах в ходе обсуждения, выдвинули большое число конкретных предложений. Смысл их – поддержать хорошее, доброе и отбросить дурное, слабое, безвкусицу. А для этого – считают участники обсуждения – необходимо, пропагандировать с помощью радио, телевидения лучшие песни, размножать их на грампластинках, организовать продажу хороших магнитофонных записей, регулярно проводить конкурсы, семинары, обсуждения, издавать сборники песен, ноты. Учить, воспитывать, прививать хороший вкус. В детстве, в юности, в молодости. А главное – не быть равнодушным, не закрывать глаза на широкий поток самодеятельного песенного творчества.

Владимир ФИЛАНДРОВ

САМИ ПИШУТ, САМИ ИСПОЛНЯЮТ⁴⁴

Весной и летом, чуть стемнеет, выходят на улицы мальчишки и девчонки с гитарами. Нередко они поют песни собственного сочинения. Для таких вот ребят-сочинителей и исполнителей самодеятельных песен устроен был конкурс. Большой театральный зал Дворца культуры имени С. М. Кирова переполнен: на заключительный концерт самого популярного смотра фестиваля пришли сотни девушек и парней.

Выступают победители – современные ленинградские барды.

⁴⁴ Впервые опубликовано: «Смена», 1965, 6 июня. С.4. Статья посвящена заключительному концерту победителей конкурса 1-го Ленинградского городского конкурса песен авторов и исполнителей самодеятельной песни, который состоялся 24 мая 1965 г. во Дворце культуры имени С.М. Кирова (сост.).

*Живые, мертвых схороня,
Шли снова под набат.
Под рев боев, в метель огня
Шел пацан-солдат...*

Эта песня Валентина Вихорева очень понравилась зрителям.

Большим успехом пользуются многие песни Евгения Клячкина, награжденного дипломом 1-й степени. На заключительном концерте было приятно услышать его новую волнующую песню «Поезд». Хороши его произведения о Ленинграде, нравятся молодым песни «Туман», «Осень». Однако надо заметить, что его манера петь с «надрывом» раздражает многих слушателей.

Едва ли не самым интересным было выступление еще мало известного Юрий Кукина. Он автор песен школьного клуба «Шаги». Его, казалось бы, очень простые песни «Париж», «Город», «Сказочник» буквально потрясли зрителей своим глубоким содержанием, мудростью слов. Песня всегда волнует, когда за ее строчками стоит судьба человека, его мысли. «Сказочник» великолепен: добрая светлая, веселая, мудрая и простая песня! Такую песню будут петь.

Песни туристские, песни шуточные, песни лирические. Хорошо исполняют их коллектив ЛИТМО, квартет 319-й школы, Вячеслав Цветков, Борис Ермилов, Александр Генкин... Все они лауреаты фестиваля. Давно известны произведения Александра Городницкого – он получил диплом 1-й степени. Интересны его новые работы «Атланты» и «Геркулесовы столбы».

...Лауреатов очень много. Это значит, что гитара и песня пользуются среди молодежи громадной популярностью, что они становятся все содержательнее, интереснее.

Сейчас при горкоме ВЛКСМ создается совет молодежной песни. Фестивальный смотр, который в этом году проходил впервые, станет традиционным. Лучшие песни будут напечатаны, их исполнят в молодежных передачах радио и телевидения «Невская волна» и «Горизонт».

Арнольд СОХОП

МАССОВАЯ, БЫТОВАЯ, ЭСТРАДНАЯ...⁴⁵

Когда в середине 20-х годов А. Давиденко и его товарищи по «Проколлу» стали создавать хоровые песни, предназначенные для самодеятельных исполнителей, они назвали их «советскими массовыми». Название было новым, но сам жанр существовал уже несколько лет. К нему принадлежали и «Песня коммуны» А. Митюшина, и «Марш Буденного» Дм.

⁴⁵ Впервые опубликовано: «Музыкальная жизнь», 1965, №10. С.18-23. Первая статья профессионального музыковеда, касающаяся, в том числе, и особенностей песен самодеятельных авторов (*сост.*).

Покрасса, и «Белая армия, черный барон» С. Покрасса, и ряд других песен гражданской войны. Все они, как и старые революционные гимны («Интернационал», «Варшавянка» и другие), повсеместно звучали в эти годы в исполнении тех, кто и был их героями: рабочих, крестьян, красноармейцев.

Жанровое обозначение, найденное в 20-х годах, привилось. Но примерно в середине 50-х годов термин «массовая песня» как-то незаметно исчез из обихода. Стали говорить «советская песня». Случайно ли это произошло? И вообще обращать ли внимание на столь небольшое на первый взгляд изменение? Но, мне кажется, оно было исторически необходимо и отразило очень существенные сдвиги в советской песенной культуре.

Если музыкальный жанр определяется жизненным предназначением (функцией) произведения, условиями его бытования, то песня в целом наряду с танцем и маршем – один из массово-бытовых жанров. В свою очередь в песне можно различить три основные жанровые разновидности («жанры внутри жанра»): массовая, бытовая и эстрадная⁴⁶.

Массовой мы будем называть песню, рассчитанную на одновременное исполнение большим числом людей в условиях совместного труда, на митинге, демонстрации, празднестве, в военном походе и т. д. (характерные примеры – революционные гимны, «Песня о Родине» И. Дунаевского). Бытовая – песня, рассчитанная на исполнение небольшими группами или отдельными людьми в домашней обстановке, на прогулке, в солдатской землянке и т. п. (характерные примеры – «бытовые романсы» XIX века, «Давно мы дома не были» В. Соловьева-Седого). В том и другом жанрах исполнитель и слушатель сливаются.

Такое разделение, насколько мне известно, некоторые находят схематичным, необоснованно противопоставляющим одни песни другим и т. д. Основной аргумент: многие мелодии поются как хором, так и отдельными людьми, как в быту, так и на эстраде, как с сопровождением, так и без него и поэтому не могут быть «прикреплены» ни к одному из названных жанров.

Действительно, живая практика всегда богаче любой классификации. Но если нельзя (и, главное, не нужно) раскладывать песенное творчество «по полочкам», то можно и нужно видеть в нем различные тенденции. Без этого не придешь ни к каким обобщениям. Да, есть много песен, которые поются в разной обстановке, – значит, в них соединяются черты разных жанров. Но есть и такие (и их большинство!), которые наиболее естественно звучат в определенных условиях. «Гимн демократической молодежи» словно создан для того, чтобы его пели многотысячные хоры, и вряд ли нам покажется оправданным его сольное исполнение на эстрадном концерте под гитару. С другой стороны, можно ли себе представить, чтобы сто тысяч человек на площади или на стадионе вдруг с энтузиазмом запели «А я люблю женатого...».

⁴⁶ Публикуя настоящую статью, редакция предполагает продолжить критическое обсуждение затронутых в ней вопросов.

Почему же понятие «советская массовая песня» в 20-х, 30-х, 40-х годах не вызывало сомнений, не требовало замены? Потому что оригинальной бытовой и эстрадной песни поначалу в сущности еще не было. То, что звучало в домах, ресторанах, на эстрадных концертах, являлось, как известно, перепевами русской дореволюционной или западной бытовой и эстрадной музыки. Правда, позже, в 30-х годах и особенно в период Великой Отечественной войны, мы достигли немалых успехов в этой области. И все же вплоть до середины 50-х годов ведущее значение, безусловно, сохраняла массовая «песня улиц и площадей».

Что же произошло впоследствии? Порою говорят, будто существо изменений в песенном творчестве советских композиторов, особенно молодых, заключается в их отходе от больших гражданских тем. Это неверно. Советская песня наших дней не отказывается от общественно-политической, патриотической тематики, хотя и воплощает ее во многом по-новому. Ядро жанра по-прежнему составляют сочинения о Ленине и партии, о советской Родине, о Москве, о Великой Отечественной войне, о комсомоле, о борьбе за мир, о моральных основах жизни советского общества. Таким образом, этот жанр верен своей главной, самой ценной и важной традицией.

Может быть, новизна современной песни в большой роли лирического, личного начала? Эта тенденция теперь стала действительно господствующей. Но сама по себе она не нова: соединение героики и пафоса с лирической теплотой и задушевностью встречалось нередко и раньше.

Принципиальная новизна современной советской песни не в ее идейно-тематическом содержании и не в эмоциональном характере, а в жанровой природе.

Часто ли можно услышать сейчас, чтобы тысячи людей пели на демонстрации, на собрании? Даже на праздниках песни, где подчас выступают многотысячные хоры, аудитория, явно сочувствуя тем или иным мелодиям, большей частью все же не подхватывает их. И в кинофильмах если теперь и появляются песни, то опять же не в исполнении больших людских масс (вспомним «Цирк» с «Песней о Родине» или «Светлый путь» с «Маршем энтузиастов»), а одного-двух героев.

Однако это вовсе не означает, что советские песни больше не поются массами. Их поют наряду с зарубежными и с некоторыми народными дома, на прогулках, в туристских походах, на вечерах самодеятельности – едва ли не всюду, где собирается молодежь. Поют произведения профессиональных авторов и самодеятельных, в одиночку и группами, под гитару и без нее. Песня продолжает жить в нашем обществе, но главным образом уже не как массовая, а как эстрадная и бытовая.

Соответственно изменилась и картина творчества. За последние семь-восемь лет новых по-настоящему массовых и по-настоящему популярных песен появилось буквально две или три: «Песня о тревожной молодости» А. Пахмутовой, «Марш коммунистических бригад» А. Новикова и «Бухенвальдский набат» В. Мурадели. Основное же внимание композиторов отдано песне эстрадной и бытовой.

Причины этого многообразны. Тут и изменения в формах общественного быта (в частности, организация молодежью своего досуга), и эволюция культурных потребностей (например, рост интереса к профессиональному музыкальному исполнительству и сближение с ним самодеятельности), и развитие телевидения (оно – мощный пропагандист эстрадной песни), и ряд других⁴⁷. Так или иначе необходимо рассмотреть и осмыслить создавшееся положение. И здесь нам опять поможет подход к песне с точки зрения ее жанровой природы.

Сначала об эстрадной песне. Она, как известно, вызывала в последние годы наиболее острую критику. Справедливо, в общем, отмечали преобладание в ней слезливых настроений, нередко также развязность, надрыв и другие проявления дурного вкуса – недостатки, которые усугублялись еще плохой исполнительской манерой. Но, разумеется, все эти черты отнюдь не составляют органическую принадлежность жанра.

Потребность в эстрадной песне сейчас очень велика. Жажда прямого общения с художником, ведущим с эстрады, как с трибуны, страстный и откровенный разговор о важных жизненных проблемах, влечет слушателей на концерты лучших эстрадных композиторов и исполнителей, к публичным выступлениям самых различных поэтов (что дало повод К. Ваншенкину пожаловаться в своих стихах: «В поэзии – пора эстрады...»). В том, что действует именно этот стимул (а не только потребность развлечься, хотя, конечно, и она существует), меня убеждает восприятие публикой серьезной по мысли и острой по ее воплощению музыки. Вот один пример. Не так давно в Ленинградском театре эстрады состоялся открытый концерт из произведений Андрея Петрова. Там исполнялось много легкой музыки. Но, пожалуй, наибольший отклик у слушателей нашли две серьезные, даже в чем-то драматичные песни, связанные с минувшей войной: «На кургане» (слова Ю. Друниной) и «Песня о моем отце» (слова Л. Куклина).

Тут кстати заметить, что в эстрадном жанре композитор обладает наибольшими возможностями использования самых разнообразных, в том числе и весьма умных и тонких, стихов, не предназначенных специально для пения (вспомним о французских «шансон» Жака Превера на стихи Гийома Аполлинера!). Ведь эстрадная песня рассчитана на индивидуального исполнителя-профессионала и поэтому допускает в принципе применение не только простых выразительных средств, но и более развитых. Это касается и мелодики, и гармонии, и самостоятельного инструментального сопровождения. Поэтому наша эстрадная песня могла бы гораздо смелее обращаться к настоящей современной поэзии. Если не все, то многое из нее, безусловно, может быть спето.

⁴⁷ Между прочим, нельзя игнорировать и материально-организационные факторы, пропаганду различных песенных жанров, размеры «авторских» гонораров и т. д. Они тоже односторонне благоприятствуют созданию эстрадных и бытовых, а не массовых песен.

Естественно возникает вопрос: не смешиваю ли я эстрадную песню с романсом? Нет, не смешиваю. В эстрадной песне, как правило, сохраняется куплетная форма, что ставит предел детализации музыкального образа в зависимости от текста. Кроме того, различна их жанровая природа. Песня часто имеет практическое жизненное назначение. Походная помогает движению в строю, трудовая – работе, колыбельная баюкает ребенка, плясовая сопровождает танец: к художественной функции добавляется прикладная. И вот эта прикладная функция песни нередко определяет характер ее музыки в гораздо большей степени, чем текст. Бывает даже, что музыка по существу независима от слова (отсюда случаи «миграции» напевов, их соединения с разными текстами)⁴⁸.

Каково же прикладное назначение музыки в эстрадной песне? Во многих случаях она призвана просто «омузыкалить» текст, дать возможность спеть, а не сказать слова, передав, их настроение лишь в самой общей форме. Это та же функция, которую выполняет напев в былинах: ведь она тоже исполнялась солистом для слушателей. Известно, что даже самые выдающиеся сказители пели десятки былин на один и тот же короткий, многократно повторяющийся напев. Ясно, что он не отражал содержания текста и, следовательно, его роль была чисто служебной («донесение» слов).

Сходна роль музыки и в водевильном куплете, о чем говорил К. Станиславский: «Водевильный мотив не имеет самостоятельной музыкальной ценности. Он должен легко восприниматься слушателем-зрителем и запоминаться мгновенно. Следовательно, он должен быть изящен по музыкальной фразе, ритмичен и несложен по форме. А как только зритель уловил его музыкальную канву, он переключает целиком свое внимание на слова, которые и составляют сущность водевильного куплета»⁴⁹.

Разумеется, все сказанное никак не исключает существования эстрадных песен с самостоятельной по значению, высокохудожественной музыкой. Такие песни наиболее ценны и желанны...

Из специфики жанра вытекают и особые требования к певцам. Здесь мало быть музыкальным, иметь хорошие вокальные данные. Станиславский специально отмечал, что исполнитель водевильных куплетов должен обладать безупречной дикцией. Остальные признаки актерского мастерства подразумевались сами собой. Так и эстрадный певец должен не только петь, но и отчетливо и выразительно произносить слова, использовать мимику и жест. Ведь очень часто он поет не о себе и не «от себя», а от лица героя песни, чей образ – конкретный, индивидуальный – и создается совокупностью всех исполнительских средств.

Здесь то же перевоплощение и «лицедейство», что и в театре. Не случайно именно из театра и из кино пришли многие эстрадные певцы. Напомню о Б. Борисове, Л. Утесове, К. Шульженко, Иве Монтане... Правда,

⁴⁸ Аналогичный процесс в русской народной песне исследован Ф. Рубцовым.

⁴⁹ Горчаков Н. Режиссерские уроки К.С. Станиславского. М., 1951. С.257.

такой певец выступает обычно без декораций, в концертном костюме. Что же, тем более велика роль его актерского мастерства. Бесплодными, схоластическими кажутся мне споры о том, что для эстрадного певца важнее: хороший голос или актерские данные. Певческий голос и вокальная культура весьма желательны, они помогают успеху таких, например, исполнителей, как В. Копылов и В. Матусов, Р. Калантарян, Э. Хиль (называю лишь ленинградцев, поскольку лучше знаю их). Но упомянутые мною виднейшие эстрадные певцы, пришедшие из драматического театра, как известно, не блистали и не блистают певческими данными. Видимо, в этом синтетическом жанре недостаточность одного компонента может восполняться другими и прежде всего – выразительным произнесением текста. Одно из сильнейших в моей жизни художественных впечатлений связано с выступлением в Ленинградском институте театра и музыки в 1957 году Э. Буша, приехавшего в СССР с театром «Берлинский ансамбль». Буш пел революционные песни Г. Эйслера и других авторов – собственно даже не пел, а, как это свойственно ему (драматическому актеру!), напевал. Но в голосе его звенел металл, каждое слово произносилось чеканно, скандировалось, и мы понимали, как эстрадный певец может стать оратором, трибуном.

Кстати, о проблеме «микрофонного пения». По-моему, беда и вина многих эстрадных певцов в подмене хорошей доверительности фамильярностью, исполнительской непосредственности и непринужденности – развязностью, задушевности – пошло трактованной «интимностью» (слабость вокальных данных порою способствует этому). Разумеется, никто не собирается бороться против микрофона как такового, но против дурной манеры эстрадного пения бороться необходимо.

И вот на что еще надо обратить внимание, так это на методы пропаганды эстрадной песни. Если ее исполнение – искусство синтетическое, то и воспроизводить его надо так, чтобы можно было воспринять все элементы синтеза. Здесь неопределима роль телевидения. Совсем иное – радио и грампластинки. Мы слышим только голос, и, если он слаб, отсутствие вокальных данных не компенсируется выразительностью мимики и жеста. Оправдать исполнение песен таким певцом по радио или его запись на пластинку может только исключительное благородство и мастерство музыкально-декламационной манеры. А оно-то как раз встречается редко.

Самый же лучший способ пропаганды эстрадной песни, наиболее отвечающий специфике жанра, – ее исполнение на публике, с некоторыми театральными аксессуарами (свет, продуманные детали сценического костюма и т. п.). Это должно стать основой театра песни, где будет из вечера в вечер звучать лучшая эстрадная музыка в исполнении мастеров, владеющих синтетическим искусством жанра (идея, которую уже несколько лет выдвигает главный дирижер Ленинградского театра эстрады А. Бадхен).

Если успех эстрадной песни определяется больше всего тем, охотно ли ее слушают, то бытовая песня живет лишь тогда, когда ее любят петь. В каждую эпоху ответ на вопрос «что поют?» служит и оценкой состояния творчества в этом жанре.

Именно такой вопрос вынесен в заголовок статьи Ю. Андреева, напечатанной в январском номере журнала «Октябрь» за этот год.

Автор анализирует содержание песенного быта сегодняшней молодежи. Вывод его поистине убийствен для профессиональных композиторов: поются почти исключительно песни самодельных авторов («менестрелей» или «ашугов», как их порою называют). И объясняет это Андреев так: «...профессиональные песенники на определенном этапе не смогли в достаточной мере выразить настроения и чувства молодежи».

Вывод, конечно, категоричен, односторонен. Не говоря уже о том, что в повседневном домашнем быту (особенно в деревне) продолжает жить немало народных напевов, популярны и многие песни советских композиторов. Между прочим, и Андреев, рассказывая о новоселье у своего ленинградского друга, упоминает, что наряду с песенками Б. Окуджавы там звучали «Песня о тревожной молодости», «Я люблю тебя, жизнь» и другие.

Что же касается «менестрельного» творчества, то оно ведь бытовало всегда, во все времена. В этом ничего нового нет. Так было даже в годы Великой Отечественной войны. Советские композиторы дали тогда народу сотни замечательных песен солдатского быта, но из всех неизвестных «Огоньков» на стихи Исаковского удержался один с подобранным неизвестным любителем напевом довоенного польского танго «Стелла» («Голубыми туманами...»).

Верно, однако, что сейчас волна самодельного песенного творчества поднялась выше, чем когда бы то ни было. Не всюду, но в определенной среде (например, у студентов) и в определенных обстоятельствах (например, в туристских походах) песни «менестрелей» под гитару пользуются ни с чем не сравнимой популярностью. Совсем недавно профессионалы либо не замечали их вовсе, либо отвергали, что называется, «с порога». Пережитки такого отношения, на мой взгляд, сказались и в недавней дискуссии о «гитарных песнях» на страницах «Литературной газеты». Но двинется ли дело оттого, что мы еще и еще раз скажем о недостаточном мастерстве и даже о недостаточном хорошем вкусе авторов этих мелодий. Гораздо полезнее, по-моему, было бы разобраться, почему они поются.

Прежде всего, большая их часть имеет хорошую поэтическую основу. Это стихи самих «менестрелей», а иногда и признанных поэтов. Стихи и о Родине, и о русской природе, и о любви, и шуточные. Темы как будто бы те же, что в профессиональных песнях (за исключением природы, о которой наши песенники в последнее время вроде и забыли). Но вместо привычных для «подтекстовок» стертых, безликих строк, вместо нестерпимых штампов – свежие образы, ароматные слова, от которых пахнет лесной хвоей и степными ветрами...

Рамки статьи не позволяют мне привести примеры – желающие найдут их во множестве в упомянутой статье Андреева (стихи А. Городницкого, А. Якушевой, А. Дулова и прочих) или в изданных сборниках Я. Смелякова, М. Сергеева, Д. Ковалева, Н. Матвеевой, Б. Окуджавы и других поэтов, откуда черпают тексты самодельные композиторы. Но поверьте: успех

«менестрелей» процентов на 70 определяется яркими поэтическими образами.

Вот урок для профессиональных композиторов! Редко, очень редко авторы бытовой и эстрадной песни обращаются к большой, настоящей современной поэзии, к текстам, не написанным специально для них (единичные примеры – отдельные произведения К. Ваншенкина, Е. Евтушенко и других). А ведь стихи Пушкина первыми «музыкально освоили» авторы бытовых романсов, то есть тех же песен. Было бы неплохо, если бы наши композиторы-песенники понимали и любили советскую поэзию так, как понимают и любят ее молодые инженеры, врачи, геологи – «менестрели».

Не менее 20 процентов успеха самодеятельных песен я отношу на счет исполнителей. Среди них немало по-настоящему талантливых певцов эстрадного типа, эмоциональных, очень музыкальных и разносторонне артистичных (например, ленинградцы В. Сейнов и В. Лосев).

И наконец, музыка, на долю которой «остается» приблизительно 10 процентов. «Наконец» потому, что она не представляет сильной стороны подавляющего большинства песен, а зачастую вообще не имеет самостоятельной ценности. Чаще всего это нанизывание самых стандартных, многократно слышанных оборотов городской, бытовой и эстрадной музыки. Иными словами, та банальность, которую столь успешно побеждают «менестрели» как авторы текстов, берет реванш в их напевах. Лишь изредка давно знакомые интонации комбинируются по-новому или получают индивидуальный оттенок благодаря образной конкретности аккомпанемента (ленинградец Е. Клячкин). И уж совсем в исключительных случаях музыка более или менее оригинальна и притом соответствует словам как образно, так и стилистически («Березы» ленинградца Г. Павлова).

Почему же слабая музыка отнюдь не сводит на нет достоинства стихов и исполнения? Дело в том, что она в бытовой песне нередко выполняет ту же прикладную функцию, что и в эстрадной, то есть служит «распеванию» текста, его «донесению». И когда человек напевает вслух или про себя (но во всех случаях для себя) такую песню, ему важно соответствие напева не непосредственно словам, а настроению данного момента, которому в свою очередь отвечают и слова. Они связаны с музыкой, таким образом, не прямо, а через обстановку бытования песни.

Пока мы теоретизируем, самодеятельные авторы очень широко пользуются этой особенностью жанра. И не будем судить их слишком строго за то, что они создают малооригинальную музыку: она нужна им для того, чтобы распеть хорошие стихи – то острые, то трогательные, то беспечно веселые и даже фарсовые, но всегда искренние.

Плохо другое: временами «менестрелей» подводит вкус, и из «лежащих на слуху» интонаций они отбирают такие, которые связаны с мешанской и блатной песней периода нэпа или с самыми ветхими, выдохшимися романсами Вертинского. Возникают ассоциации, компрометирующие всю песню. К сожалению, такое встречается, например, у талантливого В.

Высоцкого – актера «Театра на Таганке». Я слышал его песни. Наряду с несколькими приятными мелодиями в спектакле «Добрый человек из Сезуана» явным промахом оказались «зонги», в которых выделялись начальные интонации, напоминавшие то ли напевчик «На Дерибасовской открылась пивная...», то ли небезызвестную «Мурку».

Итак, отнесемся к самодеятельному бытовому творчеству критично и в то же время заинтересованно. Это художественные документы эпохи, которые способны многое сказать о вкусах и запросах современной молодежи, об излюбленном сейчас круге интонаций, кое в чем научить профессиональных авторов, как не надо делать, но кое в чем – и как надо. Хорошо, что весной этого года в Ленинграде состоялся первый общегородской конкурс песен самодеятельных авторов. Такие конкурсы должны войти в традицию, с их результатами может знакомить своих зрителей и телевидение⁵⁰.

В заключение о том песенном жанре, состояние которого закономерно вызывает сейчас наибольшую тревогу, – о массовой песне. Почему надо тревожиться за нее, специально заботиться о ее развитии? Может быть, другие песенные жанры, выдвинувшиеся вперед, смогут заменить ее? Думаю, что нет. Не надо их искусственно «зажимать». Но дополнить их подъем новым расцветом массовой песни совершенно необходимо.

Она обладает особыми возможностями воздействия на людей. Совместное пение в момент совместного действия организует и сплачивает его участников в единый коллектив. Ничто не может сравниться с тем ощущением сопричастности к общенародному делу, к массе, какое возникает у каждого присоединяющего свой голос к могучему хору.

Нельзя забывать и о другом: форма произведения не только зависит от содержания, но в известной мере и ограничивает его. Каких бы успехов ни достигали композиторы и поэты, воплощая большие общественные идеи в эстрадной и бытовой песне, они все же скованы масштабами этих жанров, традиционными для них средствами выразительности. Массовая же песня с ее монументальными и в то же время лапидарными формами и плакатным языком (но отнюдь не примитивным!) позволяет воплотить такие идеи гораздо полнее, весомее, не поступаясь, впрочем, индивидуальной конкретностью образов.

Вот почему без массовых песен нам не обойтись. К сожалению, традиции массового пения ныне во многом утеряны. И «менестрели» великолепно это чувствуют: не случайно их творчество рассчитано на солистов или ансамбли, а не на большие хоры. И все же эти традиции не исчезли. Я сам был свидетелем того, как на заключительном вечере ленинградского конкурса самодеятельных песен, происходившем в огромном

⁵⁰ Ленинградский музыковед-фольклорист Б. Добровольский составляет сейчас нотный сборник лучших самодеятельных песен. Пожелаем ему успешно закончить этот труд, а ленинградскому отделению издательства «Музыка» быстрее выпустить его в свет.

зале Дворца культуры им. Кирова, слушатели (преимущественно молодежь) встали и хором запели «Бригантину». Помню, как Буш, выступая в Институте театра и музыки, вовлек всех присутствовавших в исполнение песен Эйслера. Года два тому назад в Москве давал концерты Пит Сигер, и по его призыву публика тоже пела вместе с ним.

Значит, живет в народе и сейчас потребность в массовом пении. Внешние факторы могут на время «отодвинуть» ее. Но все же она сильнее любых обстоятельств, потому что исходит из глубоких побуждений души. Чтобы удовлетворить ее, требуется прежде всего настоящий песенный материал. Нужны такие песни, которые действительно могли бы стать массовыми, в которых звучали бы общенародные чувства и мысли, запечатлелась бы романтика, воодушевляющая и увлекающая людей в едином порыве.

Воспитанные на новых эстрадных и самодеятельных бытовых песнях, слушатели не примут в массовой песне стандартного, шаблонного текста, рифмованного набора лозунгов. Большая поэтическая образность – вот что обязательно теперь.

Та же образность нужна в музыкальном языке; нужен распев, полноценная мелодия, связанная с народными истоками, независимо от того, закована ли она в броню маршевого ритма или летится свободно, а не короткие декламационные интонации, «говорок», который царит в эстрадных песнях (и бывает там уместным).

Возможны, конечно, и промежуточные жанры и формы. Недавно, например, В. Соловьев-Седой написал обаятельную, остроумную песню «Что солдату надо» на стихи С. Фогельсона. Она предназначена для слушания, но последние фразы каждого куплета должны подхватываться и повторяться аудиторией. И я видел и слышал, как при первом же авторском показе песни в открытом концерте зал дружно подпевал композитору: «Что солдату надо? Чтобы не было войны!..» Пусть будут в песне хотя бы отдельные моменты, когда слушатели становятся исполнителями, важно, чтобы они были. Еще одна важная задача – организовать массовое пение, вновь приучить к нему людей. Умели же это делать в 20–30-х годах! Не знаю, может быть, нам, музыкантам, стоит сегодня возродить и развить, конечно, в каких-то новых формах опыт массовой работы тех лет: чаще разучивать коллективно новые песни с рабочими непосредственно на заводах, шире вовлекать в хоровое пение молодежь на собраниях и гуляньях, на площадях и стадионах (как это делал в свое время в Ленинграде И. Немцев). И уж, конечно, надо сделать «дни песни» настоящими праздниками массового, всеобщего совместного пения.

Советская песня никогда уже не станет только массовой, какой она была в начале своего пути. Это закономерно. Но она обязательно должна быть и массовой, не замыкаясь в кругу других жанров, продолжая славные традиции революционных гимнов и лучших советских массовых песен прежних лет.

ПЕСНЯ – ЕДИНАЯ И МНОГОЛИКАЯ⁵¹

Круглый стол «Недели»

В «Красной ниве» – такой журнал издавался в первые годы после революции – мы обнаружили фразу, подкупающую спокойным сознанием истины: «Москва всегда много пела». Далее следовала статья, посвященная отнюдь не вокальным способностям москвичей и жителей прочих русских городов, а их счастливому уменью создавать в своей среде неисчислимое количество песен и песенок, в которых очень не стандартным образом отражалась народная жизнь с ее бесконечными заботами и быстротечными праздниками, с ее печалью, прикрытой усмешками, с ее смехом, в котором звучала горькая нота, с ее наружной простотой и внутренней сложностью.

Жизнь изменилась. Изменилось время. Но песенная традиция существует, она не исчезала, просто притихла на какой-то срок, чтобы в середине 60-х годов нашего века проявиться в новом качестве и с новой силой.

Улица умная, умелая, многое на своем веку повидавшая, счастливая нелегким трудовым счастьем – такая улица снова поет свои песни. Создатели песен живут среди нас, ходят на работу, ездят в экспедиции и командировки, в часы пик страдают в метро, а в выходные дни гуляют по бульварам и переулкам. Действительность прожитого дня западает им в душу не только зрительным и словесным образом, она является им и в своей мелодической сути.

Так рождается песня – ее мотив, ее текст, ее интонация неотделимы друг от друга и от личности ее автора, который оказался и композитором, и поэтом, и артистом одновременно.

Творцов таких песен называют «бардами и менестрелями» – это довольно точно в смысле исторических параллелей, но излишне высокопарно и экзотично.

На наш взгляд, эти песни надо называть просто «авторскими». Мы не собираемся, как это, кстати, часто делается, категорически противопоставлять их песням, созданным вполне привычным способом: композиторами и поэтами и исполняемым певцами. Мы не воздаем хвалу одним и не предаем анафеме другие. Мы лишь хотим показать, что стихия авторского творчества, совмещающего создание и исполнение, несомненно, представляет собой интереснейшую ветвь песенного жанра и что ветвь эта способна богато и плодотворно плодоносить.

⁵¹ Впервые опубликовано: «Неделя», 1966, №1 (26.12.65-1.01.66). С.20-21. Репортаж вели А. Асаркан и Ан. Макаров. Первая проблемная дискуссия в средствах массовой информации с участием известных авторов самодетельных (авторских) песен (*сост.*).

Именно поэтому за нашим круглым столом собрались авторы популярных песен: актриса театра «Современник» Людмила Иванова, драматург Александр Галич, педагог Юлий Ким, писатель Михаил Анчаров и журналист Юрий Визбор. Собрались впервые: до сих пор в многочисленных дискуссиях по поводу таких песен выступали и литературоведы, и музыковеды, и певцы-вокалисты, и инженеры-кибернетики – словом, все, кроме самих авторов.

Первым выступил Александр ГАЛИЧ:

- Я думаю, что сочинение таких песен надо рассматривать как явление литературное. Постараюсь доказать, почему. На мой взгляд, лучшие из наших песен прежде всего интересны стихами, правда, существующими в неразрывной связи с мелодией. Совершенно очевидно, какую огромную нагрузку несет в подобных песнях слово, как важен в них единый поэтический стиль. В большинстве удачных песен расширяется образный круг, затрагиваются темы, которые считались совершенно недоступными песне. Посмотрите, очень многие из этих сочинений заключают в себе точный сюжет, практически перед нами короткие новеллы или даже новеллы-драмы, новеллы-повести, новеллы-притчи и сатиры. И каждая несет совершенно определенный характер главного действующего лица или, так сказать, лирического героя. В лучших песнях Анчарова, Визбора, Кима, Городничского герой подлинный, он имеет социальное происхождение, вполне ощутимую плоть, лексику, свойственную именно ему. И этот центральный образ человека наших дней, который возникает за всеми этими произведениями, человека настоящего, много испытавшего, оптимистичного, на мой взгляд, одно из примечательных свойств наших «самодеятельных» песен.

- По-видимому, нам будет трудно отвязаться от термина «самодеятельность», – *говорит Михаил АНЧАРОВ.* – Но это нужно сделать. И дело вовсе не в амбиции. Просто это определенная форма устной поэзии. Иногда говорят: новая. Вообще говоря, новая, потому что забытая. Гомер называл себя певцом. Беранже писал песни в самом современном смысле слова. Для Пушкина «поэт» и «певец» понятия почти равнозначные.

Почему многие люди берутся сейчас за сочинение песен? Да потому, что в песню просится жизнь. Принято считать, что поскольку в песне внимание слушателя сосредоточено на музыке, то смысл должен быть элементарен для легкости усвоения. Но вот все мы понимаем, что это заблуждение. Нельзя противопоставить мелодичную музыку глубокому смыслу текста.

Вот так впервые прозвучал вопрос: что же все-таки побуждает людей брать в руки гитару? Тут же прозвучал ответ, неоспоримый, но несколько лапидарный – жизнь. Юрий ВИЗБОР предлагает более подробный и развернутый вариант этой мысли:

- Я вспоминаю песни, которые были рассчитаны на грандиозное хоровое исполнение в сопровождении усиленного духового оркестра. Но уже тогда было ясно, что, кроме таких песен, песен-трибунов, песен-менторов, крайне

необходимы песни-друзья. Их было мало. А вакуум необходимо заполнить. Поэтому, например, нам нравились положенные кем-то на музыку стихи Киплинга «День, ночь, день, ночь мы идем по Африке»⁵². Мы были противниками британского империализма во всех его проявлениях, но та доля романтики и прелести неизведанного, которая ощущалась в этих куплетах, импонировала нам как молодым людям.

Стали возникать свои собственные песни, вначале очень слабые, преимущественно о девичьих глазах, затем по мере возмужания и посильнее. Возможно, это началось не с Окуджавы, но именно он пробил дорогу авторским песням, утвердил их право на существование.

Авторы таких песен пишут для себя. Они не отделяют себя от тех, кто потом будет слушателем. Нельзя к тому же забывать, что наш, если так можно выразиться, потребитель песен колоссально вырос. Приезжаешь на стройку, на промысел – там такие парни, настоящие рабочие-интеллигенты. Они не хотят получать от песни простенькие пилюли незатейливых истин в целлофановом пакете.

От песни они ждут правды чувства, правды интонации, правды деталей. Авторские песни не претендуют ни на какую монополию. Они лишь должны занять свое место. Это вполне логично. Есть произведения, которые выходят на сцену в смокинге Муслима Магомаева, а есть и такие, которые вполне обходятся свитером.

А первые песни Юлия КИМА обходились тельняшками. Он преподавал историю в рыбацком поселке на Камчатке и выдумывал для своих учеников целые песенные представления: про охоту на кита, про капитана Беринга, про начало учебного года, которое касалось почти всех жителей поселка, поскольку многие из взрослых занимались в вечерней школе.

- Но если рассуждать более теоретически, – *говорит КИМ*, – то, по моему, придется отметить, что появление авторских песен вызвано прежде всего растущими духовными интересами наших современников.

Лучшие из наших песен те, в которых найдено своеобразное неразложимое целое. Напечатанные в виде стихов, наши песни многое теряют, они непременно должны звучать. И тем не менее, мы имеем дело с поэзией, потому что и сюжет, и рифма, и ритм, и мелодия служат прежде всего выявлению смысла. Однако это особая, песенная поэзия, образ которой одновременно музыкальный и словесный. Вот почему я говорю о неразложимом целом. Оно и есть наше выразительное средство.

Так была затронута одна из принципиальных проблем авторских песен. Что больше всего подкупает в них слушателей? Несомненно, доверительность интонации, ощущение, что ты познакомился с незаурядным и своеобразным человеком. Почти так оно и есть на самом деле, ибо личность автора, его человеческий, профессиональный, жизненный

⁵² Речь идет о песне «Пыль», сочиненной в 1941-1943 гг. Е. Аграновичем по стихам Р. Киплинга в переводе А. Оношкович-Яцыны (сост.).

опыт заранее присутствует в каждой песне. Она – средство самовыражения.

- Автор «самодетельных» песен, – говорит **Людмила ИВАНОВА**, – не пишет того, чего не знает. Его песни могут обладать любыми недостатками, но в неискренности, надуманности их обвинить нельзя. Они всегда искренни, потому что в их основе обязательно было нечто такое, что очень взволновало автора. Бывает, что песня настолько лична, что ее сначала не решаешься петь. Как будто выдаешь тайну. И потом начинается как бы самостоятельная, не привязанная к отдельному событию жизнь песни.

То, что одними воспринимается как неоспоримое достоинство, другим кажется вопиющим недостатком. Противники авторских песен упрекают их в чрезмерной интимности и камерности, в гармонической однотонности и минорности и даже в том, что авторское исполнение этих песен не соответствует каноническим нормам пения.

- Но надо учитывать, – отвечает **Александр ГАЛИЧ**, писавший песни еще до войны для знаменитого студийного спектакля «Город на заре», – что это явление совершенно особое и в значительной степени необычное, хотя и всемирное: вспомним хотя бы французских шансонье, английских и американских «фолк-сингеров». Во многих песнях мы уходим от стандартной куплетной формы. Песня становится историей чьей-то жизни, рассказанной песенным монологом. Из всех моих друзей, сочиняющих песни, я самый безграмотный в музыкальном отношении, но даже музыкальная – а не только литературная – сторона наших песен имеет свое оправдание. Она очень чутка к бытовой интонации наших современников. Мелодия извлекается из хождения по улицам, из поездов в метро и в автобусе. Это почти разговорная интонация, и она у всех «на слуху». Кажется, что все это ты давно уже слышал, а где – и сам не помнишь. Но если потом разложить эту мелодию с гармонической точки зрения, то окажется, что мы не такие уж плагиаторы.

*Про то, «как это делается», рассказывает **Михаил АНЧАРОВ** (конечно, это лишь его опыт):*

- Сначала пишется стихотворение, которое автору дорого. Он говорит то, что хотел сказать. Затем постепенно он эти стихи начинает скандировать. Получается какой-то напев... напев органический, вытекающий из интонации текста. Музыкальное воплощение такой песни очень часто оказывается скупым, но оно неотделимо от слов и от того, как это будет петься.

Упреки же, как мне кажется, вызваны тем, что сейчас образовался новый штамп так называемой туристической, студенческой песни, и так как они самодетельные, то этот штамп еще хуже, чем на профессиональной эстраде, потому что штамп на эстраде не останавливает внимания, а тут останавливает. Пошла полоса салонной «томности» и инфантилизма. Штамп – это недостоверность. Это – когда человек приписывает себе чувства, которых не испытывает, а берет напрокат. Отсюда либо жеманство, либо преувеличения, либо риторика. И эту смесь сантимента, риторики и жеманства называют юношеской романтикой... Спекулировать можно на чем

угодно, на романтике – тем более. Вся штука в том, что интересную вещь может сделать только интересная личность.

Поскольку нас всех интересует, как же все-таки будет с публичным исполнением этих песен, «кто возьмется», кроме радиостанции «Юность», которая положила начало, но при этом не подпустила к микрофону самих авторов, постольку заслуживают внимания следующие слова АНЧАРОВА:

- У каждого из нас можно набрать несколько настоящих вещей и отбросить те, что послабее. Есть и самоповторения, связанные, как мне кажется, с временным кризисом Я думаю, что из разлитого моря песен можно отобрать полсотни сочинений, которые, как говорится, останутся. Отбор должен быть жесткий, и его сделают сами авторы, которые болеют за судьбу своего искусства. Нужно накапливать новые темы и искать новые решения.

Но пока авторы, озабоченные серьезными проблемами, будут искать новые решения, их песни будут перематываться с магнитофона на магнитофон, и по-прежнему не очень зрелые и не слишком искушенные любители будут ценить в них не поэзию и правду, а мифическую «недозволенность». Почему песня, которая отвечает потребностям людей, потребностям жизни и времени, не отвечает потребностям радио, телевидения и эстрады?

Наши гости могли лишь пожать плечами в ответ на этот вопрос.

КОММЕНТАРИИ СЛУШАТЕЛЯ

Вы прочтете эти стихи, но вы не услышите эти песни так, как они звучали за круглым столом, а стиль каждой песни определяется исполнительским и просто человеческим стилем каждого автора. Поэтому они такие разные⁵³.

Нужно слышать сильный, настойчивый голос Михаила Анчарова, с этой напряженной решимостью, с пафосом сопротивления, с этой характерной манерой растягивать, синкопировать и «глиссандировать» слова, чтобы по-настоящему понять, в чем там дело, в этом «Органисте». Мы печатаем эти строфы как цельный монолог, чтобы хоть как-то передать слытность чувства, насыщенность звуковой атмосферы – ее «органичную» плотность, когда и гитарные аккорды, примитивные с точки зрения музыканта, выполняют ту же работу побеждающего органа в огромном переполненном зале. Эта песня захватывает, когда она оглушает.

⁵³ В полном тексте публикации «Недели» даны тексты песен, которые исполнялись их авторами во время Круглого стола: Визбор Ю. Разговор («Ну вот и поминки за нашим столом...»), Ким Ю. Бомбардиры («Генерал-аншеф Раевский сам сидит на взгорье...»), Галич А. Дождик («По стеклу машины перед глазами шофера...»), Анчаров М. Песня про органиста, который на концерте Аллы Соленковой заполнял паузы, когда певица отдыхала («Рост у меня не больше валенка...») (сост.).

А Юрий Визбор свою песню «Разговор» не поет, а «разговаривает», как будто в ней вообще нет мелодии. Но мелодия есть, она прослушивается в аккомпанементе, и эту песню вполне можно пропеть. Можно – но не нужно. Визбор произносит слова чуть слышно и струны перебирает тоже еле-еле, и «разговорные» слова не попадают в эти переборы, а живут как будто сами, и между ними живут паузы, и в паузах – то самое чувство, которое собеседники не могут выразить словами.

Историк по образованию Юлий Ким сочинил, кроме множества других песен, цикл стилизованных «иронико-комических» песен из войны Двенадцатого года. Он и поет их с абсолютным чувством стиля, придавая солдатско-крестьянский колорит «Бомбардирам» – песне юмористической, легендарной, лукавой; уморительный переход от решительного «пли!» к тоненькому теноровому возгласию «Господь нас не оставит» производит прямо театральный эффект.

В новой песне Александра Галича, кроме речитатива, который идет в начале и в конце, слова хорошо уложены в простую легкую мелодию, но тут вся штука в том, что в исполнении автора речитативная и мелодичная интонации сливаются в одном движении, и, читая, вы обратите внимание, что не все слова укладываются в стихотворный размер. Мелодия – это то, что человек слышит в себе, в этот момент своей жизни, а слова – это импровизация, возникающая, так сказать, «во время мелодии».

Жаль, что вы не слышали эти песни вместе с нами. Вам бы понравилось.

Ада ЯКУШЕВА

ПЕСНЯ БОЛЬШАЯ И МАЛАЯ⁵⁴

Опять разговор о песне? Да о песне самодетельной, о ее авторах. Разговор это велся в прошлом году на страницах «Молодого коммуниста», «Литературной газеты», в толстых журналах. И хотя кое-где подводились итоги дискуссий, разговор не окончен. Самодетельная песня живет, ее позиции укрепляются. В ряды ее авторов приходят новые люди. В предшествующих разговорах не приняли участие сами авторы песен – об этом справедливо пишет Ада Якушева. А их надо послушать. Равно как и тех, кто любит, собирает эти песни.

Мы ждем писем от вас, читатели. И хотели бы найти в них не только и не столько отзывы о песнях, сколько предложения: что нужно сделать, чтобы каждая самодетельная песня стала большой песней.

* * *

⁵⁴ Впервые опубликовано: «Молодой коммунист», 1966, №1. С.108-110 (сост.).

Выходит человек на сцену. Перед ним – зал, множество внимательных глаз. А он один. С ним только гитара и песня. Он что-то должен и может сказать людям, сидящим в этом зале. Или ему кажется, что он может что-то сказать. В этом «или» – всё. Зал всегда безошибочно чувствует: большую песню или маленькую принес на сцену исполнитель, искусство это или нет. Таков закон. Он одинаково верен как для песен, написанных композиторами-профессионалами, так и для творчества «самодельных» композиторов – для искусства вообще. Или – или.

Мне всегда кажется, что поэзия родилась вместе с музыкой, что они неразрывны. Недаром же настоящие стихи полны музыки, то приглушенной и печальной («Пора, мой друг, пора, покоя сердце просит»), то звенящей и ликующей («Узнаю тебя, жизнь, принимаю и приветствую звоном щита!»). Не пример ли тому – народные песни, где слова и музыка настолько слитны?

Гомер аккомпанировал себе на лире. Беранже играл на гитаре. Пушкин писал «певец» – о поэте... Об этом можно говорить много. И хотя сегодня поэзия и музыка живут и развиваются самостоятельно, их пути параллельны. А цель одна: воспитание человеческой души – благородной, нежной, целеустремленной.

Иногда я так представляю себе: была однокольная дорога, по которой шел состав «стихи – музыка», потом состав разделился, и по двухколейке стремительно неслись одновременно и отдельно уже два состава. Музыка (конечно, не самая лучшая) стала стремиться к объемности и монументальности форм, «освобождаясь» от мелодичности. А от состава поэзии сначала отцепились вагоны ритма, затем – рифмы. А некоторые поэты умудряются вести состав, отцепив даже паровоз – мысли. Разумеется, это опять-таки не о лучших наших поэтах...

И рядом с грохочущими электромагистралями идет тихая узкоколейка, как остаток от старых времен. Это – авторская песня. Их много – песен, музыку к которым создают не профессиональные композиторы, а слова – не профессиональные поэты.

Их, эти песни, называют туристскими. Это удобно – кто же всерьез будет относиться к милым пустякам? Да и какой может быть спрос с парня в штормовке, который, сидя у костра, извлекает из гитары нехитрый мотив!

Их называют студенческими. Тоже всякому понятно: молодо-зелено, а значит, несерьезно. Новаторства этих песен можно не замечать. Или определить его как «дешевый авангардизм».

Объединяют же все эти песни словом «самодельные». Мне временами этот термин кажется очень обидным. Как будто такая песня – нечто вроде студенческого капустника. Второй курс веселится вовсю, а третьему уже не смешно.

Мне думается, и где-то об этом уже говорилось, что правильнее было бы называть эти песни «авторскими». Ведь слова и мелодии пишет один человек. Их много, авторских песен, они стали явлением нашей жизни и, как всякое явление, требуют пристального внимания.

...На одном из московских конкурсов авторской песни выступал мой приятель. Решив «подать» свои песни серьезнее, он не исполнил их сам, а привел из института хор симпатичных певцов, что-то около семидесяти человек. Они старались очень, но песен не спасли. Публика в зале не то чтобы осталась равнодушной; но крайне удивилась. И мне было понятно это удивление. Никакое шаманство, никакие ухищрения не спасут, если нет в песне точного и ясного подхода к жизни, выраженного с подкупающей откровенностью. И хор, и оркестр (пусть даже Большого театра) только подчеркнут несовершенство песни, разрыв между замыслом и исполнением. Как у артиста есть свое амплуа, так и у песни – свои возможности, есть предел этих возможностей. Чужая, несвойственная роль ведет к неудаче. Незачем авторской песне рядиться в чужие одежды, «подтягиваться» до сложных (но не всегда хороших, тем не менее) вокальных произведений, созданных профессионалами.

Автор выходит на поразительно пустую сцену один, и его спасают только сама песня, те мысли и чувства, которые в ней заложены. Автор сам возвел этот песенный дом, соединив в себе и архитектора и строителя. Ему нельзя сослаться на то, что, мол, проект был замечательный, а выполнение подкачало. И если у автора нет за душой большого, искреннего чувства и такой же мысли – его песни обречены... Поэтому и не имели успеха песни моего приятеля.

...Я знакома со многими творцами авторских песен. И вот что, на мой взгляд, симптоматично. Никто из них не горит желанием «выбиться в люди» в музыкальном мире. Они давно уже выбились в люди, они – хорошие врачи, учителя, инженеры, рабочие. Песня для них – потребность души, второе любимое занятие.

Ребята ищут наряду со своей основной профессией профессию души.

В расцвете авторской песни – черта времени. Все больше становится умных, пытливых людей, которые не представляют себе жизни без поисков. Песня – только тропинка на той огромной карте душевных маршрутов, которая характерна для нашего общества. Но это особая тропинка. На песню отзываются все.

Очень часто самодеятельные песни упрекают (особенно специалисты!) в том, что плохо или неоригинальны их мелодии, что они примитивны. Что, наконец, эти песни не профессиональны. Мне кажется, не нужно ставить в ряд песни авторские и профессиональные. Никто ведь не предъявляет таких требований к народным песням. А они – одно из величайших чудес, созданных человечеством. Я не равняю эти песни – народные и авторские. Народные создавались столетиями, всю нашу историю, и пережили время только самые лучшие из них. Авторские действительно часто бывают слабыми. Я только за справедливый подход к каждой песне. За то, чтобы она оценивалась именно как авторская. И я отнюдь не призываю к какой-то особой снисходительности. Тем более что наши музыковеды, разнося в пух песни авторские, бывают удивительно снисходительны к творчеству композиторов-профессионалов. Хотя никакая профессиональность не может

скрыть откровенную пошлость некоторых изданных и широко популяризируемых песен.

Во всяком случае, мне было бы стыдно, если бы известную песню «Ландыши» написал кто-нибудь из непрофессионалов. Об этой песне то же сказала и «Литературная газета», когда вела разговор об авторской песне. Однако по недоразумению редакция выдала за «бездарные авторские песни» произведения двух ленинградских композиторов. Знаменательное недоразумение!

Разговор о качестве авторской песни – это разговор о самом авторе, о его интеллекте, запросах, его стремлении учиться. Такая песня неизбежно открывает слушателям духовное лицо автора. Именно поэтому подобная песня не терпит даже миллиграмма фальши. Иначе песня гибнет, потому что не верят ни ей, ни автору.

И в наш, по определению писателя, нервный век, век кибернетики, магнитофонов, бешеных скоростей, человек остается человеком, И на дне души каждого есть особые струны, которые откликаются только на песню. Дело тут не в том, что авторские песни по содержанию своему, скорее всего, песни интимные. Нет, успех любой песни, самой гражданской, такой, как «Уходили комсомольцы» или «Песня о тревожной молодости», зависит от того, что она одновременно и очень личная, и своя для всех, общая. Есть такая старая-престарая формулировка: «То, что пропущено через сердце». Так вот, то, что пропущено через сердце, исключает ремесленничество, равнодушное версификаторство. Авторские песни – от сердца. И лучшие из них никого не оставят равнодушными. Вспомните «Снег» ленинградца Александра Городницкого. Как быстро завоевала эта песня огромнейшую аудиторию. Она и лирическая, и немного тревожная, и, основное, полна удивительной веры в то, что человеку в общем-то под силу все пути, любая трудная дорога.

Не все авторские песни хороши, это само собой разумеется. И, конечно, авторам надо учиться, использовать для учебы все (в общем-то, небольшие) возможности. Так же, как надо учиться любителям, собирателям магнитофонных записей. Я говорю «учиться» совсем не потому, что сама учусь, а просто всякая учеба воспитывает требовательность вкуса. Бездумные собиратели авторских песен порой искренне восхищаются дешевыми поделками, лжеромантикой, сомнительной бравадой. Обидно, когда настоящие, человеческие песни соседствуют с побрякушками.

Многие авторы (даже хороших и популярных) песен музыкально необразованны. Это их беда. Им надо помочь. И, конечно, легче всего это было бы композиторам-профессионалам. Ведь самые талантливые из непрофессиональных авторов песен – это резерв, из которого должна черпать и черпает наша музыкальная мысль.

И обидно, что пока никто всерьез не подумал о том, чтобы объединить создателей авторских песен вокруг музыкальной школы, организовать для них вечерний факультет. Может быть, в деталях я не права и работать с авторами нужно по-другому, но мне важна мысль в основе: с ними надо

работать. А не противопоставлять несоизмеримое и критиковать авторские песни с высоты знаний, полученных в консерватории.

Хотя, по-моему, в этой критике повинны отчасти сами авторы песен и комсомольские организации, которые стараются поскорее вытащить на институтскую (районную) сцену своего собственного композитора и при этом не стремятся трезво оценить результаты творчества того или иного молодого человека.

Может быть, неправомерно сказать, что в авторской песне музыка не главное. Но мне кажется, что это так. Тем более, что большинство авторов не знает элементарной нотной грамоты. Дети магнитофонного века, авторы песен хранят свои произведения на пленках, понятия не имея о том, как записать их на бумаге. Они шли от слов, создавая песни. Я знакома со сборниками песен, которые были представлены на конкурс авторской песни в Москве. Многие тексты оставляют желать лучшего, а некоторые не выдерживают никакой критики вообще. И общий недостаток текстов – узость тематики, ходульность образов. Не знаю, как кому, а мне уже надоело встречать в посредственных стихах дорогое имя Аэлиты. Аэлита – «видимый в последний раз свет звезды» – привлекала нас бесконечной оригинальностью, необычной судьбой и такой русской верностью. И вот теперь от этого имени веет пошлостью, чему способствовали, кстати сказать, и профессиональные песни. Вспомните только строку «До свиданья, Аэлиты!». Представляете – такая серийная Аэлита сидит и ждет, когда же вернется из космоса ее Лось.

Я написала эту статью совсем не для того, чтобы еще раз (в который раз!) призвать к изданию сборников самодельных песен. Это очень важно, и это со временем будет.

Когда мы смотрим на совершенный в своей красоте самолет ТУ-104, нам безразлично, что его совершенство – результат длительной работы, мучительных поисков. Нам даже кажется, что вся его безупречность – результат мгновенной импровизации, душевного и умственного порыва. То же – с песней. Слушателю она предстает единым целым. Поэтому все ее части должны быть целесообразны и отточены.

Авторская песня выходит на бетонное шоссе известности, стартует с аэродрома человеческого сердца. О ней спорят, ее много ругают – и это отрадно. С ней идет в жизнь молодой интеллигент 60-х годов.

ГИТАРА, МАГНИТОФОН И МЫ⁵⁵

Дискуссия в «Московском комсомольце»

*Вслед за нами придут другие.
Будет больше у них терпенья,
Больше легкости и упорства.
И земля устоять не сможет
Перед их красотой и силой.
А поддержкой им будет песня –
Та, которую мы сложили.*

Человек придумал песню. А техника создала магнитофон. Магнитофон вошел в квартиры. Песня – в быт.

Если вы лично не пишете песен, то это только по врожденной – скромности: три аккорда на гитаре освоить нетрудно, а рифмовать умеет каждый. Нас окружило море песен. По этому морю можно доплыть до прекрасных неведомых островов. Но можно в нем и утонуть.

В «Клубе искусств» при Центральном детском театре в ЦДРИ, а потом у нас в редакции за круглым столом» собрались старшеклассники, чтобы подумать о современной песне, поспорить о ней, а может быть, и предложить свой путь к неведомым островам. В разговоре приняли участие: композиторы Ян Френкель, Аркадий Островский, поэт Михаил Танич, авторы песен Александр Дулов и Сергей Крылов.

Володя ЛАВИНСКИЙ. Самодеятельных песен очень много. Но почему они именно сейчас стали так популярны? Мне кажется, что жизнь человека стала богаче, шире, ему есть о чем сказать. А появилась потребность – появляются и средства для ее удовлетворения. Человек берет в руки гитару и говорит то, что другие за него не скажут.

Аня ГОЛОВИНА. Я заметила, что когда представляют песню профессиональных авторов, то, как правило, говорят лишь о композиторе. Либо его хвалят, либо ругают. А поэт остается как бы в тени. Видимо, потому что в такой песне главное – музыка. В самодеятельной основное – содержание, а музыка... так, больше для складу. Поэт говорит о своих чувствах, переживаниях и как бы в задумчивости перебирает струны гитары. Музыка – лишь фон. И слушатель следит за содержанием, а ненавязчивый аккомпанемент помогает лучше донести смысл текста до слушателя.

Катя ДРЕМИНА. Мне кажется, что Аня не совсем права. Дело не в том, что важнее – слова или музыка. Профессиональные песни просто иначе пишут. Их рассчитывают на массу, на много народу сразу. А самодеятельная

⁵⁵ Впервые опубликовано: «Московский комсомолец», 1966, 15 декабря. С.4. Особенность дискуссии – участие в ней школьников старших классов (*сост.*).

песня обращается к одному и потому доходит до многих. В этом, по-моему, секрет популярности самодеятельных песен.

Сергей КРЫЛОВ. Это верно, что иногда профессиональная песня оказывается с ущемленным содержанием, потому что композитор – «хозяин» песни – заботится в основном о музыке. Но в свою очередь песням самодеятельных авторов не хватает элементарной мелодичности.

Песня будет звучать только тогда, когда авторы перестанут оправдывать слабые стихи или плохую музыку профессиональностью или самодеятельностью...

Михаил ТАНИЧ. Не надо пространно доказывать, что не всякая самодеятельная песня хороша, ох, не всякая.

Наша, композиторов и поэтов, задача – помочь юным отделить от посредственного талантливое. Для этого необходимы конкурсы. Надо сказать, что какие-то шаги в этом направлении делаются, но весьма робко. К примеру, о фестивалях эстрадных песен широко оповещают газеты, радио, телевидение, а о конкурсе «менестрелей» знают лишь участники, члены жюри и немногие энтузиасты.

Ян ФРЕНКЕЛЬ. Знаете, я недавно был на конкурсе профессиональной песни. Не слишком радостное зрелище. Музыка малоинтересна, а слова... Может быть, о словах следовало бы судить поэтам. К сожалению, в жюри конкурса не было ни одного поэта. Между прочим, я не раз бывал председателем жюри конкурсов самодеятельной песни. И вот, сравнивая, я задумался: что же привлекает в самодеятельной песне, что ее отличает от профессиональной? Самодеятельный автор, или, как иногда его называют, человек с гитарой, как правило, пишет о пережитом, о перечувствованном. Я не хочу сказать, что все это отсутствует у нас, у профессионалов, но иногда некоторым из нас свойственна такая болезнь: они пишут о том, что искренне считают важным, нужным, но что вовсе необязательно волнует их самих. Современный «менестрель» начинает именно с себя, с того, что волнует и тревожит его в жизни. Обыкновенно подчеркивают, что он объединяет в себе композитора, поэта и исполнителя. На мой взгляд, самое важное в том, что он и автор, и герой. Его песня похожа на репортаж о своей собственной жизни. Такие произведения не всегда претендуют на длительное воздействие, но у них есть свое обаяние, особенно близкое и понятное современникам.

Андрей СЕМЕНОВ. Эти песни, о которых мы говорим, хороши именно такими, какими их написали. Иногда их берутся улучшать, «доводить до уровня». Скажем, слова нравятся – подправляют музыку. А получается неожиданно хуже.

Я хотел бы сравнить эти песни с грибами. Растут они себе в лесу и растут, их приятно и полезно собирать. Но вот решил человек их культивировать, сажать поближе к дому, подкармливать, удобрять – а они почему-то перестали расти.

Коля ТИМОФЕЕВ. Я хочу сказать еще об одной стороне дела – об исполнении. Мне кажется, что песни наших «менестрелей» должны исполнять они сами. Потому что это песни содержания. А когда выходит на

эстраду профессиональный певец... Как бы это лучше объяснить? Здесь уже дело не только в самой песне, но и в мимике, голосе, темпераменте актера. То есть в манере исполнения. И бывает так, что – за манерой исполнения сама суть песни теряется. Я не хочу говорить о всех певцах. Я сам очень люблю, когда песни Новеллы Матвеевой поет Кира Смирнова. И все же из того, что я слышал, сильнее всего на меня действовали песни, исполненные авторами. Тогда я забываю о внешнем оформлении песни и для меня существует только ее смысл. Может быть, я и не прав.

Ян ФРЕНКЕЛЬ. Вы знаете, я не могу согласиться с тем, что утверждают Андрей и Володя. Конечно, есть случаи слабой обработки. Но так происходит, когда композитор не проникся эмоциональным строем самой песни. Если же композитор полюбил песню, «заболел ее текстом, то он не ухудшит ее, а на хорошем профессиональном уровне раскроет, в мелодии полнее выразит замысел автора. Вообще, по-моему, неверно противопоставлять слова и музыку так, как это сделала в своем выступлении Аня Головина: мол, массовая песня должна строиться на мелодии, а так называемая «менестрельная» – на словах. Песня – это единство и в ней все должно быть прекрасно: и слова, и музыка, и исполнение.

Катя ДРЕВИНА. По-моему, мы тут слово «профессиональный» употребляем неправильно, как будто это ругательство. Профессиональность – это, мастерство, умение, без которого вообще ничего хорошего не создашь. Можно говорить о том, что это другой жанр, со своими особенностями, но нельзя называть их «самодеятельными». Неужели, же Окуджава, Новелла Матвеева, Анчаров – не профессионалы? В этом жанре, его особенностях, надо разобраться серьезно, и этим должны заняться наши искусствоведы.

Сергея ОРЛОВ. Правильно. Но надо не только ждать помощи от науки. Любителям песни надо действовать и самим. Ведь почти в каждой школе есть магнитофон. Так почему же не собрать все имеющиеся у ребят записи, не создать при школе фонотеку, где каждый может записать, что ему приглянулось?

Александр ДУЛОВ. Мне не нравится слово «все». Песни далеко не однородны. И собрав их все в кучу, вы принесете не пользу, а вред. Потому что у ребят вкусы еще не окрепли. А среди огромного количества песен немало откровенной пошлости, поданной под интимным соусом. И собрав «все» записи, вы сами же поможете распространению пошлости. Нужен, необходим отбор. И заниматься им, думаю, школьникам не под силу. Другое дело «Клуб песни», возглавляемый молодежью, окончившей институты или студентами. А быть членами такого клуба вполне могли бы и школьники. В «Клубе песни» на обсуждениях, в которых принимали бы участие поэты и композиторы, происходил бы отбор лучших песен.

Аркадий ОСТРОВСКИЙ. Самодеятельная песня, новое течение!

Я не против восторгов, но хочу заметить, что так называемая самодеятельная песня появилась не сегодня, не вчера и даже не 15 лет назад. Я был совсем молодым человеком, когда воинственно настроенные юные

граждане произносили пламенные речи против всех и всяческих профессионалов и, ликуя, приветствовали своих «менестрелей». Теперь я сед.

А песни... Вспомните песни самодельных авторов, которые прожили хотя бы два десятилетия. Думаю, что не стоит их перечислять, так как вы можете сделать это сами, прибегнув к помощи не более чем пяти пальцев. Почему так получилось? Конечно, можно сказать, что тогда не было магнитофонов, а пропагандировать самодельную песню никому бы и в голову не пришло. Все правильно. И все же мне кажется, что это не главное.

Дело в том, что настоящих, прекрасных песен «менестрелей» не так уж много. Я не раз присутствовал на всевозможных конкурсах туристской и студенческой песни. И поверьте мне на слово: из огромного количества выслушанных там рифм и мелодий настоящей песней можно назвать не более десяти процентов. Я чувствую, что на меня обрушится лавина юного негодования. Как, он ругает «человеческое самовыражение»! Ничуть не бывало. Я просто против песен, которые не имеют своей собственной физиономии. Будь то песня профессиональная или самодельная. А я замечаю, что вслед за умными, тонкими песнями пошла волна этаких песен полужеланий, получувств. В них ни новой мысли, ни тем более мелодии, а они претендуют на что-то, чего-то ждут. Признания, наверно. И все разжиженное состояние этих песен прикрывается таким удобным словом «интим». Недобрый интим, ноющий, куksящийся и фыркающий. Общая тенденция авторов подобных песен – ни с чем не соглашаться и думать при этом, что они делают революцию в песенном искусстве.

Вредны ли такие самодельные песни, надо ли с ними бороться и изгонять? На мой взгляд, совершенно не нужно. Во-первых, если их изгонять, то это дает некий привкус подпольности. И записи будут передаваться даже не из рук в руки, а прямо из-за подкладки одного пальто в подкладку другого. А зачем? Ну, раз послушал плаксивую песню. Попала под настроение. Два послушал – ничего. А на третий она тебе набьет оскомину. Если так можно выразиться, я за «естественный отбор». Хорошая песня будет жить, а плохая так и останется песней-однодневкой.

Мне тут соответственно зададут вопрос: а как различить, что хорошо, а что плохо? На мой взгляд, надо самому себя образовывать, развивать свой вкус: читать больше стихов, слушать музыку, как можно больше музыки, и не только переборы гитары.

А еще мне хочется сказать такую вещь; я сам очень люблю самодельную песню с ее свежим дыханием и точным словом, И думаю, что это полезное и важное движение; оно открывает творческие возможности людей, приобщает их к искусству.

И кроме того, нельзя забывать о том, что песен профессиональных не хватает, и «менестрели» восполняют (хотя и не полностью) недостающее.

На сегодня разговор окончен. Но только на сегодня. До окончательной истины мы вряд ли добрались. Но кое-что стало яснее. Что не такое это простенькое дело – песня под гитару. Что и здесь, нельзя неправильно быть

бездумным потребителем. Что надо воспитывать свой и своих товарищей вкус.

Человек пощипывает гитару, магнитофон крутится. А что делаем мы? Мы – хорошо или не очень – делаем очень важное дело. Отбор. Чтобы песни, прошедшие перед нами, остались памятью о нашем времени. Чтобы не было в них ни пошлости, ни ерунды. Чтобы в будущее надежным другом вошла песня. Та, которую мы сложили.

Юрий АНДРЕЕВ

ПРОБЛЕМЫ МОЛОДЕЖНОЙ ПЕСНИ⁵⁶

Велик ли срок – два года, прошедших после опубликования статьи «Что поют?» («Октябрь», № 1, 1965). Но многое изменилось с тех пор в положении самодельной песни: она уже настолько крепко стала на свои резвые, загорелые, в царапинках ноги, что теперь как смелость воспринимается уже не публичный разговор о ней, а попытка умолчания о ней. В самом деле, самодельная песня зазвучала отовсюду, она льется голубым потоком с экранов телевизоров, она жизнерадостно овладевает многомиллионной аудиторией радиостанции «Юность», она входит составным элементом в различные театральные постановки, она стала уже воистину «зримой песней»: студенты Ленинградского театрального института оригинально театрализовали целый ряд песен, и пойдите попробуйте-ка достать билет на их спектакль... Самодельной песне теперь посвящают статьи массовые и специальные журналы и газеты, о ней пишут композиторы и певцы, о ней спорят на публичных диспутах. Б. Полевой рассказал как-то в «Правде», что слушал концерт самодельной песни непосредственно на станции «Северный полюс» – короче говоря, воистину лед тронулся!

Он не мог не тронуться.

Пятьдесят процентов населения нашей страны имеет возраст моложе 26 лет. Это значит, что мы живем в юной, молодежной стране и что песни, которые нравятся молодежи, которые выражают ее настроения, соответствуют ее идеалам и морали, живут и будут жить, как бы люди, глуховатые к веяниям времени, ни делали вид, что этого явления не существует или что оно – так и быть! – существует как малозначительное...

Итак, самодельная песня не только живет, но бурно развивается, приобретает все большую аудиторию и вместе с тем ставит новые задачи и проблемы, касающиеся самой песни, ее авторов, ее исполнителей, ее слушателей.

⁵⁶ Впервые опубликовано: «Октябрь», 1967, №1. С.213-218. Статья продолжает размышление филолога о самодельных песнях, начатое им в статье «Что поют» (сост.).

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ЭКСПЕРИМЕНТ

Как известно, ленинградцы – люди не только увлекающиеся, но и современному деловые. Поэтому здесь вопросы, связанные с увлечением песнями, о которых идет речь, довольно быстро были поставлены на прочную и вполне реальную основу. Весной 1965 года инициативная группа при поддержке горкома ВЛКСМ провела общегородской конкурс. Он проходил в несколько туров. Сначала авторы, певцы и ансамбли исполнителей состязались на районном уровне. Строгие жюри из добровольцев-знатоков отбирали на городской конкурс не более пяти номеров из 30-40. Таким образом, на высоте общегородской сцены состязалось уже около пятидесяти превосходных коллективов и индивидуальных исполнителей. Концерт победителей городского конкурса (третий тур) состоялся в одном из огромных театральных залов, но и тот смог вместить лишь малую часть желающих послушать самодельных авторов и певцов. На концерте исполнялось около сорока номеров.

Три тура городского конкурса позволили выявить наиболее яркое и талантливое, или, говоря иначе, отсеять слабое, провести отбор по существу, чтобы не смешивать зерна и плевелы, чтобы побудить к распространению именно то, что достойно внимания.

И совершенно естественно, что осенью 1965 года среди ленинградских авторов и любителей песни возникла и была осуществлена идея постоянного абонемента, то есть цикла вечеров, на которых можно было бы послушать самодельные песни, сравнить их с профессиональными, откровенно поговорить и поспорить по поводу многосложных теоретических и практических вопросов.

Инициативу создания абонемента, получившего название «Молодость, песня, гитара», взял на себя молодежный клуб «Восток», что было вполне закономерно, так как в маленьком молодежном кафе этого клуба вот уже четыре года в первый понедельник каждого месяца собирались и пели «менестрели» Ленинграда. Потребовался целый ряд энергичных и смелых людей, чтобы идея абонемента была реализована, причем с нарастающим успехом. С октября по июнь состоялось десять вечеров-конcertов. На них выступили Е. Клячкин, А. Дулов, А. Городницкий, Б. Полоскин, Ю. Кукин, Ю. Визбор, А. Якушева, С. Никитин с его ансамблем студентов-физиков, Ю. Колесников, ансамбль выпускников ЛЭТИ, А. Генкин, В. Вихорев, В. Глазанов, В. Сачковский, В. Сейнов и Ю. Ким. Выступили профессиональные композиторы и поэты (в сопровождении певцов и ансамблей): А. Петров, А. Колкер, Ю. Зарицкий, Э. Френкель⁵⁷, Л. Ошанин, К. Ваншенкин и другие. 900 знатоков и любителей самодельной песни регулярно собирались, слушали, сравнивали, думали и говорили, вырабатывая какие-то эстетические и теоретические критерии и оценки

⁵⁷ Правильно: Я. Френкель (сост.).

самодетельного искусства. Эксперимент продолжается. В 1966/67 году абонемент возобновил работу.

Опираясь на коллективное мнение клуба «Восток», я и хотел бы остановиться на некоторых вопросах развития этого вида самодетельного искусства.

ПЕСНЯ И ОБЩЕСТВО

Во время одной из дискуссий на сцену вышла девушка в светлой кофточке и, очень волнуясь, прижав руки к груди, сказала: «Когда я в первый раз услышала эти песни, я как будто припала к необыкновенному источнику...»

Константин Ваншенкин как-то писал в «Литературной России», что в наши дни песня не разойдется широко, если предварительно не прозвучит в кино или по радио. Но вот десятки самодетельных песен дружно поются от Сахалина до Карпат, хотя никто и никогда их не пропагандировал. И возникает важный вопрос: почему они становятся популярны и любимы?

На дискуссиях в клубе «Восток» этой проблеме было посвящено множество выступлений. Как и должно быть во время спора, наряду с мыслями, способными прояснить истину, высказывались и запальчивые суждения, лишь затемняющие суть дела. Ради объективности приведу здесь некоторые предположения, которые были отброшены в ходе обсуждения.

«Самодетельная песня рассчитана на простого человека... У нас свой определенный диапазон чувств и мыслей...»

Это прибеднение, эти самоуничижительные взгляды были буквально разгромлены на дискуссии. Так, одному из теоретиков «узкого диапазона» не без ехидства было указано, что сам-то он высококвалифицированный специалист, сверх того страстный любитель живой природы, завзятый турист, то есть человек сильный и закаленный и, помимо всего, знаток песенного творчества, руководитель хора. Ему ли прибедняться? Нет, для тех, кто знает современных ашугов – людей многогранных, духовно богатых, ярких, – уже само предположение об их настрое на примитив звучит абсурдно.

Некоторые представители точных наук заявляли, что самодетельная песня несет-де в себе «информацию» большую, нежели профессиональная. Нельзя без улыбки вспомнить, как молоденький студент-физик свирепо требовал от А. Петрова указать, какую «информацию» несет одна из его песен, а маститый композитор, ошеломленный потоком математической терминологии, только смущенно помаргивал.

Нужно сказать, что и эта версия была довольно легко разбита. Во-первых, нетрудно было показать, что многие самодетельные песни содержат «информации» куда меньше, чем профессиональные. Во-вторых, было объяснено, что специфика искусства отличается от специфики естествознания: произведение искусства не только несет в себе новое знание, но и порождает глубокие эмоции. Нельзя все многообразие проявлений человеческого духа в искусстве сводить лишь к новой «информации».

Также легко было отвергнуто предположение о том, что жизнеспособность самодетельных песен – в отсутствии у них прямого, «лобового» подхода к раскрытию темы. Возьмем песню Валентина Вихорева «9 мая». Это пример прямого публицистического воздействия на слушателей, это напоминание нынешним подросткам о «солдатах-пацанах», погибших на войне. Песня производит очень сильное впечатление именно благодаря своему суровому «лобовому» обращению к юному слушателю.

Не буду перечислять других концепций, которые были опровергнуты во время длительной, почти годовой дискуссии на вечерах «Молодость, песня, гитара». Какая же точка зрения возобладала? В чем видится суть лучших самодетельных песен?

В стремлении к истинности, к правде мыслей и чувств, а значит, в неприятии фальши любого рода: и в малом и в большом. Подчеркиваю: особенность явления заключается, прежде всего, в у стремлении к истинности, а не к искренности, как полагают некоторые. Искренность – дело вторичное. Искренне можно лгать, искренне можно заблуждаться. Нет, авторы, исполнители, слушатели самодетельных песен стремятся к тому, чтобы мир человеческих страстей и дел был отражен реально, именно таким, каков он есть, ибо только правда, пусть подчас и горькая, ведет не к разочарованию, а к духовной зрелости и силе. Именно поэтому девушка в белой кофточке (а вместе с нею легион других молодых людей) жадно припадает к источнику самодетельного творчества.

Все лучшие ашуги абсолютно индивидуальны, одного не спутаешь с другим: мажорный, солнечный Юлий Ким поет совсем иначе, чем нервный, подчас трагически звучащий Евгений Клячкин, Ада Якушева – сама женственность, Александр Дулов – сама мужественность и т. д. И тем очевидней проступает то общее, что объединяет их: стремление к истине, органическое неприятие лжи и фальши.

Стремление к точности и правде отличает не только содержание, но и манеру исполнения самодетельной песни. Любую фальшь слушатели не выносят. Был такой случай в клубе «Восток»: могучий оперный баритон принял «рвать страсти в ключья» во время исполнения одной серьезной песни, и в зале неудержимо стал нарастать хохот. Конечно, это было невежливо, но здесь уже отвыкли от фальши: если ты многосложен, не играй под простачку; если больше всего на свете любишь сладко поесть и горько попить, не облачайся в тогу Платона; если не чувствуешь гражданского порыва, не пой патриотических гимнов – они будут царапать не только ухо, но и сердце.

И вот здесь, сделав существенный вывод о тяге к истине, о неприятии лжи или упрощений, мы должны идти дальше, глубже. Дело в том, что это стремление, господствующее в самодетельной песне, – одно из частных проявлений несравненно более общего закона, характерного для жизни всего нашего общества на современном этапе его развития. Нет таких слов, которые могли бы охарактеризовать в полной мере духовный и материальный ущерб, понесенный нами в результате волонтаризма. XX

съезд КПСС и октябрьский Пленум ЦК партии (1964 год) – вот знаменательные вехи на пути избавления от субъективизма, на пути к действительно научному руководству жизнью громадной страны. Общепрофессиональная устремленность к правде, к точной оценке действительности не прошла мимо духовного настроения певцов нашей молодежи. И это нельзя не поставить им в заслугу, сравнивая их творчество с поделками разных ремесленников и конъюнктурщиков.

Но есть и другая сторона вопроса, на которую хочется обратить внимание. Да, наши барды отчетливо видят мир и человека такими, каковы они есть, но весьма расплывчато, если судить по их творчеству, представляют себе, какими они должны быть. А ведь умение видеть явления в динамике, в господствующих тенденциях развития – важнейшее свойство не только мыслителей, но и художников. И я боюсь, что через несколько лет, когда истинное видение мира будет, можно сказать, всеобщим. Многие из нынешних лидеров самодеятельного творчества окажутся сильно отставшими, если не разовьют в себе способности к перспективному мышлению.

КТО СЛОЖИЛ ПЕСНЮ...

Ну, а как же выглядит коллективное мнение участников дискуссий относительно различия между профессиональной и самодеятельной песней? Споры были жаркие, страстные и пристрастные. Были даже попытки начисто зачеркнуть, полностью дискредитировать самодеятельную песню; был и поход против профессиональной песни («официальной», как называли ее в полемике). Страсти спорящих клокотали, а концерты между тем шли, объективная истина прояснялась, и справедливая аудитория подчас самозабвенно аплодировала некоторым песням членов Союза композиторов и весьма холодно принимала творения своих любимцев ашугов. В общем, не было «китайской стены» между этими видами художественного творчества. Но прежде чем сформулировать общее мнение, сложившееся постепенно, я хотел бы рассказать историю, имеющую прямое отношение к поставленному вопросу.

Это было в Финляндии. Финские пионеры в огромном зале Народного дома праздновали двадцатилетие своей организации. К ним на концерт приехали пионеры из многих стран, приехали и советские пионеры. Все выступавшие детишки ловко делали книксены, изящно кланялись после каждого номера и выглядели весьма мило и благовоспитанно. Взрослые, заполнившие зал, хлопали каждой делегации много и любовно. Должен сказать, что наши мальчишки и девчонки выглядели не столь отесано, движения их были угловаты. Но финская публика была очарована первым же танцевальным номером; исполненным нашими ребятами, и мы, группа советских людей, случайно оказавшихся в зале, уже не досадовали на их неумение делать книксены, но вместе со всеми неистово кричали «браво!» и аплодировали, потому что каждый раз это был новый фейерверк талантности, ловкости, непосредственности...

Затем на сцену вышли три советские девочки. Они смешливо пофыркали, потолкались, устраиваясь перед микрофоном, помолчали и вдруг запели сильными, необыкновенной красоты голосами старую русскую песню «Уж как пал туман». Они пели ее так раздольно, так самозабвенно, что аудитория сразу онемела, как заколдованная, замерла, не смея дохнуть. Сама душа великого народа открывалась перед слушателями, душа свободная, задумчивая, могучая, без меры широкая... Невозможно описать, что творилось в зале, когда они кончили, во всяком случае, я понял, что разговоры о финской сдержанности – не более чем миф, потому что от восторга кричал весь зал, многие повскакали со своих мест...

Девчонки оживленно потолкались, тихонько посчитали ритм и, не дожидаясь конца овации, звонко, совершенно по-иному, мажорно и размашисто повели песню «А я иду, шагаю по Москве». И пели они ее так, что сама радость жизни как бы ворвалась в зал, заставила одних заулыбаться, других радостно рассмеяться, и все лица (тысяча, две?) вдруг раскрылись, засветились изнутри. Девочкам, видимо, самим пение доставляло явное удовольствие, они начали импровизировать, играть голосами, все с той же легкостью, достигая обычно недостижимого. А потом они запели лирическую песню Ады Якушевой «Вечер бродит по лесным дорожкам». И опять – в силу неведомо какого чуда – они сумели передать сложную гамму чувств зарождающейся любви, чуткой тревоги, верности, радости бытия и еще многого такого, что не всегда, не каждый раз способна извлечь из этой песни даже сама Якушева...

Да и певцам и слушателям, в общем, все равно, кто сложил песню, будь она народная, профессиональная или самодеятельная. Им важно, чтобы она пришлась по душе, а все остальное – дело третьестепенное. Примерно такой же взгляд выразили, опираясь на собственный опыт, и участники дискуссии в клубе «Восток». Разумеется; говорилось в конце обсуждения, мы по-прежнему считаем, что профессиональные композиторы должны проявлять больше требовательности к стихотворным текстам, но мы также видим множество недостатков в музыке и текстах наших менестрелей. Вместе с тем полагаем, что лучшие образцы современной профессиональной и самодеятельной песни качественных различий не имеют: они поэтичны, музыкальны, чужды психологической фальши, а потому и становятся подлинно народными песнями.

И это бесспорно. Те девочки-певицы (позже я узнал, что они из Московского Дворца пионеров) не задумывались над проблемами авторства и теории – подобно Гёте, они «брали свое всюду, где его находили»: в фольклоре, у профессиональных и непрофессиональных авторов.

МЕЖДУ ДВУХ БЕРЕГОВ

Самодеятельная песня – это, с одной стороны, не литература, ибо бытует преимущественно изустно, но и не фольклор, так как тексты и мелодии имеют вполне определенных, живущих среди нас авторов. С другой стороны, это литература, ибо образно-эстетическая система самодеятельной песни

совпадает с образно-художественной концепцией печатной поэзии и зависит от нее; но в то же время это и фольклор, ибо вариативные изменения в процессе бытования самодельной песни встречаются чаще, чем в песне профессиональной.

Рецензент из «Сибирских огней» (№ 8, 1966) сердито упрекал меня за то, что я взялся говорить о явлении, не будучи в состоянии четко и недвусмысленно причалить его к одному из двух твердых берегов. Но, может быть, само явление столь диалектично, что не укладывается в метафизическое «или – или»? Факты говорят именно об этом, к этому же выводу, в общем, склонилось и коллективное мнение обладателей абонемента «Молодость, песня, гитара». Больше того, к подобному же взгляду приходят фольклористы, хотя в их работах мы находим некоторые разночтения. Так, Л. Домановский и О. Алексеева полагают, что это исторически новая «субстанция» (возникшая в XVIII веке), которая, отличаясь и от фольклора и от литературы, имеет черты обоих «прародителей», но со временем литературное воздействие начинает все заметнее преобладать. В отличие от названных фольклористов В. Гусев считает, что некогда в развитии классического фольклора наступил период качественного изменения и что дальнейшая эволюция народного творчества протекала по законам, аналогичным тем, которые определяют движение литературы. Итак, в одном случае – новая субстанция, в другом – новое качество фольклора, но в обоих – явление, отличное от классического фольклора, испытывающее сильное воздействие литературы.

Я думаю, термин «современное народно-поэтическое песенное творчество» является в данном случае наиболее точным, так как он исключает комплекс жестких признаков, характеризующих фольклор, подчеркивает непрофессиональное происхождение песен и в то же время устанавливает их родственную связь с поэзией.

В целом же это явление есть свидетельство кипучей духовной жизни народа, изобилующего интеллектуальной энергией, творчески одаренного, фантастически талантливого, как говорил М. Горький.

ЗАНЯЛИСЬ БЫ, ТОВАРИЩИ КОМСОМОЛЬЦЫ...

После опубликования статьи «Что поют?» редакция журнала и автор получили (и до сих пор получают) много писем. Это интересные письма, они содержат теоретические раздумья, советы, предложения и, как правило, просьбу: нельзя ли переписать у вас (то есть у меня) пленку-другую?.. К счастью, мотор у моей «Мелодии» сгорел, а новый достать нельзя, и потому с чистой совестью я отвечал по этому пункту писем отрицательно. А если бы не сгорел?..

И вот возникает вопрос, обращенный прежде всего к влиятельным комсомольским органам: а почему бы не заняться распространением лучших молодежных самодельных песен в «индустриальном порядке»? Почему бедные «магнитофончики» должны в муках искать хоть какие-нибудь записи, очень часто несовершенные технически и низкопробные в

художественном отношении, а комсомол стоит в стороне от этого дела? Допустим, что комсомол настолько богат, что не испытывает недостатка в деньгах на строительство новых клубов, кемпингов, туристских баз и т. п., и потому безразлично может проходить мимо воистину золотой жилы – выпуска и продажи пластинок и магнитофонных записей, что, по-моему, вполне сопоставимо с издательской деятельностью ВЛКСМ. Допустим. Но откуда же такое равнодушие к эстетической и идеологической стороне дела? Зачем упускать мощный рычаг реального нравственного воздействия?

Утопией было бы думать, что можно «повелеть» не записывать слабые вещи – и они исчезнут. Здесь путь совсем другой, а именно тот, который избрал клуб «Восток»: после вечеров, на которых исполненные песни записываются, художественный совет из знатоков и энтузиастов этого дела требовательно прослушивает их вновь и лучшие рекомендует любителям для переписывания. И действительно, ведь множество шелухи, самодельной серятины, которая засоряет магнитофонные коллекции, содержится там не потому, что собиратели тянутся к слабому, а потому, что, во-первых, не всегда достанешь хорошее, а, во-вторых, вкус-то надо развивать, сам по себе он не всегда развивается правильно.

Опираясь на опыт клуба «Восток», можно с уверенностью сказать, что умная организация дает несравненно лучшие результаты, чем поток и стихия. Этот вывод относится и к развитию вкуса слушателей, и к отбору записей для распространения, и к творчеству самодельных авторов. Ашуги получают возможность для регулярных творческих отчетов, дружеской компетентной критики и профессионального совершенствования (так как к их услугам педагоги – музыканты и теоретики). Клуб имеет возможности для обмена опытом буквально во всесоюзном масштабе, способен организовать командировки и приглашать гостей из других городов, так как абонемент – дело коммерческое.

Помимо клуба «Восток», в Ленинграде интересно начал работать и городской клуб песни, но это всего лишь два молодежных клуба, а у всесоюзного комсомола и сил и возможностей неизмеримо больше, следовательно, и эффект был бы более значительным.

Право, товарищи комсомольцы, занялись бы вы этим важным делом с должным романтическим размахом и трезвой деловитостью, это ведь тоже великая стройка – духовного мира молодого современника.

Далеко не все было выяснено на диспутах, далеко не обо всем говорилось и в этих заметках. Вот еще вопросы, требующие решения: история самодельной песни; ее прошлое и предположительное будущее; ее жанровое и тематическое разнообразие; соотношение с современной поэзией; отличия (а в чем-то, возможно, и сходство) от зарубежных песенников; уточнение терминологии (как назвать ее более четко и правильно? Как именовать ее авторов?) и т. д. Безусловно, самодельная песня даст еще поводы для новых встреч на страницах газет и журналов.

МУЗЫКА И СЛОВО⁵⁸

Я хочу выразить одно сожаление по поводу программы нашей конференции. Было обещано нашими дорогими хозяевами, коллегами, москвичами несколько докладов о современной песне за рубежом, о той песне, которая довольно близко соприкасается с нашей по своему духу, по формам, по причинам распространения. Мне кажется, что многие наши споры тогда отпали бы сами собой и многое, что мы говорим о нашей песне, было бы глубже, основательнее, подкреплялось бы какими-то живыми нитями, артериями, которые связывают сейчас человечество в его метаниях и исканиях довольно крепко.

Я хочу вам только почитать несколько строк из исследования Пьера Барлатье, французского ученого, большого знатока современной песни. Почему я беру французскую? – мне кажется, что здесь больше всего аналогий с нашей.

«Мне кажется, что современная песня, – говорит Барлатье, – отличается от песен прошлого прежде всего лучшим подбором текстов. (Здесь он говорит не только о французской, – «современная песня» – В.Ф.). Если посредственная музыка с хорошими словами еще может быть как-то принята слушателями, то пустые и глупые слова текста никак не привлекают ни широкую публику, ни специалистов». Дальше – о музыкальной стороне французской песни: «В отношении мелодии современная французская песня сделала шаг назад. Первенствующее значение в ней получили гармония и ритм. Теперь пишется все меньше песен, которые хочется напевать, зато их тексты можно читать, не испытывая разочарования. Слова стали сильнее, правдивее, чем раньше, и проникновеннее, в соответствии с запросами человека наших дней».

Это о соотношении двух основных компонентов – музыки и слова – в современной французской песне. Но дальше он говорит о причинах появления такого типа песни: «Эту революцию во французской песне произвел Шарль Трене. Разразилась она сразу по окончании войны, после Освобождения. Мы пережили 5 лет молчания, и у нас появилось непреодолимое желание кричать о том, как мы хотим свободы. Потому-то

⁵⁸ Впервые опубликовано: URL: http://www.ksp-msk.ru/page_42.htm. Доклад музыковеда Владимира Фрумкина на Всесоюзном семинаре по проблемам самодеятельной (авторской) песни, проходившем 20 мая 1967 г. на берегу Клязьмы недалеко от ст. Петушки Владимирской области при участии большого числа известных авторов самодеятельной песни Москвы, Ленинграда, Новосибирска и Минска. Первоначальную расшифровку фонограммы выступления в 1967-м выполнил Д. Соколов, позже текст был незначительно отредактирован самим автором (сост.).

наша песня и приобрела такие качества. Заряды, накопленные людьми в течение пяти лет, произвели настоящий фейерверк».

Как говорится, нам бы его заботы. У них молчание продолжалось пять лет...

Так вот, хотя основная тема моя связана с первой половиной этого фрагмента, т. е. с переплетением музыки и слова в нашей песне, но, все-таки, буквально полминуты о том, о чем говорилось вчера, когда мы пытались определить суть этого явления, его истоки и цели – социальные, эстетические и т. д.

Мне кажется, что основное, на что обратят внимание будущие историки, исследуя середину 60-х годов, начало второй половины века, – думаю, что они обратятся к этой песне как к одному из самых чутких показателей раскрепощения личности, раскрепощения духа жителей России. Эта песня – порождение такого процесса и его активнейший катализатор. И вот ради того, чтобы выполнить эту великую миссию – помочь, как бы взявшись за руки с другими искусствами: с нашей молодой поэзией, с нашей просачивающейся порой талантливой кинематографией, живописью, помочь в раскрепощении духа и в смысле логическом, понятийном, и в смысле оттачивания чувства, расширения и утончения эмоционального мира (ведь с этим тоже было очень скудно). Так вот, имея в виду эту миссию, мне кажется, и нужно строить работу клубов. Одна из задач клуба будущей Федерации – это всяческая пропаганда, всяческая умная и экспансивная пропаганда песен за пределы двух центров этой песни – Москвы и Ленинграда. Надо же все-таки быть гуманными, в конце-то концов: ведь масса людей, масса городов и понятия не имеют о том, что существует это искусство. У нас в клубе «Восток» на одном из вечеров-диспутов в Доме культуры пищевиков (у нас 2 года такой абонемент идет, на днях закончился второй год) пришла записка во время концерта. У нас там в зале помещается 900 человек, а заявок несколько тысяч, как правило, и пришла такая записка: «А знаете ли вы, что сейчас творится у подъездов Дома культуры, почему бы не вывести туда динамик для тех, кто не попал? Что делать с ними? А что делать со всем Советском Союзом?» – Такой вопль.

Так вот, надо что-то делать со всем Советским Союзом. Надо организовывать командировки лучших наших авторов и исполнителей в Рязань, Воронеж, на Украину (сейчас начинает эта волна захватывать Украину) и т. д.

Юрий Андреев, Эдуард Иодковский говорили вчера, что этот жанр надо судить по законам литературы, ибо он тесно примыкает к этому искусству. Это верно, в общем-то примыкает. Но судить – глубоко убежден – надо не по законам литературы, а по законам данного жанра. Товарищи, сколько можно заниматься абстракцией? Абстракция хороша как временное явление. Вот проанализировать движение литературной стороны этих песен, временно отвлечься. Но синтез-то нужен! Разве можно забывать о том, что песня – это синтетическое произведение искусства, она действует необычайно тонко на

разные стороны психики, и музыка играет в ней хоть и подчиненную, но далеко не последнюю роль.

Вот пример с песнями Александра Аркадьевича. Я вчера и переживал их, а потом еще и проанализировал. Ведь хотя это, казалось бы, чистейшая поэзия, но это все-таки песня. Возьмите песни Галича, просто отпечатанные на машинке, не зная даже, что к ним сочинена мелодия, вы сразу обнаружите их музыкальность, которая присуща им при самом зачатии этого произведения. Вот один из признаков музыкальности, песенности этой поэзии, – начиная, насколько я знаю, с «Парамоновой», гуляет по вашим песням рефренчик, присказочка, со словами, а иногда и без слов, и вчера это было почти в каждой песне. Вот так вот поистине песенно льются стихи Галича, несмотря на всю интеллектуальную остроту, горечь, сарказм. Интеллектуальность в лучшем смысле слова, которая им присуща.

Так вот, я ратую, призываю всех, кто здесь есть, – и авторов, и особенно исследователей: давайте братья за комплексный подход к песне. Воспринимаем-то мы ее, конечно, хорошо, ощущаем правильно, но когда начинают анализировать и писать о ней, пока что до сих пор нет ни одной серьезной работы в Советском Союзе, да и очень мало за рубежом, в которой бы анализировалось не так, как... вот литературоведы проходятся очень уверенно по текстам, музыковеды анализируют интонации и ритм. Но, давайте попробуем соединить одно с другим. Я не берусь это сделать сегодня, это, действительно, наверное, сложная штука, хотя, на первый взгляд, казалось бы, все просто.

Я вспоминаю один из вечеров в Ленинградской консерватории, когда я еще был студентом. Был новогодний вечер, и нам как-то повезло на композиторов-песенников. Пришел, выступил Соловьев-Седой; жив был тогда еще Исаак Осипович Дунаевский, он выступал после Василия Павловича и сказал, исполнив свои известные песни: «Знаете что, я хочу такой опыт сделать. Во время войны я написал одну песню на слова Исаковского «Не тревожь ты себя, не тревожь». Но Соловьев-Седой тоже написал песню на эти же слова и выдал ее в эфир раньше. Я положил свою в портфель, решил: пусть немного поутихнет популярность. И вот теперь такой момент настал». Две певицы филармонии помогли ему исполнить «Не тревожь ты себя, не тревожь». Вы помните песню Соловьева-Седого? (*Hanevaem*). А вот что представил Исаак Осипович студентам ленинградской консерватории. (*Hanevaem*). С частушечным аккомпанементом. Мы слушали просто другую песню, хотя все запятые в поэтическом тексте были сохранены. Нужны ли еще доказательства активности музыки и того, как она создает глубинную атмосферу развития песни? Кукин, когда выступает перед аудиторией (он любит поговорить, не только попеть), говорит так: «Музыка играет огромную роль в песне. Приведу вам один пример: «Ту-104 самый лучший самолет...» (поет на мотив похоронного марша Шопена). Можно привести еще пример, когда поют: «Средь шумного бала, случайно, в тревоге мирской суеты» (на мотив песни «Летят перелетные птицы... »).

В общем, текст, казалось бы, определяет конкретную, событийную сторону, смысловую сторону песни. Музыка создает определенное эмоциональное состояние, атмосферу. Но все несколько сложнее. Часто говорят, что стихотворение – это текст, а музыка вскрывает подтекст. И если получается противоречие одного с другим, то музыка опровергает стихотворение, а не наоборот. Вот, например, реклама о ТУ-104. Конечно, истинное заключено в интонации исполнения, с которой мы все это произносим, а музыка есть выявленная, укрупненная интонация нашей речи. Недаром Горький говорил: «Не важно, что сказать, важно, как это говорится».

Так вот, я повторяю, что в общем-то все ясно, и тем не менее очень много сложного. Именно поэтому, я думаю, и нет пока исследований на эту тему, а есть просто критика. На эту тему можно найти реплики наших критиков и, к сожалению, реплики довольно-таки однозначные, какие-то неповоротливые. Вот относительно наших бардов. Я бы мог вам прочитать очень много выдержек из музыковедческой печати, где эти песни разносятся в пух и прах прежде всего за их музыкальные качества. Я думаю, что вы достаточно много читали об этом. Отчасти ругают за то, что музыка в ваших песнях часто идет в другом ключе, чем содержание текста. Это прямо ловят, как криминал. Подождите, а кто сказал, что музыка должна соответствовать стихам? Я уверен, что если бы вам сейчас, непрофессионалам в кинодраматургии, поручили написать музыку к какому-то фрагменту фильма, то по неопытности, вероятно, вы постарались бы выразить в этой музыке характер, настрой того, что идет в изобразительном ряде. И вы бы совершили колоссальный просчет. Над вами бы посмеялись. Это страшный анахронизм. Так поступали таперы, иллюстраторы, когда было немое кино, и в первые годы звукового кино. Вот такая дублировка музыкой зрительного ряда. Сейчас работают значительно тоньше, и часто по методу противоречия, контрапункта, когда соединяется прямо противоположное. Вот в фильме начала войны «Бессмертный гарнизон» взмывают немецкие бомбардировщики утром 22 июня, а в это время идет безмятежная мелодия солирующей скрипки, одинокой. Очень трудно объяснить, почему это потрясает, очень много времени на это нужно. Дальше. Фильм по Балтеру «До свидания, мальчики». Военные кадры идут на лирическом соло фортепиано.

Так вот, если обратиться к народной песне, о которой сегодня говорила Татьяна Васильевна Попова, – пусть этот контрапункт создавался неосознанно, не учеными мастерами песни, – я беру на себя смелость утверждать вслед за ленинградским исследователем народного творчества Ф.А. Рубцовым, что несоответствие характера музыки и слов в русской народной песне – это не исключение, а правило. И поэтому, ребята, не теряйтесь. Об этом я скажу позже.

Вот вам такой текст:

*А было у бабки четыре вола.
Приехало к бабке четыре купца.
- Продай, бабка, волика!
- Которого, купчик, которого?
- Продай, бабка, белого.
- А мне белый белит стены.
Того не продам, себе приблюду...*

Ну, можно ли по тексту определить назначение, сущность этой песни? Как вы думаете? Прошу высказывать предложения. Что это – грустная, печальная песня? Лирическая? (*Напевает*). Это колыбельная песня. В чем информативность этой песни? Каково ее назначение? Угмонить, убаюкать. Слова эти только чтобы что-то произносить. Очень многие колыбельные песни – просто вокализация. Вокализ без слов. Слова абсолютно не имеют значения, никакого.

Обратная задача: спою мелодию, определите, что за песня по содержанию. (*Напевает*). Что это за песня? Голоса: хороводная, «Пришел парень к девушке».

Читаем текст:

*А в садику-виноградику
Трава шелкова притоптана.
А там жена мужа тратила –
Зарезала вострым ножиком.
Положила в светлой горнице,
Накрыла белой скатертью.*

Большая баллада. Русская страшная семейная драма.

Особенно поразительно несоответствие музыки и слова именно в эпическом жанре. Потому что внимание прежде всего на текст. Мелодия помогает сказывать, помогает интонировать. На нее в общем не обращают внимания.

В былинах существует небольшой набор, около двух десятков, предположим, даже меньше, как фольклористы говорят, «мелодических болванок», которые используются в северных былинах, в сотнях и сотнях сюжетов, самых различных. Есть такие работы, в которых чисто музыковедчески абстрактно пытаются анализировать, как передается напевом характер данного сюжета, и если он этого характера не передает, говорят, что, наверное, напев «выветрился» за века, «в корне изменился» и т. д. Ничего подобного! Информативность повествовательной песни, былина заключена прежде всего в тексте. Музыка – просто способ речитации.

Вот тут я хотел бы сказать несколько слов теории. Мне кажется, плодотворно было бы применить общую теорию восприятия, которую нам дает кибернетика, для анализа сложного сообщения. А песня – именно

сложное сообщение. Контрапункт, синтез, иногда синкретизм (в фольклоре) – неразрывное соединение двух искусств – поэзии и музыки.

В очень интересной книжке французского исследователя Моля «Теория информации и эстетическое восприятие», недавно переведенной на русский язык, говорится о том, что необычайно важным качеством сложного художественного сообщения и условием его «приема» является понятность, доступность одновременно большой группе слушателей, зрителей. Причем это не гипотеза, товарищ Карпов, это данные экспериментальной эстетики. Ты сам хорошо знаешь эту книжку.

Я подумал: почему в фольклоре нет чистой поэзии, без музыки? У Моля можно найти на это ответ: «Для того чтобы создать чисто музыкальное произведение, чисто поэтическое, нужно значительно больше насытить информацией это сообщение». Т. е. концентрация содержания и талантливости должна быть значительно более высокой. А когда соединяются два искусства (или больше), то здесь, в общем-то, пусть извинят меня барды, оба искусства предстают в несколько разбавленном виде. Этим искусствам приходится, как бы идти на взаимные уступки, «опрощаться», выступать в несколько разбавленном виде. Произведение от этого в целом выигрывает, но составляющие его «партнеры» при этом неизбежно теряют.

Я думаю, это многое объясняет. Это, например, объясняет ту мучительность, с которой подчас Женя Клячкин пробивается к своей аудитории. Мне кажется, он не учитывает психологического барьера, который ставит перед нами восприятие «сложного сообщения». Он максимально стремится насытить музыку своих песен, и в то же время нередко создает такие сложные символистско-экспрессионистские образы в тексте. Причем тенденция интересна. Я понимаю «клячкиниста» коллегу Карпова, когда он говорит, что это «его бард», что Клячкин выражает то, что творится в современном искусстве, то, что можно найти в фильмах Антониони, – вот эту сложность потока сознания современного человека, сложную ассоциативность мышления, эту культуру чувств, идеальную, которую нам хотелось бы видеть во всех современных людях. Я тоже люблю Клячкина за эту тенденцию, и очень сожалею, что у него не хватает таланта и профессионализма, мастерства, чтобы работать в этой исключительно трудной, избранной им манере. Несколько песен вышло, многие же, мне кажется, – просто интересный эксперимент.

Остальное мне придется сказать только в тезисной форме, потому что времени оказалось мало.

Тут я хочу сказать о нашем ленинградском молодом композиторе, не барде – Валерии Гаврилине. Я надеюсь, что вы все о нем еще услышите. Это исключительное дарование, исключительное! Кстати, он написал цикл на слова Окуджавы, называется: «Мальчики с гитарой» для баритона и фортепиано, причем фортепиано используется иногда как гитара. Он рекомендует порой проходиться по струнам и имитировать сильную резонирующую гитару.

Только что вышел журнал «Советская музыка» №5 с исключительно острой статьей В. Гаврилина. Молодцы, что напечатали. Называется: «Путь музыки к слушателю». Это человечески интересный документ. Послушайте, с чего он начинает статью. После первого абзаца он пишет: «Года два тому назад я познакомился с песнями наших бардов и был потрясен. Оказывается, от нас, профессионалов, ускользнул целый мир человеческих чувств, целая сложившаяся в обществе психология. Эти прекрасные Клячкины, Кукины, Городницкие, Кимы оказались в каком-то отношении более чуткими и внимательными к жизни общества и создали искусство очень и очень важное и серьезное». Дальше он говорит как музыкант: «Пусть мелодии их песен просты, но за некоторыми исключениями отнюдь не пошлы. Это явление формулы, сложившейся в городе песенности (т. е. это определенная формула городской песенности – ВФ). А формульность, – продолжает он, – свойственна и крестьянской песенности, всеми безоговорочно почитаемой как святыня. Соединение городской формулы с новым поэтическим содержанием в песнях бардов чревато новыми художественными идеями. Мы, люди, работающие в области так называемой серьезной и большой музыки, должны учиться у бардов динамичности их реакции на общественные явления».

Вот к слову «формульность». Что имеется в виду? Раз уж мы раньше заговорили о теории информации, то позвольте вам напомнить, что вы пишете, а мы слушаем не просто песни, а куплетные песни, песни, в которых вы все время меняете строчки текста, доставляя туда все новые, новые и новые, а мелодия повторяется столько раз, сколько у вас куплетов. Для чего это? Это в большинстве песен вообще. Для чего? Мне кажется, ответ на это можно найти опять-таки в теории информации. Думается, что в ряде песен, повествовательных, сатирических, в песнях-сатирах-куплетах музыка выполняет роль избыточности информации, причем выполняет двояким способом: то, что есть повторяемость куплетов, помогает нам сразу же затвердить мысль, мелодию и дальше переключиться на текст.

Кстати, Александр Аркадьевич, есть очень интересные слова Станиславского о мелодии водевильного куплета: она должна быть изящной по форме, очень простой и запоминаться с первого же раза, а со следующих строк полностью внимание слушателя должно переключаться на слова. Так вот, второе условие этой самой избыточности, то есть предохранение от искажения – то, что способствует упорядоченности сообщения, – это опора мелодии на уже знакомые, впитанные нами с детства интонации. Значит, я повторяю: эту роль выполняет куплетность формы. Но можно написать куплет с очень сложной мелодией, просто изобрести какую-то свежую, оригинальную мелодию, но в этом смысле это уже будет выходить за пределы жанра. Это будет романс, ария и т. д.; песня как чрезвычайно доступное аудитории явление перестанет существовать. Значит, вторым музыкальным признаком песни, особенно песни «поэтической», т. е. с преобладанием текста над музыкой, помимо куплетности, является опора на

известное, бытующее. В этом смысле и рождаются «формулы» - мелодические, ритмические обороты.

Я перехожу к критической части. Действительно, вы пользуетесь формулами. Вы не изобретатели. Вы не войдете в историю чистой музыки как люди, которые нашли свежие обороты, новые гармонии. (Я говорю не о всех бардах, я говорю о явлении в его массе.) Но вы ограничены жанром. В этом есть какая-то мудрость. Мудрость не только жанра «поэтической» песни, но и нашего времени, времени интеллектуального и антиромантического. Вообще это тоже интересный вопрос: почему такая реакция на романтизм в XX веке. Видимо, сильно обожгло человечество в наше время о войны и диктатуры, чтобы продолжать культивировать неясные порывы, мечтания, беспочвенные идеалы. Наступает пора трезвого анализа. И эта научность, аналитичность проникает и в кинематографию, и в живопись, и в литературу, и в театр, и в песню. Мы с вами, авторы и любители песни, захвачены этим общим антиромантизмом в хорошем смысле слова – интеллектуализмом. Интеллектуализация песни проявляется сегодня в «лучшем подборе текстов» (Барлатье), но неизбежно и в том, что «мелодия сделала шаг назад», стала более «формульной». Пользуясь формулами, надо сказать, что вы в этих пределах достаточно оригинальны. Каждый избирает свой «шесток». Я бы мог рассказать подробно, какими формулами пользуется Высоцкий, Галич, Городницкий, какой сплав интонаций и ритмов у Кима, у Якушевой, у других наших бардов. Скажу только общее: порою формулы слишком бедны, слишком ограничены. Я бы сказал, что до последнего времени нашей бедой была беззаботность, известное безразличие к музыкальному оформлению своих песен. Эта беззаботность идет и от спешки, и, иногда, от недостаточной музыкальности, и – шире – от недооценки значения музыки в песне. Городницкий, например, декларирует: «Я не имею к музыке своих песен никакого отношения». И вот результат: в клубе им. Ленсовета в Ленинграде был поставлен концерт-спектакль в трех отделениях по песням Городницкого, и одно из впечатлений – страшная эмоциональная одностонность, которая создается непомерной эксплуатацией двух-трех избранных мелодических формул. Очень незначительное разнообразие средств – ритмических, мелодических. Хотя есть отдельные настоящие песни, большинство, к сожалению, сотрется. Понимаете, на чем это сказывается? Песни, по-видимому, быстрее «изнашиваются». Если у них недостаточный эстетический каркас, если отсутствует крепко сделанная точная (и со свежинкой все-таки) мелодия, естественный и опрятный аккомпанемент, то они эмоционально приедаются и быстрее сходят с круга. Из-за этого, в общем-то, я не меньше уважаю и люблю песни бардов, они в целом – публицистика, они в целом похожи на солдат, которые, сделав свое дело, совершив подвиг, уходят в отставку или, если хотите, умирают. Если бы вашим песням, уже отслужившим, ставили памятники, то на них можно было бы написать, что «эта песня погибла смертью храбрых». Она сделала свое дело.

Вы работаете на износ. Вы не создаете, по-видимому, ценностей на столетия, на десятилетия. Для историков будущего они скажут очень многое. Но их бытование в жизни, во времени ограничено. Я не знаю, говорить ли «к сожалению». Может быть, такова природа этой песни. Но кое-что можно было бы и можно еще в будущем сделать. Больше заботы о точности музыкального выражения, меньше банальности, общих мест, избитости. Не в ущерб, конечно, остроте мысли, свежести, неповторимости поэтического замысла. (Иногда это проявляется в московской школе. Как говорил вчера минчанин, ленинградцы работают вглубь, москвичи делают интересную форму, но несколько пренебрегают тем, что есть специфика этой песни – острота мысли, свежесть, неповторимость поэтического замысла).

И тут я убиваю себя как музыканта, отрешаясь, забывая об этом, ради того, чтобы эта песня сыграла свою основную роль, а не чисто эстетическую, художественную. Вообще вопросы о соотношении этих песен и большого искусства, большой эстетики – очень серьезные. Я бы хотел сегодня-завтра, если будет время, об этом поговорить на общей дискуссии. Очень острый вопрос, может быть для вас не совсем приятный, несвоевременный, но мне интересно, что вы об этом думаете.

Один пример у Городницкого – «Атланты». Мне кажется, что эта песня уйдет из жизни раньше, чем она могла бы уйти. И я бы с вами за роялем попробовал это доказать. Вот для сравнения песня Кукина, которую он, по его словам, слизал с «Атлантов» – «Кипплинга солдат». Ритм абсолютно точный, компоновка та же, музыкальная форма та же, но мелодия более гибкая и внутренне контрастная. «Атланты» же идут на сплошном гаммаобразном движении, там нет ни одного мелодического скачка, даже хода на терцию нет. Ритм однообразен. Музыка песни аляповата, грубовато сколочена и однотонна, хотя она как-то здорово уловила дух стиха. Я говорю о мелодической скованности этой песни, которая при обилии куплетов вызывает ощущение монотонности.

Может быть (и это будет мое предложение клубам), когда мы начнем экспериментировать по-настоящему и будем создавать все же ансамбли из 2-3 гитар с контрабасом, с ударными, иногда с фортепиано как гармонической краской... т. е. я призываю к созданию ансамбля типа Франсиса Лемарка, который звучит, как расширенная гитара, который не искажает фонетической сущности этой песни, звуковой.

Интересно, что формулы иногда гуляют от автора к автору. Скажите, откуда формула Александра Аркадьевича Галича, которую мы вчера слушали неоднократно? – У себя. То есть это идет от «Парамоновой». «Белые столбы», «Памятники» – все это минор, переход в параллельный мажор, но не только гармония – моделировался всякий раз и мелодический остов. Я нашел совсем недавно первоисточник. В ряде современных французских песен есть такая манера интонирования умных стихов. В частности, «Белые столбы» и песня «Мадам Франция», которая звучит в ритме вальса. (*Hanevaem*). То есть текстуально повторяется. Это не только в этой песне, но и в другой.

Откуда идут формулы Высоцкого? Частично от уголовной песни. И я здесь хотел бы сказать в защиту блатного фольклора. Товарищи, это интереснейшая область искусства, это песня, созданная на предельном состоянии человеческого бытия, в условиях, когда отнята свобода, в условиях дикого неестественного существования. И вот искусство, созданное в эти мгновения жизни, оно не могло не быть необычайно насыщенным и в текстовом отношении. Хотя Кукин говорит, что он пел уголовникам песни Высоцкого, они оказались для них слишком информативными в отношении текста, они привыкли к большей разбавленности. Там слишком много напичкано, нашпиговано мыслей, быстрая смена ассоциаций. Хотя мелодическая формула используется блатная. Очень характерна для блатного фольклора эта неистовость в выражении чувства, которая – музыканты меня поймут – часто сказывается на обыгрывании одного интервала, или одной ноты, в таком иступленном обыгрывании (напевает песни «Их было восемь», «Ах, как вспомню старину»).

Это вдалбливается в сознание. Это имеет колоссальную физиологическую силу воздействия. Здесь коренится Высоцкий с его формулами.

Но есть у него и другое: «На братских могилах не ставят крестов, и вдовы на них не рыдают... » – откуда это? – «Вот так и ведется на нашем веку, на каждый прилив по отливу... » Абсолютное, почти текстуальное повторение Окуджавы. Откуда идет Окуджава? От русского бытового шарманочного вальса. Я подобрал целую таблицу таких же интонаций: «Раскинулось море... », но есть и более точные.

Так вот, я хочу сказать в конце о том, что все же надо сделать попытку отходить от узкой формульности, от чрезмерной эксплуатации одного полюбившегося гармонического и мелодического ядра. Товарищи, песня проявляет экспансию. Хотим мы того или не хотим, имманентно, независимо от нашей воли, она превращается в явление более широкое, чем магнитофонная песня, она начинает выходить на эстраду, и одна из наших проблем – это как сделать это с наименьшими издержками.

Я вижу здесь два пути превращения песни в более эстетически привлекательный жанр, с более крепко сделанной музыкой, оркестровкой, гармонией. Причем не надо стремиться к яркости мелодии. Я уже говорил в самом начале о Барлатье. И во французской песне мелодия ступевывается, уступает дорогу талантливым текстам Превера, Апполинера. Они развивают сложнейшую поэзию у себя. А вот ритмическая, гармоническая, оркестровая сторона – это требует чистоты, какой-то большой заботы. Так вот, два пути. Первый путь: или сами барды будут расти, появляться новые поколения более музыкальных, но не менее острых социально бардов, или произойдет все это с помощью «варягов», по второму пути. Вот вам в заключение для дискуссии, может быть, то, что написал недавно Соловьев-Седой о песнях бардов: «Я не считаю этот жанр принципиально неприемлемым, гитарные песни нужны. Надо лишь, чтобы в их создание включились не только самоучки, но и композиторы-профессионалы, которые должны показать, что

хорошие стихи гитарных поэтов могут быть положены на хорошую, полноценную музыку, соединяющую доходчивость и искренность с высоким вкусом».

Вот этот второй путь мне кажется более опасным для нашей песни, для ее жанровой и социальной чистоты и остроты. Между тем первый путь очень проблематичен из-за музыкальной необразованности России... Известно, что в большинстве наших школ даже пения не преподают, а если и преподают, то часто на удручающе низком уровне. И все же хочется верить, что мы явемся свидетелями того, как песня начнет музыкально «выпрямляться» изнутри, из самой себя. И дай вам Бог это сделать.

Ада ЯКУШЕВА

ЛЮБОВЬ МОЯ, ПЕСНЯ⁵⁹

КО МНЕ ЗАШЕЛ товарищ. Он приехал издалека и ненадолго. За окном шлепал дождь.

- Какие новости в песенном мире? – спросил товарищ. – Как ребята? Кукин, Визбор, Клячкин, Городницкий, Ким?.. Расскажи мне о них.

Расскажи... Нет на свете более неблагодарного занятия, чем рассказывать о своих друзьях, людях, очень дорогих тебе, к которым ты относишься пристрастно.

Но как же мне о них не говорить, когда каждая их удачная новая песня для меня событие, когда видеть и слышать их стало почти необходимостью. В этом – истоки моего приподнятого настроения.

Когда я слышу Женю Клячкина, я всегда представляю себе осень в Ленинграде, дождливую и седую. И Женю на набережной. Воротник пальто поднят, руки в карманах. Нам, москвичам, зябко, а ему – в самый раз. Я представляю себе Женины глаза – строгие и дымные, а за его спиной я представляю город – строгий и дымный, потому что идет дождь. И Женя удивительно вписывается в этот кусочек города, чем-то они похожи.

«Кто его знает, – думаю я, – может быть, у него песни о городе так хорошо и получаются, потому что он сам проектирует дома».

*Этот город, он на вид угрюм:
Краски севера, полутона...
Этот город, он тяжелодум,
Реки в камень он запеленал.*

⁵⁹ Впервые опубликовано: «Молодой коммунист», 1967. № 8. С.119-122 (сост.).

- Город угрюм, город тяжелодум – как же так, – подумает кто-нибудь, – колыбель революции – и вдруг тяжелодум!

Да, но ведь он большой, он из камня и железа, но он живой. И думает он, конечно же, неторопливо, И поступь у него тяжелая, каменная. А потом, почему не вызывают порой сомнений песни о разных городах, похожие друг на друга, как близнецы? Если город, то обязательно над рекой, если вечер, то рядом – огоньки, а если, не дай бог, дерево на берегу, то под ним почти всегда «мы с тобой».

Город Жени Клячкина совершенно конкретен. Спутать его с каким-нибудь другим невозможно.

*А теперь, дождями перемыт,
Пряча лужицы в своей тени,
Розовеет на Неве гранит,
И дома стоят – совсем одни.
Птичий гомон будит Летний сад,
Разминаются мосты, кряхтя,
Силуэты обрели фасад.
В эту ночь я у него в гостях.*

Вот и вся песня. Коротенькая и нежная. Слушаешь ее всего две минуты, а впечатлений – надолго. Слушаешь – и представляешь себе этот город живым, и реки в розовеющем граните, и силуэты домов, постепенно обретающие (как точно!) фасад, и разминающиеся, кряхтящие мосты. Потом приезжаешь в Ленинград и видишь – все верно, он живой, все так и есть, как в песне.

Мне нравится этот четкий, ясный почерк песен Клячкина. Скрытая нежность ко всему доброму, о чем он пишет. Это, наверное, потому, что он не может равнодушно идти мимо чужой боли, и потребность помочь человеку в нем одна из самых главных потребностей. Мне нравится раздумчивый, почти философский смысл его песен.

Рассказывать про Юлиа Кима – занятие довольно опасное: более остроумного человека я не встречала. Я была с ним в Братске и удивилась его умению разговаривать с аудиторией, чувствовать ее. Удивилась его умению строить каждое свое выступление по-новому, чтобы было одинаково интересно и тем, кто сидит в зале, и нам, стоящим за кулисами, да и ему самому не было бы скучно.

Юля Ким – самый веселый автор песен. Музыкальность, юмор, удачно подобранная стилистика – эти качества сопутствуют всему, что он пишет: будь то песенки о школьниках, будь то песни о рыбаках или моряках. Особенно удачными мне кажутся его шуточные, как он сам их называет, народные песни из цикла «1812 год».

*Генерал-аншеф Раевский
Сам сидит на взгорье,
Держит в правой ручке*

Первой степени Егоря.

*Говорит: «Послушайте,
Что я вам скажу:
Кто храбрее в русском войске,
Того награжу!».*

Этот генерал – фигура довольно обобщенная, точь-в-точь такой, как на лубочных картинках палехских художников, такой, каким он представлялся бомбардирам – добряк, с речью и представлениями крестьянина. Узнав, что его любимцы бомбардиры лежат пьяные у трактира, он тотчас же велел постелить им сена. Сюжетные песни-шутки для Кима характерны. Некоторые из них как будто специально написаны для водевилей, молодежных спектаклей, кинофильмов. Наверное, поэтому песни Кима охотно исполняют на эстраде.

С его «морскими» песнями я очень сдружилась на Камчатке. С ними легко было выступать перед рыбаками и моряками. Причиной тому их близость к терминологии рыбаков (Ким несколько лет работал учителем на Камчатке), темпераментность, ритмичность, заразительность (когда их слушаешь, то даже, если они и незнакомы тебе, чувствуешь, что вот-вот сам начнешь подпевать).

Ким – очень любимый молодежью автор. Когда мои знакомые, перефразируя известную песню, говорят: «Как Ким ты был, так Ким остался», – они, безусловно, имеют в виду его непохожесть, его яркость и авторское своеобразие.

Юра Кукин – тренер по фигурному катанию. Может быть, потому, что он постоянно с детьми, песни у него получаются добрыми и сказочно-мудрыми.

*Я старый сказочник, я много знаю сказок
Про злых волков, про зайцев косоглазых.*

Или:

*Понимаешь, это странно, очень странно,
Но такой уж я законченный чужак.
Я гоняюсь за туманом, за туманом
И с собою мне не справиться никак...*

Или:

*Где ж ты, мой добрый волшебник?
Я до сих пор не летаю...*

Исполняет все это он тихо, неназойливо (хочешь – верь, хочешь – нет), и вот уже твои беды кажутся тебе мелкими, и ты становишься счастлив оттого, что живешь, и почти всерьез пытаешься разобраться,

«чем озабочена туча, радость какая у листьев», и невольно перед тобой, как сказал один мой знакомый, всплывают картинки детства.

Но песни-сказки – это не единственный круг тем, который выбирает для своих песен Ю. Кукин. Я хочу вспомнить его удивительную песню «SOS». Она о том, как человеку вдруг становится не по себе. Он закуривает, подходит к окну – все равно тревожно. В это время он ловит сигнал бедствия. Что это – тонет корабль или «мать кричит от горя». Что бы ни происходило, человек не может быть спокойным, если в мире неспокойно.

Очень похожа по смыслу на «SOS» совсем непохожая на нее песня Александра Городницкого «Атланты».

*Когда на сердце тяжесть
И холодно в груди,
К ступеням Эрмитажа
Ты в сумерках приди,
Где без питья и хлеба,
Забывшие в веках,
Атланты держат небо
На каменных плечах.*

Оказывается, совсем не обязательно для убедительности пять раз кряду повторять в песне: «Мы войны не хотим». Можно, не теряя ее (убедительности), создать песню высокого гражданского звучания.

Трудно переоценить популярность песен Городницкого. Их знают почти всюду. Мелодии его песен предельно просты и, конечно, не являются открытием, а вот слова удивительны. Городницкий настоящий, зрелый поэт, романтичный и мужественный. Герои его песен наделены теми же качествами. Саша – геофизик. Он много ездит, встречается в пути с разными людьми, поэтому темы его песен – самые разные. Но почти всегда он начинает песню, взяв за исток ее какую-нибудь сложную минуту в жизни людей – вынужденное ли ожидание летной погоды («Песня полярных летчиков»), снежная ночь у таежного костра («Снег»), и, оттолкнувшись от каждого отдельного случая, как бы ни была грустна песня, Городницкий делает полярный вывод с такой взволнованной жизнеутверждающей силой, что, честное слово, охотно верится в то, что его «лысых романтиков, воздушных бродяг» обязательно дождутся «не встреченные еще невесты».

Не так давно газета «Советская Россия» объявила фотоконкурс под девизом «Любовь моя, Россия!». Так же называлась программа выступления мастеров эстрады в Колонном зале. Но вряд ли составители ее знали, что воспользовались строчкой из песни Ю. Визбора:

*Любовь моя, Россия!
Люблю, пока живу,
Дожди твои косые,*

Полян твоих траву.

*Дорог твоих скитанья,
Лихих твоих ребят...
И нету оправданья
Не любящим тебя!*

Юрий Визбор много ездит по стране по долгу службы, много видит и удивительно ярко умеет рассказывать о виденном. Очевидно, поэтому в песнях его всегда присутствует некоторая доля повествовательности. Таковы его песни – репортажи о курсанте, молодом пареньке, погибшем недавно во имя спасения многих жизней; о ребятах, работающих на плато Расвумчорр; о подводниках Тихого океана; о летчике гражданской авиации Сереге Санине.

*С моим Серегой мы шагаем по Петровке,
По самой бровке, по самой бровке,
Жуем мороженое мы без остановки –
В тайге мороженого нам не продают.*

*То взлет, то посадка,
То снег, то дожди,
Сырая палатка,
И писем не жди.
Идет молчаливо
В распадок рассвет...
Уходишь – «счастливо!»,
Приходишь – «привет!».*

«То взлет, то посадка», «уходишь – «счастливо!», «приходишь – «привет!» – почти в каждой песне Ю. Визбора есть такая строчка, которая запоминается мгновенно, а потом тревожит до тех пор, пока не разубнаются остальные слова. Это умение находить предельно точную строчку – свойство далеко не каждого автора-песенника.

Недавно Мурманское книжное издательство выпустило первую книгу рассказов Ю. Визбора «Ноль эмоций». В последнем как раз повествуется о том, как была написана песня «На плато Расвумчорр».

Наверное, у каждого автора песен, о которых я сейчас пишу, есть подобная история. Вот и выходит, что очень не просто писать песни о наших буднях, что их не напишешь, сидя у окна и созерцая близлежащие дома. Они требуют не меньшего труда, чем песни профессионалов.

И в песнях Городницкого, Визбора, Клячкина и многих других одна из основных тем – любовь к Родине, к своей земле, ко всему, что нам дорого. Это любовь без «громких слов», бережная, нежная и одновременно мужественная. Это уже упоминавшиеся «Любовь моя, Россия», «Плато Расвумчорр» и многие другие.

И часто мне бывает больно за тех ребят, о которых я сегодня успела написать, и за тех, о которых я только еще собираюсь говорить, оттого, что их принято называть «самодельными авторами», намекая тем самым на какую-то неполноценность их песен. Да, все они самодельные авторы, у всех у них разные профессии – и речь идет в данном случае не о терминологии, а об оттенках, каковыми это слово «самодельные» иногда окрашивается. А ведь эти песни по-прежнему остаются одними из самых любимых молодежью, потому что они совсем не легковесные куплеты, предназначенные для исполнения в узком кругу. Они рождены в самой гуще нашей сегодняшней жизни. Умные, талантливые, горячие люди, наши современники складывают их в экспедициях, командировках, в короткие часы отдыха. Человечность, гражданственность, патриотизм этих песен несомненны. В каждой из них – крохотный кусочек нашей жизни. Во всем этом их безусловная ценность и секрет их обаяния.

Да, все они самодельные композиторы, но в это слово нужно вкладывать больше уважения, а главное – заботы и внимания.

В первом номере журнала «Октябрь» за этот год Юрий Андреев, заканчивая статью о проблемах молодежной песни, пишет, что у него, к счастью, сгорел магнитофон и поэтому на просьбу: «Нельзя ли у вас переписать пленку-другую?» – он с чистой совестью отвечает отрицательно. Я его хорошо понимаю, тем более что у меня нет магнитофона, а мои знакомые, кочующие по всему свету, заходя, вместо «здрасьте» требуют песен. Ну, 10-20 песен я им как-нибудь еще вспомню, а потом отсылаю их к нашим «собираателям». А «собираатели» просто так переписать не дадут (я их знаю!). Они взамен тоже требуют песен.

Выступала я как-то на вечере пропагандистов печати в Ленинграде и говорила обо всех этих песнях. Пропагандисты – люди молодые, беспокойные. Они меня слушали-слушали, а потом один встал и сказал не очень приветливо, что достоинства этих песен всем давно известны, что он сам гоняет по городу в поисках пленок, что «почему бы вам там, в Москве, их не издать?». И вообще: «Скажите, где я могу их достать?»

Действительно где? «Слушайте радиостанцию «Юность», – скажу я, но ведь ее и так слушают. Слушают в Москве, Ленинграде, Братске, Средней Азии, на Востоке и на Севере.

Слушают, вооружившись карандашами, включив магнитофон. Но ведь этого мало. Листайте «Смену», там тоже иногда их печатают, смотрите «Турист», читайте «Московский комсомолец», другие молодежные газеты, загляните туда-то и туда-то. Но ведь этого тоже мало. Недавно ленинградское издательство «Музыка» выпустило песенник «Спутник туриста». Загляните туда, правда, на прилавках я его не видела, а из двух сборников, которые мне прислали из Ленинграда, один «увели» соседи (которые, кстати, никакого отношения к туризму не имеют), а другой похитили мои друзья. На эстраде эти песни звучат крайне редко.

Все верно. Потому что, кроме авторства слов и мелодии, они еще предполагают и авторское исполнение, потому что некоторые из них «не смотрятся» с эстрады, некоторые требуют очень осторожной оркестровки и аккуратного исполнения. И еще потому, что солистов эстрады смущает некоторая традиционность в мелодии этих песен, заимствованная, наверное, от бытовых городских песен прошлого века. Но ведь эта мелодическая традиционность встречается и в профессиональном песенном творчестве.

Юрий Андреев начал свою статью с того, что 50 процентов населения нашей страны имеет возраст до 26 лет, что «мы живем в молодежной стране» и должны знать песни, которые любит молодежь. А как их узнать, если они не издаются?

Короче, нужны сборники. Очень нужны. И пленки, и пластинки тоже. Они нужны и для того, чтобы научиться отличать хорошее от никуда не годного. Это необходимо для воспитания хорошего вкуса. Ведь есть «собиратели» и иного рода, коллекционирующие пошлятину, состряпанную «под кого-то».

Я очень хочу, чтобы это дело попало в умные, добрые руки. Чтобы люди, которые станут этим заниматься, услышали, что по стране кочуют песни. К ним присочиняются новые куплеты, их любовно передают из рук в руки, и каждый поет их по-своему. Они любимы, потому что в них все: и гордость за свою страну, и нежность к другу, и напоминание о не пришедших с войны, и тревога за судьбу нашей планеты. Они не дают нам оступиться, не дают права быть жестокими и несправедливыми. Они не дают забыть ни о рассветах в полнеба, ни о березовых рощах, ни о гуле ракетных кораблей. И потому они наши большие друзья. И нельзя позволить, чтобы эти песни ютились в плохоньких записях, передавались «из-под полы». Очень бы хотелось, чтобы лучшие из них стали рядом с профессиональными песнями. В конце концов, вовсе неважно, кто написал твою любимую песню – композитор Френкель или журналист Визбор, – была бы она любимой.

ПЕСНЯ – ЭТО ОРУЖИЕ⁶⁰

Слушая запись выступлений «бардов»

Устарел Чайковский! Устарел Бетховен! И Хачатурян тоже. Новый величайший шедевр – песенка о «тамбур-мажоре».

Один мой знакомый, включив магнитофон, познакомил меня с этой песней. И сделал большие глаза: «Э-э-э, да ты отстаешь от жизни! Не слышал?..». А еще через неделю о моем невежестве напомнил уже ученый, в лекции, прочитанной им в Доме актера. Что за удивительные мастера искусств появились на земле новосибирской! Нет, не миланский театр «Ля скала», не изумительный ансамбль Реентовича, не Дмитрий Дмитриевич Шостакович – все они безнадежно устарели! Взошли, оказывается, новые звезды – барды. Это о них было немало разговоров в последнее время. Впрочем, интерес к ним понятен: кто не любит песню. Да еще молодежную, новую, искреннюю, от которой сердце становится сильнее! «Барды, – поясняет энциклопедия, – народные певцы кельтских времён, ставшие впоследствии профессиональными средневековыми поэтами – бродячими или живущими при княжеских дворах. Вплоть до второй половины XVI века, в Англии устраивались состязания певцов, которые были хранителями народных преданий старины...».

И как было б здорово: появились молодые народные певцы наших дней, что песнями своими славят родную страну, народ, который столько выстрадал за свою долгую историю и сегодня грудью пробивает путь человечеству в лучшее будущее.

...Они вышли на сцену неопрятно одетые, в нечищенных ботинках. В антракте одного «лохматого» спросили: Ты, парень, в медведи ударился?» «Не, это – протест, – тряхнул тот нечесаной головой. Молодежь любит новое, свежее, необычное – такова чудесная черта молодости. И зал аплодировал даже немудрящей песенке, в которой, как говорится, «ни того – ни сего»: хорошо, когда человеку хочется творить, петь, делиться песней с людьми!

Медленно крутятся ролики – запись концертов парней, объявивших себя «бардами» – народными певцами.

Да, среди них, есть люди талантливые. Мужественная «Песня о друге», не раз звучавшая по радио, создана таким «самодельным певцом-

⁶⁰ Впервые опубликовано: «Вечерний Новосибирск», 1968, 18 апреля. С.3-4. Статья написана по впечатлениям от одного из концертов Первого фестиваля самодельной песни, состоявшегося в марте 1968 г. в Академгородке гор. Новосибирска, где единственный раз в Советском Союзе публично выступил А. Галич. Публикация послужила сигналом к закрытию клуба «Под интегралом» – главного организатора фестиваля и репрессиям в отношении ряда клубов самодельной песни по всей стране (сост.).

композитором». Но вот я слушаю концерты «бардов», местных и приезжих, что прошли недавно в Новосибирске, и режет слух что-то фальшивое. Какое-то нелепое кривлянье, поразительная нескромность и, простите, некоторая малограмотность.

Вот юноша обрывает песню на полуслове и, рассчитывая на овации, томно произносит:

- Я не могу петь! На меня так пристально смотрит из зала в бинокль девушка. Я не могу. На меня еще никогда не смотрели в бинокль...

Другой, усаживаясь, вопрошает со сцены:

- Извините, товарищи, я не очень ору!

Какая галантность.

Потом в зал полилась «блатная музыка», хулиганские словечки, нарочито искаженный русский язык. Вот слова из «бардова лексикона»: «испужалси», «страшно аж жуть», «ентим временем», «падла», «хренация», «сволочи»...

Да ведь пьяный забулдыга, иногда поющий в поезде, – утонченный интеллигент в сравнении с автором вот этих публично исполняемых строчек:

*А ён – сучок из гулевых шоферов,
Он – барыга, калымыцк и жмот,
Он – на торговой дает будь здоров,
Где за руль, а где и так прижмет...*

Какая тонкая лирика! И вспоминаются иронические строки Маяковского:

*«О, бард! Сгитарьте тара-ра-ран» нам:
Не вам писать агитки хламовые.
И Бард поет, для сходства с Байроном
На русский, на язык прихрамывая...*

Вы спросите: как терпела аудитория? Терпела. И – даже аплодировала. А часть даже бросала на сцену цветы. Новое! Свежее!

Новое? Свежее? «Я спою вам песню «Лекция о международном положении!» – объявляет очередной. Не звучала еще с эстрады песня с таким названием. Что скажет певец о клокочущем мире, который сбрасывает с себя цепи рабства, о мире, где в смертельной хватке борются две идеологии, два отношения к человеку, два отношения к жизни, два класса – класс тружеников и класс паразитов? Кажется, прозвучит песня-призыв, песня-раздумье о судьбах мира, песня, славящая Родину нашу, которая всей мощью своей сдерживает черные силы, рвущиеся к ядерному пожару. Но где там! Мальчикам, именующим себя «народными певцами», как говорится, «до лампочки все эти премудрости!» И вот звучит под гитарное треньканье сипловатый торопливый говорок:

А я чешу, чешу ногу и

*начесаться не могу,
В ЦУМ «Спидолы» завезли,
в ГУМ «боловью» привезли,
А мандарин не привезли, а
греки греков извели,
А я чешу, чешу ногу.
Себе чешу, чешу ногу, тебе
чешу, чешу ногу
И вам чешу, чешу ногу,
а начесаться не могу...*

В баньку бы сбегать перед концертом! Чтоб не чесаться под гитару на сцене, И хотя бы раз в неделю читать газеты и слушать радио.

- Это же шутка! – говорили мне некоторые из тех, кто слушал эту «чесанку», но я хочу возразить, ибо всякое публичное выступление – дело серьезное. «Слово, – писал Маяковский, – полководец человеческой силы».

И как-то неловко слушать, что «греки греков извели», в то время, когда наша и почти вся зарубежная печать пишет: в фашистском концлагере тяжело болен Глезос – Герой, Патриот, легендарный борец, который, будучи таким же юным, как наши «барды», сорвал гитлеровский флаг с Акрополя, доказав врагу: греческий народ непобедим! Совестно слышать это безразличие ко всему на свете, в то время как выдающаяся актриса – слава Греции, покинув родную страну в знак презрения к режиму «черных полковников», поклялась бороться против них до полной победы народа. Пойти бы у нее «бардам» политической зоркости!

И разве этикие «народные певцы» не прививают молодежной аудитории равнодушие ко всему происходящему в мире!

Барды древности громко воспевали мужество, героизм, подвиги и мечты своего народа. Вот тематика очень многих наших «бардов»: поют они... о «женских чулках на голове», о «гусарствующих» бездельниках, а один, ломаясь, вопрошает: «То ли броситься в поэзию, то ли сразу в желтый дом!» Нет! Лучше – в восьмой класс вечерней школы. Это – не ирония. Это деловое предложение.

Только приветствовать надо певцов, так сказать, своих, домашних, близких, которые как-то по-особому, умеют войти в душу. Но, повторяю, ко всякому публичному выступлению надо относиться с чувством гражданской ответственности. А для того, чтоб творить, надо учиться. Подучить бы русский язык, воспитать в себе высокий эстетический вкус, чтоб не пользоваться дешевыми приемчиками. А наряду со всем прочим ознакомиться с основами этики: очень уж неприятно глядеть на неопрятного певца, чьи пальцы, перебирая нежные струны, окаймлены траурной полоской. Ах, да, это они – «в знак протеста». Против чего возражаете, парни?

Против того, что перед вами – богатейший выбор белых булок, о которых пока лишь мечтать могут две трети человечества? По сводкам ООН,

именно столько людей на земле хронически надоедает! Против того, что для вас, молодых, построен великолепный Академический городок, стоящий 300 миллионов? Против того, что отцы ваши титаническим напряжением сил, сознательно идя на лишения, ломая трудности, вырвали Россию из вековой отсталости? Против того, что страна по-матерински заботится о вас, отдавая вам все лучшее, что может она дать сегодня? Против того, что у нас появляется все больше великолепных магазинов, плавательных бассейнов, танцевальных залов, школ, институтов? Против того, что для физического и духовного развития молодежи народ ничего не жалеет и делает все, что в его возможностях в наше сложнейшее время? Да, уверен: всего было бы у нас еще больше, если б не пришлось нам восстанавливать из пепла, почти две тысячи своих городов и несчетное множество сел. Если б не пришлось заново строить разгромленные гитлеровскими негодьями заводы, если б захватчики до нитки не разграбили те края, где довелось им похозяйничать. А ведь, грабили все – от кроваток в детском садике до одесского трамвая, который вот так полностью: с рельсами и вагонами «увели» захватчики! Я говорю об этом потому, что и молодежь должна все видеть в исторической взаимосвязи. И не странно ли: немцы, кинодеятели супруги Торндайк, создают потрясающий документальный фильм «Русское чудо», который, затаив дыхание, смотрят миллионы людей за рубежом. Они поражаются мужеству и несокрушимой силе нашего народа, который за полвека – миг на часах Истории – превратил «убогую и бессильную матушку Русь» в одно из двух сильнейших государств мира. А иные мальчики, видите ли, не умываются и не стригутся «в знак протеста» против того, что... у нас нет кабаре со стриптизом. Надо бы все-таки знать историю своей страны, мальчики! И – преклоняться перед подвигом своего народа.

Кабакон со стриптизом не будет: иная у нас мораль, иной, взгляд на эту «деталь цивилизации». А почему вас не волнует, что некоторые влюбленные дарят девчатам цветы, сорванные ночью в сквере Героев революции? Вот бы бардам обрушить свой гражданский гнев на «рыцарей», ворующих цветы у мертвых! Вот бы певцам народным в иронической песне спросить у девочек, что высказывают замуж через полсуток после встречи с незнакомцем: «Куда бежите, милые? Где ваша девичья гордость?» Вот бы высмеять девочек, которые «смолят» сигареты, даже хлебная суп в столовке! Что-то не знавала русская женщина таких развлечений. И Татьяна Ларина, и Зоя Космодемьянская, которые вошли в историю образцами женственности, нежности, чистоты... и силы женского сердца, наверное, с отвращением поморщились бы, заглянув в иное молодежное кафе, скажем, в ту же «Эврику», где некоторые «девушки в восемнадцать лет» хлещут горькую не хуже дореволюционных Московских извозчиков. А какой материал для барда хотя бы этой картинке: три плечистых хлопца, покуривая, ругают на чём свет стоит... райисполком за то, что во дворе скользко. А поодаль тетя Дуня – дворничиха тяжелым ломиком долбит лед. Взять бы хлопчикам да помочь ей! Да поразмяться! Показать силу богатырскую, отточенную в бесплатном спортивном зале, на бесплатных стадионах! Но чесать языком легче. Это ли

не тема для барда! Если он – настоящий гражданин своего советского Отечества и вместе с народом делит его боли и радости, мечты и надежды. Если, конечно, он заинтересован не в одних аплодисментах, прямо скажем, дешёвеньких.

Это ведь так необычно: человек с гитарой «сыплет» в публичном концерте блатным жаргоном. Действительно, необычно для простаков: вместо «Я помню чудное мгновенье» услышать, как к женщине обращаются вот этак: «Где ж ты, падла, пропадала?».

Да, легко «протестовать», когда на бессонных заводах трудятся девушки и парни, создающие благополучие страны. Когда девчата-доярки делят вечер между учебником заочного вуза и фермой, чтоб поутру напоить «протестантов» свежим молоком. Когда на границах стоят такие же молодые ребята, оберегающие покой народа. Вот бы воспеть их народным певцам – бардам. Но, увы, мы слышим со сцены кабацкий надрыв, видим манерные ужи-мочки – не от духовной ли и душевной бедности все это!

Крутится ролик с пленкой, разматываются, концерты, слышатся аплодисменты и даже выкрики «Бис, браво!». И – жеманные фразы, начинающиеся с буквы «Я»: «Я признаюсь». «Я очень люблю сочинять», «Я уже пел». «Я признавался, что Я». И, наконец, «Я люблю сочинять песни от лица идиотов».

Кто же раскланивается на сцене?⁶¹ Он заметно отличается от молодых: ему вроде б пятьдесят. С чего б «без пяти минут дедушке» выступать вместе с мальчишками? «Галич, Галич», – шепчут в зале. Галич? Автор великолепной пьесы «Вас вызывает Таймыр», автор сценария прекрасного фильма «Верные друзья»? Некогда весьма интересный журналист? Он? Трудно доверять, но именно этот, повторяю, вполне взрослый человек кривляется, нарочито искажая русский язык. Факт остается фактом: член Союза писателей СССР Александр Галич поет «от лица идиотов». Что заставило его взять гитару и прилететь в Новосибирск? Жажда славы? Возможно. Слава – капризна. Она – как костёр: непрерывно требует дровишек. Но, случается, запас дров иссякает. И, пытаясь поддержать костерик, иные кидают в него гнилушки. Что такое известность драматурга в сравнении с той «славой», которую приносят разошедшиеся по стране в магнитофонных «списках» песенки с таким откровенным душком!

Справедливости ради скажем: аплодировали не все и не всюду. Одни изумленно молчали, другие уходили из зала, не дослушав концерт. В консерватории например, «президенту Московского клуба песни, призывавшему зал петь вместе с ним сомнительную песенку, свистнули: «Пой сам!» Но кое-где аплодисменты были.

За что подносите «барду» цветы, ребята? Вдумайтесь-ка. Вот его «Баллада о прибавочной стоимости» – исповедь гнусенького типа, который

⁶¹ С этого места начинается вторая половина статьи о выступлении А. Галича (*соцт.*).

«честно, не дуриком» изучал Маркса». И однажды, «забавляясь классикой», услышал по радио «свое фамилие» (сохраняю произношение писателя Галича). Кажется, что это песня, развенчивающая подлеца и приспособленца, который готов продать за пятак свои убеждения. Да, надо предавать позору. Но Галич сделал песенку, так сказать, «с двойным дном». Вслушайтесь в слова, какими он пользуется, с какой интонацией их произносит. И вы увидите: «барду» меньше всего хочется осудить своего «героя». Он его вдохновенно воспеваает.

В некоей стране Фингалии «тётя, падла Калерия» (сохраняю лексику Галича) «завещала Племянничку землю и фабрику». «Почти что зам» Вовочка, чувствуя себя капиталистом, закатывает недельную пьянку в «ресторации». И вот:

*Пил в субботу, и пью в воскресенье,
Час посплю и опять – в окосенье.
Пью за родину и за неродину...*

Святые слова «за Родину!» произносятся от лица омерзительного, оскотинившего пьянчуги. С этими словами ваши отцы ходили в атаки Великой Отечественной. С этими словами Зоя шла на фашистский эшафот. Не забыли Зою? Не забыли «сказочную стойкость комсомольских сердец у стен Сталинграда, о которой говорил маршал Чуйков и без которой сейчас, наверняка не учились бы вы ни в школах, ни в университетах?! В братской могиле, в 80 километрах на запад от Москвы, лежит тысяча дорогих моих однополчан: со словами «за Родину!» бросались они на немецкие танки, рвали и жгли их, но не пропустили к сердцу страны! Как бы они посмотрели на того, кто произносит эти слова под отрыжку пьяного бездельника! И – на вас, аплодирующих!

Вовочка, «очухавшись к понедельнику», узнает от теледиктора: в Фингалии революция. Земля и заводы национализированы. Народы Советского Союза поздравляют братский народ со славной победой. И вот несостоявшийся капиталист, так сладко воспеваемый Галичем, – в бешенстве:

*Я смотрю на экран, как на рвотное!
Негодяи, кричу, лоботрясы вы!*

Это о тех, кто совершил революцию, избавив свою страну от угнетателей! Это же откровенное издевательство над нашими идеями, жизненными принципами. Ведь Галич, кривляясь, издевается над самыми святыми нашими понятиями. А в зале, пусть редкие, но – аплодисменты. Вот ведь до чего доводит потеря чувства гражданственности! Да разве можно вот этак – о своей родной стране, которая поит тебя и кормит, защищает от врагов и дает тебе крылья! Это же Родина, товарищи!

Новая, песня. И опять – исповедь омерзительного типа с моралью предателя, который готов изменять не только жене, не только своей чести коммуниста, но умело обманывает людей. На первый взгляд, Галич

высмеивает подлеца. Но вслушайтесь, в его интонации, в словарь его песни, которая как бы в издевку названа «Красным треугольником» (подлец, его жена – «начальница в ВЦСПС» и его «падла», которую он водил по ресторанам). И опять вместо того, чтобы освидетельствовать своего «героя», Галич делает его победителем:

*Она выпила «Дюрсо», а я «перцовую»
За советскую семью образцовую...*

Да, это, разумеется, нелепость: обсуждать личные отношения супругов на собрании. Но Галич – не об этом. Своим «букетом» таких песенок он как бы говорит молодежи: смотрите-ка, вот они какие, коммунисты. И следующим «номером» подводит молодых слушателей, к определенной морали. Как бы в насмешку, он объявляет песню «Закон природы». Некий «тамбор-мажор» выводит по приказу короля свой взвод в ночной дозор. Командир взвода «в бою труслив, как заяц, но зато какой красавец». (У Галича это идеал мужчины?) Взвод идет по мосту. И так как солдаты шагают в ногу, мост, по законам механики, обрушивается. И поучает, тренькая на гитаре, «бард» Галич:

*Повторяйте ж на дорогу не
для красного словца:
Если все шагают в ногу,
мост обрушивается!
Пусть каждый шагает, как хочет!..*

Это – уже программа, которую предлагают молодым и, увы, идейно беспомощным людям. Смотреть на войну в кино легко и безопасно. В 1941-м вместе с друзьями-сибиряками я оборонял Москву. Вся страна защищала свою столицу! Вся Москва вышла на хмурые подмосковные поля, на московские улицы, ставить противотанковые заграждения. Даже дети дежурили на крышах домов, охраняя город от немецких зажигательных бомб. Все шагали в ногу! Весь народ!

И если б весь народ не шел в ногу, создавая в трудные годы пятилеток мощную индустрию, растя свою армию, вряд ли смогли бы мы выдержать единоборство с дьявольской силищей фашизма. И вряд ли Галич распевал бы сегодня свои подленькие лесенки. Ведь одной из стратегических целей Гитлера было уничтожение советской интеллигенции.

Есть высшее определение мужской честности. Мы говорим: «С этим парнем я б уверенно пошел в разведку». Так вот: Галич учит вас подводить товарища в разведке, в трудной жизненной ситуации, иными словами, пытается научить вас подлости, «Пусть каждый шагает, как хочет» – и мы читаем в «Вечерке», как трое окосевших «мальчиков» из Инского станкостроительного техникума ломают вагон «электрички», построенный руками советских рабочих, бросаются с кастетом на машиниста. «Пусть каждый шагает, как хочет» – и вы бросаете во вражеском тылу раненого друга. «Пусть каждый шагает, как хочет» – и вы предаете любимую

женщину. «Пусть каждый шагает, как хочет» – и вы перестаете сверять свой шаг с шагом народа. Глубоко роем «бард», предлагая в шутовском камуфляже этукую линию поведения. Мне, солдату Великой Отечественной, хочется особо резко сказать о песне Галича «Ошибка». Мне стыдно за людей, аплодировавших «барду», и за эту песню. Ведь это издевательство над памятью погибших! «Где-то под Нарвой» мертвые солдаты слышат трубу и голос: «А ну подымайтесь такие-сякие, такие-сякие!». Здесь подло все: и вот это обращение к мертвым «такие-сякие» (это, конечно же, приказ командира) и вот эти строки:

*Где полегла в сорок третьем «пехота»
Без толку, зазря,
Там по пороше гуляет охота.
Трубят егеря...*

Какой стратег нашелся через 25 лет! Легко быть стратегом на сцене, зная, что в тебя никто не запустит даже единственным тухлым яйцом (у нас не принят такой метод оценки выступлений некоторых ораторов и артистов). Галич клеветает на мертвых, а молодые люди в великолепном Доме ученых аплодируют. Чему аплодируете, ребята и девушки! Тому, что четверть века назад погибли отцы, если не ваши, то чьи-то другие! Он же подло врет, этот «бард»! Да, на войне, говорят, иногда стреляют. На войне, к сожалению, гибнет много людей. Гибнут по-разному: одни в атаке, другие – в горящем самолете, третьи – нарвавшись на мину или под вражеской бомбежкой. Но кто, кроме Галича, возьмет на себя смелость утверждать, что «солдаты погибли зазря!». Каждый сделал свое дело, каждый отдал победе свою каплю крови. И нечего над этой святой кровью измываться. Галичу солдат не жаль. Галичу надо посеять в молодых душах сомнение: «они погибли зря, ими командовали бездарные офицеры и генералы». В переводе это означает: «На кой черт стрелять, ребята! На кой черт идти в атаку! Все равно – напрасно! Бросай оружие!». Вот как оборачивается эта песенка! Не случайно «бард» избрал молодежную аудиторию: он понимает – спой он это перед ветеранами войны, они б ему кое-что сказали. «Бард» утверждает, что «он заполняет некоторый информационный вакуум, что он объясняет молодежи то, что ей не говорят». Нет уж, увольте от такой «информации». И не трогайте молодых! Кто знает: не придется ли им защищать Отечество, как нам четверть века назад! Зачем же вы их морально разоружаете!

Мне, ребята, вспоминается другое: там, под Можайском, мы отбиваем двадцатую за сутки атаку немецких танков. И комиссар нашего полка скрипит зубами: «Какие гибнут люди! Какие ребята! Пушкины гибнут! Орлы!». Назавтра он погиб, командуя группой пехотинцев, отражавших очередной танковый удар. Но в том бою сибиряки за день сожгли 56 немецких танков. В том бою мне пришлось оборонять узел связи. Война полна неожиданностей. Не думал я еще ночью, что утром на меня навалится орава фашистов. Но, когда вышли патроны, я взорвал себя, блиндаж и гитлеровцев гранатой. В том бою я потерял ноги. Но я убежден – мои

командиры были героями, мои генералы были славными полководцами. Сказав, что «победа будет за нами», они, как известно, слов на ветер не бросали.

- Да что ты, – говорили мне иные из слушавших. Галича. Это здорово! Он смелый! Он – за правду!

Галич – «певец правды»? Но ведь говорят, и правда бывает разная. У Галича она с явным «заходом на цель» – с явной пропагандистской задачей. Знаем мы таких «страдальцев о российских печалях». Послушали их под Москвой по своим армейским рациям. Тогда остатки белогвардейской мрази учили нас «любить Россию», стоном стонали, расписывая «правду об ужасах большевизма», а потом откровенно советовали: «Господа сибиряки! Бросайте оружие! Германская армия все равно вступит в Москву!»

Не вступила! А мир увидел нашу советскую правду, трудную, порой горькую, но прекрасную правду людей, мечтающих о земле без войн, без оружия, без угнетателей, без подлости.

Поведение Галича – не смелость, а, мягко выражаясь, гражданская безответственность. Он же прекрасно понимает, какие семена бросает в юные души! Так же стоило бы назвать и поведение некоторых взрослых товарищей, которые, принимая гостей, в качестве «главного гвоздя» потчуют их пленками Галича. И сюсюкают: «Вот здорово! Вот режет правду!». Дело дошло до того, что кандидат исторических наук Ю.Д. Карпов иллюстрирует лекции «Социология и музыка»... песнями Галича! И утверждает: «Это – высокое искусство!». Пусть бы наслаждался, так сказать, «персонально». Но зачем таскать блатяцкие «опусы» по городским клубам! Не совестно, Юрий Дмитриевич! Ведь вы все-таки кандидат исторических наук. И должны помнить слова Ленина о том, что всякое ослабление позиций идеологии коммунистической немедленно используется. Уж вам-то, как говорится, по долгу положено воспитывать молодежь в духе коммунистической идейности, раскрывать перед ней хитрые приемы буржуазных идеологов и пропагандистов, которым ой как хочется, чтоб молодежь наша не училась у отцов ни геройству, ни пламенному патриотизму! Согласно своим гражданским обязанностям вы должны прививать молодежи любовь к прекрасному, а не пропагандировать в качестве «высокого искусства» мусор.

- Зажимают талант, – слышу я голоса любителей «чесать ногу», – зажимают свободу мнений! Свободу слова!

Но Галич свободно высказал свое мнение в публичных концертах. Видимо, на такую же свободу имеет право один из его слушателей. Да, свобода слова! Но всякий, публично выступающий на общем ли собрании, или в концерте «бардов», обязан думать о политических и гражданских мотивах своего выступления. Это – закон любого общества. «Жить в обществе, – писал Ленин, и быть свободным от общества – нельзя»

Я сознательно ставлю слово «барды» в кавычки, не потому, что их творчество не заслуживает признания. Некоторые их песни подлинно лиричны, мужественны, они по-настоящему волнуют. Но, думается, что бард, народный певец – должность серьезная. Он выражает думы и чаяния народа.

Вспомним кобзарей, русских сказителей, тех же английских бардов. Разве позволяли они себе хулигански коверкать родной язык! Разве оскорбляли они память героев! Каждое слово народных певцов помогало народу. Большинство наших «бардов» в этом деле пока хромают на обе ноги.

Галич человек опытный в журналистике и литературе, отлично понимает: талант – это оружие. Выступая же в роли «барда» в Новосибирске, член Союза писателей СССР, правда, прикидываясь идиотом, бил явно не туда. Прикиньте сами, ребята: чему учит вас великовозрастный «бард»! И поспорьте, и оглянитесь вокруг, и посмотрите на клокочущий мир, где враги свободы и демократии стреляют уже не только в коммунистов, где идет непримиримая битва двух идеологий. И определите свое место в этой битве: человеку всегда нужна твердая жизненная позиция.

Не так уж далека пора, когда вы станете взрослыми и на плечи каждого из вас ляжет частица ответственности за судьбы родной страны. Понемногу уходят от нас милые наши старики, наши отцы. Стареет и наше поколение победителей фашизма. Мы передадим вам нашу землю – единственную в целом свете страну, которую все мы нежно зовем матерью. В прекрасной песне одного из ленинградских бардов поется: «Атланты держат небо на каменных руках». Вам придется держать на своих руках не только родную страну – целый мир: так складывается история. Удержите ли! Для этого нужны не только сильные руки, но крепкие сердца. А песня, как известно, способна сделать сердце и куском студня, и слитком броневой стали...

В. ГУСЬКОВ⁶²

ДЛЯ ДОРОГ И ДЛЯ ПРИВАЛОВ⁶³

Заметки с фестиваля самодеятельной песни

Улицы новосибирского Академгородка были тихи и безлюдны: шел третий час ночи. Серебристые от лунного света березы бросали сиреневые тени на снег. И лишь в зале кинотеатра «Москва» бушевали страсти. Сотни юношей и девушек не отпускали со сцены авторов самодеятельных песен, собравшихся из десяти городов Союза. Концерт закончился лишь в четыре часа утра.

А накануне в шесть часов вечера в большом зале Дома ученых председатель оргкомитета праздника член-корреспондент АН СССР Дмитрий Васильевич Ширков поздравил присутствующих с тройным торжеством –

⁶² Полное имя автора статьи установить не удалось (*сост.*).

⁶³ Впервые опубликовано: «Турист», 1968, №6. С.18. Одна из немногих статей, опубликованных в центральных СМИ о Первом фестивале самодеятельной песни, состоявшемся в марте 1968 г. в Академгородке города Новосибирска (*сост.*).

Международным женским днем, десятилетием создания Сибирского отделения АН СССР и началом недели самодетельной песни.

Да, целую неделю «барды» владели сердцами жителей Академгородка. Концерты, пресс-конференции, встречи – их было так много, что ни певцам, ни организаторам праздника, ни приехавшим журналистам времени на сон почти не оставалось.

Популярность самодетельных песен отнюдь не случайна. Самодетельная песня – это Маяковский, Уткин, Светлов, переложенные на музыку, это героические будни целинников, геологов, рыбаков, повествуемые под мелодичный звон гитары, это походная романтика, к которой всегда стремится юность. Отнюдь не совершенством покоряют самодетельные песни, а своей простотой, своей искренностью, своей, если хотите, неумелостью. В этом их прелесть и сила. Что же касается желания некоторых авторов поставить свои произведения на одну ступени с песней профессиональной, на наш взгляд, эта позиция неверная.

Походные, балладные, пародийные и все прочие самодетельные песни трудно считать в полной мере законченными музыкальными произведениями. Скорее это стихи, хорошие стихи, усиленные незатейливой музыкой. И не для академичных залов, а для таежных троп, для туристских слетов рождена песня «бардов».

Прав один из самодетельных авторов, минчанин Арик Крупп, утверждая:

*Мои песни неуместны
В городах, концертных залах,
Потому что мои песни
Для дорог и для привалов...*

Подавляющее большинство самодетельных песен написано не в кабинетах, а в зимовьях, на высокогорных ночевках, в северных ярангах, ибо авторы их полноправные представители племени туристов, альпинистов, геологов.

Это физики Сергей Никитин и Сергей Крылов, воспевающие героизм ничем не примечательных, кажется, людей, душевная сила которых ярко раскрывается лишь в трудные минуты.

Новосибирский праздник песни открыл имена новых оригинальных талантливых авторов. Наш журнал познакомит вас в ближайшее время со свердловчанами Александром Дольским и Львом Зоновым, с красноярцем Юрием Вендюковым, с казанцем Эдуардом Скворцовым.

За последние годы ряды самодетельных авторов настолько увеличились, что на повестку дня встает вопрос создания творческих объединений. Как показала практика литературных объединений, под руководством опытных наставников творческая молодежь не только оттачивает технику пера, но и расширяет свой кругозор, легче разрешает возникшие вопросы, сомнения.

Объединившись, самодеятельным авторам станет легче популяризировать свои песни, отбирая лишь лучшие. И что не менее важно, станет легче контролировать распространение самодеятельных песен. Дело в том, что, как и к каждому новому, интересному делу, к самодеятельной песне пытаются пристроиться личности, начисто лишённые внутренней чистоты и таланта. Именно из-за этих прилипал песни «бардов» по сей день в некоторых аудиториях встречаются довольно настороженно.

Диапазон тематики самодеятельных песен очень широк. Это, естественно, вызывает необходимость встреч авторов не только не только с широким зрителем, но и с представителями науки, профессионального искусства. Мне кажется, все эти вопросы при участии наших ведущих поэтов, композиторов, музыковедов способны решить городские, районные, институтские клубы самодеятельной песни.

Приблизительно год назад на слете «бардов» крупнейших городов Советского Союза было принято решение о создании Всесоюзной федерации клубов самодеятельной песни, проведена первая теоретическая конференция по проблемам самодеятельной песни, основой которой стали доклады кандидата наук из новосибирского Академгородка Ю. Карпова⁶⁴ и ленинградского композитора⁶⁵ В. Фрумкина. Слет выбрал оргкомитет Всесоюзной федерации самодеятельной песни. Его председателем стал аспирант-физик из столицы Сергей Чесноков. Видимо, в ближайшее время проект создания Всесоюзной федерации клубов самодеятельной песни будет представлен в ЦК ВЛКСМ.

В этом году Центральный совет по туризму вместе с Союзом композиторов и Союзом писателей проводит 2-й Всесоюзный конкурс на лучшую туристскую песню. Туристским организациям на местах следует привлечь к этой работе талантливую молодежь, отобрать лучшие музыкальные произведения. Заслуживают одобрения те советы по туризму, которые, как например Одесский, из года в год организуют фестивали самодеятельных композиторов, направляют творчество молодых авторов.

Лучшие из песен, показанных слушателям в Новосибирске, позволяют надеяться, что утверждение этого жанра народного творчества не за горами.

⁶⁴ Социолога (*сост.*)

⁶⁵ Правильно: музыковеда (*сост.*).

О ЧЕМ ПОЕТ ВЫСОЦКИЙ⁶⁷

В старину, говорят, в Москву за песнями ездили. Да, собственно, почему только в старину? Сколько, замечательных песен, родившихся в столице, помогали советским людям строить и жить, бороться и побеждать.

Замечательные песни создают московские композиторы и сейчас. Только совсем не такие песни везут некоторые «барды» из Москвы. И звучат они в городах, находящихся на весьма солидном расстоянии от столицы. Быстрее вируса гриппа распространяется эпидемия блатных и пошлых песен, переписываемых с магнитных пленок. Быть может, на фоне огромных достижений литературы и искусства это кажется мелочью, «пикантным пустячком». Но у нас на периферии вредность этого явления в деле воспитания молодежи видна совершенно отчётливо.

Мы очень внимательно прослушали, например, многочисленные записи таких песен московского артиста В. Высоцкого в авторском исполнении, старались быть беспристрастными. Скажем прямо: те песни, которые он поет с эстрады, у нас сомнения не вызывают, и не о них мы хотим говорить. Есть у этого актера песни другие, которые он исполняет только для «избранных». В них под видом искусства преподносятся обывательщина, пошлость, безнравственность. Высоцкий поет от имени и во имя алкоголиков, штрафников, преступников, людей порочных и неполноценных. Это распоясавшиеся хулиганы, похваляющиеся своей безнаказанностью («Ну, ничего, я им, создам уют, живо он квартиру обменяет»).

У Высоцкого есть две песни о друге. Одна написана для кинофильма «Вертикаль», другая с экрана не звучала. Люди из этих песен очень разные: один, отправляется в горы, другой едет в Магадан. Что ж, ехать в Магадан,

⁶⁶ Полное имя соавтора статьи установить не удалось.

⁶⁷ Впервые опубликовано: «Советская Россия», 1968, 9 июня. С.3. Статья о выступлениях со своими песнями В. Высоцкого. Содержит фактические неточности, свидетельствующие о слабом знании авторами предмета обсуждения, что говорит о заказном характере публикации. «Вскоре после появления статьи “О чем поет Высоцкий” в газете “Тюменский комсомолец” (14 июня 1968 года) был опубликован материал “Крик моды за трешницу”, где Высоцкого и остальных бардов обвинили в том, что их песни – “песни-сплетни, песни-пасквили, в которых секс, индивидуализм, глумление над человеком смешаны с махровой антисоветчиной”: “Зрелому человеку на дух этих песен не надо”. Тему продолжила газета “Тюменская правда”. В статье “С чужого голоса” песни Высоцкого, а также Евгения Клячкина, Михаила Ножкина и Юрия Кукина противопоставляются песням Окуджавы, Якушевой, Городницкого, «Висбора» (так в тексте): эти последние “покоряют своей нравственной чистотой, гуманизмом, гражданственностью”. Иное дело барды, и в частности, Высоцкий, у которого, конечно, “есть несколько песен, которые имеют общественное звучание”, но, видимо, все остальные – “антисоветская пошлятина”, “подделки-речитативы под два-три затасканных аккорда» URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/О_чём_поёт_Высоцкий_\(сочт.\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/О_чём_поёт_Высоцкий_(сочт.)).

как и в другие края, чтобы строить, бороться с трудностями, – дело похвальное. Но Высоцкий воспевает не это. Он спешит «намякнуть», что его друг едет в Магадан «не по этапу, – не по этапу, его не будет бить конвой, он добровольно».

Вначале трудно даже понять, кто более дорог Высоцкому: тот друг, который поддерживал его, свалившегося со скал, или тот, который едет в Магадан, потому что «с него довольно» (чего довольно?), и что автору ближе – «испробовать свои силы в горах» или «уехать с другом заодно и лечь на дно»?

Но в конечном итоге друг выбран. И совсем не тот, что «шел за тобой, как в бой», а тот, который идет «на дно». Певец клянется ему в своей верности:

*Я буду петь под струнный звон
Про то, что будет видеть он.*

Во имя чего поет Высоцкий? Он сам отвечает на этот вопрос: «ради справедливости и только». Но на поверку оказывается, что эта «справедливость» – клевета на нашу действительность. У него, например, не находится добрых слов о миллионах советских людей, отдавших свои жизни за Родину. Странно, но факт остается фантом: герои Отечественной войны, судя по одной из песен Высоцкого – это бывшие преступники, которые «не кричали «ура», но явились чуть ли не главной силой и не будь их – нам не удалось бы победить врага.

Высоцкий сложил «Сказку о русском духе», который вылился из винной бутылки, но, несмотря на свои способности, «супротив милиции ничего не смог». Забрала милиция «русского духа»:

*Вывели болезного, руки ему за спину
И с размаху кинули черный «воронок».*

В программной песне «Я старый сказочник»⁶⁸ Высоцкий сообщает:

*Но не несу, ни зла я и ни ласки...
Я сам себе рассказываю сказки.*

Ласки он, безусловно, не несет, но зло сеет. Это несомненно. Так, например, взяв строку на поэмы В. Маяковского, он предлагает ее в такой обработке:

*И думал Буткеев, мне челюсть кроша,
Что жить – хорошо и жизнь – хороша!*

Могут подумать: паясничает актер, просто ублажает низменные вкусы. Однако оказывается, Высоцкому приятна такая слава, которая «грустной собакой плетется» за ним. И в погоне за этой сомнительной славой он не

⁶⁸ На самом деле это песня Ю. Кукина «Сказочник» (сост.).

останавливается перед издевкой над советскими людьми. Их патриотической гордостью. Как иначе расценить то, что поется от имени «технолога Петухова», смакующего ваши недостатки и издевающегося над тем, чем по праву гордится советский народ:

*Зато мы делаем ракеты,
Перекрываем Енисей,
А также в области балету
Мы впереди планеты всей⁶⁹.*

В школах, институтах, в печати, по радио много усилий прилагается для пропаганды культуры речи. Борются за чистоту разговорного языка лингвисты и филологи. А артист Высоцкий уродует родной язык до неузнаваемости. Чего стоит хотя бы это: «из дому убеги», «чегой-то говорил», «из гаражу я прибежу» и «если косо ты взглянешь, то востру бритву наточу», «чуду-юду победу» и т. д. и т. п.

Все это совсем не так наивно, как может показаться на первый взгляд: ржавчина не вдруг поражает металл, а исподволь, незаметно. И человек не вдруг начинает воспринимать и высказывать чуждые взгляды. Сначала это просто сочувствие преступникам на том основании, что они тоже люди. Сначала – вроде шутя о милиции, которая «заламывает руки» и «с размаху бросает болезного», а потом возникает недовольство законом, правосудием.

«Различие между ядами» вещественными и умственными, – писал Лев Толстой, в том, что большинство ядов вещественных противны на вкус, яды же умственные... к несчастью, часто привлекательны».

Привлекательными кажутся многим поначалу и песни Высоцкого. Но вдумайтесь в текст и вы поймете, какой внутренний смысл таится за их внешностью.

Мы слышали, что Высоцкий хороший драматический артист, и очень жаль, что его товарищи по искусству во время не остановили его, не помогли ему понять, что запел он свои песни с чужого голоса.

⁶⁹ На самом деле это песня Ю. Визбора «Рассказ технолога Петухова» (сост.).

СОВРЕМЕННЫЕ БЫТОВЫЕ ПЕСНИ
ГОРОДСКОЙ МОЛОДЕЖИ⁷⁰

1

В современной городской художественной самодеятельности основное место принадлежит исполнительскому искусству коллективов и отдельных участников ее, занимающихся в студиях художественного слова, музыки, пения и танца при Домах культуры и клубах, где под руководством квалифицированных педагогов приобретаются навыки профессионального мастерства. Здесь, как правило, связь с фольклором обнаруживается лишь в репертуаре русских народных хоров, оркестров народных инструментов и ансамблей характерного танца. (В последних наиболее значительное место отводится фольклору народов СССР и стран народной демократии). Если же обратиться к работам самодеятельных поэтов и композиторов, получающих образование на творческих семинарах при отделениях Союза советских писателей и Союза композиторов, то находки фольклорных элементов будут почти равны нулю.

Связь с фольклором, с традициями массового искусства гораздо отчетливее проступает в самодеятельном песенном творчестве, стоящем вне официальных организаций, и более всего в бытовых песнях городской молодежи. Они в просторечии называются студенческими, туристскими, альпинистскими, песнями геологов, так как тематически в большинстве своем связаны именно с данными группами. Их авторы – студенты и молодые представители различных профессий, – за редким исключением, не имеющие специального литературного образования, всегда выступают в качестве «самодеятельных» музыкантов. На первый взгляд может показаться, что эти песни создаются на основе реминисценций эстрадных и камерных произведений современных композиторов. На самом же деле они имеют гораздо более сложные истоки и представляют одну из своеобразных ветвей массовой песенной культуры. Многочисленные нити связывают их с городским фольклором, с традициями дореволюционного песенного творчества солдат, рабочих и прежде всего демократических слоев интеллигенции. Рассматривая песенный репертуар городской молодежи, приходится касаться очень широкого круга явлений, относящихся как к самодеятельности и городскому фольклору, так и к культурной жизни города

⁷⁰ Впервые опубликовано: Фольклор и художественная самодеятельность. Л., Наука, 1968. С.176-200. Печатается в сокращении: С.176-178, 187-189, 191-200. Автор статьи – музыковед и фольклорист Б. Добровольский в свое время уделил много внимания поддержке самодеятельных туристских песен, в том числе как один из составителей песенника «Спутник туриста» (Л., Музыка, 1966) (сост.).

вообще.

Игнорирование исследователями и собирателями в течение ряда лет массового городского песнетворчества привело к тому, что многие песни остались неизвестными, а те, что сохранились, чаще всего не опубликованы. Насколько наша общественность была подчас недостаточно осведомлена о бытовании городских песен, свидетельствует следующий факт: в передовой статье газеты «Комсомольская правда» от 12 мая 1956 г. – «Где вы, комсомольские запевалы?» – писалось, что песня «редко звучит на комсомольских собраниях, не всегда ее услышишь на демонстрациях, в туристском походе», хотя уже в то время можно было отмечать юбилейные даты «Глобуса» и «Бригантины», слышать сотни других песен, распевавшихся под гитару теми самыми, выпавшими из поля зрения газеты, комсомольскими запевалами. Городское песенное творчество пребывало как бы в неизвестности. Но вот в конце 50-х – начале 60-х годов стали доступны для многих портативные магнитофоны. Записанные на них песни зазвучали повсюду. Страницы периодической печати сразу запестрели заметками о современных «бардах и менестрелях». Тема стала «модной». Ее подхватили музыканты и литераторы, любители классической и эстрадной музыки, люди самых различных возрастов и профессий. Вокруг городских песен разгорались ожесточенные споры: одни восторгались ими, ратовали за их широкую пропаганду, другие, напротив, порицали их и даже требовали запрещения. Более умеренные критики писали о том, что среди городских песен есть и хорошие и плохие, иногда же хвалили поэтические тексты и отрицали какие-либо достоинства напевов и даже называли такие песни «не музыкой». В одном только все сходились: родилось нечто новое, не имеющее прототипов ни в прошлом, ни в настоящем.

Автор данной статьи не раз в устных выступлениях говорил о традиционных связях самодеятельных песен русской городской молодежи, в печати же впервые это было высказано Т.В. Поповой⁷¹. Теперь необходимо добавить, что интересующий нас материал, в сущности, аналогичен творчеству современных французских шансонье, английских и американских фолксингеров, насчитывающему также не один десяток лет предыстории. Произведения, входящие в их репертуар, нередко называют народными и отождествляют с фольклором; подобное же определение встречается и в работах о современных песнях русской городской молодежи⁷². Мнение по этому вопросу самих создателей песен иное. Отказываясь от средневековых ирландских и французских наименований «барды и менестрели» (кстати, а почему бы не «шансонье», что означает «песенник» – автор и исполнитель), они предложили именовать свои произведения «авторскими песнями»⁷³.

⁷¹ Попова Т.В. О песне наших дней (современная русская народная песня). М., 1966. С.72-76.

⁷² Андреев Ю. Что поют? Октябрь, 1966, № 1; см. также указанную выше брошюру Поповой Т.В.

⁷³ Определение «авторские песни» появилось в 60-х годах, когда в ряде критических заметок песни городской молодежи получали отрицательную характеристику.

Название, правда, не совсем удачное, но в известной мере все же отражающее суть дела: это песни, в которых слова, музыка и первое исполнение принадлежат одному лицу. Чтобы отличить себя от композиторов-профессионалов, работающих в песенном жанре, авторы молодежных песен не называют себя «песенниками», не называют они себя и «самодельными композиторами», поскольку творчество последних подразумевает руководство со стороны профессиональных мастеров. Наименование «бытовые песни городской молодежи», принятое нами, носит условный характер: в данной работе речь будет идти главным образом о так называемых авторских песнях⁷⁴.

2

Песенное творчество городской молодежи – факт не только нашего времени. Оно существовало и раньше, оно имеет свою историю и свои общие эстетические особенности, составляющие некоторую традицию. Поэтические образы и интонационный строй песен городской молодежи обычно тесно связаны с творчеством современных поэтов и композиторов, с общими стилистическими особенностями музыкальной и поэтической культуры определенного времени, с наиболее употребительными формами бытового музицирования. Если в новых песнях сельского репертуара сохраняются элементы традиционных художественных приемов классического фольклора, которые вводятся даже в песни, привнесенные из города, а вокальные произведения композиторов несут черты индивидуального почерка автора, то язык песен городского быта, являясь суммой выразительных средств, выработанных массами (как и в крестьянском искусстве, но отобранных по иному художественному принципу), питается истоками не однородной, а многоликой культуры, подверженной более сильным стилистическим колебаниям, чем крестьянская и чем творчество отдельных мастеров профессионального искусства.

<...> 30-е годы – наиболее важный период для понимания самых близких истоков современных бытовых песен городской молодежи. Если из общей массы молодежных песен в XVIII и XIX вв. можно было выделить в особую группу песни студенческие, а в 20-е годы отметить две группы песен – армейские и комсомольские (и как бы временное исчезновение группы студенческих), то в 30-е годы можно говорить о наличии студенческих, комсомольских (армейские тускнеют) и появление первых песен новой группы – альпинистских и туристских.

Во второй половине 30-х годов создается наиболее популярная в настоящее время песня «Глобус»⁷⁵, справедливо именуемая гимном туристов, альпинистов, геологов, студентов... Текст «Глобуса» (две строфы) был

⁷⁴ В статье используются материалы звуковых любительских коллекций Ленинграда и Москвы, нотные издания, сборники, а также личный архив автора.

⁷⁵ Песня «Глобус» создана в 1947 г. (соет.).

сочинен М. Львовским для одного из студенческих спектаклей. Напев заимствован из песни «За зеленым забориком» (слова и напев М. Светлова)⁷⁶. Наибольшую популярность «Глобус» получил в послевоенные годы. Напев песни очень устойчив, текст имеет множество вариантов, нередко разрастаясь до девяти куплетов. Один из них – своеобразное кредо песен современной молодежи:

*Кто бывал в экспедиции,
Тот поет этот гимн,
И его, по традиции,
Мы считаем своим,
Потому что мы народ бродячий,
Потому что нам нельзя иначе,
Потому что нам нельзя без песен,
Чтобы в сердце не закралась плесень.*

К тем же годам относится и рождение песни «Бригантина». Текст написан П. Коганом, музыка – Г. Лепским. Есть, однако, свидетельства, что какая-то часть текста принадлежит Б. Смоленскому⁷⁷. Документальных данных о сочинении стихов обоими поэтами, погибшими на фронте, кроме устных показаний, нет. Впрочем, в данном случае важна не столько история создания песни, сколько факт ее продолжающейся активной жизни. Сейчас «Бригантину» поют повсюду⁷⁸. Вокруг нее вырос целый цикл песен: «Гриновская» («Нам суждено не стариться с годами»), «Алые паруса», «Ассоль», «Песня Ассоль», «Фантазеры» и др.

С конца 30-х годов вошла в репертуар и сохранилась по сей час туристская шуточная песня «Холодная ночевка» Л. Сена. Ее нарочито «жалобные» слова хорошо оттеняются напевом, близким к жестокому романсу, что придает композиции острый комедийный смысл. <...>

4

Годы Великой Отечественной войны, давшие огромное количество «самодельных» песен, заслуживают специального изучения. Несмотря на обилие публикаций текстов и исследований песенного творчества этих лет,⁷⁹ вопрос о том, что именно следует считать песнями молодежи (если вычленение этого материала реально), еще требует разрешения. В настоящее время можно говорить только о песнях, сохранившихся в быту, еще звучащих на студенческих вечеринках, в туристских походах, экспедициях,

⁷⁶ Поэт М. Светлов исполнял этот напев и с другими стихами. Соотношение данного напева с песней «Глобус» выяснить пока не удалось.

⁷⁷ Мы предполагаем, что строфа, начинающаяся со слов: «Вьется по ветру “Веселый Роджер”».

⁷⁸ Ленинградский музыковед П.Л. Котикова сообщила автору этой статьи, что слышала «Бригантину» на свадьбе в г. Великие Луки Псковской области в 1966 г.

⁷⁹ См.: Русский фольклор Великой Отечественной войны. Изд. «Наука», М.-Л, 1964, стр. 414-467 (библиография).

молодежных кафе. Большой частью они исполняются в «осовремененном» виде. Так, песня «Закури, дорогой, закури» имеет три варианта – фронтовой, геологический и туристский⁸⁰. В туристских редакциях звучат фронтовые песни – «Котелок» и «Кружка»; песня «Как ты встретишь меня, любимая» поется в первоначальном виде, а на ее измененный напев исполняется «Я смотрю на костер угасающий». В двух же (собственно альпинистских) песнях – «Баксанская» и «Барбарисовый куст» (рассказывающих о событиях войны) – тексты и напевы сохранились неизменными. «Баксанская» исполняется на напев танго «Мы с тобой не первый раз встречались», известного еще до войны (следует отметить, что напев танго в сочетании с текстом «Баксанская» приобретает характер медленного марша). Параллельно с этой песней живет и студенческий вариант – перетекстовка танго – «Мы весну не первый раз встречаем»⁸¹, возможно, относящийся к 30-м годам. Более независимой, на наш взгляд, от предположительного прототипа напева и текста является песня «Барбарисовый куст», замечательная по глубине лирического чувства:

*Нам не забыть той долины⁸²,
Холмик и груды камней
И ледоруб, вполовину
Воткнут руками друзей.*

*Припев:
Ветер тихонько колышет,
Гнет барбарисовый куст,
Парень уснул и не слышит
Песни⁸³ сердечную грусть. 2 раза)*

*Тропка, как ленточка, вьется,
Горная речка шумит.
Кто в ту долину вернется,
Холмик пусть тот посетит⁸⁴.*

Припев.

*Слышны раскаты далеко,
Пушечных выстрелов гром.
Там, за хребтами высоко⁸⁵,*

⁸⁰ Речь идет только о содержании (деталях текста), напевы не имеют существенных различий.

⁸¹ Имеется в виду танго «Пусть дни проходят», написанное Б. Терентьевым на стихи И. Финка (1938). Первая строчка: «Мы с тобой не первый год встречаем» (*сост.*).

⁸² У автора: Мне не забыть той долины / Холмик из серых камней... / И ледоруб в середину / Воткнут руками друзей (*сост.*).

⁸³ У автора: песен (*сост.*).

⁸⁴ У автора: Холмик он тот посетит, (*сост.*).

⁸⁵ У автора: А за хребтами высоко

Други дерутся с врагом.

Припев.

*И на вечернем досуге
В сумраке вспыхнет огонь,⁸⁶
Грустную песню о друге,
Тихо заводит гармонь⁸⁷.*

Меланхолический вальсовый напев этой песни несколько безразличен к содержанию, но в звучании живых голосов весь музыкально-поэтический комплекс производит должное впечатление – светлой грусти воспоминания, задумчивости.

Во второй половине 40-х и начале 50-х годов явственно обозначено разделение песен по группам: студенческие, альпинистские, туристские, песни геологов и изыскателей. Среди них можно наблюдать подразделы: в студенческих – бытовые и застольные, в туристских и альпинистских – походные и «костровые» и у всех – прощальные, шуточные, сатирические, лирические, с часто встречающейся темой – «вдали от тебя». Получая всеобщее признание, некоторые песни теряют свою локальную окраску или просто перестают считаться принадлежностью определенной группы. В общем песенном репертуаре городской молодежи еще довольно много перетекстовок и использования напевов песен советских композиторов 30–40-х годов. Нередко появляются низкопробные песенки, но они уже «не делают погоды» (как временами наблюдалось в годы нэпа).

В конце 40-х годов начинается усиленная пропаганда творчества «самодельных композиторов», коллективов, солистов и руководителей народных хоров. Несмотря на публикации их сочинений в изданиях домов народного творчества, Музгиза, «Советского композитора», исполнение по радио, они, за редким исключением, не входят в повседневный быт города. Даже лучшие из песен, как например «Сторонушка, сторонушка», «Кто посеет в мир зерна злые», «Цвела, цвела черемуха», «Родина» («Занялася заря расписная»), песни А. Оленичевой, Клюшниковой и др. остаются лишь украшением концертных площадок и радиопрограмм.

Конец 40-х годов в репертуаре бытовых песен городской молодежи отмечен рождением небольшого количества оригинальных произведений. Основная масса песен – перетекстовки. Иногда встречаются механические соединения текста и напева (процесс создания песен как бы начинается сызнова). Возрождаются старые, забытые песни. Сам репертуар еще наполнен песнями Великой Отечественной войны, и все же постепенно они уходят, уступая место новым. Это время начала активной популярности «Глобуса» и возрождения популярности «Бригантины», которые вызывают к жизни новые песни.

⁸⁶ У автора: В скалах мерцает огонь – (сост.).

⁸⁷ У автора: Тихо играет гармонь. (сост.).

Середина 50-х годов – время постепенного формирования основных стилистических особенностей бытовых песен городской молодежи, интуитивной выработки ряда художественных приемов в поэзии и музыке. Напевы – четкой ритмики, при свободном декламационном исполнении, которое еще не приобретает полной свободы в характере импровизации. В студенческой среде много локальных «факультетских» песен, в туристских – больше всего «походных» (что не исключает развития и других видов). Вносимые в текст и напев изменения, как правило, – не искажения, а совершенно сознательная «литературная редакция». «Редактура» напевов обусловлена стремлением к наибольшей простоте, «общедоступности», «общепринятости» музыкального языка. Мелодика при самом создании песни и при последующих изменениях приспосабливается к особенностям так называемых «безголосых певцов». В отличие от певцов с «поставленными голосами», они, обладая возможностью петь мелодии широкого диапазона, могут использовать только отдельные звуки, выходящие за пределы среднего регистра, отсюда – при плавном течении мелодии употребление отдельных взятых звуков низкого регистра и избегание трудно исполнимых прямолинейных подъемов с задержкой на вышних точках. Регистровка – преимущественно низкая, приближающаяся к звучанию «разговорной» речи. Сочиненные часто без аккомпанирующего инструмента (хотя потом гитарное сопровождение становится их неотъемлемой частью), напевы несут в себе элементы монодийного мышления и естественно звучат в «а-капелльным» исполнении (несмотря на то, что основаны на мажоро-минорных схемах европейской музыки). Ритмические ячейки, которые поддерживаются аккомпанементом, как правило, минимальны, что дает свободу сочетания их в несимметричные, свободного построения фразы. В результате появляются фразы из двухдольных ячеек, собранных в группы по три (3/2), по два и четыре, дающие впечатления смены акцентов, по пять (10/4), перемежающиеся с «квадратными» построениями.

В середине – конце 50-х годов ряд песен становится своего рода классикой. Устанавливаются окончательные редакции вариантов «Глобуса»; костровая песня «Пять ребят» приобретает устойчивую схему напева, ставшего совершенно иным по отношению к авторской версии (музыка В. Благонажина), от которой сохраняется только вторая фраза (двустипшие). Текст Н. Карпова меняется только в первых двух словах – «Едкий (серый, сизый, синий) дым создает уют» (особняком стоит вариант – «дым костра создает уют»). Огромную популярность получают в эти годы лирическая песня А. Городничского «Снег», остроумная песня-шутка Ю. Визбора и М. Левина «Мама, я хочу домой!». Это время рождения «авторских песен», которые в 60-е годы занимают ведущее место, вытесняя перетекстовки.

60-е годы – время расцвета творческих индивидуальностей создателей «авторских песен». Открытие «молодежных кафе» (на общественных началах – тоже форма «самодеятельности»), клубов песни, организация концертов

авторами-энтузиастами, коллекционерами и активистами-слушателями, смотров и конкурсов, распространение песен в магнитофонных копиях и тиражированных рукописных сборниках необычайно расширяет аудиторию, делает «авторские песни» известными широкой общественности. Песни А. Якушевой, Ю. Визбора, Н. Матвеевой, Е. Клячкина, А. Городницкого, В. Вихорева, Б. Полоскина, А. Дулова, Ю. Кима и многих других принимаются с энтузиазмом и входят в бытовую репертуар городской молодежи.

«Бытовые» песни города как бы разделились на две, довольно резко очерченные категории. Мещанским и «стиляжным» песенкам начали явно противостоять «авторские песни». Создатели последних очень скоро поняли, что именно на них, талантливых, культурных людях, лежит ответственная задача – бороться с убожеством, безвкусицей и пошлостью.

Если прислушаться к тому, что сейчас звучит во время выездов за город, в туристских походах, в шумных и в интимных компаниях, то приходишь к заключению, что чаще всего звучит как раз «авторская песня». Вот парень, застегивая портфель под арками Университета, мурлычет под нос: «Набегают волны синие, зеленые, нет, синие, а где-то есть земля Дельфиния и город Кенгуру». Да, это песня Новеллы Матвеевой. Свадебный пир, и вместо «обязательных» «Златых гор» или «Из-за Острова на стрежень» звучит «Бригантина». Из метро вышла девушка. Она напевает: «Я бы сама обратилась в камень, чтобы ты поклонялся мне», – песня Ады Якушевой «В речке каменной». Таких неожиданных встреч с песней столь много, что автор берет на себя смелость утверждать: с пошлой песней наша молодежь борется песней же – и, нужно сказать, справляется с этой задачей успешней, чем некоторые композиторы, только декларирующие такую борьбу или выходящие на «песенный ринг» с негодными средствами. Что, например, дают для сердца молодого человека хаотические нагромождения джазового ансамбля в «Песне строителей» О. Хромушина с таким припевом: «Профессия строителя – отличная профессия»? «Песня строителей» упомянута здесь потому, что именно она была противопоставлена в одной из передач по Ленинградскому радио песне А. Городницкого «Над Канадой» – песне действительно лирической и проникнутой любовью к Родине, послужившей материалом для перетекстовок, той самой песне, которая без показной позы, по-настоящему, по-человечески патриотична:

*Над Канадой, над Канадой
Солнце низкое садится,
Мне уснуть сегодня надо,
Только что-то мне не спится.
Над Канадой небо синее,
Меж берез дожди косые,
Хоть похоже на Россию,
Только все же не Россия...*

Борьба с низкосортным репертуаром идет путем создания песен большого лирического чувства, патриотического звучания, а также песен

шуточных и сатирических. Патриотическую тему «авторские песни» выражают в лирических образах. Наиболее ярко это представлено в творчестве А. Городницкого. Из его сочинений в первую очередь должны быть названы песни «Атланты» и «За белым металлом» («В промозглой мгле ледоход, ледолом»), последняя дает удивительно верный облик нашего современника, стойкого и непоколебимого. И стих, и напев этой песни прерывисты, как шаги по мерзлой земле, как речь, прерываемая ветром. Движение напева снизу вверх придает ощущение силы и устремленности к цели, и, несмотря на трагизм повествования (песня посвящена памяти погибшего товарища), оно остается внутренне оптимистичным.

Мастеров современной лирической песни молодежи много. У каждого свой почерк. Мелодии А. Якушевой – выпуклые и яркие, построенные на широких интервальных ходах с легкими синкопами, – оставляют впечатление света и чистоты. Песни В. Вихорева, мужественные и мягкие по тексту, хотя не без сентиментальности в напевах, всегда очень искренние и душевные. Песни Ю. Визбора – чрезвычайно разнообразные, тяготеющие часто к речитативному складу. Сложны по ритмике и прихотливы по мелодическому зору романтические песни Н. Матвеевой.

Из мастеров, в песнях которых чаще всего звучит остроумная шутка и тонкие зарисовки характеров, следует назвать Ю. Кима и А. Дулова. Песня Ю. Кима «Фантастика-романтика» из жанра «прощальных», хотя не относится к комедийным по теме, обладает такой искрой веселья, что поющие невольно улыбаются, выговаривая слова под прихотливую ритмику напева: «И все ж, друзья, не поминайте лихом, поднимаю паруса!»⁸⁸. Его юмористическую песню «Рыба-кит» поют буквально все – и школьники и взрослые – во многих городах, и на Севере и на Юге⁸⁹. Ю. Ким – мастер острых сатирических образов (например, его песни «Колька-хулиган», «Капитан Беринг» и др.). Следует сказать, что сам автор – блестящий исполнитель своих произведений.

К сожалению, запись на бумаге не может передать и малой доли обаяния его песен, так как значительная их часть целиком построена на театрализованной манере произнесения мелодико-поэтического текста. Так, построение напева, в котором заключена издевка, песни «Колька-хулиган» и соответствующее выразительное произнесение слов делают почти осязательным образ «уличного мальчишки», особенно в припеве: «А ты, пионер, не спи, глаз не закрыва-ай, ты меня воспита-вай». Может показаться и автору, и читателю обидным необходимое в данном случае сравнение с песнями 20-х годов, однако блестящая «театральность» большинства песен

⁸⁸ Песня «Фантастика-романтика» вошла в репертуар ленинградского эстрадного ансамбля «Дружба» и напечатана в 3-х сборниках песен издания 1966 г.

⁸⁹ Песня «Рыба-кит» включена в спектакль «Зримая песня», поставленный в Институте театра, музыки и кинематографии в Ленинграде в 1966 г. Эти и другие песни в исполнении Ю. Кима звучат в кинофильме «Семь нот в тишине» режиссера Виталия Аксенова по сценарию Виталия Аксенова и Марка Розовского (1967 г.).

Кима именно тем и дорога, что в ней непосредственно видна преемственность традиций. В отличие от песен 20-х годов, образы, создаваемые им, не только яркие и точны, «зримы», в них мы все время чувствуем отношение актера к своему персонажу, в то время как в «театрализованных» песенных образах 20-х годов исполнитель становился как бы сам этим персонажем и образ оказывался натуралистичным.

В любви к «персонажным» песням Ким не одинок, в близкой манере работают и другие, в частности А. Дулов. Его песня «Несчастливая девчоночка» высмеивает жанр «цыганских песен». Комедийное впечатление от созданного им образа «недалекой» девчоночки достигается комически подчеркнутым произнесением возгласа «Ой-ёй», которым начинается каждый стих, и сочетанием скомпонованного из наиболее банальных «цыганских» интонаций напева с пародийным текстом, имитирующим обывательские выражения («Муж замками дверь закладывал», «он наряды мои рвал»). Такие «песенные сатиры» несомненно становятся боевым оружием в борьбе с низкопробными песнями.

Песня А. Загота «Этих песен нет в печати» также направлена против пошлых мещанских и «блатных» песен.

Наше время выдвинуло еще один вид бытового музицирования в среде городской молодежи, его можно условно назвать «песнями для слушанья». Это песни, принимаемые аудиторией только в авторском исполнении. Таковы в большинстве своем песни Е. Клячкина. Он талантливый композитор, поэт, певец. Аккомпанемент его гитары так органично сливается с манерой произнесения текста и так сложен для другого исполнителя, что автор остается неповторимым их интерпретатором. Содержание его песен отличается особого рода «камерностью». Нередко поэтические образы и «экспрессионистический» аккомпанемент представляют собой особый комплекс символов, который становится понятным только после того, как произведение отзвучало. Это напоминает работы некоторых живописцев, когда чувства и мысли выражены экспрессивными сочетаниями цветовых пятен.

Песни Клячкина – часто раздумья, нередко горькие. Он поет настолько «от себя», настолько «лично», что сливается с созданными им образами (характер «автобиографичности» свойствен многим «авторским песням» как по содержанию, так и по манере исполнения).

Камерностью обладают и некоторые песни Ю. Визбора, Н. Матвеевой и других, хотя все они совершенно разные, и спутать песни одного автора с песнями другого совершенно невозможно. Такой индивидуализации городские песни прошлых лет не знали.

Смело и оригинально сделана великолепная песня Б. Полоскина «Музыка ждет». Сначала звучат короткие сухие аккорды гитары, потом – песня:

*Прошли и вдоль и поперек
Страницами истории.*

*И пыль из-под солдатских ног
Легла меж строк истории.
Пришли домой дожившие,
Пришли домой погибшие,
И лишь пропавших без вести
Сколько уж лет все нет и нет...*

Музыка – первый товарищ. Она звучала, когда уходили на фронт солдаты, звала к победе, в бою вселяла веру в свои силы. Она победила с бойцами, вернулась домой:

*Но вот слышны в ее тонах
И боль и радость и усталость...*

Символичен финал песни – о музыке-матери, музыке-жене, музыке-друге, которая будет вечно ждать воинов:

*Хотя руины снесены
И подведен героям счет,
Еще не все пришли с войны,
Не все – и музыка их ждет...*

На миг обрывается пение, замолкает гитара, отбивавшая четкий шаг аккордов, и неожиданно в притихший зал летит трепетный и чистый звук голоса: «Пам-па, па-па-па, па, па-па...» – труба, звенящая голосом человека; звук летит, как в пустом пространстве одинокий и зовущий. Два сухих удара струн гитары завершают композицию.

Камерность «песен для слушанья» в момент их звучания своеобразно изменяет реакцию аудитории. Наблюдая за ней, видишь, как каждый из присутствующих словно ищет личного контакта с певцом, на время внутренне «отгораживаясь» от своих соседей.

Конечно, позволительно спросить, что же здесь от массового искусства? Какая же это «бытовая песня молодежи города»? Дело в том, что сейчас нельзя мерить популярность только массовостью исполнения. Песня «для слушанья» становится «массовой» в ее подлинном звучании благодаря распространению любительских магнитофонных записей. Впрочем, некоторые песни «для слушанья» становятся массовыми в обычном понимании.

6

Включение в репертуар молодежи новых песен нередко происходит в настолько короткие сроки, что совершенно не остается внешних причин для появления каких-либо изменений в тексте и напеве.

Автору этих строк пришлось быть свидетелем того, как всего через несколько дней после первого выступления А. Городницкого с песней «Атланты» ее пели все присутствующие на «вечере песни» в одном из Дворцов культуры Ленинграда. Примечательно, что массового исполнения

песни Городницкого никто не «организовывал»: один начал, другие подхватили, и весь зал запел ее, как давно знакомую песню ленинградцев, влюбленных в свой город:

*Когда на сердце тяжесть
И холодно в груди,
К ступеням Эрмитажа
Ты в сумерки приди,
Где без питья и хлеба,
Забытые в веках,
Атланты держат небо
На каменных руках...*

Прекрасно найденный автором символ силы, мужества и несокрушимости Ленинграда был принят молодежью сразу и безотказно. Думается, что «Атланты» войдут в «золотой фонд» ее репертуара, как «Глобус», «Бригантина» и другие песни, ставшие уже «классикой».

Ярким свидетельством признания песенного творчества городской молодежи явилось присуждение «Атлантам» А. Городницкого 2-й премии (первая не присуждалась) на Всесоюзном конкурсе песни 1966 г. в Москве, в котором принимали участие и композиторы-профессионалы,

«Авторские песни», число которых растет с каждым днем, создаются не по принципу «что найдет спрос», а по принципу «не могу молчать», по внутреннему общественному заказу, аналогично тому, как в далеком и недавнем прошлом создавались «Утес Стеньки Разина», «Ладога» и другие подобные им песни.

7

В чем же можно видеть преемственность традиций песен прошлого в современном песенном искусстве городской молодежи? Безусловно, изменился интонационный состав напевов, изменилась стилистика, изменилась сама система художественных образов, изменилась и система распространения. И все-таки преемственность несомненна.

Сохраняется традиция усваивания звучащей в городе музыки, русской и зарубежной; однако если раньше мы встречались с заимствованием мелодий («Назови мне такую обитель» с напевом из «Лукреции Борджиа» Доницетти, студенческие песни на музыку «Качучи»), то теперь чаще можно обнаружить уже заимствование только интонаций (песен Эйслера – «Подари на прощанье мне билет», Шопена – «Карамба»).

Сохраняется и традиция перетекстовок несен современных композиторов. Как раньше, так и теперь можно встретить тонкие и удачные переосмысления напевов с новыми словами и «сценическое» использование популярных мелодий. Традиционна злободневность тематики песен и существование локальных вариантов – переделок. Наконец, традиционна сама смена стиля, то, что песни современной городской молодежи не похожи на песни прежних лет, ибо их природа – постоянная изменяемость. Авторы

современных бытовых песен городской молодежи, так же как и в прошлом, – студенты, инженеры, молодые ученые, преподаватели, рабочие, журналисты – люди различных профессий, плоть от плоти, кровь от крови слушательской аудитории.

Отличительной чертой современного песенного творчества городской молодежи является то, что теперь автор песни – чаще всего создатель всего музыкально-поэтического комплекса. Сама жизнь песен приобрела совершенно новые черты. Особым путем проходит процесс отбора репертуара: начинается он в самом быту – в походах туристов и альпинистов, в экспедициях геологов, на студенческих вечерах и т. п., откуда «приносятся» и «привозятся» песни. Следующий этап – встреча песни с массой в молодежных кафе, клубах, домах культуры. Эти встречи-концерты «самодельны». Они возникают по инициативе групп молодежи – любителей песен, которые составляют план вечера, оформляют помещение, рисуют и размножают билеты и т. п. Если заранее известно, что будет исполняться, то к концерту готовятся небольшие тиражи сборничков с текстами и нотами, также «самодельного» производства. Нередко организуются «самодельные» дискуссии и конкурсы⁹⁰.

Репертуар закрепляется в «самодельных сборниках». Состав их – наиболее популярные песни в данном сезоне⁹¹. Кроме таких сборников,

⁹⁰ Один из конкурсов 1965 г. был подключен к ежегодному ленинградскому фестивалю искусств «Белые ночи». В жюри, кроме приглашенных поэтов и музыковедов, входили «самодельные» критики, любители и авторы песен.

⁹¹ Вот содержание одного из таких сборников Географического факультета ЛГУ, отпечатанного тиражом в 400 экземпляров в 1960 г.: 1) Гимн геологов («Нам по свету не мало хаживать» на мотив песни Дунаевского «Я но свету немало хаживал»); 2) Глобус («Я не знаю, где встретиться», студенческий вариант); 3) Нам ли грустить, ребята! (песня географического факультета); 4) Маршруты дальние («Я по тайге ходил»); 5) Песня выпускников («Кончим вуз и по глухим селеньям»); 6) «Закури, дорогой, закури»; 7) Светят костров огоньки («Разлетелся славный милый круг»); 8) Северная дорожная («Дорога с порога ведет на Восток» на слова К. Симонова); 9) Ленинградская лирическая («Спустилась ночь над Ленинградом»); 10) Переулоч («Переулоч, ветвями увитый»); И) Чайка («Волна штормовая кипела, беснуясь»); 12) «Сиреневый туман...»; 13) Студенческая застольная («Полночь странствует над Союзом» на слова М. Светлова); 14) Крымская («Целый год учась на факультете»); 15) Огоньки («Город спит уже давно»); 16) Вагончики («Стучат вагончики»); 17) Глухари («Выткался над озером алый свет зари», слова С. Есенина); 18) Письма («Мы порою писем ждем крылатых»); 19) Костер («Я смотрю на костер догорающий»); 20) Белалакая («Передо мной Белалакая стоит в полночной тишине», вариант «Холодной ночевки» Л. Сена); 21) Лирическая («Ничего такого нет»); 22) Студенческая из спектакля «Весна в ЛЭТИ» («Ночь весенняя спустилась над Невой»); 23) Баксанская («Там, где снег тропинки замедает»); 24) Кружка («Прошла от дома ты до лагерного сбора»); 25) Весна («Мы весну не первый раз встречаем»); 26) Звезды («Звезды загораются хрустальные»); 27) Письмо («Лампы огонь одинокий»); 28) Дым костра («Серый дым создает уют»); 29) Печурка («Бьется в тесной печурке огонь» – «Землянка» Листова на слова А. Суркова); 30) Котелок («Много есть интересных находок»); 31) «Я люблю тебя, жизнь» (муз. Э. Колмановского); 32) Попутный ветерок («Мы погрустим немного» на слова М. Лисянского); 33) Ни пуха ни пера («Когда приходит точно в срок экзаменов пора»); 34) Снег («Тихо по веткам шуршит листопад» – песня А. Городничского); 35) Рельсы («Рельсы бегут и скрывается в дымке вокзал»); 36) Байкал («Ночь распустила черные крылья»); 37) Чукотка («Помнишь берег Чукотки, бирюзовые льдинки»); 38) Ленинград («Город над волной Невой»

печатаются листовки и организуются публикации в газетах и журналах (по инициативе самостоятельных собирателей).

В 1959 г. в издательстве «Советский композитор» был напечатан песенник «В пути и на привале» («самостоятельные» составители С. Рабинов, Н. Курчев и М. Каценельсон). В него входят перетекстовки 19 песен советских композиторов и народных песен. В 1966 г. издательство «Музыка» опубликовало второй песенник – «Спутник туриста» (те же составители и автор настоящей статьи), – куда вошло 32 «авторские песни». В этом же году в сборнике «Ветер романтики» (из серии «Репертуар художественной самостоятельности», № 15) напечатано 9 «авторских песен». Много бытовых песен городской молодежи звучало в передачах радиостанции «Юность» и в научно-популярных трансляциях и фильмах.

Широко развернулось и «самостоятельное» коллекционирование песен в магнитофонных записях и списках текстов. Рядом любителей проводится сбор материалов по истории создания песен, ведется библиография статей и публикаций текстов и нот.

Интенсивная жизнь современного самостоятельного песенного искусства, протекающая в таких формах и масштабах, – явление, безусловно, новое, но оно возникло на основе богатой и долгой истории бытовых песен городской молодежи.

8

Бытовые песни городской молодежи выходят на широкую дорогу. Можно с уверенностью сказать, что их признали. Правда, и по сей час еще идут споры «за» и «против». Нередко общественностью ставятся вопросы о необходимости «административного вмешательства» в распространение песен и самое творчество, а также о создании специальных групп контроля, помощи и руководства самостоятельными клубами, молодежными кафе, периодическими концертами, смотрами, дискуссиями. Тот или иной характер разработки подобных вопросов может дать различные результаты, как положительные, так и отрицательные. Это волнует многих, потому что касается самой сути современной самостоятельности городской молодежи – творческой инициативы⁹².

Хочется верить, что великая тяга нашей молодежи к знаниям, искусству, удивительное умение находить «самое себя» и способность выражать чувства в песнях, каждый раз предельно чутко соединяющихся с культурой, с

муз. В. Соловьева-Седого). – Список показателен как образец репертуара только одного факультета, одного из вузов Ленинграда. Здесь мы находим только восемь песен, связанных с именами профессиональных композиторов, все остальные – «самостоятельные». Довольно много еще старых песен – времен Отечественной войны, относительно небольшое количество чисто факультетских песен. В сборниках других факультетов, даже одного и того же вуза будет иной репертуар, но ряд песен повторяется как, условно говоря, обязательные.

⁹² Аналогичные соображения см. в статье Д. Аквис «Кто поднимет перчатку» – третьей из серии «За круглым столом», о молодежных кафе Ленинграда: «Советская культура», 1966, 15 декабря.

жизнью эпохи, служит залогом постоянного развития ее песенного творчества. Каким оно станет в дальнейшем? Все время повышающийся уровень музыкальной и поэтической культуры отдаляет это творчество от того, что мы считаем фольклором. С фольклором его всегда будет роднить только одно – любовь к простоте и ясности музыкальной формы и постоянная «современность» песенного языка, тесная связь с конкретной эпохой. Все ближе сливаясь с профессиональным творчеством композиторов и поэтов, оно все-таки не растворится в нем.

Татьяна ПОПОВА

СОВРЕМЕННЫЕ АВТОРСКИЕ ПЕСНИ ГОРОДСКОЙ МОЛОДЕЖИ⁹³

Одно из наиболее значительных явлений 50-60-х годов – современная «гитарная» песня, музыкально-поэтическое творчество городской молодежи, «бардов» и «менестрелей»⁹⁴, студентов, туристов, певцов-поэтов.

В песенном движении городской молодежи немаловажное значение имеет энергичная борьба любителей-энтузиастов с засоренностью массового песенного быта нарочито бездумными и откровенно пошловатыми штампованными поделками, распространенными и в туристской самодеятельности и в значительной мере на эстраде. Непосредственным проявлением этой борьбы служит само песенное творчество талантливых гитаристов-певцов, задача создания глубоких по мысли, общественно значимых лирических, лирико-драматических и комедийно-шуточных песен на самые разнообразные темы окружающей действительности. Не менее важно и утверждение своеобразной исполнительской манеры. Сдержанность в выражении чувства, строгость и вместе с тем живая одухотворенность ритма, искренность и теплота певческой интонации характерны как для индивидуальной манеры отдельных певцов-гитаристов, так и для многих студенческих ансамблей: квартетов, секстетов, октетов.

Как и в фабрично-заводской и сельской самодеятельности, песни эти первоначально распространялись как авторские. При этом большинство авторов не только сочиняет слова и мелодии, но сами поют свои песни с гитарным сопровождением. Лишь немногие из певцов создают мелодии к стихам товарищей или же слагают песни на слова известных поэтов – А. Блока, М. Цветаевой, Е. Евтушенко.

⁹³ Впервые опубликовано в сборнике: Попова Т. О песне наших дней. М., Знание, 1966. С.441-462. Тексты и ноты песен даны выборочно, для случаев, когда приводятся музыкальные пояснения. В статье Т. Поповой впервые введен термин «современные авторские песни городской молодежи», являющийся развитием ее же термина «современные песни городской молодежи» (сост.).

⁹⁴ Переверзев Л. О современных «бардах» и «менестрелях» // Литературная газета.. 1965, 15 апреля.

Показательны огромные масштабы этого явления. Ежегодно на конкурсах студенческих песен в разных городах создаются десятки и сотни разнообразных по содержанию песен. Заполняются текстами бесчисленные блокноты, исписываются километры магнитофонной пленки. Под звуки гитары песни поются не только в актовых залах институтов и университетов, на литературных вечерах и «камерных» концертах в молодежных кафе и песенных клубах молодежных певцов-поэтов, но и «в пути и на привале»: в поездах, на пароходах, в обстановке трудных высокогорных походов, в непроходимой тайге и болотистой тундре. Таежная «костровая» романтика составляет специфику многих песен, любимых и в среде геологов-разведчиков, и альпинистов («Сырая тяжесть сапога» и «Заварен круто дымный чай» А. Дулова, «В промозглой мгле ледоход, ледолом» А. Городницкого, «Дым костра создает уют»).

Первоначально молодежное песенное движение развивалось в рамках студенческой песни. Только за последние двадцать лет молодежь нашей страны создала многие десятки песен и гимнов о своих институтах и факультетах, поездках на производственную практику, сельскохозяйственные работы и стройки. Немало сочиняется и молодежных песен лирического характера.

О неистребимой любви студентов к песне говорится в самих песенных текстах:

*Мы, студенты, везде запеваля,
Славных песенных дел мастера,
Если б в мире студентов не стало,
Овладела бы миром хандра⁹⁵.*

Как и старые дореволюционные студенческие, песни советского студенчества по своему интонационному строю теснейшими узами связаны с городским фольклором, городской бытовой «гитарной» песней.

⁹⁶Еще в первой половине XIX века русские студёнты складывали песни. Одним из первых стал писать застольные студенческие песни талантливый поэт Н. Языков. Во время пребывания поэта в Дерптском университете (1823–1827) товарищи сочиняли на его стихи песни. Одна из них – «Из страны, страны далекой» – с течением времени получила весьма широкое распространение; ее любили и революционеры.

В песнях демократического студенчества пелось о любви к родине, великому русскому народу, выражалась уверенность в его счастливом будущем; в них прославлялись вольность, молодость и дружба. Лучшие из старых студенческих песен вошли в золотой фонд русской песенной классики. Напевы некоторых из них послужили мелодическим источником таких замечательных революционных песен, как «Смело, друзья, не теряйте бодрость в неравном бою», похоронный марш «Вы жертвою пали». Из напева

⁹⁵ Гофф И. Поэтом можешь ты не быть. М., Советский писатель, 1960. С.160.

⁹⁶ Выделение шрифтом от автора (*сост.*).

студенческой песни «Медленно движется время» родилась рабочая «Смело, товарищи, в ногу».

За пятидесятилетний период существования Советской страны студенческий контингент неизмеримо вырос.

Значительно увеличилось количество высших учебных заведений, не говоря уж о появлении новых профессий и специальностей, каких не знала старая царская Россия. Больше стало и студенческих песен. С традициями староклассической песни они (как в свое время и дореволюционные студенческие песни) почти не связаны. Их важнейший интонационный источник – городская народно-бытовая традиция конца XIX – начала XX века и в известной мере – массовые песни советских композиторов⁹⁷. Так, непритязательная песенка выпускников Московского энергетического института (МЭИ) «Ночь над Москвой разбросала» построена на «ходовых» оборотах популярных вальсов, поскольку в ней говорится о прощальном вечере выпускников («Мы будем с тобой до рассвета праздничный вальс танцевать»).

И по своему образному содержанию, и по характеру бытования молодежные песни наших дней довольно разнообразны. Начиная с конца 40-х и в 50-х годах будущие геологи, физики, химики, инженеры, учителя и медики создают песни о своих институтах и факультетах, дальнейшей деятельности, смелых мечтах и дерзаниях. Такова шуточно-лирическая «Факультетская» студентов Московского авиационного института – МАИ («Кто стремится в высоту и на лету»).

*...Дальше всех, быстрее всех и выше всех!
В жизни всюду нам сопутствует успех.
Видишь, спутники земли и там и тут,
Славно трудится родной наш институт.
Доберемся до луны – ведь я и ты –
Былью сделаем чудесные мечты.
И на лунном диске, словно на стене,
Мы напишем, что маивцы на Луне!*

Некоторые из песен относятся к жанру «дорожных». Такова широко известная студенческая песня «Глобус», а также дорожная песенка выпускников-учителей «Колеса», основную строфу которой предваряет стремительный скороговорочный припев «Стучат колеса» с характерным для него четким триольным движением⁹⁸.

Со стремительным скороговорочным припевом ярко контрастирует основная песенная строфа – широкая, напевная. В ней говорится о нелегком жизненном пути учителей, их работе в далеких районах огромной страны:

⁹⁷ Ряд туристских песен, исполняемых с мелодиями советских композиторов, опубликован в песеннике «В пути и на привале» (Л., Советский композитор, 1959).

⁹⁸ Слова и напев В. Пушкина. Записала С. Пушкина.

*Пролетят в письмах года,
Время пробежит,
Почему-то поезд туда
Ехать не спешит...
Пусть сейчас песня грустна,
Путь большой зовет,
Будет снова наша весна,
Сердце мне поет...*

*На Алтай, на Сахалин
Разные пути.
Грустно нам, но мы говорим
Другу: «Не грусти!»
Будем жить там среди болот,
Гор или полей.
Много дел и много забот
Учителей.*

Мотивы дальних походов, странствований и трудных дорог объединяют песни студенческие, туристские, таежно-поисковые, «костровые» в единый по настроениям и образам песенный круг. Не случайно о песнях такого рода все чаще и чаще упоминается и в произведениях советской литературы: «...Туристские песни! Их надо услышать в дальнем походе возле уютного костра и на пронизывающем ветру перевалов, после сытного ужина и после двухдневной голодовки. Без песни не было бы туризма. Иная песня проживет всего один поход, прозвучит у прощального костра и останется желтеющим листком между старых фотографий. А есть песни, которые служат долго и верно многим отрядам загорелых, охрипших ребят и девчат с большими рюкзаками. Значит, в этих песнях есть что-то главное, дорогое каждому, кто ступил на туристскую тропу»⁹⁹.

В туристском репертуаре, как и в студенческом, встречаются песенки, известные лишь отдельным группам. Порой это типичные песни-однодневки. Но лучшие песни завоевали большую популярность; не случайно некоторые из них бытуют в весьма различных мелодических вариантах.

Многие молодежные студенческие и туристские песни проникнуты жадной подвига, романтическим стремлением порвать с повседневным будничным существованием, познакомиться с новыми людьми и странами, познать неведомое. Подобные мотивы звучат и в приведенной выше песенке студентов МАИ (пример 281), в «Стране Дельфинии» Н. Матвеевой, «Алых парусах», в «Фантастике» Ю. Кима.

Тема «тревожной молодости», характерная для массовых песен нашего времени, является своего рода лейтмотивом и многих самодельных: студенческих, туристских. Приведем одну из них, сочиненную московскими студентами (слова И. Тихомировой, напев В. Борисова):

*Нас дальние манят рассветы,
Зовут синевую моря,
Ты слышишь, попутные ветры
О нас говорят.*

*Пути нехоженые ждут,
Вперед, романтики!
Романтики, бегут дороги,
Мечты зовут, романтики!*

⁹⁹ Жуков В. Впереди еще не один перевал (очерк о туристском походе в горах Тянь-Шаня). В книге: «На суше и на море». М., 1963. С.144.

Песни об отважных мореплавателях и дальних странах слагались в студенческой среде еще и в довоенное время, в конце 30-х годов. Именно тогда была создана овеянная приключенческой романтикой «Бригантина». Автор ее слов – одаренный юноша Павел Коган, студент Института философии, литературы и истории (ИФЛИ); напев сочинил его друг Жора Лепский, тогда еще ученик 8-го класса¹⁰⁰. По своему интонационному строю мелодия «Бригантины» родственна массовым песням тех лет. Отдельные мелодические обороты ее ответного предложения отмечены чуть уловимым сходством с припевом популярной песни братьев Покрасс «Три танкиста».

В конце 30-х годов песня была записана на целлулоидную пластинку и получила распространение среди молодежи. В суровые годы Великой Отечественной войны с ней познакомились бойцы отряда разведчиков, в котором находился ее автор, Павел Коган, героически погибший в 1942 году под Новороссийском.

В послевоенные годы «Бригантина» прочно закрепилась в репертуаре студентов и туристов. В наши дни песня эта нередко звучит в радиоконцертах, печатается в популярных песенниках.

Сходные сюжетные мотивы и образы встречаются и в современных молодежных песнях. Наиболее известна увлекательно веселая и чуть ироническая «Фантастика» Кима, отважные герои которой пускаются в дальний путь в штормовую погоду, отвергая привычный уют домашнего очага:

*Послушай, друг, а может быть,
Не надо в море торопиться?
На берегу спокойней жить,
Чего на месте не сидится?*

От созданной в 30-х годах «Бригантины» «Фантастика» Кима (как и его же «Рыба кит») заметно отличается не только настроением, но и существенно иным ритмическим складом. Ибо для большинства молодежных песен конца 50-х и 60-х годов характерно обилие синкопированных оборотов – дань современным танцевальным мелодиям.

Причудливые синкопированные акценты, прихотливость и свобода ритма типичны и для суровых, мужественных «таежных» и поисковых «костровых» песен, («Заварен круто дымный чай» и «Сырая тяжесть сапога» молодого инженера-химика А. Дулова).

То же присуще многим лирическим песням и песенным романсам, проникнутым поэтическим настроением, таким, как «Горожане» А. Якушевой и ее же широко известной песне «Вечер бродит по лесным дорожкам».

¹⁰⁰ См. статью: Шилов А. «Бригантина поднимает паруса» // Музыкальная жизнь. 1967. № 1. С.21.

Подобно большинству современных песен, созданных в самодеятельности, студенческие и туристские складываются чаще всего в процессе импровизационного распевания текста и распространяются в основном изустно. И хотя на протяжении почти двух десятилетий песни эти не печатались и не входили в программы радиопередач, распространение их среди молодежи шло интенсивно. Десятки студенческих и туристских песен звучат от Сахалина и Камчатки до Карпат и Прибалтики, зачастую в мелодически обновленных вариантах, что говорит о творческом отношении молодежи к любимым песням.

Как уже было сказано, большинство студенческих и туристских песен сочинено определенными авторами: поэтами и композиторами-любителями. Впрочем, и здесь нередко можно столкнуться с разнообразием мелодических вариантов и тем самым с типично фольклорным проявлением коллективности творческого процесса.

Так, лирическая песня «У костра» (слова Н. Карпова, музыка В. Благонадежина) давно уже бытует не только с более или менее существенными «разночтениями» в тексте, но и с весьма различными напевами.

В рукописном альбоме 50-х годов ее напев построен на характерных городских романсовых интонациях.

287* Довольно медленно Нелок В. Благонадежина

Едкий дым созда ет у ют, во кры меркнут и гаснут са ми. Пять ре. бат у ко. стра по ют.

чуть о хри. ши. ми го ло. са. ми. пять ре. бат у ко. стра по ют.

стра по ют чуть о хри. ши. ми го ло. са. ми.

Detailed description: This is a musical score for a song. It features a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo marking is 'Довольно медленно'. The lyrics are written below the staff, aligned with the notes. The lyrics are: 'Едкий дым созда ет у ют, во кры меркнут и гаснут са ми. Пять ре. бат у ко. стра по ют. чуть о хри. ши. ми го ло. са. ми. пять ре. бат у ко. стра по ют. чуть о хри. ши. ми го ло. са. ми.' The melody is characterized by a slow, descending eighth-note pattern.

Иные попевки составляют тематическое зерно более позднего варианта той же песни. От первоначального ее облика сохранилось, видимо, лишь «ответное» предложение с нисходящим секвентным движением. Естественно, что в таком виде напев вряд ли может считаться сочинением Благонадежина.

287* Довольно медленно ЕДКИЙ ДЫМ СОЗДАЕТ УЮТ

Едкий дым созда ет у ют, во кры меркнут и гаснут са ми.

Пять ре. бат у ко. стра по ют. чуть о хри. ши. ми го ло. са. ми.

пять ре. бат у ко. стра по ют. чуть о хри. ши. ми го ло. са. ми.

Detailed description: This is a musical score for a song. It features a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo marking is 'Довольно медленно'. The lyrics are written below the staff, aligned with the notes. The lyrics are: 'Едкий дым созда ет у ют, во кры меркнут и гаснут са ми. Пять ре. бат у ко. стра по ют. чуть о хри. ши. ми го ло. са. ми. пять ре. бат у ко. стра по ют. чуть о хри. ши. ми го ло. са. ми.' The melody is characterized by a slow, descending eighth-note pattern.

Подобная трансформация напевов происходит и в более короткие сроки. Пример тому – «Поисковая» известного ленинградского певца-поэта А.

Городницкого («В промозглой мгле ледоход, ледолом») ¹⁰¹. В этой суровой, мужественной песне рассказывается о работе геологов, с риском для жизни отыскивающих рудные и угольные месторождения в трудных условиях Заполярья. Исполняемый «говорком» напев складывается из нарочито лаконичных песенных фраз и «разорванных» мелодических оборотов.

ПОИСКОВАЯ

258 Сдержанно, сурово Слова в напев А. Городницкого

1. В про- м.о.зг.лой мг.ле ле-до-ход, ле-до-лом.
По мер-з.лоб зе-м.ле мы и-дем за-теп.лом, за
бе-лым ме- т.лом, за си-ним уг-лем, за
си-ним уг-лем. Но за-д.ви-жим ру-б.ем! За-
ле-ки! Не за-д.ви-жим ру-б.ем!

В устном репертуаре геологов-разведчиков и туристов первоначальный облик авторской песни Городницкого видоизменялся. Приведем вариант этой песни, записанный в дальневосточном Приморье. Исчезла присущая первоисточнику мелодическая «разорванность», напев стал широким и плавным. Однако процесс коллективной шлифовки этой песни еще не закончен, поскольку интонационный строй этого варианта не соответствует трагизму текста.

ПО ТУНДРЕ У НАС ЛЕДОХОД, ЛЕДОЛОМ

259 Широко, напевно Зап. П. Вродского

1. По ту-н.дре у нас ле-до-ход, ле-до-лом, по
2. То не-д.ви-жим ру-б.ем! Не за-д.ви-жим ру-б.ем!
ту н.дре се-доб мы и-дем за-теп.лом, за
за-д.ви-жим ру-б.ем! Не за-д.ви-жим ру-б.ем!
бе-лым ме- т.лом, за си-ним уг-лем, за
п.сь-ма и д.т. не из-вест. Но ку-д.а, а
си-ним уг-лем, не за-д.ви-жим ру-б.ем.
до ма-га.е ж.ду.т не у мест на се-д.а.

К области коллективного творчества безусловно относится и создание группами молодежи многоголосных редакций лучших студенческих и туристских песен: хоровых и ансамблево-полифонических. Так, лирическую костровую песню «Вечер бродит по лесным дорожкам» создала Ада Якушева. Но в широкий быт молодежи она вошла в виде развитого полифонического ансамбля с красиво контрапунктирующими бестекстовыми подголосками, выразительными распевами слогов и трепетной «переключкой» девичьих голосов. Этот чудесный певческий ансамбль, сложенный в 50-е годы октетом Московского государственного педагогического института, справедливо можно назвать жемчужиной песенной лирики нашего времени. Интересно и хоровое изложение задушевной костровой песни «Подмосковным лесом пахнет синий воздух»

¹⁰¹ Песня А. Городницкого опубликована в песеннике «Спутник туриста» (Л., 1966. С.63).

(слова В. Агеева, напев И. Сапожникова) с выразительной переключкой голосов в припеве «Не надо, не надо», а также в стремительно-полетной и воздушной фактуре «Березок» В. Лысенко из репертуара того же ансамбля. Непосредственно в наши дни широкую известность получила в исполнении студенческого квартета под управлением М. Балашева героическая баллада «Гренада» молодого физика В. Берковского (на слова М. Светлова). Не менее интересна и многоголосная интерпретация той же баллады и в исполнении квартета Московского государственного университета под управлением С. Никитина.

Многие талантливые слагатели песен, получив вузовские дипломы, продолжали сочинять песни. Среди них – ныне известные авторы ярко талантливых песен А. Якушева, Ю. Ким, Е. Клячкин, А. Дулов, А. Городницкий, С. Никитин, Ю. Визбор, Ю. Кукин и многие другие.

С конца 50-х и в 60-х годах молодежная авторская песня выходит за рамки студенческой и туристской тематики. Глубже, серьезней и широкоохватней стало содержание, тематика и образы песен. В лучших песнях последних лет можно встретить суровые раздумья о жизни, напоминания о тех, кто не вернулся с войны, тревогу и беспокойство о том, что происходит в мире.

Наряду с задушевными лирическими («Снег» Городницкого, «Ты – мое дыхание» Якушевой) создаются песни о подвиге и смерти в бою («Маленький трубач» Никитина, «Гренада» В. Берковского на слова М. Светлова), суровые драматические монологи («Бабий яр» Дулова на слова Евтушенко), а также разнообразные по содержанию пародийные сатирические песни.

Общественное признание завоевали «Атланты» Городницкого, созданные под впечатлением скульптуры ленинградского Эрмитажа.

В образе мифологических гигантов античного сказания, обязанных на веки вечные держать на своих могучих плечах всю тяжесть небесного свода, своеобразно претворена одна из наиболее злободневных тем современности – трудность сохранения равновесия в мире в напряженной международной обстановке наших дней:

*...Их тяжкая работа
Важней иных работ,
Из них ослабни кто-то, –
И небо упадет.
Во тьме заплачут вдовы,
Повыгорят поля,
И встанет гриб лиловый,
И кончится земля.
А небо год от года
Все давит тяжелей:
Дрожит оно от гула
Ракетных кораблей.*

Суровый, мужественный напев проникнут большой внутренней силой, драматическим напряжением. По характеру интонаций он сродни старым революционным песням. И подобно некоторым другим песням трагического содержания, «Атланты» исполняются в подчеркнуто декламационной манере, ритмически свободно.

Интонации революционных песен живо ощущаются в балладе «Гренада» Берковского на известные слова Светлова. К этим превосходным стихам не раз обращались профессиональные композиторы, однако общественного признания их творения не получили. Между тем в некоторых зарубежных странах (Испании и Франции) «Гренада» Светлова была любимой песней участников Сопротивления. Об этом упоминается в некоторых литературных произведениях¹⁰². Такая популярность красноармейской баллады о временах гражданской войны несомненно обусловлена заключенной в ней идеей интернациональной солидарности революционных бойцов. Та же идея привлекла к стихотворению Светлова и молодежь наших дней.

Проникнутый напряженным драматическим развитием, ритмически импульсивный напев «Гренады» Берковского оставляет глубокое впечатление, эмоционально захватывает слушателей. Характерный его штрих – рельефная ритмическая формула, в которой довольно обычный для жанра баллады пунктирный ритм скачки усложнен излюбленной в современных молодежных песнях синкопой. Ярko выразительны также рельефные, броские квинтовые и тритоновые возгласы.

ГРЕНАДА

Исполнение: Назар В. Берковского

261 Сдержанно

Мы е . хь . ля . дя по . лем, мы мча . лись в бе . ст, а
 во . поч . ко . нес . ко . дер . жа . дя в ку . бк . Ах,
 се . сая . ку . в . ту до . мы . но . хра . нят . тра
 . зья мо . ло . да я, стек . лой ма . ла . хит . Но
 пе . сню я . чу . ю о . даль . ней во . мне во
 . зва . мой . зря . я . тель . ссо . бо . ю в сед . ле . Си
 лед, о . зе . гра . я . род . ны . ч . кра . я : „Гре .
 я . дя . дя, Гре . ня . дя, Гре . ня . дя мо . дя“ Ох
 [мо . дя мо . дя] а . а

¹⁰² См.: Эльза Триоле. Незванные гости. М., 1958. С.69.

Суровый драматический тон присущ также песням о космических полетах, например энергичной маршевой песне Ю. Визбора «На заре стартуют корабли», также близкой рабочим революционным песням. В то же время в ее напеве заметно воздействие и героических массовых песен конца 30-х годов.

По-прежнему сохраняют свою популярность также таежные «костровые» песни. Но от лирически непосредственных студенческих и туристских песен типа «Дым костра создает уют» таежные «поисковые» песни 60-х годов отличаются глубиной и серьезностью настроения. Романтическая «костровая» поэзия своеобразно сочетается в них с весьма реальным ощущением трудности и самоотверженности работы геологических партий, затерянных в таежных или тундровых просторах («Кругом тайга, одна тайга») или в первозданном хаосе необследованных высокогорных районов. Оторванность от близких и любимых рождает настроения тревожной настороженности.

По характеру образов и суровому эмоциональному тону некоторые из таежных поисковых песен перекликаются с более старой песенной лирикой сибирских ссыльных (разные варианты «Байкала», «Колымы»). Ибо «поисковые» песни – это не только суровая «костровая» лирика трудной таежной жизни, но и традиционная для русской песни тема разлуки с любимой. Об этом поется в таежных «поисковых» «Сырая тяжесть сапога» («И десять лет, и двадцать лет, и нет конца и края») и в сходной по содержанию песне «Заварен круто дымный чай»:

*... Здесь сопки в воздухе висят,
По пояс скрытые в тумане.
Из женщин верст на пятьдесят
Лишь ты на карточке в кармане...*

«Гитарные» молодежные песни отличаются жанровым разнообразием. Наряду с суровой лирикой таежных «поисковых» и скорбными повествованиями балладного типа («Король» Окуджавы), в творчестве наиболее талантливых авторов встречаются не только трагические речитативные монологи с характерной для них широтой очертаний (разные варианты «Бабьего яра»), но и немало лирических песенных высказываний о любви и дружбе, проникнутых светлым и жизнерадостным настроением, душевной открытостью («Здравствуй, песня», «Вечер бродит по лесным дорожкам» и «Горожане» Якушевой, «Снег» Городничского). Иной эмоциональный строй присущ сосредоточенным раздумьям о судьбе человека, например песне «Три сосны» Дулова (слова В. Павлинова) с ее чутким ощущением близости к суровой природе родного севера.

Рядом с добродушной усмешкой веселых шуточных песен (типа «Рыба кит» Кима) немаловажное место в творчестве молодежи занимают комедийно-сатирические песни и пародийные музыкальные шаржи. Живо и остроумно обрисованы в них некоторые отрицательные явления недавнего прошлого – чиновничье подобиострастие, приспособленчество, бюрократизм

и холодное обывательское равнодушие. Меткостью интонационного высказывания отмечены забавные песенные карикатуры и шаржи (туристская «Мама, я хочу домой»). Ярко своеобразны диалогические сценки, родственные пародийно-сатирическим песням классиков русской музыки Даргомыжского и Мусоргского.

Не все в «гитарных» молодежных песнях устоялось и определилось, не все в них художественно равноценно. Безусловно, меньший интерес представляют более ранние песни с заимствованными напевами. И все же отдельные удачные песни вполне выдерживают сравнение с популярными эстрадными массовыми песнями профессиональных авторов наших дней, а иногда и значительно превосходят их. Привлекательную сторону молодежных песен составляют их поэтические тексты, всегда содержательные, правдивые, искренние, и, что самое главное, чуждые приевшимся стандартам и штампам.

Распространенность среди молодежи и подростков «гитарных» авторских песен в наши дни исключительно велика. Тем более досадно, что этот своеобразный песенный пласт почти не записывается (а если записывается, то без характерного для них гитарного сопровождения и притом исключительно одностольно). Сравнительно нечасто звучат они и в радиоконцертах, несмотря на то, что радиостанция «Юность» в последнее время много сделала для их распространения. Единичные публикации молодежных песен появляются, как правило, в композиторских обработках для голоса с фортепиано, нередко существенно меняющих их характер.

Живой интерес слушателей к этим песням проявляется и в многолюдных творческих собраниях, в организации конкурсов на лучшую туристскую или студенческую песню, а также в циклах концертов-диспутов под названием «Молодость, песня, гитара» в ленинградском молодежном клубе «Восток» в 1965-1967 годах¹⁰³.

¹⁰³ См.: Андреев Ю. Проблемы молодежной песни // Октябрь, 1967, № 1. С.213–218.

КАК БЫТЬ, КОГДА ПОЕТСЯ¹⁰⁴

Когда в печати шел разговор о песне профессиональной и песне самодеятельной, мелькал тут иногда и третий термин: «песня народная». Не создало ли это некоторую путаницу понятий, и не пора ли в ней разобраться?

Чтобы судить о песне правильно, приходится думать о ее певце. Чтобы судить о ее певце, приходится думать: откуда он. Когда выясняется, что он из народа, приходится это доказывать. Ибо не всегда легко столкнуться с людьми, представляющими народ по-старинке.

* * *

Современное деление масс на интеллигенцию и народ, конечно же, очень условно.

С тех пор, как мы больше не делимся на верхи и низы, на богатых и бедных, на угнетающих и угнетенных, – нам ничего не остается, как делиться лишь на грамотных и неграмотных. Это единственное противопоставление, коим мы еще можем довольствоваться. Вся трудность в том, что одни хотят учиться, другие – только жениться. Но разве же это *классовое* разделение?

Вот почему образ интеллигента-хлюпика, – рафинированного ничтожества, пошляка и белоручки, – еще встречающийся в произведениях художественной литературы и критики, не отвечает действительному положению вещей. Надо как-то особенно масштабно и великолепно опоздать, чтобы в наши дни написать такую фигуру всерьез. Спора нет: фигуру эту еще можно раздобыть, если как следует потрудиться. Все бывает! Но стоит ли трудиться над всебывающим? Над образом, который давно уже не просится на обобщение? Ведь подлинная сатира всегда – обобщение, и дальнобойность ее – только пушечная. Негоже сатирику стрелять из рогатки.

Пусть, однако, стреляет, если хочет. Не стоило бы разговора, если бы не было тут иной, добавочной странности; для автора, пишущего сию фигуру, почему-то важно, чтобы хлюпик был непременно – интеллигент. Автор упорно забывает, что хлюпик (так же, как пошляк) – это *тип* человека, а вовсе не степень его просвещенности.

Следуй автор до конца своей собственной логике, – то и получилось бы у него, что образование получать не стоит. Что и сам он получил его по ошибке (если получил). Что просвещение нужно человеку лишь по одной причине: с высоты познаний легче проповедывать невежество.

¹⁰⁴ Впервые опубликовано: «Менестрель», Стенгазета Московского КСП, 1981, №3 (13). С.7-10. Статья написана в 1969 г. Подготовка к данному изданию выполнена Д. Соколовым, архивистом Московского КСП (*сост.*).

Действительно, стоит ли учиться, если в неграмотном виде ты вроде как «ближе к народу». Вроде как более мудр и силен. И, согласно той же странной логике, вроде как более гордо ступаешь по земле.

Вот храм науки. Сюда идут получать образование. Причем, в одну дверь входят здоровыми, нравственно-цельными, во всех отношениях прекрасными людьми (это они еще не получили образования). А с другой стороны, из другой двери выходят жалкими, пошлыми, испитыми, какой-то противной, семенящей походкой (это они уже его получили)... Ах, зачем было превращаться?! И почему превращение это «всеобщее» да еще «обязательное». Вот что мне хотелось бы знать!

Художник, литератор, критик, до сих пор величающий народом лишь неграмотную часть населения, не замечает самого заметного: изменчивости мира и неизменно связанной с этим изменчивости слова «народ». А стоило ему лишь приглядеться, он сразу обратил бы внимание на студентов, занятых физическим трудом; интеллигентных рабочих, которых становится все больше, ибо приходится поспевать за современной техникой; молодых ученых, коих не знаешь, к какому разряду отнести, так как работать они умеют и головой, и руками. Ничего этого он знать не знает и продолжает называть народом фактически меньшинство: быстро убывающую горстку людей неграмотных и малограмотных. Мало того. С ничем не объяснимым пафосом (и безо всякой на то нужды) он постоянно ставит их в пример людям более сведущим!

К счастью, это вульгарное разделение нашего, в основном интеллигентного, народа на отдельный народ и отдельную интеллигенцию происходит все реже. Начинаем понимать: при всеобщем последовательном обучении народ просто не может долго оставаться на прежнем уровне развития. Если не считать людей умственно-слабых, у нас все – интеллигенция. И таким образом, все – народ.

Исходя из этого, легче понять, почему творчество современных менестрелей все чаще называют фольклором. Значит, пора принять и еще одну истину: нет у нас больше этих трех терминов, как-то: «песня профессиональная», «непрофессиональная» и «народная». А есть только два: «профессиональная» и «народная».

Теперь, когда весь народ уже грамотен, советские менестрели есть певцы из народа. Иначе их называть просто незачем.

Правда, есть и другая тому причина: песни, возникающие стихийно, и вообще-то могут быть только народными (даже если бы слагали их графы и князья).

Это мы видим хоть на примере старинных миннезингеров и трубадуров, среди которых многие были из знатных родов. Известно, что слова их песен были всякие: заносчивые и сентиментальные, новаторские и условные, рыцарски-рыцарственные и рыцарски-варварские, трогательные, свирепые, жалобные, беспощадные... Все бывало. Случалось, мы знаем, даже и так, что родовитый рыцарь пел свое презрение к «черни». Но хотел он того или не хотел, а мелодия всегда получалась народная, сама расстановка слов –

демократическая, дух песни – уличный, эпитеты – площадные... Так, стремясь до небес превознести свою знатность, спесивый рыцарь поневоле утверждал на земле своеобразное грубое равенство.

Итак, всякая песня, вспыхивающая *стихийно*, может называться фольклором. И для этого не обязательно, чтобы ее сочинил дворник. Она – фольклор, даже если создал ее кабинетный ученый, образованнейший литератор, профессиональный музыкант...

Из всего сказанного следует теперь уже *два* вывода:

1) Менестрели наши есть певцы народные, даже когда они интеллигенты. Потому, что наш народ – есть новый, *интеллигентный* народ.

2) Они были бы народными певцами и в любом другом случае. Потому, что песня менестреля, кто бы – конкретно – ее ни слагал, возникает по правилам именно и только *народного песенного творчества*.

* * *

Но что же такое эти правила конкретно? Что значит: сочинение по песенно-народным правилам? Вообще: что есть народность?

Время от времени на страницах газет и журналов происходят споры об этом. А верней не столько о том, что есть народность, сколько о том, какой она *должна быть*. И вот это последнее – странно, удивительно! Никто не может гадать: какой *должна быть* народность, хотя бы потому, что она все равно уже есть. Очень давно! И мы опоздали ее придумывать. Ведь по ее классическим, вечным образцам судя, тайна ее могущества отнюдь не в какой-то особой тематике (как думают одни спорящие). И не в дифирамбах удивительной красоты простого (?) человека, как полагают другие.

Будем скромнее. В действительности никто из нас не может сказать: «А вот напишу-ка я сейчас что-нибудь народное!» Ибо понятие народности в искусстве так же высоко и неуловимо, как понятие поэзии, таланта.

Что с того, что образцы народности в искусстве мы видим воочию? Высмотри мы себе хоть все глаза, – нам не увидеть тех специй, кои в них вошли (так же, как в случае с талантом).

Так неужели же вовсе нет ответа на вопрос: что есть народность? Это рецептов нет, но ответ, разумеется, есть и даже очень простой.

Народность – это, прежде всего, совокупность признаков искусства, возникающего в народе. И, как следствие, это древнее фольклорное начало в искусстве профессиональном.

Таким образом, ни кондовость и посконность, ни строгая обязательность в выборе темы, ни какая-то позиция к народу со стороны – к народности в искусстве не относятся. Но:

1) Всякий фольклор издревле замешан на свободном, вольном *импровизаторстве*.

2) Всякое художество, отмеченное перстом народности, непременно таит в себе хотя бы маковое зерно гомерова духа. Хоть маковую росинку *высокого* импровизаторства.

Начало это – начало древнее, эпическое, льющееся так, как птица поет и как ветер дует... Совершенно свободное, совершенно самостоятельное и вроде как беспричинное, потому что причины глубоко, далеко...

Опять и опять: народность в искусстве как-то очень подозрительно смахивает на талант. (А талант, когда его нет, – это единственное, чего не изобразишь).

Так что же означают призывы к литераторам: быть «народными»? Ведь это все равно, что воскликнуть: «Будем талантливы!». (Не изучить ли нам для разнообразия собственные призывы? Не окажется ли по изучению, что частенько мы требуем от людей невозможного?).

И все-таки... Все-таки это лучший из призывов, существующих на свете, хотя далеко не каждый способен на него отозваться. Ибо это призыв к самостоятельности, свободе и непосредственности, – так чего же лучше?! Это попытка разбудить дремлющие где-то истинные таланты (которую, попытку, при всей ее наивности, никак нельзя назвать неблагоприятной). А прежде всего это призыв к фольклору, то есть к *искусству, возникающему в народе*, к тому, чтобы оно действительно в нем возникало.

И хотя люди, зывавшие к народности, не всегда представляли, что зывают, собственно, к новому фольклору; и хотя новый фольклор, со своей стороны, явился бы и независимо от призывов, – общее впечатление такое, что зов был услышан. Я говорю о появлении менестрелей.

* * *

Что может быть лучше? Народность позвали – народность пришла. Истосковавшиеся по ней критики воочию увидели сильный подъем народного творчества (сказавший, кстати, и о подъеме всей нашей культуры в целом). И, значит, каковы бы ни были недостатки в творчестве менестрелей, самому их появлению следовало бы только радоваться.

И вот они встретились: позвавшие и позванные. В одном веке! На эту встречу, на самый факт ее нельзя было смотреть без волнения! Но... Боюсь, что «в мире новом друг друга они не узнали»...

Будет неправильно, если скажем, что менестрели были встречены печатью вовсе без внимания. И все же на этот всеобщий, а значит, уж никак не случайный подъем самодеятельности многие посмотрели, как на сходку случайностей. Или: словно бы множество совпадений с чего-то вдруг выпало на землю, как снег. (Ведь чего только не бывает! Случались на свете даже рыбные дожди...) В глазах критиков эти случайности, эти совпадения порою были досадны, а порой – заняты, небезынтересны... Появились статьи: то полные гневных претензий к менестрелям, то вяло-одобрительные, то в чем-то извиняющие новоявленных певцов...

Сильные восторги были высказаны слабыми голосами, а слабые – сильными... Большой вклад непонимания внесли в это дело критики, дружелюбные к народности вообще, зато враждебные к народным певцам конкретно. Но мало кто заметил, что пришла *новая песня*. Что в нашей стране явилось *новое песенное направление*. Что этим можно *гордиться*.

Одна часть народа песню сочинила. Другая часть народа успела ее признать. И то, и другое произошло без помощи гневного критика. Помогли он ей – песня и вправду значилась бы по его ведомству и гораздо больше подлежала бы его суду. Однако случилось так, что мишенью своего особого недовольства критик избрал именно ту песню, которой он ни в чем не успел (или не захотел) помочь. Но которую зато успели полюбить другие.

С предисловием не стоит медлить, а с послесловием – спешить.

И уж коль скоро гневному критику досталось писать лишь послесловие к произошедшим песенным событиям, то послесловие это могло быть более корректным и терпеливым, чем то, которое вышло из-под его пера. Если у него хватило и времени, и терпения на то, чтобы не заметить достоинств новой песни, да и самого ее появления, то теперь у него еще больше времени на то, чтобы взять себя в руки и справиться со своим отстающим от времени гневом. Вместо пылких выпадов против новой песни и ее (может статься, действительных) недостатков, сердитый критик вполне успел бы теперь создать о ней спокойнейшую научную работу. О тех же недостатках он успел бы написать куда обоснованней и основательней. Глядишь – и не так было бы заметно, что не он первый открыл новую народную песню. Или что он никогда не поддерживал ее даже в ее «лучших» (по его словам) вариантах.

Порицать (и даже гневно порицать) недостатки народного творчества любой критик, конечно, вправе. Но только тогда вправе, когда он сделал *всё, что мог* для подтверждения и одобрения его достоинств. Этого (даже и с опозданием) не произошло.

Допустим, что так и полагалось: начать с недостатков да на них же, в общем, и кончить. Что выруганный за недостатки (или пороки) певец из народа учел все замечания: что он исправился. Более того: обо всех вещах мира (или о львиной их доле) стал думать так, как думает критик. Допустим, что так даже лучше было бы. А что, разве критик не может быть более прав?

Но перед нами в таком случае стоял бы теперь кто угодно, только уж никак не певец из народа. Ибо (см. выше) в основе фольклора лежит всегда импровизация: собственный выбор собственных свойств.

Ни для кого не секрет, что искусство мастерзингеров не было народным: оно и не могло быть таковым. Ведь певцы эти слагали свои песни по свирепым правилам, издаваемым жесточайшим песенным начальством. Хмурые меры по расцвету высушили песню на корню.

Не нам при нашем новом, высоком культурном уровне допускать хотя бы и что-то подобное! Да нам просто уже и не удастся опуститься до мастерзингерства!

(Скажут, пожалуй, что оно дало Ганса Сакса. Ничего оно не дало! Сакс появился сам, как приходит «само» все народное. Он тем и Ганс Сакс, что позволил себе отойти от предписаний. Не стоит забывать, что талант – это и есть «из ряда вон выходящий».)

...Итак, менестреля нехорошо принимать негостеприимно. Не потому, чтоб он был непогрешим: непогрешимого нет ничего и никого.

А потому, что:

1) Мы ждали и звали импровизатора – певца из народа. И если он талантлив – то это он.

2) Потому, что приход менестреля – знак общего расцвета нашего искусства. Это радость!

А вестник радости не может быть горбатым.

3) Потому, что самые ошибки менестреля – ошибки самостоятельности. В отличие от банальности, которая – увы! – никогда не ошибается.

Но все это очень большие масштабы, тогда как всякая песня очень персональна. Ведь дело не только в происхождении песни, не только в манере ее появления на свет, но и в ее воздействии на слушателя: плохом или хорошем. Между тем, среди авторских песен много небрежных, без печати хорошего вкуса, «нездоровых», «пошлых», «мещанских»...

Правильно. Правильно, если ракушки, приставшие к днищу, имеют родственное отношение к кораблям. Но ведь речь-то идет о самих менестрелях, а не о том, что около них. Наипрекраснейший человек не может поручиться за красоту своей тени. А с менестрелей порою спрашивалось даже не за их тень, а за чью-то – совсем неизвестно чью. Некто – еще до войны – как-то нехорошо ухмыльнулся, – и даже за это спрос не с него, а с менестреля сегодняшних дней. Да и сегодняшняя легонькая чья-нибудь поделка без разбора приписывается все ему же. Напрасно! Не каждый человек с гитарой есть народный певец: мало ли кто, когда и по какому поводу взял гитару или даже сложил что-нибудь! Менестрель – это тот, кто гитаре и песне посвятил если не жизнь, то какой-то очень яркий и цельный ее период.

Так что в разговоре о менестрелях лучше бы не допускать никакой огульности. Тут следует отделить не только хорошее от плохого, но и самих менестрелей от неменестрелей. Но даже и тогда, когда эта трудная работа вся проделается, вряд ли с народного певца можно будет требовать больше, чем с профессионального. Ведь как профессиональной песне всегда немножко нехватало Шубертов, так и самодеятельная не в силах же обеспечить конвейерную подачу Бертранов-де-Борнов! Всякое, даже наилучшее, направление в искусстве имеет больше издержек, чем достижений, и вообще искусство берет не количеством! Стоит ли связывать менестрелей правилами, чуждыми их природе: только за то, что не каждый из них и не каждый день выдает нечто совершенное?

Как сказано выше, интеллигентный народ – народ новый. Песня интеллигентного народа – песня новая. Нет ничего на свете ее новой! Естественно поэтому, если она не успела еще отшлифоваться. А интересно бы нам дождаться и этого времени! Ведь народное творчество талантливо в самом своем замысле. Воплощение его – пока что всякое, но происхождение то же, что у таланта. Путь, таким образом, намечен.

* * *

А если все-таки быть суровым и предъявлять к новой народной песне самые принципиальные требования, то почему бы не предъявить их сначала к

песне профессиональной? Судя по тому, что каждый день передается по радио, – нигде так не запущено, как здесь.

Разносторонний автор-песенник (которого приходится называть профессионалом) делит мир не только на профессии, но и на чувства тоже. На чувства возвышенные, чувства благоговейные, чувства ответственные, чувства игривые, чувства нежные... О чувствах он пишет не потому, что сам что-нибудь чувствует: это не обязательно. А потому, что до него дошли слухи о наличии чувств у других. Так как на каждую песню полагается только по одному чувству, то уж выказывается оно до конца и в полную мочь (чего бы там ни требовали законы вкуса и такта). И если «про любовь», то это уж такая широковещательная задушевность, такая неудержимая нега и сладость! Одним словом: сокровенное – в массы! Интересно обратить внимание и на исполнителей, согласных это петь. Стоит на минутку выключить звук телевизора и просто *посмотреть*, как поются такие вещи. Глаза певца (или певицы) делаются такими масляными, что этого масла хватило бы поджарить почти взрослого цыпленка. О жестах можно и умолчать.

Можно было бы еще многое сказать об этих программно-теплых, программно-светлых, программно-чистых, программно-сложных и спец-хмурых песнях. Но разговор этот оказался бы слишком долгим.

Все, что критики говорят плохого о пошлых песнях, – правильно: гнев их – правильный.

Только часто он не туда направлен.

Не успели появиться менестрели, как сразу понесли на своих плечах всю ответственность за всю существующую околесицу. А также и за всю пошлость, накопившуюся на свете за время их долгого отсутствия.

Нет в мире человека настолько старого, чтобы старше пошлости быть. Чтобы считаться ее отцом, отвечать за нее перед всем человечеством и бесперебойно держать на нее монополию. Ручаться здесь можно лишь за то, что сказано выше: вульгарные профессиональные песни старше вульгарных непрофессиональных. Плохая песня радио пришла раньше плохой магнитофонной – и эта последняя может быть лишь бледным оттиском ее.

Далее: радио есть наиболее скорый и могучий сеятель вкусов. И никаким магнитофонам, пожелавшим бы соперничать с ним в распространении дурного тона, за средствами радио все равно не угнаться.

В резерве радио есть хорошие и превосходные песни, но их не так много, чтобы заполнить эфир на круглые сутки. Невозможно поэтому понять, отчего же редакция радио так последовательно-упорно избегает ярчайшего знаменья времени – песен менестрелей! Ведь даже самая неблагоприятная к менестрелям критика, и та признает, что менестрелями заодно с неудачным написано много удачного. Так за чем же дело? Почему бы редакциям радио не пополнить свой репертуар за счет этих, несомненных для критики, удач?

...Что касается мещанства и обывательщины, которые слишком часто приписываются менестрелям, то ниже об этом будет более обстоятельный

разговор. Но сначала вспомним о действительных недостатках авторской песни.

* * *

В том-то и дело, что в достоинствах своих менестрели самостоятельны, а в недостатках ужасно похожи на нелучших песенников радио.

Взять хотя бы так называемую «туристскую» песню менестрелей. Что это за «туристская» такая? Невольно вспоминаются песни о профессиях...

Желательно, чтобы печать личности (притом лучше яркой, чем наоборот) горела на каждом сочинении. А ведь «турист» еще не характер, не личность и даже не профессия!

Кстати, пробуя воспеть профессии как таковые, мы видим, что многие должности, особенно начальственные, приходится оставлять без песен. Авторы, видимо, не замечают некрасивого оттенка в этом ими же и выдуманном разделении: кому песня, кому – пост. А ведь, если вникнуть глубже... Как выглядит песня, посвящаемая ими «простым людям труда»? Примерно как бочка пива, которую управляющий барина выкатывал народу на праздник. Сам-то управляющий этого пива не пил, ибо *ихние* потребности лежали в сфере более высокой.

Итак, коль скоро все равно существуют обиженные, непоющиеся профессии (представить: вальс директоров, хоровод медиков, бухгалтерская-лирическая – то лучше бы оставить профессии в покое, или петь о них так, как поются песни, а не так, как выдаются премиальные.

Считается, что туристская песня пишется для целой группы людей и потому так называется.

Но ведь сочиняет ее все-таки один человек. Так в силах ли он угодить заранее на многие вкусы кряду? Ах, да! Ведь угождать-то ему надо *на туристский* вкус: только и всего! Но тогда что это за туристский вкус? Какой он? Лучше или хуже вкуса других людей?

... «Пойду я вдоль теченья, /А ты ступай за мной: / В движенъи, в движенъи / Весь мельника покой»... Странные слова поэта Мюллера, на которые музыку написал Шуберт! Очень странные! Почему это покой мельника – в движении? Он же мельник, а не турист! С какой стати этот мельник перехватил туристскую песню? Ведь было же сказано: солдату петь солдатскую, рыбаку – рыбацкую, а мельнику лучше сидеть на мельнице, петь мельничью-лирическую и никуда не уходить. Потому, что дорога – специально для туристов: ведь и они, со своей стороны, не посягают на мельничное колесо?

Но странный мельник, сорвавшийся с места, идет себе да идет вдоль ручья с явным и уже, кажется, сбывающимся притязанием на бессмертие.

Отчего же эта песня так хорошо удалась? Ведь ее даже ни к какому разряду отнести невозможно: ни к разряду мельничьих, ни к разряду туристских...

Скорее всего, это *только* рассказ о печали, а потом о радости забвения. О том, как печаль, полуусыпленная дорогой, превращается в легкую грусть.

О том, что эта грусть вот-вот станет даже приятной, хотя этот миг еще не настал. О том, что печальные воспоминания все равно всегда будут живы, хотя бы они и переменили свой мрачный вид на более веселый. О том, что ни в каком случае не следует унывать и поддаваться злой судьбе...

Так вот как давно уже были песни о радости и пользе путешествий! Но только тогда они не назывались туристскими. Зато все, что пережил мельник, очень свободно может войти и в туристскую песню наших дней. Ибо очень много можно напеть касательно чувств и мыслей человека, пустившегося в дорогу. Но много ли напоешь о туризме как таковом, если подойти к этому с точки зрения Искусства?

Ведь вообще-то говоря, туризм – это только:

1). Вид спорта – групповые походы, имеющие целью физическую закалку организма.

2). Вид путешествий, совершаемых для отдыха и с образовательными целями.

3). Международный. (Словарь русского языка С.И. Ожегова, стр. 803).

Ну что ж! Хорошо, славно! Приятно видеть, что люди не сидят на месте. Но... Как-то нехорошо воспевать физическую закалку собственного организма. Поэтизировать свой выход из своего дома ради улучшения своего самочувствия. Романтизировать процесс своего оздоровления. Хотя бы этот процесс требовал от человека определенных жертв и подвигов и происходил на фоне прекрасных пейзажей.

Все бы, впрочем, ничего. И только то плохо, что туристскую (самооздоровительную) песню стали петь *патетически*.

Существуют такие стихи: «Раз иду я – вижу мост. / На мосту ворона сохнет. / Взял ворону я за хвост, / Бросил я ее под мост: / Пусть ворона мокнет. / Иду дальше. Вижу мост. / Под мостом ворона мокнет. / Взял ворону я за хвост, / Бросил я ее на мост: / Пусть ворона сохнет. / Иду дальше. Вижу мост... » И так далее, без конца. Разительное сходство с множеством туристских песен, в которых без конца описывается промокание туриста под дождем и просыхание туриста у костра. И все-таки стихи о вороне – лучше. Ибо о том, как сохла она и мокла, рассказано без *пафоса*. Ворона не выглядит здесь как лицо героическое. А ведь туристской песне в последнее время придается почти героический колорит, хотя сами туристы в этом, возможно, и неповинны.

Однако работники радио (в общем, очень холодные к творчеству менестрелей) словно обрадовались худшему в авторской песне. Может быть, польщенные поразительным сходством туристских авторских песен со стандартами радио, эти работники согласились даже сколько-то пропагандировать авторскую-туристскую! И даже с пафосом подавать! Да, можно подумать, что радиоредакции не хотят и знать менестрелей иначе, чем с худшей стороны. А еще можно подумать, что все это – личное дело радиоредакций: что они вправе ориентироваться на свой частный вкус.

Нет спора: туристские песни могут быть (и бывают) хорошими. Но легко догадаться, чем они хороши. Тем, конечно, что навряд ли замышлялись, как

«туристские». Так, одна из заметнейших удач Ада Якушевой – песня о речке Каменной – хотя и создана была, кажется, в турпоходе, звучит как просто лирическая. Вспомним на всякий случай, что и путевые песни А.Городницкого есть отнюдь не песни туриста, а романтические песни *путешественника*, где настроение – на первом плане. И, может быть, только «Льжи у печки стоят» Визбора можно считать песней талантливой и спецтуристской одновременно.

Все бывает! Почему не бывать и таким исключениям? Но вообще – преклонение перед спецтурпесней ведет к умильной и унылой стандартизации романтики.

* * *

Полное безумие, конечно, помогает избежать ошибок. Но разве безумие – лучший (или единственный) способ их избежать?

Однако, насколько устроителям радиопередач мило движение наружное (туризм), настолько, видимо, неприятно им всякое движение внутрь (мысль). Как сказано выше, по радио редко можно услышать какие-нибудь иные авторские песни, кроме авторских-туристских.

А ведь менестрели пишут *разные* песни, непохожие друг на друга. Лирические, иронические, философские... Нет слов: не все в них удачно. Но самое стремление авторов к размышлению должно бы только поощрять. Ах, в том-то и дело: критику, изображенному в начале этой статьи, вообще не нравится никакая попытка мыслить. Вот он и не поощряет. Пусть же и его не удивит, что эта взятая им литературная линия сильно бросается в глаза.

Все знают скульптуру Родена (в данном случае не «Мыслитель», а «Мысль»). И помнят, как много страдальческого изображено в этой скульптуре. Под ней не написано: «Мысль во Франции». Или «Мысль в таком-то веке». Под ней значится просто: «Мысль».

Нельзя мыслить совершенно безболезненно. Мысль сама – уже боль. В любой век, в любом обществе.

Далее: мы знаем, что мысль (и, конечно, все связанные с ней неприятности) есть *высшая форма движения*. Движение лежит в основе всего и вся. А в основе самого движения – вечная неудовлетворенность. Близок к истине был тот, кто назвал движение «мучением материи»!

Неудовлетворенностью этой живо всякое искусство. А если оно удовлетворенное, то оно не живо. А если оно не живо, то оно не искусство. Замкнутый круг!

Следуя этой логике, мы не можем слишком гневаться и на менестрелей наших, когда их песни недостаточно радостны или пусть даже мрачны. Безусловно: и критики вправе искать и находить в этих песнях неправильности, недостатки. Но только делать это надо не панически, как случается с иногда, а научно – спокойно: путем доводов и доказательств.

Поэзии как раз многое можно простить, если знать ее законы. Гипербола – ее норма. Крайняя горячность – ее среднее состояние. Непозэ просто сгорел бы там, где поэту только прохладно. И даже как-то совестно слушать, когда от поэзии требуют умеренности. Не чувства меры, а умеренности! (Ведь это

все равно, что от человека, чье сердце клюют коршуны, требовать приятной светской улыбки!) Но в то время, как поэзии разрешается безмерность, критике она отнюдь не разрешается. Критика не титанический жанр (хотя и у нее могут быть свои титаны). Критике никак нельзя быть буйно-байронической! Научный *веский* довод так же важен для нее, как для поэзии – образ. Легко заподозрить, что без доводов вообще не бывает критики.

Забудем же о мятежных порывах, о почти поэтическом накале страстей, низвергнутых некогда критиками на менестрелей. Не станем сейчас разбираться: достаточно ли и во всем ли прекрасен был этот гнев. Для нас важнее понять: каковы были *доводы* критиков против песни менестрелей.

Заметнейшие два довода имели форму претензий. Первая претензия состояла в том, что сердца некоторых менестрелей, дескать, не те коршуны клюют. Странно! Кто же выбирает коршунов по своему усмотрению?! Еще более странно: вопрос – то или не то сердце в груди – казался критику не таким важным.

Вторая претензия: слишком часто предъявлявшееся менестрелям обвинение в пошлости, обывательщине, мещанстве. Обвинение так тяжело и тема так серьезна, что заслуживает отдельного разговора.

* * *

Видно, уж так повелось. Ежели автор взялся высмеивать пошлость и обывательщину, всегда найдется кто-нибудь, кто его же и обзовет *за это* обывателем и пошляком. Когда невольно, а когда и вольно, но тут мы вечно путаем предмет изображения с авторской позицией.

Поставит ли автор под вопрос красоту и пользу мещанина, как тут же раздастся ответное, критическое: «От мещанина слышу!»

Сказано: «Все подвергай сомнению». Но автор скромненький, он подвергает сомнению не «все», а только обывателя. Правда, во *всех* его проявлениях. И вдруг оказывается, что он не мещанина сомнению подверг, а «все высокое и прекрасное»! Священное! Да еще якобы «завоеванное в боях»!

Ну зачем же так? Подлеца, портящего картину нашей жизни, ни в каких боях никто не завоевывал. Не был негодяй ни целью, ни результатом завоеваний и даже к боевым трофеям он не принадлежит.

Что же касается высокого и священного, то в Индии, например, имеются священные коровы и даже священные крокодилы. Но вряд ли где-нибудь водятся неприкосновенные, священные подлещи. Все подлещи прикосновенны. И самые горькие, самые иронические песни наших менестрелей получаются, конечно, от прикосновений к живым подлещам, от живых соприкосновений с ними.

Разумеется, и гнев менестрелей должен быть всегда высокого качества. Гнев гневу рознь, а печаль – печали. Есть печаль не только излечимая, но и сама – целящая. А есть просто вязкая, засасывающая тоска. Такая тоска опять не искусство, ибо искусство – это деятельная Надежда. Ибо надежда это обязанность перед ближним, а не удовольствие, как можно подумать.

...Очень трудно это, когда насмешку над пошлостью упорно путают с самой пошлостью. Конечно, правда подобных обвинений не может быть научно доказана. Поэтому критики правильно делают, что и не пытаются ее доказать.

Казалось бы: обыватель от века существо самодовольное, всем довольное. Очень уютно устроенное и в глубине себя и в окружающем пространстве если к чему и чувствительное, то лишь к изменениям в собственном кармане.

Но странное дело! С некоторых пор мещанством, обывательщиной стала считаться всякого рода внутренняя неустроенность, неуспокоенность, нетерпимость! Невероятное смещение понятий, борьба с природой вещей! Стало считаться не то что привычным, а прямо бесспорным, что мещанин это тот, кто брюзжит, кому «все не слава богу», кто замечает или даже берется обсуждать «теневые стороны жизни».

Помируйте! Да ведь никогда же истинный, полноценный, уважающий себя обыватель не касался таких беспокойных для него предметов! Лишь тогда ему «не слава богу», когда из-под него стул вынимают. А во всех остальных случаях он очень положительный человек! Он любит, чтобы все было тихо и мирно, чтобы его никто не бранил, в особенности с трибуны. Всякую критику, из-за своей навсегда остановившейся дореволюционности, обыватель воспринимает, как «генеральский разнос». Попробуйте обругать его, будучи на полмикрона выше его по должности, – он придет домой и умрет, как чеховский Червяков. Так ему ли писать беспокойные песни, про которые неизвестно заранее, что о них скажут? Зачем приписывать мещанину несвойственные ему достоинства?!

Теперь, когда мы вспомнили, что ни в какие времена обыватель на рожон не лез (иными словами: не мыслил, не смеялся, не иронизировал); теперь, когда опять выясняется, что главное свойство мещанина – *воинствующая несамостоятельность*, – песню менестреля (в которой художбно, ловко или неловко, а ставятся всевозможные вопросы) назовем какой угодно, но только не обывательской.

Наоборот: обывательским скорее уж можно назвать страх перед этой песней. Так же, как вообще всякий неразумный страх.

Поэта (или, в старинном названии, певца) принято называть солдатом, бойцом прекрасной Идеи. Если быть точней и современной, то выйдет: солдат гуманизма.

Что ж! Поэт действительно в этом смысле солдат. Но именно в этом смысле, а не в буквальном. Он тем, например, солдат, что прям и отважен, доблестен и неподкупен. Он тем солдат, что не вовсе лишен *гражданского* мужества. Нипочем не заснет на посту. Список этот можно было бы и продолжить.

Но далеко не все пункты военного устава распространяются на поэта. И есть три военных правила, которые уж никак на него не распространяются.

- 1). Поэту можно и нужно советовать, но нельзя – приказывать.
- 2). Поэты не ходят шеренгами и не строятся в них.

3). К поэту совсем не относится классически-военное: «Не рассуждать!»

Ибо если поэт есть солдат, то именно солдат мысли, солдат рассуждения.

Комментарий Владимира Фрумкина¹⁰⁵: «Немало интересных наблюдений и мыслей высказала Новелла через несколько лет в эссе, которое она написала в защиту свободной песни. Поводом явилась моя статья в журнале «Советская музыка» (октябрь 1969) о новом сочинении Матвея Блантера: немолодой уже мастер массовой песни решил бросить вызов Окуджаве, написав новую музыку к пяти широко известным песням Булата. Редакция журнала поместила в том же номере свою статью под суровым названием «Ответ перед будущим» и предложила читателям включиться в спор.

Новелла разразилась пространным и ярким эссе. Ей вежливо разъяснили, что в таком виде статья напечатана быть не может: нужно кое-что переписать, смягчить формулировки... Новелла представила новый вариант, потом еще один, но результат был тот же: ее «крик души» до читателя так и не дошел. Вскоре по моей просьбе она написала другую статью – для сборника «Поэзия и музыка», который я составила для издательства «Музыка» (Москва). Новелла назвала ее «Как быть, когда поется». Увы, книга вышла в свет без этой статьи, она показалась начальству слишком смелой и неординарной.

Через некоторое время я получил от нее письмо: «Вот вам стихи взамен тех злополучных статей». Стихотворение называлось «Ласточкина школа».

Так же был озаглавлен и новый сборник ее стихотворений, который Новелла прислала мне незадолго до моего отъезда в эмиграцию. Нахожу стихотворение, давшее название сборнику. Над ним надпись: «Владимиру Фрумкину»... Посвящение проскочило чудом: к тому времени всё, что было написано мной, даже в соавторстве, было убрано из книжных магазинов и изъято из библиотек. К счастью, прорвалось сквозь заслон большое (из восьми строф!) стихотворение, в которое вошли крамольные мотивы отвергнутых статей, превратившихся под рукой поэта в гимн свободе, в песнь о неотъемлемом нашем праве слагать и петь свои песни, не оглядываясь на авторитеты:

*Ударил опера громом
Над миром притихшим и серым,
Над племенем, с ней незнакомым.
Но первым запел менестрель.*

*Но первая песня – за нищим,
Но первая – за гондольером,*

¹⁰⁵ Впервые опубликовано: Фрумкин В. Певцы и вожди. Нижний Новгород, 2005. С.83-85. (сост.).

*За бледной швеей,
За старухой,
Качающей колыбель...*

*Журчит – пробивается к свету,
Сочится из каменной чаши...
Бежит – прорывается к свету,
То руслом пойдет,
То взброс...
Поэмы – аббатства большие,
Романы – империи наши,
Симфония – царство мечтаний,
А песня – республика грез.*

.....
*Не нам шлифовать самоцветы.
(И думать-то бросим!)
Не нам шлифовать самоцветы
И медные вещи ковать:*

*Ремесла сначала изучим. Но песню, –
Но песню споем – и не спросим;
Нас ласточка петь научила,
И полно о том толковать!*

*Напрасно сухарь-мейстерзингер
Грозит нам из старых развалин,
Напрасно
Перстом величавым
Нам путь указывает педант:
Волов погоняющий с песней
Цыган – непрофессионален,
Простак-соловей – гениален,
У жаворонка – талант.*

*И парии нет между парий
(Бродяг, дервишей, прокаженных,
Слепых, на соломе рожденных
Под звон андалузских гитар),
Босейшего меж босяками,
Дерзейшего из беззаконных,
В чьем сердце не мог бы открыться
Таинственный песенный дар...*

Помню, что мое внимание тогда особенно привлекла четкая до резкости мысль, замыкающая четвертую строфу:

*Как синее небо смиренна,
Проста и смиренна.*

*Как синее небо смиренна,
Как небо горда...*

*Ее распевает извозчик,
Погонщик поет вдохновенно...
Но жуткая тишь на запятках:
Лакей не поет никогда.*

Тысячу раз права Новелла: свободная песня – не для лакеев, она творится свободным человеком для свободных людей.

Юрий ВИЗБОР

ТРИ ВОПРОСА МЕНЕСТРЕЛЯМ¹⁰⁶

Ю. Визбор отвечает на вопросы журнала «Аврора», 1981, № 12.

1. Мальчики с гитарами – это дань моде или потребность юности? В чем видите причину песенного бума?

2. Как и почему вы сами начали писать песни? Какова судьба вашей первой песни? Как вы относитесь к ней теперь?

3. Ваши любимые ансамбли, исполнители?¹⁰⁷

1. Сначала давайте договоримся о терминологии. Кто такой «мальчик с гитарой». Как ни странно, но слово само, несмотря на высокое и уважительное окуджавское «до свидания, мальчики» – все же приобрело некий негативный оттенок, и он, на мой взгляд, слегка проник в смысл вопроса. Наверное, необходимо выразиться еще более определенно: насколько я понимаю, речь идет не о дворовых бездельниках и не об уличной шпане, а о молодых людях, сочиняющих песни и аккомпанирующих себе на гитаре. Даже подставив к «мальчикам» более академический инструмент – «мальчики с фортепьянами» или «мальчики с контрабасами», мы получим тот же пренебрежительно-иронический оттенок.

Далее. Почему гитара? Почему инструмент, признанный в первой половине века как чуть ли не официальный признак мешанства и обывательщины (в спектаклях того времени положительный герой просто не имел права играть на гитаре, а отрицательный являлся именно с ней и обязательно с бантом у колков грифа) – почему именно гитара несомненно победила в скоростном соревновании на выживаемость?

Гитара демократична. Она легка, доступна, универсальна. Наверно, это самый легкий (по весу) музыкальный инструмент. Это прозаическое обстоятельство немаловажно в наш век всеобщего передвижения. Это

¹⁰⁶ Впервые опубликовано: «Аврора», 1981, № 12. С118-123. (сост.).

¹⁰⁷ В такой форме выстроено интервью журнала с Ю. Визбором (сост.).

недорогой инструмент, и родители наверняка не почесывают затылки, собравшись у семейной вечерней лампы и обсуждая покупку гитары своему чаду. Гитара как инструмент стоически терпит и дворовое бряканье, и пощипывание и позволяет исполнять возвышенную музыку самых сложных классических произведений. Наконец, гитара – великолепный аккомпаниатор в тех случаях, когда певец и музыкант соединены в одном лице. Она предоставляет свободу пластике, не накладывает на певца никаких обязательств (только сидя, только стоя и тому подобное). Наконец, гитара сравнительно несложна на первом этапе обучения. Все эти «бойцовские» качества и обеспечили ей житейский приоритет. (А вот однажды я видел железную гитару. Она была железная не в переносном, а в прямом смысле этого слова – и дека и гриф! – все было сделано из дюрала. Ну, доложу вам, это было зрелище! Звук у нее был, естественно, кастрюльный, но по прочности она вполне могла сравниться с ледорубом.)

Теперь по существу дела. Мода ли это – играть на гитаре, сочинять песни и их распевать? Если мы под словом «мода» предположим нечто захлестывающее всех и через короткое время быстро исчезающее (вроде узких брюк), то я думаю, что нет, не мода. Гитарная песня, или как ее принято называть «самодеятельная» (с этим термином я совершенно не согласен), – это прямое музыкальное и литературное творчество – его широкое распространение имеет несколько причин. Например, желание высказать свое отношение к миру, к войне, к цветам, к любви, к себе как части мира. То есть причины-то оказались теми же самыми, что порождают творчество как таковое. Но для того, чтобы не возникло разночтения, будем придерживаться общепринятого – самодеятельная песня.

Присутствуя бесчисленное количество раз на всевозможнейших песенных фестивалях, прослушивая в жюри сотни песен (иногда и по несколько сотен), я получал возможность как бы одновременно взглянуть на общую картину самодеятельной песни. И картина эта была в какой-то степени похожа на саму гитару: от самых низов бесхитростных самокопательских сочинений она поднималась иной раз (к сожалению, не часто) до снеговой границы волнующего вдохновения.

Юностью ли ограничивается страсть к сочинению песен? Не думаю. На фестивалях памяти куйбышевского студента-песенника Валерия Грушина лично мне доводилось встречаться с авторами песенных произведений в диапазоне от девяти до пятидесяти пяти лет. Талант же не является прерогативой одной юности.

Существует ли песенный «бум»? Скорее, существует большое количество людей, сочиняющих песни по собственной инициативе в связи со склонностью характера. Эти сочинители в подавляющем большинстве объединены в клубы самодеятельной песни, которые на общественных началах проводят самую разнообразную работу: концерты, фестивали, конкурсы, авторские семинары.

Долгое время на берегу Волги под открытым небом куйбышевскими областными молодежными организациями проводился фестиваль памяти

куйбышевского студента-песенника Валерия Грушина. И так как туда мог прибыть любой желающий, а мест для палаток на огромном поле было предостаточно, он в первый год собрал шестьсот человек, а через двенадцать лет на поляне было сто тысяч. Это люди приезжали со всех концов страны на свои деньги, в счет отпусков, чтобы послушать самодельные песни. Честно говоря, мне трудно представить иное мероприятие подобного рода, которое может собрать такую заинтересованную аудиторию при этих же условиях. Такова тяга к песне. Можно назвать ее и «бумом».

Есть и другие причины. Прежде всего все эти песни имеют одну общую черту: они написаны среди своих, спеты среди своих и часто адресованы только своим. Здесь не существует сценической границы между смокингом певца и повседневной одеждой слушателей. Это песня в свитере и в ковбойке, и доверительность ее никак не является художественным приемом, это первейшее условие самого ее существования. Правда, и профессиональный певец может натянуть на себя свитер, однако суть его исполнения от этого не изменится. Суть этих художественных «одеяний» – в позиции певца.

Самодельная песня, на мой взгляд, как художественное явление крайне беззащитна. Певцу не спрятаться ни за хитроумную аранжировку оркестра, ни за смертельные для уха децибелы электронных громыханий, ни за косметику, ни за нелепые прыжки на сцене. Ему не помогает и режиссер за телевизионным пультом, нет и звукорежиссера радиостудии, тонко скрывающего недостатки и выявляющего достоинства. Менестрель, бард един во всех лицах. Он пишет музыку, он сочиняет слова, он сам исполняет свое произведение. В наш век индустриализации песенного творчества, когда музыку пишет один, слова другой, аранжирует третий, дирижирует четвертый, поет пятый, а записывает шестой – эта старомодная привязанность к творческой монополии, согласитесь, весьма опасна: всегда можно найти огрехи в музыке и стихах, и в исполнении, в голосе, в конце концов, – в мастерстве владения гитарой. Однако эта многоканальная уязвимость становится, как ни странно, достоинством в глазах любителей самодельной песни. Она, песня, ее музыкальный строй, стихи, самое искреннее волнение автора, его манера держаться на сцене – все это вместе и является как бы крохотным, но живым и волнующим сколом человеческой души; и вся эта картина, это живое отражение души, взгляда человека на мир и называется песней.

2. Я начал писать песни давно, страшно даже сказать – тридцать лет назад. Тогда я учился на первом курсе Московского педагогического института имени В.И. Ленина. В институте уже существовали только что образовавшиеся песенные традиции, связанные в основном с туристскими походами. Туризм тех лет, надо сказать, имел мало общего с нынешней индустрией путешествий. Во всяком случае, мы часто чувствовали себя чуть ли не первопроходцами. Жители мест, которые мы посещали, неизменно задавали нам вопрос об оплате за такое напряженное передвижение с

тяжелыми рюкзаками. Тогда никому, кроме нас, и в голову не могло прийти, что это – вид отдыха. В походах писались песни. Повторяю, что я пришел на это поле, уже вспаханное моими старшими товарищами-сочинителями. Впоследствии они стали известными литераторами. Это Максим Кусургашев, Всеволод Сурганов, Юрий Ряшенцев, Виталий Коржииков. Только что миновало время замечательных военных песен, а время мирных песен еще не наступило. И возникший вакуум требовал заполнения.

Сначала писались песенки для участников одного похода или одной группы. И понятны они были только этим людям. Затем тематическая граница как-то стала расширяться. Как-то к студенческому капустнику вместе с Юрием Ряшенцевым и Владимиром Красновским мы написали вступительную песню:

*Много впереди путей-дорог
И уходит поезд на восток.
Светлые года
Будем мы всегда
Вспоминать.*

*Много впереди хороших встреч,
Но мы будем помнить и беречь
Новогодний зал,
Милые глаза,
Институт.*

Так уж вышло, что песня эта полюбилась и нашему и другим институтам. Через несколько лет, когда сменились студенческие поколения, песня эта официально и торжественно стала называться гимном нашего института.

Потом я работал учителем и служил в армии. Потом вернулся и стал заниматься журналистикой, но со студенческих времен уже не расставался с песней. Наконец, в журнале «Кругозор» я стал использовать песни как своеобразный журналистский прием, изобрелся жанр песни-репортажа.

Первую же песню я написал после своего первого похода. Это было супер-романтическое произведение. Называлась песня «Мадагаскар», хотя, откровенно говоря, ни к острову, ни к республике Мадагаскар эта песня не имела отношения. Это была бесхитростная дань увлечению Кипплингом. Насколько мне известно, эта песня получила некоторое распространение, мало того, неизвестный мне соавтор дописал еще один куплет: «Помнишь южный порт, и накрашенные губы, и купленный за доллар поцелуй...» Думаю, что он был моряком...

Как я отношусь к этой песне теперь? Как к воспоминанию о тех наивных временах, когда романтичным казалось все – лес за полем, река, блеснувшая на закате, перестук колес электрички, звезда на еловой лапе. Впрочем, мне и сейчас все это дорого.

3. В свое время, когда появились вокально-инструментальные ансамбли, на какой-то мир показалось, что вот-вот случится переворот в песенно-эстрадном направлении, что новые возможности в молодых руках обернутся новыми невиданными достижениями. На мой взгляд, этого не случилось. У нас не возникло ни своих «Битлз», ни «АББА», ни «Скальдов». Впрочем, в тех случаях, когда прозорливые руководители ВИА пытались опереться на традиции народной культуры, эти коллективы приближались к тому, что мы можем назвать «своим лицом». Но таких случаев было крайне мало. (Высказываю свою, сугубо личную точку зрения по этому вопросу.) Мне кажется, что вопрос унылой похужесть, безликости упирается не столько в репертуар или программу, сколько в отсутствие индивидуальности, человеческой индивидуальности самих участников ВИА. Мне кажется, что дело именно в этом.

Я испытываю глубочайшее удовольствие, когда слышу или вижу, как поет человек. Не работает, не выступает, не зарабатывает на хлеб, а творит при тебе искусство – живое, волнующее, свое. Песня – и не только своя собственная, но и та, которую ты исполняешь, – наделена некой тайной познания другой души. Когда не происходит такого познания – скучно, друзья. Больше всего я люблю слышать и видеть, как поет Булат Окуджава, хотя слово «исполнитель» вряд ли подходит к этому необыкновенному мастеру. Я часто думал – почему его прекрасные песни так мало исполняются профессиональными певцами? Не побоюсь повториться, опять дело упирается в индивидуальность певца.

Мне кажется, что невозможно слушать исполнение одного из самых глубоких произведений о войне – песни «Темная ночь», отрешась от Марка Бернеса. Эту песню пытались исполнять очень хорошие певцы, чьи вокальные данные были несомненно выше данных первоисполнителя. Но та мера боли, вложенная Бернесом в сорок третьем году именно в исполнение этой песни, делает это произведение, на мой взгляд, совершенно недостижимой вершиной исполнительского творчества. Также, думается мне, обстоит дело и с песнями Окуджавы. Только песня, пропущенная, как кровь, через сердце, становится высоким, волнующим искусством.

И МАССОВОСТЬ, И МАСТЕРСТВО¹⁰⁸

О самодеятельной песне почему-то особенно трудно говорить отстраненно, объективированно, минуя личное отношение. Возможно, потому, что песня эта, как правило, не страдает, так сказать, излишней деликатностью и со всей прямоотой, иногда даже грубо задевает в душе современника многие весьма чувствительные струны. Как поется в хорошей песне Вадима Егорова, «плачь – не плачь, а жизнь порой берет за горло, нас в фальшивой ноте улича». Вот этого хотелось всячески избежать.

Есть такое понятие – самосознание. Это когда отдают себе ясный отчет в своей социальной роли, в своих силах, возможностях и целях. В своих истоках, родстве и первородстве. В своем будущем. Но, конечно, сначала надо просто жить, действовать, чтобы было что предъявить, а потом уже приходит пора оглянуться: а собственно, кто мы? зачем мы и что несем людям?

Самодеятельной песне есть что предъявить. Еще лет десять назад один ее московский собиратель числил в своей коллекции что-то около 20 тысяч записей. Один. Московский... А страна огромна. А время идет. Сегодня в общественной фонотеке москвичей по самым общим прикидкам в магнитофонной записи уже более ста тысяч песен. Но ведь далеко не все фиксируется, собирается. На свете множество скромных или просто робких людей. Сужу по близко мне знакомым молодежным компаниям. У каждой из них есть свои песни, ею созданные и как бы только ей принадлежащие (до поры). В сущности, так создается большинство самодеятельных песен – для себя, для своих. В любом городе число гитаристов, а значит, возможных авторов песен вряд ли намного меньше числа так называемых неформальных групп, а проще – тех самых компаний, населяющих каждую улицу, каждый двор, состоящих из одноклассников, студентов, стройотрядовцев, рабочих молодежных бригад, просто добрых друзей и т. д. и т. д. Молодой человек без своей компании в наше время – существо редкое и даже несколько странное. Только студентов и старшеклассников в стране 15 миллионов. Плюс миллионы и миллионы молодых рабочих, колхозников, специалистов. Средний размер компании, допустим, 6-8 человек. Выходит, на миллионы надо мерить и число компаний. Сколько из них с гитарами? Пожалуй, большинство. Гитариста же без единой собственной песни мне лично редко приходилось встречать.

¹⁰⁸ Впервые опубликовано: Андреев Ю.А., Вайнонен Н.В. Наша самодеятельная песня. М., Знание, 1983. С.3-50. Печатается в сокращении: С.3-4, 6-9, 14-37, 43-44, 47-50 (сост.).

Впрочем, согласен, что арифметика эта кустарна и приблизительна. Ясно одно: масштабы самодетельного песенного творчества настолько велики, что вряд ли вообще поддаются учету.

<...> Казалось бы, какая связь между самой непритязательной самодельной песенкой под три аккорда и сознанием своей общественной позиции, своей социальной роли и ответственности?

И все-таки именно об этом хотелось бы поговорить. Отдавая себе ясный отчет, что, конечно, будут и несогласные, и, может быть, даже принципиально. Но предмет разговора, по-моему, не таков, чтобы высказывать истину в последней инстанции, важнее просто поразмышлять, вдуматься, вслушаться, и тут я надеюсь на взаимность с возможными оппонентами.

Впрочем, в одном, пожалуй, согласятся все: в нашем случае хорошо поет не тот, кто хорошо поет, а тот, кто хорошо думает. Самодетельная песня – способ думать о жизни вслух.

Иногда ее называют авторской или даже современной народной. А недавно за «круглым столом» в одной редакции, где шла речь о песенной самодетельности, пришлось даже услышать название «социальная песня». Еще говорят «гитарная», «бардовская», а самих авторов и исполнителей именуют, может быть, излишне громко бардами, менестрелями, рапсодами (ни один из них сам себя так никогда не назовет), что подсказывает логическую необходимость вспомнить также акынов, ашугов, гусяров и т. д. Название не устоялось. Вокруг него идут споры. Не значит ли это, что столь же неустоявшимся остается пока и само явление, о котором идет речь? Нет, не значит. Само явление воспринимается как нечто вполне определенное. Только начни о нем говорить, всем сразу ясно, о чем разговор, что это такое. А вот названия, такого, чтобы в яблочко, чтобы все сказали – вот оно, то самое слово! – такого названия нет. Или, точнее, нет имени собственного, такого же, как менестрели, ашуги, гусяры.

Почему? Да очень просто. При всем изобилии корней и связей с прошлым это совершенно необычное, небывалое раньше явление. Удивительно не то, что у него пока нет имени собственного, а есть только неустоявшийся термин. Удивительно то, как быстро, по историческим меркам, оно созрело и заявило о своей самостоятельности.

Что же до множественности определений, то и она не случайна: каждое определение отражает какую-то грань или черту сложного и далеко не однозначного целого, и поэтому каждое само по себе существенно, но не полно и не точно без других.

Песню называют самодетельной в отличие от профессиональной. Но отличие это во многом условно, а нередко и вовсе стирается. Многие авторы самодетельных песен становятся, некоторые уже стали, некоторые могут стать профессиональными поэтами, исполнителями, композиторами. Вместо разграничительной линии тут как бы переходная область, когда люди, еще вчера принадлежавшие исключительно к «неорганизованной»

самодетельности, сегодня выходят на профессиональную эстраду, записываются на пластинки, пишут песни к спектаклям и кинофильмам, чем иногда вызывают даже у своих товарищей упрек в «излишней» профессионализации. Упрек, конечно, странный (если только речь не идет о меркантильных интересах), так как взаимодействие самодетельного и профессионального искусства, в том числе песенного, совершенно закономерно и плодотворно для обеих сторон.

Песню называют авторской, когда слова и мелодия, а также нередко и исполнение принадлежат одному человеку. Но в этом смысле слова «авторскими» можно назвать далеко не все самодетельные песни. Большое число их пришлось бы в таком случае называть «соавторскими», то есть созданными в содружестве, например, профессионального поэта с непрофессиональным композитором (любопытно, кстати, что наоборот почти не бывает) или двух самодетельных авторов, одному из которых принадлежат стихи, другому – музыка. Есть, наконец, немало и просто самодетельных исполнителей, которые сами песен не пишут, но вносят в них что-то свое, дают им новую яркую жизнь, точно так же, как это бывает и с песнями профессионалов.

Название «авторская» имеет еще и другой оттенок: песня известного автора, который сам поет под гитару свои стихи или доверяет их петь столь же известному исполнителю и автору музыки. Слово «авторская» тут служит еще и как бы гарантией качества, символом популярности. В этом смысле «авторскими» являются многие песни Б. Окуджавы, В. Высоцкого, Н. Матвеевой, Ю. Визбора, Ю. Кима, С. Никитина, А. Дулова, А. Дольского... Всякое перечисление рискованно, потому что трудно поставить точку. Так что слово «авторская» в смысле «принадлежащая популярному автору» к самодетельной песне тоже не вполне подходит: ведь самодетельное песенное творчество отнюдь не сводится к произведениям двух-трех десятков наиболее известных авторов, названных и не названных в приведенном перечислении. Составляя лучшую часть в этом поистине массовом творчестве, их песни, помимо того, что имеют самостоятельную ценность, играют еще одну очень важную роль – роль катализатора творческих устремлений, примера для подражания, если подразумевать под словом «подражания» не копирование приемов, а желание не уступать мастерам. А желание, помноженное на талант, как раз и рождает массовость песенного творчества: ведь народ наш необычайно талантлив.

Когда начали ставить оригинальные мини-спектакли по произведениям Хармса, кто-то предложил назвать новый жанр именем автора – хармс. Существует водевиль – почему не быть хармсу? В нашем случае так быть не может. Хотя многие авторы и исполнители говорят: все мы вышли из Окуджавы – и это для многих действительно так; но ведь мы помним и тех, кто был раньше. Были Коган, Кульчицкий, Чекмарев, Кубанев, Всеволод Багрицкий и, может быть, еще многие, чьих имен мы просто не знаем. Кто вместе с «Бригантиной» оставил нам и такое завещание:

*«Стихи не прибаутки,
Не дудкины погудки,
А нечто вроде возгласа
У пограничной будки».*
(В. Кубанев)

А Есенин, Исаковский, Симонов? А Демьян Бедный? Сколько их стихов и пелось, и поется? А «Полюшко-поле»? (Слова народные, музыка – чья? Вот то-то. Мало кто помнит. Музыка Льва Книппера). Частушку Маяковского про ананасы и буржуев распевали на улицах революционного Питера. Правда, под гармошку, а не под гитару, но ведь не в этом же суть.

Народность, по словам Гоголя, состоит не в описании сарафана, а в самом духе народа, и в этом смысле судьба лучших современных самодеятельных и профессиональных песен одина, как едины и их истоки. Это все то, что народ наш пережил и передумал, его история, его эстетический и нравственный опыт. Это вершины песенного искусства прошлых лет, не рафинированного, не камерно-салонного, а искусства самих масс – демократичного, революционного по духу, глубоко жизненного по содержанию, искреннего и непосредственного по форме.

Вместе с тем неправомерно, конечно, все время ставить рядом с понятием «самодеятельные песни» только один эпитет – «лучшие». Есть и не лучшие. Самодеятельная песня выступает противоречивым, сложным, неоднозначным явлением, обладающим и положительными, и негативными свойствами. Но одно дело – песни, отражающие реальные противоречия духовного мира, человеческие слабости, искания наших молодых современников и сограждан, и совсем другое – выраженный в песне мелкий мирок мещанина. Одно дело – недостатки (и критика недостатков) друзей и единомышленников, и совсем другое – приемы (и разоблачение приемов) противника. В первом случае необходимы терпимость, такт, понимание, убеждение, товарищеская полемика. Во втором – непримиримая борьба.

<...> Гражданственность лучших советских самодеятельных песен – высокой и чистой пробы. Никакая приставшая шелуха, никакая дрянь, всплывающая изредка на поверхность чистого потока, не могут изменить этой бесспорной истины. И если все-таки ее приходится особо подчеркивать, то лишь потому, что гражданственность эта сдержанна, не декларативна, не криклива. Сама себя она не афиширует и поэтому, случается, остается незамеченной.

Авторы самодеятельных песен крайне редко впрямую говорят, например, так:

*«У всех тревог одна забота:
Не дать ни ночи мне, ни дня.
Ведь на земле случится что-то,
А все касается меня».*

(Б. Щеглов)

Но если уж говорят, то этому можно верить. В основе тех мыслей и стремлений, из которых рождается самодеятельная песня, лежит обостренное чувство личной ответственности, социальной ответственности за наш сегодняшний и завтрашний день. Чувство совестливое и даже щепетильное:

*«Молю, чтоб боль души
Не сделать ремеслом».*
(А. Ткачев)

Наше время не любит высоких слов? Нет, не так. Оно не любит пустых слов. Оно не любит трескотни и фразы, не терпит формализма и шаблона. В воспитательной работе это наши главные противники, в борьбе с которыми занимают свое место и самодеятельные песни, где едко высмеиваются фразерство и пустая риторика:

*«Поступью железной,
Дружно, как стена,
Мы шагаем вслед за...
Невзирая на...»*

Так звучит припев из «Гимна бюрократа», сочиненного Ю. Михайловым (Ю. Кимом). Как тут не вспомнить знаменитую в свое время пародию замечательного советского поэта Сергея Васильева:

*«Буржуйам, гадам, гроб и крах!
.....
Бум-бум, друзья, бум-бум и трах...»*

Жаль, давно не было таких стихов, а песен тем более. Ведь над пропагандистскими штампами, выхолащивающими существо наших идей, представляющими их в каком-то глупенько-упрощенном виде, давно пора именно посмеяться. А смех, как и сдержанность в громких словах, – признак уверенной в себе нравственной силы.

В самодеятельной песне ироническая струя очень сильна. И очень богата оттенками. От мягкого юмора «Разговора» того же Юлия Кима, где автор беззлобно и весело смеется над комизмом типичной житейской ситуации (двое никак не могут объясниться в любви, поскольку в их лексиконе преобладают выражения типа «Ну да, а что?» – обратная крайность неприязни к словам!), до несколько даже страшноватой картины, которую рисует Александр Дольский:

*«Деньги, деньги, деньги, деньги,
Вещи, вещи, вещи, вещи...»*

Монотонность гитарного ритма – как затягивающий омут.

Современная самодеятельная песня выводит на свет целую галерею уродливых типов и типажей, пользуясь всеми красками, имеющимися в распоряжении сатиры, от басенных до публицистических. Вещизм,

демагогия, ханжество, дутые авторитеты – чему только не достается в сатирической самодетельной песне! Но главное ее оружие – житейская, предметная наблюдательность, характерность, узнаваемость ситуаций и типажей. Как будто рассказано очевидцем и даже непосредственным участником. Это отличает, например, многие песни Владимира Высоцкого: очень точная мера авторского присутствия.

Своей актуальностью, оперативностью отклика на события и запросы времени многие самодетельные песни близки к публицистике. Правда, это редко бывает прямым откликом, как в газете, хотя есть и такие примеры (скажем, упоминавшиеся песни о Викторе Харе, песня В. Котова о героизме молодых солдат, участвовавших в 1972 году в тушении лесных пожаров под Москвой), и все же чаще непосредственно событийное содержание явлений остается за рамками текста, а отражение находит содержание внутреннее, облеченное в образно-ассоциативную форму:

*В ночной степи ни тропок, ни дорог,
Лишь ветра одичавшего порыв.
Земля умчалась прямо из-под ног,
Нас в августовском небе позабыв.*

... ..

*Пусть каждый шаг наш будит звездопад –
Мальчишки звезды утром подберут».*

(Л. Однопозов, А. Загот)

О чем это? О полете в космос? Возможно. А может быть, и нет. Не в событии дело, а в этих вот мальчишках, для которых можно и звезды с неба достать.

Каких только струн не касается самодетельная песня! «Листья в реке – желтые паруса. Березина заплуталась в лесах. В поле озимые зябнут ростки – Заморозки, заморозки».

Прозрачная, акварельная картинка белорусской природы. Но вот последняя строфа:

*«Грустно. Наверное, гуси правы.
С крыльев печаль свою за море скинь!
Чтоб не коснулись твоей головы
Заморозки...»*

(А. Крупп)

Иногда самодетельную песню представляют лишь как молодежно-походно-туристскую – и эта струя в ней действительно очень сильна и богата, – но вот, оказывается, и юным, поющим «Заморозки» А. Круппа, совсем не чуждо иное вроде бы не по возрасту настроение. Да и в самой, так сказать, «молодежной» тематике важны совсем не внешние атрибуты (костры, горы, лыжи, рюкзаки и прочие детали пейзажа и инвентаря; а также

«мальчишки», «девчонки» или «парни», «девчата» и прочая возрастная лексика).

Строго говоря, чисто туристских (в маршево-походном смысле) самодельных песен просто не существует. Есть песни о товариществе, о проверке характера на излом («Если друг оказался вдруг и не друг и не враг, а так...»). Точно также не существует в самодельной песне и чисто любовной (в соловьино-сиреневом смысле), «альбомной» лирики. Есть песни о величии и трагедии любви, о хрупкости человеческих отношений, о гордости оставаться собой в любых испытаниях («...О, Сольвейг, твой Пер ослепил не глаза, а бедную душу твою!»).

Думается, что традиционно-тематическая и традиционно-жанровая классификация песен (молодежные, туристские, студенческие, школьные, лирические, маршевые и т. п.) к подавляющему большинству самодельных песен вообще не приложима. К какому жанрово-тематическому пласту отнести, например, многочисленные песни о русской истории – не просто «на исторические сюжеты», а с попыткой сквозь характеры и судьбы великих предков осмыслить современность? Есть песни об Иване Грозном, о Петре Первом, о декабристах, о Пугачеве – современные песни, написанные на стихи современных советских поэтов, профессиональных и самодельных. Песни интереснейшие, сложные по содержанию (скажем, «Аэропорты XIX века» А. Городницкого).

Таких песен немало, но пласт их все же кажется тонким рядом с большим и все время растущим количеством песен о Великой Отечественной войне. Некоторые из них были названы, и, думается, дело не в том, чтобы множить список важно понять: это вроде бы тоже об истории – ведь большинство таких песен создано послевоенным поколением, но это гораздо больше, чем история, больше даже, чем живая память о ней. Они воспринимаются как песни о самих себе, как будто не отцы и старшие братья, а мы сами в том памятном июне «...стояли у военкомата с бритыми навечно головами»; как будто и песни наши – это их песни:

«Ты гитару свою берешь –

Я-то думал, берешь мою...

Ты мне песни свои поешь –

Я-то думал, свои пою...»

(Б. Вахнюк. «Песня о моем отце»)

В упомянутой выше песне А. Городницкого о декабристах – совсем другая эпоха, но то же ощущение не просто преемственности, а как бы слитности, неразделимости настоящего с прошедшим: «Рванутся тройки, будто лайнеры на взлете».

Дополнить характерный для нашего времени познавательный интерес к истории остро пережитым чувством личной причастности к ней – вот что, оказывается, может самодельная песня. Право же, узко и мало назвать это «исторической темой» или «историческим жанром».

Единственное, может быть, направление самодеятельного песенного творчества, укладываемое в традиционные рамки тематической классификации, это песни детские (которые, впрочем, с удовольствием поют также папы и мамы). В целом же самодеятельная песня явно выламывается из привычных тематико-жанровых рамок, нередко задавая своим исследователям трудные задачи, заставляя вспоминать и о традициях городского романа, и о песенных циклах М. Мусоргского, и о частушке, и о цыганском хоре, и о казачьих кавалерийских, и об оперной арии, и о вагантах, и о народной былине, и, конечно, о песнях революции, гражданской войны, тридцатых годов. Говоря словами кибернетиков, самодеятельная песня представляет собой открытую систему, способную воспринять и претворить по-своему едва ли не все предшествующие и современные богатства поэтической и песенной культуры. В сущности, иначе, видимо, и не могло случиться с массовым песенным творчеством, которому богатства эти стали доступны во всей их полноте. Не нужно только думать, что речь идет о всеядности, о подражании без разбора. Как хорошо сказал о себе один самодеятельный автор, главное для него – всему учиться, ничему не подражая. То есть быть самим собой.

Искренность, неприятие фальши, бережное обращение с высокими словами – тем, кто впервые знакомится с самодеятельной песней, эти ее черты нередко бросаются в глаза прежде всего. Так обычно нам импонирует встреча с открытым, но сдержанным, не показным человеком, для которого естественно всегда и в любых ситуациях оставаться тем, что он есть на самом деле.

Самодеятельная песня тесно связана с реальным образом жизни своих авторов, их идейным и нравственным опытом и выражает его с большой непосредственностью и полнотой. Пишет и поет такого рода песни в основном молодежь – и по возрасту, и, я бы сказал, по мироощущению, – причем главным образом та ее часть, которая находится на острие решения социальных проблем. Этим в основном определяются и эстетические особенности самодеятельного песенного творчества.

Проще всего сказать, что самодеятельное значит кустарное, беспомощное, лишенное мастерства. Именно с этих позиций еще совсем недавно рассматривали самодеятельную песню некоторые профессиональные композиторы. Сегодня этот взгляд, очевидно, можно считать в основном преодоленным. И не только благодаря тому, что лучшие авторы самодеятельной песни демонстрируют подлинное поэтическое, композиторское, исполнительское мастерство. Своим общественным признанием самодеятельная песня обязана в равной мере и наиболее талантливым своим представителям, и той широкой массе менее известных, а часто как бы и безымянных авторов, которые пишут без претензии на имя и для которых песня – не столько художественно сделанная вещь, сколько способ высказаться, рассказать о себе, своих мыслях и чувствах. Это прежде всего те, кто ищет себя, строит себя и свою личность, стараясь самостоятельно осмыслить жизнь и собственное место в ней. Не случайно

особенно много самодетельных песен рождается там, где как бы сама наша действительность собирает вместе людей неравнодушных, независимых, жадных до дела, не согласных существовать – ни материально, ни духовно – за чужой счет.

Именно такая молодежь преобладает там, где особенно трудно – на комсомольских стройках, в студенческих отрядах, в сложных спортивных, научных походах и экспедициях, где испытываются сила духа и возможности человека.

И дело тут, конечно, не только в физических трудностях, романтике их преодоления. Дело прежде всего в поиске своей жизненной позиции: какой я? Какой товарищ, работник, гражданин? Какой человек? Что значит сегодня быть честным? Легко ли быть добрым? Как отличить силу от права, соединить свободу и долг? Отвечать приходится на множество вопросов, нередко достаточно острых – «вечных» вопросов, по-своему поставленных современностью. И этому помогает самодетельная песня. Сегодня можно считать утвердившимся взгляд на нее как на вид самодетельного художественного творчества, соответствующий современному гражданскому, культурному и общеобразовательному уровню молодежи (вернее, прежде всего молодежи, так как, повторяю, дело не только в возрасте, но и в мировосприятии, отнюдь не обязательно тускнеющем с годами).

Особое внимание к смыслу, к содержанию как важную черту самодетельной песни отмечают все исследователи. Этим определяется и повышенный интерес авторов к литературной основе своих произведений, в частности, к классической и современной поэзии. Трудно даже сказать, каких песен больше – написанных на собственные слова или на стихи поэтов разных времен и народов – Шекспира, Уитмена, Бодлера, Багрицкого, Есенина, Пастернака, Светлова... Можно назвать и такие имена ныне здравствующих и активно пишущих поэтов, как Евтушенко, Вознесенский, Слуцкий, Юнна Мориц и многие, многие другие, чьи стихи, для одних авторов неожиданно, а для других и вполне «ожиданно», начинают звучать под гитару.

Важным признаком самодетельной песни многие считают ее исполнительскую интонацию. Здесь особенно очевидно, что пение, как говорил немецкий оперный режиссер В. Фельзенштейн, «это не просто звучание голоса, это как бы «звучание» всего человека целиком». В самодетельной песне этот эффект настолько важен, что о ней можно судить, в сущности, только по живому ее исполнению и очень трудно по записи. Тут можно говорить о сходстве и преемственности ее с песнями и пением таких исполнителей, как М. Бернес, К. Шульженко, Л. Утесов, которые, конечно, не изобрели свою манеру, а естественно пришли к ней на основе все той же народной традиции – не специально «исполнять», а просто петь, как это делает обычный человек в своей обычной жизни. Такая манера пения как бы говорит слушателю: и ты можешь также!

Итак, особая роль слова, интонации. Это иногда служит поводом для замечаний о том, что это не песня, а мелодекламация, что в ней вообще нет музыки и т. д. Между тем стоит заглянуть поглубже. Русский музыкальный критик В. Каратыгин как-то заметил, что история музыкальных жанров, связанных со словом, состоит из чередующихся попыток одностороннего господства то мелодической стихии над словесно-действенной, то наоборот. Замечено также, что усиленное внимание композиторов к поэтической основе своих произведений, к их словесной интонации и содержанию нередко бывало связано с подъемом энергии народных масс и общественной роли искусства.

Глюк, например, говорил о себе: «...я стремился лишь к наибольшей выразительности и к усилению эффекта декламации». Но именно «декламирующий» Глюк стал реформатором французской оперной сцены, выступив против виртуозного пения, не связанного с содержанием, и, по словам Р. Роллана, «...гораздо сильнее энциклопедистов выразил в музыке свободомыслие XVIII века».

В наше время крупный советский теоретик, историк музыки и композитор Б. Асафьев немало размышлял над связью музыки и речи: «Речевая интонация дает композитору материал, тесно связанный с проявлением психической жизни», «Для музыки важны сейчас не темы, из которых можно было бы выстраивать... музыкальные небоскребы, а простые, как суждение, мелодии».

Стихийный эстетический опыт сотен безымянных авторов современной самодетальной песни очень явственно совпадает с теми целями, которые совершенно сознательно ставили себе крупнейшие мастера в поисках народности и содержательности своего искусства. Звучание «мелодии, творимой говором» (М. Мусоргский), мотивы «простые, как суждение» (Б. Асафьев), мы встречаем в самодетальной песне на каждом шагу. Это сегодня – лаборатория мелодий.

Но дело, однако, совсем не сводится к тому, что композиторы могут что-то позаимствовать у самодетальных авторов. Современная культура создана и развивается профессионалами. Без высочайшего профессионализма неммыслимо и современное искусство. Но, всячески это подчеркивая, не упускаем ли мы из виду другого условия, без которого искусству угрожает искусственность? Конкретнее: мыслимо ли современное музыкальное искусство без опоры на современное народное творчество? Между тем профессионализм уже так высоко культивирован, а традиционный фольклор настолько лишен прежней социально-бытовой основы, что слова классиков об обращении к народному творчеству кажутся как бы повисшими в воздухе. Тревога, однако, напрасна. Все мы накапливаем не только житейский, но и эстетический опыт, потому что люди, хотя бы они этого или нет, воспринимают в окружающем не только его пользу и смысл, но также его красоту или безобразие. Направленное, тренированное, настороженное художественное восприятие профессионала и стихийное эстетическое чувство обыкновенного человека относятся друг к другу не как нечто высшее и низшее, а как две

качественно различные способности. Искусство вырастает из обеих, и невозможно одну другой заменить, невозможно свести искусство к профессионализму без опоры на совокупный эстетический опыт масс.

В профессиональной среде строже критерии художественности, шире поле для взаимных сравнений, самооценок и т. п. Тут приходится, как говорил Пришвин, объявлять войну чужой мысли в себе. Самодеятельный автор собственной судьбой в искусстве озабочен гораздо меньше. И потому, проигрывая в мастерстве, он нередко выигрывает в непосредственности. Конечно, это только возможность, тенденция. Но тенденция, делающая самодеятельное творчество особой частью эстетического процесса, такой, которую нельзя ни отменить, ни заменить.

Под словом «непосредственность» здесь имеется в виду нечто большее, чем это понятие означает, например, для психолога, который называет так определенную черту характера человека, – его открытость, естественность, простоту. Обладая, как правило, этими свойствами, самодеятельная песня приобретает их потому, что является отражением непосредственного жизненного опыта непосредственными средствами. При этом средства могут быть и простыми, и утонченными, содержание – и философским, и бытовым, для автора и его слушателей (если, конечно, они автора поняли) песня в любом случае остается способом непосредственного самовыражения, то есть такого, которое не опосредуется и не изменяется внешним, сторонним воздействием и контролем.

Названный признак не есть достоинство или недостаток самодеятельного песенного творчества. Будучи отражением непосредственного опыта непосредственными средствами оно именно благодаря этому обретает, с одной стороны, устойчивость и масштабность, с другой – неоднозначность, многослойность, противоречивость. Неправомерна поэтому сама постановка вопроса, который еще сравнительно недавно пытались всерьез дискутировать в прессе: положительное это явление – самодеятельная песня – или отрицательное? Нужно ли комсомолу, органам культуры, средствам массовой информации поддерживать его или нет? Позитивные моменты поддерживать нужно. Негативные не нужно. Их надо преодолеть.

Признаки самодеятельной песни, которые мы здесь называли, в сущности, позволяют считать ее не чем иным, как своеобразным современным фольклором. О сходстве говорят многие классически фольклорные черты: безымянность и многовариантность большого числа песен, устное бытование, коллективность творчества, когда каждый исполнитель превращается в соавтора-импровизатора, прямые интонационные и мелодические заимствования из старых народных песен и т. д.

Но еще интереснее новые отличительные черты этого современного фольклора. Если прежде, скажем, для крепостного крестьянина, лишенного доступа к профессиональным культурным ценностям, фольклор был единственным видом искусства, наглухо отгороженным от

профессионального творчества, то ныне, напротив, он растет на почве всей современной культуры, теснейшим образом взаимодействуя и с профессиональным искусством, и с литературой – со всеми явлениями и процессами художественной жизни общества. Причем взаимодействие это обогащает обе стороны. Не только искусство профессионалов питается песенным фольклором (так было, так есть), но и фольклор, самодетельность развиваются и крепнут тем больше, чем успешней растет профессиональное творчество, чем доступнее массам его плоды.

Вместе с тем современный песенный фольклор, думается, возник отчасти и как реакция на переизбыток эстетической информации: это не кто-то сочиняет и исполняет для нас, это мы поем и сочиняем сами. Это наши песни, наши чувства, наши ребята-сочинители. В подчеркнутом ощущении самостоятельного, личного эстетического опыта состоит коренное отличие современного фольклора от прежнего. В целом же отличия столь существенны, что некоторое считают слово «фольклор» в данном случае неподходящим, поскольку с ним связан круг достаточно устоявшихся представлений о народном искусстве прошлого.

Попробуем разобраться в этом подробнее.

*«Вереи пестры,
Ворота красны.
Слушай все!*

*Растворяйте ворота
Для Красного Октября.
Слушай все!»*

Это фольклор 20-х годов; записано в деревне Любовька Саратовской области от крестьянки О. В. Ковалевой, которая свои песни «поет по памяти в том натуральном виде, как они исполняются крестьянами». Запись можно предьявить, как паспорт, а кому документа мало, представить лексический анализ: смотрите, как даже в словарном составе органично сливается старое с новым – ушедшее слово «вереи» (столбы для ворот) с пришедшим из пионерской атрибутики сигналом горниста «Слушайте все!». Но вот другой пример.

*«И встал трубач в дыму и пламени,
К губам трубу свою прижал,
И за трубой весь полк израненный
Запел «Интернационал».*

*И полк пошел за трубачом,
Обыкновенным трубачом...»*

Это что – фольклор или нет? «Песня записана в городе Москве от физиков С. Крылова и С. Никитина, и поется она во всех градах и весях в том натуральном виде, в каком ее сложили означенные физики, которые, однако же, многим исполнителям неведомы, а посему и у песни местных вариантов изрядно...»

Такой записи в фольклорных комиссиях нет. Да и смешно, право... Если «Маленький трубач» – это фольклор, то, значит, и Окуджава тоже фольклор? И Высоцкий, и... Даже странно подумать. Ведь материнская почва фольклора – деревня, и городской фольклор тоже с нею связан, создан мигрантами в город, вообще городским «простонародьем». Но... фольклор обладателей вузовских дипломов?!

*«Летят снежинки, как кванты света...
А может, это не кванты – кварки».*

*«Телепатия, ох телепатия!
У меня к тебе антипатия...»*

Считается, что фольклор – это память народа. А в песне из «фольклора физиков» утверждается: «Что такое память? Миллионы клеток...»

Современники пишут как современники. В миллионах клеток не нашлось места для веревки, а что такое кванты и телепатия, объяснять не надо – каждый школьник знает...

Словарь иностранных слов определяет фольклор как «произведения устного народного творчества». Если считать такое определение единственно правильным, то придется сразу же отказаться от самой возможности понятия «современный фольклор». Устное творчество сегодня тотчас под рукой автора становится машинописным и магнитофонным. Если устное бытование – основной признак фольклора, то грамотный, тем более высокообразованный народ, который сам современными способами фиксирует свое творчество, фольклора иметь не может. Одно из двух: или фольклором следует считать творчество народа, отчужденного от письменной речи и технических средств информации, и тогда фольклор – только в прошлом, без остатка и целиком, или традиционное определение устарело.

Предположим (пока только предположим), что устарело. Каждое фольклорное произведение создается и шлифуется большой массой людей. Отсюда анонимность, безымянность, многовариантность. Что ж, у самодеятельной песни все эти признаки есть, но только в нечетком, смазанном виде. В первом случае – коллективное творчество, отвергающее всякое «авторское право», чуждое уважению к «неповторимой индивидуальности». Этому соответствует и безличностная, внеавторская поэтика – повторы, бродячие сюжеты, постоянные эпитеты и прочие традиционные художественные средства традиционного фольклора. Во втором случае все приметы авторской индивидуальности налицо, и если в нечто что-то переименовано, то чаще всего это следствие помех и искажений в канале передачи. Чаще всего, но не всегда. Иногда изменения и добавления делаются вполне сознательно, однако это должно быть для автора даже лестно: значит, он угадал настроения, попал в точку. Есть у самодеятельной песни и свои «бродячие сюжеты» (например, про трубача и барабанщика),

традиционные темы, образы, лексика (например, связанные с походным бытом).

Есть и более существенные признаки сходства со старым фольклором, из которых особенно важен следующий: песня эта развивается не на подражательной, а на своей собственной, национальной музыкально-поэтической основе. В песне А. Дулова «Три сосны», например, вновь появилось ушедшее было исконно русское многоголосье. На Северном Кавказе есть весьма своеобразные гитарные песни, где русский текст сплетается с аварскими и лезгинскими музыкальными интонациями. Такое не спутаешь ни с песнями французских шансонье, ни тем более с эстрадными шлягерами.

Еще сходство: самодеятельную песню исполнитель наподобие скомороха не просто поет, а разыгрывает, создает образ или даже целую галерею образов и лиц – это не вокал, а скорее театр одного актера (со мной согласится всякий, кто видел А. Дулова в его песнях-представлениях «Публика» и «Баллада о неандертальском Прометее», кто бывал на концертах В. Высоцкого, А. Дольского, С. Никитина, других авторов, обладающих ярким артистизмом исполнения). Но и тут есть различия. Скоморох исполняет ничейный, традиционный репертуар, автор самодеятельной песни – собственное произведение или произведение своего товарища, имя которого объявляется со сцены.

Наконец можно провести такую параллель: и традиционный фольклор, и современная самодеятельная песня рождаются без претензии на широкое тиражирование. Так было, так есть. Различие же в способах распространения (в одном случае – исключительно устное бытование, в другом – по преимуществу магнитофон) связано с техническим прогрессом.

Итак, у самодеятельной песни есть много общего о фольклором в его традиционном понимании, но в то же время немало и существенных различий, из которых главное состоит в том, что песня эта рождается и живет на почве современной культуры, современного образования, современной техники информации.

Осталось, кажется, совсем немного: доказать, что сходства существенней различий, и самодеятельную песню можно торжественно вводить в священный храм фольклора. Но тут мы наталкиваемся на возражение, которое вряд ли удастся преодолеть, если идти все тем же путем формальных сопоставлений.

Песни свои народ вынашивал веками. Золотой песок народного творчества промыт рекой времени. А современной самодеятельной песне от роду несколько десятков лет. И пусть даже этих песен многие тысячи, а лет через двадцать будут сотни тысяч – не меньше, чем записано песен старинных, – что из того? Кто осмелится утверждать, что «Бригантину», «Последний троллейбус», «Атлантов», «Серегу Санина» время сохранит столь же долго, как шедевры народного творчества прошлого? Выдержат ли песни современных бардов эстетический суд веков и поколений?

Можно, конечно, возразить, что в давние времена так называемый период фольклоризации песни был неизбежно очень длительным, поскольку и технических средств информации не было, и само народное искусство трудней принимало новое, и прогресс шел шажком. А теперь, мол, фольклоризация, то есть распространение, отбор и отсев, утверждение песни в быту, происходит неизмеримо быстрее. Можно сказать, что сорокапятилетняя «Бригантина», тридцатилетний «Троллейбус», двадцатилетний «Трубоч» (я округляю возраст) уже доказали свою живучесть, поскольку «в наш стремительный век» такие сроки жизни для песни весьма почтенны. Когда на волнах популярности возносятся и тонут «песня года», «песня месяца» и даже недели, то «песня десятилетия» – почетный, едва ли не исторический титул, почти что фольклорный паспорт.

Все это можно, конечно, сказать, да только все это не очень убедительно. Десять лет и столетия – можно ли сравнивать? Как бы ни торопился прогресс, как бы ни ускорялись темпы жизни, созревание глубинных эстетических признаков народного искусства не может, очевидно, происходить с такой же быстротой. Чтобы сложился тот особый интонационный и ладовый строй, который отличает народную песню, нужна целая историческая эпоха, как для рождения каменного угля необходима эпоха геологическая. И вы хотите, чтобы за четверть века родился новый, современный фольклор?!

Ну что ж, трубоч, играй отбой. Идем подальше от священного храма. Присядем у костра и подумаем.

Ведь мы до сих пор называли только те признаки фольклора, которые относятся к форме – к форме его существования, форме авторства, форме художественной. Все это формы... чего? Какое общественное содержание в них воплотилось? Какая осуществилась социальная потребность?

Фольклор – слово английское. Пишется Folk-lore. Folk – люди, народ. Lore – знания, сведения. Фольклор – мудрость народа, хранилище его опыта. Таков полный и подлинный смысл этого слова. И вот здесь-то, в социальной функции фольклора заключен, очевидно, самый существенный, коренной его признак. А в каких формах эта функция осуществляется, зависит от эпохи, социального строя, уровня развития культуры и техники.

Перейдя от формальных признаков фольклора к функциональным, мы, кажется, находим решающий аргумент. Чтобы подкрепить его, сошлемся на авторитетное высказывание Клавдия Борисовича Птицы о русской народной песне: «Это протяжное выразительное песенное искусство, где используется все богатство человеческого голоса, где сами интонации необычайно соответствуют сложности выражения человеческой души в искусстве, – это же просто в художественной форме человек размышляет, делится сокровенным, переживает, думает. Думает человек! – вот что я хотел бы выделить».

Дума – есть такой жанр в фольклоре. Но слово это означает не просто жанр. В нем сама суть народной песни и поэзии. И современные

самодетельные песни – это по преимуществу именно думы. Их пишут думающие люди, которые смело погружаются в проблемы своего времени.

*«Мы живы, покуда поем,
Пока наши песни не лживы...»*

Эти строчки Д. Сухарева мог бы повторить как девиз едва ли не любой автор и исполнитель самодетельной песни, потому что она, как правило, никогда не остается лишь актом чисто художественного творчества, а становится и актом поведения, поступком. А известно ведь: посеешь поступок – пожнешь судьбу.

Конечно, искусство, в том числе песенное, может быть и бывает способом ухода от жизни и ее проблем – ухода в развлечения и отвлечения, что характерно для «маскульта», или ухода «в себя», в уколочный мир эстетствующего снобизма. Обе крайности могут даже специально культивироваться государством, как это происходит на Западе, чтобы отвлечь массы от жгучих вопросов современности. Самодетельная песня, напротив, буквально пропитана этими вопросами и стремлением найти на них ответ, не обходя, что называется, острых углов. Нередко она становится выразителем активной жизненной позиции автора, его нравственных исканий и принципов, его идейных убеждений. Ярче всего это проявляется в том направлении самодетельного песенного творчества, которое охарактеризовано выше как публицистическое. Но не только. Обращается ли самодетельный автор к стихам Шекспира или Светлова, сам ли он пишет – о войне или мире, о подвиге и любви, о далекой истории или дальних странах, о родине, о матери, о друзьях или просто о себе – в песне почти непременно угадывается, светится в строках и между строк та скрытая теплота патриотизма и человечности, без которой самые умные рассуждения о современности остаются пустыми словами, тем, что носит меткое название «треп». Думаю, не ошибусь, если скажу, что лучшие самодетельные песни активно отрицают моду на «треп», развлекаительство, эстетство и столь же активно утверждают серьезное и вдумчивое отношение к жизни.

Конечно, думающий человек может ошибаться, случается даже, что его заносит бог знает куда. Содержание самодетельной песни пестро, противоречиво, она нередко становится полем столкновения разных взглядов на жизнь, разных пристрастий и вкусов, разных оценок явлений и фактов окружающего. В ней есть и разочарованность, и уверенность, и радость преодоления сомнений, и гимн мужеству, трагизм, веселость, ирония, ехидная наблюдательность, трезвый рационализм, ненависть к тине мелочей, вещизму и стяжательству, признания в растерянности и высокий порыв. Все есть. Не надо закрывать глаза на живую душу человеческую, полагая себе в утешение, будто все в ней всегда ясно и благостно.

Но как бы там ни было, мне представляется бесспорным одно: самодетельная песня возникла и расцвела потому, что нужна молодежи (да и не только ей) как способ самостоятельного художественного осмысления

современности. И она эту роль исполняет, как всегда исполняло ее народное творчество – старое, новое, какое хотите.

Конечно, было бы довольно странно называть любую песню фольклорной только потому, что она самодеятельная. Больше того: весьма вероятно и даже почти наверняка значительная часть песен самодеятельных авторов никогда не смогут претендовать на то, чтобы их называли народными. Это может случиться по самым разным причинам и не обязательно только с плохими песнями. Значит, правильнее было бы называть самодеятельные песни во всей их совокупности не фольклором в полном смысле слова, а как бы пред-фольклором. Видеть в них тот исходный «сырой материал», из которого начинает складываться народное песенное искусство нового времени, вырастающее на почве всей современной культуры. И в то же время какая-то часть самодеятельных песен, видимо, уже сегодня может считаться принадлежащей к этому искусству. Какая именно часть и какие именно песни – ответить может только время.

Социально-эстетический опыт народа – лучшее сито для отделения плевел от зерна. В этом отношении у современного песенного фольклора та же судьба, что у фольклора в целом: нежизнеспособное отомрет, непреходящее останется и будет расти.

Мы не можем наблюдать, как это происходило в прошлом. Тем интереснее присмотреться к тому, как это происходит сейчас, на наших глазах и при нашем участии.

Строгости отбора весьма способствуют сегодня по меньшей мере два фактора: достаточно высокий уровень культуры слушателей (а многие из них, как правило, еще и потенциальные исполнители услышанного) и возможность быстрого и широкого сравнения новых песен (концерты, слеты, конкурсы, фестивали с использованием современных средств записи и распространения).

Помню, например, как одного незадачливого автора на концерте самодеятельной песни аудитория буквально заставила уйти со сцены, устроив ему настоящую обструкцию – зал начинал неистово хлопать в середине песни, красноречиво давая понять исполнителю, что слушать его не хотят.

Такие случаи, правда, нечасты, но хотя бы один подобный эпизод может, наверное, вспомнить любой завсегдатай концертов самодеятельной песни. Критике аплодисментами подвергаются два рода песенных опусов – претенциозно-мутные по содержанию (и кстати, очень слабые по своей псевдонародной форме) и откровенно смахивающие на плохой эстрадный шлягер.

Однажды в соседнем дворе мне встретилась компания, распеваящая такую песню:

*«На высоте три тыщи метров
Пропеллер жалобно заныл...» –*

заныл он после того, как приятели подшутили над летчиком, сказав, что «она теперь с другим», и тот с истошным криком «Прощай, прощай же, дорогая!» прыгнул вниз без парашюта.

Это еще ничего, можно услышать вещи и откровенно, подчеркнуто пошлые, с нарочитым смакованием нецензурщины и слезливой воровской романтики. Чаще всего под обаяние такого рода «романтики» попадают подростки, а это уже совсем не пустяк. Ведь при всей их примитивности подобные песни несут в себе и вполне определенные умонастроения. Героизируя низменные стороны человеческой души, они как бы снимают с них нравственный запрет.

По моим наблюдениям, хотя бы за окрестными дворами, примитива этого становится все меньше. Самодеятельная песня легко вытесняет его. Так произошло, между прочим, с теми самыми мальчишками, которые пели про «ноющий пропеллер». Они, оказывается, раньше просто не слышали про «Кожаные куртки», «Серегу Санину» и множество других песен, которые так хорошо соответствуют потребности неокрепшего характера в грубоватой мужской простоте и силе.

*«Сереге Санину легко под небесами.
Другого парня в пекло не пошлют.»*

Тут нет никакой горловой декламации, никакой деклараций, что вот, мол, мы мужчины, мужчины, мужчины... Все немногословно, сурово и сдержанно. Как в жизни. Так, как надо: «Уходишь – счастливо, приходишь – привет».

*«Два дня искали мы в тайге капот и крылья,
Два дня искали мы Серегу.
А он чуть-чуть не долетел, совсем немного
Не дотянул он до посадочных огней...»*

«Уходишь – счастливо». И взглядами упрекнув того, кто до конца допоев последнюю строчку припева: «Приходишь – привет». Он не вернулся. И строка обрывается молчанием: уходишь – счастливо...

Я назвал старые песни Визбора и Городницкого, да и сама история с теми ребятами – давняя, шестидесятых годов. Тогда еще были такие, кто подобных песен не слышал и не знал. Сегодня спросите о них в любом дворе подростка с гитарой – он споет вам и эти песни, и множество новых. По моему, это победа. По крайней мере над «ноющим пропеллером». Победа незаметная, вернее, не замеченная многими взрослыми, но отрадная и важная.

Много говорилось и говорится о так называемой «магнитофонной культуре», о распространении самодеятельной песни в записи на пленку. Думается, однако, что гораздо большего внимания тех, кто пропагандирует лучшие самодеятельные песни – ее исполнителей, организаторов концертов, – заслуживает такое ее распространение, как описано выше, то есть когда

песню подхватывают, начинают петь, записывают для разучивания, а не только для слушания.

Можно заметить, что эволюция самодеятельной песни идет как раз в сторону создания все большего числа произведений именно «для слушания», а не «для пения» – более сложных по форме, по содержанию, имеющих в основе лирико-философскую поэзию многих великих мастеров, а часто написанных и на собственные стихи автора. Так пишут, например, В. Луферов, А. Мирзоян, В. Бережков, братья Кинеры. Есть и другая тенденция – к созданию песен, так сказать, более легких, мелодичных и, казалось бы, легко подхватываемых (С. Смирнов, А. Суханов), но их, как это ли странно на первый взгляд, тоже не так уж много поют, а охотнее слушают.

Соединение простоты и непосредственности с глубоким смыслом, отвечающим жизненному опыту человека, с подлинной поэзией и подлинной песенностью, то есть такое мастерство, которое делает песню близкой, своей, желанной для пения и сопереживания – это направление в самодеятельной песне представляется все же основным.

Некоторые считают, что самодеятельная песня становится все более интимной, уходит в глубь сугубо индивидуальных переживаний автора. Мне кажется, что это не совсем так.

Самодеятельная песня вообще не очень-то любит злоупотреблять исповедальным тоном, хотя и носит в целом подчеркнуто личностный характер. Это может показаться парадоксом, на самом же деле говорит о том, что большинство авторов хорошо чувствуют грань между искусством, для которого нет запретных тем, и духовным стриптизом, который должен быть под моральным запретом. Это грань не тематическая – об этом можно, об этом нельзя, а эстетическая: пой, о чем поется, пусть даже о самом интимном и неприкосновенном. Но только так пой, чтобы след остался светлый и добрый. Очень интересны в этом отношении многие песни талантливой молодой поэтессы, композитора и исполнительницы своих песен Вероники Долиной. Иногда даже боишься за нее. Кажется, вот-вот песня сорвется за грань искусства, превратится в нескромный рассказ персонально про себя, про то, о чем нам знать неинтересно. Но этого не происходит. Автор просто отодвигает эту грань дальше привычных представлений о «запретном» – привычных, как убеждает песня, только для ханжей. А вот когда другой автор (не стану его называть) на полном серьезе поет с теноровой грустью: «Меня как будто только что всего помыли...» – подобная песня (по содержанию, вернее, по намерению это интимно-лирический романс) вызывает у слушателей смех. И поделом. Не раздевайся перед публикой – ты не в бане.

Листая свои записи, которые приходилось вести в качестве члена жюри фестивалей самодеятельной песни, я нахожу в них множество пометок, из которых почти каждая могла бы вылиться в подробный критический разбор песни или стиля, манеры какого-либо автора. Сколько интересных дарований! И... сколько людей, явно вошедших не в ту дверь. Тому нужно

помочь, того поправить, кого-то, слишком робкого, ободрить, другого, слишком самоуверенного, малость охладить...

*«Чуть сутулый и бескрылый
Мой портрет в оконной раме...»*

Записываю: «Очень верно сказал о себе».

*«Встают без молитв
Фальшивые сны...»*

Что такое? Молодой парень – и вдруг этакий бессмысленно-претенциозный набор слов.

Еще записи: «Под Высоцкого. Повторение пройденного» «Банально, прямолинейно-назидательно», «Зачем занимать время жюри и публики такими исполнителями?», «Курортно-парковое», «Что за цыганщина?» и т. д.

Кто-то хочет «с грустью о былом забыть» и сообщает, что «мы опять с тобой не съездили в Анапу» (ничего, съездите на будущий год). Кто-то «укрылся в вороньем гнезде, как в башне из слоновой кости» (в этой башне принято молчать, значит, не закаркает). У кого-то «мчатся сани по лицу бритвами»...

Еще записи: «Очень по-бардовски. Естественно, точно по чувству и музыкально. А вот гитара – слабовата», «Прекрасная песня, но за старательностью исполнения и отделки отодвигается смысл», «Песни хорошие. Но очень волнуется. Обрати внимание!» А как его обратишь? В протоколе жюри, в стенгазете, которую выпускают участники фестиваля, даже на встрече с авторами всего, что хотелось бы сказать каждому – буквально каждому, сказать невозможно.

Девушка поет стихи Цветаевой. Хорошо поет. Но... «Один и тот же мелодический рисунок к разным по ритму по смыслу строкам». Потом поет стихи Вознесенского. Но... «Нельзя так на Вознесенского – та-ба-да, та-ба-да!»

А вот это, как говорит один мой приятель, «нам делают красиво»:

*«Как льется свежесть дождевая
Во тьму взволнованной души...»*

Стихи Анри де Ренье. Французский классик, признанный мастер утонченно-безупречного стиля. И музыка под-стать. Но песня вряд ли пойдет в люди...

А красиво писать умеют и наши ребята: «Слеза прочертила стрелу...», «Весенних рек тугая сила...» Мастеровито, но все же подражательно...

Самодельная песня остро нуждается в постоянной, компетентной и доброжелательной критике. Я нарочно привел из своих беглых записей только то, что вызвало у меня замечания, чтобы показать, как много в ней неиспользованных возможностей, какой громадный заряд таланта и сколько вместе с тем незрелого.

Фольклоризацией самодеятельных песен (если условиться, что к ним этот термин применим), а проще говоря, их распространением, внедрением в песенный быт, в массовый вкус, видимо, можно и нужно управлять в интересах воспитания молодежи, в интересах развития культуры, наконец, в интересах самой самодеятельной песни. Но задача эта исключительно тонкая и сложная. Речь не только о том, чтобы шире пропагандировать лучшие песни – выпускать больше пластинок, сборников, открыть им больший простор на телевидении и радио, на профессиональной и самодеятельной сцене, чаще проводить фестивали и конкурсы, устраивать школы и семинары для авторов и исполнителей и т. д. Все это, конечно, чрезвычайно важно, и очень жаль, что мало в этом направлении делается. Но не менее, если не более важно и другое – сам подход к самодеятельной песне и связанными с нею формами коллективной деятельности и общения.

Жизнь песни протекает в сфере свободного времени людей. И наука, и практика показали, что механическое перенесение в эту сферу управленческих методов, традиционных, скажем, для общественного производства, может дать лишь отрицательный результат.

Попытки регулировать так называемое досуговое поведение человека, а тем более больших масс людей с помощью распоряжений, предписаний, приказов и т. п. обречены на неудачу не потому, что бывают неумелыми, а потому, что противоречат природе свободного времени, его объективным закономерностям.

Мы не можем здесь на них подробно останавливаться. Литература по проблемам свободного времени достаточно богата, и, думается, каждому, кто причастен к его организации, полезно ее изучить. Нам сейчас важно подчеркнуть одно: формы саморегулирования и самоорганизации в сфере свободного времени могут иметь и положительный, и негативный характер. Художественное творчество, спорт, туризм, развлечения, техническая самодеятельность, любительский труд – очень многие виды деятельности людей на досуге так или иначе тяготеют к общению, обмену впечатлениями и опытом, коллективному взаимодействию, а значит, и к организации. Вместе с тем к «общению» и «организации» тяготеют и самые примитивные, нездоровые формы времяпрепровождения, на почве которых тоже складываются свои компании, свои «традиции» и «нормы отношений». Вспомним хотя бы печально известный «час волка», когда начинают работать винные прилавки, или купчески-разгульные сельские свадьбы в самую страдную пору и т. п. Любопытно также, что, как установили социологи, большинство людей такие «обряды» осуждает. Опрашиваются люди, естественно, порознь, то есть осуждение высказывает каждый в отдельности. А все вместе... не только не осуждают, но и сами нередко подчиняются дурной традиции. В таких случаях, когда люди по одиночке против, а вместе, вроде бы, за, крайне важно уметь объединить их на нравственно здоровой основе, уметь превратить разрозненные индивидуальные мнения в одно единое, действенное общественное мнение, заменить нежелательную, стихийную форму организации такой, которая

соответствует общественным интересам. Но искусственно такую новую форму внедрить очень трудно. Она не приживется, если не будет соответствовать уже существующим интересам и потребностям. Наиболее плодотворный путь – противопоставить нездоровым формам самоорганизации досуга другие, общественно ценные, но не искусственно созданные, а естественно сложившиеся на основе общественной самодеятельности.

Именно таковы клубы самодеятельной песни, которые работают также, как и многие другие клубы и объединения по интересам, на базе учреждений культуры. Общественные организации рассматривают песенные клубы как одну из форм разумного, творческого проведения досуга, способствующую всестороннему развитию личности, ее идейному и нравственному росту. Такие клубы существуют сегодня повсеместно. Особенно богаты опытом, талантами и традициями, помимо столичных, клубы Алма-Аты, Ташкента, Куйбышева, Челябинска, Тынды, Киева, Мирного, Саратова, Одессы, многих других городов, где клубная деятельность отнюдь не ограничивается «самообслуживанием», удовлетворением собственных эстетических интересов, а приобретает и большой общественный, воспитательный резонанс.

Чистая нравственная атмосфера, настоящий коллективизм – одно из самых ценных качеств молодежных клубных объединений. Недаром участием в них так дорожат, стараясь не терять связей с друзьями и с клубом ни с течением времени, ни с переменой места жительства.

Далеко не все в клубах самодеятельной песни сочиняют стихи и музыку, играют на гитаре и поют. Любительские объединения, существующие при клубных учреждениях, предполагают самые разнообразные виды деятельности. Всю работу обычно ведет ядро организаторов. Есть свои художники, свои технические специалисты (например, по звукозаписывающей аппаратуре), свои журналисты стенной печати, машинистки, стенографистки, казначеи, архивариусы, специалисты по технике безопасности людей и природы на загородных слетах, свои летописцы, фотографы, кинооператоры.

Для многих клуб становится отличной школой деловой организаторской работы, тем более поучительной, что роли распределяются по увлечениям и способностям. Не получается одно – пробуй другое, меняй клубную «специальность», пока не найдешь себя, выступай одновременно в двух, трех амплуа – никаких ограничений. Но уж если за что-то взялся – делай как следует. В клубе не в игрушки играют, а занимаются серьезным общественно полезным делом. Всякая видимость деятельности, работа напоказ, для отчета, разговоры и бумаги вместо дел – здесь это не проходит.

Атмосфера в клубах отнюдь не идиллическая, бывают и издержки, нездоровая игра самолюбий, соперничество, ссоры – всякое случается. Но это именно «случается», причем достаточно редко и явно вопреки господствующей обстановке дружбы и сработанности. К тому же из всех возможных издержек внутренней жизни самодеятельного клубного

объединения совершенно немыслима одна – формализм. Актив таких клубов – это, без преувеличения, самоотверженные люди. Будучи знаком со многими из них, я не раз спрашивал себя: а смог бы я так вот отдавать себя делу, которое забирает все свободное время, а взамен не приносит ни славы, ни дипломов на конкурсах (это все только авторам песен), но зато шишек и неприятностей часто хоть отбавляй? Наверное, не смог бы.

<...> Профессиональные организаторы культурно-просветительной работы нередко сетуют на то, что компанию с гитарой трудно привлечь в Дом культуры, что компания эта поет свои песни, так сказать, на неконтролируемой территории – во дворе, на улице, в квартире, на лоне природы, где весьма затруднительно благотворно влиять на уровень исполнения и репертуар. Многие клубные работники отлично понимают: стихия гитарного пения шире всего разливается там, куда сплошь и рядом просто не могут достать ни школа, ни штаб комсомольской стройки. Речь идет, если так можно выразиться, о песенной повседневности или, как еще говорят, о бытовом пении, которое не организуется специально как выступление или концерт, а является обыкновенной, привычной частью времяпрепровождения едва ли не всякого человека, способного «поддерживать компанию». Вопрос культуры бытового пения существует для людей всех возрастов, но тут хотелось бы вернуться вновь к самой поющей части населения – к подросткам и юношеству. «Дворовое», «костровое», «домашнее» пение гитарных компаний часто называют неорганизованной самодеятельностью. Возможны ли здесь какие-то элементы организации, целенаправленного влияния?

Да, такой опыт существует. Он еще очень мал, но тем более заслуживает распространения. На эту тему хочу предложить вниманию читателей выдержки из очерка журналиста А. Дидурова и комментариев Булата Окуджавы, опубликованные в журнале «Клуб и художественная самодеятельность» № 18 за 1977 год. С тех пор поставленные авторами проблемы не утратили актуальности.

Как известно, отличительной возрастной особенностью ребят «от 14 до 17» давно и не зря принято считать повышенную остроту восприятия окружающего, жгучую контактность с жизнью. И они все действительно и безусловно – художники, ибо именно в этом возрасте творят свою собственную картину мира. Те из них, которые с гитарами, лишь самые громкие выразители настроений, взглядов и вкусов товарищей. Так почему же эти выразители так часто остаются «вне рамок и форм»? Разберемся. Приглядитесь к любой поющей компании подростков. Где гитарист и главный запевала? Нет, не «вперед на лихом коне», он среди ребят – и не только в центре внимания, но и в самом центре кружка, внутри его. Очень важная деталь. Ему позарез надо, чтобы взгляды друзей, доброжелательные отклики и предложения питали его со всех

сторон. Пение доставляет ему удовольствие как раз тем, что оно... проявление чувств всех собравшихся вокруг, факт общего бытия.

Теперь силой воображения поставьте этого паренька с гитарой на сцену, направьте на него лучи софитов, заполните зал людьми, возьмат и вкусы которых разнятся не только с теми, что у певца, но и меж собой, и наш мальчишка будет молчать, как рыба, или сделается сам не свой в исполнении. То, что подкупающе прозвучит в тишине двора, нелепо исполнять и слушать в тишине концертного зала. У ребят другие исполнительские задачи, они по природе своей артистической деятельности и не претендуют на завоевание прославленных эстрад. Самое большее, что было бы им нужно, – это не слишком большое помещение в тех же клубах, где они могли бы собираться компанией и чувствовать себя, как дома, на радость себе и тем, кто их слушать желает. <...>

Комментарий поэта Булата Окуджавы:

Вспоминаю, что, когда я сам, еще мальчишкой, начал писать песни, у меня было страшное желание: найти бы каких-нибудь энтузиастов-гитаристов, двух-трех, и каждый вечер, например в восемь часов, выходить на бульвар в определенное место и там петь свои песни под их аккомпанемент. И приучить к этому публику. Да, я даже начал тогда что-то делать, с кем-то договариваться, но... меня как водой холодной облили: “Ты что, с ума сошел? Это же будет нарушение общественного порядка!” И пропала эта идея. А может быть, зря... Я выскажу азбучную истину: у детей и молодежи очень сильно естественное возрастное стремление чем-то выделиться. Заявить себя. Выразить себя. Человек трезво сознает, что он что-то собой представляет. Один самовыражается, деля табуретку, другой – кораблик, третий – распевая песню, четвертый – затевая драку. Нужно это хорошо понимать, раз мы хотим как-то влиять на жизненные процессы. Часто слышишь мнение, что песни, которые поют подростки, плохи, некачественны. Но, на мой взгляд, это спорно. Мне кажется, что качественно истинное, правдивое, искреннее, то, что волнует тех, кто пишет и поет. Так или иначе массово то, что нужно людям. Сам факт массовости красноречив.

Словом, по-моему, разговор должен идти не о частностях типа «пускать подростков с собственными песнями в клубы или не пускать», а в принципе нужно решить, как относиться к вкусам и пристрастиям молодежи в области культуры, принимать или не принимать. Если принимать – то как? (Как не принимать – всем ясно.) Если принимать – то полностью или с оговорками? Запрещать, наверное, все-таки плохо. Разрешить – лучше. Но теперь реалистично порассуждаем. Ну а если подростки выпьют в помещении клуба, куда их «пропишут» добрые люди, слишком

много вина, как это с ними бывает «на поле», в скверах и подъездах, и захмелевшие певцы-самоучки начнут петь «неприличные» песни, допустим? Хотя они, как я замечал, и в скверах не часто поют такое, но представим себе – запели в этом помещении. Что тогда? Как быть? Можем ли мы рисковать?

Жизнь показывает – можем. Свобода и доверие рожают дисциплину. Присутствие публики и обстановка обязывают. <...>

Я, как давно выступающий с гитарой, могу сказать, что за двадцать, скажем, прошедших лет очень многое изменилось к лучшему. Очень многое. После всяких издержек, споров жизнь взяла свое. А вечное (фольклор городской, в том числе и подростковый, относится к явлениям вечным), верю, тем более утвердится. Но полагаться только на время мало. <...>

Еще. Есть два мощных средства – кино и телевидение. Все смотрят телевизор. Вот бы снять скрытой камерой компании подростков да записать их песни, чтобы люди могли вслушаться в песни ребят внимательно. Показать и плохое в их репертуаре, и хорошее и прокомментировать бы все!

И вся эта работа, все усилия должны быть пронизаны уважением к юному поколению, вниманием, интересом к нему. Это основа успеха.

* * *

<...> Мы называем наш народ читающим. Подвижники музыкальной культуры работают над тем, чтобы можно было с таким же правом назвать его поющим народом, чтобы массовая песенная культура поднялась от преобладавшего ныне развлекательно-облегченного уровня к вершинам настоящего, серьезного искусства песни, чтобы искусство это было не только сценическим, но вошло в быт, в повседневную жизнь. Самодеятельная песня, думается, играет в этом благородном деле далеко не последнюю роль, которая, видимо, могла бы быть еще заметнее при более пристальном внимании к ней учреждений культуры.

В далеком уже 1958 году для любителей самодеятельной песни впервые открылись двери клуба туристов на Рабочей улице в Москве. В следующем, 1959 году группа студентов Московского энергетического института провела конкурс туристской песни, в котором приняли участие представители шести вузов Москвы. Впрочем, никому не удалось пока точно установить, где именно и кто именно был первым. Да и вряд ли это вообще возможно выяснить. Фестивали и конкурсы проводятся сегодня в десятках городов. Во время 140-суточного полета А. Иванченкова и В. Коваленка на орбитальной станции «Салют» самодеятельная песня прозвучала в космосе – ее записи взяли с собой космонавты. Кроме того, по их просьбе она исполнялась в сеансах космической связи.

За пределы земного притяжения первыми попали песни Ю. Визбора и С. Никитина. Они помогали делать свое дело мужественным людям, чья работа,

наверное, самая трудная, самая героическая из всех, какие умеет сегодня делать человек. Это соседство песни с подвигом уже само по себе заставляет задуматься о многом и многом. О непрерывности традиций революционной и советской, в том числе самодеятельной песни. О том, как нужна она всем нам, если записям ее находится место в подсчитанном до миллиграмма космическом снаряжении. О ее земных путях – непростых, иногда даже трудных, но неизменно ведущих к возвышению достоинства и красоты человека.

Михаил АНЧАРОВ

ВЕЛИКАЯ ДЕМОКРАТИЗАЦИЯ ИСКУССТВА¹⁰⁹

- *Михаил Леонидович, вы ведь стояли у истоков авторской песни, – будем говорить так. Хотелось бы, чтобы вы сделали экскурс и рассказали о том, как же все это начиналось.*

- Как все начиналось? Неловко говорить, что все начиналось с меня. Во всяком случае, когда я это дело затевал, такого явления, как авторская песня, не было. Просто еще в школе, до войны, в последних классах, я прочел у какого-то – не помню – исследователя Африки такой термин – синкретическое искусство. И я вспомнил, что нечто подобное было и в Европе, – то есть когда автор стихов, автор музыки и исполнитель – это одно лицо. Трудно сказать, подсказала ли книжка мне само действие или просто где-то потом я нашел этот термин, который и объяснил, что со мной происходит. Но факт тот, что я догадался, что стихи могут быть не только печатные, но и устные – не для глаз, а для слуха. И они могут сопровождаться музыкой, и это может быть интересно. Тем более что в тридцатые годы очень сильно развивалась песня. И было много хороших песен, но только традиционно исполненных: композитор, автор стихов и исполнитель – разные люди.

- *Извините, но если взять еще раньше, то был Вертинский.*

- Вертинский не только свои песни исполнял. Там были стихи Северянина и так далее. Но я и не думал о каком-то почине, о новаторском движении. Просто мне захотелось писать такие стихи, на которые я сам сочинял бы музыку и сам бы их пел, – вот и все. Конечно, было что-то и раньше, и отдельные случаи были. А когда-то давно такое вообще было нормально. Еще у Пушкина это сохранилось – поэта он называет певцом. Были, как мы помним, менестрели, трубадуры, труверы, барды, ваганты. Нет,

¹⁰⁹ Впервые опубликовано: Анчаров М.Л. Сочинения / сост. В. Юровский. М., Локид-Пресс, 2001. С.121-140. Подготовка текста выполнена В. Юровским по фонограмме из архива И.Н. Анчаровой. Интервью, по предположению В. Юровского, было взято Б. Савченко у М. Анчарова в октябре-декабре 1984 г. (сост.).

ваганты – это нечто другое, там еще надо было акробатикой заниматься, – я на это не решился. Ну вот, что-то и я попробовал в этом смысле. Причем пару песен сделал на чужой текст, на слова Александра. Грина. Потом рискнул что-то свое. Пошло. Как-то неожиданно понравилось. Потом была война.

- *А до войны какие у вас были темы?*

- Ну, до войны какие там темы – мальчишка ведь.

- *Сколько же вам тогда было лет?*

- Война началась, когда мне было восемнадцать. Песни начались раньше, где-то в старших классах. Я тогда учился в музыкальной школе, кончал ее. Поэтому было естественно поискать стихи, которые были мне любы, и попеть их на сочиненную самим музыку. Всерьез я не придавал этому значения. Потом смотрю, – когда я стал писать свои стихи и они у меня легли на музыку, – уже потом, когда у меня все это двинулось и пошло, я заметил такую вещь: я стал сознательно писать песни.

Были тогда песни замечательные, «Каховка», например, или «Матрос Железняк» – я, когда его слушаю, – реву. Но была и куча всякой макулатуры на эстраде – «Ты ушел, и я ушла» и тому подобное, о стихах там говорить не приходилось. Мне говорили: песня должна быть простая. Имелась в виду элементарность. Потому что, когда человек поет, вслушиваться, вдумываться – трудно. Нужно, чтобы с первого прослушивания было понятно. Мне говорили: «Что ты делаешь? Твои стихи с одного раза непонятны». Я отвечал: «Ничего, я не тороплюсь, я могу спеть и второй раз».

- *А ваши песни считались сложными?*

- Ну что вы, конечно, сложными, очень сложными. Они были как нормальные стихи – с образами. Смешно сказать – теперь совершенно спокойно прозу поют. А опера Мусорского в прозе когда создавалась, какие бои шли, – считалось, что лучше вирши хоть какие-нибудь, чем серьезный смысл, но в непривычной форме... А я говорил – я не тороплюсь. Первый раз не поймут, я второй раз спою. Но постепенно, постепенно стали привыкать к моим песням.

- *И в какие же годы началось привыкание?*

- Практически в войну уже начали привыкать. И опять я не был никаким основоположником никакого движения, потому что движения не было, это все послевоенное дело. Такое творчество считалось фольклором, а фольклор автора не имеет. Тогда ведь не было магнитофонов.

- *А на эстраде вы выступали?*

- На какой эстраде?.. Только среди своих. Я и теперь эстраду не люблю.

- *Но песни вы фиксировали как-нибудь?*

- Я делал несколько попыток, несколько; раз ноты, писал какие-то... Но что-то при этом угасало. Просто с рук на руки шли песни. Потом уже я с ними сталкивался, – погуляют по свету и возвращаются ко мне. До сих пор еще многие военные песни считаются фольклором, – нет-нет, да и встречаешься с ними.

Окончательно уверился я в этом деле еще до войны. Почувствовал – какая-то новинка здесь есть. Потом в Москву приехала вдова Грина, Нина Николаевна Грин, по каким-то своим литературным или архивным делам. Ей сказали, что в Москве есть мальчик, у которого есть песни на слова ее покойного супруга. Она выразила желание повидать меня. Нас свели в одном частном доме. Я спел несколько песен, которые у меня в то время уже были, ребята их пели. И песню на слова Грина. Она заплакала. Это было для меня как орден. Можно сказать – хоть дальняя, но посылочка от Грина.

- *Это было до войны?*

- До войны. Мальчишкой, еще в школе. Мне кто-то дал книжку году в тридцать шестом, – нет, я уже ухаживал тогда за одной барышней, значит, это было в тридцать седьмом году. Я слыхом не слыхал – кто такой Грин. И, насколько я помню свое окружение, – никто его не знал. То есть историки литературы или литераторы, конечно, знали, а вот населению это была совершенно незнакомая фигура. Я прочел и ахнул. За одну ночь прочел. Ревел белугой. И поклялся, что буду рассказывать про него сколько смогу. А потом выпросил эту книжку, – так она у меня до сих пор – рваненькая, переплетенная, снова рваненькая... Так состоялось знакомство с Грином. Поэтому, когда жена Грина приехала, меня просто колотило, а тут еще надо было при ней петь. Я спел для нее, потом мы поговорили, здесь же присутствовали ребята из моего класса, смотрели. Потом она уехала, а еще потом прислала мне книжку Грина, только что вышедшую, – «Золотая цепь». И там, почерком школьной учительницы – крупным, аккуратным, – была написана какая-то цитата из Грина, примерно так (я боюсь ошибиться, очень фраза красивая): «Душа человека таит желание пламенного цветка – чуда... Если дорог человеку дражайший пятак – дай ему этот пятак. Новая душа будет у него, новая у тебя». Это было как раз перед самой войной, примерно за месяц. И обе книжки у меня сохранились – та, которую я выпросил, и вот эта.

В общем, тут я особенно уверился, что сдаваться нельзя, что, видимо, есть какая-то новинка в том, что я делал. И я понимал, что это совсем не похоже на то, что поется на эстраде. Чем не похоже – определить не мог. Но мне показалось, что песни надо писать – о важном. Не попевочки, которые потом можно мурлыкать, которые держатся на одном привлекательном мотиве, а как раз наоборот – примат слова.

- *Вы считаете, что должен быть примат слова?*

- В песне – да. Во всяком случае, это в традициях русской песни, русского романса. Песня словом жива. В XIX веке вообще было немыслимо написать музыку, а потом придумывать под нее подтекстовочку, «рыбу», как сейчас говорят. Она и есть «рыба». Тогда брались стихи у поэта, которые нравились композитору, и писался романс. Потому эти романсы до сих пор и поют. А макулатура забывается на второй день. В песне – примат слова, это такой жанр. Есть же разные жанры, где примат музыки. Есть прекрасная инструментальная музыка, даже 500-летнего происхождения, есть самые разные музыкальные жанры. Огромное количество сегодняшней эстрады,

включаешь телевизор – то этот ВИА, то тот ВИА. Огромное количество просто исполнителей с такими песнями, где заменить русский язык на иностранный – будет только лучше: я не буду вдумываться в слова, буду петь какой-нибудь «там-там» и так далее, и песня только выиграет, потому что можно будет хоть музыку послушать. А когда слышишь эти тексты, набор затрепанностей, банальностей, – нет смысла слушать, что они поют.

- *Вы воевали?*

- Воевал. Заканчивал войну я в Маньчжурии. До этого учили долго. Начинал войну в Москве, долго учился, под Москвой. Мы восточники, нас всячески готовили для Дальнего Востока, – там и награду получил. «Звезду» мне там дали. Никаких особых геройств за мной не числится, воевал как велели, не отказывался. Довольно опасно воевал – вот и все, что могу вам сказать.

- *Ну, а после войны что было?*

- После войны я несколько «усох» на годок-другой, потому что совершенно другая тематика нужна была. Правда, и в войну я писал не «грохочущие» песни, а более домашние, для человека, так сказать. Индивидуально для человека, чтобы он откликнулся душой. В войну было много таких песен, но они потом не остались. Сейчас-то любая песня тех времен окутана флером воспоминаний, обстоятельств, при которых она услышана. То есть ретро такое военное идет. Даже слыша довоенную пластинку, которая тогда ощущалась как дешевка, – сейчас вспоминаешь, какими мы были молодыми. В общем, когда война окончилась, я стал искать какую-то свою тему, и тогда у меня пошли стихи о войне – как раз после нее. А в войну... не шли.

В какой-то пьесе мелькнула фраза: чем дальше от войны, тем больше героев. Вот такая бодяга, чем дальше от войны, тем более героически оценивают свое поведение люди. У меня же – какой-то обратный процесс: чем больше времени проходит, тем больше я понимаю меру и вес своего участия. Дело не в том, какие на людях знаки висят, а в том, есть ли у них невероятные судьбы и подвиги. Есть настоящие герои, а есть просто нормальные участники войны. Для меня главное – дезертир или воевал. Честно могу сказать – не дезертировал ни в каких ситуациях, ни прямо, ни косвенно. Для меня сейчас есть воевавшие и – невоевавшие. Много сейчас появляется людей, которые бьют себя кулаками в грудь и... где ж вы раньше были, сразу после войны, что-то вы помалкивали. Потому что, видимо, было много живых, которые могли вас, мягко говоря, поправить.

- *Как вы сами определите свою тематику?*

- Не знаю. Она полосами идет. Я давно уже не пишу. Потому что никак не нащупаю какую-то новую тему. Я знаю, что, например, какое-то время на телевидении считалось, что я военный поэт. Я им сказал: «Вы что, с ума сошли, я не военный поэт. Я – антивоенный поэт». Была такая полоса, когда шли все эти впечатления – и шли песни. Но – чувствовать начинаешь тогда, когда еще окружающие не чувствуют. Окружающим нравится, а я чувствую, что повторением запахло. Самоповторением. «Промышленных» песен у меня

никогда не было, я за них сроду денег не получал, у меня не было задачи торгаться, выдать товар. Нравиться окружающим – это, конечно, дело лестное, но если сам себе перестаешь нравиться, то тут уже никакие аплодисменты не спасают. От себя ведь не удерешь. Остаешься наедине с песней – что-то жмет и жмет, – то, да не то. Начинается какая-то трескучесть – не от переполнения, а от умения. Я считаю, что есть смысл делать песню только тогда, когда переполнен.

- Ну, наверное, так все надо делать.

- Все. Но – вот такое положение. Есть профессиональная литература, когда люди этим живут. Они должны получать деньги за то, что написали. Хочешь не хочешь – происходит подстегивание, и даже когда не хочешь писать, все равно садишься, пересиливаешь себя. Но поскольку авторская песня все еще находится в самом начале... хотя в то же время волна спала... Да, я знаю, что под Тольятти много тысяч собирается на эти праздники песни, – я, правда, ни разу не был. Значит, количество увеличилось, я просто не в курсе, в стороне стою уже много лет. Но из того, что я слышал, что-то ничего сильно запомнившегося я не вспомню... Словом, мне кажется, что весь смысл авторской песни состоит в том, что она не профессиональная, в смысле – не платная. Конечно, на таком этапе не всякий удержится, потому что когда пахнет эстрадой, пахнет выступлением, деньгами, – я сомневаюсь, что очень много народу удержалось. А призывать к подвижничеству я не могу никого, это дело личное. Если чувствуешь потребность, то – да:

Авторская песня имеет смысл только тогда, когда она – от переполнения. Когда переполнилось что-то – и пошло, и пошло. Это совсем другой ход, чем в обычных профессиональных стихах. Хотя казалось бы, что все должно быть одинаково, но это не так.

Так вот, первая полоса этих песен была именно не у дилетантов, а у любителей. Хотя в переводе это одно и то же, но в обиходном смысле слова любитель есть любитель. В том значении, как, скажем, в XIX веке Аренский считался любителем. То есть когда – от любви. А если только потому, что пошло, что хвалить начали... Ведь можно оплачивать и не деньгами, можно и рукоплесканиями, совершенно запросто. Что-то вышло разок, тебя хвалят, хочется того же самого, повторить... И конец, свернул к прямой дорожке. Авторская песня – это внутренняя потребность. В профессиональной песне, как ни странно, многое компенсируется содружеством: у автора могла быть потребность написать стихи, у композитора, может быть, потребности не было, но он уже «ложится» на чужую потребность, приспособливается, друг от друга зажигаются. А когда автор в единственном лице, три ипостаси сразу – и стихи, и музыка, и исполнение, – тут зажигаться не от кого, кроме как от самого себя.

А это значит – нужно, чтоб пришло. Вот и ждешь, и ждешь... Во всяком случае, где-то на начальной стадии [*авторской песни* – В.Ю.], первые лет двадцать, пока не пошли уже явные «песенники», – это было от внутренней потребности. Конечно, скрипеть тоже глупо – «вот в наше время...». Это, знаете, обыкновенные дела, каждый старый хрыч скрипит. Просто меняются

вкусы, меняется тематика, меняется отношение к материалу. Мне совершенно не важно, какая тематика и в какой форме, – это второстепенные дела. Важно – есть внутренняя сила в песне или нет. В последние годы я такой внутренней силы в авторской песне не очень вижу и слышу. Много макулатуры. Даже второе поколение было лучше.

- А много ли было авторов в первом поколении?

- Их можно пересчитать по пальцам... Потом появился Булат Окуджава, это где-то в 50-х годах. А я в конце 50-х перестал писать совсем. Я тогда написал несколько песен, а потом почувствовал – накал не тот, что был в обстановке мировой катастрофы. Я по-прежнему писал нечто человеческое, домашнее, но – не было нужной пронзительности. Вот упорное отстаивание человечности среди лязгающего, и скрежещущего, и взрывающегося мира – это имело смысл, это был вызов тому, что происходило в реальной жизни. Потому что я убежден, что вот та лютая битва, которая шла между злом и добром, светом и тьмой, она же шла во имя человеческих ценностей, против зверств всяких диких. Иначе – «сливай масло», иначе всё теряет всяческий смысл.

Война – гибельная штука. Не бывает хороших войн. Просто наша война с немцами отличалась не тем, что наши несли добро, а немцы – зло, а тем, что из двух зол наше было наименьшим. Конечно, правда была на нашей стороне, это несомненно, и за это можно было жизнь положить. Не иерархический фашистский принцип: сверхчеловеки, маленькая группка, а остальных или в стойло, или под нож, а – мечта. И в мечте, в принципе, в глубоком принципе, в зерне народной мечты лежала мысль, что нужно общество, где всем будет хорошо. Каждому по-своему, но всем. А там – только некоторым. Вот эта правда и перевесила.

Что я делал как поэт, как автор песен? Я старался как умел, чтобы в этой лютости не было потеряно то самое, из-за чего весь сыр-бор, – не была потеряна человечность. Ведь в войну и лирический романс смотрелся как вызов всей обстановке. Даже если он имел приметы войны, приметы времени. К сожалению, тогда ценились вещи бумажные. Вы знаете, что Суркову за «Землянку» попало. Это сейчас она считается классикой, символом войны, а тогда попало попросту, – что это, – какие-то мелкие чувства...

- В одном старом журнале я видел статью, где досталось Богословскому...

- За «Темную ночь». Тогда в ней был совершенно другой смысл: «До тебя мне дойти нелегко, а до смерти четыре шага» – что это за пораженческие нотки?! Ослабляло энтузиазм... Черт знает что. Как всегда – есть дураки, есть умные, в критике особенно.

А когда война кончилась, то уже надо было, видимо, оценивать происшедшее. Конечно, я так впрямую не думал, потом только начал понимать, сначала ведь ошупью идешь. Надо было это делать потому, что очень быстро начали всё забывать, очень быстро. И дело не только в том, что, мол, – «а, старый друг, ты помнишь, помнишь?..». Ведь нет такой вещи, на

которой нельзя было бы спекулировать. Дело само себя защитить не может, его защищают люди. Сколько я знаю, всегда была спекуляция на теме памяти.

- *Она и сейчас продолжается.*

- Ну, всякое бывает. Человек сам выбирает меру и оптимальный вариант отношения ко всем этим вопросам. Нужно помнить, а как же иначе? Забывать нельзя, но и спекулировать нельзя. Иначе происходит девальвация памяти. Какие-то новые люди говорят – ну что вы, сколько можно об этом... Руки опускаются. Да и ветераны тоже, да и я сам... И не то что – всепрощение, а просто происходит реальная жизнь, которую надо делать сейчас.

- *Во имя тех, погибших.*

- С истерзанной душой опускаются руки, постоянно мерехляндия печет, ну и так далее. Тут на аптекарских весах не взвесишь. Просто всегда чувствуется, когда делается от души, оттого, что невозможно не вспомнить, а когда – напоказ, когда – позерство. Это видно по песне. Одна песня берет за душу, значит, и делалась с душой. Иначе не бывает. А другая – знакомые слова «на тему», и считается – отписался. А «за мир» сколько макулатуры пишется, господи, – мир, планета, глобально все... А о любви? «Я подарю тебе звезды и луну, люби меня одну»... Все звон, треп.

Песня – это искусство. Песня вообще, а уж авторская – тем более. Она должна – от души к душе, от мозга к мозгу, напрямую. Сидят сегодняшние люди, которые все знают всё, информация приблизительно одинаковая у всех – и плохая, и хорошая, и научная, и какая угодно, – по уровню приблизительно одинаковая. «Ящик» стоит в каждом доме, плюс литература, плюс газеты, в воздухе носится информация. Значит, вранье ощущают все, никакой новинки сенсационной тут не скажешь. Значит, речь может идти только о том, где ты на самом деле, на стороне какой модели жизни. На стороне такой модели, чтобы всем было хорошо, не всем одинаково, но хорошо? Все люди разные, это ведь не казарма и не доски в заборе. Одному нравится попадья, а другому – поросенок с хреном. Но каждому должно быть пусть по-своему, но хорошо, – в принципе. Или в принципе должна быть пирамида? А наверху – голубой унитаз, и сидит человек наполеоновского, адольфовского плана и считает, что он высший, остальные чуть пониже, а дальше – иерархия. Короче, на стороне какой модели ты? Это и в песне сказывается. Это всегда видно. Потому что все знают все слова. Десятиклассное образование всеобщее, а скоро будет высшее, дело за годами. Важно, как на самом деле человек думает, когда остается один, «на унитазах». Жестокий пример – вот сидит он и думает: это я сказал, это я сказал, это я предусмотрел, и я еще не такое скажу, – ну, они у меня попляшут, дай мне только вырваться. И все. Мы этого не слышим, вы не слышите, но он-то знает! Каждый из нас знает, когда «садится на унитаз», кто он на самом деле есть, чего ему на самом деле хочется. То ли ему, как бодливой корове, бог рог не дает, а дай – тут-то он и развернется, то ли его не колышет, не мешает его существованию, когда другим людям хорошо. Как раньше – не знаю, а сейчас – водораздел именно по этой линии. Не хочу громких слов, но одна из

этих моделей – коммунистическая, другая – фашистская. И все. Все стало черное и белое. Стало очень ясно все. Сколько угодно можно петлять, путать, крутиться, а модель либо такая, либо такая. Либо человеку нравится, когда всем вокруг хорошо, либо ему не нравится, когда всем вокруг хорошо. Для последнего важно, чтобы он вырвался вперед, а остальные чуть, хоть чуть, но понижее, до плеча хотя бы. И каждый про себя это знает. Может быть, не каждую секунду, но, оставаясь наедине с собой, – знает. И кто-то думает: ну ничего, я вырвусь, я им покажу... И это рано или поздно сказывается. Особенно в авторской песне. А пишут тогда, когда есть потребность – напрямую.

- Так кто с вами начинал еще?

- Со мной-то никого просто не было. Я знал только о существовании Вертинского, но он был эмигрант. Родители рассказывали, что он был известен еще перед той войной. У кого-то были какие-то отдельные песни. У Светлова была песня «Копейка».

- Ну а кто к вам присоединился потом?

- Да не присоединился, а просто я услышал потом о существовании Булата Окуджавы. Все, что я писал, было не на магнитофоне, а из уст в уста. Окуджава, появившись, оценил возможности и преимущества магнитофона. Он записался, и все пошло, и пошли его песни. Они душевные, они меланхоличные, они сразу завоевали всеобщее расположение. А оставшаяся в живых наша братия говорила мне: «Миша, ну что же ты, ты ведь первый». Ну что же... Было соблазнительно пойти по линии таких песен, которые уже имеют успех, как у Булата. А успех они имели, мне самому очень нравились, во всяком случае, тогда. Потом нащупал, наконец, свое. Через годок начали приходиться собственные темы. И пошла полоса вот этих песен, если вы с ними знакомы: «МАЗ» – это было где-то в начале 60-х...

- Вы тогда и записались на магнитофон?

- Нет, уже другие начали меня писать. Я не записывался, я не очень понимал, как записывают. Однажды сел к магнитофону, наедине сам с собой. И не смог петь просто в магнитофон, – сам себе концерт. Как-то глупо казалось.

- Вы давали концерты или пели в своем кругу?

- И так и так бывало, по-разному. Концерты я вообще терпеть не могу давать. Ну нет у меня этого куража. Сидишь на сцене, как дрессированная обезьяна. По самолюбию бьет. Я никогда не боялся, но просто – ты сидишь, народ сидит, а ты обязан исполнить. Я по своему характеру пою когда мне хочется, а когда не хочется – палкой меня колоти. В концерте придумаешь, что именно петь, примерно расположишь, ну на бис одну, максимум две. А самое замечательное в том, что людям нравится то, что я пою, причем эти песни выдерживают не только квартиру, застолье, но и залы, самые большие залы. Но там другая особенность: когда нравится – начинают хлопать, хлопают по-фестивальному. Я одну песню спою, запланированную на бис, ну, вторую, резервную, где-то там подцеплю, а дальше петь мне уже не хочется. Я целиком концерт выполнил, а тут надо еще, еще и еще. Я

чувствовал, что я вроде как в моде. Как говорится, мы за столиками, а ты ходи вокруг с зурной и песнями. Петь неудобно, из-за сцены подталкивают... Это я не люблю. И мне перестало хотеться. Нет, нет, свой характер уже не переделаешь. Причем, казалось бы, самый благородный случай: тебя хотят послушать, было бы не обидно, а вместе с тем с тобой не считаются.

- *Потребительское отношение к песне. Причем из самых лучших побуждений.*

- Что-то вроде. Это такие тонкие вещи, что их никто конкретно не ощущает. А все потому, что художественность закончилась, и просто хочется еще. А можно сесть на стул, запустить магнитофон, и пусть он попойет, а я досижу. Начинается механика.

...Когда поешь со сцены, это каждый раз отдельный номер. Я ведь не просто докладываю текст, идет внутреннее напряжение. Мне сейчас запретили петь – из-за глаз, сосуды мелкие лопаются. Потому что я пел, а за ворот рубашки тек холодный пот. Я пел, закрыв глаза. Выкладывался полностью. Я работал честно. Вам понравилось, вы похлопали, я рад. Если вы не похлопаете, я же буду огорчен и пристыжен. Но вы похлопали, значит, я работал честно, насколько мог. Дальше начинается уже цирк. Давай, давай еще – орут. Из лучших побуждений, но тем не менее. Я самолюбивый, – нет, не самолюбивый – обидчивый, и все это меня так обижало, что уже петь не хотелось... Так что с эстрады я не очень любил петь. А в комнате пел безотказно, – много народу или мало. Потому что – мысль, заинтересованность.

- *Музыка и стихи у вас пишутся в разное время?*

- В разное. Сначала делаются стихи. Они долго у меня вылеживаются. Мычу, бормочу что-то, хожу, – все мелодия стихи не выражает, как чужие обноски. Знаете, как фрак с чужого плеча, сшитый не по мерке. А мне всегда важно было, чтобы мелодия, какая она ни есть, продолжала, развивала то, что, мне казалось, заложено в стихах.

- *Чтобы она была продолжением стиха?*

- Да. Продолжением интонации. Ищешь интонацию. Поэтому время написания стихов и время написания мелодии не совпадают. Да еще как не совпадают, годами просто. Стихи валяются годами, а потом догадываешься, как это можно сделать в музыке. Потому что если – примат слова, то это совершенно особенный подход. Вот, например, на Украине – не знаю, есть сейчас или нет, но я еще застал, – были так называемые лирники – от слова «лира». Но это не та лира, которую рисуют так: рога, а посередине струны натянуты, что-то вроде арфы, только другой формы. Нет, по-украински лира – это инструмент, где резонирует звук. Ну, как скрипичное тело или гитарное, натянуты струны и вращается что-то, по-моему, деревянное, квадратное что-то... не помню формы. В общем, за ручку вращают, и создается такой гул. И лирник поет старинные песни – казацкие, запорожские – под такой гармонический музыкальный гул. Поэтому он совершенно свободен в ведении голоса, он голосом не следует тому, что написано, скажем, в нотах. Вот так и музыка, сопровождающая слова такого песенного

склада, как в авторской песне, – она другая. Любая попевочка, совпадающая по ритму с ритмом стихов, не годится. На ощупь ищешь, пока простая мелодия какая-нибудь, какая-то изюминка мелодическая не начнет выражать то, что я хочу. Вот такой подход. Он, вероятно, не единственный, но у меня – так.

...Мне кажется, что песня сейчас стала немножко менее авторской и более самостоятельной. Менее требовательны стали ребята к собственной песне.

- *А в чем это выражается?*

- В качестве. Стих стал полегче. Менее насыщенный. Короче говоря, те песни, что мне приходилось слышать... Вот посидеть бы ему самому бы, еще над ними поработать.

- *Пережить?*

- Да нет, есть там строки, которые выдают переживания и искренность, и всякое такое. Но чувствуется снисходительность к себе. Какая-нибудь фраза, которая звучит приблизительно, для рифмы, или строфа – три строчки написаны как надо, а четвертая – для рифмы, – понимаете, это не то. Хорошо, если все четыре завязались сразу, но если не завязались – вычеркивай всю строфу, все четыре строки вычеркивать надо ко всем чертям. Либо, если она по каким-то причинам нужна, то и делай ее под стать другим. Это происходит и со мной, и с кем угодно. У меня была одна песня – «На Канатчиковой даче» [«Песенка про психа...» – В.Ю.]. Она делалась так. Сначала я написал: «Солнце село за рекой, за приемный за покой» и так далее. Написал, дал прочесть одному знакомому. Он прочел:

- Слушай, какое тяжелое впечатление производит.

- А производит?

- Производит.

- Ну, так я этого и добивался.

- Знаешь, ощущение такое, что сидит он и забинтованную лапу качает.

Он ушел. А последнее уточнение мне подсказало, что я не того добился, чего хотел. Да – тяжелое, да – ранение, но что-то здесь было не то. И тогда я только догадался, что речь идет не о физическом ранении, а о душевной контузии. Я сам не знал до конца, кто у меня персонаж. И только когда он сказал, что лапу раненую качает... Нет, тут другая боль, и сбивчивость, все другое. Не физическая боль – душевная, духовная контузия. И вот я стал крутиться и искать какую-то строфу, которая бы это объяснила. Месяца два я искал эту первую строфу:

*Балалаечку свою
Я со шкала достаю,
На Канатчиковой даче
Тихо песенку пою.*

А потом название, – прозаическая строфа, которая уже окончательно точку поставила. Не просто «Псих», знаете, а «Песня о психе из больницы Ганнушкина, который не отдавал санитарам свою пограничную фуражку».

Он на этом заикнулся, и это все – другое ощущение. Одно дело ранение, другое дело – духовное ранение. Одно дело – духовное ранение, другое дело – духовное ранение, связанное все-таки с войной. Именно – пограничник. Эти ребята первые принимали бой.

...И вот приходится видеть: написал человек искренне, а дальше все уходит в песок, мякинка пошла. Вы пишете, это стоит сказать, может быть, кому-то пригодится. Пошла мякинка. Ее никто не может выбросить, только он. Либо доводи ее до кондиции, возись до тех пор, пока она не встанет в ряд с основными, важными строфами, строками и словами, либо – просто «выжимай воду». Вот у меня была такая песня – «Про органиста», длинная песня. А сначала это была короткая поэма. Врать не буду – короткая поэма. Потом вижу – в ней все то, о чем я сейчас говорил. И стал «выжимать воду». Безжалостно совершенно. Только смотрел на стыки – получается что-то из оставшегося или нет. Чуть-чуть скомпоновал, а все промежуточное – долой. И получилась длинная песня. И в этой песне я уверен. Там, знаете, как в украинском борще – ложка стоит. Там уже ничего не выбросишь, она цельная. И цельности в данном случае я добился выкидыванием. В «Пограничнике» я искал два месяца, чтобы все получилось как надо. И тут, в «Органисте», я тоже безжалостно «выжимал воду» – один к шести. Осталась одна шестая часть того, что было. Лучше песня, но литая, чем рыхлая поэма. Вот такая штука. Есть хорошие строчки, есть хорошие строфы, но – либо недотюкал, либо перетюкал. Либо выкидывать надо, либо переделывать.

Авторская песня – она тогда авторская, когда выступает автор, когда выдержано на прочность все: и органичность мелодии, и манера исполнения, и прежде всего стихи. Основа – что ты хотел сказать, как ты хотел сказать и все ли имеет одинаковый вес.

...Я сейчас перестал петь, потому что у меня с глазами что-то случилось. Я и раньше переставал петь, потому что когда на телевидение отдал тексты, у меня какой-то спад произошел. Как-то отделился от меня сам процесс работы. А потом просто понял, что новую тему ищу. Основную, доминанту как бы. Она не поддавалась мне долгое время. Сейчас вроде бы начинает поддаваться. Во всяком случае, потихонечку накапливаются какие-то другие стихи. Музыка еще не идет. Вот не идет, и все.

- *А не могли бы вы что-нибудь почитать?*

- Прочитать? Если не забуду «текст слов». Я не буду читать как стихи, а просто буду закладывать строфу за строфу, про что там написано. Никакой выразительности. Я потому и петь начал, что стихи читать не умею – я стих читаю построчно. Не целиком, не по строфам, а по строчкам. А петь – легче.

<...> ...Существуют, с полной ответственностью говорю, в художественном творчестве, – не знаю как в других профессиях, – очень ревнивые люди. Видимо, каждый отдается своей работе, царапают соседние успехи и так далее. У меня в жизни никогда не было соперников в искусстве. Никогда. У меня в искусстве был один-единственный соперник – я сам. Это я говорю с полной ответственностью. Довольно нахальное заявление, но если вы поймете его правильно, ничего нахального в нем нет. Не потому, что я сам

перед собой на котурнах ходил – такой я окончательно замечательный, никто мне не ровня. А потому, что я всегда понимал, что соперничать я имею право только с самим собой. Самому себе старался доказать – а я могу еще лучше, а это уже было. А то, что пишет сосед, в этом смысле меня не касается. Наоборот, когда вокруг пишут хорошо, – живешь полной жизнью. Компания хорошая образуется, тебя стимулирует. А самому себе соперник – на это человек имеет право. Вот был такой необыкновенный смельчак – маршал Тюрель, по-моему, во времена короля Генриха IV, что ли, ну тот самый, что «жил-был Анри Четвертый, он славный был король». А может быть, в какие-то другие времена. Славился необыкновенной храбростью. И вот, когда он помирал, к нему пришли интервьюеры с тогдашнего средневекового телевидения. Короче, собрались какие-то люди, чтобы он сказал свои последние слова. Первый вопрос был такой: «Откуда у вас такая храбрость? Каковы причины таких достижений по этой части?» А он ответил великолепной фразой (не помню, где-то прочел): «Я всю жизнь боялся только одного: что солдаты увидят, как у меня дрожат колени, когда пролетает ядро». Он боялся только своего страха. То есть ему был свойственен страх, но другой, качественно другой. Он сам с собой соперничал. А как же ему удавалось добиваться этого? Он отвечал так: «Я себе говорил: ты дрожишь, стервец, но ты задрожешь еще больше, когда узнаешь, куда я тебя поведу». Вот это самоборьба. Самоборьба, по-моему, – это невероятно необходимая вещь для каждого человека в любой области. Это не самовоспитание, не самотренировка – все это побочные результаты вот той основы. Нельзя давать себе спуска. Не чтобы другой тебе спуска не давал, а ты – себе. Я не знаю, сколько мне осталось жить, – дай Бог, – у меня сын маленький. Но арифметика гипнотизирует – шестьдесят один, уже дальше больше. Так вот, пожалуй, на тот период, который прошел, если я чем-то горжусь в самом себе, так это тем, что во мне был всегда один соперник. Когда меня критиковали – в одно ухо впускал, в другое выпускал. Но когда сам себе не нравился – тут была битва кровавая. Сам я себя вычислял по всем параметрам. И искал, как можно сделать лучше. Это было, да, я могу сказать.

- *Воздействовало ли на вас как-нибудь творчество Высоцкого?*

- На меня – нет. Просто я был раньше. Я раньше сложился. Но мне он очень нравится.

- *А после – не было воздействия?*

- Нет. Он мне очень нравится, но я не знаю всех его песен...

- Их всего семьсот.

- Тем более. Я не уверен, что все они хороши. Не может быть, чтобы у настоящего поэта было все ровно. С некоторыми песнями я по идеям не согласен. Но это не имеет для данного разговора ни малейшего значения. Это огромного дарования человек. А когда появляется поэтическое явление – в любом искусстве, – я начинаю не подражать, а удирать. Мне нужно свою тропочку отыскивать. И каждый должен делать так. Не то что рационально – а ну как я соригинальничая и удивлю мир злодейством, – нет, это ерунда. Рационально может быть только одно: если ты поэт, то не имеешь права идти

вслед, в колею, и быть похожим. Потому что если ты похож сознательно (бессознательно тоже бывают такие вещи), то ты и не можешь быть поэтом.

- *Понятно, что вы не могли подражать ему.*

- Наоборот, я бегал от него.

- *Вы ведь были первым.*

- Не только поэтому. Дело в том, что бегать надо даже от самого себя. Сделал какую-то вещь, сложилась она на твой взгляд, ты ей хоть как-то доволен, – следующую вещь делая, ты уже должен от той убегать, а не развивать успех. Иначе будет самоповторение. Потому что в следующий момент ты уже другой, а делаешь вид, что ты прежний. Ты же живешь. Двух мгновений не бывает одинаковых, а тем более двух переживаний, а тем более – выражающих их двух разных песен. Если ты «застолбил», то ты уже впадаешь в ремесло. Приемчик нащупал – и дуешь. От себя-то бегать приходится в каждой следующей вещи, а уж не убегать от другого – это просто немисливо, самолюбие не позволяет. Стыдно. Э, брат, это ты не свою песню поешь, чужую... А у Высоцкого талант огромный, особенно в тех песнях, что я слышал.

- *Кроме Высоцкого и Окуджавы – кого еще вы могли бы назвать из тех времен?*

- В первом поколении, если не считать меня самого, было такое явление – первым после гигантского перерыва появился Булат. А потом появились ребята второго поколения – даже и по возрасту: Володя Высоцкий появился, Юра Визбор, который недавно умер. Жена его тогдашняя, Ада Якушева, – у нее было несколько вещей очень трогательных. «Я шагаю дорогой длинной, все повороты ее пройдя»... Забыл дальше. Однажды в одной компании оказались Ада Якушева и я. Я ведь со всеми знаком только шапочно, да я и старше. Я ей сказал, что мне нравится одна ее песня. Она ее спела. Я сказал: «А знаете, как эту песню можно по-мужски спеть?» – и эту же самую песню спел на свой манер – настырно, агрессивно. Получилась мужская песня. Она очень смеялась. Но некоторые ее песни спеть так было нельзя, мне не удавалось. Они очень трогательные были, по-женски. Хорошая поэтесса. Потом – я ее просто не знаю, даже в глаза не видал, – Новелла Матвеева появилась. Были совершенно чудесные стихи. Мы все увлеклись тогда ее «Страной Дельфинией». Очень трогательно. Я сразу понял, что пришел совершенно особенный, другой, новый поэт.

- *Вы это почувствовали?*

- Ну что вы, конечно. У меня слух, знаете... Ну вот, появилась поэтесса с совершенно другой интонацией, со своим миром. Поэты друг от друга отличаются, страшно сказать, даже не талантами – у одного больше, у другого поменьше, – а тем, что у одного есть свой мир, а другой пытается насобачиться изображать чужой. Я имею в виду мир внутренний. Внешний мир у всех одинаковый, более или менее во всяком случае. Поэт интересен внутренним миром. Моцарт и Сальери, – если брать вершинные примеры, – Моцарт писал свой мир, а Сальери пытался насобачиться изображать чужой. Поэтому и поверял алгебру гармонией, всякие приемчики, анализ и так далее.

Он думал, что из суммы чужих находок можно сделать одну свою. Нельзя сделать. Потому что то, что написано, – надоевший пример, – это верхняя часть айсберга.

- *А еще какие имена вы могли бы вспомнить?*

- Нет, я хочу вам еще про одну песню Новеллы рассказать. «Дельфиния» была чересчур девическая песня, нежная, мягкая, ну, видно было – трепетная душа пришла. Детская, ребячливая. Меня очень тронула, но «треснул» я не на этой. Была такая песня – там лапа поэта сразу почувствовалась – была песня «Ночь на стройке» [«Окраина» – В.Ю.]. Я захлебнулся... Это сказочная песня. Я не очень много знаю-то ее песен. Но – сразу видно. Это, знаете, как будто идете по улице и нашли листок из книжки, – и сразу видно, что это: тут третьесортная литература, а тут, – поднял листок, – Чехов, или Хемингуэй, или Толстой, или Фолкнер. Видно уже по строке. Вы не знаете ни сюжета, ничего, но – л а п а видна. Этого достаточно. Так и эта песня Матвеевой. Ни одного слова не помню, помню ощущение ночи на стройке, что-то недостроенное, окна... Прекрасная вещь. Потом я стал меньше следить [за песнями – В.Ю.], годы стали идти, свои дела, потом проза начала у меня писаться...

Как раз в шестидесятые годы, когда я больше всего пел, тогда и эстрады было много. Володя Высоцкий – он же актер, ему [сцена – В.Ю.] просто нужна. У него такая душа, ему нужен контакт с залом. А мне в основном нужен контакт с бумагой и два-три человека. Проверил и пошел дальше. Мне достаточно самооценки и оценки недалеко от меня отстоящих людей. Вот и все. А дальше, если стоящее, – ничего, вылезет, и вылезает, как видите. Вот вы сейчас пришли, а я уже не пою лет пятнадцать. Значит, песни где-то живут, работают. Надо просто делать прочные вещи.

- *Первая ваша песня – до войны – в каком году появилась?*

- Ну, если это был класс седьмой, то в тридцать седьмом, если восьмой – то в тридцать восьмом году. На слова Грина – «Не шуми, океан, не пугай...».

- *Мы же ее поем!*

- Я взял ее из двух стихов Грина, прямо из того сборника, который я выцыганил у одной дамы, – он ей был совершенно не нужен, просто стоял. Она с легкостью отдала, а для меня это был переворот. Так сложилось. Это была первая. Потом была еще одна – на слова Бориса Корнилова. И потом я несколько раз делал такие вещи – писал на чужие слова. Во мне еще сидел ученик музыкальной школы. Но я уже понял, что пишу свои песни. И потом уже не писал на чужие слова, а уж после войны тем более.

- *Пиратских песен у вас нет?*

- Пиратских – нет. Знаете, я привык понимать буквальный смысл слова. Сейчас для вас пират имеет переносный смысл – море, паруса, декоративные кинжалы... Но пираты, простите, – бандюги, живых людей резали, из-за золотой бранзулетки могли горло перерезать. Корабли топили...

- *Флер какой-то, видимо, просто возник...*

- Ну да. Зверье живоглотное – вот что это было. Другое дело – причины появления пиратства. Их миллион всяких разных – социальное бесправие и

так далее. Но это причины, а человек все же несет ответственность за самого себя. Причины причинами, но каждый выбирает свой путь.

- *Вы мне тут Сельвинского напоминаете. Молодого.*

- Да?! (*Смеется.*) Не знаю...

- *А вот этот ваш автопортрет - он каких годов?*

- Это – когда у меня был сердечный приступ. Думали, что микроинфаркт, оказалось, что вроде нет, я тогда до инфаркта не дожил. То есть это было на старой квартире, год шестьдесят девятый, как раз перед переездом сюда.

- *Молодой, красивый.*

- Ну уж, молодой... Хотя все же двадцать лет прошло. Ну, не двадцать – пятнадцать.

...Вопрос, я понял, такой – как я отношусь в целом к сочинению песен и какие перспективы? Насчет перспектив – речь может идти только о возможностях. Иначе – это как предсказание судьбы... Смешно. Смотря опять же, из каких основ исходить. Есть великая формула Пушкина... Кстати, когда меня спрашивают, какой самый современный поэт, я говорю – Пушкин. Это не кокетство, не желание блеснуть дешевым парадоксом. Это действительно так. Я на самом деле считаю, что самый современный поэт – Пушкин. Не верите – покопайтесь сами и уверитесь. Как ни странно, при гигантской литературе о Пушкине и высочайшем мнении о нем всех людей в нашей стране, всех без исключения, тем не менее это фигура невероятно загадочная. Причем всякие там биографические детали меня как раз интересуют мало. А сужу я по результатам. Это невероятный поэт. Когда я занимался живописью, у художников было такое выражение: «написано нетом», то есть не поймешь, чем. Чем писал Пушкин – непонятно. Потому что первое, что бросается в глаза, – простота невероятная. Пастернак писал, что он мечтает под конец жизни впасть, как в ересь, – в неслыханную простоту. Он только мечтал впасть, а Пушкин – впал. У любого другого поэта получается легковесно, когда он пытается под Пушкина работать. Просто все, понятно, – а не Пушкин. Побасенки всякие, – а не то. Сейчас считается, что настоящий стих – это когда переусложненный, а остальное – примитив, Ничего подобного. Примитив – это не элементарность, это умение выбрать такие слова, где все совершенно понятно, а вместе с тем они какие-то невероятные. Есть гениальная беспризорная песня «Ох, умру я, умру я, похоронят меня...». Это совершенно свирепая простота, – ничего не убавить. Как у Бетховена «Сурок»... Я не могу повторить мелодию, у меня сразу ком в горле. Потому что – какой там сурок! Это говорит ребенок, а любой ребенок – это сам Бетховен.

Так вот, Пушкин – это совершенно невероятная фигура. И вот его формула: «Гений и злодейство несовместны». И всё. Значит, если исходить из такого противопоставления, то авторская песня – это проявление гения, а гений есть в каждом человеке, я совершенно убежден, – все дети рождаются гениями, а потом их перевоспитывают во взрослых. И поэтому в основе своей, по задумке своей, по прицелу, – это проявление лучшего, что есть в

человеке. Вот что такое авторская песня. А превратить ее можно, конечно, во что угодно, сами понимаете. Черт-те во что можно превратить.

- Ну и, значит, какие у этой песни возможны перспективы?

- Вот, пожалуйста. В одном случае она может стать злом, тем более что она – массовая, люди ей уже поверили. А в другом – если человека понесло (не надо этому сопротивляться) и если это – не желание кого-то щелкнуть по носу, не фельетонные затеи и забавы, а идет выплеск души человеческой, лучшего, что в нем есть, – тогда это реальное, практическое добро. Причем массовое, народное, прекрасное. Вот перспективы.

- Я имею в виду банальные вещи – научно-техническую революцию, «ящик», воздействие информации, – вот это все не заглушит ли авторскую песню?

- Нет. Песня из-под этого выпутывается, в том-то вся и штука. Несмотря ни на что. И из-под «ящика». Хотя «ящик», пока, во всяком случае, – я убежден, что этот «ящик» ...

- Зло?

- Нет, не зло, а, скорее, злоупотребление. Минимум информации. Хотя на самом деле это изобретение – оно же нейтральное – можно пустить так, а можно этак. На самом деле это изобретение, равное книгопечатанию, может, даже больше. Что вы! Возьмите самую элементарную вещь – не искусство, а обучение подростков. Представьте себе, что тут можно сделать по телевидению!

...Если человек от глубоко личного не отошел, то я совершенно убежден, то есть – не просто убежден, а верую в это дело, потому что верую в формулу «Гений и злодейство несовместны», – если он от этой формулы не отошел, то удачную песню он может получить только на этом пути. А если он хочет получить все-таки не беглый успех – ну похлопали, популярность, кому-то потрафил, – а хочет, чтобы на самом деле что-то осталось в вечности, было прочное, – то, хочешь не хочешь, он встает на позицию этой формулы. То есть он сделает Лучшее, что может, а лучшее – это не злодейство. Как ни крути, но оно не злодейское. И в таком случае чем больше пушкинского, тем лучше для всего населения, простите, Земного шара. Вот какая штука!

Почему я за Пушкина так цепляюсь? А просто – это гений светлоты. Он же жил в аракчеевское время. Мать честная, что же там было! А он умудрялся делать то, что он сделал. Невероятно простые внешне вещи, и не то чтобы – копнешь, а там глубина, – нет, не в этом смысле. Просто – невероятно простыми средствами достигал прямого воздействия на душу.

Другим нужно сколько орать, сколько слов потратить, сколько приемов, а он бил в точку – и все. Пушкин это, конечно, праздник. Но я, например, в школе читать его не мог. Потому что там – образ Ольги и образ Татьяны. Все. Или еще:

«Евгений Онегин» – энциклопедия русской жизни... Вот уровень преподавания. Преподаватель тех времен давал нам поэму как энциклопедию, и мы по поэме «Евгений Онегин» изучали, что ели помещики тех времен. Потом нужно было, чтобы прошло какое-то время. Потом я

случайно открыл – а! Поэт, поэт, шампанское какое, раскованность, светлота, а ум какой!

И вот – вернемся к узкой теме, к авторской песне: она ведь не случайная, это ведь потребность, потребность времени, общества и так далее, поэтому пришло время поучиться такому искусству. Не один начнет, так другой, – просто носится в воздухе. Так вот, если парень берется делать эту самую авторскую песню, берется в такой момент, то на своем уровне – не на пушкинском, не надо пыжиться, это смешно, нелепо, лопнешь от самораздутья, – но вот с полной самоотдачей, искренностью и внутри искусства, которое он в себе почувствовал, – то сделает он эту песню. Сначала стих, потом – ищет, ищет – и найдет мелодию, музыкальную основу, и еще догадается, как петь ее, – вот и будет его маленький шедевр. Он сделает это «под завязку», под свой потолок. Потому что в искусстве чемпионов не бывает. В одном романе написано, что вся великая литература стоит на одной полке. Это не спорт, это не конкурс, чепуха собачья – количественное определение. Каждый, каждый – вот в чем смысл авторской песни. Великая демократизация искусства.

Евгений СЕРГЕЕВ

МНОГОБОРЕЦ¹¹⁰

Вот и договорились наконец-то, что творчество Владимира Высоцкого целесообразнее всего рассматривать как явление культуры. Мысль эту высказал В. Толстых¹¹¹. С ним полностью согласен Ю. Андреев, да и те, кто ранее писал о поэте, певце и артисте (Р. Рождественский, Ю. Карякин, Л. Лавлинский, Н. Крымова и др.), говорили по сути о том же, только иными словами. Но самое-то интересное, что и антагонисты Высоцкого – если проанализировать логику их неприятия (логику, а не подлоги вроде пресловутой «могилы майора Петрова»¹¹²) – в принципе придерживаются того же мнения. Они охотно подчеркивают непрофессиональность магнитофонного песнопения, когда самодельные стихи подаются хриплым голосом под примитивный аккомпанемент расстроенной гитары. Но этим не ограничиваются. Для них его песни – рецидив блатной романтики,

¹¹⁰ Впервые опубликовано: «Вопросы литературы», 1987, №4. С.103-131. Одна из немногих проблемно-теоретических статей о специфике песенно-поэтического творчества В. Высоцкого и целого движения в нашей культуре, именуемого то «самодельной песней», то «авторской» (сост.).

¹¹¹ Толстых В. В зеркале творчества (В. Высоцкий как явление культуры) // Вопросы философии, 1986, № 7. С.112.

¹¹² См.: статью Куняева Ст. «Что тебе поют?!» (Наш современник, 1984, №7), в которой говорится, что возле могилы В. Высоцкого на Ваганьковском кладбище «глазеющий толпящийся народ», якобы, затоптал могилу с табличкой: «Майор Н. Петров, умер в 1940 г.».

воспевание преступности, апология мещанства, эпидемия дурновкусицы, то есть сугубо отрицательное, вредное, болезненное, но все же явление – явление социальнокультурное.

Мнения поляризовались. В запале спора поклонники (наиболее рьяные из них) всячески превозносят певца и поэта, порой непомерно, противники же – всячески принижают и тоже нередко перебарщивают. Суть же, по моему, не в том, какое звание ему присвоить посмертно или какое прозвище приклеить, Есть факт культуры, факт реальный и несомненный – творчество человека, чьи песни вот уже четверть века у всех на слуху. Необходимо по возможности точнее определить его роль на общей сцене, его место в общей связке. И тут сразу же возникает множество вопросов.

Вот первый: считать ли песни Высоцкого произведениями искусства или они – как полагает Т. Баранова¹¹³ – эрзац, заменитель искусства для широкой аудитории, широкой, но неглубокой, то есть эстетически не очень-то образованной и не больно-то требовательной? Т. Баранова достаточно детально проследила, чем и почему эти песни могут нравиться тем, кто любит потреблять художества на досуге, кому после дневных хлопот не нужны Борхес и Кортасар, а подавай «чего-нибудь попроще». Но вот загвоздка: среди людей, которые устно и письменно выразили свою признательность Высоцкому, много и профессиональных писателей, литературоведов, философов, артистов, тех, кто не только по роду занятий знаком с настоящей культурой, но и сам в ней кое-что создал, то есть истинное творение от подделки отличить сможет. Правда, вероятно, именно поэтому они, как правило, говорили не столько о художественных достоинствах песен Высоцкого, сколько об их эмоциональной выразительности и социальной значимости.

Но если перед нами искусство, то в нем непременно должна быть искусность, пусть не во всем, а в чем-то одном Высоцкий должен явить совершенство, в чем-то одном он должен быть – с чисто профессиональной, «цеховой» точки зрения – специалистом высокого класса. В чем?

Тут, на мой взгляд, мы сталкиваемся не просто с сочетанием музыки, поэзии и пения, и даже не с синтетическим, а с синкретическим искусством, которое у нас пока еще плохо исследовано, а потому лучше пользоваться не искусствоведческой (как бы это ни казалось странным), а спортивной терминологией.

Владимир Высоцкий чемпион в многоборье. Пусть в отдельных видах его достижения и ниже рекордных, но мало кто способен набрать такую сумму баллов, мало кто может с ним состязаться именно в многоборье. Поэт, композитор, певец, актер – и это как минимум, потому что можно и детализировать: не только стихотворец, но поэт-драматург, работающий в разных жанрах – лирика, сатира, сказка, баллада; актер широкого амплуа – и трагик, и комик. Композитором он, правда, сам себя не считал, говорил даже,

¹¹³ Баранова Т. «Я пою от имени всех...» // Вопросы литературы, 1987, №4. С.75-102.

что подбирает к стихам не музыку, а всего лишь «ритмическую основу». Впрочем, В. Толстых полагает, будто Высоцкий скромничал. Может, и так, судить не берусь, в музыке не сведущ, однако, и на мой некомпетентный слух, в лучших его песнях, ну, скажем, в таких, как «Беда», «Кони привередливые», «Банька по-белому», мелодии не банальны, не примитивны. Опять же не сужу о вокальных данных, допускаю, что их, как говорится, «бог не дал» (впрочем, мне, как и многим, нравится его голос), но в искренности и истовости исполнения с ним мало кто сравнится.

И все же сумма баллов определяется не только количеством, но и величиной слагаемых, а в художественном многоборье для Высоцкого, как представляется, наиболее важным было реализовать талант поэта и артиста. И здесь сам собою возникает вопрос: стихи Высоцкого это полномерная поэзия или просто песенные тексты, которые без поддержки музыкой и голосом ничего особенного из себя не представляют? Мнения высказываются самые разные, вплоть до взаимоисключающих. Ю. Андреев находит в этих стихах массу достоинств, оценивает их по высшей категории, но – показательно – при этом мало цитирует. Правда, и он прибегает к оговорке: «Нелепо утверждать... что превосходной степени достигают все иго песни». Другие сторонники Высоцкого напоминают: даже в лучших стихах не все строки одинаково удачны, не все образы равноценны. Т. Баранова же, напротив, охотно цитирует, что позволяет ей наглядно продемонстрировать несостоятельность многих стихов, однако – стоит отметить – при этом она нарочито выбирает именно те самые «неравноценные» и «не одинаково удачные» строки, к тому же в основном из ранних, так называемых «блатных» песен, а то и стилизации.

Я знаю, что один из наших ведущих стиховедов написал статью «Мастерство Высоцкого», написал просто так, для себя, написал, потому что материал очень уж привлекателен и заманчив. Знаю, что исследуются городской жаргон и диалектизмы в его песнях. Но ведь вздумай кто-либо сделать работу: «Дилетантизм Высоцкого» – и тут недостатка в примерах не будет. Нет даже нужды придираться к корявостям и шероховатостям многих строф – они вполне объяснимы и оправданы сознательным стремлением автора к нарочитой просторечности, умышленной «нелитературности». Но в песнях избыточно много строк облегченных, существующих как бы «для связки слов», встречаются и явные неумелости, и какая-то почти ученическая натужность. В авторском исполнении они не режут слух, зато моментально бросаются в глаза при чтении. Попросту говоря, стихи Высоцкого плохо смотрятся с листа.

Но само требование непременно проверять любой стих на глаз порождено уверенностью, что полиграфическая форма бытования поэзии не просто наиболее распространенная, но и самая оптимальная, естественная, что ли. Уверенность, по-моему, странноватая, особенно для нашей поэзии, которая в отличие, скажем, от английской и доныне все еще слишком тесно связана с устной традицией. У нас, например, нет «глазных» рифм (когда слова рифмуются по написанию, а не по звучанию), зато, особенно в XX

веке, появилось множество рифм, так сказать, «ушных» (воспринимаемых только на слух), нет у нас и английских слоговых пропусков, применяемых для соблюдения размера. То есть можно сказать, что письменный российский стих все еще наполовину устный. Стихи же Высоцкого устные на все сто процентов, устные по самой своей природе, изначально чуждые бумаге. Их просто записать и то трудно, что признает Н. Крымова составитель нового сборника стихов Высоцкого (книге готовится к печати в издательстве «Советский писатель»): «...мы не знаем авторского мнения относительно того, как должны выглядеть его стихи на бумаге»¹¹⁴. Речь не только о том, набирать ли их столбиком, лесенкой или флажком, делать выключку с краю или по центру, начинать каждую строку с большой буквы либо с малой и т. д. Речь о том, что и разбить эти стихи на строки порой не так-то просто. Сужу по сборнику «Нерв». Составляя его Р. Рождественский – поэт, автор многих песен, а в том, что касается стихографии, сам отнюдь не архаист. Но и ему было нелегко подобрать систему записи к строфам Высоцкого. Я буду цитировать стихи так, как они напечатаны в книге, ставя знак // там, где очевидна необходимость разделить строки.

*Я до рвоты, ребята, //за вас хлопочу.
Может, кто-то, когда-то // поставит свечу
Мне за голый мой нерв, //на котором кричу,
за веселый манер, //на котором шучу.*

Ясно ведь, что тут восьмистишие, но записано оно в четыре строки ради единообразия, чтобы не создавать разнобоя для глаза, потому что в других куплетах – по четыре, пять или шесть строк, причем то первые – двустопные, а последние – четырехстопные, то наоборот. Смотрится это и впрямь плохо, получается избыточная пестрота, хаотичность, неупорядоченность. Но своеобразие поэтики Высоцкого еще и в том, что он сначала как бы задает некую ритмико-музыкальную модель, а затем ее свободно переиначивает, варьирует. Иногда, напротив, в первом куплете он словно бы ищет форму, которая потом ясно выкристаллизовывается.

*Если друг // оказался вдруг и не друг
и не враг, //а так.
Если сразу не разберешь,
плох он или хорош.
Парня в горы тяни // – рискни.
Не бросай одного // его.
Пусть он в связке одной // с тобой.
Там поймешь, кто такой.*

Обратите внимание, тут, в книге, вообще ради сохранения единообразия рифмованный стих превращен чуть ли не в белый. А ведь ритмическая

¹¹⁴ «Он должен остаться, каким был...» // В мире книг. 1986. № 11. С. 60.

неопределенность первого четверостишия художественно оправдана смысловой неопределенностью – «если сразу не разберешь», поэтому и слушателем должна не сразу разбираться, улавливаться оригинальная форма – трехстопная строка рифмуется с одностопной.

Вот еще одна запись песни из того же цикла:

*Здесь вам не равнина,
Здесь климат иной –
идут лавины // одна за одной
и здесь за камнепадом ревет камнепад.*

В данном случае не отделена рифмующаяся строка, зато следующая разбита на две самостоятельные. Можно понять составителя, он стремился как можно точнее передать на листе те акценты и паузы, которые делал сам певец. Но Высоцкий открыл (а может, обнаружил в фольклоре и применил) интереснейшую особенность песенного стиха – несовпадение музыкальной фразы и поэтической. На одну и ту же ритмикозвуковую конструкцию у него зачастую ложатся то две, то три, а то и четыре строки.

Это же несовпадение приводит часто и к тому, что музыкальная фраза рубит во фразе поэтической слово пополам. Помните, в «Гимнастике»:

*Прочь влияния извне,
Привыкайте к новизне,
Вдох глубокий до изнеможения...
Если хилый – сразу в гроб,
Сохранить здоровье чтоб,
Применяйте, люди, об-
тирание,*

Прием этот знаком и письменной поэзии, но там он всегда воспринимается как изыск и требует смыслового обоснования, у Высоцкого же он оказывается совершенно естественным. И вообще ритмические вольности (а к ним следует приплюсовать и многочисленные случаи, когда, например, в ямбах вдруг встречается строка, написанная хореем или дактилем) придают его песенным диалогам и монологам удивительную живость и непосредственность. Но те же вольности на бумаге выглядят как режущие глаз огрехи и неумелости.

Нужно еще сказать и о рифмах Высоцкого. С листа многие из них кажутся бледными и представляются таким же проявлением непрофессиональности, как ритмические сбивы, на это и обращает внимание Т. Баранова. Но примечательно, что и В. Толстых, высоко оценивая творчество Высоцкого, все же считает нужным упомянуть о «многочисленных отступлениях от правил классического стихосложения, «торчащих» рифмах и сбоях ритма»¹¹⁵. Спору нет, в его песнях (особенно

¹¹⁵ Вопросы философии, 1986, № 7. С.114.

ранних) довольно много банальных глагольных рифм (о них я еще скажу особо), однако, боюсь, что в разряд «торчащих» попали и весьма богатые, глубокие созвучия, но воспринимаемые не просто на слух (когда в определенных позициях сходно звучат «е» и «и», «а» и «о», «к», «г» и «х»), но и при явной голосовой подаче (скандировании, протяжке). Вот несколько примеров:

<i>тяже-ло ша-ги</i>	<i>как крес-ты</i>	<i>воз-ле о-зер-ка</i>	<i>календа-ре или</i>
<i>ло-ша-ди</i>	<i>а-ис-ты</i>	<i>коз-л-ли-ка</i>	<i>ре-яли</i>

Есть у Высоцкого и такие рифмы, которые с точки зрения письменной поэзии не могут быть ими названы, как говорится, «по определению», поскольку не являются созвучиями в **окончании** строк. Так, например, в песенке о вывозе антиквариата у него рифмуются Шереметьево», «половина третьего» и «метео» – первая часть слова «метеоусловия». Это самое «метео» стоит не в конце, а в начале строки, но все же тут не аллитерация, а самая настоящая рифма. (В скобках замечу, что такие же неконцевые рифмы обнаружил А. Чернов в «Слове о полку Игореве».)

Поэзия тех, кого называли «молодыми» в 60-е годы, была ориентирована на звучание с голоса, но при этом не упускалась из вида и возможность печатной публикации. То же можно сказать о стихах-песнях Б. Окуджавы и Н. Матвеевой. У Высоцкого же мы, кажется впервые после фольклора, столкнулись с сугубо устным, принципиально не «бумажным», изначально не рассчитанным на полиграфию стихосложением. Мы все пытаемся его измерять «письменной» шкалой ценностей, не учитывая, что оно создается оно законам иной поэтики.

Кому неведомо, что мелодика, тональность, интонация (называйте как угодно – суть та же) является одним из важнейших элементов поэзии. Но анализируя письменные (беззвучные) тексты, выделить этот элемент и описать его в литературоведческих терминах довольно сложно, потому-то практически постоянно мы его попросту обходим. У Высоцкого интонация не только один из важнейших, она – структурообразующий элемент его поэзии. Она ломает ритм, она высвечивает рифму, она наполняет пафосом и лиричностью, злостью и грустью нарочито стертую обыденно-бытовую лексику – и «слова выходят коротки и смачны», она позволяет переосмысливать (возвышать или, наоборот, иронически снижать) традиционные и оттого на письме кажущиеся банальным» образы. Оценивать устную поэзию, игнорируя авторскую интонацию, все равно что оценивать верлибр, не считаясь с авторской системой записи.

В желании поглядеть стих «с листа», проверить «на глаз» есть свой смысл лишь в том случае, когда необходимо выявить самодостаточность поэтического создания.

Ну, а если в ней – самодостаточности – нужды нет? Ведь договорились же, что большинство произведений Высоцкого – это не песня в обычном

понимании, а маленький музыкальный спектакль. Пусть не спектакль, пусть сценка – все равно, в этом случае стихи – лишь либретто. Самодостаточность в либретто была бы явно излишней, она не оставляет места музыке и игре. Вместо спектакля получится речитатив!

Так все же: песни Высоцкого – это искусство или нет? Его стихи – это поэзия?

Да, искусство. Да, поэзия. Но непривычная (для исследователей, слушатель-то моментально привык), новая (а точнее, наверное, хорошо забытая старая поэзия, созданная по иным, не письменным канонам и требующая иного подхода к себе).

Иного – не значит облегченного, льготного. Даже учитывая, что стихи Высоцкого изначально рассчитаны на поддержку музыкой и голосом, зная, что они о природы «устные», не «бумажные», нарочито просторечны, «антилитературны», понимая все их порой ошеломляющее новаторство, все-таки нельзя не сказать что зачастую создается впечатление, будто строфы эти сочинены гениальным дилетантом. Нельзя не сказать, ибо грешны всякие побрякушки, скидки и потачки, когда речь идет о творчестве человека, который их терпеть не мог, всем нутром ненавидел.

Судя по всему, песни для него никогда не были чем-то вроде хобби или занятием по совместительству. Судя по всему, он к ним относился чрезвычайно серьезно. Ю. Андреев утверждает, что некоторые песни Высоцкий переделывал по 10-12 раз. И по-моему, нет оснований вслед за Т. Барановой причислять его к самоуверенным самородкам, которым ничем не втемаяшишь, что в искусстве, помимо врожденного таланта, нужны еще и благоприобретенные знания, и навыки, добытые постоянным опытом, и тренированная душа, которая «обязана трудиться и день и ночь». Нет, как ведущий актер одного из популярнейших театров, он знал, не мог не знать цену профессиональности, цену не только творческой свободы, но и творческой дисциплины, цену творческой, именно творческой надобности считаться с чужим мнением. Он знал пользу жесткой режиссуры и, думаю, понял бы пользу строгой редакции и суровой критики.

Но не было этого мнения, по крайней мере профессионально высказанного, компетентного, убедительного. Не было редакции и критики.

Двадцать лет он не признавал запретов, а в то же время его песни были как бы под запретом. Слушать их слушали, но о них не писали. Вспоминаю лишь пару печатных разносов, и то в одном из них Высоцкому «пришили» чужие тексты.

Двадцать лет он весьма по-свойски обходился с любыми авторитетами, даже Пушкина переиначил, чего никому бы не спустили; известные строки Маяковского «и жизнь хороша и жить хорошо» сунул в голову узколобому, но настырному боксеру Буткееву – и это простилось с легкостью (улыбнулись, и все), не придрались даже к тому, что Буткеев «сибиряк из Краснодара», не привязались и к Ване с Зиной, которым шурин, «какой ни есть, а он – родня», а ведь для Зины он не «какой ни есть» и даже не шурин вовсе, а брат родной – единокровный и единокровный.

Он критиковал все и всех, но сам оставался вне критики и для многих превратился чуть ли не в кумира. А между тем в критике и редакции он нуждался даже больше, чем другие. Не знаю, почему так получается, но, как правило, поэты, развивающие ту или иную фольклорную традицию, часто работают на грани банальности. Если уж по «гамбургскому счету», то разве Блок, шедший от городского романса, не грешил порой вычурной красотой даже в лучших стихах – как вам нравится «роза в бокале»? А уж ему не откажешь в образованности и в постоянном духовном саморазвитии. Разве у Есенина нет слащавой сусальности, опять-таки, в лучших стихах, разве перед гениальными строками: «И зверье как братьев наших меньших никогда не бил по голове» – не красуются строки явно посредственные, сентиментально-стереотипные: «Счастлив я, что целовал я женщин, мял цветы, валялся на траве»? Разве у Твардовского, опиравшегося на поэтику пословиц и поговорок, мало назидательности и риторичности, например в поэме «За далью – даль», а уж он ли не был требователен к себе? Разумеется, и у Высоцкого, исповедовавшего стилистику городской дворовой песни, банальностей предостаточно:

*Когда я вижу сломанные крылья.
Нет жалости во мне, и неспроста:
Я не люблю насилья и бессилья,
вот только жаль распятого Христа.*

Тут три первые строки, по-моему, отличные, а вот четвертая грешит выпендренностью, да и Христос всеу помянут, если не «для рифмы», то для вящей солидности или дурно понятой философичности.

Согласен, у Высоцкого банальностей больше, чем у вышеназванных классиков, но ведь никто из них не был, подобно ему, два десятилетия законсервирован в собственном соку. О том, что в его песнях удачно, что нет, он мог судить только по реакции зала. А зал всегда реагировал бурно, просто потому что его любили. Любовь же не только слепа, но и на ухо туговата. И тут правы Ю. Карякин и Т. Баранова – сильно повредила Высоцкому эта неразборчивая, калечная, слепо-глухая любовь поклонников. Ловили каждый звук, смеялись каждой шутке, сосредоточенно молчали, внимая любой исповеди. И совершенно не думали о профессиональном уровне стихов, музыки или исполнения. «Не по хорошу мил, а по милу хорош». Если не очень-то искусно, тем лучше – больше безыскусности.

*«Слава ему! Пусть он даже не Петр!
Чернь его любит за буйство и удаль».*

Ясно, что не стоит цепляться к словцу «чернь», ибо, конечно же, ни Есенин, ни Высоцкий не произносил его с аристократической пренебрежительностью.

Высоцкого, как некогда Есенина, любили не только за удаль, но главным образом за то, что в нем с очевидной наглядностью и в полной мере

проявился тот тип нашего национального характера, тот нрав, тот норов, без которого – вот уж точно – народ не полон.

Тут нужно оговориться. Я, в отличие от многих из тех, кто писал о Высоцком, никогда не был с ним знаком. Поэтому не вправе утверждать, каким он был на самом деле и каким хотел стать или казаться, о чем мечтал, на что надеялся явно или тайно. Не рискну и предполагать это подобно Т. Барановой, уже потому не рискну, что сам автор недвусмысленно заявил: «Я не люблю, когда мне лезут в душу». Просто опишу образ, который сложился у меня, и при этом надеюсь, что сходный образ (с субъективными поправками, разумеется) сложился у большинства почитателей его таланта.

Буйство? Да! Но буйство в песнях. Не только газетных статей с названием «Звездная болезнь» в рубрике «На темы морали», но даже слухов о скандалах, связанных с его именем, я не припомню. Поэтическое буйство в нем сочеталось с человеческой скромностью. Никакой шумихи, саморекламы, паблисити. «Ей сам Марсель Марсо чего-то говорил». Ей. О том, что ему говорили зарубежные корифеи культуры, никогда публике не рассказывал. Не хвастался.

Человек веселый, компанейский. Но ведь не покладистый. Не сговорчивый. Натура поперечная, из тех, кому дай разлинованную бумагу, они станут писать поперёк. «Пусть у всех толчковая – правая, а моя толчковая – левая», «Говорят: он иноходью скачет, это значит – иначе, чем все». Отстоять самобытность, настоять на праве быть самим собой – один из его основных принципов.

Когда в 60-е годы своеобразной модой в поэзии были сложные прихотливые рифмы, а откровенная романтика стала чуть ли не обязательным требованием («Романтика» – этим словом в то время назывались не только поэтические сборники, молодежные клубы, но и товары ширпотреба и заведения общепита), тогда Высоцкий был явным «бытовиком» и избегал всяких космических и глобальных сравнений, упорно придерживался простейших, преимущественно глагольных рифм: «Я все ноги исходил. Велосипед себе купил». «Налетел на самосвал, в Склифосовского попал». Зато позже, в 70-е, когда поэзия потянулась к «традициям», когда критика начала высмеивать «эстрадную» поэзию, а с ней и все ее атрибуты, включая сложную рифмовку, когда поэты дружно погрузились в философскую лирику, вот тогда-то Высоцкий прямо заявил о себе как чистый романтик, тогда стали в его песнях появляться рифмы одна прихотливее другой, тогда-то создал он глобальный образ: солдаты, вращающие земной шар.

Когда повсюду зазвучали дискотечные дисканты и здоровенные усатые парни затагнули «мальчуковыми» голосами, а то и прямо по-бабьи, он не только упрямо продолжал петь грубоватым баритоном, но и будто нарочно, наперекор моде усилил хрипы и рыки, в ранних записях их было куда как меньше.

Опять-таки вопреки моде во время безраздельного господства электронной музыки Высоцкий оставался практически единственным

популярным исполнителем, который развивал музыкальный фольклор. Не модернизировал, приспособлявая к бит-диско и прочим ритмам, не реставрировал забытые способы песнопения, превращая их в этнографический экспонат, а именно развивал. В его песнях городской фольклор существовал в своей естественной и современной форме.

Вобщем сопрягать имя Высоцкого со словом «мода», говорить о моде на его песни можно либо по неведению, либо сознательно подменяя понятия. мода тем лишь и держится, что меняется беспрестанно. Интерес же к Высоцкому в течение двадцати лет оставался на удивление устойчивым. Интерес этот, по-моему, помимо прочего был порожден еще и тем, что творчество Высоцкого всегда воспринималось не просто как самостоятельное явление культуры, но и как явление *альтернативное*, как движение поперек устоявшимся направлениям, как противовес тем или иным уклонам культуры.

Разумеется, различные направления и уклоны в искусстве порождаются не прихотью авторов, а вполне определенными социально-культурными потребностями времени. Но ведь и противовес, протivotок порожден не желанием выделиться из общей массы (по крайней мере не только им), в нем тоже реализуются какие-то социально-культурные нужды.

Мы знаем, почему в последнее десятилетие-полтора (об этом много писалось и говорилось) в поэзии выросла роль «лирического героя», роль «авторского «я»: «Я так вижу, так чувствую, так воспринимаю». И чем самостоятельнее это видение и восприятие – тем интереснее, при условии, конечно, что и видение и восприятие достаточно глубоки и художественно обоснованны.

Но нам надо понять и то, почему Высоцкий чуть ли не в одиночку продолжал отстаивать традиционную для нашей поэзии «лирику чужого «я»: «Он так видит, так чувствует, так воспринимает». Хотя в этом «чужом» видении, в этом «его» восприятии зачастую и не обнаруживалось чего-то особо самостоятельного и углубленного.

Мы знаем, почему наша проза, а следом театр и кино так долго и пристально вглядывались либо в отдаленные захолустные деревни, либо в крупные города, почему основными героями стали крестьянские старики, хранящие заветы предков, и тридцати – сорокалетние городские интеллигенты, постепенно теряющие нравственные принципы.

Но ведь и Высоцкий неспроста ни разу (!) не изобразил ни реликтового деда, ни рефлектирующего интеллигента. Его герои – люди поселковые, пригородные, окраинные, мешающие в своей речи диалектные слова с городским жаргоном. Толкуют они истово о чем угодно, особенно «под мухой», но обо всем знают лишь понаслышке. Но вот чего они не лишены, так это сознания собственного достоинства и живых человеческих чувств. И опять-таки, Высоцкий почти единственный человек в нашей литературе, кто знал с таким народом. Говорю почти, поскольку его персонажи состоят если не в родстве, то в соседстве с героями «городских» рассказов Шукшина. Правда, шукшинские мужики позлее, понервнее, да к тому же решительнее и

жилистее, чем «ребята» Высоцкого, эти отходчивы – «конечно, я ее простил», «я зла не помню, я опять его возьму» и т. д. Но все же и тех и других можно представить в одной очереди у ларька, в одном дворе, в одной коммунальной квартире. Можно представить, как стреляют они друг у друга трешки до зарплаты, как обмениваются рассказами о всяких житейских случаях.

И вновь Высоцкий проявил себя как многоборец: он удерживал многочисленные позиции на самых разных направлениях. Из этого вовсе не следует, будто все шли «в ногу», пели «в унисон», лишь он один – вразнобой. Но не следует отсюда и противоположный вывод, мол, он единственный выволакивал на себе чуть ли не полкультуры. Нет, поперечность натуры – это, видимо, черта характера, позже осознанная и возведенная в творческий принцип: делать все «на свой необычный манер», но он же понимал, что принцип этот сугубо личный, что ни напарники, ни сменщики ему не нужны – «делай, как я, это значит не следуй за мной».

*Он молчал невпопад и не в такт подпевал,
Он всегда говорил про другое, –*

это ведь не только о том, кто «не вернулся из боя», это ведь и о себе.

Мы долго явно недооценивали культурное значение творчества Высоцкого. Теперь же по привычке «вышибать клин клином» стремимся порой приписать ему все мыслимые достоинства, даже чужие, а в этом нет нужды, у него и своих вдосталь.

Нет нужды, по-моему, вслед за В. Толстых числить Высоцкого среди правдоискателей, заносить его в ряд таких писателей, как В. Овечкин, А. Твардовский, В. Шукшин, Ю. Трифонов, В. Быков. Именной перечень исследователь на этом обрывает, правда, добавляя – «и немало других живущих художников», то есть признает, что список можно и продолжить. Не только можно, но попросту необходимо, иначе получится, что к середине 70-х традицию правдоискательства поддерживали в русской литературе Высоцкий да Трифонов. Если к тому же еще принять и поправку Ю. Андреева: «Та правда, то бесстрашие, которые отличали именно Высоцкого, выделяют его даже и из этого круга славных имен», то окажется, что в течение двадцати лет он являлся главнейшим из российских правдоискателей.

Да нет же! Не правдоискатель он был, а правдолюбец – это понятия разные. Новообретенные истины, как правило, далеко не всеми и отнюдь не враз принимаются, да и вообще они обнаруживают свою неполноту обычно раньше, чем успевают усвоиться, но доля истины, и зачастую весьма весомая доля, в них в конце концов все равно остается. Однако правдоискатели редко добиваются широкой популярности. Высоцкий страдал не от того, что правда *не найдена*, а от того, что она *не названа*. В его песнях нет каких-либо свежих фактов, дополнительной информации, новых разысканий. Он пел о том, о чем все мы знали, и если мы ошибались – он ошибался вместе с нами, он впрямую, как свои личные, высказывал не только наши убеждения, но и наши заблуждения. Он кричал о том, о чем все мы поговаривали в узком

кругу – с сослуживцами во время перекура, с друзьями за столом, с попутчиками в купе. Потому-то и входил «своим» в любую компанию. Кричал о том, о чем мы помалкивали в кругу широком – на миру и перед миром. Помалкивали по разным причинам, кто по шкурно-конъюнктурным, кто не хотел «пробивать стенку головой», но были еще и соображения, так сказать, тактические и стратегические. Беспокоились то о детях (непедагогично выставлять напоказ недостатки, это мешает воспитывать гражданские чувства и патриотизм), то об иностранцах (итак нас в чем только не обвиняют, не надо подавать им новых поводов для клеветы и кривотолков). Существовал и такой довод: ну хорошо, это вам не нравится, а что вы предлагаете? Начни предлагать и услышишь тысячу возражений. Кто хочет делать – ищет способ, кто не хочет – причину. Это известно давно. Высоцкий способов не искал, но и причины не считал уважительными. Не уважал он их. Он, как и большинство из нас в то время, не знал, как подобает устроить мир, зато точно знал, что в этом мире его не устраивает. Не случайно его песня-кредо называется «Я не люблю».

Судя по песням, он не стремился разобраться в сути вещей. Он просто называл вещи своими именами. Чаще всего действительно лишь просто *называл* одним словом, одной строкой (но никогда между строк), вроде бы походя. Иногда же посвящал этому целую тесню. Одну из них для примера здесь стоит рассмотреть.

Крестьянин призывает «доцентов с кандидатами», «эйнштейнов ненаглядных» и «ньютонов, любимых до слез», приехать на уборку картошки, пока она не сгнила на корню, призывает и заверяет, что в случае чего и его односельчане всем колхозом придут на выручку ученым, помогут решить любую теорему и рассчитать любой проект.

Песня смешная. Типичный сатирический прием: от лица одного человека выразить мнение других, от лица крестьянина выразить точку зрения МНСов которым уже осточертело каждый год ездить то на прополку, то на уборку. Но нет в ней ни чванливого городского высокомерия по отношению к селу, ни раздражительности – справляйтесь, мол, сами, у нас своих дел по горло. Нет. Высоцкий отлично знает что «небось картошку все мы уважаем». Он высмеивает не саму поездку в село, а то, что сия добровольно-принудительная нагрузка именуется высокими словесами «шефство» и «взаимопомощь».

Примерно в это же время Ю. Черниченко писал очерк «Про картошку», где множество доводов, выводов, цифровой аргументации, ссылок на мнения специалистов, но есть в нем и явная ирония (одна «Агропустынь» чего стоит!). Есть в нем и эпизод, сходный с тем, что изображен в песне Высоцкого, сходный, но гораздо более впечатляющий, потому что основан на «убойном» факте из тех, что «нарочно не придумаешь». Каждую осень на уборку отправляются сотрудники того самого КБ, которое должно проектировать картофелеуборочные комбайны. Избавители от ручного труда сами вручную орудуют «лопатами да вилами». А далее точный

экономический расчет, в какую «копеечку» влетает государству подобная «взаимопомощь».

Несколько позже И. Васильев уже без всякой иронии проанализировал «шефство», обращая внимание не столько на экономическую, сколько на нравственно-психологическую сторону дела. Оказывается, что «взаимовыручка» не только бесполезна, но попросту вредна, поскольку развращает и «шефов», и «подшефных».

Это я все к тому, что Высоцкий, во-первых, не один был в поле воин, а во-вторых, его заслуга не в глубине постижения явлений – в широте их охвата. Он пел о «буфете, для других закрытом», и о валютных магазинах; о том, что «уронили шахматный престиж» (уронили-то, как скоро выяснилось, на короткий срок но весь тот срок стыдливо помалкивали), и о том, что наши спортсмены-«любители» не «за интерес» играют, а «за ту же зарплату», хотя, надо отдать им должное, в хоккее они «за ту же зарплату десятикратно уходят вперед»; вспоминал он о «штрафбатах» и «врачах-отравителях»; говорил о водке «из опилок» (опилки не опилки, но от «чернил» из фруктовой гнили ныне мы уже напрочь отказались); о модной одежде, которую «на нашей... швейной фабрике... вряд ли кто пошьет»; о грабительском вывозе антиквариата из страны и о выезде «бывших» (недавно по телевидению демонстрировался фильм об этом «бывшем нашем народе», и тот интерес, с которым он встречен, свидетельствует, что тема и по сей день чрезвычайно остра, а тогда-то она была одной из актуальнейших, и ныне мы уже признали, что замалчивание ее либо одностороннее освещение было явной ошибкой) и т. д., и т. д., и т. д. Этими «и т. д.» можно исписать несколько страниц, потому что Высоцкий в своих шестистых песнях коснулся (во многих случаях именно только коснулся) такого количества болевых точек, что по ним можно составить анатомический атлас нервной системы общества. Он не лечил, он лишь напоминал: не забудьте, где болит, не забудете – не запустите болезнь.

И я не думаю, чтобы им руководила жажда риска или любовь к запретному плоду. Он, например, практически ничего не сказал о таких злободневных и острых проблемах, как экология и воспитание молодежи, зато много и охотно писал о спорте – тема более чем дозволительная. Видимо, понимал, что есть вопросы, которых грешно, безнравственно лишь «касаться», а провести исследование и поставить диагноз он не сможет, – вероятно, знал и это.

Полный свод его песен – не учебник жизни, а скорее ее энциклопедия. Ладно (мы не Белинские, он – не Пушкин), скажем скромнее – словарь, справочник, кадастр, и пусть даже не всей русской жизни, а лишь бытовой ее части. Справочник же интересен многим: одним, чтобы свериться, другим – словцо подыскать (не случайно сотни строк Высоцкого разошлись как поговорки и прибаутки), третьим, чтобы подивиться: «Ишь ты, гляди-кось, а я думал, что это непечатное». Поэтому песни Высоцкого привлекали к себе людей многих и разных.

Привычнее да и приятнее употреблять устойчивый оборот – «хороших и разных». Но тут, увы...

«Я был душой дурного общества». Эта ранняя шуточная песенка, к сожалению, оказалась пророческой, как, впрочем, и многие другие его песни. Был. И дурного тоже. Не только его и главным образом не его, но из песни слова не выкинешь: среди почитателей имелись и те, от кого и самому хочется держаться подальше, а заодно и любимого певца от них уберечь.

Р. Рождественский ограждает поэта от «снобов», В. Толстых – от «мещан», Ю. Андреев – от «блатарей». С. Куняев, напротив, допускает к нему лишь «шашлычников», а Т. Баранова только людей с неразвитым вкусом.

Тут любопытно, что как сторонники, так и противники Высоцкого пользуются общей «методологией» – разбивают единый свод песен на две половины (сильную и слабую), а заодно и почитателей делят на достойных и недостойных. Далее, как в Писании, – воздается каждому по вере его: достойным отдают сильную половину, недостойным – слабую. Так что между сторонниками и противниками расхождения чисто количественные: спор о том, чего (силы или слабости) и кого (почтенных или непочтенных) больше.

Вроде бы логично, но вот беда, сами-то почитатели Высоцкого, как «чистые», так и «нечистые», слушают все, что есть на пленке, и, похоже, с одинаковым пристрастием. Попробуй тут разобраться, кто есть кто. Ведь не требовать же характеристику с места работы и декларацию о доходах.

Я никак не уразумею, а с какой стати обыватели и прочие непочтенные и неуважаемые граждане не должны понимать позднего Высоцкого, а люди достойные и со вкусом – не принимать раннего?

А потому – объясняют, – что в молодости он писал блатные песни. Анализу их художественной, нравственной и социальной неполноценности Т. Баранова посвятила свою статью, но у нее почему-то получается, что сочинением «противоправных» песен Высоцкий увлекся с детства и до конца жизни, однако в действительности персонажи, не читвшие уголовный кодекс, активно интересовали его года три-четыре, и тут я больше склонен верить Ю. Андрееву, который утверждает: песни эти – творческие этюды. Допускаю, что началось все именно с этюдов, но потом, видимо, переросло в увлечение; «домашнее задание» превратилось в форму самореализации, самовыражения, потому что чувствуется в тех песнях и юношеская бравада, и молодое шалопайство, и поперечность натуры: все пели под гитару про туристов, походы, палатки и костры, а он – про блатных, пивные палатки и проходные дворы. Наверное, если бы поэт сам составлял свои сборники стихов и диски-гиганты, он не включил бы туда «Нинку», «Шалаву» и прочее, но владельцы магнитофонов не интересуются авторским правом и не спрашивают, что им тиражировать и хранить. Никакого секрета в том, что Высоцкий шел от песен своего детства и юности, от дворовых и подворотных песен. «Сопливые романтики» горланили «Мурку» и Гоп со смычком», позже зазвучали «Батальонный разведчик», «Улица широкая», «Охотный ряд»,

«Как на Дерibasовской, угол Ришельевской» и проч., проч., проч. Он шел от них, но не к ним. И уходил все дальше. В зрелости он отнекивался, если на концерте просили спеть что-нибудь из «забав молодости». Отнекивался, но не открещивался, ибо греха-то на нем нет. Где ж воспевание преступности, когда персонажи – ребята обидчивые, но не злобные: «Я ж тебя не трону, а душе зарую»; «Востру бритву наострую и обрею тебя наголо совсем».

Странно, что противники Высоцкого (С. Куняев – поэт, Т. Баранова – критик, разбирающийся в тонкостях поэзии) не замечают откровенной иронии ранних песен, не замечают, что это не блатная романтика, а пародия на нее. «В меня влюблялася вся улица и весь Савеловский вокзал», «У ребят серьезный разговор, – например, о том, кто пьет сильнее, у ребят широкий кругозор – от ларька до нашей бакалеи». И разговор об урке, который «делает «варшаву», не случайно назывался «Формулировка», автор откровенно издевался над тем, что казенщина впиталась в кровь даже уголовникам («Не согласен вовсе я с такой формулировкой»), издевался и над трусливостью граждан, добровольно отдававших свои соцнакопления первому встречному («Тихо подойдешь, попросишь сторублевку. При чем тут нож? При чем грабеж? Меняй формулировку!»).

Высоцкий не новую волну воровской песни породил, а, напротив, спародировав блатную лирику, уничтожил ее. Помню, году в 67-м мы ездили в колонию и кто-то из однокурсников познакомился там с парнишкой-цыганом, которого скоро освободили. Он дал парню свой адрес, и, выйдя на волю, цыган приехал к нам. В студенческой компании он пел настоящие тюремные песни. Великолепный голос, прекрасный аккомпанемент, исполнял с чувством. А мы опускали глаза, чтобы скрыть усмешку и не обидеть человека. Слушать эти песни было невозможно. Буквально каждый куплет моментально вызывал в памяти ту или иную пародию Высоцкого.

Впрочем, хватит о ранних песнях. Не на них держится его уникальная популярность. Тогда, в начале 60-х годов, появилось множество молодых поэтов, актеров, режиссеров, художников и еще самодеятельных певцов, коих окрестили бардами и менестрелями. Среди них был и Высоцкий, но интерес к нему не превышал общую норму. Исключительный интерес этот стал позже, когда Высоцкий пошел откровенно против моды, когда песни его, в отличие от большинства эстрадных текстов, стали социально значимыми и злободневными. Стали они и драматичными – иначе и быть не могло, ведь создавал их уже не молоденький студиец, а артист, сыгравший Галилея и Гамлета, Хлопушу и Дон Гуана. Почему большинство читателей восприняли эти песни как явление культуры, в общем-то, понятно. Но почему пристрастились к ним и те, кто привык «балдеть» от записей и «кайфовать», – вот в чем вопрос.

Вообще всегда хочется, чтобы сознание культуры являлось неким пробным камнем, какой-то лакмусовой бумажкой, паролем своего рода, что ли, который позволяет в миг отличить «своих» от «чужих». Хочется, чтобы «свои» интересовались, например «Голковым словарем» Даля, а «чужие» – полотнами Сальватора Дали. Но нет. Помните, как в репризе Райкина: «У

тебя есть. У меня есть. Мы его не любим, а у него тоже есть». И начинаешь предполагать, что у «него» (кого не любим) вроде бы и есть, но по сути то – нет. Внешне – да, а внутренне – отнюдь. Недочувствует «он», недопонимает.

Применительно к Высоцкому это сводится, как правило, к довольно пространным и обстоятельным суждениям о том, что снобы, мещане, блатари и «чебуречники» слушают, но не слышат, «смотрят в книгу, а видят фигу». Точнее сказать – «фигу в кармане». В укор таким почитателям можно привести строки самого поэта:

*...Во мне Эзоп не воскресал,
В кармане фиги нет, не суетитесь!
А что имел в виду – то написал,
вот, вывернул карманы – убедитесь!
Сейчас! Убедятся и застыдятся! Э, нет.*

Почему бы потребителю не потребить еще и это? Почему бы равнодушному не послушать о чужих страстях? Ведь смотрит же он спортивные баталии и остросюжетные фильмы.

Обыватель социально пассивен? Господи! Да я знаю десятки людей, что «ни в жисть» не выскажут собственного мнения, зато с удовольствием передадут, как у них на собрании кто-то «качал права» и «рубил правду-матку».

Какие там еще пороки у мещан-«чебуречников»? Любят, чтоб их не волновали, не тревожили? Не любят напрягать мозги? А вот это как сказать...

Разумеется, любое произведение искусства возбуждает мысль, пробуждает чувство, понуждает к нравственному выбору. Но ведь не каждого. Есть потребители эстетической продукции, которые выдвигают к песне, книге или фильму иные требования: «Облегчить человеку процесс мышления до такой степени, чтобы в конце концов совсем выключить мышление»¹¹⁶. Тут можно «мышление» заменить на «чувствование» или «нравственный выбор» – суть та же. Речь, стало быть, об «отключке» собственных эмоций и мыслей, но обыватели совсем не прочь на досуге поволноваться чужими страстями, помозговать чужую думу. И выбираются для этого эмоционально открытые пафосные произведения, с четким делением на «про» и «контра».

К тому же у Высоцкого большинство песен пронизано иронией, юмором, сатирой. Последнее стоит подчеркнуть, поскольку юмористов было хоть отбавляй, а вот сатириков... Он да М. Жванецкий (тоже, кстати, «устный» автор). Третьего еще поискать надо. Сатира же всегда воспринималась своеобразно. Ткни в кого-нибудь пальцем и назови его, допустим, пьяницей и распутником, и если даже это стопроцентная правда, даже если всю жизнь «меры в женщинах и в пиве он не знал и не хотел», то

¹¹⁶ Кукаркин А.В. По ту сторону расцвета. // Буржуазное общество: культура и идеология, изд. 2-е, М., 1977. С.259.

все равно обидится, начнет оправдываться или набросится и оскорбит в ответку. Но услышав песню, анекдот, скетч об алкашах и бабниках, будет смеяться. Это уж известно: над рассказами Зощенко в свое время громче всех гоготали как раз те, кого писатель высмеивал.

У Высоцкого, как и у Зощенко, смех не сквозь слезы, а до слез. Сперва хохочешь, а потом понимаешь что жалко и Ваню с Зиной, и выпивоху-одиночку что допился до чертиков, и не потому, что «чокнутый какой», а просто «лучше с чертом, чем с самим собой». Жалко даже счастливица, который собирается в турпоездку, правда, сам забыл куда, то ли в Будапешт, то ли в Бангладеш. Жалко, ибо понимаешь, что не нужна ему эта «чужая граница», да и сам он там нужен, «как в бане пассатижи», ничего не увидит лишь будет метаться по магазинам, покупая что-то жене, теще и всем родственникам... А тот зловредный сосед! Он ведь и впрямь уверен, что пакостит «ради справедливости и только», поскольку, как и многие, полагает, будто не работа оценивается зарплатой, а наоборот – дай побольше, так тебе любой «в Москве с киркой» уран найдет «при такой повышенной зарплате». А уж Серега – этот воистину «бедолага».

Сатира Высоцкого сугубо русская, «простого человека» он высмеивает резко, но не унижая, не оскорбляя, напротив, сострадаая, и у осмеиваемых создается впечатление, что он их понимает.

Высоцкий – поэт всеобщий, поэт массовый. Ю. Андреев настаивает на другом определении – «народный поэт». Может быть, так оно и окажется, да только не в нашей воле это решать. Титулы раздадут потомки. И если они признают его народным поэтом, то, по всей вероятности, именно народностью и объяснят для себя его неслыханную популярность. У нас же нет такой возможности, а значит, никуда не уйти нам от рассмотрения проблемы «Высоцкий и массовая культура».

На вопрос: «Как он относился к масскультуре?» – ответ, по-моему, однозначный и без вариантов: не принимал. Не принимал ее – пародировал детективы, зло высмеивал телеманов и т. д. Не принимал в ней участия – не выступал в развлекательных шоу, не снимался в кассовых фильмах. Не принимал ее «правил игры» – никогда не держался эстрадным кумиром.

Другое дело – принимала ли она его?

Тут все сложнее. Тут для начала не худо бы определить, а что это вообще такое – отечественная массовая культура?

Мы довольно долго и уверенно считали, что она из разряда «ихних» трудностей, порождение буржуазной действительности и к нам может проникать лишь контрабандой, но не приживется – почва неподходящая, а если и взрастет десяток сорняков из тех, что «не сеют, не жнут, они сами родятся», то все равно махрово расцвести им никто не позволит.

«Конечно, и в социалистических странах могут появиться и появляются отдельные произведения, в местном смысле сходные с эрзацами буржуазной массовой культуры, а иногда и элитаризма. Но они представляют собой не

более как отклонения, в отношении которых общественность проявляет непримиримость»¹¹⁷.

Иначе говоря, автор может сплеховать, но сбить бракованное создание, творение с недоделками ему не удастся, поскольку спроса нет.

А вот недавно обнаружили, что есть спрос – широкий, устойчивый и настойчивый, обнаружили, что наша доморощенная, а не импортная масскультура существует, даже представляет опасность, значит, разрослась она уже до таких размеров, что ее не обойдешь ни с какой стороны. Чтобы с ней бороться, надо для начала ее изучить.

Специальных исследований советской масскультуры пока нет, поэтому утверждать что-либо не берусь, но хочу спросить: не смешиваем ли мы два явления? Первое – культура действительно массовая, общеизвестная, общедоступная, в которой художественное произведение выполняет коммуникативную функцию и, становясь эстетическим фактом общего знания, объединяет интересы людей разных поколений, профессий, образовательных уровней и социальных групп.

Второе – то, что западные исследователи называют культурой «антиусталости», она же «эртац-, поп-, пара-, псевдо-, полу-, развлекательная, сопутствующая и т. д. культура». Из всех приставок и предваряющих определений, на мой взгляд, наиболее точное «квази», особенно в русском переводе. Получается «какбыкультура».

Стоит предположить, что «какбыкультура» существовала всегда и повсеместно. В XX веке она разрослась, ибо потребность в ней увеличилась, поскольку наступило время «стрессов и страстей», возросли эмоциональные и нервные нагрузки. «Тут за день так накувыркаешься», намотаешься, насуетишься, натреплешь нервы себе и другим, что даже рубашка к вечеру и та наэлектризована. Нужна разрядка, отключка. Приобщение к «какбыкультуре и есть один из дешевых эффективных способов разрядиться, отключиться; в то время как приобщение к настоящей культуре, напротив, всегда подразумевает духовную подзарядку, подключение к тревогам, волнениям и проклятым вопросам бытия.

Постоянно существовала и культура общедоступная, общеизвестная. Некогда эту функцию выполнял фольклор. Позже – в основном литература, кино, музыка и отчасти живопись, когда произведений было не так уж много по сравнению с сегодняшним их количеством. Помню, что еще в начале 50-х люди в большинстве читали одни книги («Белая береза», «Далеко от Москвы»), смотрели одни фильмы («Мусоргский», «Павлов», «Адмирал Ушаков»), за столом пели одни песни (в основном народные или военные), везде от цветных вклеек «Огонька» до конфетных коробок репродуцировалась картина «Опять двойка».

Ныне поток эстетической информации невероятно возрос. Да и в самом искусстве усложнился художественный код, порой без спецподготовки его не

¹¹⁷ Там же, с. 254.

дешифрируешь. Дифференцировались художественные пристрастия людей разных возрастов. Резко различаются вкусы урожденных горожан и выходцев и села, а они составляют примерно половину городского населения.

Количество общедоступных произведений сократилось, хотя потребность в них, пожалуй, возросла. Потребность эту ныне главным образом удовлетворяет телевидение. Но чай с искусством вприглядку... Нет. Человек с гораздо большим уважением относится к эстетической продукции, которую он выбрал для себя сам, нежели к той, что ему навязывают, пусть даже с доставкой на дом.

Так вот, по-моему, к «какбыкультуре» Высоцкий если и имеет отношение, то не по собственной воле.

Как верно заметила Т. Баранова, любители «отключиться» и «кайф словить» могут «кирять» и танцевать даже под стихи Мандельштама или сонеты Шекспира. Могут и моду учинить на того, кто всю жизнь шел против моды.

А вот к общедоступной культуре, культуре действительно массовой он несомненно причастен. Во-первых, его никто не насаждал, никто никому не навязывал, его песни каждый выбирал для себя сам. Во-вторых, у Высоцкого нет «кода», он все предавал «открытым текстом» (лишь специальный анализ показывает, что текст этот внутренне весьма сложно организован), передавал явно сегодняшним, нарочито просторечным, даже жаргонным словом чувства и мысли довольно простые. Говорил о том, что жизнь без любви, без дружбы, без свободы и риска – не жизнь; что подлость и предательство нужно карать; что мужчина должен быть мужчиной; что правда и доблесть – хороши, а ложь и трусость – отвратительны; что за все на этом свете необходимо бороться; что зла помнить не стоит, но и забывать прошлое нам не пристало. Известные истины, если угодно – тривиальные, но вечные (потому-то у него такое обилие пословиц, поговорок, присловий, прибавок и прочих концентратов народной мудрости). Не бог весть как свежо и оригинально? Да, но зато без декларативности и назидательности, живо и честно, о чем и свидетельствовала неподдельная искренность и истовость интонации.

Не надо, по-моему, искать в стихах Высоцкого какого-то необычного, еще никому не ведомого взгляда на мир, каких-то особых, до него не познанных оттенков чувства, сверхординарных лирических откровений и внезапных ошеломляющих озарений. Его сила в другом – в умении высказать общеизвестное и общезначимое так, что понимаешь: для него это глубоко личное, выстраданное, пережитое, то, на чем он стоял и стоять будет до конца.

*Ты к знакомым мелодиям ухо готовь
и гляди понимающим оком.
Потому что любовь – это вечно любовь,
даже в будущем нашем далеком...
Как у вас там с мерзавцем? Бьют? Поделом.*

*Ведьмы вас не пугают шабашем?
Но не правда ли, зло называется злом
даже там, в светлом будущем нашем...
И во веки веков, и во все времена
трус-предатель всегда презираем.
Враг есть враг, и война все равно есть война,
и темница тесна, и свобода одна,
и всегда на нее уповаем...
Ныне, присно, во веки веков, старина,
и цена есть цена, и вина есть вина,
и всегда хорошо, если честь спасена,
если другом надежно прикрыта спина.*

*Чистоту, простоту мы у древних берем,
саги, сказки из прошлого тащим
потому, что добро остается добром
в прошлом, будущем и настоящем.*

И, наконец, последнее. Творчество Высоцкого конечно же, явление не рядовое, но и не из ряда вон, не «исключение из правил», как пишет В. Толстых. Высоцкий один из лидеров целого движения в нашей культуре, движения, которое вот уже тридцать лет существует и активно заявляет о себе, но его за столь долгий срок даже окрестить не смогли – именуем то «самодельной песней», то «авторской», а авторов в свою очередь называем то «бардами», то «менестрелями», то тем и другим сразу (и не замечаем что выражение «барды и менестрели» звучит так же эклектично и потому комично, как, скажем, «шансонье и акыны»). Вот уже тридцать лет, как на стыке письменной поэзии и песенной эстрады существует сам собой возникший особый, «межведомственный» вид творчества, особый жанр. От письменной поэзии он отличается большей доступностью, простотой восприятия; от песенной эстрады – в первую очередь тем, что не хочет быть «легким», развлекательным. Этот некрещеный, безродный, неподведомственный жанр сначала почувствовал, а позже, кажется, и осознал свою способность стать одним из элементов не «какбыкультуры», а действительно культуры массовой, и три десятка лет не без успеха показывает основательность своих намерений. Нельзя сказать, чтоб «гитарных поэтов» повсеместно зажимали и зажимают, что хода им не дают нигде. Нет. Выпускаются пластинки Б. Окуджавы, Н. Матвеевой, Никитиных, Е. Бачурина, А. Дольского, В. Долиной, звучали с дисков (преимущественно маленьких) и песни Высоцкого. Периодически о ком-нибудь из «бардов» появлялись статьи. Но вот жанр в целом так до сих пор и остается незаконным. Речь не об официальном, юридическом признании – оно уже состоялось: недавно создан Клуб самодельной песни, прошел Всесоюзный фестиваль, да и прежде были слеты, по телевидению показаны концерты. Жанр не узаконен культурно. В абсолютном большинстве статей о том или ином сочинителе-исполнителе все попытки понять «секрет успеха»,

как правило, сводятся к разбору личных качеств автора, его профессиональных достоинств и слабостей, а вот о родовых, жанровых свойствах – речи нет. Не исключение и статьи о творчестве Высоцкого. Показательно, что даже Ю. Андреев, которому лучше чем кому бы то ни было известно это направление (не случайно именно он избран президентом Всесоюзного совета Клуба самодеятельной песни), даже Ю. Андреев сравнивает Высоцкого не с поющими поэтами, а с поэтами пишущими. Конечно, собственных особенностей у Высоцкого с избытком, но ведь и общие ему не чужды.

Так, например, «устность» стиха свойственна, по сути, всем поэтам-бардам, но у Высоцкого она гипертрофирована, доведена до предела.

И расширение границ жанра тоже не его лишь персональная заслуга. Песни-репортажи были у Ю. Визбора. Песни-фельетоны – у Б. Окуджавы, Ю. Кима, А. Клячкина¹¹⁸. Даже «лирика чужого «я» – не его изобретение, но он привнес драматургию в песню, привнес артистизм перевоплощения, полноту проживания в образе.

Романтизм и исповедальность – также, по-моему, общее свойство жанра. Неповторимость Высоцкого в накале романтизма, в истовости исповеди.

Да и сама популярность Высоцкого внутри жанра (несомненно огромная) все-таки не кажется беспрецедентной. Коли сравнить ее с известностью Б. Окуджавы, Никитиных, Н. Матвеевой, Ю. Визбора, А. Дольского, то здесь уже счет пойдет в сопоставимых величинах.

Если же исходить из того, что Владимир Высоцкий не «беззаконная комета в кругу расчисленном светил», а звезда первой величины, но в своем космосе, в своей галактике, то есть понимать жанровую природу его стихов и оценивать их достоинства и недостатки не на фоне письменной литературы, а на фоне литературы устной, то, на мой взгляд, в его творчестве *поэтика ценнее поэзии*. Тут, видимо, нужны пояснения.

Я присоединяюсь к тем, кто считает, что необходимо издать (в книгах и на пленках) все им созданное, весь корпус его творений в полном составе. Это нужно даже с историко-культурной точки зрения. Но «не важно, есть ли у тебя исследователи, а важно, есть ли у тебя последователи». Последователи уже есть, хотя чаще они выглядят как подражатели, однако дело не в них.

Как некогда Некрасов обогатил поэзию, используя возможности крестьянской песни, как некогда Блок развил мотивы городского романса, подняв его до уровня высокой лирики, так и Высоцкий, взяв песню «блатную», беспородную, подворотню-подзаборную, доказал, что она способна быть социально-злободневной и философско-углубленной, гротесково-комической и исповедально-лирической. Он открыл в нашей песенной культуре новое стилевое направление, уравнивал в правах бывшую «непристойную» разновидность городского фольклора. Он нашел такие залежи, такой мощный пласт народной культуры, который еще долго будет

¹¹⁸ Правильно: Е. Клячкина (*сост.*).

разрабатываться многими и многими поэтами, композиторами и авторами-исполнителями песен. Но сам зачастую использовал собственное открытие далеко не лучшим образом. Это в искусстве бывает, и примеров тому тьма. Напомню о некоторых: выдающийся армянский художник Э. Кочар раскрыл древний секрет знаменитых восковых красок, однако этими красками он написал отнюдь не шедевры; архитектор К. Мельников выдвинул систему принципов, на которых зиждется вся архитектура XX века, но сам построил лишь несколько небольших зданий и т. д., и т. д., и т. д. Вот так и у Высоцкого: общекультурное значение его творчества неизмеримо выше, чем художественная значимость любых, даже лучших и популярнейших его песен.

Высоцкий узаконил, ввел в культурный оборот одну из ветвей нашего национального фольклора; чрезвычайно весом его вклад в развитие устной литературы; он был одним из тех, кто сохранил жанр «авторской песни», когда «менестрельный бум» пошел явно на убыль под давлением «электронной» эстрады; он создал «энциклопедию» бытовой жизни; двадцать лет его творчество являлось альтернативой, противовесом некоторым перекосам культуры; в течение тех же двадцати лет оно было тем художественным фактом общего знания, который способствовал сближению людей разных возрастов, социальных групп и уровней образования. Все это вместе взятое принесло ему неслыханную популярность. И в то же время большинство написанных им стихов по «гамбургскому счету» не могут быть признаны слишком удачными, особенно в печатном виде. Парадокс? Да нет, пожалуй. Просто лишнее доказательство, что чисто эстетическая сторона не является решающей при определении социально-культурной ценности произведений. Лишнее доказательство, что каждое значительное явление культуры всегда внутренне противоречиво и изучать его надо таким, каково оно есть.

Валерий ГЛАДИЛИН

АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ: НАДЕЖДЫ И ТРЕВОГИ¹¹⁹

Субботний концерт авторов и исполнителей самодеятельной песни в большом зале ДК прошел удачно. С точки зрения моей – организатора. Все, или почти все, кто был запланирован, приехали вовремя. На сцену выходили вовремя, уходили со сцены под аплодисменты почти полного зала... Правда, это «почти» немного смущало, смутно тревожило. Лезли в голову какие-то обрывки мыслей: «...а ведь еще пять, десять лет назад у входа стояла бы толпа и устраивались «прорывы»... Хотя, конечно, нет никакой рекламы,

¹¹⁹ Впервые опубликовано: «Клуб и художественная самодеятельность», 1987, №16. С.22,24,27,28. (сост.).

никто ведь о фестивале и не знает... Вот и утром на рокерах было даже еще меньше народу... Все нормально, нормально... Но еще пять, десять лет назад «прорывы» были бы точно...» Зал аплодировал, я шел к микрофону объявлять следующего выступающего. Все шло по плану. Публика была доброжелательна к молодым и ожидаемо восторженна к Берковскому, Долиной, Мирзаяну, Бачурину... Ну что же, можно было испытывать чувство «глубокого удовлетворения». Вот только это проклятое «почти»...

В воскресенье ДК как-то странно преобразился. Казавшиеся накануне просторными залы, холлы, переходы, лестничные марши и площадки сделались узкими, тесными, маловместительными. Театру-студии «На Усачевке» пришлось показывать второй спектакль, так как зрителей оказалось раза в три больше, чем мест в отведенном для студии зале. Дискутирующих поэтов с трудом удалось переместить в помещение кафе, освободив малый зал для джазового концерта. При этом покупателей пирожков почему-то заметно поубавилось, а «яростных радетелей за истинную поэзию» резко прибавилось, причем каждый под этой «истинной» подразумевал что-то свое и отличное от истины других. К 16 часам толпа у входа в ДК стала приобретать угрожающие размеры. В большом зале, где должен был начинаться второй концерт рокеров и «металлистов», зажатые в проходах люди знакомо ощущали себя пассажирами автобуса, ползущего по улицам в часы «пик». Разве что никто не наступал на ноги и не падал на соседей при толчках и резких поворотах. Хотя и это еще ожидалось впереди, уже во время выступлений, когда эмоциональные взрывы оказывались сродни аварийному торможению...

А к 18 часам спокойные, интеллигентные, все те же доброжелательно настроенные любители авторской песни, как-то подчеркнуто не обращающие внимания на искаженные завышенными децибелами звуки, несущиеся из большого зала, заполнили почти все места в уютном малом зале...

Почти... Конечно, они еще не знали, что простудился и потерял голос Вадим Егоров, что где-то не сработала длинная цепочка звонков и не был произведен последний и, как оказалось, самый решающий – Александру Васину, и обиженный ансамбль «Надежда» не появится на этой сцене. Пока это знал только я, отвечавший за организацию концертов КСП, и судорожно перекраивая программу, где основной удар падал на молодых, невольно опять и опять возвращался к этому «почти полному», хотя уже и малому залу. «А ведь пять, десять лет назад...»

Как я благодарен Николаю Воробьеву и Сергею Деревянко, Анжелле Кранга и Евгению Бабенко, Сандро Эристави и ребятам из ансамбля «Карусель»! Вместе с Юрием Лоресом и бросившимся, как всегда, на помощь Александром Мирзаяном они представили, и достойно, в тот воскресный вечер жанр самодеятельной авторской песни. Так же как накануне в субботу вместе с уже названными выше «корифеями» это сделали другие молодые барды, тоже лауреаты и дипломанты московских фестивалей КСП Анна Бунтовникова, Андрей Крючков, Елена Кабакова, Светлана Менделева, ансамбль «Эхо». И не скрою, приятно было слышать потом,

после концерта уже, от незнакомых людей: «Спасибо! Вот где мысль, вот где настоящая поэзия!», «Вы знаете, после рокеров у вас просто отдохнули душой...» Но почему же не дает успокоиться это пресловутое «почти»? И как забыть неожиданно, казалось бы, вырвавшееся у одного из известных авторов восклицание: «Как нам всем не стыдно! Почему мы стали такими занудными? Нам всем надо идти учиться у рокеров!»

У рокеров? После которых именно здесь «отдыхали душой»? Чему? Как?

...Что же это за феномен такой, самостоятельная песня? Тридцать лет не смолкают вокруг нее жаркие дискуссии, споры. Периоды осторожного полупризнания сменялись годами решительного ostracизма, стихийно возникавшие в разных городах и весях КСП отнюдь не стихийно закрывались волевыми решениями, но, несмотря на эти решения, жить продолжали, как, естественно, и сама песня, оказываясь нужной и необходимой бойцам первых целинных студенческих отрядов и первостроителям БАМа, участникам походов по местам революционной, боевой и трудовой славы (именно на их всесоюзных слетах прошли первые песенные конкурсы самостоятельных авторов) и покорителям космоса (вспомним хотя бы «космическую» гитару Иванченкова и несшуюся над земным шариком мелодию визборовской «Лыжи у печки стоят»)... И вот, казалось бы, все сложности авторской песни позади: прошел Первый Всесоюзный фестиваль в Саратове; телевидение, радио, даже фирма «Мелодия» повернулись, что называется, лицом; в издательствах готовятся сборники и, может быть, даже скоро выйдут... Ни у кого теперь и мысли не возникает о чем-то запретном и запретительном по отношению к этому жанру. Но при этом почему-то ни одна посвященная самостоятельным авторам телепрограмма не удовлетворила истинных любителей и не вызвала особых эмоций непосвященных. И на конкурсные прослушивания и заключительный концерт недавно прошедшего третьего московского фестиваля самостоятельной песни не прорывались, как в предыдущие годы, оставшиеся без билетов толпы молодых людей. И в «Меридиане», вот, не было на бардовских концертах ажиотажа. И все чаще и чаще кто-нибудь полувопросительно, полуутвердительно, как бы сомневаясь и даже за что-то извиняясь, произносит пугающее слово «кризис»...

Не претендуя на «истинность в последней инстанции», попробую коротко дать свое объяснение происходящему, свою оценку нынешнего этапа развития авторской песни.

Как и каждое широкое, массовое явление, оно было вызвано к жизни объективными общественными процессами и не случайно сформировалось, подчеркиваю, именно как явление массовое в конце 50-х годов. Новое, выходявшее тогда на широкую дорогу жизни поколение перестало воспринимать себя в целом как безликую массу, а каждого человека в отдельности как бездушного винтика. Столь коренное изменение людьми самовосприятия и самооценки высвободило дремавший до этого глубоко внутри и неожиданно разбудженный творческий потенциал. Казалось, буквально все стали поэтами, буквально все стали писать песни. На этом фоне

выделился целый ряд ярких и самобытных личностей. Не стоит здесь перечислять имена писателей, поэтов, кинематографистов, режиссеров театра, громко заявивших о себе в те годы. Что касается песенных авторов, то вслед за Булатом Окуджавой можно назвать Юрия Визбора и Юлия Кима, Александра Городницкого и Новеллу Матвееву, Дмитрия Сухарева и песенную плеяду биофака МГУ, Аду Якушеву, чуть позже – Евгения Клячкина, Юрия Кукина, Владимира Ланцберга, Виктора Берковского, Сергея Никитина, Вадима Егорова... И наконец, яркая комета Владимира Высоцкого. В чем же заключались отличие и привлекательность для аудитории, в первую очередь молодежной, их песен? Прежде всего в том, что в каждой был заложен большой и содержательный эмоциональный заряд. У них не могло быть песни «ни о чем», «просто так», «для красоты», «чтоб поплясать», а была в лирической ли, юмористической, сатирической форме истинная, неприкрашенная, неотредактированная и неприлизанная правда. И любой слушатель мог сказать: это про меня, или про моего друга, или про соседа. Но главное – так, как в действительной жизни. А именно этого – увы! – и недоставало долгое время официальной эстраде.

Далее. Каждый из этих авторов – личность. В песнях эти личности не просто самовыражались, а несли свое понимание и видение мира, отстаивали высокие и чистые моральные, нравственные ценности. Песня становилась для аудитории своеобразной школой жизни, у песенного героя учились мужеству, умению дружить, любить, отстаивать свои идеалы, песенному герою подражали. Бардовская песня становилась не просто явлением искусства, но и философией, мировоззрением. Вот почему на слетах КСП ощущалось такое внутреннее родство, единение тысяч людей...

Постепенно рос и художественный уровень самодеятельной песни. Рос естественно, обусловленный самой формой ее бытования. Здесь никто не мог по знакомству или по личным симпатиям пропихнуть чье-то произведение в сборник или «раскрутить» по радио, не мог искусственно навязать слушателям то, что им не нравилось. Самодеятельная песня передавалась от костра к костру, от одной дружеской компании к другой, от одного стройотряда к другому. Но плохую песню у соседнего костра не подхватят, ничего не выражающую «пустышку» не примут «на вооружение» геологи или альпинисты. Запомнят и возьмут только то, что окажется кровно необходимым, что поможет в трудную минуту, а следовательно, только лучшее и самое ценное. Так копился золотой фонд авторской песни. Многие авторы оказывались представленными в этом «фонде» всего одной-двумя песнями. Ну и что же, зато и они внесли свой вклад в духовную копилку. Причем делалось это опять же естественно, не специально: «пою – потому что поется, а дальше – не мое дело». По всем этим признакам авторская песня сближалась с фольклором, где истину отбирает само время.

Одной из заслуг бардовского движения, несомненно, является и привлечение, вернее естественное вживание в песенность большой настоящей поэзии. В туристском походе, на студенческих вечеринках, на бамовских разъездах зазвучали под гитарные аккорды стихи Лермонтова и

Тютчева, Фета и Блока, Цветаевой и Пастернака, Заболоцкого и Межирова, Левитанского и Евтушенко. Кстати, именно это бережное и любовное отношение самодельных авторов к поэтическому слову оказало свое влияние и на многих профессиональных композиторов.

Но это все позитив. А негатив? Неужели же его нет и не было? Без этого в явлении, причем в явлении массовом, естественно, не обходится. И чем более массовым оно становилось, чем большую известность приобретали наиболее талантливые авторы, чем больше, как ни странно, внимания начинали проявлять к авторской песне зачастую малоквалифицированные редакторы средств массовой информации, тем больше стало появляться подражателей, эпигонов. Песни стали уже не всегда сочинять для себя, для друзей, а чтобы исполнили, передали по радио, показали, «как Никитиных», по телевизору. Нарушение естественного процесса отбора вело к появлению подделок, возникновению опасного эффекта «внутреннего само-редактирования». А как только подобное появляется – уходит из песни живая душа. Написать не потому, что: «...я так думаю и не могу об этом не сказать, не спеть», а «как бы сделать покрасивее, да поострее, чтобы обратили внимание» – значит убить авторскую песню. Увы, сейчас, к сожалению, не редкость, когда в передачах о КСП звучат песни, которые сами «казспэшники» впервые именно с эфира и слушают. Так нарушается и разрушается «экологическая среда» авторской песни. И как следствие этого разрушения – падение к ней интереса, доверия.

Повторю: в авторской песне слушателя привлекает прежде всего личность автора, его позиция, созвучие этой позиции своей собственной. Без личности, выраженной с предельной откровенностью и прямоотой, личности неординарной яркой авторской песни быть не может. Так ворвалась в самодельную песенность Вероника Долина, буквально ошеломившая предельной и беззащитной самооткрытостью своего внутреннего мира. Вначале многих такая полная самоотдача, бесстрашная искренность даже испугала – «а разве так можно?» Дальнейшая жизнь песен Долиной доказала: можно и нужно. Но теперь уже многие стараются писать «под Долину», а надо-то «под себя»...

Свою особую интонацию внес в песню Александр Суханов. Новые образы, темы, необычная внутренняя стилистика отличают концерты и выступления пришедших из жанра политической песни Иващенко и Васильева. Что-то покажут дальше «открытия» саратовского фестиваля: Любовь Захарченко, Игорь Жук, Ольга Качанова, Виктор Байрак, Раиса Абельская?.. Но вот ведь – ни одному полному автору (музыки и стихов) не смогло присудить жюри третьего московского фестиваля самодельной песни звания лауреата...

А может быть, права Вероника Долина, сказавшая, что мы в «преддверии» новых имен и все идет нормально, как и следует? Ведь по-прежнему не прорваться на концерт, вернее, даже не концерт, а яркое, какое-то необычное песенно-публицистическое действо Сергея и Татьяны

Никитиных. Да и на встречу с той же Долиной, так же как и на выступление Иващенко и Васильева.

А что касается рокеров, «металлистов»... Надо ли сравнивать несовместимые и разнозначимые явления, как это делали на ленинградском «Ринге»? Смело могу сказать, что бардовская песня, как и лучшие явления литературы, публицистики, кинематографа, театра, заложила и свой камешек в фундамент перестройки, прививая и отстаивая умение самостоятельно мыслить, смело смотреть в глаза реалиям жизни, не приукрашивая и не лакируя ее. А сейчас может показаться, что самодетельная песенность не так остра, актуальна... Думаю, что это необоснованные обвинения. Барды давно выросли из коротких штанишек прямолинейной лозунговости, примитивной сююминутности. Образный строй их песен (лучших, естественно!) сложнее, глубже, требующий более глубокого осмысления, а отсюда и восприятие его требует большего напряжения, большей работы ума и сердца слушателя. На какой-то миг в нашем неудержимом стремлении к немедленным переменам более декларативные, лобовые художественные явления могут во внимании широкой аудитории и потеснить авторскую песню. Но истинное, хотя порой воздействует и медленнее, зато глубже, сильнее, живет дольше.

Все сказанное вовсе не означает, что бардовское движение должно строго придерживаться каких-то раз и навсегда затвержденных канонов, не впитывать в себя все новое, что каждый день рождает в музыкальном искусстве жизнь. В этом смысле, наверное, и у рокеров есть чему поучиться: хотя бы в более смелом обращении к актуальным проблемам, волнующим молодежь именно сегодня, сейчас. А может быть, и в более экспрессивной манере взаимодействия с аудиторией. Но при этом важно не утратить главного достоинства авторской песни – ее искренности.

Да, самодетельная авторская песня требует к себе ответственного и бережного отношения. Прежде всего – со стороны самих авторов, в том числе и молодых, несколько утеравших, на мой взгляд, трезвость и самокритичность подхода к собственному творчеству. Со стороны первых и самых строгих слушателей – сотоварищей по КСП. Организационные неурядицы, закрытия-открытия, сложности во взаимоотношениях с курирующими инстанциями, даже элементарное отсутствие клубных помещений (например, у московского КСП) – все это не могло не сказаться болезненно и на формировании «казспэшного братства» – той питательной среды, в которой рождались песни и где они проходили боевое крещение. И, наконец, со стороны средств массовой информации, от представителей которых естественно ожидать если не компетентности и любви, то уж во всяком случае доброжелательности к жанру, оценивать и пропагандировать который они берутся.

Авторская песня многое уже пережила и претерпела. В чем-то закалилась. В чем-то, как и любое творческое дело, остается хрупким, беззащитным. Но потенциал ее не исчерпан. И в этом – надежда.

АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ¹²⁰

«...Не одними великими композиторами и виртуозами живет музыка. Она держится и существует... во всех кругах общества и множеством «безымянных» ее сочинителей, отвечающих на потребность своего круга только тем, что они в своих произведениях «собирают» и фиксируют то, что нравится в данный момент данной среде».

Б. Асафьев. «Русская музыка от начала XIX столетия»

Вечера авторской песни – явление еще пока редкое, но уже достаточно сложившееся. Нет ни световых эффектов, ни сверхмощной аппаратуры, ни биноклей в руках зрителей. Два-три часа на сцене, очень близко от нас, стоит человек с гитарой и поет свои песни. Рассказывает о себе, отвечает на записки, импровизирует, шутит. Никакого эстрадного кокетства, никакой академической холодности. Дистанция между исполнителем и теми, кто пришел его слушать, предельно сокращена. В зале вдруг возникает удивительная атмосфера дружеской расположенности и взаимного доверия. Ничего похожего нельзя увидеть ни на каких эстрадных представлениях. И дело здесь, конечно, в самой авторской песне.

Как только не называли эту песню: «гитарная», «молодежная», «городская», «поэтическая»... Наибольшее распространение получило бытующее в литературе и по сей день выражение «самодетельная песня» определение, явно неточное. Самодетельная песня существовала всегда, являясь прежде всего источником фольклора. Но можно ли так называть песни, написанные Булатом Окуджавой, Михаилом Анчаровым, Юлием Кимом (Михайловым), Юрием Визбором, Новеллой Матвеевой, Владимиром Высоцким, Александром Дольским?

В разное время они именовались и «бардами», и «менестрелями», и «ашугами», и «певцами-авторами», и «певцами-поэтами», и наконец «самодетельными исполнителями». Сами они называют себя авторами. Отсюда более точным следует признать и термин «авторская песня», в

¹²⁰ Впервые опубликовано: Савченко Б.А. Авторская песня. М., Знание, 1987. Печатается выборочно: С.3-12, 20-21. Издательством «Знание» эта работа заявлена как первая попытка охватить в целом сравнительно новое явление в советском искусстве – авторскую песню (*сост.*).

последние годы, кстати, основательно укоренившийся в обиходе. Некоторые, в частности В. Надеин¹²¹, полагают, что он принадлежит В. Высоцкому. Между тем в печати этот термин появился еще в середине 60-х годов¹²².

Сегодня мы уже можем говорить об авторской песне как особом направлении поэтического и музыкального искусства. Какие основания для подобного утверждения? Это четко определившиеся отличия ее не только от самодеятельной песни, но и от других распространенных музыкальных форм (эстрадной песни, романса и пр.). Не по формальным признакам, а по сути своей авторская песня представляет собой узкий пласт любительской песни, который перерос рамки этого вида самодеятельного творчества. Имеется в виду более высокий качественный уровень непрофессионального искусства. Разумеется, резкой границы здесь нет. Начинающий исполнитель не может волевым порядком приказать себе: буду писать авторские песни. Одного желания мало. Прежде всего нужно быть личностью, то есть не просто исполнителем, но человеком с глубоким и ясным мировоззрением, духовно богатым, интересным другим людям. Нужен, наконец, поэтический талант и умение слышать внутреннюю мелодику стиха, извлекать ее из глубин души и делать предметом искусства.

Б. Окуджава, В. Высоцкий, Ю. Визбор, Н. Матвеева, Е. Бачурин – это прежде всего личности, а потом уже исполнители. У каждого свой образный мир, свой эмоциональный строй, свое мировоззрение. Каждый из них своим творчеством как бы «уходил» или «уходит» от творчества остальных. Подражание, слепое копирование, одинаковость, наконец, в среде авторов вообще недопустимы. Если это будет замечено, последует неизбежный и суровый приговор: как личность, как художник, как автор ты не состоялся.

Теперь об отличиях от традиционных музыкальных форм. Авторская песня – искусство синкретическое, нерасчлененное: автор пишет стихи, придумывает к ним музыку и сам исполняет свое произведение. Эта нерасторжимость, триединство слова, мелодии и пения, принадлежащее одному человеку, и является наиглавнейшим признаком авторской песни, отличающим ее от той же эстрадной песни, где многое компенсируется содружеством разных лиц – композитора, поэта и артиста.

Имеются и другие признаки. В авторской песне более, чем в какой-либо другой, ощущается примат слова, доминирующее значение стихотворной основы, а не музыкальной. Что петь, а не как петь – вот в чем заключена суть авторского исполнения. Поэтому мелодии таких песен сравнительно просты, в большинстве своем художественной яркостью не отличаются, ограничены по средствам выразительности, не требуют особых навыков в композиторском и исполнительском умении. Напевная декламационность, свойственная большинству авторских песен, была характерна и для вокально-

¹²¹ См.: «В мире книг». 1982, № 5. С.73–75.

¹²² См., напр.: Якушева А. Песня большая и малая // Молодой коммунист, 1966, № 1. С.109.

драматического искусства прошлого, но здесь она выступает в *новом качестве* – это *основное и самостоятельное средство воздействия на слушателя*. Интонационные истоки авторской песни, как считают некоторые музыковеды, следует искать в народной песенности и русском романсе XIX века. При этом не исключается и воздействие элементов профессионального музыкального искусства¹²³.

Одно время утверждалось, что авторская песня есть разновидность современного фольклора, с чем согласиться довольно трудно. Очевидно, такая точка зрения возникла из-за путаницы понятий: имелась в виду самодеятельная песня вообще, а говорилось это применительно к произведениям таких авторов, как Окуджава, Городницкий, Матвеева, Ким¹²⁴.

Фольклор в традиционном понимании – это выкристаллизовавшиеся образчики устного народного творчества, дошедшие до нас сквозь толщу веков. Классические признаки фольклора – анонимность, устность, многовариантность. Создатели же авторских песен нам хорошо известны.

В наш век развитой системы коммуникаций и фиксации всего, что можно фиксировать, вряд ли следует всерьез рассчитывать на какую-то анонимность и устность. Хотя на первых порах проблема авторства не очень-то занимала самодеятельных исполнителей. Известен случай, когда Александр Городницкий чуть не «пострадал» за то, что, выступая где-то на Севере, пытался «присвоить» авторство принадлежащей ему песни, считавшейся в том краю местным фольклором. А ленинградский актер Игорь Скляр, обладающий, помимо драматических способностей, и определенными вокальными данными, выступая однажды в «Кинопанораме», заявил, что исполнит русскую народную песню «Губы окаянные». В результате чего автор этой песни Юлий Ким, отвечая после передачи на телефонные звонки, с присущим ему юмором острил: «Русский народ у телефона». Но эти случаи можно отнести лишь к категории казусов.

Другое дело – создается ли фольклор в наши дни? Если считать процесс фольклоризации исторически непрерывным, то ответ будет положительным. Но какая из нынешних безымянных самодеятельных песен «громаду лет провет» и придет в качестве фольклора в век грядущий – судить не нам, а нашим потомкам. Примечательно, что и сами авторы-исполнители не считают свои песни никакой разновидностью фольклора.

Одна из особенностей авторской песни – ее неподдельная искренность, доверительное отношение к слушателю. Она рассчитана не на

¹²³ См., напр.: Христиансен Л. Петь хотят все // Советская музыка, 1971, № 10. С.41-49.

¹²⁴ Эта путаница понятий, к сожалению, не исчезает со страниц газетно-журнальной периодики до сих пор. Даже в пределах одной статьи, где речь идет, скажем, о КСП, соседствуют термины «самодеятельная песня» и «авторская песня», никак не являющиеся синонимами (см., напр.: подборку материалов: Комсомольская правда, 1986, 22 октября).

неопределенный круг лиц, а на конкретного человека, людей-единомышленников. Многие авторы (Анчаров, Окуджава, Высоцкий, Бачурин) на своих концертах специально оговаривали, что песни они писали или пишут для «близкого круга друзей». Вероятно, по этой причине «температура» их исполнения и звуковой режим песен (за исключением выступлений Высоцкого) были сильно понижены в сравнении с привычными концертными номерами. Тем не менее лучшие авторские песни выдерживают испытание не только квартирами и студиями, но и большими залами, ничуть не теряя своей камерности.

Исполнение идет, как правило, от первого лица. Можно перевоплощаться, как делал в некоторых своих песнях Высоцкий, но это скорее исключение. Обязательное наличие авторского «я», четко выраженная личностная позиция – залог кратчайшего пути к сердцу каждого слушателя. В этом случае существенное значение приобретают манеры автора, его неповторимая индивидуальность и личное обаяние.

Авторская песня менее других пригодна для механической записи и воспроизведения. Ее музыкальная палитра не так ярка, как у эстрадной песни, а ее главные особенности – зримое присутствие автора и сиюминутность исполнения – в процессе магнитофонного или пластиночного тиражирования не срабатывают. Слушателя авторской песни, как правило, не интересуют ни технические изыски аккомпанемента, ни вокальная сторона исполнения. В системе связи «исполнитель – слушатель» обе стороны жестко настроены на все ту же формулу: что, а не как. При оценке вокала исполнителя главным почти всегда считается лишь его тембр. Не сила и диапазон голоса, а его своеобразие, красота, непохожесть служат критериями успеха (помимо самой песни, разумеется). Авторское исполнение – это, если позволительно так выразиться, тембральное пение. Наиболее типичные его представители – Булат Окуджава, Новелла Матвеева, Владимир Высоцкий. Нелишне упомянуть о значении тембра и на эстраде. Не обладали выдающимися вокальными способностями Вертинский, Утесов, Шульженко, Бернес, но у них учились мастерству исполнения, им подражали, многие пытались выработать тембрально похожий голос. Кстати, некоторые авторы-исполнители, кроме работы над песней, усиленно «отрабатывают» и тембр, стараясь достичь определенной его окраски.

При исполнении авторских песен в кино, на телевидении, при записях на пластинки предпринимались попытки (из самых добрых побуждений, конечно) их «улучшения», «приглаживания» тембрального пения. К чему приводило такое «окультуривание» – хорошо видно на примере первых не очень удачных записей Высоцкого под оркестр фирмы «Мелодия». Просчет состоял, очевидно, в том, что к авторской песне, основанной целиком на своей содержательности, применили иные аранжировочные и ритмические принципы аккомпанемента. Эта содержательность и была подавлена оркестром.

Авторская песня с трудом поддается и чужой интерпретации. Взять хотя бы песни Окуджавы в записи исполнителей, подготовленных в вокальном

плане неизмеримо более основательно, нежели сам автор. Вроде и голоса лучше, и аранжировки богаче, и мелодия стала замысловатее, а что-то не то. Ушла душа песни. То же с большой степенью вероятности происходит и с трактовками произведений других авторов (правда, есть и отдельные удачи: исполнение Мариной Влади некоторых песен Высоцкого, некоторые ансамблевые трактовки песен Матвеевой и Луферова). Повинен в этом сугубо «эгоистический» характер песни, всегда неразрывно связанной с личностью автора-исполнителя.

В то же время авторские песни обладают некоторой стойкостью по отношению ко времени, моде, конъюнктуре спроса. Они – должители, почти не стареющие с годами и не утрачивающие своей привлекательности. По-прежнему поются или слушаются песни Окуджавы, Визбора, Высоцкого, написанные еще в 50–60-х годах, хотя именно они – это уже больше ностальгическое воспоминание о прошлом.

Чем обусловлено возникновение авторской песни? Как давно она существует? Считать ли ее новым явлением или хорошо забытым старым?

Было бы наивным рассуждать о каких-то глубинных связях современной авторской песни с поэзией тех самых бардов, труверов и менестрелей, что бродили по дорогам средневековой Европы. Общим и там и тут является разве что стихийное стремление поэтически одаренных натур выразить через песню свою боль и радость, свое отношение к миру. А вот живая связь с традициями русского городского романса вполне очевидна. Камерность исполнения, гитарное сопровождение, обращение от первого лица, приоритет текста над музыкой – приметы, характерные и для романса конца XIX – начала XX века, и для авторской песни. На этом, однако, сходство заканчивается. В отличие от романса авторская песня не замыкается на интимных переживаниях своего героя. Она охватывает довольно широкий круг тем. Тут и обращение к самым заурядным бытовым ситуациям, и любовная лирика, и философские раздумья о смысле жизни, и темы мира и войны, предназначения человека, его мечты и борьба со стихией.

Принято считать, что авторская песня появилась в 50-е годы нашего века, однако черты нового жанра можно обнаружить в значительно более ранних песнях, например в «Бригантине» и «Глобусе». Особенности авторской песни легко обнаруживаются даже в творчестве Александра Вертинского, который сам придумывал свои «аризетки» и сам великолепно исполнял их.

В середине 50-х годов в общественной жизни страны наметились кардинальные перемены. Решения XX съезда КПСС способствовали оздоровлению социального климата в стране, появлению новых положительных тенденций в литературе, искусстве, музыке, расцвету творческих сил народа. Ликвидация послевоенной разрухи и налаживание мирной жизни привели, с одной стороны, к резкому увеличению роли студенческой молодежи, с другой – к освоению восточных районов, развитию массового туризма.

А как обойтись без «своей» песни в геологической партии, туристском

походе или на студенческой вечеринке? Не случайно авторская песня зарождалась вначале как песня туристская, студенческая, молодежная. Пора замечательных военных песен миновала, а новых – соответствующих духу времени пока не было. На эстраде прочное место заняла продукция импортного производства типа «Двух солиды», «Маленькой Мари», «Парижских бульваров». Профессиональные композиторы в этот период, к сожалению, не смогли в достаточной мере выразить чувства и настроения молодежи. Образовался некий песенный вакуум, который и попытались заполнить появившиеся во множестве самодеятельные авторы, по-своему объявившие войну пошлости и безвкусице. Песни рождались в институтских общежитиях, походах, экспедициях, у костра, на зимовках. Происходил фантастический по своим масштабам подъем творческой активности молодежи. И верным спутником при этом обязательно была гитара – инструмент наиболее доступный, демократический, неприхотливый.

Качество песенной продукции самодеятельных авторов оставляло желать много лучшего. Слушатели и «авторы» на первых порах не отличались большой требовательностью, часто песни писались наспех. Но в большинстве песен были заметны подкупающая искренность интонации и желание выразить свои чувства, поведать о том, что знакомо и волнует.

Среди огромного числа самодеятельных исполнителей выделяется группа талантливых авторов, чьи выступления во второй половине 50-х годов имели постоянный и надежный зрительский успех. И. Руднева, Д. Борисов¹²⁵, Л. Розанова, Дм. Сухарев, А. Дулов, С. Смирнов, В. Берковский, В. Туриянский, Б. Вахнюк, Ю. Кукин, Г. Шангин-Березовский, В. Вихорев, Б. Полоскин, Ю. Визбор, Г. Горбовский, Ю. Ким, А. Якушева, А. Городницкий, А. Загот – каждый из них в то время либо еще был студентом, либо уже имел необходимую для жизни профессию – журналиста, преподавателя, геолога, ученого, – но всех объединяла «одна, но пламенная страсть» – любовь к песне. Их творчество, разумеется, нельзя считать равнозначным, многие имена сейчас вообще ни о чем не говорят. У Шангина-Березовского, например, была одна очень популярная тогда песня «Царевна-Несмеяна». Ныне и автор, и его песня прочно забыты. Забыты и те, чей творческий потенциал довольно скоро иссяк. Расставшись с гитарой, они посвятили дальнейшую жизнь своему основному делу и именно там сделали себе «имя». Другие – в их числе И. Руднева, А. Городницкий, Ю. Визбор, А. Якушева, Ю. Ким, Б. Вахнюк – наряду со своей профессиональной деятельностью продолжали выступать.

Говоря о начинателях авторской песни, в первую очередь необходимо назвать имена Булата Окуджавы и Михаила Анчарова, именно они дали исходный импульс новому явлению в песенном мире. Б. Окуджава и М. Анчаров – профессиональные литераторы, ровесники, оба принадлежат к

¹²⁵ Правильно: В. Борисов (*сост.*).

тому поколению, чья юность была опалена войной, и это не могло не отразиться на их творчестве.

Булат Окуджава – целая эпоха в истории авторской песни. Тридцать лет он выступает на сцене (может быть, не так часто, как хотелось бы), но до сих пор не ослабевает интерес к его творчеству. Он надолго определил тот общий качественный уровень, к которому стремится любой исполнитель авторской песни. Отсутствие всякой фальши, ясность мышления, глубокий психологизм и яркая образность сразу привлекли всеобщее внимание к его «песенкам», как он часто называл свои произведения («Главная песенка», «Песенка о Моцарте», «Песенка о комсомольской богине», «Песенка о московском муравье», «Песенка об открытой двери»). Глуховатый голос, едва слышный гитарный аккомпанемент – на грани немезыки, чуть меланхолическая манера исполнения – все было по тем временам весьма необычным и заставляло слушателя сосредоточиться, заглянуть в себя, задуматься о многих вещах. «Песни Булата Окуджавы прямо выросли из сферы бытового музицирования... Они уходят своими корнями в традиции тех времён художественной культуры, когда негромкое пение под гитару перемежалось на вечеринках русской демократической интеллигенции споры до бесконечности о судьбе России и проблемах человечества»¹²⁶.

Впервые мы узнали Окуджава в середине 50-х годов. Благодаря массовому распространению магнитофонов самый «тихий» автор из племени бардов был услышан в отдаленнейших уголках страны, а его песни сразу же стали обретать неслыханную популярность. Евгений Евтушенко вспоминал: «Окуджава, как и я, часто посещал литобъединение «Магистраль» при ЦДКЖ, руководимое Г. Левиным. Однажды, будучи в гостях у Левина, я впервые услышал несколько песен Окуджавы. Их пели хором молодые поэты: «И если вдруг на той войне мне уберечься не удастся, какое б новое сражение ни покачнуло шар земной, я все равно паду на той, на той далекой на гражданской, и комиссары в пыльных шлемах склонятся молча надо мной». Молодежь припала к песням Окуджавы, как к очистительному роднику. Они звучали на магнитофонных лентах в квартирах рабочих, инженеров, физиков и лириков, их пели под гитару на стройках и в поездах. Недавно Слуцкий на творческом вечере Окуджавы вспомнил, как он шел однажды мимо студенческого общежития, а с трех подоконников разных квартир звучали сразу три разные песни Окуджавы. Этот успех поначалу озадачивал. Окуджава оказался в странном положении: некоторые говорили, что он плохой певец, некоторые – что он плохой композитор. Но жизнь песен развивалась независимым от этих мнений образом, и сегодня они стали неотъемлемы от нашей молодости, от наших надежд».

О чем пел Булат Окуджава? Первые его песни («До свидания, мальчики», «Ленька Королев» и т. д.) – отголоски фронтовой юности, поэтическое осмысление тяжелого для страны времени. Герои этих песен –

¹²⁶ Троицкая Г. Эхо минувшей войны // Советская музыка, 1985, № 5. С. 78.

мальчишки, прошедшие войну и вернувшиеся домой с затаенной грустью в глазах, несбывшимися мечтами и новыми надеждами.

Потом появились темы гражданственности, предназначения художника, мужской дружбы, поклонения женщине. Многие песни Окуджавы – суть те же романсы («Ваше величество Женщина», «Арбатский романс», «Часовые любви», «Грузинская песня», «Пусть, моя любовь, как мир, стара»). Но такую форму никак не назовешь копированием старых образцов, ее можно определить как новый городской романс.

Сюжеты не имеют какой-либо узкой направленности. Поэту одинаково интересны и реальная жизнь окружающих его людей, и придуманный мир сказочных образов, и прошлое нашей Родины, и даже то, что он чувствует в душе, когда пишет исторический роман. В его песнях почти нет примет сегодняшнего дня, он как бы умышленно игнорирует временные «знаки», но тем не менее они современны, социально остры, максимально выразительны. Во многих из них звучит неподдельная тревога за мир на планете Земля.

Поэтический талант Булата Окуджавы, раскрывшийся в житейском понимании сравнительно поздно, с годами не ослабевает, а, наоборот, становится крепче, увереннее, разностороннее.

Конечно, его песенный герой за три десятилетия изменился и, может быть, утратил непосредственность и простоту, свойственную юности, но зато приобрел другие качества – мудрость и сдержанность, личную ответственность за то, что происходит вокруг него.

«Главная задача художника во все века, я думаю, быть предельно точным, – говорил Окуджава автору этих строк, – уловить и выразить дух своего времени, выразить себя, рассказать о себе и окружающем мире теми средствами, которые имеются в распоряжении». Выполнению этой задачи он следует и сейчас в своем творчестве.

Михаил Анчаров выступал на эстраде недолго, но оставил заметный след в истории авторской песни. Первая песня написана им под влиянием книг Александра Грина еще до войны. Пик его популярности пришелся на начало 60-х годов. Однако Анчаров предпочитал петь только в кругу близких знакомых или на так называемых домашних концертах. Даже на магнитофон он стал записываться лишь тогда, когда Окуджава уже получил всеобщую известность. Если его и уговаривали выступить, то он соглашался лишь на скромные по размерам аудитории. Большие залы, где собиралась разноликая публика, настораживали его, вызвали чувство неуверенности. Свои опасения быть непонятым он откровенно высказал в «Антимещанской»:

*Какие же песни петь на эстраде,
Чтоб отвести от песни беду,
Чтоб она пригодилась квадратному дяде
И этой девочке в заднем ряду...*

Анчаров – автор нескольких телефильмов, и многие песни, звучавшие в них, как, например, «Кап- кап» из телесериала «День за днем», получили в свое время широкое признание. Песенные сюжеты у него подчас весьма

неожиданны: «Песня про циркача, который едет по кругу на белой лошади», «Песня про маленького органиста», «Село Мицуницу», «Зерцало вод» и т. д.

Основная тема творчества Михаила Анчарова – горькие последствия минувшей войны. Иногда он впрямую говорит о ней, как в песне про солдата, потерявшего на фронте обе ноги (точное ее название «Песня про низкорослого человека, остановившего ночью девушку возле метро «Электростанция»):

*Девушка, эй, постой,
Я человек, холостой.
Прохожий, эй, постой,
Вспомни сорок шестой.*

*Из госпиталя весной
Перекресток прошел ночной,
Ограбленная войной
Тень за моей спиной.*

*Влево пойти – сума,
Вправо пойти – тюрьма,
Вдаль убегают дома –
Можно сойти с ума.*

*Асфальтовая река
Теплая, как щека,
Только приляг слегка –
Будешь лежать века.*

*О времени том – молчок,
Завод устоять помог.
Мне бы только станок –
Выточить пару ног.*

*Давно утихли бои,
Память о них сохрани.
Ноги, ноги мои,
Мне б одну на троих.*

*Осенью стой в грязи,
Зимою по льду скользи.
Эй, шофер, тормози,
Домой меня отвези.*

*Дома, как в детстве, мать
Поднимет меня на кровать.
Кто придумал войну –
Ноги б тому оторвать.*

Иногда это опосредованный разговор через другие темы («МАЗ», «Баллада о мечтах»). В любом случае главный герой военных песен Анчарова – зрелый, много переживший, но не сломленный жизнью человек («я вспомнил, друг, что мне уж тридцать восемь – пора искать земное ремесло...»).

Несколько лет назад Михаил Анчаров рассказывал мне: «Неловко как-то и говорить, но, когда я начал писать, авторской песни как таковой еще и в помине не было. Да и такого понятия, как «самодельная песня», мы тоже не знали... Вот я войну вспомнил. Понимаете, какая штука. Чем дальше уходит время, тем все более героически некоторые люди оценивают свое поведение на войне. У меня же происходит какой-то обратный процесс. С течением времени я лучше понимаю меру и вес своего участия. Есть, конечно, герои. А есть нормальные участники войны. Их было большинство. Им было не менее туго, чем героям. Я, например, начинал воевать под Москвой, а закончил войну в Маньчжурии. В войну я, как ни странно, не писал грохочущих песен, а пытался делать что-то такое человеческое, домашнее. Это имело характер пронзительности, потому что отстаивание человечности среди лязгающего, скрежещущего и взрывающегося мира было вызовом тому, что происходило в реальной жизни. Да, шла битва во имя человеческих ценностей, и лирический романс воспринимался именно как вызов обстановке. Конечно, он имел приметы времени, приметы войны. Разумеется, не все это воспринимали. Даже Суркова ругали за его «Землянку», что это, мол, за пораженческие нотки: «До тебя мне дойти нелегко, а до смерти четыре шага», ослабляло, дескать, энтузиазм. А вот когда война кончилась, надо было осмыслить происшедшее. Потому что очень быстро некоторые стали забывать все. Стала происходить девальвация памяти. А забывать нельзя. Мне захотелось писать стихи о войне, которые бы я пел. Когда все это у меня пошло, мне стали говорить: «Ну что ты, музыка должна быть простая». Имелась в виду элементарность. Потому что когда человек поет, вслушиваться, вдумываться трудно, нужно, чтобы с первого прослушивания все было понятно. Или еще: «Что ты делаешь? Твои стихи непонятны». А я говорю: «Ничего, я не тороплюсь. Могу еще раз спеть». И постепенно-постепенно стали привыкать к моим песням. Довольно много моих военных песен тогда пошло гулять по свету, а многие – до сих пор считаются фольклором...»

В отличие от мягкой интеллигентности Окуджавы исполнительская манера Анчарова носила эмоционально более напряженный характер. Его песни экспрессивны, аккорд тревожен и взрывчат, исполнение почти всегда шло крещендо.

Б. Окуджава и М. Анчаров вызвали к жизни массу подражателей, а Окуджава и сейчас продолжает оказывать мощное детонирующее воздействие на авторскую песню. Но, как ни странно, на первом этапе ее развития их влияния практически не ощущалось. Новизна того, что делали Окуджава и Анчаров, оказалась настолько неожиданной, что «скрытый период» осознания происшедшего несколько затянулся. Тем более что расхожая «костровая» тематика напрочь отсутствовала в их песнях. А ведь не секрет, что в песенном мире общим достоянием быстрее становится то, что в смысловом плане попроще, попонятнее, то, что можно петь хором.

<...> В первой половине и в середине 60-х годов в самодельной песне

происходили сложные процессы. Во-первых, продолжался спонтанный рост числа непрофессиональных авторов-исполнителей. В больших и малых городах возникали клубы самодеятельной песни (КСП). Стали проводиться различные смотры и конкурсы. В песенную орбиту втягивались все, кто держал в руках гитару. В 1968 году состоялся первый большой смотр исполнителей самодеятельной песни. Студенты Куйбышевского авиационного института собрались за городом почтить память своего товарища, гитариста и песенника Валерия Грушина, погибшего в Саянах на реке Уде при спасении детей. Позже такие смотры, или, как их стали называть, «фестивали», организовывались под Куйбышевом более или менее регулярно, собирая каждый раз огромное количество любителей непрофессиональной песни со всей страны. Сочинялось повсеместно так много, что выработался даже определенный стереотип песни с набором характерных сюжетных аксессуаров, явившихся мишенью для литературных пародий. Так, сатирик В. Суслов¹²⁷, по свидетельству Ю. Андреева, тщательно изучив этот стереотип, «вскрыл нехитрый набор штампов и весьма элементарную конструкцию, с помощью которых создаются такие песни». После этого он в течение дня написал несколько пародий, одну из которых под названием «Походная-отходная»¹²⁸ мы приведем в качестве иллюстрации:

*Восемнадцатый день ни корки.
Терпеливо несем эту кару.
Вот вчера доели опорки,
А сегодня варили гитару...*

*Тяжело по тайге пробираться.
А голодными – бесполезно.
Мы пытались поужинать рацией,
Но она оказалась железной.*

*Мы мужчины! Не потому ли
Мы упрямо идем к своей цели?
Правда, трое на днях утонули,
А четвертого, толстого, съели...*

Во-вторых, на фоне стихийного самодеятельного творчества в эти годы начала выкристаллизовываться авторская песня, произошел отрыв ее от камерности и некоей замкнутости, выход на большую сцену, к средствам массовой информации и тиражирования. Прежде всего дали знать о себе качественные изменения в содержании. Сверкающие сахарной белизной горы, дальние моря, дым костров и нехоженые тропы – вся эта атрибутика туристско-геологического направления отходит на второй план, сменяется обращением к внутреннему миру современника, его повседневной жизни,

¹²⁷ Правильно: В. Лейкин (сост.).

¹²⁸ Текст пародии стал с небольшой редакцией юмористической песней А. Дулова под названием «Марш болотных геологов» (сост.).

насушным проблемам. Появляются и новые для авторской песни темы патриотизма, солидарности и всеобщего единения.

*Как вожделенно жаждет век
Нащупать брешь у нас в цепочке...
Возьмемся за руки, друзья,
Чтоб не пропасть поодиночке,*

– писал тогда Булат Окуджава в «Старинной студенческой песне».

60-е годы – период приближения современной поэзии к массам. Перемены в авторской песне связывались как с развивающимся по восходящей творчеством профессиональных литераторов Б. Окуджавы, Ю. Визбора, Ю. Кима, так и с появлением в жанре новых имен, прежде всего Е. Клячкина, Н. Матвеевой, В. Высоцкого. Каждый из них не только по-своему влиял на весь многочисленный ареал самодеятельной песни, но и составлял серьезную конкуренцию признанным эстрадным авторитетам. Именно в 60-е годы, как совершенно точно подметила критика, «наблюдается парадоксальное явление ...профессиональная эстрада сталкивается с ярким, высокоталантливым мастерством «непрофессиональных» вокалистов, инструменталистов, поэтов. Их творчество используют советское кино, театр, их песни распространяются в записях, они не только предлагают высокий уровень подлинного профессионализма, но и прокладывают новые, еще неизведанные в этом искусстве дороги»¹²⁹.

АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ: ПУТИ И ПЕРЕПУТЬЯ¹³⁰

Круглый стол в журнале «Советская музыка»

*Нас не вспомнят в избранном: мы писали плохо, –
нет печальней участи первых петухов,*

– это слова из песни Александра Городницкого памяти Юрия Визбора... Но вот уже тридцать лет живет искусство наших бардов, как их давно и привычно называют. 30-ленин путь не был ровным: победы сменялись отступлениями, восторженное признание – охлаждениями, изменами. Противоречива и нынешняя картина этой самобытнейшей области художественного творчества. Камерное по исконной своей эстетической доминанте, оно шагнуло на многотысячные спортивные эстрады, стало достоянием миллионной телевизионной аудитории. А главное – изменилось время. Другие кумиры – и подлинные, и мнимые, ложные, – утвердились во многих молодых душах.

¹²⁹ Русская советская эстрада, 1946-1977 годы. М., 1981. С.306.

¹³⁰ Впервые опубликовано: «Советская музыка», 1988. (№6 и №8) (сост.).

Как в этой атмосфере чувствует себя авторская песня? Какие трудности переживает. Какие ценности отстаивает? Об этом – наш очередной импровизированный «круглый стол» в редакции. Его открывают в настоящем номере журнала известный (в том числе и поисками в сфере «авторско-песенной» интонации) композитор М. Таривердиев и один из ветеранов жанра, о котором идет речь, доктор геолого-минералогических наук, заведующий лабораторией геомагнитных исследований Института океанологии АН СССР, член Союза писателей СССР А. Городницкий.

Микаэл ТАРИВЕРДИЕВ

ЛЮБОВЬ МОЯ...¹³¹

В начале 60-х годов наша профессиональная песня, на мой взгляд, перестала представлять собой то монолитное явление, каким была (при всех огромных стилевых различиях) в течение нескольких десятилетий. В частности, появились песни-монологи, песни-размышления, которые ни в коей мере не ставили задачи заменить собою все остальное. Это были песни, рассчитанные скорее на соучастие, сопереживание. Их больше слушали, чем подпевали. Эти новые поиски во многом связывались с освоением в данном жанре большой поэзии. Песня вышла за рамки куплетности, все более стала обретать балладную форму и приблизилась к музыке, условно говоря, романсово-академической.

В те же годы, может быть чуть раньше, приобрело размах новое направление в нашей культуре. Речь – о бардовской песне. Чем, на мой взгляд, прежде всего интересен бард? Он – един в трех лицах: поэт, композитор, исполнитель. Да, бард, может быть, создает стихи не самого высокого уровня, хотя многое в этой поэзии – истинное. Бард не ставит перед собой высоких музыкальных задач, хотя, бывает, он находит удивительную мелодию, точную интонацию. Барды, как правило, нигде не учились петь, играть на гитаре, хотя есть среди них отличные гитаристы, прекрасно поющие актёры. Но для меня лично самое драгоценное в творчестве бардов, как и в творчестве вообще, искренность. И вот эта искренность, честность того, что делают лучшие из них, стали основой необыкновенно интересного пласта нашего искусства.

Бард подходит к любому явлению жизни, мира очень лично, как и любой художник, но в силу своей разносторонней одаренности нередко обладает иным, словно бы стереоскопическим, видением. Правдивость этого видения нередко такова, что сразу отличаешь (и, можно сказать, народ отличает) не только каждого из них – я, конечно опять же имею в виду лучших, – но и все направление в целом. А не это ли главное в искусстве? Да, сегодня, в эпоху НТР, когда мир заполнен стандартами, когда мы одеваемся в

¹³¹ «Советская музыка», 1988, №6. С.28-30 (сост.).

одежду, создаваемую для всех, живем в типовых квартирах вот в эту эпоху бардовское творчество, будучи самодеятельным, непрофессиональным, представляется мне сферой исключительно личного, неканонического восприятия. Как в любом большом искусстве.

Как отличить композитора от не композитора, поэта от не поэта, художника от не художника? Вообще это любопытная проблема. Вот говорят: имярек – талантливый, большой поэт, тот-то – просто хороший поэт, а тот-то – вовсе средний. По-моему, все это чепуха. Люди, пишущие стихи, бывают либо поэты, либо не поэты. Впрочем, это относится и к нам грешным, и к живописцам, и к кому угодно. Поэт должен уметь создать свой собственный мир, увидеть в, казалось бы, обычных вещах – необычное и уметь рассказать людям все это на своем собственном языке. И тогда, открывая томик Пушкина, мы говорим: ну, ясно – это Пушкин. А открыв другой томик, говорим: Пастернак. Или Мандельштам, или Ахмадулина. Все это справедливо и в адрес музыки, живописи и т. д. Так вот, лучшим бардам такие задачи оказались по плечу.

Приведу пример. И начну, как говорится, издалека. С. Прокофьев, Д. Шостакович, В. Соловьев-Седой, А. Пахмутова... Я специально выстраиваю несколько странный ряд – для того, чтобы подчеркнуть не величины и степени, а индивидуальность, отличимость каждого музыканта. Вам могут нравиться или не нравиться песни А. Пахмутовой (как и сочинения других названных композиторов), но вы не можете их спутать ни с чьими, вы узнаете их сразу. Значит, она композитор, а кто-то, возможно, достиг бог весть какой профессиональной оснащенности, но неузнаваем в море серьезной или легкой – неважно какой – музыки. И это не композитор. Так вот, вы не можете перепутать песни В. Высоцкого и Б. Окуджавы, Ю. Кима и Е. Бачурина. Это исключено. Другой вопрос, что любое явление в искусстве имеет своих лидеров, и некую почву, и подражателей, и так и должно быть, а иначе это не явление в искусстве. И вот, не желая «ставить порядковые номера», – это в творчестве вообще самое смехотворное дело, – я бы назвал нескольких «полководцев» жанра авторской песни: А. Галич, В. Высоцкий, Б. Окуджава, Ю. Ким, А. Городницкий.

Барды, почти все, и те, кого уже нет, и наши живые современники, не раз говорили, что для них авторская песня – прежде всего поэзия, а музыка – некий фон, на котором звучат стихи. Это в общем изящная формула, выражающая отсутствие композиторских претензий. И во многих случаях она справедлива, но далеко не во всех. Вот, скажем, военные песни Окуджавы. К примеру. «По Смоленской дороге леса, леса, леса» – такая удивительная мелодика, какое органичное сочетание стихотворного и музыкального образов! В последних песнях В. Высоцкому удалось достичь сложнейшего и прекрасного образного сплава обоих начал. Можно сказать, он развивался очень активно, рос как композитор... И уже просто смешно говорить о каком-то звучащем фоне у Ю. Кима, создающего поразительную музыку. Никакое это не сопровождение, а именно тонкая, изящнейшая, хрупкая музыка – и дай бог многим композиторам чего-либо подобного.

Полагаю, не случайно некоторые коллеги так охотно работают с Ю. Кимом как с поэтом. Ведь он и стихи создает «с порога» особые, музыкальные, это же неразделимый дар. А какие прекрасные есть песни у Е. Бачурина – кстати, профессионального художника с весьма своеобразным восприятием. У него редкий мелодический вкус, а песня «Дерева» – по-моему, прекрасна во всех отношениях.

Собственно говоря, любая песня, соединяя в себе образность стихотворную и музыкальную, должна дать в сумме некое третье качество, не присущее по отдельности ни музыке, ни стихам. А иначе она, песня, не имеет смысла. Это вообще главное в вокальных жанрах. И мне кажется, в лучших песнях бардов такое новое качество присутствует. Говорю обо всем этом с полной убежденностью – тем более что говорил так об авторской песне все годы ее существования. Кроме того, я абсолютно убежден, что настоящая песня, с колыбельной матери сопровождающая жизнь человека, – не только сама по себе высокий жанр, – она всегда была «дверью» в более сложные жанры. И я вижу падение нашей музыкальной культуры, в частности, в изобилии эстрадных коммерческих поделок, которые ни в какие духовные сферы не ведут, а ведут – сегодня это очень уже очевидно – к отрыву от музыки как таковой. Мне и сейчас, и раньше представлялось, что как раз бардовская песня в своих лучших образцах – это тот самый мостик между двумя берегами истинной музыки и поэзии, мостик, удивительным образом, напрямую приводящий людей к обретению жизненного смысла. Вот почему, полагаю, эту песню нужно широко пропагандировать – разумеется, ее достойнейших представителей.

Воспользуюсь случаем высказать убеждение: сегодня мы находимся в глубочайшем кризисе в области фундаментальных – филармонических жанров. Мы не совсем еще понимаем, что произошло, мы пока не можем оценить ту степень падения престижа музыкальной культуры (и не только ее), которое наблюдается последние двадцать лет. И что удивительно: ведь музыка, настоящая музыка создается, пусть ее немного, а много никогда не бывало. Но нет к ней интереса у широкой публики! Та аудитория, которую собирают отдельные композиторы, не определяет состояния аудитории как представительной части общества. Просто еще есть люди, которые сознательно сохранили в себе культуру. Но все это никак не решает проблемы в целом. Мы имеем дело с сужающимся на наших глазах кругом людей, которым нужна серьезная музыка. Во многом повинны в этой ситуации и наш Союз композиторов, и другие учреждения культуры. Да, напрасно мы снимаем с себя эту вину. У нас неправильно поставлена пропаганда музыки. Уж сколько раз говорилось в различных дискуссиях о том, что искусство неделимо и надо пропагандировать не отдельно членов СК (и опять главным образом по ранжиру), а всю музыку: Баха, Моцарта, Бетховена и Шопена, Глинку и Чайковского – да что там, всех не перечислишь – и рядом, в каждом концерте, одно-два сочинения – новые.

Читатель может сказать: «Да при чем тут классика? Помнит ли автор, что речь его – о бардах?» Помню! В начале моего знакомства с авторской

песней – при моем огромном интересе к ней – я рассматривал ее все-таки как стихи, несущие некую социальную проблематику, а музыкальный ряд был для меня безусловно второстепенным. Впрочем, возможно, так и было. Но шли годы, и музыкальный ряд в лучших авторских песнях стал приближаться к стихотворному. А мы, профессиональные композиторы «со своей колокольни» авторскую песню – кто не заметил, а кто и отпихнул с дороги, чтоб не мешала. А могли бы быть – не покровителями, не меценатами (это глупо), а союзниками. В чем же? В несении людям истины. Вот в этом авторская песня оказалась впереди многих – она готовила наше время.

Александр ГОРОДНИЦКИЙ
Беседу вел В. Володин

КТО НЕ НАДЕТСЯ, ТОТ ПЕСЕН НЕ ПОЕТ¹³²

- *Александр Моисеевич, первый, может быть, несколько наивный вопрос: как человек начинает писать песни?*

- Наверное, по-разному. Я в молодости, начиная с середины пятидесятых, долго работал на Крайнем Севере, в тайге, тундре; затем много лет плавал на военных и научных судах. Это были замкнутые мужские коллективы, оторванные от Большой земли, работавшие в сложных условиях. И там я сразу же столкнулся с новым для меня отношением к песне: в экспедициях, у костров люди пели иначе, чем в городе. Песня здесь была средством, условно говоря, внутреннего общения между людьми (далее я поясню, что имеется в виду), и пели здесь совсем не то, что было в те годы популярно в городах, не то, что исполнялось на концертных площадках и по радио. Это были народные песни и современные, в том числе – из «полузековского» репертуара («Пришли скорей мне черных сухарей», «Ты помнишь тот Ванинский порт», «Идут на Север срока огромные»).

Тогда я впервые понял, что песня может нести совершенно иные функции, совершенно иначе восприниматься, нежели та, что звучит на концертах. Я увидел, что люди прежде всего выражают себя в песне, даже если она не ими создана, но точно совпадает с их душевым состоянием в этот момент, в данной среде. И под влиянием этих впечатлений я, уже писавший к тому времени стихи, начал сочинять к ним мелодии.

- *Можно ли сказать, что таким образом появился композитор Александр Городницкий?*

- Ни в коем случае, – такого композитора нет! Им, вероятно, нельзя стать, не получив специального образования. Как человек, не изучивший алгебру и тригонометрию, не может считаться математиком, так и тот, кто не знает гармонию и полифонию, форму и инструментовку, пожалуй, не может считаться композитором. А я, к сожалению, не учился даже в музыкальной

¹³² «Советская музыка», 1988, №6. С.30-36 (сост.).

школе. Поэтому думать о себе как о композиторе не могу и отношусь этому спокойно. Более того, я никогда не стану спорить с профессионалами о музыке авторских песен, хотя не считаю такой спор невозможным в принципе. Но лично я – повторю – не специалист и недостаточно компетентен для подобного обсуждения. Мне чужда сама идея сравнения мелодики авторской песни и профессиональной. Поскольку я не композитор, то я не знаю твердо, «как надо», – и придумываю мелодию, как придумывается. Получается лучше или хуже – это другое дело. Может быть, это неоправданно, но я просто чувствую себя вправе сочинять, как мне хочется. В конце концов – фольклор, который имеет многовековую историю, создавали непрофессионалы. И что же, эти песни живут и сегодня и будут жить завтра. Записанные и аранжированные профессиональными мастерами, они составляют важную, а лучшие образцы – великую часть музыкальной культуры. Это во-первых.

Во-вторых, лично я считаю, что в авторской песне основой являются все-таки стихи. Мелодия создает лишь некое «музыкальное поле», подчеркивающее звучащие тексты. И в этом мы тоже видимо, опираемся на определенную традицию: эпоса, когда стихи читаются под аккомпанемент какого-то музыкального инструмента. Мы не знаем досконально, какова была мелодическая основа поэм Гомера, скандинавских саг, песен Бояна. Думаю, вряд ли она имела самостоятельное музыкальное значение, но ведь она была!

Нечто похожее происходит и с авторской песней. Владимира Высоцкого, например, упрекали в том, что мелодии целого ряда его песен примитивны, но это обстоятельство не мешало их широчайшей популярности. Ничего удивительного: мелодия выполняла свою функцию, совершенно отличную от той, что возлагается на нее в профессиональном искусстве, а большего ни автору, ни слушателям и не требовалось.

- Но ведь среди даже самых известных бардов есть люди, сочиняющие мелодию на чужие стихи. Как вы оцениваете их песни и их самих – скажем, Виктора Берковского, Александра Дулова, Сергея Никитина и некоторых других?

- Я внес бы в этот список и Евгения Клячкина. У него есть авторские песни, но лучшее из того, что он создал, – песни на стихи Иосифа Бродского. Так вот, этих людей, сумевших создать самостоятельные, музыкально по-настоящему выразительные сочинения (и к тому же на чужие стихи: в нашем контексте это важно!), – их я считаю самостоятельными композиторами. Мне кажется, им очень не повезло: их жизнь сложилась так, что, будучи музыкально одаренными людьми, они не смогли получить соответствующего образования. Это, правда, не стало для них препятствием, в том жанре, который они избрали, их одаренность словно бы преодолела в данном случае незнание...

Но говоря об авторской песне, я имею в виду прежде всего ту, в основе которой лежат собственные стихи. Это – иная стезя. И если здесь обратиться к музыкальной стороне, то я выделил бы прежде всего Булата Окуджаву. Общеизвестно: это исключительно разносторонний талант: его песни

обладают ярко индивидуальной мелодией, тональностью звучания, неповторимым, нераздельным единством текста и музыки, его ни с кем не спутаешь. Именно поэтому попытки аранжировать песни Окуджавы, делавшиеся даже первоклассными композиторами, на мой взгляд, как правило, не приводили к успеху: нарушалась органика, неподвластная одной музыке.

- Действительно, Булат Окуджава – явление в нашей авторской песне, да и вообще в искусстве, – уникальное. Но кроме него есть ведь масса других авторов...

- Вот тут я хотел бы оговориться. Когда речь идет о массе авторов, то есть, в сущности, о движении клубов самодетельной песни (КСП), – эту песню я отделил бы от авторской.

Ведь что такое бард? Это человек, который и пишет стихи, и придумывает мелодию, и, за редчайшими исключениями, сам исполняет песню. Естественно, такой «универсальный» человек должен быть сам по себе личностью, – чтобы то, что он чувствует, говорит, пишет, поет, было интересно и близко другим людям, выражало их мысли, их эмоциональный мир. Это именно человеческий дар, встречающийся не так часто. Я назвал бы, пожалуй, всего пятерых авторов, без сомнения, обладающих, как говорят математики, необходимыми и достаточными качествами: Владимир Высоцкий, Александр Галич, Булат Окуджава, Юлий Ким и Новелла Матвеева.

- Вы назвали представителей только старшего поколения. Но сейчас – конец 80-х. И мы знаем, что была, если так можно выразиться, «вторая волна» бардов: А. Крупп, В. Матвеева, А. Мирзаян, В. Луферов, В. Егоров... и, видимо, уже и «третья волна»: В. Долина, О. Митяев, Ю. Лорес, С. Менделева... (Пусть простят нас те, кто не назван.) Кстати, и среди бардов старшего поколения некоторые достойнейшие остались за пределами вашего короткого списка.

- Да, я сознательно не упомянул, скажем, Юрия Визбора. Мне всегда нравились его песни, но, если оценивать всерьез, «по гамбургскому счету», то на уровне, «заданном» теми пятью, их окажется, может быть, всего двое-три, в том числе «Волейбол на Сретенке» – песня, ставшая известной лишь сейчас. Я не назвал Юрия Кукина, некоторых других любимых мною авторов. Все по той же причине...

Что касается последующих «волн», о которых вы говорите, – я, честно говоря, волн-то и не вижу. Были очень яркие, увы, безвременно погибшие Вера Матвеева и Арон Крупп; талантлива Вероника Долина; Александр Мирзаян лучшие свои песни написал на стихи Иосифа Бродского. Мне кажется, что отставание в художественном и гражданственном отношениях последующих поколений не случайно, – оно определено разницей во времени.

Нам повезло: мы начали писать в годы общественного подъема, и независимо от того, когда начинали – до 56-го года или чуть позже, мы все – дети XX партсъезда. Я думаю, без него не было бы движения авторской

песни вообще, как, может быть, не было бы и еще целого ряда явлений в нашей культуре – театра «Современник», молодой в ту пору московской поэзии и многого другого.

Существовала еще одна, можно сказать, внутренняя причина: многие популярные в то время профессиональные песни были написаны зачастую на пошлые, а главное – фальшивые тексты. (К музыке как раз претензий было меньше всего, если вообще были.) И стремление выразить свой духовный мир повлияло на рождение и становление движения бардов, игравшего в чем-то роль альтернативы «официальной» песенной культуры.

Поначалу мы существовали «параллельно». Однако авторская песня, которой были перекрыты официальные пути, распространялась, как теперь говорят, по «магнитофониздату». Поэтому картина «потребления» песни была очень пестрой: различались каналы распространения, различались и слушательские аудитории. И это естественно: ведь и у бардов публика разная.

Уточнение первое¹³³

Трудно согласиться с мнением, будто авторской песне всегда перекрывались официальные пути распространения. Было время, пусть недолгое, в середине 60-х годов, когда песни бардов, в том числе самого А. Городницкого, а более всего – Ю. Визбора, А. Якушевой и Ю. Кукина, нередко можно было услышать в передачах радиостанции «Юность», а журнал «Кругозор» отдавал свои «звучащие» страницы победителям конкурсов КСП. Правда, затем, неожиданно и мгновенно, пришла пора умолчания...

К сожалению, некоторые композиторы сочли себя обиженными популярностью авторской песни и достаточно резко выступили против нее. Конечно, я говорю отнюдь не обо всех. В начале 60-х годов мне довелось познакомиться с очень умным, порядочным и талантливым человеком – Василием Павловичем Соловьевым-Седым.

В то время газета «Советская Россия» опубликовала резко критическую статью «О чем поет Высоцкий». Ее автор, помимо очевидной предвзятости и недоброжелательности, продемонстрировал беспрецедентную некомпетентность: из четырех процитированных им текстов три¹³⁴ не имели к Высоцкому никакого отношения! Но этого показалось мало, – и газета «Известия» заказала разгромную статью об авторской песне вообще. Написать ее (а может быть, просто подписать) предложили Соловьеву-Седому.

Василий Павлович не был знатоком авторской песни. Нашлись «услужливые» люди, объяснившие ему, что это – пошлость, не имеющая

¹³³ Здесь и ниже форматирование текста статьи дано по первоисточнику (*сост.*).

¹³⁴ Правильно: два (*сост.*).

никакого отношения к искусству, с которой необходимо бороться. Тем не менее композитор решил послушать своими ушами, что же такое авторская песня. Он побеседовал с ленинградскими бардами, в том числе со мной, познакомился с нашими песнями – и отказался поставить свое имя под этим черным делом...

- *Но почему все-таки вы разделяете песни авторскую и самодеятельную?*

- Появление первых бардов, возникновение большой аудитории любителей их творчества не могли не повлечь за собой самого широкого движения. Песня стала очень популярной, как тогда стало модно говорить – репрезентативной формой самовыражения: любой человек, в конце концов, при некоторых способностях может взять гитару и начать что-то «соображать». Что ж, они имеют право «реализовать себя» подобным образом – это и есть самодеятельная песня. Но если мы хотим, чтобы уровень настоящей авторской песни остался столь же высоким, как двадцать и тридцать лет назад, необходимо ввести достаточно жесткие критерии, по которым можно различать эти, как я убежден, очень разные явления. Собственно, главный критерий – личностность, серьезная проблематика, то есть опять-таки в первую очередь текст.

- *Простите, не очень понятно. Вы считаете, в самодеятельной песне не может быть серьезного «личностного» текста? Но тогда речь идет о качестве, а не о жанре.*

- Я убежден, что в области поэтического текста авторская песня выше самодеятельной. Хотя есть серьезные люди, которые вообще отказывают авторской песне в праве на место в поэзии, например мой друг Александр Кушнер. Или Давид Самойлов, с любовью и уважением относящийся к авторской песне, но тем не менее однажды заявивший: «Гитарная подпорка стихам настоящим не нужна». Но это претензии, предъявляемые совершенно по другому счету, не имеющие непосредственного отношения к теме нашего разговора.

Эволюция самодеятельной песни сегодня происходит в сложных условиях. На смену нам пришло поколение, воспитанное в другое время. Бюрократическая, я бы сказал, «аппаратная» политика в духовной сфере в годы застоя привела к тому, что мы сейчас имеем: националистов всех мастей, панков, наркоманов и фанатичное увлечение тяжелым роком – немало молодых людей пошло по пути бездуховности.

В то же время самодеятельную песню, имеющую огромный гражданственный потенциал, которая безусловно противостоит названным явлениям, запрещали, разгоняли фестивали. На семь лет, например, был закрыт самый крупный из них – Грушинский.

Уточнение второе

Наверное, не все наши читатели хорошо знакомы с проблемами авторской песни, не все интересуются тем, где и когда проходят слеты и фестивали КСП, не все регулярно

смотрят телепередачи из цикла «Возьмемся за руки, друзья!»). Поэтому, видимо, уместно объяснить, что это такое, Грушинский фестиваль, и каково его значение для движения КСП.

Куйбышевский фестиваль имени Валерия Грушина (студента, погибшего на таежной реке Уде при спасении тонущих детей) – самый авторитетный и массовый в стране. Он собирал на берегу Волги у причаленного плота эстрады в форме гитары более ста тысяч участников из разных городов. Это был не просто фестиваль, это был в какой-то мере тот самый, известный в истории под именем «гамбургского счета» поединок, когда выяснялась истина без каких бы то ни было коммерческих примесей. Десятки тысяч любителей авторской песни развозили отсюда в разные уголки страны действительно лучшие произведения. Фестиваль не только отражал, но и формировал уровень, к которому стремятся лучшие авторы-исполнители. Вот о нем-то и заговорил наш собеседник.

- Мне в течение десяти лет довелось быть председателем жюри Грушинского фестиваля. И вот после семилетнего перерыва, когда он был, наконец, вновь разрешен, я приехал туда. То, что я услышал на сей раз, было, по-моему, довольно печально: авторская песня резко отошла с занимаемых ранее высоких позиций в сторону мелкотемья, развлекательности. И это единственный всесоюзный фестиваль такого рода! Грустная картина... Лучшее, что мы услышали: «Не кружись над головою, черный ворон, а кружись шар голубой над головой». Это – Иващенко и Васильев, люди, по-моему, одаренные. А дальше...

*Воспитуха наша Ньюрка
Любит кабельщика Юрку,
Как он с кабелем придет,
Этот выродок плешивый,
Так от Юрки вся шизеет,
А от кабеля торчит!*

«А я ежиков люблю»

Что общего между откровенным разговором на правдивые горькие темы, который вели со слушателем А. Галич, Б. Окуджава, В. Высоцкий, и этими бездумными пустышками? Да, появилось именно ощущение пустоты. Резко возрос уровень игры на гитаре, – а вот душевной глубины очень не хватает.

Может быть, мы, авторы «первого поколения», сами попали в ретрограды? Поверьте, нет большей опасности для авторской песни, чем бездуховность. Она убийственна, эта опасность. И иногда даже создается впечатление, что, как только старшее поколение бардов уйдет, умрет и их детище. Во всяком случае, ясно, что сегодня авторская песня переживает жестокий кризис. В статье «Отличать злаки от плевел», опубликованной в

прошлом году в «Литературной России», я уже говорил об этом. Если хотите – и пусть это не покажется парадоксальным! – я вижу куда большую опасность для истинной авторской песни не в будущем ее запрещении, а в нынешнем ее «потоке» по каналам массовой информации. Потому что не на «кустовых» слетах, как когда-то, а с телеэкранов под видом авторской песни миллионам советских людей дается возможность послушать, как ребята с гитарами в руках напевают пошловатые тексты. И их тоже представляют чуть ли не бардами: как же – сами пишут. Таким образом, продукция, услужливо называемая «авторской песней», становится такой же формой массовой культуры, как и самая замшелая эстрада. И зрители, захлебнувшись в этом потоке шлягеров, скажут: что тут слушать? – такая же пошлость, как низкопробная эстрада, – и будут правы.

О чем веду речь? О критериях, об их размывании. Вот чтобы избежать такой ситуации, нужно четко определиться. Нужно выяснить, что есть авторская песня, и нужно, с другой стороны, чтобы самодеятельная освободилась от всей прилипающей к ней пошлости. Именно поэтому я выступаю против обольщения массовостью, многочисленными фестивалями, конкурсами, выступлениями по радио, телевидению, в спортивных комплексах.

Еще одна проблема, достаточно деликатная. Раньше авторская песня не знала, что такое материальное вознаграждение. Не знала и не стремилась к этому. Теперь в громадных залах: в Лужниках, в Измайлово, Ленинградском спорткомплексе под эмблемой нашего жанра выступают в том числе и люди, дискредитирующие его.

Уточнение третье

Обольщение массовостью. К сожалению, это – одна из основных причин нарисованной печальной картины. Выступления в концертных залах, по радио и телевидению людей, дискредитирующих жанр авторской песни, – закономерное отражение процессов, происходящих в движении КСП на его «низовых» уровнях.

И сегодня, пожалуй, авторскую песню больше всего слушают все-таки в записи или в исполнении рядовых ее любителей, а самой распространенной формой пропаганды остается «кустовый слет». Но что он ныне представляет собою? Вот достаточно типичная картина прошлого лета.

... Оба берега небольшой подмосковной речки Баньки густо уставлены туристскими палатками – идет слет московского КСП «Сокол». Сколько он собрал участников, сказать трудно: палаточные лагеря тянутся практически сплошной линией километра на полтора, может быть, здесь человек шестьсот, а может быть, и тысяча. Пестреют вымпелы с названиями групп.

А между тем – это явление рядовое: такой же проходил неделю назад, такой же объявлен на следующие выходные, и так с ранней весны до поздней осени.

Вечерний концерт – основное событие – продолжается до трех часов ночи. Сколоченная из свежесрубленных бревен эстрада с зятянутым парашютным шелком задником установлена на краю большой поляны; на приставленных к ней кольях укреплены микрофоны, колонки усилителей висят на ближайших деревьях. Многочисленные зрители расположились на земле, на «подручных средствах»: надувных матрасах, складных табуретах, синтетических ковриках; по краям поляны, на которой, как говорится, яблоку негде упасть, – плотная стена стоящих. Кто-то уходит, кто-то подходит...

Многие записывают концерт: повсюду торчат над головами привязанные к вбитым в землю колышкам магнитофонные микрофоны...

Возрастной диапазон аудитории очень разнообразен: довольно много тех, кому сорок или около того, хотя основная масса моложе; много малышей. Последнее обстоятельство постоянно приводит к недоразумениям, и ведущий концерта неоднократно делает объявления о потерявшихся детях, которых родители ожидают «у березки возле эстрады».

В вечерней программе, в отличие от утренней, когда на эстраду может подняться любой желающий, принимают участие более-менее известные, хотя бы в пределах данного «куста», исполнители и группы.

Что же происходит на эстраде этого типичного и по своим плюсам, и, видимо, по минусам слета – в природной (во всех смыслах этого слова) обстановке, в какой или обычно такие слеты последние двадцать лет существования КСП?

Прежде всего о репертуаре. Тематика песен претерпела довольно резкие изменения: практически исчезли как туристские, так и патриотические, крайне мало лирических, хотя раньше это были «три кита» самостоятельного песенного творчества. Зато резко возросло количество «продукции» якобы на злобу дня – «якобы», потому что большинство из них на самом деле имеет крайне мало общего с действительными проблемами; под таковые подгоняются лишь «алкогольные» и «наркотические» опусы, в большинстве своем поражающие убожеством мысли и беспомощностью ее выражения.

Ряд авторов выступил с песнями, претендующими на некое философское осмысление действительности, но и здесь, к сожалению, оказалось слишком много сентенций типа: «Можно быть желанным импотентом, можно – нежеланным жеребцом» и слишком мало действительно серьезных проблем мыслей.

Сделанные на относительно серьезном уровне песни можно сосчитать на пальцах одной руки.

Второй отличительной чертой концерта было значительное число исполнителей, вышедших на эстраду с чужими песнями. Иногда авторов объявляли, иногда нет, порой дело доходило до казусов. Группа «Охотный ряд» делегировала для выступления мальчика 11-12 лет, который достаточно уверенно, хотя и с неточной расстановкой смысловых ударений, спел: «Я старомоден, как ботфорт на палубе ракетноносца...», но не смог ответить на вопрос публики, кто же сочинил данный опус.

А вот и явный лидер «куста» – группа «Мышеловка» (руководитель – В. Степанов¹³⁵). Уже само появление на конкурсе самостоятельной песни такой большой по составу группы – в чем-то нонсенс, а ее инструментальная оснащенность (гитары, скрипка, банджо, мандолина, саксофон, рожок, туба, том-том, тарелка, маракас, треугольник, колокольчики) говорит скорее о близости к эстраднему или джазовому ансамблю. В самом деле, в программе «Мышеловки» есть и джазовые мелодии. И она не исключение в| сегодняшнем движении самостоятельной песни: в программе, например, Грушинского» фестиваля были и другие подобные группы, пользовавшиеся немалым успехом, да и сама «Мышеловка» оказалась там среди лучших.

Как уже сказано, «Мышеловка» стала лидером слета. Главное свидетельство тому – в отличие от большинства других групп, она непреднамеренно, но упорно доказывала своими выступлениями, что авторская песня – отнюдь не только напевно исполняемые стихи. Мелодии в репертуаре этого ансамбля играют вполне самостоятельную роль, более того, они достаточно сложны – вплоть до цитирования отрывков из таких классических произведений, как Седьмая симфония Шостаковича и «Лебединое озеро» Чайковского. О результате, конечно, могут быть разные мнения...

Более чем богое впечатление оставил утренний концерт, когда свое «искусство» (к сожалению, кавычки в данном случае необходимы) мог продемонстрировать любой желающий. Первый же участник сошел с эстрады «досрочно», не сумев вспомнить полностью слова песни, которую исполнял. Следующий объявил, что аудитория (в этот момент она насчитывала полтора-два десятка человек, да и на протяжении всей утренней программы, за исключением выступления Мышеловки), когда от ближайших костров подтянулось сто-сто пятьдесят слушателей, это число оставалось примерно таким же) услышит «экологическую песню о

¹³⁵ Правильно: Л. Степанов (сост.).

ревности». За этим последовала известнейшая пародия В. Соловьева на поэзию символистов «На небесах горят паникадила...», написанная на рубеже XIX–XX веков. Озвучена она была подобием тоже хорошо известного, правда, в несколько более позднее время, мотивчика «Гоп со смыком». После этого слушатели могли насладиться еще несколькими стихотворениями классических поэтов от вагантов до А.К. Толстого, «облагороженными» столь же незамысловатыми напевами.

Третий солист пытался потрясти публику «антиалкогольным» шедевром, сводившимся к душераздирающей (как по содержанию, так и по форме) картине грандиозной выпивки и не менее масштабной пьяной драки. «Музыкальным» фоном этого творения служила опять же простая и давно известная мелодия типа: «Споём, Жиган, нам не гулять по банам».

Справедливости ради нужно сказать, что остальные выступления были намного приличнее, но общая картина оставалась все же безрадостной. Исключение – все та же «Мышеловка».

Однако слет КСП не начинается и не кончается на эстраде: весь субботний вечер, всю ночь и большую часть воскресного дня звучали песни у многочисленных костров туристских лагерей. Именно здесь песни становятся популярными или быстро умирают. Именно для этой аудитории, для этих исполнителей и слушателей многие годы творили барды, открыто заявлявшие, что их песни «неуместны в городах, в концертных залах, потому что эти песни для дорог и для привалов».

Что же пели люди у костров? Если в группе нет своего автора, в основном песни, известные не первый год. Наиболее популярны все те же – А. Городницкий, Ю. Визбор, Б. Окуджава, Ю. Кукин, В. Егоров, В. Высоцкий... Конечно, можно услышать и многих других. Звучит даже уже упоминавшийся в нашей беседе исключительно распространенный опус «Я от ежиков торчу». Но в целом «репертуар у костров» гораздо выше по своему уровню того, что звучало с эстрады, то есть в «концертной программе» слета.

Может быть, все описанные его недостатки – беды одного лишь «куста»? Нет. Желаящие могут убедиться в этом, даже не выезжая за город: включите программу Ленинградского телевидения, когда транслируется музыкальная передача «Розыгрыш» с участием местных бардов, – тот же «Сокол». Посмотрите молодых авторов-исполнителей в программе молодежной редакции ЦТ – та же картина, прибавляется разве что перебранка с помнящими лучшие времена, а потому критически настроенными слушателями, сидящими в студии.

- Я очень уважаю аудиторию авторских песен. После Грушинского фестиваля я плывал по Волге с большой группой любителей. Здесь были люди из самых разных городов: молодые рабочие, инженеры, врачи, многие с детьми, также воспитывающимися на авторской песне. По-моему, это прекрасные люди, верящие в позитивное начало в жизни, в лучшее будущее, в целый ряд, казалось бы, многими забытых идеалов. Это люди, которые не продадутся за «живую» копейку, как случается, например, с рокерами. Известно, что всякое сравнение «хромает», но все же. Это – как на современных истребителях – тест на опознание: «свой» – «чужой», где пароль опознавания – песня.

Я не против рока как явления – ни легкого, ни тяжелого, – но его страстные поклонники, среди которых есть способные разгромить концертные залы, – это не наша аудитория, это другой лагерь. И между нами – четкая демаркационная линия: наша аудитория не пойдет ни в панки, ни в общество «Память»

Уточнение четвертое и последнее

Можно спросить: не слишком ли уверен известный автор в своих слушателях? Мне довелось видеть, как Александр Городницкий высказал те же мысли со сцены московского ДК имени Горбунова в переполненный зрительный зал. Судя по приходившим на сцену запискам, присутствовали на этом вечере самые разные люди: школьники, студенты, рабочие, инженеры... Кто-то вспоминал, как он с товарищами пел песни Городницкого во время испытаний ракеты-носителя, доставившей потом на орбиту Первый искусственный спутник Земли. Были несхожие мнения и просьбы спеть самые разные песни (благо у автора их не одна сотня). Они встретили отнюдь не однозначную реакцию; по-разному относилась публика и к различным его высказываниям. Но после слов, аналогичных тем, на которых я в последний раз прервал нашу беседу, зал разразился овацией.

- Мы уже говорили о времени, во многом определившем развитие авторской песни. В годы застоя для нее не было условий развития, поэтому и возник определенный разрыв между поколениями бардов. Впрочем, такая картина и в литературе вообще. Откройте журналы: там печатаются сейчас прекрасные произведения, но написаны они по большей части опять же немолодыми авторами. Видимо, необходимо какое-то время, чтобы при нынешней благоприятной общественной ситуации появилось новое поколение авторов-исполнителей, поколение XXVII партсъезда. Я на это очень надеюсь.

Они будут не такими, как мы, они будут петь по-другому и о другом, но важно, чтобы они сохранили ту искренность, непримиримость, остроту требований к себе, что были свойственны лучшим представителям нашего поколения.

Мы живем сейчас в общественной атмосфере, располагающей к оптимизму. Уже планируется выпуск пластинки и книги А. Галича.

Я надеюсь, что придет черед и пластинки с «Шествием» И. Бродского на музыку Е. Клячкина. Это был бы подарок любителям искусства! Я надеюсь, что и авторская, и самодетельная песня выйдут все же из кризисного состояния, отдалятся, как это было прежде, от пошлой эстрадности. (К сожалению, наша эстрада – в крайних своих проявлениях – напоминает мне сейчас запрещенную ныне «бормотуху». Только та травила желудки, а эта – души.) Я очень надеюсь, что мы доживем до лучших времен авторской песни. Кто не надеется, тот песен не поет, не пишет – тем более.

Юлий КИМ

Беседу вела Г. Друбачевская

ОБРАЩЕНА К ЧЕЛОВЕКУ¹³⁶

- *Юлий Черсанович, для начала: что такое, в вашем представлении, авторская песня?*

- В последние годы, по разным поводам и в разных аудиториях обсуждая эту тему, я для себя определил некий комплекс ее свойств. Для начала придется кое-что повторить.

Авторская песня появилась у нас в конце 50-х – начале 60-х, – имею в виду творчество А. Галича и Б. Окуджавы прежде всего, хотя еще раньше начал Ю. Визбор. В. Высоцкий появился позже. Самое главное – эта песня возникла вместе подъемом, который испытали, скажем так, все наше общественное самочувствие, вся наша культура в конце 50-х годов и дальше – в тот отрезок времени, который надолго (но с ощущением временности явления) был назван оттепелью. Речь о послесталинском периоде, который характеризовался свободой в относительно высокой ее степени. Ее неожиданность особенно подчеркивала это ощущение полноты – с одной стороны. С другой – неожиданность дарованной «сверху» свободы застала профессиональные художественные силы во многом не готовыми к отражению новой ситуации, новых чувствований людей. Потребность в новых театре, архитектуре, стихе, музыке – потребность нового в творчестве, в мысли была столь велика, что общество само принялось за удовлетворение ее, по крайней мере там, где не было готовых форм. Естественно, что в песне – едва ли не самом оперативном жанре искусства – такая потребность была наиболее сильной, и спрос тут же породил ответ. Таким образом на потребность в какой-то новой песне ответила – авторская. Возникла широкая волна песенного сочинительства – и, естественно, появились люди, очиняющие всю песню и сами поющие ее неповторимо.

¹³⁶ «Советская музыка», 1988, №8. С.25-28 (сост.).

Конечно, тут нужно отдать приоритет слову, потому что качество стиха опережает в нашей авторской песне качество музыки – во всяком случае, как правило. И вот почему: все нуждались прежде всего в новом слове, искреннем, правдивом, нерегламентированном. В том, чтобы жгучие проблемы нашего существования были названы, вскрыты. Чтобы любому человеку было доверено обсуждение всего.

Несмотря на двадцатилетнюю разницу в возрасте представителей первого поколения авторской песни (я имею в виду А. Галича и В. Высоцкого), их одна волна подняла, и увлекла, и захлестнула. Одному было 50, а другому – 30, когда они состоялись как творцы авторской песни. А это было, мне кажется, главным в их жизни и судьбе. И когда говорят, что песенный А. Галич органично вырос из своего драматургического прошлого, то хочется добавить: да, конечно, органично, но справедлива мысль Е. Евтушенко о том, что это революционная органичность выхода к новой для себя проблематике, к новому – напрямую с публикой – жанру. И здесь-то А. Галич и нашел себя. И когда в наши дни вспоминают слова В. Высоцкого о том, что Б. Окуджаву – его духовный отец, понимаешь, что они продиктованы цензурными соображениями. И что Александр Аркадьевич – не в меньшей степени, чем Булат Шалвович, – побудил молодого Высоцкого ощутить песню с гитарой в руках как главное дело жизни.

Ну а теперь, когда существует целый пласт искусства, называемый «авторская песня», – многие теоретизируют на тему, что есть авторская песня, а что – самодеятельная. Мне кажется, вопрос надо ставить иначе – надо отделять графоманию от искусства. То есть это просто вопрос качества. У любого из нас есть песни, которые с большой натяжкой можно отнести к явлениям искусства. И во многих наших сочинениях и мы, люди старшего поколения, и более молодые бываем далеки от того качества, без которого искусства нет.

Я сейчас нередко обо всем этом размышляю, пытаюсь понять: жанр ли это – авторская песня?

- Ну а если прибегнуть к сравнению с французскими шансонье? Вот Брассанс, например. В отличие от многих шансонье, он совершенно не эстрадизирован. Он не утратил своей, индивидуальной авторской интонации, его стихи – явление поэзии, – и не случайно он был избран во Французскую академию как поэт. Эта модель, мне кажется, наиболее близкая к обсуждаемой нами проблематике.

- С этим можно согласиться, но вспомним Шарля Азнавура, который сочиняет все, или Ива Монтана, который поет только сочиненное другими, – а они в общем очень близки. Я думаю, кроме Брассанса, Брежя, еще, может быть, кого-то, мы не найдем здесь аналогии нашей проблеме. Ведь у французских шансонье ярко выраженный исполнительский стиль, и поют они свои (полностью) песни или созданные (стихи ли, музыка ли) кем-то песни – неважно; главное – свойственный им всем стиль доверительности, человеческой близости, душевной интимности, когда песня будто поется наедине с одним слушателем.

Правда, и в нашем случае единство исполнения, стиха и музыки, конечно, создает некую неповторимость. Но можно ли говорить об этом как о правиле? Нет. Вот, например, Новелла Матвеева: не могу сказать, что ее исполнительская манера – лучшая для воплощения ее же песен. Кира Смирнова пела их на свой лад не хуже, и Елена Камбурова тоже, причем ее интерпретация совершенно иная, нежели авторская. Пожалуй, только песня В. Высоцкого свидетельствует о безусловной нерасторжимости триединства. А вот, скажем, песни Б. Окуджавы прекрасно поют польские певцы, хотя ему бог дал голос неповторимого «окраса» (как и В. Высоцкому), а вот, поди ж ты, даже и его можно петь на свой лад не хуже... Да, когда-то и для Высоцкого сыщется яркий интерпретатор. Вообще в конце концов эти классификации не важны, а важно что такое сочинительство существует, что оно дает духовную пищу многим людям.

- Для меня тоже авторская песня начинается со стихов, в первую очередь с социальной проблематикой. И они, эти песни, получили не просто необыкновенное распространение, а желанность необыкновенную для людей – благодаря тому, что обозначили полно, и в различных аспектах, и в разных манерах, проблемы, которые большие тридцати лет будоражат наше общество, независимо от того, нравится это или нет кому бы то ни было на всех уровнях этого общества.

- И музыка стала нужна этой поэзии, потому что она помогает выразительности ее, как, впрочем, в каждой хорошей песне. Правда, есть еще кое-что. Вот в русской народной песне – там, бывает, есть слова, они необходимы, но они словно бы неважны, они, условно говоря, могут быть «отвори да затвори». А все содержание песни уходит в музыкальную интонацию, в напев, там «свершается» ее смысл. Слово помогает чуть-чуть, оно – скорее фон. В отличие от авторской песни, где фоном выступает музыка. Но он здесь очень разный. Вот у А. Галича почти «никакая» музыка, но она обязательна, хотя он в ней нуждается, может быть, меньше всех, или не так остро, как другие. Уже гораздо более необходима она в песнях В. Высоцкого. А Б. Окуджаву просто невозможно представить себе без мелодии. И А. Городницкому она необходима, он ее всегда сочиняет. Мелодия у него проста, вся на трех с половиной аккордах, но она есть, и она индивидуальна, и без нее он не может обойтись.

Впрочем, и у В. Высоцкого мелодия кажется очень простой; вроде бы вся она уже была. Но простота эта крайне обманчива: из моря на слуху, находящихся интонаций, мелодических оборотов он выбирал единственно соответствующие данным стихам. Я убедился в этом сам. Пытался стилизовать В. Высоцкого – не идет, очень трудно. Либо уходишь в чисто «блатную» стилистику, а это не Владимир Высоцкий, либо ничего вообще не получается.

- У вас есть, мне помнится, удачное подражание ему.

- Да, единственное, да и то: в припеве оно, если так можно сказать, ушло туда, куда сам он не ходил. И я всегда ощущаю, что мне не место на тех

территориях, где он – хозяин. Во всем этом сказываются сложные взаимоотношения разных сторон дарования каждого из названных авторов.

Еще об А. Галиче. Некоторые его песни – таких, в общем, немало – можно читать как стихи, читать вслух. На одном из недавних вечеров, памяти поэта (к 70-летию со дня рождения), С. Чесноков получил-полупел то, что сам автор пел, – и это было интересно. А артист Театра на Таганке Д. Межевич очень музыкально, на свой лад интерпретировал другую песню А. Галича и это было и по-иному, и музыка, я бы сказал лучше, чем у автора. И могу себе представить, что в будущем появятся еще чьи-то произведения на эти стихи, в которых новая музыка откроет какие-то пока нам невидимые качества.

Нечто аналогичное встречаем мы и у Б. Окуджавы. У него многие стихи – песенные, даже те, к которым он музыки не придумывал: она в них ощутима, прослушивается. Это удивительное качество по-настоящему песенных стихов.

Что касается меня, я, мне кажется, нахожусь немного на отлете: у меня, бывает, содержание песни, центр его тяжести уходит в музыку больше, чем в стих. А иногда они равноправны, и поэтому некоторые мои стихи на бумаге не читаются, а некоторые читаются. А вот у Б. Окуджавы, у В. Высоцкого всегда читаются.

- Нет, не сказала бы. Не все у В. Высоцкого выдерживает бумагу.

- Вы имеете в виду качество стихов? Тут я согласен. Но я говорю о другом. Например, растягиваешь слово на целую строчку, а следующая строка на то же число тактов вмещает в несколько раз больше слов, – и без музыки стих пропадает, «не работает».

- Вот об этом и я говорю: песенный стих, не для чтения.

- И у меня подобного немало. Есть у меня песня «Голубчик Петрушка» – я ее люблю, но как стих она совершенно не читается: там такой ритмический перебив, который глазами не ухватишь. Основная интонация – в музыке.

- Скажите, пожалуйста, Юлий Черсанович, когда вы работаете над песней – я понимаю, что это процесс спонтанный, – но насколько сознательно вы «делаете» музыку?

Что вам сказать? Я человек необразованный в этой области. Я беру гитару, ставлю перед собой вот этот магнитофончик и начинаю что-нибудь намурылькивать. Последний раз упорно работал над этим в 84-м году, когда сочинял музыку к своим же стихам для своей же пьесы «Ной и его сыновья» в Театре имени Станиславского. Вот тогда я сочинял именно так – много и настойчиво. И это был для меня приятный и трудный процесс. Правда, там кое-что мною «подворовано» – у себя же: когда-то я написал песни для пьесы В. Володина «Две стрелы», они не были использованы, никому не известны, и я откуда «похитил» то, что мне особенно дорого. Но это неважно. А важно, что после довольно большого перерыва я вернулся к такому сочинению – своего рода интуитивному «нащупыванию» путем импровизации. Идешь от жанровой интонации, от настроения стихов, но вообще-то ты тут хозяин-барин, и если тебе кажется, что музыка получается иная, но лучше, так слова

быстренько «подбиваешь», как надо. В песне «Беспечная пляска» в тех же «Двух стрелах» шел такой процесс – взаимного подлаживания. А одна из песен к «Ною», как мне сказал А. Николаев, лучшая в этом спектакле – «Колыбельная». Так это просто мелодия, и М. Иткина выходит и, что называется, «исполняет» ее. Слова же там не играют абсолютно никакой роли, что-то вроде «едет заяц на слоне» – ну, некий набор согласных, не более того, да «а-а-а». А все настроение, все счастье оказались в музыке, которая имеет там длительное развитие. Начинал я буквально с этих самых «а-а-а» до «а-а-а», потом взял крошечный ход из «Колыбельной» в «Порги и Бесс» Гершвина, крошечный ход, но он меня подтолкнул, и дальше пошла моя музыка. Но этот ход пришел, как бы сам нашелся, он мне понравился, а потом я думаю: ведь это же что-то напоминает – и вспомнил: да, конечно, Гершвин. И оставил этот ход вполне сознательно – зная, что это Гершвин, и зная, что он мне нужен здесь.

Но, правду сказать, к таким вещам люди, о которых мы в основном говорим сегодня, прибегают очень редко. Возьмите Новеллу Матвееву. У нее мелодия иногда бывает прихотлива чрезвычайно, хотя, кажется, проста, как воды глоток. А при этом прихотливая, изысканная вязь, удивительные мелодические переходы – никогда не ошибешься, кто автор. Вот так я слышу авторскую песню моего поколения.

- Вас время сделало одним поколением. Время – оно ведь вообще много значит. Следующее поколение бардов жило в другие годы, не дававшие особых поводов для общественного оптимизма, да и «подпитка», если так можно выразиться, от профессиональной песни очень ослабла.

- Да, причины здесь социальные скорей всего, потому что то же самое наблюдалось и в других видах искусства. Но тем не менее движение наше продолжается; видоизменяясь, вступая в какие-то сплавы с другими явлениями, оно живет, и это главное. Совсем недавно вместе с С. Никитиным и Д. Сухаревым мы «жюрили» конкурс современной авторской песни (где были и авторы только музыки и поющие поэты), устроенный журналом «Собеседник». Нам прислали полторы тысячи пленок. Мы отобрали двадцать человек (по условию), и они были приглашены в Москву.

- Ну и в этой двадцатке индивидуальности есть?

- Да, несколько человек, на мой взгляд, такового обладают, и есть все данные для ее «осуществления». Это художник из Одессы В. Ефименко, дуэт – брат и сестра Эристави (они работают немного в джазовой манере, но есть очень милые вещи), москвич С. Канашенко, Ольга Качанова из Алма-Аты – она показалась наиболее яркой, обещающей, но не могу сказать: вот новая Вероника Долина, имея в виду масштаб. Впрочем, я не люблю пророчеств – время и жизнь иногда опровергают самые обоснованные прогнозы. И вообще не люблю обобщений, что вот, мол, авторская песня отмирает или талантов в ней все меньше. Я думаю, где-то существует талант, и не один, но на сегодняшний день он еще не дорос до самого себя, до определенного уровня качества, или не было условий стать известным. В искусстве всегда остается возможность чуда, и чуда неожиданного явления – тоже. А ведь

количественно движение самодеятельной песни выросло – уж какое там отмирание. Это дело, можно сказать, варится и будет вариться. Иной вопрос, что это происходит как бы по отдельным кастрюлькам, есть признаки разобщенности, но все потом окажется в общем котле. Возникнут новые имена, и вокруг них объединятся остальные.

Но вот что характерно – в прослушанных нами песнях много минора. А в 70-х годах в самодеятельной песне минор просто царил. Да, минор, элегичность, меланхолия – и в стихах и в музыке. Это очень показательно, это отражало дух времени, – я тоже писал мрачные песни в ту пору; было не до прежних шуток 60-х годов. В 80-е годы оживились разные интонационные веяния – в наш жанр проникли джаз, ретро, рок. Так вот, прослушав на конкурсе новые напевы, я вижу, что положительные изменения, сдвиги есть, они ощутимы, притом что новых имен немного. Но, повторю, они появятся, – сейчас мы чувствуем новый глоток свободы, да уж не глоток, а поток, и, что он вынесет на своем гребне, – прогнозировать трудно.

- Юлий Черсанович, мне не раз приходилось слышать от музыкантов о ваших совместных работах с В. Дашкевичем и Г. Гладковым: мол, все равно это музыка Ю. Кима.

- Ну, неправильно! Здесь сказывается то, что мы единомышленники. Их пристрастия очень схожи с моими. Скажем, Г. Гладков – он тоже любит и умеет создавать стилизацию, он, как и я, любит мажор, и сочетания мажора и минора у него близкие моим. Как-то я принес ему стихи «Танго Остапа Бендера», он говорит: «Это уже пятое танго Остапа – надоело. Надо сделать фокстрот». – «Так не получится, – говорю, – слова слипнутся» – «Ничего не слипнется». И действительно, не слиплось. Получился прекрасный фокстрот. Вообще же, мне кажется, музыки Кима нет. Есть музыка Высоцкого, даже Галича. А у меня есть какой-то подход к музыке. Я стилизую, подражаю разным жанрам.

- Да, но как бы вы ни стилизовали, ни подражали, как вы говорите, разным жанрам, а иногда вы их и пародируете, – у вас есть своя музыкальная интонация, своя мелодия, которые ни с чьими не спутаешь...

- Ну, хотелось бы верить в это.

А вообще, возвращаясь к песне как жанру отмечу: здесь границы несколько размыты, текучи.

То, чем когда-то отличались М. Бернес и Л. Утесов, сейчас на вооружение взяла самодеятельная песня. Имею в виду все ту же манеру: доверительность, честность, задушевность. Или возьмем традицию военной лирики. Я вам скажу, может быть, странную вещь: вот В. Соловьев-Седой, удивительно чистый, искренний по интонации, по мелодике композитор, – где нам это сейчас искать? Наверное, у Б. Окуджавы. А жизнерадостная патриотическая стихия мажора, танцевальность, ассоциирующаяся в нашей памяти прежде всего с музыкой И. Дунаевского, мало кому удастся: они по большей части выродились в плохую казенно-официальную песню, исполненную казенного же оптимизма. Почему так? Потому что Дунаевский воплощал – при всем знании жизни – непоколебимую веру, потому что у него

были идеалы своего времени – общественные и творческие. А теперь, когда многих постигли неверие, сомнение, вот и традиция эта прекратилась.

- *Юлий Черсанович, сейчас самодетельной песне, как говорится, открыта дорога. Чего же, по вашему мнению, можно ждать от ее развития?*

- Во-первых, можно надеяться, что авторскую песню начнут понемногу аранжировать, что композиторы обратятся к ней как к настоящему музыкальному материалу и зазвучат песенные обработки и Ю. Визбора, и В. Высоцкого... Да и мало ли что может появиться?

Думаю, что наши лучшие эстрадные певцы – хотя их тоже раз-два и обчелся – повернутся к авторской песне, как это давно и замечательно делает Е. Камбурова. И тогда, возможно, советская эстрадная песня обогатится авторской – всем, полагаю, это пошло бы на пользу. Разумеется, я высказываю рабочую гипотезу, но не исключаю такого поворота событий.

- *А не получится наоборот – эстрада поглотит или стандартизирует ваш жанр, скомпрометирует его во мнении любителей авторской песни?*

- Действительно, если представить себе, что Л. Лещенко запоет авторскую песню в своей обычной манере, – понадобится это кому-нибудь? Вряд ли. Авторская песня потребует «своей личности» на эстраде, которая даст ей какое-то новое качество, новую жизнь...

Владимир ВЫСОЦКИЙ

О ПЕСНЯХ, О СЕБЕ¹³⁷

В принципе я предпочитаю не рассказывать свою биографию, и не потому, что в ней есть нечто такое, что я хочу скрыть, нет, а просто потому, что это малоинтересно. Интересней говорить про то, что я успел сделать за это время, а не про то, что успел прожить. <...>

Ну, в общем, так. У меня в семье не было никого из актеров и режиссеров, короче говоря, никого из людей искусства. Но мама моя очень любила театр и с самых-самых малых лет каждую субботу – лет до тринадцати-четырнадцати – водила меня в театр. И это, наверное, осталось. Видно, в душе каждого человека остается маленький уголок от детства, который открывается навстречу искусству.

Родители хотели, чтобы я стал нормальным советским инженером, и я поступил в Московский строительный институт имени Куйбышева на механический факультет. Но потом почувствовал, что мне это... словом,

¹³⁷ Впервые опубликовано: Высоцкий В.С. Четыре четверти пути: / Сб. / сост. А.Е. Крылов. М., Физкультура и спорт, 1988. С.108-149. Полный текст составлен А.Е. Крыловым по расшифровкам фонограмм интервью и публичных выступлений 1966-1980 гг. Печатается с сокращениями (сост.).

невозмогу, и однажды залил тушью чертеж, в шестой раз переделанный, и сказал своему другу, что с завтрашнего дня больше в институт не хожу. То есть формально я ходил, чтобы получать стипендию, потому что тогда это были большие деньги – двадцать четыре рубля, но учиться перестал. А в это время я уже несколько лет занимался в самодеятельности, но это была не такая самодеятельность, к которой мы уже привыкли <...> – просто люди кроме своей работы занимались еще другим делом, любимым более, чем работа. Это было хобби, которое тогда еще не оплачивалось.

Руководителем там был Богомолов, артист Художественного театра. Он на нас пробовал многие спектакли и работал с нами режиссерски, как с профессионалами. И я начал у него набирать – очень сильно, по его словам. Конечно, это меня увлекало больше, чем мое студенчество, и я просто ушел из института и стал поступать в студию МХАТ. Поступил туда с большим трудом – считалось, что мой голос не приспособлен для сцены. Меня даже пытались отчислить из студии за профнепригодность из-за голоса, но руководитель курса Павел Владимирович Массальский не позволил.

Закончил студию в числе нескольких лучших учеников, стал выбирать себе театр. <...> Меня приглашали туда-сюда, а я выбрал Московский театр Пушкина – худший вариант, как оказалось, из всего, что мне предлагали. <...> Я оттуда ушел, начал бродить по разным театрам: работал два месяца в Театре миниатюр – меня оттуда прогнали; поступал в «Современник», мне даже дали там дебют – я играл Глухаря в «Двух цветах», но чего-то там не случилось. Снимался в кино в маленьких ролях, снова вернулся в Театр Пушкина, а потом, когда организовался Театр на Таганке, я стал в нем работать, порекомендовал меня туда Слава Любшин. Вот и все, творческая биография у меня довольно короткая.

Пишу я очень давно. С восьми лет писал я всякие вирши, детские стихи про салют. А потом, когда стал немножко постарше, писал всевозможные пародии. Все балуются в юности стихами и собираются это делать и в будущем. Почти все могут писать – это не так сложно – и знают, как зарифмовать «кровать» с «убивать» или «мать» и так далее, но это ничего не стоит, это дело четвертое или пятое – рифмовка. Можно взять историю русской рифмы, словарь для рифмовки – и пошел шпарить! И так можно графоманствовать всю жизнь, а вот некоторые почему-то со временем превращаются в Евтушенко, Вознесенского, Ахмадулину и Окуджаву.

Большинство бросают писать очень рано, а если продолжают, то как-то по инерции, а потом все-таки все равно бросают, уходят. Некоторых заедает суета, некоторые понимают цену настоящей поэзии или понимают, что их поэзия – подражательство: это было прекрасно поначалу, когда казалось, что все умеешь... И только очень немногие продолжают заниматься этим дальше, если видят в этом смысл.

Мне повезло в этом отношении. Мне казалось, что я пишу для очень маленького круга – человек пять-шесть – своих близких друзей и так оно и будет всю жизнь. Это были люди весьма достойные, компания была

прекрасная. Мы жили в одной квартире в Большом Каретном переулке – теперь он называется улица Ермоловой – у Левы Кочаряна, жили прямо-таки коммуной. И как говорят, «иных уж нет, а те далече». Я потом об этом доме даже песню написал «Где твои семнадцать лет?». Тогда мы только начинали, а теперь, как выяснилось, это все были интересные люди, достаточно высокого уровня, кто бы чем ни занимался. Там бывали люди, которые уже больше не живут: Вася Шукшин прожил с нами полтора года, он только начинал тогда снимать «Живет такой парень» и хотел, чтобы я пробовался у него. <...> Так и не пришлось мне поработать с Шукшиным, хотя он хотел, чтобы я играл у него Разина, если бы он стал его снимать. Нет больше Васи.

И еще нету хозяина этой квартиры, Левы Кочаряна. Он успел снять только одну картину как режиссер: «Один шанс из тысячи» – он его поймал и быстро умер. Он успел немного. Он жил жарко: вспыхнул и погас – мгновенно.

А из ныне живущих и работающих – это Андрей Тарковский, он тогда только думал про «Рублева»; это писатель Артур Макаров; актер Миша Туманов, позже он работал в режиссуре на «Мосфильме»; сценарист Володя Акимов... Толя Утевский и еще несколько человек, не имеющих никакого отношения к таким публичным профессиям. Вот эти люди были моими первыми слушателями и судьями.

Мы собирались вечерами, каждый божий день, и жили так полтора года. Только время от времени кто-то уезжал на заработки. Я тогда только что закончил студию МХАТ и начинал работать. И тоже уезжал где-то подрабатывать. Мы как-то питались и, самое главное, – духовной пищей. Помню, я все время привозил для них свои новые песни и им первым показывал: я для них писал и никого не стеснялся, это вошло у меня в плоть и кровь. <...> Это было самое запомнившееся время моей жизни. Позже мы все разбрелись, растерялись и редко-редко видимся. <...> Но все равно я убежден, что каждый из нас это время отметил, помнит его и из него черпает. Многое-многое, что я вижу в картинах Андрея, из тех наших времен, я это знаю. <...>

Я никогда не рассчитывал на большие аудитории – ни на залы, ни на дворцы, ни на стадионы, – а только на эту небольшую компанию самых близких мне людей. Я думал, что это так и останется. Может быть, эти песни и стали известны из-за того, что в них есть вот этот дружеский настрой. Я помню, какая у нас была тогда атмосфера: доверие, раскованность, полная свобода, непринужденность и, самое главное, дружественная атмосфера. Я видел, что моим товарищам нужно, чтобы я им пел, и они хотят услышать, про что я им расскажу в песне. То есть это была манера что-то сообщать, как-то разговаривать с близкими друзьями. И, несмотря на то, что прошло так много времени, я все равно через все эти времена, через все эти залы стараюсь протащить тот настрой, который был у меня тогда.

Никогда не работал я с внутренним редактором, который сидит в каждом из нас и говорит: «А это я лучше не буду». По молодости лет я писал тогда дворовые песни. Была какая-то тоска по нормальной человеческой

интонации – у меня так навязла в ушах эта липкая интонация песен, которые исполняли со сцены под оркестр. Такое, может, было в то время междувластие, и никто ничего не понимал: что будет? куда песня пойдет? Оно и до сих пор непонятно, куда идет эстрадная песня: большой оркестр, все поют – и все одинаково...

Гитара у меня появилась не сразу. Сначала я играл на рояле, потом – на аккордеоне. Я тогда еще не слышал, что можно петь стихи под гитару, и просто стучал ритм песни по гитаре и пел свои и чужие стихи на ритмы. Недавно мне принесли старую запись – я был еще студентом первого курса студии МХАТ. Представляете, тогда почти совсем не было магнитофонов, и все-таки эту запись кто-то сделал. Там я стучал:

*Алешка жарил на баяне,
Гремел посудой шалман,
А в дыму табачном, как в тумане,
Плясал одесский шарлатан...*

Это какие-то припевки одесские, но слышу – действительно я! Значит, я давно тосковал по ритмизации стиха.

Вообще, я песни пишу, сколько себя помню. Но раньше я писал пародии на чужие мелодии, всякие куплеты. В театральном училище я писал громадные «капустники», на полтора-два часа. Например, на втором курсе у меня был «капустник» из одиннадцати или двенадцати пародий на все виды искусств: там была и оперетта, и опера «вампука», в плохом смысле слова, естественно. Мы делали свои тексты и на студийные темы, и на темы дня, то есть я давно писал комедийные вещи, и всегда с серьезной подоплекой. А потом я не стал этого делать, потому что вскоре после окончания студии Художественного театра – молодым еще человеком – услышал пение Окуджавы, по-моему, это было в Ленинграде, во время съемок. Его песни произвели на меня удивительное впечатление не только своим содержанием, которое прекрасно, но и тем, что, оказывается, можно в такой вот манере излагать стихи. Меня поразило, насколько сильнее воздействие его стихов на слушателей, когда он читает их под гитару, и я стал пытаться делать это сам. Стал делать, конечно, совсем по-другому, потому что я не могу, как Булат, – это совсем другое дело. Но все-таки я стал писать в этой манере именно потому, что это не песни – это стихи под гитару. Это делается для того, чтобы еще лучше воспринимался текст.

Вот только в этом смысле был у меня элемент подражания, а в других смыслах – нет. Никогда не подражал я ни Булату, ни другим ребятам, которые в то время писали. Мы с Булатом работаем в одном жанре, и обычно в этом случае возникает какое-то соревнование. У нас с ним никаких соревнований нет. Я пишу очень разные песни, почти все они написаны от первого лица. Булат это делает реже, но я и не хочу сравнивать, скажу только, что отношусь к нему с большим уважением, просто я его люблю – и стихи его, и как он это делает, и вообще как личность, – это само собой. Он мой духовный отец и в этом смысле остается для меня самым светлым...

Мне, в общем-то, страшно повезло, что я не бросил писать стихи. Не бросил потому, что поступил работать в Театр на Таганке. Я пришел туда через два месяца после того, как он организовался, и увидел, какое в их спектакле¹³⁸ было обилие брехтовских песен и зонгов, которые исполнялись под гитару и аккордеон. И так исполнялись, как я бы мечтал, чтобы мои песни были исполнены: не как вставные номера, чтобы люди в это время откинулись и отдыхали, а как необходимая часть спектакля.

Меня взяли на Таганку. Правда, несколько моих песен еще до этого звучало в некоторых спектаклях старого таганского Театра драмы и комедии. И Юрий Петрович Любимов, наш главный режиссер, отнесся с уважением к этим песням и предложил мне работать во многих спектаклях как автору текстов и музыки. Я думаю, он предложил мне работать из-за того, что эти мои песни не были ни на кого похожи. Он очень сильно меня в этом поддерживал, всегда приглашал по вечерам к себе, когда у него бывали близкие друзья – писатели, поэты, художники, – и хотел, чтобы я им пел, пел, пел.

Я не знаю, но думаю, что именно из-за этого я продолжал писать: мне было как-то неудобно, что я все время пою одно и то же. Тем более что я стеснялся петь свои дворовые песни в этих компаниях, а их у меня тогда было больше, чем не дворовых. Я хотел, чтобы всякий раз, когда я приходил в такие компании или когда мне предлагали написать песню для спектакля, мне не приходилось искать песни среди своего старого репертуара. И видимо, больше всего на меня подействовало, что люди, работавшие рядом со мной, не оказались безразличными к этому делу.

Разные люди бывали в Театре на Таганке, и они всерьез отнеслись к моим стихам. Кроме Любимова их заметили члены худсовета нашего театра. Это потрясающий народ! С одной стороны, поэты: Евтушенко, Вознесенский, Самойлов, Слуцкий, Окуджава, Белла Ахмадулина, Левитанский; писатели: Абрамов, Можжев – в общем, «новомировцы», которые начинали печататься в «Новом мире». С другой стороны, ученые: Капица, Блохинцев, Флеров... Капица-старший – самый-самый! – основоположник, удивительный человек... Бывали в театре и музыканты, Шостакович часто приходил... <...>

Человека всегда нужно вовремя, в какой-то определенный момент подхватить, поддержать. Я знаю, что очень много талантов погибло из-за того, что не представилось подходящего случая. Правда, иногда надо «подставиться» под случай, как мишень под пулю, но сам случай должен быть. Кто-то должен проявиться, кто-то должен обязательно поддержать, чтобы ты почувствовал: то, что делаешь ты, нужно!

Написав первый раз музыку к некоторым стихам Андрея Вознесенского, я стал кое-что делать для нашего театра. Пожалуй, первой моей песней, профессионально исполненной в спектакле, была песня белых офицеров «В

¹³⁸ Спектакль «Добрый человек из Сезуана» (сост.).

куски разлетелась корона»¹³⁹, но это песня для персонажа, со сцены я ее не пою. А потом мне стали предлагать мои друзья из других театров, чтобы я приходил и писал песни для их спектаклей. Но я к тому времени был уже тертый калач и стреляный воробей: я знал, как обычно используется песня: во-первых, там оставляют только то, что им нужно, а во-вторых, дают их петь тем, кто делать этого не умеет.

То же самое было в кино. Всякий раз, когда я там появлялся, меня просили: «Может быть, ты чего-нибудь споешь?» – и я всегда брал гитару и чего-нибудь пел. Потом стал писать песни специально для своего героя, для персонажа, которого играю. Но я уже тогда старался петь так, чтобы они имели еще какую-то другую нагрузку, чтобы они не были вставным номером – песней, которая украшает роль. Но потом я это дело бросил – ну спел ты ее с экрана, но если песня не звучит как самостоятельная единица, то так ли уж она нужна.

Теперь я стараюсь писать песни в картину так, чтобы сам потом мог спеть ее и для вас в любом выступлении, чтобы она имела самостоятельную ценность. Чтобы у нее был свой сюжет или какая-то своя идея, даже оторванная от сюжета; чтобы она шла в параллель с кинематографическим действием или даже за экраном, а не принадлежала только тому зрелищу, в которое она вставлена. Я не очень-то даю обижать мои песни. Меня – пожалуйста, песни – нет. Иногда работаешь, грызешь ногти, в поте лица, как говорится, подманиваешь отсюда это так называемое пресловутое вдохновение – иногда оно опустится, а иногда и нет – и сидишь до утра. А потом смотришь – песня идет на титрах, и ты в это время читаешь: «Директор фильма – Тютюкин», а в это время идет самый главный текст, который ты написал.

Ну и, конечно, досадно, и я всегда ругаюсь с режиссерами, с авторами сценария, что я тоже, дескать, хочу, чтобы было слышно то, что я написал. Иногда это удается, а иногда – не особенно. В общем, из пяти моих песен для кино только одна доходит до зрителя.

В этот же период я встретил Славу Говорухина, и ужасно рад, что он с таким доверием ко мне отнесся и предложил написать песни для своей первой картины. Потом это вошло в привычку, я стал писать для него много, почти во все его работы.

Первую свою песню я написал в Ленинграде где-то в 1961 году. Дело было летом, ехал я в автобусе и увидел впереди себя человека, у которого была распахнута рубашка и на груди была видна татуировка – нарисована была очень красивая женщина, а внизу написано: «Люба, я тебя не забуду!» И мне почему-то захотелось про это написать. Я сделал песню «Татуировка», только вместо «Любы» поставил для рифмы «Валю».

¹³⁹ В спектакле «10 дней, которые потрясли мир» (1965) (сост.).

Вот так получилась первая песня. И поскольку в то время я только учился играть на гитаре, а чужие песни всегда труднее разучивать, – я стал писать свои. И вот так потихоньку дошел до такой жизни.

Первые мои песни – это дань времени. Это были так называемые «дворовые», городские песни, еще их почему-то называли блатными. Это такая дань городскому романсу, который к тому времени был забыт. Эти песни были бесхитростные, была, вероятно, в то время потребность в простом общении с людьми, в нормальном, не упрощенном разговоре со слушателями. На них обязательно были следы торопливости, это мои мысли, которые я привозил из своих поездок, а рифмовал их для простоты, чтобы не забыть. В каждой из первых песен была одна, как говорится, но пламенная страсть: в них было извечное стремление человека к свободе, к любимой женщине, к друзьям, к близким людям, была надежда на то, что его будут ждать. Помните эту песню: «За меня невеста отрыдает честно, за меня ребята отдадут долги...»? Это – о друзьях, это очень мне близко: я и сам в то время точно так же к дружбе относился, да и сейчас стараюсь. Так оно, в общем, и осталось: я жил, живу и продолжаю жить для своих друзей и стараюсь писать для них, даже для ушедших и погибших.

Когда говорят, что мои ранние песни были на злобу дня, а теперь будто бы я пишу песни-обобщения, по-моему, это неправда: это невозможно определить, есть обобщение или его нет, – пусть критики разбираются. Потом, со временем, все это видоизменилось, обросло, как снежный ком, приняло другие формы и очертания. И песни немножечко усложнились, круг тем стал шире, хотя я все равно пытаюсь их писать в упрощенной форме, в нарочно примитивизированных ритмах.

Я не считаю, что мои первые песни были блатными, хотя там я много писал о тюрьмах и заключенных. Мы, дети военных лет, выросли все во дворах в основном. И, конечно, эта тема мимо нас пройти не могла: просто для меня в тот период это был, вероятно, наиболее понятный вид страдания – человек, лишенный свободы, своих близких и друзей. Возможно, из-за этого я так много об этом писал, а вовсе не только о тюрьмах. <...>

Эти песни принесли мне большую пользу в смысле поиска формы, поиска простого языка в песенном изложении, в поисках удачного слова, строчки. Но поскольку я писал их все-таки как пародии на блатные темы, то до сих пор это дело расхлебываю. Я от них никогда не отмежевывался – это ведь я писал, а не кто-нибудь другой! И я, кстати, всегда пишу, что хочу, а не по заказу. А в общем, это юность, все мы что-то делали в юности; некоторые считают, что это предосудительно, – я так не считаю. И простоту этих песен я постарался протащить через все времена и оставить ее в песнях, на которых лежит более сильная, серьезная нагрузка.

Много я слышал претензий и к моей «вульгарной манере исполнения» и так далее. Да ерунда все это! Неважно, кто и как исполняет, в какой форме. Важно – что. И интересно это людям или нет. <...>

У меня есть надежда, что песни мои могут доставлять радость людям. Я убежден, что разговоры, которые идут обо мне, что мои песни якобы вредны,

несостоятельны. А что касается «блатных» песен, которые я писал в молодости, – их можно воспринимать как пародии или не пародии, но я считаю, что в них тоже ничего плохого нет, потому что они с юмором, о действительных отношениях людей, а то, что кто-то в них «сидит» или «не сидит», – не имеет значения.

Песни у меня совсем разные, в разных жанрах: сказки, бурлески, шутки, просто какие-то выкрики на маршевые ритмы. Но все это – про наши дела, про нашу жизнь, про мысли свои, про то, что я думаю. <...>

Главное, что я хочу делать в своих песнях, – я хотел бы, чтобы в них ощущалось наше время. Время нервное, бешеное, его ритм, темп. Я не знаю, как это у меня получается, но я пишу о нашем времени, чтобы получалась вот такая общая картина: в этом времени есть много юмора, и много смешного, и много еще недостатков, о которых тоже стоит писать.

Я занимаюсь авторской песней – сам пишу тексты, мелодии, сам исполняю. Это неумирающее искусство, оно началось очень давно, много-много веков назад. У нас – среди акынов, а у них – среди всяких Гомеров. У нас тоже с гусями ходили и пели песни. Короче говоря, у авторской песни есть и история, и традиция, поэтому я и предпочитаю заниматься именно ею, хотя мне в последнее время часто предлагали выступить со всевозможными ансамблями и оркестрами.

Но сейчас, я считаю, у нас несправедливо обращаются с авторской песней. С ней произошло много неприятностей: сначала ее сделали самодельной, потом – туристской и как-то отпугнули от нее слушателей. Во всем мире авторская песня процветает: во Франции многие сами пишут себе либо музыку, либо тексты, либо и то и другое и сами исполняют: и Брассенс – великий, изумительный Брассенс, и Брель, и Азнавур, а из молодых – Максим ле Форестье. Это как-то у них считается само собой разумеющимся, и ни у кого не возникает сомнений, что авторская песня имеет право быть на сцене. Наоборот, она более интересна: она дает колоссальные возможности человеку, который ею занимается, и позволяет людям, которые сидят в зале, испытывать совсем другие эмоции.

У нас – нет. У нас считается, что у песни должно быть несколько авторов: отдельно композитор, отдельно автор текста и отдельно исполнитель, – так что песню должны делать совсем разные люди. И обязательно отдельно должен звучать оркестр. Да еще несколько человек мы поставим с боков и так далее – вот тогда будет «та песня, что нам нужна!». Но я надеюсь, что такой подход к песне скоро пропадет, исчезнет. Авторская песня также отличается от эстрадной, как, скажем, классический балет от присядки.

Для меня авторская песня – это возможность беседовать, разговаривать с людьми на темы, которые меня волнуют и беспокоят; рассказывать им о том, что меня скребет по нервам, рвет душу и так далее, – в надежде, что их беспокоит то же самое. И если у меня есть собеседник и возможность об этом рассказать, особенно такому большому количеству людей, – это самая

большая для меня награда. Авторская песня предполагает непринужденную атмосферу, атмосферу раскованности, дружелюбности, свободы. В ней нет показухи, приподнятости, зрелищности, отстранения от зрительного зала – нет рампы. Она требует зрителей, требует собеседника. Мне кажется, что причина ее популярности вот в таком дружелюбном настрое, в возможности разговаривать с людьми нормальным человеческим языком, рассчитывая в ответ на доверие.

Самое главное в авторской песне – текст, информация, поэзия. Это вообще не песня – это стихи, которые исполняются под гитару и положены на ритмическую основу, гитарную или аккордеонную – это неважно, это только для того, чтобы усилить воздействие на слушателей, а больше ничего.

Над песней работать надо больше, чем над крупным поэтическим произведением. Ее надо еще больше очищать, чтобы она влезала в уши и в души одновременно. Не отдельно – сначала услышал, потом осознал, а сразу. Потом ее можно взять домой, найти второй план, третий, четвертый – кто как хочет, но в душу она должна сразу входить.

Из-за этого кто-то даже сказал, что песня должна быть немножко глуповата. Это не совсем так. Просто форма должна соответствовать содержанию, все должно быть единым, ничто не должно мешать друг другу.

Авторская песня проста, но всегда пишется непросто. Она делается на конкретном материале, помогает переносить какие-то невзгоды, проникает в душу, отвечает настроению. Она, очевидно, оттого легко запоминается и нравится людям, что не диктует; она про то, что люди сами чувствуют, – просто их чувства выражены словами песни.

Теперь – самое главное. Если на две чаши весов бросить мою работу: на одну – театр, кино, телевидение, мои выступления, а на другую – только работу над песнями, то, я вас уверяю, песня перевесит! Несмотря на кажущуюся простоту этих вещей – можете мне поверить на слово, я занимаюсь этим давно, – песни требуют колоссальной отделки и шлифовки, чтобы добиться в них вот такого, будто бы разговорного тона. Я вам должен сказать, что песня для меня – никакое не хобби, нет! У меня хобби – театр. (И вообще самая лучшая профессия – это хорошо оплачиваемое хобби.)

Когда пишешь, песня все время живет с тобой, вертится в голове, никогда тебя не покидает. Ты отбираешь и вылизываешь каждое слово. Я не говорю, что все авторские песни равноценны и обязательно поэтичны, но колоссальная работа затрачивается именно на слова, на тексты, на то, чтобы она легко входила к вам в уши и в умы. <...>

У авторской песни есть, конечно, масса недостатков: бедность сопровождения, упрощенный ритм. Но в зависимости от аудитории, от настроения, которое каждый раз у нас с вами образуется, все эти песни будут звучать по-другому, чем в прошлый раз. Вы увидите, что они почти не похожи на прежнее исполнение: я никогда не могу повториться из-за того, что каждый раз – разные люди, видишь другие глаза, витает иной настрой, и потому всегда поешь по-другому. Иногда мне кажется, что я на выступлении «попал в десятку», выше не прыгнешь – так точно в этот раз я спел. И я

всегда думаю: в следующий раз повторю – будет точно так же. И никогда не получается! Потому что – другие люди, иная устанавливается здесь, в помещении, атмосфера, и повторить ты не можешь. Ты чувствуешь – поешь совсем по-другому. Ты эту обстановку воспринимаешь какими-то локаторами и ты поешь – хуже или лучше, неизвестно, – но обязательно по-другому.

Что еще очень важно, я сам это перед вами исполняю, мои слова – что хочу, то и делаю: какое-нибудь выкину, другое вставлю – все это зависит от меня, это все мое. Значит, я могу в зависимости от аудитории, от того, какое сегодня настроение, и поменять ритм, и придать песне другую окраску. И вдруг шуточная песня будет выглядеть серьезной. Короче говоря, авторская песня допускает импровизацию, она более подвижна.

Еще раз хочу повторить: авторская песня – это совершенно самостоятельный вид искусства. Пусть я не профессиональный композитор, – хотя имею какое-то музыкальное образование, – и не профессиональный поэт, но песни я пишу уже много лет и отношусь к ним очень серьезно. Поэтому у меня есть какой-то элемент досады по поводу того, что это направление – авторская песня – не получает пока у нас должного признания. Надеюсь, что это явление временное, и я сейчас занимаюсь тем, чтобы каким-то образом пробить брешь в этом затишьи. У меня много песен звучит с экрана: я писал песни для фильмов и во многие спектакли московских театров. И не только московских – по всему Союзу идут эти спектакли.

Авторской песне не нужны никаких сцен, никаких рампы, никаких фонарей. Я пел в ангарах, в подводных лодках, на летном поле, среди черных, как жуки, механиков, в то время как снижались боевые машины, и мы только немного отходили, чтобы было слышно слова; пел на полях гигантских стадионов, в комнатах, в подвалах, на чердаках, – где угодно, это не имеет значения. <...>

Для авторской песни не нужна обстановка – для нее нужна атмосфера. У меня есть гитара, ваши глаза – и больше ничего. Есть еще мое желание рассказать вам о том, что меня волнует, и ваше, надеюсь, меня услышать. Но это очень много, и если вот это создается – то, что не ухватишь ни ухом, ни глазом, а каким-то, я не знаю, шестым чувством, – как хотите, называйте: контакт, атмосфера, что угодно! – это для меня самое ценное.

Меня часто спрашивают, какая разница между авторской песней и песней, которую вы повсеместно и повседневно слышите и видите по радио и телевидению. Есть громадная разница. В общем, на мой взгляд, это два совершенно разных песенных жанра. Если говорить очень коротко, то эстрадной песне не важно – что, ей важно – как. Эстрадная песня не интересуется ни вторым планом в тексте, ни другим дном – все есть как есть. Лишь бы зарифмовать, лишь бы звучали голос и оркестр. <...>

Эстрадная песня – это зрелище прежде всего. Это всегда смена номеров, меняющийся свет, рампа эта пресловутая, как граница между зрительным залом и сценой. Там и акробаты кувыркаются, фокусники фокусничают,

буфет работает – одним словом, это такое зрелище, такое праздничное состояние. И если зрелище из нее убрать, она очень многое потеряет.

Вы обратите внимание: даже если вам полюбилась какая-то эстрадная песня – ну не полюбилась, а запомнилась, навязла в ушах, будем так говорить – и вы ее хотите услышать на концерте живьем, вы будете очень разочарованы. Потому что она будет точно такой, какой вы ее уже раньше слышали. И никогда вас не будут подстерегать никакие неожиданности. Эта песня, к сожалению, лишена импровизационности. Это песня – более казенная, что ли. Певец репетирует и добивается, на его взгляд, оптимального варианта и потом уже шпарит, как говорится, одно и то же раз за разом. Никогда он не может что-то в песне поменять, никогда он не зависит от аудитории...

Певцы подчас обладают замечательными голосами, по несколько лет учатся петь, у них голоса звучат всегда одинаково и ровно. Больше всего они увлекаются музыкальным оформлением, оркестровкой, оркестром, чтобы это все было слито воедино. Поэтому это всегда звучит четко, твердо, очень крепко и безошибочно обычно. Никаких перемен вы не услышите.

Редко «полюбляются» песни, которые много и часто исполняются даже по телевидению. В передаче «Алло, мы ищем таланты» – все ищут и находят их – каждый талант выходит и шпарит под кого-то, кого он себе выбрал в образец. Это тоже отрицательная сторона эстрадной песни, потому что всегда хочется видеть на сцене личность, индивидуальность, человека, имеющего о чем-то свое мнение.

Конечно, и на эстраде бывают хорошие тексты. Вот Бернес, например, он никогда не позволял себе петь плохую поэзию. Ведь сколько лет он уже не живет, а услышите его голос по радио – и вам захочется прильнуть, услышать, про что он поет. Он был удивительным человеком, и то, что он делал на сцене, приближается к идеалу, о котором я мечтаю как об идеале исполнительском. Такому человеку я мог бы отдать все, что он захотел бы спеть из моего. Кстати, он пел мою песню «Братские могилы» в фильме «Я родом из детства», я начал с ним работать, но, к сожалению, поздно.

И сравните: «Яблони в цвету – како-о-е чудо!..» Это, кстати, совсем глупо, потому что и тополи в пуху – како-о-е чудо!.. Давайте еще покричим про тысячу вещей чудесных весной – про все, что в цвету. А если рядом с этим просто вспомнить стихи Есенина:

...Все пройдет, как с белых яблонь дым.

Увяданья золотом охваченный,

Я не буду больше молодым.–

и сразу становится ясно: тут – поэзия, а там – не пойми что!

Обычно в эстрадной песне, которую мы с вами каждый день смотрим по телевизору, хлебаем полными пригоршнями, очень мало внимания уделяется тексту. Я знал одного поэта, который говорил, что он в основном делает это поутру, когда чистит зубы. В это можно поверить, когда слышишь текст: «На тебе сошелся клином белый свет...»

Я, конечно, не хочу огульно охаивать все, что поется с эстрады, кое-что я там люблю и с удовольствием сам слушаю. В основном когда тексты песен делают поэты. Сейчас стали писать для певцов и Белла Ахмадулина, и Андрей Вознесенский, и Женя Евтушенко, – и тогда это бывает удачно. <...>

Я очень не люблю, когда мои песни поют эстрадные певцы. Они, наверное, споют лучше меня, но – не так. Не так, как я написал. Я сам написал и текст, и музыку, и сам спел песню под гитару – как захотел. А у этих ребят прекрасные голоса, они работают с оркестром, но делают это всё по-другому. Когда песня выходит на пластинке, я ничего поделывать не могу: они все равно берут. Ну а когда есть возможность запретить, я им своих песен не даю. <...> И мало того, что берут без разрешения, – поют с искажениями и даже переделывают слова. Они почему-то считают; что только то, что «написано пером – не вырубешь топором», – вот это верно! А что написано на магнитофоне, то можно вырубать топором. И даже бывают случаи, когда я свою песню не узнаю, услышав ее в чужом исполнении.

Хороший эстрадный певец поет достойно, но не живо. И песня потихоньку жухнет. Так мне кажется, хотя у эстрадной песни есть масса своих достоинств. <...>

Часто спрашивают, где я беру темы для своих песен? Темы – повсюду; те новые впечатления, которые я получаю, являются основой, а вообще это все придумано, обрастает материалом. Я же имею право на авторскую фантазию, на какие-то допуски. Песни мои – сюрреальные: в них иногда происходят такие вещи, которых мы в нормальной жизни, может быть, никогда и не видим. 10 процентов я беру из чьих-нибудь рассказов и собственных впечатлений, а на 90 процентов все придумано. Иначе нет тайны, ее даже песней не назовешь, какая же это поэзия?!

Очень часто из тех мест, где я бываю в поездках или на гастролях, я привожу различные зарисовки и свои впечатления. Потом делаю из них либо песню, либо так и оставляю это просто зарисовкой, то есть тем, на что упал взгляд в данный момент. Эти вещи не тянут на песню, в них нет второго дна. В некоторые песни я совсем не стараюсь вложить точный смысл и эдакую целенаправленность. <...>

Героев я не ищу – в каждом из нас похоронено по крайней мере тысяча персонажей. Вот вы выбрали эту профессию, а могли бы выбрать другую и иметь другой характер. А потом, наверное, есть глаз, есть ухо, слышишь и видишь все вокруг, если можешь. Я не знаю, это трудно объяснить, где я беру героев для песен – вот они здесь, вы все здесь передо мной сидите. <...>

И еще: в отличие от моих друзей-поэтов, которые занимаются только поэзией и чистым стихосложением, я – актер, я играл много ролей и в театре, и в кино и очень часто бывал в шкуре других людей. И мне, возможно, проще так работать – писать «из другого человека». Я даже, когда пишу, уже предполагаю и проигрываю будущую песню от имени этого человека, героя песни, – еще и потому почти все мои песни написаны от первого лица.

Сначала прикидываешь, что за характер у персонажа, и идешь от характера. Если вы обратили внимание, исполняя эти вещи, я, в общем-то, даже стараюсь показать вам персонаж, от имени которого поется песня. Поэтому и получаю я, наверное, письма: «Я помню, как по Чуйскому тракту мы с вами гоняли «МАЗы», – этого не было ничего. Повторяю, я не пишу чистую правду – я почти все, придумываю, иначе это не было бы искусством. <...>

Если человек действительно пишет, он, конечно, должен очень много выдумывать, придумывать по ассоциациям, обобщать... И если даже по песне кажется, что это действительно натуральная история, которая случилась со мной либо с кем-нибудь, – нет, почти все это вымысел.

А иначе этим песням не было бы никакой цены. Какая ценность зарифмовать то, что знаешь или что тебе рассказали? Это рифмованные фельетоны, ерунда! Песню надо придумать, да еще так, чтобы каждый увидел в ней то, что ему хочется и что ему важно. Вот в этом, мне кажется, есть заслуга автора, а рифмовка – нет.

Потом, если пишешь от чьего-то имени, вовсе не обязательно, что все, о чем идет речь, могло случиться только с человеком этой профессии. Просто я взял и выбрал такого героя, а в общем-то, все равно речь идет о проблемах общечеловеческих, которые могут волновать, я думаю, всех людей, – это проблемы зла, предательства, честности, надежности, дружбы.

Правда, бывают моменты, когда я очень быстро откликаюсь на то, что сейчас носится в воздухе, о чем говорят в печати и по радио. Мне вдруг хочется сразу же об этом написать: например, когда у нас особенно сильно проводилась борьба с пьянством, я тоже написал несколько песен на эту животрепещущую тему.

Я пишу песню, никогда не рассчитывая, буду я ее петь со сцены или не буду. Пишу только тогда, когда вот так уж необходимо! Сажусь и делаю. Иногда я выношу песню на зрителей, иногда оставляю у себя в столе. И всегда особенно, когда я вижу, что мои серьезные вещи зрители сразу принимают, – это мне, знаете, как медом на душу.

Некоторые мои песни доходят до обобщений, некоторые – нет, но я всегда, в общем, прочерчиваю твердый сюжет, как будто сам являюсь участником событий. Из-за того, что почти все мои песни написаны от первого лица, их кто-то назвал «песни-диалоги», я не стал возражать, хотя это и не совсем точно: у меня есть песни-диалоги и песни других жанров. Но так как я часто говорю «я», меня упрекают в нескромности. Это не от нескромности и не из-за того, что я все прошел и испытал на собственной шкуре, – самое главное! – там есть мое отношение, мое рассуждение, мое мнение о том предмете, о котором я говорю с людьми. Это я не где-то вычитал, а сам так об этом думаю. Вот поэтому, мне кажется, я имею право говорить «я».

Однажды меня спросили, как я пишу песни, что идет впереди: музыка, слова, мелодия? Не слова и не мелодия – я сначала просто подбираю ритм для стихов, ритм на гитаре. И когда есть точный ритм, как-то появляются

слова. Очень трудно сказать, как они получаются. Иногда получается, что серьезная строчка, которая у тебя появилась, ложится на фривольную, шуточную мелодию и ты вдруг пишешь, как выясняется, шуточную песню, хоть она и не совсем шуточная, но получается в шуточной форме. Одним словом, музыка помогает тексту, текст – музыке. Песня рождается странно, пишется трудно, и чем дальше, тем труднее, потому что трудно постоянно держаться, так сказать, на этом уровне. Это очень сложно, времена меняются: если раньше песни писались довольно быстро, они вдруг начинали «выливаться» из тебя из-за того, что никогда раньше ты об этом не писал, то чем больше пишешь, тем сложнее.

У каждого человека бывает болдинская осень – приливы и отливы, как в любви, так и в поэзии. Иногда вдруг пишется, а иногда по несколько месяцев – просто невозможно – ни одной строчки, ни одной мелодии интересной не приходит.

Иногда ходишь и просто болеешь песней, неделю, две, а потом сел и записал ее минут за десять. Зарифмовал – и все. А некоторые песни очень подолгу пишутся, вынашиваются внутри, а иногда появляется какая-то удачная строка и ты понимаешь, что она годится к тому, про что ты думал.

А так как это песня, а не стихи, то совершенно естественно, что нужно делать ее с гитарой, с ритмом, потому что в песне музыка не должна мешать словам, должна только помогать. И несмотря на кажущуюся простоту и легкость этих мелодий, для каждого текста должна быть какая-то своя, своеобразная мелодия. И в моих песнях вы не найдете похожих мелодий.

Я слышу много упреков от композиторов-профессионалов, что это, мол, несерьезно – эти три-четыре-пять аккордов. Я-то знаю и больше аккордов, но я пытаюсь писать простые мелодии.

Кстати другие композиторы, например Щедрин, Слонимский, с которым я работал в картине «Интервенция», считают, что эти простые мелодии имеют право бытовать на сцене и на экране.

На чей первый суд я выношу свои песни? Это, конечно, происходит очень по-разному. Иногда, если песня мне нравится, я не могу дотерпеть и ночью звоню кому-нибудь из друзей или даже жене, говорю: «Ну-ка, послушай» – и пою в трубку. А чаще всего я проверяю их на аудиториях.

Когда пишу, всегда это дело живое, – я даже не знаю, какая будет песня: будет ли она смешная или просто ироничная, печальная или трагичная и грустная. И даже мелодия часто еще не установлена до конца. Поэтому, когда я сделаю песню, я начинаю проверять ее на аудитории: выхожу на сцену и только ритм оставляю, и только через 15-20 раз получается, выкристаллизовывается, так сказать, окончательная мелодия.

Когда я рассказал об этом композиторам, они были безумно удивлены: «Как же так? Как это может быть?! У тебя есть очень странные ходы, которые профессиональный музыкант никогда не сделает». Я говорю: «Вот, возможно, от этого».

Работаю я по ночам с маленьким магнитофончиком. Если пришла какая-то строка, я тут же моментально пытаюсь найти для нее музыкальную

основу, а вам на первый взгляд кажется, что это страшно просто. И так оно и есть: для этого и работаешь, чтобы очищать, вылизывать каждую букву, чтобы это входило в каждого, совсем не заставляя людей напрягаться, вслушиваться: «А что он там? Что он сказал?!»

Чтобы этого не было, и делаются вот такие бесхитростные ритмы, которые, как ни странно, многие профессиональные композиторы не могут повторить. Они тоже хотят писать так, как пишутся авторские песни: чтобы песня запоминалась моментально, чтобы музыка не мешала словам, а слова – музыке.

Я часто слышу от них упреки, что в моих песнях есть нарочная примитивизация. В одном они правы: это нарочная, но только не примитивизация, а упрощение. Написать сложную мелодию не так сложно, особенно для профессионала, но у меня есть свои ритмы, которыми никто не пользуется. Они очень простые, но, если я даю музыканту-профессионалу гитару и говорю: «Сделай этот ритм», он его повторить не может. Дело в том, что эти ритмы, как вам сказать, не расплывчаты, я, наоборот, могу их очень спрессовать – в зависимости от той аудитории, в которой работаю.

Вот я сажусь за письменный стол с магнитофончиком и гитарой и ищу строчку. Сидишь ночью, работаешь, подманиваешь вдохновение. Кто-то спускается... пошепчет тебе чего-то такое на ухо или напрямую в мозги – записал строчку, вымучиваешь дальше. Творчество – это такая таинственная вещь, что-то вертится где-то там, в подсознании, может быть, это и вызывает разные ассоциации. И если получается удачно, тогда песня попадает к вам сразу в душу и западает в нее.

Потом песня все время живет с тобой, не дает тебе покоя, вымучивает тебя, выжимает, как белье, – иногда она мучает тебя месяца по два. Когда я писал «Охоту на волков», мне ночью снился этот припев. Я не знал еще, что я буду писать, была только строчка «Идет охота на волков, идет охота...» <...> Вот так проходит работа над песней, и авторской она называется именно потому, что ты все делаешь сам – от «а» до «зет».

Раньше я пел без гитары, стуча ритм по столу. Правда, в детстве родители силком заставляли меня играть на рояле, а потом, когда я учился в театральном училище, Борис Ильич Вершилов, друг Станиславского и учитель очень многих людей, сказал мне: «Вам очень пригодится этот инструмент», – и заставил меня овладеть гитарой. (Он прочил мне такую же популярность, как у Жарова, и поэтому, дескать, необходимо уметь играть на гитаре, но до жаровской популярности мне далеко.) И когда я стал писать песни сам – это все стало происходить только вот с этим бесхитростным инструментом, которым очень многие могут довольно быстро овладеть. Виртуозно выучиться играть на гитаре, конечно, сложно, но аккомпанировать себе несложно.

А ночью я пишу не только оттого, что у меня нет времени днем – это естественно, потому что днем мы и снимаемся и репетируем, а еще и потому, чтобы просто никто не мешал. Происходит какое-то таинство, что-то такое оттуда спускается, получаются какие-то строчки. Иногда она выльется сразу,

моментально ляжет на лист, а иногда все время тебя гложет, не дает возможности спокойно отдыхать, откинувшись, так сказать. Пока ты ее не напишешь, она все время тебя гложет. <...>

С авторской песней невозможно ничего сделать, если даже кто-нибудь и хочет ей помешать. Она более нежная и хрупкая, чем эстрадная песня, но более живучая, как выяснилось.

Одно время эстрадные певцы – это, наверное, всем известно – обращались к Юре Кукину и Жене Клячкину с просьбой написать для них песню. Они тоже хотят петь песни-новеллы, чтобы там что-то происходило. И за границей русская аудитория слушателей авторской песни с каждым годом растет, есть интерес к ней у французов, у американцев, которые все больше ее узнают и хотят слушать.

На Западе авторские песни (в нашем понимании) называют «песнями протеста». Когда однажды мне перевели несколько таких песен, я увидел, что в них и близко нет ничего похожего на то, что, предположим, делаю я или Булат Окуджава. Мне совершенно непонятно, почему они называются «песнями протеста», меня всегда поражало, против чего они протестуют? Ну против войны, но ведь все протестуют против войны, и, в общем, это не то что банально, но знакомо и знамо. Я тоже пишу песни о войне и, где бы я ни пел их со сцены – им или дома, я всегда пою, как будто в последний раз. Война нас всех коснулась, так что это вопрос понятный – почему я так могу против нее возражать.

У них же этого нет, и, может, поэтому их моя манера исполнения так поражает и удивляет – я всегда пою на очень высокой ноте. Иногда меня спрашивают за границей: почему вы их так прокрикиваете, даже дома? Что вас так беспокоит? Но мне им это очень сложно объяснить. Поэтому мне кажется, что у моих песен очень русские корни и по-настоящему они могут быть понятны только русскому человеку. Особенно последние вещи: «Купола», «Правда и Ложь», «Кривая и Нелегкая». А за границей в моих песнях их волнует только темперамент, но все равно они недоумевают: зачем надо так выкладываться?

Еще вот что. Их «песни протеста» направлены против войны, нищеты, инфляции, короче говоря, против таких конкретных проблем. Мне кажется, что наши авторские песни более абстрактны, даже если это касается военных песен: все-таки нужно понять, почему человек, который не прошел войну и никогда не воевал, – почему он все время возвращается туда?!

Иногда меня упрекают, что в своих песнях, записанных на пластинки, я изменил гитаре. Дело в том, что, когда мы начинали записывать первые песни на «Мелодии», даже вопроса не возникало, что я буду петь их с гитарой, под собственный аккомпанемент. А мне, в общем, хотелось, чтобы хоть что-то появилось, чтобы хотя бы тексты звучали. Я хотел издания стихов, текстов, хотя сопровождение иногда меня самого корбило. Но я

пошел на это, думая, что смогу превозмочь его своим напором – тем, что, собственно, и отличало мои первые песни.

И несколько лет назад я записал на «Мелодии» два больших диска: один – свой, а у второго диска на одной стороне – мои песни, а на второй – моя жена, Марина, поет по-русски мои же песни, написанные специально для нее. Эти диски не вышли – вернее, появилось кое-что в маленьких пластиночках, где не поймешь, по какому принципу их надергали. Причем вышли некоторые песни, которые вызывали наибольшие возражения у редакции: «Москва-Одесса» и «Кони привередливые».

Но это не от меня зависело, а от кого – я даже не знаю. Иногда я на очень высоком уровне получаю согласие, а потом оно вдруг, как в вату, уплывает. Прямо и не знаешь, кого надо брать за горло, кого конкретно надо душить. Потом я смотрю, «Мелодия» вместе с болгарками издает пластинку, в которой есть еще несколько вещей из этих дисков, а у нас они так и не случились. Когда спрашиваешь отвечающего за это человека о причине, он говорит: «Ну, вы знаете, там не все песни бесспорны». Я говорю: «Давайте спорить!», но...

А в общем, вы знаете, иногда мне просто не хочется портить себе нервы. Я думаю: «Да бог с ним – все равно они появятся на магнитофонах, кто захочет, тот их услышит, а кому до этого интереса нет, не стоит для них стараться». Вот потому я особенно сильно и не настаиваю. Нужно, чтобы за выход дисков отвечал какой-то другой человек, а не редакция в том смысле слова, как она у нас понимается. Особенно на «Мелодии». Этот человек должен быть от начала до конца заинтересован в том, чтобы они вышли. Потому что вдруг это упирается в кого-то, кто говорит: «Да зачем сейчас это делать? Мало ли – обсуждать! Да и времени нету. Да и скандалы потом, наверное, будут – лучше не надо!» Вы это все знаете, у нас так часто бывает: человек хочет, чтобы все не двигалось, чтобы оставалось на том же уровне, как и раньше.

Правда, должен сказать, что теперь некоторые записи я не представляю без оркестра. Удачно аранжированы, например, «Кони привередливые» – я не могу сейчас петь ее в концертах. Есть очень разноречивые мнения – сколько людей, столько и мнений об этом. Что я могу сказать? Я очень рад аккомпанементу «Баньки» и «Большого Каретного», которые есть в одном из дисков, – там простые, безгитарные аккомпанементы, я рад, что мы их не усложняли. А есть вещи, которые не нравятся, хотя записывали мы их с оркестром Гараняна, с прекраснейшими музыкантами. Но мне не давали тогда права выбора, чтобы сделать оркестровку, как я хочу. И я предпочел, чтобы хоть мои тексты увидели свет, а в музыкальную часть в те времена не влезал. Но ведь уже десять лет прошло после и тех записей! <...>

Записи во Франции я делал не с оркестром Поля Мориа, как принято говорить, просто у меня там были очень хорошие оркестранты. Первую свою пластинку там я записывал в сопровождении двух гитар. У меня было два лучших гитариста Франции. Один из них, Клод Пави, приехал в своем фургоне, там у него было семнадцать гитар. Он заставил меня полностью

перевести ему все песни, которые предстояло записать. Трое суток на это ушло.

Иногда он не понимал смысла: почему я так, собственно, волнуюсь по поводу того, что «идет охота на волков»? Мы ему объясняли, он говорил: «А-а-а» – и записывал каждую строчку: он был совершенно обескуражен, как это можно в песне говорить о таких вещах, и сидел совершенно пришибленный. Эти записи тоже как-то просочились сюда, но я их крайне редко у нас слышу. Там получилась самая, на мой взгляд, удачная обработка – чисто гитарная, с наложениями. Он прекрасно играл, мне редко приходилось что-либо подобное слышать. Мы с ним несколько дней провели вместе.

Но эта пластинка, к сожалению, не вышла, вышла немножечко другая – не по моей и его вине, а так случилось. Это диск, где я с бородой. Но если бы вы услышали этот диск, который мы сделали с ним вдвоем, вы бы увидели, что он проникся этими песнями по-настоящему и что никакого языкового барьера нет.

Так что это такие парни, с которыми можно работать так же, как и здесь, если с уважением друг к другу относиться, несмотря на то, что они не понимают, о чем ты так кричишь. Они не понимают, как можно с таким напором и с такой отдачей петь некоторые вещи, почему это нас так волнует? У них этих проблем нет, и они их никогда не исследуют – в песнях у них не принято об этом разговаривать. Маккартни, правда, пытался – кстати, он тоже пел балладу о брошенном корабле, я не знаю, может быть, они у нас немножко и совпадают, но у них этот жанр считается несколько облегченным, за исключением Брассенса и еще некоторых. <...>

Французы считают, что песня не должна заниматься проблемами – это развлекательный жанр, и в нем они добились больших успехов, хотя сами больше всего и здесь любят настоящих поэтов: Брассенса, Лео Ферре, Максима ле Форестье. А для проблем есть Аполлинер – это классика.

Россия – единственная страна, где поэзия находится на таком уровне. Поэзия у нас всегда была во главе литературы. И не только из-за того, что наши поэты были большими стихотворцами и писали прекрасные стихи, а из-за того, что они себя достойно вели в жизни: и по отношению к властям, и по отношению к друзьям, и по отношению друг к другу, и, конечно, к своему творчеству. Возьмите маленький листочек, вырванный из тетради, и напишите четыре фамилии: Евтушенко, Вознесенский, Ахмадулина, Окуджава – да даже одну из них! – и повесьте где-нибудь в стороне: через два дня будет заполнен стадион, не достанете билета. Люди тянутся не только к стихам, но и к поэтам. Вот у нас семь тысяч членов Союза писателей СССР, сейчас я любого спрошу – быстро назовет не более тридцати, кто-то назовет пятьдесят, но уж никак не сто. А ведь все печатались, у всех есть книги. Я говорю о поэзии в большом смысле слова, о поэтах с большой буквы. <...>

* * *

Обычно свои выступления-встречи я начинаю словами: «Дорогие товарищи». Это не формальное обращение, это на самом деле так, потому что я очень дорожу вами, своей аудиторией. Если вам скажут, что человек выходит на сцену только самовыражаться, – не верьте, это неправда. Все мы, кто занимается авторской песней, очень рассчитываем на ответ из зрительного зала. Я не кривлю душой и не заискиваю перед вами, не подхалимничаю, потому что – зачем?! Глупо! Мне публика – люди, а не публика; люди, которые меня слушают, нужны мне больше, чем я вам <...>. Мне хочется, чтобы вы мне доверяли.

Если атмосфера доверия устанавливается в зале – больше мне ничего не надо. И возможно, из-за этой атмосферы к этим песням тянутся люди, собираются в больших количествах, чтобы их слушать, – из-за этой доверительной интонации, из-за этой раскованности, свободы, непринужденности. В общем-то, я уже около пятнадцати лет стараюсь не слезать с пика. Уже много раз обо мне говорили: «Ушел. Всё. Кончился». И так далее, и так далее. Однако если я пробую выступать на стадионах – пять раз в день, по пять тысяч человек, – они полны и невозможно попасть. <...> Люди тянутся и хотят слушать эти песни.

Я вообще должен вам сказать, что, когда выхожу на эту площадку, стараюсь не кривить душой и говорить все, что думаю. Мне нет смысла отвечать неискренне. Я пришел сюда не для того, чтобы кому-то нравиться. Зрителям всегда интересно знать: что там у тебя за рубахой, под кожей? Что ты из себя представляешь? Мне нет смысла сейчас ни лгать, ни притворяться. Хотите верьте, хотите нет, но я во всех своих встречах стараюсь разговаривать искренне – иначе нету смысла выходить... <...>

Спрашивают, кем я себя преимущественно считаю: поэтом, актером или композитором.

Мне трудно ответить на этот вопрос. Я думаю, что сочетание тех жанров и элементов искусства, которыми я занимаюсь и пытаюсь сделать из них синтез, – может быть, это какой-нибудь новый вид искусства. Ведь каждое время дает новые виды. Не было же магнитофонов в XIX веке, была только бумага. А сейчас появилось телевидение. Так что я не могу вам напрямую ответить на этот вопрос. Может быть, все это будет называться в будущем каким-то одним словом. И тогда я вам скажу: «Я себя считаю этим-то». Но сейчас пока этого слова нет. <...>

Я надеюсь, что, пока живу и пока могу двигать рукой, я буду продолжать писать песни. Если мои друзья будут того желать, я буду писать эти песни для их картин, для спектаклей, ну и, естественно, для своих друзей и знакомых. В общем, сколько буду жить – столько буду писать, потому что это одно из самых моих любимых занятий, авторская песня.

«С ДУШИ СВОЕЙ НАБРОСКИ...»¹⁴⁰

- Вы любите эстраду, Булат Шалвович?

Договоримся, сначала о словах. Я не отношусь к числу горячих приверженцев эстрады, имея в виду привычное содержание слова. Конечно, это весьма достойный вид искусства, со своими возможностями воздействия на публику, со своими оригинальными выразительными средствами. Этому роду творчества посвящают себя многие талантливые люди – и музыканты, и литераторы, и артисты. Наконец, поэт, выходящий к аудитории поделиться серьезно своими мыслями и чувствами, переложенными в стихи, – разве это не эстрада?

Но тут я сам себя останавливаю. Ведь почему-то мы обычно не называем поэтический вечер – эстрадой?

Может быть, потому, что поэтический вечер, как правило, требует от публики настроя на размышления, на сочувствие и сопереживание. А эстрада – привычно, традиционно для большинства из нас – нечто развлекательное и порой довольно примитивное. Говорят же: «Пойдем на эстрадный концерт, посмеемся, разведемся...» Вот это «разведемся» меня и наводит на грустные мысли.

- Программируется бездумье?

Вот именно. Не просто развлечение, но легковесное, не требующее ни напряжения мысли, ни напряжения чувств. Особенно, если говорить о песне. Среди многочисленных ВИА есть талантливые и самобытные коллективы. Но очень много бездарных. А бездарность активна, деятельна, она обладает колоссальной пробивной силой, куда большей, чем настоящее искусство.

И самое печальное, что эта активность приносит свои плоды. Халтуре и интеллектуальному примитиву предоставляется широкое поле деятельности, огромные залы, радио и телевидение, фирмы грамзаписи. Старательно портится вкус огромной массы молодежи, снижается уровень песенной культуры... Кто из фанатичных поклонников эстрадных кумиров вникает в смысл тех слов, что они поют? Произнесите большинство куплетов их песен без музыки – и псевдомногозначительность, откровенная пошлость резанет вам слух. А ведь этот «кич», этот суррогат песенной поэзии воспринимается многими зрителями как откровение, вытесняя с эстрады, из эфира, с телеэкрана подлинные мысли и чувства, которые несет музыкальное слово. Вполне естественный результат такой ситуации – нивелировка певцов и певиц. Вырабатывается некий всеобщий штамп поведения, исполнительской

¹⁴⁰ Впервые опубликовано: Эстрада: что? где? зачем? М., Искусство, 1988. С.284-298 (сост.).

манеры – в данный конкретный отрезок времени наиболее приемлемый публикой, – и к нему, видя залог успеха, стремятся артисты, прежде всего молодые. Тенденция опасная.

- Но не очень новая. И двадцать и тридцать лет назад на эстраде бытовали подобные вещи. Сегодня они стали, может быть, более ощутимы и заметны из-за возможностей тиражирования – обилия радиопрограмм, телевизионных каналов, видео- и звуковых кассет, грампластинок. Кажется, еще Гете предупреждал: «Техника в соединении с пошлостью – это самый страшный враг искусства».

Прибавьте к этому технику, попавшую теперь в распоряжение артистов, выступающих на эстраде, – электронику, лазеры и тому подобные инженерные достижения, которые в буквальном смысле слова оглушая и ослепляя публику, вырабатывают стандарт восприятия, вовсе не помогают проявить индивидуальность ни исполнителю, ни зрителю. И то ликующее единение, какое на этих представлениях возникает между людьми в зрительном зале и фонограммой, под которую, имитируя пение, двигаются люди на эстраде – такое единение у меня лично вызывает чувства нерастраченные.

- Ведь это крайнее выражение дурновкусы и бездумности в искусстве эстрады.

Согласен, кажется, дальше некуда. Но все это воспитывает аудиторию определенным образом. У меня, например, бывало так, что я начинал петь какую-то песню, ритмически строгую, четкую, динамичную, и публика начинала в такт хлопать, хотя трудно представить мои песни как повод для такой реакции. Я все же надеюсь, что в них можно вслушаться. А тут грохот – руками, а то и ногами. Но ведь зрителей так уже обучили – и на концертах и особенно с помощью телевизора. Вот отсюда мое если не скептическое, то осторожное отношение к эстраде.

А в принципе ей подвластно все, что может и драматический театр и другие сценические искусства. А. Райкин, М. Жванецкий, А. Арканов, Белла Ахмадулина – разве, выходя на эстраду, они не становятся властителями дум и душ своих зрителей, разве на их выступлениях не происходит то объединение людей, какое привычно для концерта Рихтера в Большом зале Консерватории, или на чеховской пьесе «Вишневый сад» в постановке А. Эфроса, или на лучших спектаклях Г. Товстоногова и О. Ефремова?

Я не теоретик, но сказал бы так: эстрада – это такой вид творчества, где жизненный опыт людей, опыт искусства, литературы, музыки доходит до зрителя лишь в том случае, если исполнитель владеет особым специфическим даром общения.

Тридцать лет я выступаю, выхожу на эстрадные подмостки. Хорошо или плохо делаю свое дело, судить не мне. Когда бывают коллективные литературные вечера, я часто обращаю внимание на то, как слабо «проходят» на публике некоторые, горячо любимые мною, превосходные поэты; и напротив, ловлю себя на том, что с интересом, не отрываясь, слушаю людей малоодаренных, но умеющих наладить контакт с залом. Некоторые мои

коллеги обижаются: мол, вышел с интересными стихами, а приняли плохо. Но ведь существуют эстетические законы «этой сцены», и им надо подчиняться, ими надо овладеть. Не умеешь этого – не выходи. Авторские чтения стихов и прозы на публике – старая русская литературная традиция, идущая со времен Пушкина и Гоголя и поддерживать ее надо всячески. Но выходить на эстраду должен человек с пониманием, куда он идет. И если он будет плевать на аудиторию, бубнить себе под нос, то загубит и самую прекрасную традицию. Между прочим, я думаю, что сентенция «Мне не важна публика, важно, что и как я написал» – это несерьезно и, скорее всего, от комплекса творческой неполноценности. Законы искусства надо уважать, иначе они тебя непременно накажут.

- Как вы представляете себе эти законы эстрады?

В самом общем виде, генеральный, так сказать, принцип: думающие люди для думающих людей. Тогда возникает взрыв чувств, эмоциональный и интеллектуальный заряды.

- А если говорить о технологии творчества, о природе контакта?

Ощущение зала и публики, не абстрактной, а конкретной, не вообще любящей стихи, а пришедшей сегодня, сейчас, именно в это помещение. Это прежде всего. Я выступаю в Музее А. И. Герцена; собирается восемьдесят-сто интеллигентов, которые пришли не развлечься, а послушать стихи, чтобы вместе подумать над жизнью. Я им читаю стихи не торопясь, и они мне не, аплодируют и не кричат «браво!», и мы расходимся очень довольные друг другом. Когда меня приглашают в Театр эстрады, я знаю, что там будет публика, тоже относящаяся ко мне хорошо. Но если я и там надену очки и по бумажке весь вечер буду читать стихи, это несерьезно.

- А что для вас предпочтительнее?

Раньше устраивало и то и другое. Я любил выступать перед друзьями дома и показывать им свои новые вещи, но в то же время мне нравилось выходить на большую сцену перед несколькими сотнями человек, получать много острых вопросов, завязывать «драку». Возникал интеллектуальный и душевный поединок, если хотите. И это меня грело. Потом я почувствовал, что большие аудитории не то чтобы утомительны, но для моего дела неплодотворны. Хотя меня и в больших залах принимают неплохо, но сам я полюбил площадку, с которой вижу лица людей, и по их глазам понимаю, кто я для них и чего они от меня ждут. Тут я, по сути, возвращаюсь к началу.

Первое выступление на публике у меня было в ленинградском Доме кино. Пришли люди главным образом моего возраста. Краем уха они уже что-то слышали в моем исполнении на пленках, записанных на домашнем магнитофоне, и им захотелось встретиться со мной. Было как дома, никаких аплодисментов, я делал огромные паузы, они терпеливо ждали, но внутренняя связь, взаимное душевное доверие не разрывалось ни на мгновение.

Потом я вышел на студенческие аудитории, где скандировали, хлопали, ломали двери, безумствовали в перерыве – словом, успех вроде бы был налицо. А истинного понимания друг друга не было, и я уходил с концерта

недовольный собой, да и слушателями. Постепенно я начал ощущать, что мера самовыражения и в большой и в малой аудитории может быть одинаковой, но, чтобы добиться взаимного доверия, надо прежде всего точно и строго оценить подготовленность публики. Количество серого вещества у каждого человека разное, и душевная склонность к доверительному разговору тоже разная. Сколько раз бывало: читаю стихи или пою песню, зал смотрит на меня с умилением, аплодирует и напрочь не воспринимает, что и ради чего я говорю или пою. Значит, ошибка допущена изначальная, я неверно оценил зал. Приходится менять курс по ходу выступления. В большом зале это, пожалуй, труднее.

Замечу, кстати, что в моем жанре, на так называемой «поэтической эстраде», исполнитель может заранее заботиться о публике и должен уметь отказываться от аудитории, где его явно не ждут или перетерпят из любопытства, из престижности. Я очень не люблю организаторов поэтических вечеров, которые собирают «команду» лишь бы имена были известные. Несовместимость одних поэтов с другими – вещь реальная, жестокая и коварная. А если это свойство умножается на случайность пристрастий и запросов в публике, тогда прямо беда.

Мне лет пятнадцать подряд звонят с телевидения и предлагают творческий вечер в Концертной студии. И каждый раз происходят следующие диалоги (на всех уровнях – от редактора до заместителя председателя Гостелерадио).

Я спрашиваю:

- Что за публика у вас будет?

- Публика хорошая, вы не сомневайтесь.

Тогда я задаю вопрос:

- Каким образом вы будете эту публику приглашать, вы что, продаете в кассах билеты?

- Да нет, зачем же. У нас есть актив, тут рядом строительство, замечательные люди, а они на все наши мероприятия...

- Нет, – говорю, – меня это не устраивает, делайте афишу, продавайте билеты в городе, кому я интересен, тот пусть и приходит...

- А это нам не подходит, – отвечают мне.

На этом месте разговор вежливо прерывается.

Неужели мне безразлично выступление по телевидению? Совсем не безразлично. Но, в отличие от организаторов передачи, я чувствую и ответственность за такое выступление. Хорошо понимаю, как важен настоящий, а не мнимый контакт с залом, особенно на глазах у нескольких десятков миллионов человек. Мне нужно, чтобы в Концертную студию пришли единомышленники или хотя бы люди душевно заинтересованные, с пристрастными мнениями не вообще по адресу литературы, а по отношению к моим сочинениям. Нравятся они или нет – вопрос второй, можно и поспорить. А телевидение подбирает зал совсем по другим критериям и параметрам: по анкетным данным, или по признаку территориальной близости, или по телегеничности той социально-национальной группы

населения, не знаю. Но только не по принципу заинтересованности человека в поэзии и в поэте, на встречу с которым он идет.

Выступление на такой аудитории, да еще с ощущением, что любое твое слово может быть исправлено или выброшено (после обрезания, которое зовется монтажом), по-моему, заведомый провал.

- Как быстро вы умеете теперь психологически диагностировать аудиторию?

Если я один, мне нужно исполнить одну-две вещи, и я сразу понимаю, с кем я сегодня имею дело. А если коллективный вечер, то я обычно выступаю в самом конце, «пробу снимают» коллеги. Так что я заранее перед своим выходом знаю, что стоит исполнять и что можно ожидать от зрителей, какую психологическую нагрузку они готовы выдержать сегодня.

- Какую меру доверия они способны оценить?

Если хотите, и так. Это тоже специфический признак эстрады: искренность, с которой исполнитель отдает на суд зрителей свои чувства, мысли, социальный опыт, свою веру в то сочинение, с которым вышел к публике. Доверие существует или не существует само по себе. Его бесполезно декларировать, подчеркивать словами или жестами. Нет ничего глупее, когда человек на эстраде, заигрывая с публикой, произносит: «Я вам честно скажу...» Вот тут уж все, по обе стороны ramпы понимают, что сейчас он соврет. Борис Леонидович Пастернак читал свои стихи, закрыв глаза, не испытывал никакого желания нравиться. И в этом была такая огромная мера доверия, что слушатели покорялись ему мгновенно.

Тут, правда, надо сказать, что выступал он в небольшой аудитории, где, как правило, собирались его приверженцы и поклонники, многие хорошо знали его стихи. На таком выступлении зал больше интересуется сам поэт, его интерпретация собственных стихов. Я тоже очень люблю, когда большинству слушающих давно известны вещи, которые я читаю. Но это касается стихов. А петь я люблю на аудитории, напротив, мои сочинения не знающей. Когда у меня новых песен нет, я выступать не люблю – роль просто исполнителя мне неприятна. Есть несколько новых песен, можно соединить их со старыми, и тогда я вижу смысл выходить на эстраду.

- Все ли свои новые сочинения вы исполняете со сцены?

Ни в коем случае. Есть стихи и песни, которые самому можно читать только близким друзьям. Их нужно печатать, можно записать на пластинку. Из уважения ко мне им похлопают, если я прочту или спою их в концерте. Но цель, ради которой они родились, чувства, побудившие меня написать их, останутся для слушателей чужими, так как само стихотворение или песня не годятся для коллективного слушания, особенно в большом зрительном зале.

- И в тот момент, когда вы окончательно избрали для своих выступлений небольшие или относительно небольшие аудитории, на вас обрушилось пространство Дворца спорта?

Я себя не люблю в этом качестве – исполнитель во Дворце спорта. Не то, чтобы я боялся зала. Я не боюсь, и это передается даже такой огромной аудитории, как Дворец спорта. Я всегда прошу включать свет. На авансцене

стоит ящик для записок, которые передают по рядам. В принципе, возможна даже какая-то обратная связь. Но ощущение гигантского зала, в котором половина сидящих видит тебя как в маленьком телевизоре, как в стареньком «КВН-49», не покидает, и не уходишь только из чувства долга перед организаторами. Эти выступления – некая социально-художественная акция, участвовать в ней тебя заставляют обстоятельства жизни, обязанности профессии, желание публики. С творческой точки зрения такие концерты не представляют никакой ценности. Чаще всего они бывают оттого, что не сумел отказаться.

- Разве такие выступления у вас лично не связаны с новой волной интереса к авторской песне, возникшей в середине 80-х годов?

Это чрезвычайно уважительное объяснение и в нем есть доля истины.

- А чем объяснить этот новый взлет авторской песни? Три десятилетия назад она родилась как форма самовыражения интеллигенции – и гуманитарной и технической, – как протест против барабанно-маршевой казенщины сталинских времен, с одной стороны, и псевдоинтимной лирики – с другой. Вы же помните типичный маршеобразный лирический «супершлягер» конца 50-х годов? Что-нибудь вроде:

*«Придешь домой, взмахнешь рукой,
выйдешь замуж за Васю-диспетчера,
мне ж бить китов, у кромки льдов,
рыбьим жиром детей обеспечивать».*

Некоторым шлягерам 80-х хватает вообще одной-единственной строки рефрена.

- Но как раз против добытчиков рыбьего жира у китов и встали тогда ваш Ленка Королев, и Веселый барабанщик, и Комсомольская богиня, а вслед за ними персонажи, рожденные дарованием и фантазией многих десятков ваших последователей. Потом их резко потеснили вокально-инструментальные ансамбли, традиционная эстрадная песня, а на современном витке эволюции эстрады – рок-ансамбли. И тем не менее авторская песня вновь появилась на эстраде в своем традиционно скромном «гитарном» обличье. Есть ли тут закономерность, вызванная движением искусства, или надо искать причины в сфере социально-политической, в том призыве к обновлению и раскрепощению духа, который прозвучал с самых высоких трибун весной 1985 года?

Одна из главных причин, я думаю, в том, что мы все устали от вранья – и в политике, и в быту, и в искусстве. Устали имитировать работу и имитировать отдых. Огромное количество людей, особенно молодых, оказались под прессом самой дурной развлекательности. По странному представлению организаторов культурного времяпрепровождения отдых состоит в том, чтобы ни о чем не думать, ни по какому поводу не волноваться, кроме собственного здоровья и личного благополучия. На словах прокламируется гражданственность, активность, позиция в общественной жизни. На деле – бесконечная и безмерная забота, как бы

человек всерьез не стал активно утверждать свою позицию в общественной жизни. При определенном навыке «управления культурой» реализовать эту заботу не составляет особого труда. И коль мы говорим сегодня о всесокрушающем прагматизме многих молодых и уже не очень молодых людей, то надо признать, что в формирование их мировоззрения наше развлекательное искусство, и эстрада в том числе, свою лепту внесло. Дефицит культуры и профессионализма вообще, и в искусстве особенно, представший к середине 80-х годов в столь обнаженно-угрожающем виде, подспудно препятствует тому, чтобы прививать подрастающим поколениям понятие чести, добра, справедливости, ведь, оставаясь лишь лозунгами, эти понятия бессильны...

Но человек устроен так, что ему хочется думать, хочется читать книжки, в которых не все понятно – уже на второй странице, хочется петь песни, которые выражают не восторги по поводу строительства железной дороги в Сибири, а свои собственные ощущения и представления о смысле жизни, о радостях встречи и болях утраты... Словом, человек хочет серьезного и умного общения с искусством и с другими людьми. И, наверное, авторская песня больше, чем другие виды эстрады, в силу самой своей природы, создает возможность такого общения.

Ведь эта песня – исповедь автора, разговор по душам со слушателем. А какой же разговор по душам может быть неискренним? Именно разговор. И потому для меня авторская песня – это прежде всего стихи. Поющий поэт. Стихи под музыкальный аккомпанемент. Мелодия только углубляет их, придает им особую теплоту и лиричность. В середине 50-х самодельная песня стала очень популярной, ее полюбили и захотели слушать все. Гитара усилила выраженное в стихах настроение, сделала их более доступными, приблизила к массовому слушателю.

Авторской песне удалось сохранить себя еще и потому, что все эти годы с официальной точки зрения она, как предмет искусства, просто не существовала. Ее чаще запрещали, чем перевоспитывали, переделывали. А когда запрет сняли, оказалось, что она привлекает огромную массу народа.

Летом 1986 года решили устроить гала-концерт авторской песни в Москве, в Лужниках. А перед этим группу участников – очевидно, в порядке реабилитации жанра и легализации исполнителей – послали в поездку по большим городам на Волге и на Урале. Выделили для организации наших выступлений самых опытных администраторов. Наблюдать за ними было одно удовольствие. Профессионалы эстрады заранее настроились на провал, считая свое задание очередной начальственной блажью: предполагались наши выступления на площадках, на которых, по их глубокому убеждению, способны собрать публику только Алла Пугачева, Валерий Леонтьев или ансамбль Моисеева – и не гастрольная группа, а весь, разом. А эти, немолодые, в джинсах, в замызганных свитерах, поют черт знает как, на простых гитарах, еле-еле... Ну как они соберут стадион?

Вдруг, к их изумлению, в Казани – аншлаг на стадионе, в Набережных Челнах – то же самое, в Ленинграде – Дворец молодежи битком, потом

Малая спортивная арена в Лужниках – опять яблоку негде упасть... И никаких блестков на костюмах, никаких экстравагантных каблуков. Наши администраторы были в умопомрачительном восхищении.

Еще одно наблюдение: авторская песня стала чрезвычайно популярна в среде, в которой прежде особой властью не обладала – у школьников старших классов. Она стала своеобразным связующим звеном между временами и поколениями. Мне одна восьмиклассница на телевизионной дискуссии об увлечениях молодежи так прямо и заявила: «Ваши песни делают нам ближе и понятнее 50-е годы; родители дают нам вещи, деньги и т. д., но мало рассказывают о том времени. Их мнение – это не интересно, так как они были разуты и раздеты (по нынешним меркам). А слушаешь ваши песни и песни ваших товарищей и понимаешь, что люди были ближе друг к другу, несмотря на коммуналки».

Я отвечал, что никакое время нельзя идеализировать, что плохих людей и в середине 50-х годов хватало. Но подумал – а все-таки политический накал жизни первых послесталинских лет, общественная значимость искусства, отразившиеся в наших старых песнях, когда нас встречали не только как поэтов, но как глашатаев, работают и сегодня; и в самом нужном месте – среди юных, еще не заживших душой и телом.

- В юности человек с особой остротой чувствует фальшь, но зато с какой готовностью – если поверит – принимает исповедальность. А это уже имеет прямое отношение к выбору между «танцевальными ритмами» и авторской песней. Помнится, в одном из ваших стихотворений есть строки о смысле жизни поэта: «Чтоб делать... с души своей наброски». Может быть, в этом как раз и секрет постоянства успеха авторской песни у молодых? А кстати, когда вы пишете, вы рассчитываете на определенного слушателя?

Нет, пишу как в лихорадке: тороплюсь скорее высказаться, тут вы правы – именно исповедаться. О будущем слушателе не думаю. Больше того, не думаю даже о том, песня это или нет. Вначале приходят стихи. Порой мучительно. «Молитву Франсуа Вийона» писал, наверное, десять лет по строчке, А песня о Леньке Королеве написана за десять минут. Почему так происходит, не знаю – это тайна. И я рад, что тайна, потому что, если тайн не останется, жить не захочется.

Стихи обычно рождаются неожиданно. Я могу их писать где угодно: в квартире, на ходу на улице, сидя за рулем. Важно начать, потом как-то само идет. «Надежды маленький оркестрик» появился в подражание манеры читать стихи Беллы Ахмадулиной. У нее в одном из стихотворений есть, такие строчки: «И маленькие самолеты, как маленькие соломоны» – главный рефрен. Мне это так понравилось в ее чтении, что появилось «Надежды ма-а-а-ленький оркестрик под управлением любви...».

Потом – мелодия. Случается, она не приходит вовсе. Иногда получается стихотворение, очень похожее на песню, но песней не становится. Вроде и рефрен в нем есть, и музыка вот-вот зазвучит, ан не зазвучала... Тогда ее сочиняет профессиональный композитор. Бывает, слабым стихам достается

запоминающаяся мелодия. И все равно у такой песни жизнь короткая. Если же песня завоевывает признание, для меня это в первую очередь признание поэзии. Оказалась она интересной для слушателей – радуюсь. Не приняла публика песню – жду, когда время покажет, кто из нас прав. Но в основном я своей аудитории доверяю.

- А бывает, что в вашем исполнении песня имеет у публики успех меньший, чем когда ее поет профессиональный артист?

Тогда это противоречит природе жанра. Когда автор поет свои стихи, он поет не только слова, но и то, что известно ему одному, их тайный смысл. Я лучше, чем самый замечательный исполнитель, ощущаю и чувствую, что мне необходимо сказать. Это мой крик, моя радость и моя боль от соприкосновения с действительностью. Я кричу о себе, выражая свою надежду быть понятым; и если это не заставляет сердце слушателя откликнуться, нечего и огород городить. Никакой артист не выручит. Зрительный зал все хорошо ощущает.

Артисты на эстраде часто хватаются за авторскую песню: им кажется, что она гарантирует успех. Но в результате в большинстве случаев остается ощущение незавершенности, непопадания. И за мои песни брались разные артисты. Одни не очень справлялись. У других получалось все замечательно: у них были великолепные голоса – не чета моему; они пели под прекрасный аккомпанемент, в отличие от моей примитивно звучащей гитары; они демонстрировали высокое исполнительское мастерство. Но искушенный зритель оставался чаще неудовлетворенным. Отсутствие бесхитростной авторской интонации неизбежно снижает порог боли, которая и заставила поэта написать именно такую песню. Поэтому искусство исполнения авторской песни, по сути, заключается в умении выразить авторский замысел или хотя бы приблизить к нему.

Иногда пытаются подражать автору, копировать его манеру общения с залом. Получается – всегда, здесь исключений не бывает, каким бы талантом и мастерством ни обладал артист, – глупо, пошло, а главное, бессмысленно. Нетрудно имитировать хрипоту голоса Владимира Высоцкого. Но разве можно скопировать боль души, отчаяние, которое сквозит в каждой его вещи? Они непередаваемы никем, кроме самого Высоцкого.

- В течение многих лет Владимир Семенович Высоцкий и вы – бесспорные лидеры того направления в искусстве, которое обозначено термином «авторская песня». Что у вас общего и что отличает друг от друга?

Общее? Принципы, цели, надежды, побуждающие писать; единая вера в человеческое достоинство как наиважнейшую черту личности; очень много общих и схожих жизненных трудностей, вызванных профессией и призванием.

Разное... Применительно к нашей теме можно говорить о различных художественных пристрастиях, о несхожести манеры письма, а больше всего, об отличии во взаимоотношениях с аудиторией.

Я кустарь-одиночка, сначала страшно боявшийся публики, и только ее расположение позволило мне расковаться и обрести некоторую свободу на сцене. Мои близкие, хорошо знающие мою стеснительность, до сих пор удивляются: как тебе удается сохранять спокойствие в течение всего вечера, находчиво реагировать на неожиданные вопросы? Спокойствие это относительное – я не боюсь зала, опыт накопился, но напряжение, граничащее с отчаянием, не покидает меня с момента выхода к рампе. И мне приходится каждый раз преодолевать себя, иначе я просто не смог бы работать на эстраде.

Высоцкий был талантливым и профессиональным актером, свобода публичного общения была заложена в него и дарованием, и драматической школой.

Но это вещи субъективные. А есть различия и по сути, более глубокие.

Я очень редко пишу песни «от первого лица», но пою их всегда только «от себя». Мне важно, чтобы те самые чувства, которые владеют мною, автором песни, в момент ее исполнения завладели бы и слушателями, чтобы, если грустно мне, грустили бы и они, а если мне радостно, и они бы улыбались.

Высоцкий писал и пел свои песни, как правило, от первого лица, но этим лицом был не он сам, а персонаж. И исполнялась песня не от себя, а «от образа». Оттого в зале должна была возникать куда более сложная реакция. Человек на сцене веселится – а зрителям тошно, или, наоборот, Высоцкий чуть не слезами исходит, а в зале хохот...

Это был всегда театр, где исповедальная нота приходила к аудитории опосредованно, через образы персонажей – действующих лиц, через заостренную социальность сюжета, через иронию и темперамент. Сам автор как бы оставался в стороне, «закрытым» для слушателей. Парадокс в том, что именно такая творческая манера требовала от него фантастической самоотдачи, буквально разрывающей сердце.

Но и заменить исполнителя в этом спектакле нельзя, вмешиваются законы нашего жанра, о которых я говорил: тайный смысл слов известен только автору...

- Однако бывает, что песня, сочиненная вами или Высоцким, становится основой интересного эстрадного номера в исполнении профессионала-певца?

Случается, хотя и достаточно редко. Скажем, мои сочинения превосходно исполняет Елена Камбурова. Но это уже не авторская песня, хотя бы потому, что у нее теперь несколько авторов: аранжировщик мелодии (а порой и композитор, написавший новую музыку), участники аккомпанирующего ансамбля, режиссер, наконец, сама певица, оригинально интерпретирующая стихи. Это уже самостоятельная эстрадная миниатюра. В этом я вижу воздействие авторской песни на традиционную эстраду. Точнее, взаимное воздействие, что вполне естественно, в искусстве прямых параллельных не бывает.

Я не хочу, чтобы меня воспринимали как противника эстрадной, развлекательной песни. Это самостоятельный жанр, и жанр очень древний, просто в силу его массовости в нем больший процент издержек, того, что мы называем пошлостью и халтурой. И авторская песня родилась не из протеста против эстрады вообще, а из протеста этой пошлости. Оба жанра развиваются, взаимодействуя и влияя друг на друга. Авторская песня заимствует у эстрады исполнительские навыки, а та в свою очередь воспринимает глубину мысли, исповедальность и задушевность авторской.

Вот такой пример. На эстраде в последнее десятилетие все большее распространение получает песенный фольклор – не стилизованный, как у хора Пятницкого, а в первозданном виде, слегка аранжированный в соответствии с вокальными возможностями и музыкальными вкусами певца. А ведь это результат активного сосуществования традиционной эстрады и авторской песни, которая сама представляет собой разновидность фольклора – городской романс.

Многие мои песни – русский фольклор, пересаженный на городскую почву. Одно время меня связывали с Александром Николаевичем Вертинским. Я люблю Вертинского, но как музейную редкость, никогда не был к нему столь духовно близок, чтобы это сказывалось в работе. В этом смысле я должен, скорее, назвать песни Беранже, стихи Вийона, русский романс и народную песню. У меня есть такие стихи: «Год сорок первый, зябкий туман... Уходят последние солдаты в Тамань. А им подписан пулей приговор, он лежит у кромки береговой...» Ритм стиха идет от русского фольклора, от песни «За морем синичка не пышно жила, не пышно жила – пиво варивала...».

Подобные совпадения, я уверен, можно найти у многих поэтов, занимающихся авторской песней. И не зря в руках у исполнителя фольклорной песни обычно та же самая гитара, что и у современного менестреля: эстрада стремится уже не оглушить человека в зале, а прислушаться к нему.

Когда так происходит, становится неважным, какой избран жанр. Дело не в жанре, а в мере таланта и художественного вкуса, и еще в желании пробуждать слушателя общественно важными проблемами, а не стимулировать у него самодовольное отупение. Именно здесь и точки соприкосновения и непреодолимая баррикада.

Хорошо бы еще и договориться о таких понятиях, как общественно важная проблема и так называемая актуальная тема. Совсем это не одно и то же. Гимн цветку может стать гимном стране. А стихи о строительстве вовсе не обеспечены заранее гражданским взглядом на жизнь и часто оказываются выражением бесчестного приспособленчества и нравственной спекуляции.

- Не кажется ли вам, что в силу массовости, о которой вы говорите, и в силу большей внешней «завлекательности» – зачем же сбрасывать со счета магию электроники и лазеров? – эстрада способна подчинить своим правилам исполнителей авторской песни?

Эстрадность затягивает, тут вы правы. И самое опасное – подталкивает на самоповторы. Знаю по себе. Однажды из-за этого чуть не бросил писать песни вообще.

Начинал я медленно. Первую песню сочинил на фронте. Я был запевалой, написал стихи, придумал к ним нехитрую мелодию и наш полк запел: «Нам в холодных теплушках не спалось...»

В 1946 году студентом подсел однажды к пианино и двумя пальцами стал подбирать песенку: «Неистов и упрям – гори, огонь, гори! На смену декаблям приходят январь...» Друзья ее подхватили. Прошло десять лет, прежде чем появилась следующая, «Ванька Морозов». А потом пошло, чуть не по десятку в год. И вдруг я почувствовал, что пишу песню, уже видя перед собой аудиторию, невольно учитываю ее возможную реакцию. Я поставил точку на несколько лет, иначе рисковал превратиться в обыкновенного поденщика, который печет свою продукцию в угоду эстраде и по ее сиюминутному требованию. В таком случае моя работа теряла смысл, я стал бы повторять сам себя. Для профессионала-песенника это хорошо, а для сочинителя авторской песни штамп – это творческая смерть. Даже если штамп высокого качества.

Потом я снова стал писать, но не больше одной-двух песен в год...

Но человек учится все-таки больше на собственных ошибках. И пока я вижу, как спрос публики на авторскую песню рождает предложения, не всегда обеспеченные мыслью, подлинным чувством, поэзией. Это обратная сторона успеха жанра, ставшего массовым явлением на эстрадных подмостках. Среди авторов-исполнителей появились люди, которые сделали регулярную концертную деятельность своей профессией. Одни стали служить в филармониях, а это накладывает на них весьма определенные обязательства и перед зрителями и перед кассой своего учреждения – неизбежно снижается творческий потенциал. Для других выход на эстраду – средство самоутверждения. Три... пять... двадцать выступлений, а там, рассуждает молодой человек, написавший первые в своей жизни несколько песен, заметят редакторы телевидения, а с «голубого экрана» и до пластинки недалеко.

Останавливать его боязно: вроде и не бездарен, и песни симпатичные, и вообще, может, его судьба – профессиональная эстрада, а он таким способом просто себе путь пробивает... И не останавливать нельзя, размываются критерии, без которых существование авторской песни невозможно. Как бы элегантно ни рифмовал поэт, какие бы фиоритуры ни выделял голосом, как бы виртуозно ни играл на гитаре, если нет у него за душой высокой страсти, если снижен порог боли от несовершенства мира и людей, ничего путного в нашем деле у него не выйдет. В этом случае форма духовного общения единомышленников подменяется более или менее эмоциональной демонстрацией дарования. Это уже не авторская песня, где совсем иная мера творческой независимости.

- «Каждый пишет, как он слышит,
Каждый слышит, как он дышит.
Как он дышит, так и пишет,
Не стараясь угодить...»

- Вы ведь так писали?

Совершенно верно. Прагматизм эстрады растворяет авторскую песню. Будущее покажет, как она переживет эту болезнь времени. Но я верю, что стремление человека удивляться и волноваться – непреодолимо.

Леонид БЕЛЕНЬКИЙ

ЕДИНИЦА ИЗМЕРЕНИЯ – ПЕСНЯ¹⁴¹

*Пройдет время, и по голосам
бардов будущее поколения тоже
будут судить о нашем времени,
о наших бедах, о наших жгучих
проблемах и отношении к ним.*

Е. Бачурин

Один мудрый человек как-то заметил, что лучший способ запутать любой вопрос – это начать уточнять терминологию.

Тем не менее, в беседе об авторской песне на страницах альманаха «Поэзия» сегодня без этого, видимо, не обойтись: поводов скопилось предостаточно.

Всего три-четыре года назад даже лидеры этого жанра вовсе не были избалованы вниманием прессы, радио и телевидения, фирмы «Мелодия», книжных издательств. Нет, какие-то диски от случая к случаю появлялись: Н. Матвеевой, Б. Окуджавы, В. Высоцкого, А. Дольского, Е. Бачурина... Но именные сборники (хотя бы в издательских планах!), почти часовые телепередачи, специализированные рубрики, поток интервью... Как скоро все переменялось.

Дошло до того, что теперь уже сами авторы вынуждены обороняться: от скороспелок на голубом экране, от моды на авторскую песню.

И вот очередной спор в дискуссионном клубе «Литературной газеты» (1988, 8 августа). В. Долина «заваривает» такими словами: «Разрешите размежеваться. Разрешите! Раз-ме-же-вать-ся. <...> Ни свежей выпечки “бард” с нескладными виршами, ни сверхпопулярный герой нашего времени,

¹⁴¹ Впервые опубликовано: Альманах «Поэзия». Выпуск 53. М., Молодая гвардия, 1989. С.111-115. Название статьи, как выяснилось позже, совпадает с публикацией: Андреев Ю. Единица измерения – песня // Литературная газета, 1982, 6 окт. (сост.).

оснащенный гитарой, не имеют к авторской поэтической песне никакого отношения. <...> У них другая жизнь, и другие законы у их корявого творчества. А тут еще и норовят примешать сюда же песню, коротко говоря, хаотическую, живущую вообще по совершенно другим правилам... Это вообще неграмотно и некстати».

После таких страстей уже не удивляешься, когда Б. Окуджава не только пытается откеститься от молодых людей, которые «прекрасно играют на гитарах, умеют петь и... пишут плохие стихи ни о чем», но и вообще хоронит жанр как таковой. «Мне кажется, что авторская песня в том понимании, в каком она существовала, благополучно умерла. Умерла, оставив несколько имен. То, что есть сейчас, – не авторская песня. Это любительская песня, массовая культура, которая не имеет ничего общего с тем, с чего мы когда-то начинали. <...> Я все-таки склонен считать: тот вид искусства, когда поэт пишет музыку и в узком кругу поет свои стихи под гитару, выражая серьезные настроения, – этот вид искусства кончился»¹⁴².

А начиналось-то это самостийное песенное сочинительство действительно как занятие сугубо любительское.

В 50-е годы и в первой половине 60-х эти песни чаще называли студенческими и туристскими, поскольку сочинялись они по преимуществу студентами, а распевались и в студенческих общежитиях, и в туристских походах. В самых заповедных уголках, куда, видимо, никогда не ступала нога профессионала-песенника, который радиоголосом известного эстрадного певца на полном серьезе мог предлагать реальным туристам химическую поделку вроде: «Я беру с собой в дорогу лишь всего / На день хлеба и немного H₂O». Возможно, я чуть напутал с временем ее написания, что немудрено. Кому какая была разница в установлении точной даты запуска в тираж очередной песенной макулатуры?

На фоне бодряческой трескотни и барабанного боя «ура-маршей» молодежь заметила и подхватила первые песни Ю. Визбора, А. Якушевой, Г. Шангина-Березовского и Д. Сухарева, В. Борисова, В. Красновского, А. Дулова, М. Анчарова... Многие и доселе популярные песни, оказывается, из тех лет. Например, визборовская «По старинной по привычке мы садимся в электрички» сочинилась в 1963-м, «Слушай, на время время позабудь» А. Якушевой – в 1956 году, «Кап-кап» М. Анчарова – в 1955-1957-м, а «В Звенигород, в Звенигород идем» на стихи Д. Сухарева придумана Г. Шангиным-Березовским за два года до знаменитой (целиком его) песни «Царевна-несмеяна» (1958).

Интересующимся историей авторской песни будет любопытно узнать, что уже идея о том, что «объединение в одном лице поэта, музыканта и исполнителя являет собой новый вид искусства, искусства – синкретического, до разделения труда в искусстве», вызрела у Анчарова еще в годы войны. Свою же первую авторскую песню («О моем друге-художнике») он

¹⁴² Окуджава Б.. «Ещё в литавры рано бить...» / Беседу вел Е. Дворников // «Правда», 1988, 23 сентября. С.4.

сочинил в 1941 году. В 1946 году родилась и первая песня у Б. Окуджавы («Неистов и упрям гори, огонь, гори»), но то, как он вспоминал, тогда произошло несерьезно, в подражание старинным студенческим песням. А вот во второй половине 50-х, после переезда в Москву, песни пошли одна за одной. «Песенка о Ленке Королеве», «Девочка плачет: шарик улетел», «Надежда, я вернусь тогда», «Песенка о полночном троллейбусе» – все случилось в 1957-м, а «Мартовский снег», «О Ваньке Морозове», «Ты в чем виновата», «До свиданья, мальчики» и другие – в 1958-м.

Установившееся поначалу мирное сосуществование самодеятельных авторов и профессионалов – проводились конкурсы студенческой и туристской песни с маститыми композиторами в жюри, в Ленинграде издали первый фольклорный сборник «В пути и на привале» (1959), включивший двадцать песен, сочиненных туристами на заимствованные мелодии, – видимо, сохранялось бы и дальше, если бы любители и дальше ни на что бы не претендовали. Они-то, собственно говоря, сами себя и не рекламировали. Но их песни пришлись по душе людям разных возрастов и различных профессий – стали достаточно популярными. На концертах самодеятельных авторов, проходивших в клубах и Дворцах культуры, простите за стереотип, яблоку было негде упасть.

Посудите сами, разве могли конкурировать с лирикой Визбора, Якушевой и Окуджавы, продолжавшей светлые традиции «Землянки», «Синего платочка», других замечательных песен военной поры, стандартные агитки типа этой:

*В борьбе у нас рождаются герои.
Таких нет сил, чтоб нас остановить.
Кто коммунизм своей рукою строит,
Тот в коммунизме будет жить!*

Строить-то коммунизм рвались все, но не с такими песнями.

В то же время молодежи, глотнувшей «свежий воздух XX съезда», оказывались близкими и трудяги-строчки геолога А. Городницкого («В промозглой мгле ледоход, ледолом. / По мерзлой земле мы идем за теплом»), и песенный призыв педагога Ю. Кима, подкрепленный личным примером распределения на Камчатку («Смотри, какой гудит прибор, / Угрюмы небеса... / И все ж, друзья, не поминайте лихом, / Подымаю паруса!»).

Я не придерживаюсь в изложении строгой хронологии событий и дат, просто хочу отметить: в течение нескольких десятилетий, шаг за шагом происходило расслоение массовой песни. Не на профессиональную и самодеятельную, поскольку немало самодеятельных создавалось на весьма высоком поэтическом да, пожалуй, и музыкальном уровне. Последний факт позже признали и ряд композиторов. Скорее на официальную – для радио, митингов и собраний и живую – для людей, для души.

Увы, официальную «творили» профессионалы: те, кто оказался податливее и имел развитый нюх на меняющиеся запахи конъюнктуры. Особо выделялись поэты-песенники. Ко многим из них приклеилось словцо

«текстовик», поскольку плоды их труда назвать поэзией не решился бы и самый беспардонный критик.

Впрочем, и в самодеятельной песне не все было столь уж качественно, столь прекрасно. И здесь гуляли свои штампы, находились свои подражатели заслуженно известным именам. Песни-то сочинялись сотнями, не только в Москве и Ленинграде – повсеместно. Еще в 1958 году в Запорожье В. Берковский придумал музыку к знаменитой светловской «Гренаде», в Минске неподражаемо работал рано ушедший от нас А. Крупп (его песня «Ровесников следы» стала истинным гимном походов по местам боевой славы). Это, как говорят, положительные примеры. Но сколько было и песен-однодневок, которые исчезали столь же быстро, как и появлялись: срабатывал надежный фильтр – естественный самоотбор. В конце концов, магнитофонная пленка тогда числилась в дефиците и экономилась. Ее предпочитали тратить лишь на песни стоящие.

Конечно, и в хороших песнях встречались несовершенства, но их публика, искушенная десятками авторских, а чаще сборных концертов, сотнями прослушанных катушек магнитных лент, готовая простить огрехи рифмовки и мелодические неточности, не прощала лишь одного: неискренности.

Каждый значительный автор в совокупности своих песен прежде всего являл себя, свою неповторимую индивидуальность. Авторские песни (их еще так не называли) были узнаваемы даже в другом исполнении. Авторская интонация стала четвертым и обязательным компонентом все более и более утверждавшего свои права нового вида искусства. Пожалуй, как нигде, здесь требовалось непротиворечие личностных качеств человека с теми взглядами и идеями, которые он нес зрителям и слушателям в своих песнях. В театре – плохо, когда зритель видит актера, играющего роль, а не образ, который он должен создать на сцене. В авторской песне человек с гитарой не должен играть какую-либо роль вообще. Он обязан быть тем, кто он есть на самом деле. И только так. Иначе не поверят.

Вот что по этому поводу пишет Е. Клячкин: «Мне часто задают вопрос: “Чем отличается самодеятельная песня от эстрады?” В конце концов формула созрела. Есть критерий, который для эстрадной песни вообще «не играет», а для нас является главным, определяющим ценность песни. Критерий искренности. Степень доверия, которое вызывает песня. <...> И если что-то не срабатывает, то это брак не только в нашей работе, но и внутри человека. Неточность выражения есть порождение неточности чувства»¹⁴³.

Что же касается самого слова «самодеятельная», то, пока в общественном сознании не сформировалось мнение о значимости песен современных «бардов и менестрелей» как произведений искусства, пока сюда в полную силу, с пониманием своей роли в культуре не подключились замечательные художники слова (Б. Окуджава, В. Высоцкий, А. Галич, Н. Матвеева) – профессионалы высокого класса, термин «самодеятельная

¹⁴³ «Литературная Россия», 1987, №4, 23 января.

песня», похоже, никого не смущал. Галич это расшифровал, как «самостоятельная деятельность». Самодетельная – значит сам делаю свою песню: когда хочу, какой хочу, о чем хочу. Самодетельная – понималась как неподотчетная, неподконтрольная: художникам, цензуре, официальной критике. Ее образец конца 60-х годов стоит привести: «Во имя чего поет Высоцкий? Он сам отвечает на этот вопрос: «Ради справедливости, и только». Но на поверку оказывается, что эта «справедливость» – клевета на нашу действительность. <...> Ласки-то он, безусловно, не несет, но зло сеет. Это несомненно»¹⁴⁴.

Помню, после одного из концертов Высоцкого спросили: «А не боитесь ли, что вам запретят выступать?», на что поэт-певец ответил: «А у меня это право никто отобрать не может, потому что его никто и не давал».

Новый жанр или вид искусства (как хотите!) мужал в открытой борьбе и тайных бумажных сражениях, навязанных чиновниками от культуры и бдительными идеологическими хранителями спокойствия народа. Когда в одном месте концерты или фестивали запрещались, они неизменно возникали в другом. В крайнем случае, слушали любимых авторов на природе – леса и поляны не перекроешь!

Вместе с честными поэтами и прозаиками, кинорежиссерами и художниками авторская песня, кроме чисто эстетической, выполняла в эпоху застоя самую важную задачу – сохранение духовности.

Вряд ли кто знает точно автора слова «авторская» применительно к его значению в союзе со словом «песня», но известно, что его последовательным пропагандистом стал опять же Высоцкий.

Выступая со своими песнями, он нередко пояснял: «Я занимаюсь авторской песней. Это когда перед вами весь вечер стоит на сцене человек с гитарой и рассказывает... В общем-то, это даже и не песня, а стихи, положенные на ритмическую основу, которые исполняются под гитару или иной бесхитростный инструмент. И расчет в авторской песне всегда на одно: на то, что вас, как и меня, беспокоят те же проблемы, те же мысли. И также, как мне, вам скребут по нервам и рвут душу несправедливости, людское горе. Все рассчитано на доверие. И все, что нужно для авторской песни, это ваши глаза, уши... мое желание вам что-то рассказать и ваше желание услышать».

Строго говоря, это эмоциональное определение жанра оставляет за бортом команды «поэтов, исполняющих стихи под гитару» тех, кто сочиняет авторские (в понимании широкой аудитории слушателей) песни не на свои стихи. Меж тем, это В. Берковский, С. Никитин, А. Дулов и многие другие. Формальная неточность термина заставляет как авторов, так и журналистов сомневаться в правильности его употребления. Видимо, в конце концов, все решит сам «великий и могучий, правдивый и свободный русский язык».

Сегодня же, как полагает А. Якушева, этот термин «отражает одно из главных качеств жанра: определяющее значение тут имеет личность автора.

¹⁴⁴ Мушта Г., Бондарюк А. О чем поет Высоцкий // «Советская Россия», 1968, 9 июня. С.3.

Хорошая авторская песня не делается “на профессионализме”, с холодным сердцем. Она, как и поэзия вообще, рождается как результат работы личности над собой. Она диалектична – не подносит готовых рецептов, – откровенна и честна. Потому и поют»¹⁴⁵.

Есть ли такие личности сегодня среди молодых?

Вот мнение композитора В. Дашкевича, фрагмент интервью, взятого мной у него по окончании второго Всесоюзного фестиваля авторской песни, который состоялся в октябре 1988 года в Таллинне.

«Вообще мне близка позиция почти всех ребят, выступавших в конкурсе, их социальная активность. Авторская песня – это наиболее независимая, наиболее интеллигентная, я бы сказал, парадоксальная песня. Она позволяет себе то, что не всегда может позволить эстрада по культурному уровню слушателей, где он на порядок ниже. Но отсюда и проблемы авторской песни, те высокие требования, которые к ней предъявляются. Конкурс показал, что явление авторской песни никак не умирающее. Напротив, она успешно развивается, имеет сегодняшних лидеров, которые подхватывают знамя у мастеров прошлого».

Стоит ли в отношении молодых быть слишком нетерпеливыми? Пусть у каждого и в наши дни остается право реализовать себя.

Статья, приведенная выше, в 1990 году с небольшими, но существенными дополнениями открывала книгу «Возьмемся за руки, друзья. Рассказы об авторской песне»¹⁴⁶, подготовленную на основе 16-и выпусков одноименной рубрики в репертуарном сборнике «Молодежная эстрада» (1986-1988).

Приводим два существенных дополнения из этого предисловия:

1. Несмотря на почтенный возраст, жанр авторской песни вплоть до сегодняшнего дня не избалован вниманием специалистов-исследователей. Эта книга также не претендует на научную глубину. Однако автор рассказов стремился, чтобы каждое повествование, будь оно об авторе, направлении жанра (тематическом или видовом) или форме общения любителей авторской песни, рассматривая одну из граней или сторон явления, затрагивало бы и элементы теории, по крайней мере, обозначало проблемы.

2. Вряд ли кто знает точно автора слова «авторская» в союзе со словом «песня», не стану изобретать и дату, когда оно стало употребимым. Но об одной дискуссии, развернувшейся за «круглым столом» «Недели» (1966, № 1), упомянуть стоит: в истории жанра она осталась уникальной. Все дело в том, что гостями еженедельника стали одновременно М. Анчаров, А. Галич, Ю. Визбор, Л. Иванова и Ю. Ким. Они рассказывали, как они «это делают»,

¹⁴⁵ Якушева А. Нам повезло на щедрость // Литературная Россия, 1988, 27 мая. С.21.

¹⁴⁶ Возьмемся за руки, друзья! / автор-составитель Л.П. Бельный. М., Молодая гвардия, 1990.

как у них рождаются песни. И почему они, люди, не имеющие прямого отношения к музыке, осмеливаются сочинять напевы к своим стихам.

«Лучшие из наших песен те, в которых найдено своеобразное неразложимое целое. Напечатанные в виде стихов, наши песни многое теряют, они непременно должны звучать. И тем не менее мы имеем дело с поэзией, потому что и сюжет, и рифма, и ритм, и мелодия служат прежде всего выявлению смысла. Однако это особая, песенная поэзия, образ которой одновременно музыкальный и словесный. Вот почему я говорю о неразложимом целом. Оно и есть наше выразительное средство» (Ю. Ким)¹⁴⁷.

Неразложимое целое М. Анчаров называл «синкретическим искусством», которое изначально было характерно для первобытных племен и народов. Почему же оно вернулось теперь, во второй половине XX века? Об этом у нас как-то зашел разговор с известным бардом А. Дуловым, который на этот счет поделился собственной версией: «Из века в век, соседствуя, существовали две культуры: учено-артистическая (в смысле обучения законам, правилам, приемам и т. п.) и народная. Первая развивалась в поисках нового, вторая, напротив, пыталась хранить произведения, созданные народом (в данном случае фольклорное творчество), в канонизированном виде. С развитием городов и промышленности, а затем и с наступлением эпохи НТР появляется все возрастающая прослойка людей (рабочих, инженеров, служащих), оказавшихся оторванными и от той и от другой культуры. По отношению к первой их не устраивает быть только потребителями, а от второй они постепенно удаляются. Возникает так называемая “третья культура”, порождающая “искусство самовыживания” современного человека в условиях дифференциации труда, когда каждый профессионально выполняет функцию, ограниченную тесными рамками “производственной необходимости”. Как раз к этому слою культуры и принадлежит явление авторской песни».

¹⁴⁷ «Неделя», 1966. №1 (26.12.65-1.01.66). С.20-21.

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ЭВОЛЮЦИИ САМОДЕЯТЕЛЬНОЙ ПЕСНИ 1950–70-Х ГОДОВ¹⁴⁸

Ранний этап самодеятельной песни связан с ее развитием в локальной среде: молодежной компании, студенческом общежитии, туристической группе¹⁴⁹. Поэтому поначалу песни довольно определенно делились на туристские, альпинистские, студенческие. Первыми «очагами» сочинения и распевания своих песен в Москве стали биофак и физфак МГУ, где у истоков движения стояли Д.Сухарев, Г.Шангин-Березовский, позднее – С.Крылов, С.Никитин; литфак МГПИ им. Ленина, который называли также «московский государственный поющий институт» (В.Красновский, Ю.Ряшенцев, позднее – Ю.Визбор, А.Якушева, Ю.Ким, В.Егоров); МЭИ (С.Стеркин, Р.Захарова, Д.Соколов). Это была прекрасная, кипучая, творческая среда, где создавались стихи, ставились спектакли, организовывались турпоходы и агитпоездки. А песня сопровождала все – и театральные постановки, и дружеское застолье, и поход.

Песня для узкого круга, для «внутреннего пользования» – вот смысловое ядро, «точка отчета» этого жанра, здесь, как в молекуле, заложена его сущность. Главное в этой песне – создать совершенные условия личного доверительного общения, снять все пороги, преграды, разъединяющие людей и окутать их атмосферой духовной общности. С одной стороны, песня рождается ситуацией общения, с другой – содержит в себе зародыш, семя этой ситуации, поэтому поющий человек в компании интересен тем, что может создать уютное эмоциональное пространство для всех (песня, выступающая посредницей общения, имеет глубокую культурную традицию). Этот эстетический феномен утрачивается, если подходить к такой песне с мерками концертных жанров.

Ранняя самодеятельная песня в большой степени связана с выражением группового сознания. Сам творческий процесс мог быть коллективным. Д. Сухарев так вспоминает об этом: «Авторство вещей, написанных в студенческие годы, довольно условно, потому что в их создании участвовало гораздо больше людей, чем сейчас называется. Почти в каждой песне можно

¹⁴⁸ Впервые опубликовано: Каманкина М.В. Самодеятельная авторская песня 1950-70-х годов (к проблеме типологии и эволюции жанра): дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 1989. Является первой диссертацией, защищенной в нашей стране по авторской песне. Печатается параграф II.2. главы II. С.53-71 (сост.).

¹⁴⁹ Для времени, наступившего после смерти Сталина, показателен сам феномен компании, где можно было свободно, без опасения обсуждать многие вопросы, о которых раньше говорить вслух боялись.

назвать слова, сочиненные человеком, который вообще может быть, не писал стихов»¹⁵⁰.

В молодежных песнях важным было чувство солидарности, чувство – «мы», обособленное и противопоставленное остальным. Точно замечание Н.Богословского и М.Львовского о том, что в ранних самодеятельных песнях существовал как бы «пароль», подтекст, понятный лишь посвященным. По песне узнавали «своих». Авторы статьи упоминают в этой связи о пении туристов в электричках (своеобразный способ «публикации» песни) – тексты при этом могли быть бессмысленными и непонятными окружающим (например, «Афанасий восемь на семь»), но этот эпатаж позволял поющим упиваться чувством общности и «посвященности»¹⁵¹. У костров, в кругу друзей пелись также и иные песни – лирические, серьезные, «тихие». Со второй половины 50-х годов, в период постоянной демократизации общества, когда возникла ситуация диалога в культуре, самодеятельная песня дала возможность выразить собственные размышления, убеждения, ввести в микросреду обсуждение социальных проблем. Таким образом, в молодежно-студенческом коллективе самодеятельная песня стала как формой эстетической деятельности, культурного досуга, так и способом общения и средством объединения людей-единомышленников.

До конца 50-х годов самодеятельные песни имели ограниченную среду бытования, и человек, который никогда не бывал в походах или не сидел на дружеских вечеринках мог вообще не подозревать об их существовании. Появление магнитофонной записи, ставшей новой формой устной культуры, привело к существенному расширению аудитории самодеятельной песни, к усилению авторского начала в песне, выделению лидеров движения, таких как Б.Окуджава, Ю.Ким, Ю.Визбор, А.Городницкий, А.Якушева, Ю.Кукин и другие.

Становление самодеятельной песни связано прежде всего с ее поэтической основой, ибо поэзия – ведущий компонент этого жанра. В отличие от массовых и эстрадных песен, многие из которых сочинялись на стереотипные, безликие, стертые тексты, самодеятельные песни подкупали тем, что писались (по словам Окуджавы) «думающими людьми для думающих людей». Они очаровывали не только искренностью, романтичностью, может быть, некоторой наивностью чувств, но и живыми образами, свежими сравнениями, метафорами, ароматными словами, смысловыми оттенками. В музыкальном отношении, напротив, самодеятельная песня опиралась на бытовые интонации. В 50-е годы широко были распространены перетектовки популярных советских песен, что является типичным приемом для самодеятельности (издательство «Советский композитор» даже выпустило в 1959 году сборник «В пути и на привале», где приводятся 19 таких перетекстовок на известные мелодии). В

¹⁵⁰ Тихонов. Поэзия самовыражения // Клуб и художественная самодеятельность. 1979. №7. С.30.

¹⁵¹ Богословский Н., Львовский М. Слово о песне // Комсомольская правда, 1962. 2 ноября.

конце 50-х годов устанавливается своего рода классика ранних самодельных песен: «Глобус», «Бригантина», «Дым костра создает уют» В.Благонадежина, «Снег» и «Атланты» Городницкого, «Мама, я хочу домой» Визбора, «Фантастика» Кима, «Страна Дельфиния» Н.Матвеевой, «Люди идут по свету» И.Сидорова, муз. Р.Ченборисовой и др.

Несколько позднее, чем студенческие–туристские, (примерно с 1957-58 года) появились песни Булата Окуджавы. Они были сразу подхвачены молодежью и широко вошли в ее репертуар¹⁵². Песенное творчество Окуджавы было близко молодежи по духу, ибо родилось на той же эмоциональной волне времени – искренней, доверительной, романтической; имело тот же побудительный источник – самовыражение, беседа с друзьями; те же песенные истоки.

Однако песни поэта выделились своей индивидуальной интонацией и высоким уровнем мастерства. Поэтому они стали своего рода феноменом в развивающемся песенном движении. Песенное творчество Окуджавы не имело ярко выраженной эволюции – поэт сразу нашел свой стиль и уже в 50-е годы создал песни, относящиеся к числу лучших: «Сентиментальный марш», «Часовые любви» (1957), «До свидания, мальчики» (1958), «Песенка об Арбате», «Песенка об открытой двери» (1959) и другие. Был определен тот художественный уровень жанра, на который уже нельзя было не ориентироваться. С творчеством Окуджавы, а также Н.Матвеевой, А.Галича обозначилась линия авторской песни, в которой весомым становится неповторимый мир поэта и его личность (в отличие от молодежных, где проблема авторства зачастую не имела значения). Такая песня не столько выражает общее настроение, сколько дает возможность войти во внутренний мир поэта, волнующе близкий и интересный, общаться с ним как с другом и собеседником. Творчество Окуджавы оказало глубокое влияние на самодельную песню. Многие образы-символы, такие как Надежда, Арбат, Музыкант, Трубач и т. д., перешли к другим авторам, в другие песни. Так, образ Трубача мы находим у С.Никитина, С.Крылова, Б.Вахнюка, Я.Фельдмана, В.Егорова, В.Берковского... Другой пример: «Молитва Франсуа Вийона» Б.Окуджавы

*Господи, дай же ты каждому,
Чего у него нет.*

¹⁵² Песенное творчество Окуджавы возникало не параллельно и независимо от студенческой песни, как это иногда представляется. В отличие от высокого искусства бытовое песнетворчество даже очень талантливого поэта всегда должно отвечать природе массовых жанров, опираться на понимание и поддержку любительской среды. Не случайно, что Окуджава, создавший свою первую песню в 1946 году, не продолжил этого опыта и вернулся к песне лишь через 10 лет. Ибо в 1946 году еще не было такой широкой, развитой творческой среды, которая появилась в середине 50-х годов в обеспечении самой возможности существования такого типа песен, их распространения и восприятия.

*Умному дай голову, трусливому дай коня,
Дай же ты всем понемногу
и не забудь про меня,*

«Молитва Яна Гуса» В.Егорова

*Да поможет нам бог мановеньем руки
Осчастливить друзей, расчитаться с врагами,
Да поможет он нам всем врагам вопреки
На безбожной земле стать земными богами.
Всем, кто жалок и нищ, всем, кто сир и убог,
Дай немного тепла и терпенья немного...*

В данном случае это явление нельзя назвать ни подражанием, ни плагиатом, оно имеет иную природу: происходит как бы ассимиляция ряда образов, близких для определенного круга людей, выражающих их художественное и мировоззренческое единство.

Каждое явление проходит в своем развитии стадию гармонического равновесия, когда оно уже достигает своей зрелости, а заложенные в нем внутренние противоречия еще не начали свою разрушительную работу. Такими были в истории самодеятельной песни 60-е годы. «Общий социальный подъем ознаменовал это бурное десятилетие с его радостным освоением прошлого, неутомимыми поисками нового и уверенной надеждой на завтрашний день. Дискуссионность стала эмблемой времени. Пафос искусства с его чаяниями скорого исполнения желаний, надеждой переделать людей, а если удастся – и мир, перекликался с успехами научного прогресса. Внедрение первых ЭВМ, начало освоения космоса, развитие генетики, социологии и других наук – все сулило близко достижимое счастье. Аромат времени, ауру его социального романтизма в какой-то мере передает развернувшаяся тогда дискуссия: кто важнее – физики или лирики»¹⁵³. Начало 60-х годов памятно мощным приливом поэзии: поэты (А.Вознесенский, Б.Ахмадулина, Р.Рождественский, Е.Евтушенко и др.) выступали перед огромными аудиториями – в Политехническом музее, залах, стадионах. Широкое развитие получает и самодеятельная поэзия.

Самодеятельная песня выходит из стадии формирования, становления, ученичества – исчезают перетекстовки, расширяется и усложняется мир ее поэтических и музыкальных образов, рождаются новые формы бытования.

Два основных направления самодеятельной песни – молодежная (туристская и студенческая) и авторская – продолжают развиваться, однако в 60-е годы последняя становится более весомой, значительной и ценной линией самодеятельной песни. 60-е годы – время расцвета творческих индивидуальностей самодеятельной песни, таких как Б.Окуджава, А.Галич, Н.Матвеева, В.Высоцкий, Ю.Ким, Ю.Визбор, Е.Клячкин, В.Луфферов,

¹⁵³ Дадамян Г.Г. Образы, устремленные в будущее // Декоративное искусство, 1984, №12. С.24.

В.Егоров, Е.Бачурин и другие. Но наряду со все возрастающим интересом к личности авторов, многие песни, не только местного значения, но и принадлежащие уже известным бардам, бытуют безымянными (среди них – полностью фольклоризовавшиеся песни А.Городницкого, Ю.Кукина, Ю.Визбора, Ю.Кима). Параллельно с повышением внимания к авторам происходят похожие изменения в молодежной песне: в 50-е годы очень распространено было совместное пение (ведь наибольшее впечатление песня производит на того, кто исполняет ее сам), непоющий человек мог восприниматься негативно; но уже в 60-е годы намечается тенденция к выделению наиболее способного исполнителя, который становится лидером компании. Растет количество песен для слушания: людей объединяет уже не совместное пение, а совместное восприятие (аналогичные процессы наблюдаются и в бытовании советской профессиональной песни, из массовой бытовой, которую подхватывали и повсеместно пели, песня становится эстрадно-массовой, которую слушают, но уже не поют).

В 60-е годы в самодеятельной песне появляется третье направление – дадим ему условное название «литературная песня», и будем подразумевать под ним песню, сочиненную самодеятельным композитором на стихи какого-нибудь известного поэта. К этому направлению относится творчество С.Никитина, А.Дулова, В.Берковского и др.

Как самостоятельный вид творческой деятельности возникает в это время и исполнительство. Интересных художественных результатов достигают ансамбли (например, вокальный октет МГПИ, вокальный квинтет МГУ под руководством С.Никитина).

Круг поклонников самодеятельной песни продолжает быстро расти (надо заметить, однако, что этот круг не беспределен, к нему относится та же студенческая молодежь и городская интеллигенция более старших возрастных групп; на фоне действительно массового увлечения рок-музыкой, начавшегося с середины 60-х годов, локальность среды самодеятельной песни становится очевидной; всеобщую популярность получают лишь песни В.Высоцкого).

Итак, наличие с одной стороны авторов и исполнителей, а с другой – многочисленных любителей и собирателей песен, приводит к необходимости координации этих групп внутри движения. Ситуация спроса на песню рождает самодеятельные формы организации. С 1959 года начинают проводиться первые массовые мероприятия – конкурсы туристской и студенческой песни (сначала в МЭИ, затем – МГУ). В Ленинграде с 1965 года проходил городской конкурс самодеятельной песни с последующим циклом вечеров-конcertов и диспутом «Молодость, песня, гитара». С середины 60-х годов также начинает проводиться ежегодный фестиваль самодеятельной песни им. Валерия Грушина в Куйбышеве, который собирает десятки тысяч любителей песни со всей страны.

Подобные мероприятия требовали большой подготовительной работы, которой необходимо было специально заниматься. На первых порах, когда самодеятельная песня бытовала в узкой группе, не было разделений функций,

существовала самоорганизация, затем наметилось разделение в рамках одной группы, и наконец, рост движения привел к выделению прослойки организаторов, выполняющих только посреднические функции. Постепенно группы, занимающиеся организацией мероприятий, приходят к необходимости создания единого центра самодеятельной песни. Возникает клуб самодеятельной песни (КСП) – в 1962 году в Ленинграде (клуб «Восток») и в 1966 году – в Москве. Задачи и формы работы клуба разнообразны: сохранение песен (фонотека, библиотека), оказание помощи авторам (обеспечение творческих контактов, семинаров и диспутов по вопросам развития самодеятельной песни, секция для начинающих), подготовка и проведение мероприятий для любителей песни (концерты, вечера, смотры, фестивали, конкурсы, слеты), наконец, собрание и систематизация материалов по движению самодеятельной песни (архив КСП, газета, летопись – добровольные летописцы собирают все, что выходит о песне в периодической прессе, фиксируют факты, события ее жизни).

В течение десяти лет (1968–1975) московский КСП существует, не получая никакой помощи и поддержки от официальных организаций, не имея ни материальной базы, ни постоянного помещения, ни статус-кво. Его история – свидетельство преданного служения энтузиастов делу развития и пропаганды самодеятельной песни (активные члены московского КСП – И.Каримов, С.Чесноков, Д.Соколов, Б.Круглов, О.Чумаченко и др.) Особенность членства в КСП, во-первых, в том, что оно нефиксируемое, открытое, то есть трудноуловимое, неопределенное (что влечет за собой необходимость неформального признания), и во-вторых, оно в основном групповое. Группы могут формироваться вокруг какого-либо талантливого автора на базе институтской самодеятельности, увлечения туризмом и т. п. С 1967 года начинают проводиться ежегодные слеты КСП, на которые может собираться несколько тысяч человек. Подготовка к слетам, требующая огромной работы, со временем становится главной функцией КСП. Ею занимается особая прослойка организаторов, составляющая до 2/3 членов клуба. Их деятельность, продиктованная прежде всего любовью к самодеятельной песне, имеет еще один психологический выход – она дает возможность сыграть социальные роли, которые, может, не всегда удаются в других сферах жизни – лидера, командира, от инициативы которого многое зависит, который пользуется авторитетом и признанием.

С начала 60-х годов движение КСП начинает распространяться во многих городах Советского Союза. Его развитие на периферии происходит под сильным влиянием центров – Москвы и Ленинграда. Поэтому в республиках гитарная песня пелась на русском языке (позже начали появляться самодеятельные песни и на национальных языках).

За 60-е годы изменился и художественный облик самодеятельной песни: она прошла путь от несколько наивных, простодушных, лирически непосредственных песен 50-х годов – к песням со сложным, глубоким поэтическим содержанием; от подражательных мелодий и перетекстовок – к своему музыкальному стилю, индивидуальным находкам; от простого

куплетного строения – к развернутым формам песни-баллады, песни-репортажа, песни-диалога, песенного цикла.

С середины 60-х годов начинают набирать силу негативные явления и тенденции в развитии нашего общества, жизнь в очередной раз разошлась с нашими надеждами, общественное настроение постепенно изменилось.

В 50-е и 60-е гг. поколение романтиков, поколение исповедальное, морализировавшее, отразило дух коллективизма, социального оптимизма. Трудное время 70-х запечатлело дух разочарования, утраты идеалов, эфемерности надежд. Самодеятельная песня 70-х годов остается «окном гласности», открытая социальная критика всегда являлась ее сильной стороной. Но сосредоточенность на своих переживаниях, психологическое самоуглубление, преобладание личной бытописательной тематики также показательно для песни 70-х гг. Это относится как к авторам предыдущего поколения, творческий облик которых меняется под влиянием времени, так и к молодым – А.Суханову, А.Дольскому, В.Бережкову, В.Долиной. Из песен 70-х годов уходит атмосфера коллективизма, солидарности, они перестают выполнять общественную функцию объединения единомышленников (пение на слетах гимна КСП «Возьмемся за руки, друзья», уже мало отражает дух движения и становится по существу внешней данью традиции).

Меняется и восприятие песни: на заре движения она воспринималась через групповое исполнение, затем – через совместное слушание-сопереживание, теперь восприятие становится сугубо личным, ибо песню индивидуально-психологического склада слушают, как бы отгораживаясь от окружающих, оставаясь наедине с певцом и самим собой, ведя внутренний диалог или монолог.

В условиях современного города никакое культурное образование, возникающее в быту, не может долго сохранить свою органичность, цельность и стабильность (как это было возможно, например, в деревенском фольклоре, медленная эволюция которого отражала столь же неторопливое изменение самого уклада жизни). Движение самодеятельной песни быстро меняет свой первоначальный облик: его границы, очертания смещаются, расплываются, становятся неясными, его захватывают в свою орбиту различные формы городской культурной жизни, оно обрастает все новыми наслоениями, обретает все новые лики, словно примеряя разные маски, порою перерождаясь в иное качество (но уходя все дальше от своего начала, испытывает регулярное стремление оглядываться назад и возвращаться к самому себе: песня для узкого круга – как потребность эстетическая и духовная – продолжает оставаться основой жанра).

В 70-е годы самодеятельную песню тиражируют средства массовых коммуникаций – выходят диски на фирме «Мелодия», организуются официальные концерты популярных авторов, самодеятельная песня звучит во многих кинофильмах, спектаклях. Песни 70-х годов оказываются готовы к этому, так как по своей тематике, в связи с возросшим профессионализмом и изменением своих социальных функций, они становятся относительно

нетребовательны к обстановке исполнения, что и позволяет им выйти за пределы своей среды.

Если на первых порах с самодеятельной песней боролись, ругали, запрещали (!) ее, то в 60-е годы заговорили о ней как о заметном социальном явлении, а в 70-е она была признана явлением культуры, получила официальное признание (конечно, это касалось не всех авторов, творчество А.Галича, В.Высоцкого обретет официальное признание только во второй половине 80-х). Очевидно проявилось в это десятилетие влияние самодеятельной песни на профессиональную эстраду (М.Таривердиев, Г.Мовсесян, Я.Френкель и другие) – ее поэтическое содержание, музыкальную интонацию, исполнительскую манеру. Значительное воздействие авторская песня оказала на развитие рок-музыки (особенно ту ее часть, которая по аналогии названа авторским роком и представлена именами А.Макаревича, Б.Гребенщикова, М.Науменко, А.Башлачева, В.Цоя и других, не случайно В.Высоцкий был назван «первым российским рокером».

Итак, самодеятельная песня 70-х представляет собой картину пеструю, неоднородную, противоречивую. Движение как бы расслаивается: и на различные возрастные группы, на поколения, и на противоположные по смыслу формы бытования, и на «официальную» и «неофициальную» прослойку внутри своей организации КСП.

Количественный рост движения в крупных городах приводит к разделению его на секции, части – так называемые «кусты», каждый из которых представляет Клуб в миниатюре. Примерные цифры по московскому КСП: количество участников первого I слета (1967) – 100 человек, XX слета (1977) – 12 000 человек, количество групп в КСП 1967-68 гг. от 16 до 20, а в 1980 г. – 200-220. Рост числа любителей в 10 раз опережает рост творческих групп. Это приводит и к росту организаторской прослойки в КСП, роль которой двойственна. С одной стороны, она необходима в связи с подготовкой и проведением слетов – так как мероприятие это очень сложное, имеющее устойчивые традиции, свои «правила игры», касающиеся и общего порядка слета, и этических норм корректного отношения слушателей к выступающим, и правил экологического поведения и т. д. (поэтому, в частности, на слет стараются не пропускать «чужих», посторонних для движения людей). С другой стороны, выполняя разные полезные функции, специализированная группа организаторов постепенно отчуждает себя, приобретает свою линию и логику поведения. Она может диктовать свои условия, имеет право решать и т. д., а психология, желания менеджера и творца, как известно, различны. Ситуация «отчуждения» организаторской прослойки тормозит, омертвляет живой культурный процесс.

На эти внутренние противоречия КСП в 70-е годы накладываются и внешние. В 1975 году КСП приобретает юридический статус, становится филиалом Дома художественной самодеятельности, получает постоянное помещение. Безусловно, поддержка извне помогла Клубу значительно увеличить масштабы своей работы – в этом ее положительная роль. Но при этом в правление КСП приходят представители МГК ВЛКСМ, это люди со

своими, внешними по отношению к Клубу, основанными на других принципах, других клише, формами организаторской работы. Вместе с ними в характерную для слета демократическую атмосферу свободного диалога, гласности в своем кругу привносится момент регламентации, контроля, цензуры. Процессы самодеятельного творчества, процессы консолидации вырастают снизу, развиваются постепенно и оказываются наиболее результативными по степени воздействия и распространения, ибо совпадают с органичными, глубинными механизмами культуры. Поэтому самодеятельные формы творческих организаций требуют бережного отношения, внешнее вмешательство ломает, губит, нивелирует эти естественные процессы.

Так же как в 60-е годы Б.Окуджава, в 70-е наиболее яркой, влиятельной фигурой для движения самодеятельной песни стал В. Высоцкий. Хотя Высоцкий был «шестидесятником» (в первой половине 60-х годов его известность не превышала общей нормы), но сейчас, ретроспективно, мы воспринимаем пафос его творчества в контексте 70-х годов. «Время Высоцкого было трудным, гнетущим. Большие ожидания, навеванные оттепелью, расточились. В горячке эпидемической показухи, в ажиотаже повседневной купли-продажи все обманывали всех, а заодно и себя. Красивые слова упали в цене. Вот когда появился Высоцкий, вот когда он с отчаянием возопил:

*Нет, ребята, все не так,
Все не так, ребята!»¹⁵⁴*

Высоцкий был человеком двух поколений. Военное поколение Окуджавы было очень важно для него – он воспринял его моральные заповеди: идеал настоящей мужской дружбы, трудной работы, требующей самоотдачи и риска, обостренное чувство добра и зла. Но Высоцкий был один из первых, кто отошел от оптимизма 60-х и эти чувства приобрели в его творчестве драматический накал, трагическую окраску.

Окуджава и Высоцкий, сыгравшие огромную роль в движении самодеятельной песни, по-разному входят в него. Песни Окуджавы совершенно вписываются в социальную и художественную природу жанра. О творчестве Высоцкого в полной мере этого сказать нельзя. По своим коренным, родовым признакам эти песни принадлежат к направлению авторской песни. Как и другие барды, Высоцкий начинал в дружеской компании, песни его были не профессией, а способом самовыражения. Такие черты самодеятельной песни как исповедальность, социальная отзывчивость, распространение с помощью магнитной записи, важная роль исполнительской интонации, театральность и другие, также определяют характер песен Высоцкого, но часто достигают в них иного уровня концентрации. Так, самодеятельной песне свойственна общественная

¹⁵⁴ Рудницкий К.А. Песни Окуджавы и Высоцкого // Театральная жизнь, 1987, №15. С.14.

чуткость – но без острого ощущения трагизма бытия, без надрыва; есть потребность и способность говорить правду, но это происходит в своем кругу, а не во всеуслышание, не в крик; есть «устность» стиха, но у Высоцкого, как доказывает Е.Сергеев¹⁵⁵, качество это гипертрофировано, доведено до предела; есть массовое тиражирование с помощью магнитофона – но не в таком масштабе, когда количественный показатель становится уже иным качеством: самодельный автор поет для себя, для друзей, а запись, факт распространения в этот момент его не интересует, он вторичен, «Высоцкий всякий раз пел на всю страну, знал, что в момент исполнения посылает песню в огромный мир. Это простейшее обстоятельство радикально изменило самую песню и характер пения, песня обрела силу набата и сокрушительного взрыва»¹⁵⁶. Роль личности и его исполнительской манеры значительны в авторской песне, но это не мешает воспринимать песни в хорошей чужой интерпретации. Песни Высоцкого, вне его голоса, интонаций, темперамента утрачивают столь многое, что это кажется невозможным. Объясняется это, помимо огромного обаяния самой личности Высоцкого, еще и тем, что он и сам (в отличие от других авторов-исполнителей) владел секретами актерского мастерства, это наложило отпечаток как на его исполнительскую манеру – удивительно выразительную, богатую оттенками, пластичную, так и на сценическое поведение (поэтому песни Высоцкого желательно не только слышать, но и видеть в авторской интерпретации). У каждого из известных авторов есть песни для группового исполнения, что также является его принадлежностью к движению самодельной песни. У Высоцкого таких песен нет (за исключением, может быть «Песни о друге» из кинофильма «Вертикаль»).

Творчество Высоцкого развивалось в противофазе к движению самодельной песни: в романтический для движения период 60-х он сочинял в стиле дворовых блатных песен (блатная песня, оппозиционная по своей сути, становится готовым каналом для выражения протеста, недовольства официальной культурой). Сам Высоцкий себя к движению самодельной песни не относил. Многие его исследователи также склонны видеть в нем скорее явление уникальное. Это имеет основания не только в том, что ряд особенностей самодельной песни получил в его творчестве концентрированное, гипертрофированное выражение, но и потому, что особым, необычным, уникальным является его материал, тематика, герои. «Творчество Высоцкого – непрерывный диалог с обыденным сознанием, которое он сделал поэтической реальностью, своей художественной материей»¹⁵⁷.

В то же время Высоцкий редко изображал рефлексирующего интеллигента, что также нетипично для самодельной песни, ставшей

¹⁵⁵ Сергеев Е. Многоборец // Вопросы литературы, 1987, №4. С.108-110.

¹⁵⁶ Рудницкий К.А. Песни Окуджавы и Высоцкого. С.15.

¹⁵⁷ Толстых В. Творчество Высоцкого как явление культуры // Вопросы философии, 1986, №7. С. 117.

формой самопознания городской интеллигенции. Следствием широкого и демократичного пространства песен Высоцкого является и демократизм его музыки: он использует и жаргон, и неправильные обороты разговорной речи, и интонации блатной песни (для самодеятельной песни эта стилистика имеет периферийное значение). Поэтому песни Высоцкого бытуют во всех слоях общества – для самодеятельной песни это беспрецедентный случай. Причем популярность Высоцкого шла как бы «снизу вверх», до сих пор не вся интеллигенция принимает его песни. Показательна в этом отношении статья Т. Барановой¹⁵⁸, где творчество Высоцкого очень тенденциозно и именно с эстетских интеллигентских позиций преподносится как низменное, вульгарное, потрафляющее лишь грубым неразвитым вкусам широкой публики.

Самодеятельная песня живет и продолжает развиваться в наши дни. В последние несколько лет можно говорить о новом этапе в ее истории, связанном с процессами перестройки и демократизации нашего общества. Социально-критическое начало самодеятельной песни оказалось в русле времени, поэтому значительно возросло внимание к ней, песня стала активно пропагандироваться. Вышло много новых дисков – Окуджавы, Высоцкого, Матвеевой, Кима, Никитиных, Долиной, Визбора, Кукина, Городницкого, Розенбаума и других. Прошел первый Всесоюзный фестиваль самодеятельной песни в Саратове (осень 1986 г.), который освещался в печати, по радио, избран Всесоюзный совет КСП. Возобновился после перерыва Грушинский фестиваль, о нем сделан телерепортаж. О самодеятельной песне выходит множество статей, журналы посвящают ей периодические рубрики, появляются материалы об отдельных авторах (особенно много внимания уделяется собранию, систематизации, изданию, изучению творческого наследия Высоцкого). Регулярно стали появляться радио и телепередачи о самодеятельной песне. Однако формы ее пропаганды (особенно по телевидению) пока должны быть признаны неудачными.

Главные тенденции в самодеятельной песне мы рассмотрели в пределах ее классического периода (1950-70 годы), в которые она сохранила свои очертания как жанр и как социальное течение. За это время она прошла путь, который можно назвать внутренне логически завершенным: в нем есть период становления, расцвета и упадка. Кризис движения самодеятельной песни в конце 70-х и 80-е годы выразился, прежде всего, в том, что оно не выдвинуло новых ярких имен, равных по значению корифеям. По сравнению с плеядой шестидесятников немного и молодых талантливых авторов (отметим особенно дуэт А.Ивашенко и Г.Васильева). В состоянии упадка пребывает и Клуб самодеятельной песни.

Как самодеятельная песня будет развиваться, обновляться дальше? Об этом судить рано, так как новый этап только начался, и у нас еще нет исторической дистанции для его правильной оценки.

¹⁵⁸ Баранова Т. «Я пою от имени всех...» // Вопросы литературы, 1987, №4. С.75-102.

ОТКРОВЕНИЯ МАСТЕРА¹⁵⁹

Необходимая предыстория.

В конце 80-х уже прошлого века, после двадцати лет инженерной деятельности, мне¹⁶⁰ представилась возможность решительно переключиться, да притом штатно, на самодеятельный туризм. Убедив руководство Московского городского туристского клуба создать хозрасчетный рекламно-издательский отдел, я сам же стал им заведовать. А какой самодеятельный туризм без самодеятельной туристской песни, от которой один шаг до термина «авторская». Гордостью отдела стал проект под девизом «Чтоб наше слово в музыке звучало», реализуемый «на паях» с Дворцом культуры «Меридиан», с тем, что и поныне гордо возвышается рядом с метро «Калужская». Этот проект мы с достоинством называли «ALL STARS», поскольку в уютном зрительном зале на 1148 мест, оснащенном прекрасной акустикой, каждую третью среду месяца – с октября по май – проходили авторские вечера всех знаменитых бардов Москвы и еще не переименованного Ленинграда. Желающих послушать знаменитостей живьем, а не с магнитофонных лент, оказалось предостаточно. На восьмимесячный цикл лекций-конcertов авторской песни был выпущен и реализован абонемент и, тем самым, снята проблема зрительской аудитории.

Незадолго перед Новым 1990-м годом в мой тесный рабочий кабинетик, уставленный магнитофонами и звуковыми колонками, дошла молва, что Евгений Клячкин якобы собирается эмигрировать в Израиль. Поскольку молва дошла по «сарафанному радио», как теперь говорят «из непроверенных источников», решил ее проверить, позвонив в Питер. (Сразу оговорюсь: с Женей мы были давно на «ты» и общались по имени). Последовавший телефонный диалог воспроизвожу по памяти.

- Добрый день, Женя. Леня Беленький из Москвы. Хочу обратиться с предложением. Мы в Москве, в «Меридиане» проводим абонемент авторской песни. Это – авторские вечера. Уже выступили Городницкий, Дулов, Ким, Берковский, Никитин, Долина, Дольский... Хотим и тебя пригласить.

- *(прерывает)* А ты слышал?

- Да какая-то сплетня гуляет. А что, правда?

- Правда.

¹⁵⁹ Впервые опубликовано: научно-культурологический журнал RELGA (№2 [240] 01.02.2012). URL: <http://www.relga.ru>. Интервью взято 20 января 1990 г. за день до шестичасовой презентации книги «Среди нехоженых дорог одна – моя» с участием около 30 московских бардов, на которой состоялось прощание со знаменитым ленинградским бардом Е. Клячкиным, решившим эмигрировать в Израиль, что и произошло в апреле 1990 г. (*сост.*).

¹⁶⁰ Л. Беленькому, интервьюеру Е. Клячкина (*сост.*).

- Тогда тем более. Обещаем достойный концерт в Москве. У нас абонемент, дни фиксированные. 17 января, среда, устраивает? Дорогу и гонорар оплачиваем.

- (*задумался*) Устраивает.

- Тогда вопрос. На каждый такой вечер мы выпускаем визитную карточку автора. Это как бы открытка, но сложенная пополам. На лицевой стороне – девиз и логотип проекта, фотография и автограф автора, на развороте – слева короткое об авторе эссе, а справа и на обороте – характерная песня: ноты и стихи. Тебе какую поместить?

- «Я прощаюсь со страной», – слабо!¹⁶¹

Комментарий. В эти годы, хоть перестройка уже «проклевывалась», но советскую власть еще не отменили, потому единственная партия пока рулила. А моим директором, у которого надо было подписывать эту карточку в печать, был отставной генерал, который очень любил туристские самодельные песни, поощрял наш абонемент, но в политику лезть не разрешал. Песня же предлагалась следующая:

*Я прощаюсь со страной, где
Прожил жизнь – не разберу чью.
И в последний раз, пока здесь,
Этот воздух, как вино, пью.
А на мне, земля, вины – нет.
Я не худший у тебя сын.
Если клином на тебе свет,
Пусть я сам решу, что свет – клин.*

- Для тебя постараюсь.

«Слово – не воробей...» Отступать некуда. Сам за директора подписал в печать, и визитка получилась, как того желал герой предстоящего вечера. С эссе Вероники Долиной и песней «Прощание с Родиной», кстати, написанной в 1973-м, задолго до решения эмигрировать.

Концерт прошел «на ура». На карточки с подвохом никто в клубе не обратил внимания. Евгению Исааковичу выдали их штук сто, и они ему пригодились, чтобы раздавать друзьям на память. Кстати, через месяц он позвонил из города на Неве и попросил еще полсотни, если остались. Приятно было удовлетворить и эту просьбу.

Но вернемся к дате концерта, поскольку дальше пошла импровизация. Дело в том, что через 4 дня, то есть 21 января 1990 года, у нас в этом же зале должна была состояться презентация долгожданной для всех бардов комментированной нотной антологии «Среди нехоженых дорог одна – моя», первой в своем роде. Старт работы над ней состоялся еще в 1983-м, но

¹⁶¹ Е. Клячкин полагал, что в даже в 1990 г. на визитной карточке автора, выпускаемой тиражом 1200 экз., дать текст песни с нотами «Я прощаюсь со страной» будет невозможно (*сост.*).

первый тираж книг, представлявших более 200 авторских песен авторов-исполнителей со всей страны, ожидался день ото дня. Уверяю, трюк заранее не планировался, но на предложение задержаться в Москве еще денька на четыре и выступить в шестичасовом гала-концерте из четырех отделений с тремя десятками бардов Москвы наш ленинградский гость почти сразу согласился.

Изыюминкой гала-концерта стала горка книг в красочном целофонированном переплете, сооруженная в правой части сцены в форме туристского костра. Каждый выступивший получал право подойти к этой горке и взять подарок в память о вечере.

Подобные сборные концерты обычно заканчиваются общим исполнением какой-нибудь известной песни из привычного набора двух-трех. Но поскольку в данном случае и зал, и коллеги по авторской песне как бы прощались с Евгением Клячкиным перед непредсказуемой по времени разлукой (отъезд состоялся в апреле), – общей финальной песней стала «Моим ровесникам». Кто не знал слова, открывал подарок на стр. 240 и пел вместе с коллегой по творчеству, который солировал перед микрофоном посредине сцены, стоя чуть впереди остальных:

*«Идет бычок, качается...»
О чем ему мечтается?
Наверно, позабыли мы слова.
Уже полжизни прожито
И оглянуться можно бы,
Но так, чтоб не кружилась голова –
Холодной оставалась голова.*

Пользуясь случаем, я попросил Женю после первого концерта в один из дней, остающихся до второго, подарить мне часа три времени. И позволить записать на японский кассетник откровенное интервью, обещая, что когда-нибудь оно будет непременно опубликовано...

Интервью с Евгением Клячкиным. 20 января 1990 г.

Л.Б. Женя, насколько я помню, первая твоя песня была «Тень ветвей на моем лице, тень улыбки в твоих губах...»¹⁶². Что, нет? Неправильно?

Е.К. «Туман». Кузьминский¹⁶³.

Л.Б. Значит, это была первая на твои стихи.

Е.К. «Тень ветвей», это тоже Кузьминский. Песня из ранних, но не первая.

Л.Б. Ладно. Первая «Туман» на стихи Кузьминского. А ты его знал хорошо.

¹⁶² Речь идет о песне Е. Клячкина на стихи К. Кузьминского «Разве» (1962) (сост.).

¹⁶³ Речь идет о песне Е. Клячкина на стихи К. Кузьминского «Туман» (1961) (сост.).

Е.К. Костю? Ну, конечно. Сперва по стихам его узнал, потом, когда он услышал мои песни, мы познакомились.

Л.Б. А эти стихи где-то публиковались?

Е.К. Ну прям. В списках ходили, конечно.

Л.Б. А кто он сам был? К кому относился?

Е.К. Сказать трудно, к кому относился. По-нашему сказали бы: туняедец. В списках ходили его стихи, листочки. Мне как-то дали почитать. Сам ничего тогда не сочинял. Не думал об этом. Но стихи понравились. Переписал в тетрадочку. Иллюстрировал их. Благо – архитектурная специальность, умел рисовать. Я так выразил свое отношение к стихам. Тетрадочка до сих пор сохранилась. Милая с картинками.

Л.Б. Ты учился тогда?

Е.К. Нет, я уже закончил институт. Это 61-й год был. А я в 57-м окончил. А потом были стихи Юлиана Андреева, как-то сразу – Кривулин, Кузьминский, кого-то еще были стихи. Но, Кузьминский в первую очередь. Потом Бродский, чуть позже. Костины стихи вообще очень музыкальные, они – лиричные. В «Тумане» – особенно музыкальные. Там эти «м», «н» – обыгрывание бесконечное. Оно как-то провоцировало это все пропеть с замедлением, м-м-м-м – промычать. Я это попытался сделать. Играть я к тому времени как-то умел на гитаре. Во всяком случае, была такая лихая попытка, отчаянная попытка человека, никогда прежде не сочинявшего, подобрать аккорды, мелодию к стихам, чтобы выявить их потаенный смысл, музыкальный смысл. Тогда этот первый блин, мне стало ясно, не окончился неудачей, не пошел комом, а нормально получился. Действительно, песня получилась симпатичная, с какими-то, наверное, отзвуками эстрады, американизованная гармония чуть-чуть, где-то отзвуки востока. Многие говорят, что в ней совершенно ленинградский дух сохранен, дух города. Эта песня не могла быть написана нигде, только в Ленинграде. Я так на ней подробно останавливаюсь, потому что она дала серьезный толчок к тому, что было потом.

Л.Б. То есть, плавностью линии, такой ленинградской.

Е.К. Да, если так угодно. Какой-то звон, гаснущий в тумане. В измороси этой, осенне-зимней... во мгле. Что-то есть, конечно, в этом. Многие о том говорили мне. В Москве, причем, говорили. Я потом пытался совершенно осознанно продолжить это дело. Я не умел писать ноты, я ничего не умел. Названия аккордов я знал. И кое-что умел на гитаре. Всё. Потом пришел к мысли, к необходимости изучить нотную грамоту, хотя бы примитивно. Как-то записывать свои песни на ноты. И с тех пор, с того давнего времени, я все свои придумки записываю не на магнитофон, а в такую нотную записную книжечку. И мне как-то легко, удобную форму нашел для себя. Музыкальная строчка, гармония. Если это необходимо – еще одна строчка со схемой аккомпанемента. И стоит на это мне взглянуть, я уже вспоминаю, в каких обстоятельствах родилось это произведение, и что было до него. Какие мысли, к чему я хотел бы прийти. То есть, как любая записная книжка – наметочная в словах, точно так же для меня – в музыке.

Л.Б. А ты с нюансами записываешь...

Е.К. Нет, только линию.

Л.Б. Тему?

Е.К. Тему, конечно. А как надо будет петь, это отрабатывается по ходу, уже после готовности произведения. Те же самые «очень серый в городе туман-н-н». Эти м-н-н.

Л.Б. И какого ты совершенства в нотной записи достиг? Можешь буквально профессионально, полностью записать свою песню?

Е.К. Нет. Я пишу не так, как положено было бы записать. Положено так: строчка и клавиш. Клавиш – это музыкальная строчка и двойное сопровождение: правая рука, левая рука. Я могу записать так. Но при этом в правой руке и в левой руке я пишу то, что я точно играю на гитаре. Что я играю, я пишу точно. Это я могу записать. Но придумать клавиш, который я не играю, скажем, ноты, которые надо играть на фортепьяно, я не могу, потому что не умею. Что играю, то и пишу.

Л.Б. Строчку ты со всеми тонкостями можешь записать?

Е.К. Конечно. С ритмической разбивкой. Если надо с синкопами, значит, с синкопами. Только иногда я нарочито считаю, что этого делать не нужно, потому что нюансы могут зависеть и меняться от куплета к куплету. И зависят от манеры исполнения. От моего даже настроения какого-то. Поэтому я иногда не отражаю этого в нотной записи, специально упрощаю ее, ритмически упрощаю. Мелодически я всегда точен. Абсолютно.

Л.Б. Приводишь к куплетной форме.

Е.К. Как правило. Но если это куплетная форма в музыке, то разницу в исполнении я не отмечаю в нотной записи. А если в музыке разное всё, тогда конечно. Скажем в «Возвращении»¹⁶⁴ там меняется что-то.

Л.Б. Ну да. А в «Мокром вальсе»¹⁶⁵ не будешь?

Е.К. Не буду. В «Мокром вальсе» не буду». Проигрыш показываю, модуляцию, если она есть.

Л.Б. А в тоже время я думаю, если взять пять или шесть твоих фонограмм того же «Мокрого вальса», то наверняка заметишь разницу в исполнении.

Е.К. Ритмическую?

Л.Б. Нет музыкальную, строчку нотную. Можешь ты где-то пойти вверх, или напротив – вниз.

Е.К. Нет. Вот какая разница может быть только...

Л.Б. Ну модуляция, где-то, скажем?..

Е.К. Также нет. Модуляция в последнем куплете, она так и сохранилась: переход из ля-минор в ре-минор. А вот у меня для «Мокрого вальса» сделан второй голос, и в пластинке ты, наверное, это слышал. В третьем куплете иногда я пою второй голос вместо первого. Как-то разнообразить чтобы.

Л.Б. А варьирование мелодии ты не допускаешь?

¹⁶⁴ Речь идет о песне Е. Клячкина «Возвращение» (1974) (сост.).

¹⁶⁵ Речь идет о песне Е. Клячкина «Мокрый вальс» (1972) (сост.).

Е.К. В этой песне не допускаю.

Л.Б. В этой, не в этой... Я в принципе спрашиваю.

Е.К. В общем-то нет. Перемены ритмики возможны. Перемены ритмики я в нотной записи песни, как правило, не отражаю. Потому что я не хотел бы даже и настаивать на такой именно ритмике. А если она будет немножко другая. Важно, что есть синкопы. И поэтому надо нотную запись, в общем-то, рассматривать вместе с фонограммой. Все-таки. Вот такой длинный ответ.

Л.Б. Хорошо. Но давай вернемся обратно. А у тебя много тогда получилось песен на Кузьминского?

Е.К. Пересчитать их трудно. Где-то под десяток. Может – поменьше.

Л.Б. Женя, а вот на то, что ты стал сочинять песни даже не на свои стихи, что вообще стал сочинять песни, как-то вообще повлияло знание, о том, что есть подобные люди, которые этим занимаются?

Е.К. Я творил в абсолютном одиночестве, понятия не имея о том, что такой жанр вообще существует, не то что существует, но уже пробивает себе дорогу. Хотя можно было сказать, что существует. Какое-то захватывающее чувство покорения вершины. Ослепительное чувство открытия, того, что этого никогда не было. Я знал Вертинского, ну конечно, Лещенко, не Льва, разумеется, а Петра. Лещенко, Сокольский – все эти имена тридцатых годов. Но я хорошо понимал, то, что делаю я – это интеллектуальная песня. Песня, претендующая непременно на глубину. Я хорошо отдавал себе отчет на достоверность, и на то, что это не скольжение по поверхности. И поэтому на меня повлияли и Лещенко, и Вертинский, я их ставлю нарочито рядом, хотя они совершенно несравнимы. Потому что Александр Николаевич – это постижение глубины в лирике. Глубочайший автор, тончайший. А Лещенко – это эстрада, как она тогда понималась.

Л.Б. Но, Лещенко это только исполнитель, все-таки.

Е.К. Конечно. Я взялся за это дело с ощущением, что жанру, который я собираюсь как бы открыть, подвластно любое человеческое проявление, любое чувство. То есть, то, что ставит себе задачей симфоническое произведение, подвластно также и возможно выразить через песню. Я сознательно не называл ее песней. Это была не песня, это гораздо шире, чем песня, должно было быть. В этом смысле для меня очень важно знакомство с творчеством Бродского, с его стихами. Поскольку то, что делал Ося в стихах, и чем дальше, тем больше, это, конечно, совсем не песенные тексты. И именно в «Шествии»¹⁶⁶ – поэме его, которую я хотел целиком сделать, именно сейчас, чем дальше, тем больше понимаю, что задачи музыкальные, которые я ставил перед собою, были настолько сильны, что, в конце концов, при отсутствии технических средств, оркестра... мой замысел захлебнулся. Я не мог выразить это всё. Последние вещи я не пою на концертах. Мне это трудно показать. Например, такие вещи как «Плач», такие как «Романс усталого человека»¹⁶⁷. Это в какой-то степени всё симфонические

¹⁶⁶ Поэма И. Бродского (*сост.*).

¹⁶⁷ Фрагменты из поэмы «Шествие» (*сост.*).

произведения, только со словами. Слушал недавно записи шестьдесят какого-то года, мне сейчас не сыграть так. Там есть и элементы рока современного. Не знаю. Может быть, и наглею, может, получит когда-нибудь еще какое-то развитие, а может – уже получило, а может – и умрет. Неважно. Я ставил перед собой музыкальную задачу и старался ее осуществить на том уровне, который мне был доступен. А иногда даже на том, который был недоступен.

Л.Б. А с Бродским у вас как... сначала было знакомство?

Е.К. Нет. Конечно, наоборот.

Л.Б. Сначала стихи. Та же история. Сначала тебе попали стихи, потом ты с ним познакомился?

Е.К. Естественно.

Л.Б. Но у вас были какие-то дружеские отношения?

Е.К. Никогда.

Л.Б. Не было?

Е.К. Нет. В лучшем случае это можно назвать приятельскими. И то какое-то время. Ося был как-то у меня дома, может два раза, с Мариной пришел как-то с Басмановой. Потрясающая женщина, как у нас сейчас говорят: незаконная жена. Потом у них ребенок появился, насколько я знаю. Я в эти тонкости не вникал. Просто появилась в доме удивительная, иконописная женщина.

Л.Б. А как он к твоим музыкальным интерпретациям своих стихов относился?

Е.К. Как и ко всяким другим, очень плохо, без разницы. Я бы сказал, с высокомерием сноба, вот это будут правильные слова. Мне очень жаль, что это так. Потому что моя музыка позволила, как правильно говорит Вероника Долина, и не только она такого мнения, я это знал и до Вероники, огромному числу людей приобщиться к поэзии Бродского. Через мою музыку. Я это знал прекрасно. Хотя бы благодарным был за это за одно. Но видимо, гений может позволить себе и благодарность и хамство? Бог с ним, в конце концов. Я раньше рассуждал по этому поводу гораздо жестче. Сейчас с годами поутих, что ли. Прощаю Осе то, что может и не следовало прощать, а может – следовало. Меня интересуют только его стихи.

Л.Б. Видимо, он также и к мирзаяновским относился работам.

Е.К. Я думаю, что он их не знал вообще. Даже не сомневаюсь.

Л.Б. Ну почему? Может, знал какие-то там...

Е.К. А что, может быть «какие-то там», когда Ося уехал в восемьдесят втором.

Л.Б. Понятно, а Кузьминский – это совсем другое дело.

Е.К. У нас с ним были четкие отношения. Если к Косте я относился с большим пиететом, то когда Костя позволял себе хамство, на хамство получал – ответное. В отличие от Иосифа, Косте нравилась очень моя музыка на его стихи. Хотя ему активно не нравились мои песни на мои стихи. Этот, кстати, дружный хор тогда молодых поэтов, дружно ополчился на меня за эти опусы. Но ничего. Главное выстоять было тогда под ударом друзей.

Л.Б. А сейчас что-нибудь знаешь о его судьбе?

Е.К. Нет. Вот только передавали когда-то по телевизору, что... такой-сякой. В переписке с ним не состою. Бродскому же я звонил как-то в Нью-Йорк по поводу выхода пластинки. Он подтвердил свое безразличное отношение к этому жанру. Сказал: ты знаешь мне без разницы все эти ваши гитарные дела, примерно так.

Л.Б. Хорошо. А Булат, что, тебе совершенно был неизвестен?

Е.К. Булат стал известен года где-то со второй половины 62-го. Нет, позже. С 63-го, наверно.

Л.Б. Итак, 61-й, первая песня у тебя?

Е.К. 61-й, октябрь. Потом в 62-м появились песни на чужие стихи. С Булатом я познакомился, когда год уже писал песни сам. Это был 65-ый год. У меня уже было много песен на мои стихи. Те его песни, что слышал, мне активно не понравились, воспринимались с какой-то такой приклатненной мелодией. Много времени прошло, прежде чем я их оценил.

Л.Б. «Из окон корочкой...»

Е.К. Да. «Из окон корочкой» – прекрасная песня. «Дежурный по апрелю». Мне называли его имя, названия его песен. Потом я нашел эти самые песни, а потом проникся, проникся так, что дальше для меня уже больше вопроса не возникало. Что такое Булат, что такое мелодика его. Никакой подсказки нет. Собственный компьютер в голове срабатывает. Какой человек, добрый он или глупый. Также точно талант определяется одним, сколь человек интеллектуален, сколько он знает в музыке. Булат умел на гитаре если пять аккордов, то это – хорошо. Но что он умел из этих пяти аккордов выжимать, это уму непостижимо. Из обычных – три минора и два мажора.

Л.Б. Они еще упрощенные у него.

Е.К. Упрощенно играл. Три нотки, три струны. И тем не менее, раз поняв это, уже понимаешь и другое: на каком уровне это все заваривается внутри в человеке и выдается на гора. И дальше уже ждешь, начиная с этого уровня. И я хочу сказать, что это редчайший случай, я говорю о музыке, когда бы песни Булата меня обманывали бы. Случаются иногда какие-то проходные, а так каждая песня – изобретение, открытие, при всем при том, повторяю, что музыкальный багаж – умение играть на гитаре, – у него так не велик.

Л.Б. А голос у него – музыкальный инструмент.

Е.К. Голос у него – дрожащий. К нему тоже нужно привыкнуть. Его нытье какое-то «Пока земля еще...», мне так даже не спеть. К этому тоже надо привыкнуть, и ничего другое не может заменить его собственное авторское исполнение. Вообще авторы, которые являются личностями, а все авторы ими являются... вот я сейчас вспомнил манеру Саши Городницкого, так тот вообще, как я шутил, вспоминается фраза Ильфа и Петрова: ехали пожарные и пели нарочито противными голосами. «Все перекаты, да перекаты...» Так вот даже Городницкий в своей манере неповторим, индивидуален, и очень интересно его слушать.

Л.Б. А Городницкого ты тоже не знал в то время?

Е.К. Когда он начал писать, я знал одну песню, не зная, что она Городницкого. Я знал «От злой тоски не матерись» и был уверен, что это – блатная песня. И я ее не рассматривал всерьез. Еще «Товарищ Сталин» не слышал, а эту уже знал. А потом оказалось, что песня Городницкого Саши. Даже не верилось, что его. Я считаю, что эти фольклорные вещи, без всякой натяжки, – шедевры. Они создаются в народе десятилетиями, а чтобы один человек написал такую песню. Это колоссально.

Л.Б. А в 61-м году уже «Восток» был?

Е.К. Положим, «Восток» появился чуть позже. Потому что «Восток» появился именно на базе наших песен. И первое приглашение ко мне прийти в этот клуб, тогда он еще не был никаким клубом, а только формировался вокруг нас как кристалликов в перенасыщенном растворе. Это связано именно с авторской песней и моими песнями, в том числе. В основе – были четверо: Саша Городницкий, Валя Вихорев, Боря Полоскин и я. Вот такая четверка. Мы особенно сдружились после IV слета по местам боевой славы в Бресте¹⁶⁸. Не зная друг друга, будучи очень разными, прониклись друг к другу по-человечески. И вот эта проникновенность сохранилась и по сей день.

Л.Б. Известна история, как вы отказались, чтобы вас судили раздельно¹⁶⁹.

Е.К. Да, было и такое. И видишь, им казалось – Борьке и Вальке, что я такой сноб. А выяснилось, что совсем не сноб, а нормальный мужик. Я вообще сторонник нормы между людьми, потому что талант – это отдельно, талант от тебя не зависит. А эксплуатировать свой талант в плане предъявления претензий в общении с людьми, вот как это делал Ося?.. У Владимира Семеновича проявлялось порой такое свойство, несколько «с горочки» взгляд. Я себе такого не позволял, считал, что меня это унижает. Хотя, на наглость отвечал жестким барьером и фамильярничать никому с собой не позволял. «Женя – ты, да я с тобой, да мы с тобой». Да пошел ты, первый раз вижу...

Л.Б. Женя, вот ты писал песни, кому-то там... друзьям показывал. А знакомство с другими авторами впервые когда случилось?

Е.К. Это сказать очень трудно. Очень трудно.

Л.Б. Как тебя узнали впервые?

Е.К. Ты разные вопросы задаешь, Леня. Знакомство с другими авторами – один вопрос, а как меня узнали – другой.

Л.Б. Я думал, что это все взаимосвязано.

Е.К. Абсолютно нет.

¹⁶⁸ На самом деле: I Всесоюзный поход молодежи в Бресте, в программе которого был конкурс туристской песни (1965) (*сост.*).

¹⁶⁹ Во время конкурса туристской песни А. Городницкий обратился к жюри с просьбой не судить ленинградцев (А. Городницкого, Б. Полоскина, В. Вихорева и Е. Клячкина) пораздельно, – пусть все наши песни прозвучат как одна, как песня о нашем городе, о Ленинграде (*сост.*).

Л.Б. Но может у тебя взаимосвязано это получилось? Вечер какой-нибудь был...

Е.К. Вечера бывали. Но только я помню на вечере, который для меня был первым, никаких авторов не было, кроме меня. Это был вечер интеллектуальный. Назывался так: выставка молодых художников и молодая ленинградская поэзия. Он состоялся в кафе на Васильевском острове, в Гавани, как по сей день помню. Из авторов песен я был один, вообще единственный. Но там имелись картины, которые я с интересом рассматривал, интересы совпадали. Поэты читали свои стихи, вот тут я с ними и познакомился. У меня песен на свои стихи еще не было, кроме – «Милая, чего ты нос повесила?». Тут я увидел Кузьминского, увидел Кривулина, многих других. По-моему там был и Горбовский, Леонид Агеев, кажется, но могу и ошибиться. Художников фамилий не назову сейчас. Просто не помню. И фотографии были интересные там. Вот с этого все и началось. Тут же знакомства какие-то... с будущими функционерами или с теми, кто потом пытался мне устраивать какие-то концерты. У меня было четыре песни всего. С этими четырьмя я и пришел. «Туман» на стихи Кузьминского, вторая – на стихи Нонны Слепаковой «Сказка», третья была – «Пилигримы» на Бродского и четвертая: «Милая, чего ты нос повесила?». И спел я их, выступил, значит. И ко мне подошли. Песни были как бомба, потому что никто ничего не знал, жанр абсолютно новый. Булата никакого не было, Галича не было. Информации никакой. А тут совершенно другой вид искусства, другой жанр. Если сравнить, на Лещенко это не похоже, музыка тут другая. Вертинский тоже не совсем... Какие «Пилигримы»¹⁷⁰ и Вертинский. Очень далеко. Это социум уже – «Пилигримы». А шутка «Милая...», таких вообще тогда не писали. Она не блатная. Она другая совсем. Вот именно такого не было. И мне было все очень это приятно. Тут же – комсомольские работники. Тогда не завернулись еще гайки. И ребята-комсомольцы, поскольку никто еще не дал команды «зажимать», были очень приличные люди, которые очень остро чувствовали новизну и дыхание молодежи. Ведь, когда рок начался, тоже очень многие чувствовали, кто-то поддерживал. И моих первых записей распространителем – «подпольных» песен – был Калининский райком комсомола города Ленинграда. Вот у Финлянского вокзала на магнитофоне МАГ-8 эти первые четыре песни были прямо в райкоме записаны.

Л.Б. По собственному опыту знаю, что где-то до 73-74-го можно было вечера самодеятельной песни спокойно устраивать и программы никому не сдавать...

Е.К. Не так. С 67-го стали зажимать. 67-й – первый юбилей Советской власти. Началось закручивание гаек. И началось оно с меня, потому что первый шаг к ссоре сделал как бы я. Это я очень хорошо помню, потому что понял, – эксплуатация. Мы выступали каждый день. Вновь и вновь,

¹⁷⁰ Речь идет о песне Е. Клячкина на стихи И. Бродского «Пилигримы» (1961), которую автор считает непоставимой по социальной проблематике с песнями А. Вертинского (*сост.*).

непрерывно по четыре автора, по пять по шесть песен каждый, одно и то же, с оплатой в размере общества «Знание». Шесть пятьдесят – путевка. Конечно, это были деньги по тем временам. Но дело даже не в этом. Это была – халтура. В чистом виде халтура, беготня с площадки на площадку. Я понял, что ничего не напишу, если будет так и дальше. И кроме того, в то время я занимался музыкой в Союзе композиторов. И я сказал, все ребята, баста. Я не хочу! Будут мои сольные концерты, иногда, время от времени, когда сам этого захочу. Но это был способ райкома и обкома заработать деньги на празднование юбилея. Они страшно обиделись на меня. «Так ты что твердо отказываешься?». «Да, твердо отказываюсь».

Л.Б. У них платные были билеты?

Е.К. Конечно. Правда, не очень дорогие, копеек по пятьдесят-шестьдесят. Но все равно в сумме это были приличные деньги. Нам-то мало платили. Да дело не в оплате было совсем. Вот я сказал, что так не буду больше выступать. И с этого начались страсти. Ах, значит взбунтовался! Эти Сейнов..., другие наши ребята звонили: «Клячкин, ты, что это, отказываешься выступать. Мы тебе не по чину, что ли?»

Л.Б. Женя, один такой вопрос, возвращаясь к началу твоей творческой деятельности. Ты, когда первые песни писал, уже осознавал, что искусством занимаешься, а не каким-то любительством. Когда такая мысль в голову пришла? Что это все-таки искусство, и к нему серьезно надо относиться.

Е.К. Я тебе объясню, Леня. Не знаю как для других, может быть Ося Бродский может так отрешенно оценивать свою работу и свой уровень, а для меня – я животное общественное все-таки – для меня важен был резонанс, который встречают мои песни у слушателей. И когда я понял, что моя аудитория стремительно концентрическими кругами расширяется и главное, возникает это чувство доверия в людях и в глазах... Ожидание, что ты еще им скажешь, то есть какая-то роль пророка. И отсюда, что твое дело, это есть – твоя миссия. Вот это ощущение требует абсолютной правды, требует абсолютно жесткого подхода к уровню художественного произведения, то есть работы над ним, раз это так серьезно. Когда можно поозорничать – другое дело. В общем, короче, со второй половины 62-го, может 63-го, даже когда на чужие стихи еще писал, я уже, наверное, понял, что это у меня заберет всю мою жизнь.

Л.Б. Что это твое дело. Тебе надо им серьезно заниматься. И раз серьезно, то значит...

Е.К. То значит, много чего. Хотя бросить инженерную работу и каким угодно способом перейти на это занятие, это значит обречь себя на материальную зависимость от будущих работодателей, или от заказчиков, или от того, кто мог это дать... С этим я никак не мог примириться. Долгие десятилетия держался на инженерных делах, может, теряя какие-то возможности продвижения чисто карьерного в песнях. По службе тоже. Плевал я на эти дела служебные. Жил себе и жил, как получалось. Постепенно рос чуть-чуть. Во всяком случае, в песнях не преуспел. Можно было зацепиться за телевидение, за радио. Это же песня безкриминальная, в

основном. Но нужно было идти к кому-то кланяться, объяснять кому-то... Может, это были бы взятки, я не знаю. А может быть, и не были. Я не умел это делать и не собирался начинать. Это меня бы развратило.

Л.Б. И сейчас, наверное, не умеешь.

Е.К. Естественно. Однако все равно мы сейчас в какой-то мере этим занимаемся. Взятничество – не взяточничество. Скажем, тебе делают какую-то любезность, ну не в песенном плане, в бытовом, либо тебе говорят, что сверху столько-то, либо ты, благодарный, даришь что-то. Как это называется? Я считаю, мы – «услуга за услугу» поставлены государством в такое положение, что вынуждены платить за такого рода взаимности, и я это делаю все равно. Стыжась. Я никакой не герой. И об этом говорю. Я такой же, как все, рядовой. Если можно избежать очереди и пройти с черного входа, я это сделаю, и потом буду стыдиться. Но у меня нет времени.

Л.Б. Но, главное, насколько я понимаю, что если ты этот момент затрагиваешь в песнях, то надо писать честно, а не показывать себя другим.

Е.К. Естественно. Да я, наверное, и не выставляю себя таким героем в песнях. По крайней мере, мне хочется так думать. Другое дело, что у меня, как я вчера сказал на концерте, хватает мужества выйти и сказать правду об этих терзаниях и том, что с нами продельвается. Я не говорю, что я – герой, но что делают с обыкновенным человеком, со мною, в частности, и как разворачивается душа и мозг человека такого рода жизнью, об этом я говорю.

Л.Б. Женя, а вот основная твоя работа, она тебя как-то интересовала?

Е.К. Ну как интересовала? Как гимнастика ума. Она не была мне противна.

Л.Б. Как ты попал в нее? Не случайно?

Е.К. В строительные дела. Нет, случайно. Я мечтал о других институтах, но они были для меня закрыты тогда. Не идиоты же мы были.

Л.Б. У Горюхицкого та же история была. Поэтому в Горный поступил.

Е.К. У меня история немного другая. Я поступал в военное училище и не поступил, к счастью, по зрению. А все остальные институты для меня были закрыты, потому что я был медалист. И мне говорили: конкурс медалистов у нас закончен. Я отвечал: давайте я буду сдавать экзамены на общих основаниях. А они с издевательством: мы не имеем права, вы – медалист. И поэтому: университет закрылся, закрылись физмат университета, физтех политехнического, геофизика – тоже, связана с физикой. Я и говорю: мы идиоты, престижные специальности, казалось, связаны с физикой непременно. Почему так? Я очень доволен, что кончил строительный. Хорошее окружение, золотые студенческие годы, легкие отношения. То, что должно было принести студенчество как явление, – оно мне принесло.

Л.Б. А до сочинения песен, ты стихи вообще писал?

Е.К. Были детские совершенно, к которым нельзя относиться как к стихам. В 13 лет какие-то вирши. Потом надолго замолчал. Вплоть до 25-ти лет примерно, когда взял в руки гитару, как автор, который пытается сочинить что-то. А научился играть где-то в двадцать. Пять лет пошло на постижение некоторых азов ремесла гитарного.

Л.Б. То есть, фактически ты стал сочинять не песни, а вот такие произведения одновременно с музыкой.

Е.К. Да, да.

Л.Б. И так серьезно.

Е.К. Да. Совершенно верно.

Л.Б. И оттачивать.

Е.К. Да.

Л.Б. Очень любопытно. Одновременно проходя собственный ликбез.

Е.К. Совершенно точно. В силу необходимости. Кстати, хочу еще заметить, когда это происходит с человеком именно таким образом, то начинаешь читать учебники, ту же элементарную теорию музыки, как детективный роман, захлеб. Потому что тебе открывается то, чего ты жаждешь. А когда тебя заставляют что-то делать, а тебе это не необходимо, то оно настолько пропускается мимо ушей...

Л.Б. Брюсова не читал. У него есть целая теория стихосложения.

Е.К. Нет, не читал. И стихи Брюсова не очень люблю. Это не мой поэт, уж точно. Очень от ума, я чувствую.

Л.Б. У тебя стихи, это как озарение, что ли. Первая строчка. От зрительного образа?

Е.К. Лена, сказать это очень трудно. Это может быть строчка, и она не обязательно первая, а бывает даже и последняя. Это может быть ощущение какое-то, когда мне надо сказать об ЭТОМ. Это может быть толчок чисто мыслительного уровня. Какая-то мысль пришла: Ах! Вот это оказывается как! Про что-то... «Песня о правах», например, так и получилась. Но зато, скажем, «Сigaretой опиши колечко» пошла от этих «колечко», «спичкой». Я поиграл этими «ч» и «к», и они так мне понравились, захлебом таким, что я решил дальше эту игру продолжить. Надо сказать, песня получилась не очень, хотя она и очень популярной была. И злой Булат, сказал, когда я спел ее в первый раз, что ему больше всего понравились первый и последний куплеты. Я ответил, что это одно и то же. А он: вот именно. Второй куплет этой песни, считаю, он – неплох, а третий – просто слабый.

Л.Б. Ты, я помню, его варьировал.

Е.К. «По ночам и вправду стало жарко», «Отложи до завтра все догадки». Но дело не в этом. Смысл остался, то, что я хотел сказать. Но надо было форму соблности. Это было принципиально. А у меня, видимо, времени не хватило. И я себя простил. Мы кстати с Мишей Анчаровым много потом говорили об этом. И он очень точно сказал, что в песне себе прощать нельзя ни одного слова. Думаешь, сойдет и так – ничего не сойдет. Многократно повторенное все равно вылезет и будет торчать как шило из мешка.

Л.Б. Он был очень жестким к себе, по личному знакомству знаю. А сейчас вспоминаю где-то год 67-й, когда с твоими песнями познакомился, в

записи, конечно, то многие песни поначалу мне казались какими-то абстракциями, ну типа «На театральной площади»¹⁷¹...

Е.К. Такая конкретная песня.

Л.Б. Но потом, когда слушал по пятому, по десятому разу убеждался, что всё в них документально точно. Тот же самый «Обеденный перерыв»: «ботиночки дырявые, от холода дрожу...», почти как «лыжи у печки стоят».

Е.К. Только у Юры – просто, а у меня – такие вот поворотики фрагментами. Юра любил давать оценки: «Ну, старик, ты написал песню сезона. Ну, это песня года... Вот песней сезона он как-то назвал песню, которую очень люблю, но сейчас почти не пою «Крошатся в лужах фонари». Ночная песенка называется. И я спросил у кого-то другого, не у Юрки: а вот, как ты эту песню воспринимаешь. «Я воспринимаю это как целый роман, где в качестве каждой главы – одна строчка. Пропуски, пропуски, пропуски... Но все, необходимое для понимания, в этом романе есть. Только спрессовано, надо домысливать многое». Очень точно. Так и есть.

Л.Б. У Вознесенского попадают такие же приемы. А с Визбором напрашивается такая параллель: если у Визбора зарисовка детальная, то она у него с одной линией. Одна линия – одна тема. А у тебя эпизод на «Театральной площади», и в нем несколько линий сразу.

Е.К. Ну, как раз в этой песне я не думаю. А чего в ней несколько линий?

Л.Б. Несколько. Есть – жонглирование словами, есть – какая-то зарисовка Ленинграда, есть – философствование.

Е.К. Так рассуждать можно, конечно. Но, и у Юрки также. Почему – одномерная? Нет, не согласен. «Лыжи у печки стоят». Есть – настроение, зарисовка гор есть, философия некоторая присутствует – «Вот и кончается круг». Нет, это эстрадные песни – одномерки. Они так и сделаны. А в наших – многоплановость, многомерность как раз есть. Визбор проще по подаче, но не в ущерб многоплановости. Многозначности, что ли. Скорее, какие-то песни у меня многосимволичны. «Песня об очередях», если не знать историю...

Л.Б. «Страшнее кошки зверя нет».

Е.К. Другая. Эта, что ты назвал, «История в гастрономе». А та «Торчит зеленый воротник». Правильно ты говоришь, конкретная деталь, надо знать про эту деталь. Автор не всем расскажет, что он был в очереди, что пристал мужик. А кто не знает этого, как по песне судить?

Л.Б. У Пастернака есть такие образы, недомыслишь, откуда что взялось.

Е.К. Я с годами стал думать, что такой подход – пренебрежение к слушателю, захочешь – поймешь, а почему он должен хотеть? Он возьмет и плюнет на тебя. Ну и ладно, ты сделал для себя, сам и слушай. Я стал проще. Я стал больше думать о своем слушателе и более внятно с ним разговаривать. Что многие из моих ранних поклонников восприняли как упрощение. «Ты упростился, стал примитивным». Зачем однозначность этакая, когда так

¹⁷¹ Речь идет о песне Е. Клячкина, начинающейся словами «На театральной площади немножко театрально / Стоял я, опершись плечом на Оперный театр» (1965) (*сост.*).

интересно было разгадывать ребусы. Ну, кому чего. Я не могу себя смирить: я так думал тогда, а сейчас думаю по-другому. И что мне делать. Как думаю, так и пишу.

Л.Б. А как все-таки состоялся переход от одной профессии к другой?

Е.К. Очень просто. Найдя какие-то концы в министерстве, пробился сам на комиссию и показал свои песни. Просил право на сольный концерт. Никогда бы, идя через Ленконцерт, я не добился бы этого права. Также, как Юра Кукин, до сих пор не добился такого права на сольный, все ждал и ждал.

Л.Б. Что, всё с кем-то должен выступать.

Е.К. По идее, да. Человек, который пришел в Ленконцерт почти 20 лет назад, имея уже в запасе сольный концерт. Какое еще право нужно? А ему дают право на разовое выступление. С правом на разовое – даже отделение не можешь работать. Я получил высшую категорию, соответствующую ставку. И при такой ставке – 29 рублей за концерт – это немного, но этим можно было себя обеспечить. Можно было обеспечить семью, и тогда я ушел с работы. Вот и все.

Л.Б. Значит, это было для тебя совершенно логично.

Е.К. Абсолютно. Более того, чего я не ожидал, это был какой-то 82-й год, еще до перестройки, что, оказывается, быть профессионалом, выходить на сцену и петь то, что было запретно, гораздо легче, чем когда ты не был профессионалом. Потому что там такие мелкие начальнички тебе запрещали, которые боялись всего. Здесь же, если собираешь залы, а я их собирал регулярно в те годы, – ты «на коне». Коммерция решала практически все. Прямой антисоветчины нет, и пой на здоровье свои тонкие философские вещи. Призывов к свержению строя нет, и слава Богу.

Л.Б. К насильственному.

Е.К. К какому насильственному. Никаких – не было. И то я все время раздвигал границы. Я стал петь песню «Я прощаюсь со страной, где...», которая по мысли уже – крамола. С которой меня вызывали в КГБ в 72-м году. А в 82-м – 83-м я стал ее петь на концертах. Это же еще была не перестройка.

Л.Б. Значит, была бы возможность перейти в профессионалы раньше, ты бы сделал это раньше.

Е.К. Абсолютно точно. Я этим не занимался всерьез, но просто годы уходили, и я стал думать, что, черт возьми, у меня же нет сил на эти разъезды по стране, на борьбу с профсоюзными боссами, которые не разрешали мне концерты. И на трату 8-ми часов в день, хотя я к тому времени перешел на такую работу, на которой сам себе – хозяин. Где я не должен был приходиться к 9 утра, а мог поработать дома. Вообще мог не приходиться. Замечательная работа. Но это все равно – работа. И нужно ее делать.

Л.Б. Не было жесткого распорядка.

Е.К. Конечно, и это очень многого для меня значило.

Л.Б. А до того было жестко.

Е.К. Я ходил регулярно на работу, начиная с 58-го года и кончая 77-м.

Л.Б. А как тогда другую границу не перейти? Не увлечься только концертной деятельностью и перестать писать вообще.

Е.К. Не знаю. Леня, не знаю. Но, ты, же видишь, что этого не произошло.

Л.Б. У тебя нет.

Е.К. Концертная деятельность все равно давала мне пищу... нет не концертная деятельность... я, собственно говоря, по опыту того, что произошло написал шуточную песню «Концертный автобус «Сочи – Туапсе», такая забавная песня, которую никто не знает, такая песенка и песенка себе..., но жизнь-то, все равно она оставалась – с очередями, с осмыслением чего-то, любовью – нелюбовью и прочими... И разницы никакой не было, что бы я работал на той работе, что я работал бы с концертами. Даже больше того, я взял себе за правило, находясь в гостинице, брать в руки гитару и что-то играть, потому что к кульману становиться не нужно, не сидеть же – плевать в потолок, не телевизор же смотреть, никогда не был большим любителем, как наркотик этот телевизор. И поэтому я брал гитару, что-то такое бренькал, мелодию, куски какие-то – и в записную книжку. Потом песни рождались. Вот в эти годы, именно такой концертной деятельности, появились и «Детский рисунок», и «Валаам», и «Тебе». Это я беру такие лирические песни, не говоря о перестроечных, политических вещах. Полагаю, песни эти достаточно высокого уровня, за которые я не стыжусь ничуть.

Л.Б. А не получалось иногда так, что этот марафон захватывал и ты находился в сплошном разъездном гастрольном цейтноте?

Е.К. Бывало молчалось месяцами – в плане гитары и песен. Как говорится жадность фрайера сгубила, правда она меня не сгубила окончательно. Если порой подваливало сразу несколько концертов подряд, то я шел на это, но то длилось недолго. В течение первых года-полтора я взахлеб работал, мне это нравилось, и не бывал дома месяцами.

Л.Б. В каком году это было?

Е.К. Вот год 83-й, 84-й, 85-й – уже не так. Потом – перестройка, взлет – 87-й, и на других уже финансовых основах. А потом поездка в Австралию в 88-м, возвращение и полное ошеломление, что оказывается все ... рдеет и рдеет, и то новое, что мне есть сказать, – не получает выхода на центральное телевидение. Я наивно думал, что буду услышан с новыми мыслями, с новыми песнями. А без этого, с багажом двадцатилетней давности, выступать как бы неинтересно.

Л.Б. Тебе сегодня стало мало этих залов по пятьсот-шестьсот человек...

Е.К. Так в них же сидело по сто человек, вот что страшно. А сидело по сто, потому что народ потерял доверие к слову.

Л.Б. И потом сегодня появилось много других форм выступлений.

Е.К. Но надо же различать, кто говорит правду, а кто говорит неправду, кто говорит до конца, а кто – только до три четверти. И так далее.

Л.Б. Поди ж ты, публике доказывай.

Е.К. Доказывать очень легко. Для этого надо иметь доступ к средствам информации. Вот нужно было мне всем – сразу ста миллионам – сказать нечто. А мне давали только три песенки, которые выражали далеко не все.

Л.Б. А этот канал, он что – оказался недоступен.

Е.К. Конечно. И Молчанов, и эти ребята с «Взгляда» со мной разговаривали. Давайте, давайте... На том все и кончилось.

Л.Б. Ну, хорошо. Не получается здесь расширить границы. Едешь в другую страну, а там что ты предполагаешь? Речь идет не о том, чтобы чего-то добиться.

Е.К. Там. Для России, что ли. Нет, конечно, об этом я не думаю. Россия, к сожалению, остается за границей. И значит приеду я сюда когда-нибудь с чем-нибудь, хорошо. Нет, на это рассчитывать не следует. Я не для того еду туда, чтобы вернуться сюда на коне. Нет, совершенно не для этого. Я собираюсь жить в том социуме, который предоставит мне судьба, то есть за рубежом. И соответственно, пользоваться своим даром, то, что мне дано. Даром дано, в тех новых условиях. Наверное, это будет какая-то попытка осмыслить, почему мы вообще там оказались. Это наш вопрос. То есть, вопрос того быта, который меня окружает. Наверное, будут какие-то сравнения с тем, что оставлено здесь. Наверное. Я, видимо, буду писать о том, что меня волнует сегодня там, а не то, что осталось здесь. Но при этом я думаю – нового будет все равно мало. Какие-то перепевы, как это было сделано здесь. Органично сольются новые песни со старыми. Концерт в целом получит иную окраску из этих новых песен. И останется тем, чем являлся здесь – авторским портретом, только в новых условиях. Вот и все.

Л.Б. Я могу о чем угодно спрашивать?

Е.К. Ну, разумеется.

Л.Б. Я хочу все-таки до конца понять, что тобой движет? Неудовлетворенность отношением к тебе.

Е.К. Почему я уезжаю, что ли? Леня, это же так ясно. Прежде всего – глубочайшее разочарование в том, что здесь можно чего-то ожидать для общества в целом. И для моих детей, в частности. Я не верю ни на грош нашему руководству. Они беспомощные и недалёковидные люди. Они затеяли дело, которое им совершенно не под силу. Они думали не как спасти народ, а как сохранить свое положение в обществе. Положение в государстве. И с таким посылом они обречены на провал. Это демонстрирует каждый день нашей жизни грядущий. Народ разочарован. Дело идет к взрыву. Они сами уже подожгли фитиль. Вот что происходит.

Л.Б. Может быть в этом тоже нужно участвовать.

Е.К. Теперь насчет участия. Я очень точно понял и об этом уже сказал на концерте, может, ты не внимательно слушал, если хочешь, могу повторить. Я очень точно понял, что народ, к которому я апеллировал и с которым собирался воедино и так далее... в одном строю, сбросив крышку давления, вперед к зияющим вершинам или к сияющим пропастям, – он совершенно неоднороден, этот народ. Люди совершенно разные все оказались. И где я думал встретить единую поддержку, там, оказывается, меня хватают за

фалды, все время дергают, и говорят, и намекают. Причем говорят это не подонки и идиоты, с которыми можно было еще смириться, или провокаторы, что ты – еврей, ты помни, что ты – нацмен, ты помни, что ты – не русский человек. А говорят это серьезные люди, которых я сам уважал как писателей. Братя, коли так, то вы меня уговорили. Я должен заниматься делами своего народа, а не вашего. Это ваши дела, очень хорошо. Вы меня убедили. Но тогда мне здесь делать совершенно нечего.

Л.Б. Мало ли кто, что говорит.

Е.К. Нет, нет, Леня, не мало ли кто...

Л.Б. Для тебя важно, что это такие люди как Распутин, например...

Е.К. Да, это важно, и принципиально важно.

Л.Б. Не чиновники какие-нибудь...

Е.К. Это другое дело. Совершенно верно. Важно еще и то, что антисемитизм встречает поддержку на государственном уровне. Это видно по отношению к обществу «Память». Так вот я хочу сказать, я не хочу! Надо делом не оправдываться. Объяснять, что я такой же, как вы, что я в русской культуре воспитан, что... Не хочу! Надоело мне оправдываться. Кроме того, убежден, пока занимался цветочками-ягодками, внутренней философией, любовью-нелюбовью и так далее, я выхожу к общечеловеческим ценностям, выдавая их «на гора», но как только я становлюсь гражданином с плакатом в руках, я вмешиваюсь в дела нации, к которой не принадлежу и которая составляет большинство. Опыт уже есть. Они – идиоты, а отчасти – подонки, глубочайшее мое убеждение, все эти Зиновьевы, всякие там Троцкие... и прочие. Они влезли в дело, в которое не имели никакого права влезать. Это дело русского народа с его культурой, с его уровнем и со всем остальным. И он должен дозреть до всех своих свершений. После революции так у нас и вышло.

Л.Б. Извини, я хотел уточнить, ты сказал «я не принадлежу...», это значит, не принадлежишь по собственным убеждениям или не принадлежишь с точки зрения, каких-то деятелей этой нации.

Е.К. Леня, ты знаешь что, наверное, тут есть две стороны. Если бы...

Л.Б. Но воспитан то ты на этой культуре.

Е.К. Если бы мне никогда не вспомнили, что я еврей, то, наверное, я с полным правом считал себя русским человеком. Человеком, воспитанным на русской культуре. И наверное, принадлежа в этой великой, действительно великой культуре, не сильно бы скорбел о том, что мною утрачено по крови. Но поскольку эти намеки не закончились с поступлением в институт, с юностью, с двором, где это, конечно же, было, а продолжают и по сей день и со стороны кого – вот этих интеллектуалов, так называемых, русских интеллектуалов, я, выходя с лозунгами политическими, а мои песни – это политические лозунги, выходя с плакатом на площадь, а сцена – это та же площадь, я обрекаю себя, сознательно обрекаю себя, на возможность получить плевков в спину и вот этот самый выкрик: кто ты такой?.. Не желаю. Не желаю. И говоря о ценностях культуры, о подъеме и о том, что меня

волнует в обществе, рискую получить плевков в спину, все равно: «еврей и таким как мы, не будешь».

Л.Б. Как бы лезешь не в свое дело...

Е.К. Я заранее соглашаюсь: братцы, вы правы. Я лезу не в свое дело, но не лезть я не могу. Потому что стоять и молчать – это мерзко и трусливо. Поэтому, я совершаю последнюю свою акцию, я хочу расплываться с этим обществом. Оно – не мое. И хочу уехать туда, где никто никогда не крикнет... и где меня, как я убедился, ждут, хотят и ждут. Я там тоже хочу быть. Я много уже полетал по свету за последнее время, и не тот, что был два или три года назад. Я почитал много об Израиле. Я знаю эту страну, могу тебе сказать, что прилично знаю. Я хочу в ней жить и хочу знать о ней больше. Хочу знать о мужестве этих людей, которые ее организовали. Хочу быть одним из них и, может быть... может быть, сумею дать ей, надеюсь, что сумею ей дать то, что не было здесь принято этой страной.

Л.Б. А как же семья, дети?.. Поддержат ли они традицию эмиграции?

Е.К. Не считаю это традицией, но это мои дети. Это их право в будущем решать. Но у них для этого должен быть выбор, которого они здесь абсолютно лишены. Да и последнее. Наверное, немаловажное, а может быть из самых важнейших на сегодняшний день. Ситуация взрывоопасная, и она подталкивает к принятию решения мгновенно. Мне было ясно еще полтора года назад, когда я только собирался. Это даже не так ясно было полгода назад или чуть больше, когда я только подал документы, но сегодня просто уже страшно. Я уже сказал об этом на концерте, повторю сейчас: «Россия в силу чудовищной безграмотности ее руководителей, политической безграмотности, я это подчеркиваю, человек, который не в состоянии предвидеть последствия своих поступков, даже ближайших поступков, он безграмотен. Так вот Россия выбирает, к сожалению, или вынуждена выбирать из всех возможных путей движения развития наихудший. Наихудший! Опять я не имею права в это дело вмешиваться, потому что я – инородец. Тебе хорошо говорить: они – и ты! Я не они и не ты. Я с болью, с горечью говорю, потому что это – моя страна. Я здесь родился и не собираюсь все это вычеркивать, почти всю жизнь из своей жизни. Всё связанное с нею, всё – здесь. И, тем не менее, я, прежде всего, думаю о детях. И если мои песни меня там не прокормят, я готов на худшее, готов снова заняться инженерной деятельностью.

Л.Б. А если и с ней не получится?

Е.К. Так уж не получится. Получится. В самом крайнем случае проживу на пенсию, которую там действительно гарантируют минимум-минимум, но на которую можно все-таки жить. Но не будет этого, не будет.

Л.Б. Значит, в завтрашнем дне ты уверен, что, по крайней мере, в каком-то уровне обеспеченности.

Е.К. Да, уверен. И даже в послезавтрашнем. А там видно будет.

Л.Б. Скажи, пожалуйста. Если бы вопрос детей не был замешан, ты все равно бы принял это решение?

Е.К. Трудно сказать, потому что себя одного прозакладывать и пустить себя на навоз... Да и то, наверное, бы уехал. Очень унижительно испытывать в любой момент чувство, что тебе могут крикнуть: кто ты такой, второй сорт, какой-то. И ты должен доказывать, что не – второй. Очень противно. Да почему я собственно должен это все!? Кому должен?.. Что я должен невежественным руководителям, которым, кстати, поверил в последний раз в 85-м году. Руководители бессовестно обманывают свой народ, который это принимает, вот что страшно. Принимает свою невозможность повлиять на их действия. Принимает их несменяемость. Никто в мире не принял. Все страны уже полетели к чертовой матери, руководители во всех соцдемократиях. Одна наша держится – зачинщица перестройки.

Л.Б. Я хочу вернуться на много лет назад к совершенно другому вопросу...

Е.К. Пусть он будет финальным только.

Л.Б. Да, я понял, что надо перестать тебя мучить. Расскажи мне немножко о Новосибирском фестивале.

Е.К. Ничего не могу сказать, я же в нем не участвовал.

Л.Б. Нет?

Е.К. Конечно, нет. Я на них обиделся. Приехал за полгода до фестиваля по приглашению, со своими сольными концертами. Счел, что новосибирцы в академгородке ведут себя по-хамски. Великие ученые, которым дозволено все. Ходят по залу, когда я пою. Кто-то разговаривает, когда я пою, чуть ли не пересвистываются. Я один из своих концертов прервал, остальные снял вообще, а приехал с женой. Она была страшно расстроена. Это была наша совместная поездка так далеко. Академгородок мне казался интеллектуальным центром. Однако оказалась хамская, базирующаяся на отсутствии культуры атмосфера. Произошла переоценка своей значимости, и отсюда все вытекающее. Короче я уехал и на их приглашение, на объяснение Меньшикова Валеры, о том, что весь академгородок разделился на так называемых клячкинистов и антиклячкинистов после моего отъезда, и они просят меня приехать, не среагировал. Поэтому фестиваль был с Галичем, и совсем без меня.

Л.Б. Понятно. Видишь ли ты вообще-то сейчас будущее у жанра, который мы называем авторской песней? У этого вида искусства?

Е.К. Конечно, вижу. Авторская песня всегда будет способом самовыражения интеллектуального человека. Какой-то его отзыв, отклик на внешние раздражители. Будет это любовь или государство? – а форма может быть любая. Рок – это тоже наш жанр, в общем-то. Часто профанирующийся, потому что люди идут на коммерческие поделки и подделки, как это было свойственно в нашем жанре Александру Яковлевичу Розенбауму, от чего всячески отрешивается великий артист. Этому жанру суждена долгая жизнь, только в формах, которые сегодня заранее не предсказать. Может быть, это будет синтетическая музыка с выкриками и воплями. Я не знаю, может быть.

Л.Б. То есть, есть литература печатная, а есть – звучащая, да?

Е.К. Ну, если угодно. Условно говоря, да. Я вот думаю, компьютер, – почему бы нет – возможен с клавишами и с выводом музыки. С чем-то еще может быть. Сразу на экран он бросит, может быть какую-то картинку. Может это будет? Я говорю о том, что это будет делаться одним человеком и чтоб он это один на твоих глазах творил. Техника позволит такое делать.

Л.Б. Это что, многостороннее самовыражение. Одновременно человек с разных сторон себя являет: музыка, стихи, еще чего-то.

Е.К. Наверное, да. Синтетика.

Л.Б. Синкретика.

Е.К. Да-да-да. Именно, синкретика. Синкретика, именно, да. Конкретно и «син». И разумеется, сама по себе форма, открытая каким-образом, должна ошеломить слушателя, должно найтись что-то такое удивительное. Потому что моя форма, в какой-то степени ошеломляет обычно содержанием, того, что делал именно сейчас и именно здесь. А форма – достаточно традиционная. Правда, я ввел уже Сашу Макарова с органом, ну будет, как никто не делал, но мелодика останется, останется форма подачи.

Л.Б. Можно сказать так, что авторская песня отвечает многогранности человеческого таланта. Не в одном только его качестве, а одновременному проявлению многогранности. Когда, конечно, она имеется. Не раздельному проявлению, скажем, написал картину, написал стихотворение, а...

Е.К. Совместному.

Л.Б. Одновременному.

Е.К. Но тогда надо снять слово «песня авторская», потому что это будет как картина или что-то еще такое более синтетическое.

Л.Б. Мне кажется, что песня – здесь такое слово условное.

Е.К. Вот-вот-вот.

Л.Б. Способ просто...

Е.К. Себя реализовать.

Л.Б. То есть, что это поется, что слово поется.

Е.К. Леня, мы говорим с тобой одно и то же, а в терминах можно запутаться. Их просто нету еще.

Л.Б. Песня – в расширительном, древнем своем звучании, гомеровском, может догомеровском еще. В этом смысле я понимаю слово «песня».

Е.К. Ну в общем, да.

Л.Б. Мы можем говорить, а можем – петь.

Е.К. Будущее, я думаю, есть, постольку есть у человека потребность себя выразить, и в этом жанре – тоже.

Л.Б. Спасибо, Женя. Желая тебе всяческих успехов.

Е.К. Тебе тоже.

ПОДОЗРИТЕЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ¹⁷²

Ивану Иванычу было уже за тридцать, когда его жизнь резко переменялась. Дело в том, что Иван Иваныч запел. То есть не просто запел, а стал придумывать мелодии к собственным стихам, и получалось что-то похожее на песни. Он и раньше писал стихи и даже некоторые из них опубликовал в различных газетках, но это не делало его сколько-нибудь известным – ну, стихи и стихи. А тут вдруг запел. Оказалось, что у него приятный голосок и симпатичные мелодии, и хотя на гитаре он знал всего лишь три аккорда, но в целом во всем этом что-то такое было, ибо некоторые из его литературных друзей отнеслись к нему не просто с удивлением или даже расположением, а восхитились и просили его повторить еще и еще раз. Сначала это его забавляло, но после как-то вдохновило (приятно быть приятным), и он сочинил новые мелодии к целому ряду стихов, и это все любители записали на самые первые, только что тогда появившиеся магнитофоны, а с них тут же кто-то – переписал, а у него – другие, и так оно пошло и пошло...

Должен заметить, нисколько не пытаясь унижить достоинство Ивана Иваныча, что его некоторый успех был вызван не столько, может быть, его творческими данными, сколько ситуацией, которая господствовала в стране в то время, то есть в пятьдесят шестом – пятьдесят седьмом годах. А было вот что: после XX съезда общество вдруг раскололось, все начали ощущать себя людьми, начали скорбеть об утратах, задумались о душе, ну просто обезумели от всяких разоблачений, от понимания собственного рабства. Цепи лопались со звоном. Все были полны сил и надежд. Вдруг разглядели множество пороков, уродств. Вдруг поняли, что так, как жили, жить нельзя, надо жить как-то иначе, достойнее, честнее. Надо оценить минувшее время – ложь, насилие, унижение личности, расхождение слов и дел. Надо побороть страх, источивший души. Мы ведь все братья, пострадавшие братья и сестры... Нет, нет, я не намереваюсь давать развернутую характеристику тех событий, а тем паче проводить философский анализ происшедшего, ни в коем случае. Я о том, что Иван Иваныч вдруг запел... Я о песнях. И хотя в обществе произошел такой переворот, официальные песни оставались старые, из прежних времен. Они бывали и музыкальны, и привлекательны напевностью, но ничего уже не говорили новым представлениям о жизни. Ну, звучали марши, интеллигенты, бывало, напевали хором или в одиночку, но все это так, наборы общих фраз из кинофильмов, иногда старинные романсы, иногда что-нибудь из фольклора. Вершиной были Утесов и Шульженко. «Синенький скромный платочек...», «Ты ж одессит, Мишка...» и тому

¹⁷² Впервые опубликовано: Окуджава Б. Заезжий музыкант. Проза. М., Олимп, 1993. С.260-301. Автобиографический рассказ, в котором Б. Окуджава описывает начало своего активного песенного творчества под псевдонимом Иван Иванович. Печатается раздел I. С.260-277 (сост.).

подобное. А Иван Иванович, во-первых, запел о себе, просто о себе, а во-вторых, грустно и откровенно, ибо поводов для грусти было множество – такая уж была в стране ситуация, да и в его личной жизни, потому что он с детства числился сыном врагов народа, Короче говоря, он задел какие-то струны интеллигентов, и они жадно откликнулись. А он был членом партии. Он во время XX съезда вступил в партию, потому что поверил в этом общем подъеме, что вот теперь, когда усатый убийца разоблачен и пригвожден, все образуется и начнется новая свободная жизнь.

Да, и вот он пел, но его песни вызывали заметную неприязнь именно у партийных, даже не столько у рядовых, сколько у партийных начальников. Им казалось, что Иван Иванович как-то слишком грустен и как-то упадочен в пору всеобщего жизнерадостного возбуждения, что он не тому служит, чему следует служить, играет на руку крагам и не туда ведет. Их раздражал некоторый подтекст, сквозивший в его стихах, а некоторые слова ну просто пугали и отвращали. Например, у него в стихах, появилось слово «женщина». Слово как слово. Но в стихах, но в песне – это было чуждо их слуху, их привычкам, их вкусу, это рождало всякие липкие ассоциации, когда вместо привычного, здорового слова «девушка» или «девчата» звучало «женщина». В этом они видели пошлость и измену соцреализму. Этому их не учили, то есть их учили противоположному: в слове «женщина» для них таилось нечто буржуазное, нэпмановское, может быть, даже классовое. Да и вообще в стихах Ивана Ивановича не было бодрости, призыва, безоглядной веры, а все какие-то намеки, двусмыслица, разлуки, крушения, смерти, какие-то милосердные призывы и уж совсем ничемные разглагольствования о благородстве. И это все в то время, когда тогдашний комсомольский секретарь Павлов призывал молодежь быть сильной, мужественной, смелой и решительной. В общем, направленность работы Ивана Ивановича не устраивала официальные власти. Он для них был явлением чуждым и даже опасным. Да и еще раздражала их ирония, всякие насмешки, которые воспринимались начальниками выпадами в свой адрес, впрочем, видимо, не без основания. Ну и, конечно, раздражал их внезапный и довольно-таки сильный интерес к его работе со стороны всяких интеллигентов, студентов и некоторых рабочих и крестьян.

Итак, у Ивана Ивановича началась новая жизнь. А трудился он в то время в большом московском молодежном издательстве. Руководили издательством бывшие комсомольские работники, которым, как я уже говорил, пение Ивана Ивановича было не совсем понятно. Я не хочу сказать, что они были возмущены, нет, до этого еще не дошло, но известная напряженность читалась в их лицах, когда они с ним сталкивались. Они, конечно, ему улыбались, старались быть доброжелательными, но в глазах, улыбках стоял этот мучительный вопрос: как это он, член партии, фронтовик, – и с гитарой, и поет, и эти усики, и всякие там женщины...

Кстати, я позабыл сказать, что Ивана Ивановича на самом деле звали не Иван Иванович, а Отар Отарович, так как он был по происхождению грузин, но родился он на Арбате, родной язык его был русский, а в детстве у него была

нянька с Тамбовщины Акулина Ивановна, и она многое вложила в него, что уже в последующие годы нельзя было вытравить, и, наверное, потому многие из специалистов теперь находили в его так называемых песнях сильный элемент русского фольклора и старинного русского городского романса. Когда и как это произошло с переменной имени, трудно сказать, но себя он ощущал Иваном Ивановичем.

И вот он работал в молодежном издательстве, был счастлив с друзьями, потому что появились благодаря его некоторой известности отдельные симпатичные люди, то есть не то что они потянулись к известности, а просто она помогла им найти друг друга. Так бывает. Он уже не числился сыном врагов народа. Чего ж вам больше? Однако жизнь, как известно, весьма суровая школа и таит в себе множество горьких неожиданностей и разочарований. И тут произошел производственный, так скажем, эпизод, который Ивана Ивановича потряс. Редакцией поэзии заведовала одна пожилая, серьезная интеллигентная дама. Она к Ивану Ивановичу была благосклонна. Она даже отмечала в нем незаурядность, ей нравилась его открытость, она даже втайне считала его талантливым. Во всяком случае, на фоне бывших комсомольских функционеров, горбящихся в издательстве, в нем действительно было что-то симпатичное и не совсем обычное, какая-то раскованность, какая-то душевность, что ли, и ей это импонировало. Она благодаря этому кое на что смотрела сквозь пальцы, даже улыбалась ему время от времени сдержанно, по-королевски. А он занимался изданием национальных поэтов, находил переводчиков и заключал с ними договора. Нет, в его компетенцию не входило определять, кто из национальных поэтов талантлив и достоин сборника. Он получал от заведующей список тех, кого следовало издать, и все. Да и она в основном не сама решала, а решал директор издательства и главный редактор, и уж конечно центральный, комитет комсомола. Как они определяли талант – оставалось загадкой. И если, скажем, Ивану Ивановичу рекомендованный национальный поэт казался бездарным, то он должен был помалкивать, потому что это его не касалось. Зато переводчики – это было в его власти, и он постепенно обзавелся отрядом поэтов, которые с охотой брались за переводы даже самых бездарных, ибо жить хочется всем, а за переводы платили. Один из переводчиков (не буду называть его имя) как-то сказал Ивану Ивановичу, что он с большим удовольствием переводит бездарных, так как, во-первых, тратишь меньше серого вещества, а во-вторых, плата одна, что за талантливого, что за убогого. В общем, они переводили, кто как мог. Зарабатывали. Ведь бывало так, что русского поэта не печатали с его собственными стихами: ну там он не подходил идейно или по анкете, мало ли что, и он зарабатывал переводами – большое счастье. Многие ходили в переводчиках в те годы. И должен сказать, что обилие переводов вовсе не связывалось с потребностями рынка или с обилием талантов. Талантов, как известно, много не бывает. А это объяснялось национальной политикой: нужна была витрина расцвета поэтической работы, культуры, нужно было показать Западу: вот как у нас много талантов в республиках! Вот до чего мы дошли... Поэтому появлялась

разнарядка: два мужчины, одна женщина, три от станка, четыре от сохи, один ненец, два киргиза, и тому подобное.

Иван Иваныч потихоньку входил в литературные круги, то есть уже был своим человеком среди литераторов. В его списках был и совсем молодой Женя Евтушенко, и Давид Самойлов, и Женя Рейн, и Толя Нейман, и Женя Храмов, и Юлий Даниэль, и Белла Ахмадулина, и Юрий Левитанский, и многие другие начинающие и уже сложившиеся поэты. И вот однажды заведующая подозвала Ивана Иваныча и попросила у него список переводчиков. Она долго просматривала этот список, молчала и только сильно покраснела. А он смотрел на нее и испытывал при этом возвышенные чувства, ибо приятно видеть перед собой пожилую интеллигентную женщину, тонко чувствующую, иронически поглядывающую на безмерно суетных и суетливых бывших комсомольцев и на всяких национальных авторов, самонадеянных и наглых, вывалившихся из свинцовых облаков конъюнктуры, которых так просто не спровадишь, потому что за ними власть и политика, но которых можно проводить насмешливым движением неюных губ и пожать недоуменно плечами, и вздохнуть, утверждая хоть так собственное достоинство. И вот, просмотрев список, она сказала через силу, глядя в окно:

- Странный список...

- Чем же он странный? – не понял Иван Иваныч. – Может, я должен был отпечатать его на гербовой бумаге?

- Вы не понимаете? – спросила заведующая, совсем обернувшись к окну.

- Странно. Вот посмотрите: Юрий Левитанский...

- Да, – сказал Иван Иваныч.

- Или, например, Давид Самойлов... Давид...

- Да, – сказал Иван Иваныч.

- Вот еще, – сказала она, – Юлий Даниэль, – и посмотрела ему в глаза, – Евгений Рейн...

- И что же? – спросил Иван Иваныч. – Список переводчиков – один лучше другого...

- Или вот Нейман... Толя...

Возникло некоторое напряжение.

- Разве они плохо переводят? – удивился он.

- По-моему, плохо, – сказала она и покраснела еще пуще.

- Я не могу с вами согласиться, – сказал Иван Иваныч, еще ничего не понимая, – это прекрасные поэты.

Они помолчали.

- А вам не кажется, что в списке слишком много евреев? – спросила она, трудно дыша.

- Что?! – не понял Иван Иваныч и густо покраснел.

- Вот посмотрите, – и она поднесла список к его лицу, – вы сами еще раз посмотрите, посмотрите... Слишком много... а хорошие русские переводчики идут в другие издательства...

- Что вы говорите?! – поперхнулся Иван Иваныч. – Да разве это

определяет...

- У нас русское издательство, – сказала она, продолжая задыхаться, – я не против, но нужна пропорция... директор очень недоволен этим обстоятельством... вот такое обстоятельство...

Свидетелей при разговоре не было. Иван Иванович побежал к директору. Он бежал по большому коридору. Сначала бежал, потом пошел медленной, медленной, затем присел на диван.

На лице его выступил пот, щеки горели. Почему же он замешкался? Почему не ворвался в кабинет к директору? Тут было одно обстоятельство. Недавно он влетел в этот кабинет по какому-то там местному поводу и замахал руками, закричал, запричитал о своем каком-то там несогласии с чем-то маленьким, ничтожным, второстепенным, мол, он, Иван Иванович, не согласен с решением администрации, потому что это неправильно, и даже незаконно, и задевает честь сотрудника, и еще что-то гневное и громкое.

Перед ним сидел директор, худой, изможденный, немолодой, со втянутыми щеками. Глаза у него были холодные, просверливающие насквозь, губы изображали брезгливое отвращение.

- Что это вы ножками сучите? – спросил он тихим зловецим шепотом.

Иван Иванович остолбенел, замолчал, даже остыл, не знал, что делать с руками, которые все еще продолжали двигаться. Он хотел было пояснить свою мысль, но директор сказал еще тише:

- Идите... Без вас разберемся.

И Иван Иванович тотчас очутился в приемной, ненавидя оскорбителя и презирая себя.

И вот теперь, сидя на диване, он вспомнил все это, вспомнил перекошенное лицо заведующей, и вдруг ему стало ее жалко, как она выдавливала из себя эти страшные слова, интеллигентка, дочь известного в недавнем прошлом писателя... Конечно, конечно, она говорила это не от себя, и, видимо, перед нею в ту минуту маячило изможденное лицо директора, его стальные всепроникающие глаза, и она как заведенная твердила Ивану Ивановичу высочайшее мнение, жалко пытаясь выдать его за свое. Да, несомненно, все так и было. Но тут же, сидя на диване, он вспомнил, как однажды в его присутствии в кабинете директора, когда обсуждались какие-то там очередные издательские мелочи, вдруг пропел особый телефон и директор взял трубку. Иван Иванович увидел следующее: директор вскочил с кресла и вытянулся. Он побледнел и бормотал, заикаясь: «Да... так точно... виноват... будет исполнено... виноват... так точно... не сомневайтесь... недоглядел... виноват...» Он пытался вытянуться во весь свой немалый рост, но голова была втянута в плечи, грозное, непроницаемое, изможденное лицо было растеряно, и на лбу посверкивали капельки пота. Все присутствующие, затаив дыхание, вслушивались в его жалкие слова. Затем он положил трубку и тяжело опустился в кресло. Лицо его из бледного стало зеленым. Пальцы быстро-быстро зашарили по столу. Кто-то суетливо подал ему валидол, налил воды... Ивану Ивановичу было его жалко.

Итак, Иван Иванович пел свои стихи, вкушал житейские несообразности, а

чем больше он пел, тем больше сталкивался с сопротивлением, тем больше возникало всяческих препятствий, и в связи с этим на его, в общем, симпатичном молодом лице возникла однажды, как говорится, легкая тень недоумения, возникла, да так и осталась. Надо сказать, что Иван Иванович не был человеком легкомысленным или равнодушным, напротив, его все кругом касалось, и задевало, и западало в душу, но, может быть отчасти благодаря происхождению или каким-то индивидуальным чертам, была в нем некоторая отстраненность, такое умение отряхиваться, что ли, быть себе на уме, какое-то упрямство – и все это помогало оставаться самим собой и не терять до конца человеческий облик, перешагивая через те самые житейские несообразности. Вы скажете, что был он эгоистом и ничем, кроме собственной жизни не интересовался. Возможно, в какой-то степени вы и правы: ну был в нем эгоизм, ну был такой инструмент самосохранения, а у кого его нет? Может быть, у каких-нибудь фанатичных альтруистов, безумцев, редчайших экземпляров, которыми принято почему-то восхищаться, но следовать которым и небезопасно, и попросту глупо. Нет, Иван Иванович был далек от этих замечательных образцов, он был обыкновенным человеком и даже в какой-то степени обывателем, хотя в степени не очень значительной. Нет, он умел смотреть на вещи широко и с пристрастием и волноваться не только за собственную судьбу. Был он в меру добрым, и великодушным, и терпимым к чужим грехам, и, наверное, не случайно, имел множество приятелей и некоторых вершах друзей, прощающих ему слабость и просчеты. Но мне бы не хотелось изображать его совсем уж банальным и заурядным. Теперь, по прошествии тридцати с лишним лет, я отчетливо различаю в нем одну привлекательную особенность, а именно то, что он отличался от многих довольно-таки заметной самоиронией. Упаси бог, это не было обычным, распространенным, показушным самоуничижением, вот, мол, посмотрите, какой я смешной, непрактичный, нелепый, посмотрите-ка на меня... Нет, но была глубоко запрятанная особенность, не выставляемая напоказ, особенность для собственного, так сказать, употребления.

Но подобные абстрактные характеристики – не главное, ради чего я взялся за перо. Не отрицая их некоторого значения, я все же вернусь к гитаре, инструменту по тем временам подозрительному, ибо он олицетворял, как предполагалось, мещанские, обывательские пристрастия и не вписывался своей душещипательностью в бодрое поступательное движение вперед. Но Ивана Ивановича подобные взгляды не коробили: он был дитя своей эпохи и даже стеснялся под гитару петь, хотя петь хотелось, и никаких других инструментов он не знал. Он, например, стеснялся носить обручальное кольцо, а почему – не знал, стеснялся, и все тут.

Короче, у него сложилось с десяток песен, когда однажды раздался телефонный звонок и незнакомый человек очень мило и деликатно спросил, не согласится ли Иван Иванович приехать к нему на квартиру и попеть свои песни хорошим людям. Иван Иванович сперва оторопел: это было так необычно, но тут же загорелся, предложение показалось ему лестным (чего

же не попеть?), и он согласился. Договорились на семь часов, и в семь часов Иван Иванович со своей гитарой вошел в незнакомую квартиру. Его приветствовали тихие, симпатичные люди, какие-то, как после выяснилось, инженеры, филологи, медики, человек пятнадцать. В основном мужчины, но были и женщины. Все были немного смущены, Иван Иванович тоже. Тут он заметил накрытый стол, и все, приветливо улыбаясь Ивану Ивановичу, в то же время плавно кружились вокруг этого стола. На столе возвышались две водочные бутылки и одна с сухим вином, рядом – блюдо с бутербродами и еще мисочка с солеными огурчиками, ну и хлеб. Скромно, пристойно, а главное, крайне необходимо, так как нужно было снять некоторое напряжение, возникшее с приходом Ивана Ивановича.

И вот все уселись, и произнесены заветные слова, все выпили и захрустели огурчиками. Все были очень милы, и было так спокойно и просто, но за этим домашним благополучием Иван Иванович различал затаенные огни удивления и тревоги, и временности всего происходящего, и сам он был под стать им всем, слегка напряжен и, участвуя в непринужденном разговоре, думал о том, что эта временность написана на их лицах и на его, вероятно, тоже. Они все были почти ровесники, некоторые повоевали, но все прошли одну школу, а она была сурова и беспощадна, и как они уцелели? Откуда силы-то взялись ринуться вот так самозабвенно в приоткрывшуюся дверь надежд? Зеленые тени утрат, страха, унижения медленно стекали с их лиц. Как они сохранились? Их воспитывали цивилизованными рабами, не умеющими самостоятельно мыслить, их старались сделать такими, и многие не устояли, однако вот вам, пожалуйста: кое-кто уцелел. Казалось, что все кончено, но стоило зазвучать словам маленькой правды, как откуда все взялось? Видимо, природа все-таки сильнее многих фальшивых теорий и жестоких диктатур, и утешающей лжи...

И вот они сидели за столом – дети XX съезда, как их назовут впоследствии, и касались друг друга плечами, словно возрождали утраченное былое искусство различать, понимать друг друга, наслаждаться лихой открытостью, презирать страх и верить в чудеса. Затем Иван Иванович взял гитару. Все замолчали. И он запел.

- Включите магнитофон! – прошелестел кто-то.

После первой песни долго царило молчание, потом один из гостей выдавил из себя, шумно вздохнув:

- Н-да, судьба...

Иван Иванович спел вторую песню, затем – третью, четвертую, и, пока он пел, задрав голову и ни на кого не глядя, он чувствовал, как круг собравшихся становился теснее, и у него немного кружилась голова, но не от выпитого, а от ощущения тайного братства и его причастности к нему, и ему хотелось шепнуть им: «Братья и сестры, не будем расставаться!» Когда он заканчивал очередную песню, он украдкой разглядывал сидящих, и ему было радостно, что его слова производят такое впечатление. Перед ним сидела женщина и глядела на него большими темными глазами. Некрасивая, но прекрасная. И улыбалась чему-то своему. Нет, не гордость от сознания

совершенного владела Иваном Ивановичем и вдохновляла его, а то, что он с ними, что они все вместе – одно целое, перестрадавшее, но не утратившее человеческого достоинства.

В промежутках между песнями они вздыхали, тихонечко переговаривались и влюбленно на него поглядывали. «Что же это такое? – думал Иван Иванович, поглаживая струны. – Как удивительно и как приятно». Когда он закончил все песни, разговорились в полный голос. Выпили еще понемногу за здоровье Ивана Ивановича, и одна блондинка, кажется медик, спросила его:

- А вы понимаете, что это все для нас?..

- Не знаю, – сказал он искренне, – просто мне хочется вот так сказать... нет, я об этом не думал, но если вам это интересно...

- Тут все очень просто, – сказал один из гостей, – проще некуда. Вот, например, Москва, полночь, одиночество, какие-то смутные надежды, и все... все просто. Или война, разлуки, нелепость, смерть... но в этой простоте... или, например, этот трубач с острым локтем... почему с острым? Но все точно, простите за сумбур... Но все точно – и настроение и всякие ассоциации...

- Дорогая моя столица!.. – громко запел кто-то.

- Перестань! – оборвали его, и все рассмеялись.

Конечно, теперь это выглядело смешно, по нынешним временам это общее восклицание из известной песни. То, что совсем недавно распевали с умилением и вдохновенно, теперь звучало как пародия. Конечно, все переменялось, и Москва тоже. Открылись глаза, и стали заметнее, всплыли из небытия ее закоулки, коммуналки, клопы и тараканы, ее пивные в чаду и при тусклом свете, и страх в глазах, и ненадежность бытия. И это все не уравновешивалось ни Кремлем, ни Красной площадью, ни новыми проспектами, ни новыми мостами.

Напротив, в Москве как бы сосредоточилась недавняя затяжная беда и не выветривалась. Нет, Иван Иванович не анализировал всего этого, не обобщал. Он был составной частью большого города, он приспособился к этому быту. Но, видимо, человеческое не было в нем побеждено окончательно, вот оно и выплескивалось, и протестовало, и маячило, словно бельмо на глазу.

- Теперь я понимаю, до какой степени мы были разобщены, – сказала брюнетка, – еще два-три года назад... Оказывается, можно быть вместе, и это хорошо...

- Боюсь, – сказал один из гостей, – что это-то кое-кому и не понравится.

- Кому? Кому?

- Им...

- Кому им?..

- Ну этим, – засмеялся он. – Этим самым... тем самым, которые видят опасность в общении людей, то есть, когда мы вместе, мы начинаем размышлять, да еще вслух, и обсуждать...

И тут разговор перекинулся на роман Дудинцева «Не хлебом единым», даже не столько на сам роман, сколько на реакцию читателей, ибо в

университете начался просто бунт при обсуждении, там разговор пошел уже не по существу, а по поводу, да и вообще постепенно о романе забыли, а начали поднимать проклятые вопросы – и уже политического свойства... Студенты орут, администрация кладет в штаны, какие-то совсем юные ребята все, оказывается, понимают, дураков нет, очень острые мнения...

- Начнут сажать, – сказал кто-то из гостей.

- Не те времена, – откликнулись в ответ.

- Машина все та же, – мрачно усмехнулись в углу, – поскрипывает, да все та же...

- Кстати, мне сказал один информированный человек, что репрессировано было при Сталине десять миллионов.

- Не десять, а двадцать, – поправили его.

- Ну ты хватил, – рассмеялись за столом.

Все провожали Ивана Ивановича гурьбой до двери, жали руку, восклицали, желали счастья, договаривались о встрече, воздух был насыщен вдохновляющими флюидами, в тесной прихожей толпилась Москва, лучшая ее часть, подумал Иван Иванович. Имен он, как ни старался, не запомнил, адрес тоже. Словно ничего не было. Однако было, было. И на следующий день все они присутствовали за его издательским столом – их лица, то отчетливые, то потухающие, их силуэты, и слышались их возвышенные и тревожные голоса...

Ближе к концу рабочего дня раздался телефонный звонок, и незнакомый гражданин предложил Ивану Ивановичу заехать к нему вечером и попеть свои песни... Это был уже другой конец Москвы. И Иван Иванович, конечно, согласился. И в этой квартире было то же самое, и те же разговоры, и восклицания, и вздохи, только люди были уже иные, не вчерашние, и магнитофон был другой системы. Так он ездил. А однажды случилась презабавная история. Распрощавшись с очередным милым домом, вышел он со своей гитарой в полночную Москву и, заново переживая эту встречу, вдруг почему-то отчетливо вспомнил, что хозяин квартиры – известный ученый, прощаясь с ним в прихожей, как-то странно суетливо похлопал его по плечу, потом по правому боку, словно проверил, нет ли оружия в кармане. Он ошупывал Ивана Ивановича, а сам торопливо произносил различные витиеватые комплименты. И вот потом уже на улице, вспомнив все это, Иван Иванович полез в карман и вытащил оттуда красную тридцатку. Он почувствовал себя очень нехорошо и покраснел и намереваясь кинуться обратно, и вернуть, и сказать что-нибудь такое резкое и убедительное, но адреса, как всегда, не помнил – ни квартиры, ни этажа, ни замысловатой фамилии ученого. И тут вынырнуло ночное такси, Иван Иванович с комфортом доехал до дому, успокоился и даже подумал, что честным путем заработанные деньги рук не жгут. Да, вот так он и ездил по разным адресам изо дня в день, месяц за месяцем в неизменном своем сером пиджаке-букле. С усиками своими и еще достаточно пышным чубом, бывший фронтвик, член партии, с мещанским инструментом под мышкой, в метро, в троллейбусе, изредка в такси, и никто из прохожих не знал ни его самого, ни тем более его

прошлого.

В самый разгар этой странной его деятельности неожиданно был он вызван в московский горком партии.

Заведующий отделом культуры выбрался из кресла, из-за громадного стола, сам громадный, сутуловатый, в черном костюме при галстуке, пошел навстречу, протянув Ивану Ивановичу широкую горячую ладонь.

- Отар Отарыч! Ну вот и свиделись. А то все кругом «Отар Отарыч», «Отар Отарыч», а мы и не пересечемся. Ну что это такое, я вас спрашиваю? Садитесь, пожалуйста, вот так... – И сам ловко погрузился в кресло.

Иван Иванович был в своем букле и без галстука, и вообще к такой высокопарной встрече не был готов. Этот прием его просто обескуражил. Он ждал окриков, зловещих внушений, а тут, пожалуйста. Заведующий принялся его расспрашивать о том о сем, о каких-то пустяках, но при этом Иван Иванович видел его большие недоумевающие голубые глаза и немного терялся перед ними. Эти глаза так разглядывали Ивана Ивановича, будто до этого ничего подобного не видели, с любопытством, недоумением и даже со страхом. Страх-то откуда? – подумал Иван Иванович, улавливая эту искорку. Это спустя много лет он стал понимать состояние заведующего, лет двадцать должно было миновать, чтобы посмотреть на самого себя глазами хозяина кабинета: ну действительно, этот серый пиджак, эти усики на тощем лице – и вдруг коммунист, поющий под гитару всякую декадентщину, эти ноющие интонации. Нет, не Павка Корчагин, не Олег Кошевой – поводов для напряженности более чем. Заведующий очень старательно демонстрировал благожелательность.

- Вот вы какой, Отар Отарыч! – воскликнул он тихо. – А я-то представлял вас высоким, широкоплечим, а? Ну, как вам работается?..

В этот момент в кабинет аккуратно вошли двое. Мужчина и женщина. Мужчина оказался заместителем заведующего, а женщина инструктором горкома. Хозяин кабинета, широко улыбаясь, представил всех друг другу. Заместитель был человек пожилой, неулыбчивый. Он тоже был в черном костюме. Он кивал заведующему и не отводил взгляда от Ивана Ивановича.

- Сергей Митрофанович учился в музыкальном училище, – сказал заведующий о своем заместителе. – Так что в музыке разбирается за-а-мечательно, вообще любит музыку, так что, Отар Отарыч, не только вы музыкант, не только...

Иван Иванович напряженно улыбнулся.

- А Любовь Петровна у нас почти писатель, – засмеялся заведующий, – училась на литературном факультете, так что, Отар Отарыч, все у нас люди грамотные, мы не лыком шитые, Отар Отарыч...

Все трое разглядывали Ивана Ивановича, не чинясь, не с городским пустым интересом, а обстоятельно, въедливо, с пристрастием, и Ивану Ивановичу хорошо вспомнились искривленные в вежливой улыбке губы и неотвратимые осуждающие глаза.

- А кем вы себя, Отар Отарыч, считаете, – спросил заведующий, – кто вы: композитор, поэт, певец?

- Ну, какой же я певец, – усмехнулся Иван Иванович, – и не певец и не композитор. Какой же я композитор? Я и нот не знаю. Так, стихи пишу...

- Но ведь поете, Отар Отарыч, и на гитаре играете...

- И музыку сочиняете, – встала Любовь Петровна.

- Это не музыка, – слукавил Иван Иванович, – так, легкий аккомпанемент.

- А вы кому подражаете? Дунаевскому? – спросил Сергей Митрофаныч, профессионально улыбнувшись.

- Нет, – оторопел Иван Иванович, – не подражаю.

- А кому же?

- Никому...

- А зря, – удивился Сергей Митрофаныч, – надо бы Дунаевскому, хороший композитор, лауреат.

Тут ему вспомнилось, как много лет назад при редакции большой молодежной газеты было организовано литературное объединение. Иван Иванович пришел туда школьником. Разных людей соединило то первое собрание. Они все пописывали понемногу, их обурежала жажда творчества. Главный редактор газеты тогда сказал им: «Симонова читали? Нравится? Ну, еще бы... Так вот считайте это эталоном. Ничего выдумывать и изобретать не надо. Пишите, как он пишет». Это прозвучало внушительно. Лишь один какой-то маловер тоненько хихикнул, остальные же хранили благоговейное молчание.

А вот теперь – Дунаевский.

Иван Иванович вытер платочком пот на лбу и подумал, что жизнь его приобретает новое качество, что-то такое ранее незнакомое вторгается в нее, кто-то неведомый обратил на него свое неблагосклонное внимание...

– Вот мы тут, Отар Отарыч, послушали ваши песни, – сказал заведующий, – и так нам показалось, что как-то вы немного от жизни-то отделились, как-то все у вас слишком грустно и не соответствует нашему времени...

- Кстати, героическому, – встала Любовь Петровна.

Иван Иванович вдруг почувствовал, что его прелестное свойство относиться ко всему чуть насмешливо погасло. Он попытался губами изобразить иронию, но в душе-то была пустота, и он не знал, как им ответить. Да они и не поймут, подумал он, видя их глаза.

- А XX съезд? – сказал он без надежды. – Разве это не грустно, то, что мы пережили?

- Что пережили? Что пережили? – спросила Любовь Петровна. – Кто пережил? Ну, пережили... и давайте засучим рукава.

- Вот это верно, – засмеялся голубоглазый заведующий, – рукава... И все-таки о песнях...

- У Дунаевского музыка бодрая, вдохновляющая, – сказал Сергей Митрофаныч. – Зря вы ему не подражаете, ох зря...

- И в текстах ваших, я смотрела, – сказала Любовь Петровна, какие-то намеки, ну не намеки, а какие-то так, исподтишка, что ли, и молодежь наша недоумевает, тут мне молодые люди говорили, что они не согласны, им это

чуждо...

- Ну, пусть не слушают, – рассердился Иван Иванович, – я не для них пишу...

- А для кого же? – засмеялся заведующий.

- Для своих друзей, – сказал Иван Иванович, – им нравится.

- А кто ваши друзья, извините? – спросил Сергей Митрофаныч.

- Хорошие люди, – сказал Иван Иванович, пожимая плечами.

- А есть среди них рабочие? – вкрадчиво спросил заведующий. – Нет, Отар Отарыч, рабочие этого искусства не примут, – и он помрачнел, а вот городские пижоны всякие, всякие прохиндеи, отщепенцы всякие, они ведь вокруг вас вьются, их медом не корми – дай им какой-нибудь клубнички...

Любовь Петровна тяжело вздохнула.

- Я не понимаю, – сказал Иван Иванович возбужденно, – что это вы меня судите? Я пишу, что умею и думаю как умею, а вы судите. Разве я кому-нибудь навязываюсь?

- Не туда зовете, – сказал Сергей Митрофаныч и посмотрел на заведующего.

- Вы же член партии, – сказала Любовь Петровна и сделала вид, что улыбается.

Тут Иван Иванович рассердился и хотел крикнуть: «Пошли прочь!» – но, смущенно улыбнувшись, тихо сказал:

- Не знаю, может, вы и правы...

- Ну вот, – облегченно засмеялся заведующий, – вот идите, Отар Отарыч, как оно все...

И все заулыбались.

- Кстати, – сказала Любовь Петровна, – у вас есть песенка, как парнишка пошел на войну... ну этот, как его...

- Это Ленька, что ли? – спросил Сергей Митрофаныч.

- Ну да, – сказала Любовь Петровна, – и он погиб, и некому, мол, его оплакать. Это как же?

- Ну, товарищи, – развел руками Сергей Митрофаныч.

- Видите ли, – сказал Иван Иванович, – это мой друг. И он действительно погиб... и оплакать его некому: невесты у него не было...

- Так ведь не все же погибли, – засмеялся заведующий и подмигнул голубым глазом, – а потом, как же это некому оплакать? Живые-то остались, Отар Отарыч? А комсомол? А профсоюзы? Вообще люди, друзья... Вот вы, мы с вами, а? Мы ведь пока живые, а, Отар Отарыч?

- Я думаю, – сказал Сергей Митрофаныч мрачно, – нельзя эту песню исполнять, нельзя. Она неправильно ориентирует молодежь.

- А Отар Отарыч и сам это понимает. Верно, Отар Отарыч? – сказал заведующий. – Вы вот про целину слышали? Какой энтузиазм, верно?

- Да, – сказал Иван Иванович. Он знал о целине. Об этом говорилось и писалось. Эфир был наводнен бодрыми песнями. В одной были такие слова: «Едем мы, друзья, в дальние края, станем новоселами и ты и я». Он представил себе лица своих друзей. На них было написано отвращение.

- Вот если бы вы да с вашим талантом, – сказал заведующий, – да сочинили бы песню, ну, хоть о той же целине, бодрую такую, понимаете, зовущую, цены бы вам не было, а, Отар Отарыч?

- Подумаю, – слукавил Иван Иваныч.

Благодаря некоторому легкомыслию он с ума не сошел, хотя в душе бушевали бури и грезилась всякая чертовщина.

Они распрощались дружески, хотя каждому из них хотелось сказать еще что-то важное и острое, но хорошее воспитание сдерживало порывы. Так, Любовь Петровна, например, хотела сказать: «Сбрили бы вы эти усики. Ну что они вам, коммунисту?» – но не сказала. А Сергей Митрофаныч изготовился произнести: «Что вы разнылись о судьбе да о душе, цыганщину развели!» – но тоже сдержался. Что же до заведующего, то тут было сложнее, ибо голубые глаза его потухли, он заторопился; пожимая руку, глядел в сторону. А Иван Иваныч никак не мог понять: на самом деле они подружились или это спектакль? Шагая по улице, он вдруг поймал себя на том, что ему приятно, что вот его пригласили в такое высокое место, его знают, даже сначала растерялись перед ним.

Ивана Иваныча лихорадило от приятных комплиментов, расточаемых благожелательными людьми, и суетливая мыслишка о том, что вот он нашел какую-то такую важную струнку, действующую на сердца, мыслишка эта шевелилась в его разгоряченной голове. Но, с другой стороны, вежливые холодные недоброежелатели торопились скептически усмехнуться или укорить взглядом, или жестом, или словом, или призвать одуматься, или даже потребовать что-нибудь нелепое, но вполне приемлемое, по их разумению. И эти укоризны перемешивались с комплиментами, и получалось несколько странное месиво, вызывающее как раз лихорадку.

Между прочим, через три года у него появилась «Песенка об идиотах», и его тотчас же вызвали в горком партии. Правда, там уже были другие люди. Они были вежливы и сдержанны, но облачко предвещало грозу. И они сказали:

- Ну что это еще у вас за песенка такая?

- Какая? – спросил Иван Иваныч, напрягшись.

- Ну эта... об идиотах... Об идиотах, да?

- А-а-а, – сказал Иван Иваныч, – ну да... ну песенка...

- Не надо, – брезгливо сказали ему, – ну какие еще дураки? Так ведь можно подумать... не надо, не надо... Кстати, есть же у вас замечательная песня о Левке Куравлеве. Ну и пойте ее. А вы «дураки»... «дураки»...

Он, конечно, не воспринимал все это очень уж серьезно, но кое-какие выводы все же делал, понимая, что с этой машиной можно шутить лишь до известного предела. Был ли Иван Иваныч хитрым? Нет, он не был хитрым, хотя некоторая ловкость ума ему была присуща. Он не был и приспособленцем в том отвратительном значении, которое мы придаем этому понятию, но некоторая способность приспособливаться все-таки была ему свойственна, как всякому члену общества, а особенно этого, к которому он имел честь принадлежать.

ВСЕ МЫ – ИЗ ВОЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ¹⁷³

Бардовская песня – одна из ветвей российской художественной культуры. Если определить конкретнее, то, выбирая из трёх слоёв, составляющих художественную культуру вообще, – учёно-артистического, фольклорного и «третьего», лишь недавно и ещё недостаточно осознанного, который правильнее всего, мне кажется, было бы назвать «вольным» (т. е. наиболее независимым от профессиональных, социальных, идеологических, экономических и даже художественных канонов и условностей в обществе), – так вот из трёх этих слоёв бардовскую песню следует причислить к третьему. Она – детище и составная часть этой «третьей», «вольной» культуры. Часть – наряду с такими издавна прославленными культурными феноменами, как примитив и лубок в живописи, скоморохи и кукольный Петрушка в театре, анекдот и частушка в литературе, «народная» песня на профессиональные стихи (например, Державина, Пушкина, Лермонтова, Кольцова, Некрасова, Есенина) в музыке, а если говорить о более близких к нам временах, то – как прямые предтечи бардов – Вертинский и Пётр Лещенко или как искусство нашего недавнего андерграунда и «катакомбная культура» (термин Эрнста Неизвестного).

Подобно всем другим струям вольной культуры, бардовская песня, несомненно, должна быть оценена и как художественное явление (всем известны авторские имена и песни мирового класса), и как нестандартная социальная сила, сыгравшая свою организующую и связующую роль. Но главная заслуга и ценность бардовской песни лежит всё-таки, на мой взгляд, не в эстетической и не в социальной области, а – в этическом её служении.

Смысл и значение вольной культуры – нравственное, духовное самосохранение, противостояние разлагающему и стандартизирующему давлению массовой культуры и пресс-идеологии. Это и на личном уровне – спасение независимой индивидуальности каждой человеческой души, и на уровне общества – сохранение здорового нравственного потенциала народа.

Сегодня, как и прежде, при любых обстоятельствах, мету барда составляют, по-моему, не столько гитара и голос, сколько независимость и человеческое достоинство. Несмотря даже на то, что многие барды сейчас по существу стали профессионалами: мастерство, популярность, заработок и, кажется, уже собственная профессиональная ассоциация (АРБА)¹⁷⁴ – все

¹⁷³ Впервые опубликовано: «Авторская песня», 1994, №1. С.2. Программная статья А. Дулова, утверждавшего, что бардовская (авторская) песня есть составляющая часть третьего слоя культуры, названного им «вольным». Впоследствии стала вступительной статьей к первому авторскому сборнику песен: Дулов А.А. «А музыке нас птицы научили». Избранные песни 1950-2000 годов. М., Вагант-Москва, 2001 (сост.).

¹⁷⁴ АРБА – ассоциация российских бардов, создана 5 ноября 1992 г.

критерии налицо. И прекрасно: профессионализм, особенно при конкуренции, не роскошь, а суровая необходимость. Но только как средство, а не самоцель. Ведь и сама песня для барда – прежде всего способ утверждения человеческих ценностей на языке поэзии и музыки. В отличие, кстати, от профессионального художника учёно-артистической культуры, для которого искусство в идеале именно самоцель, ибо, по слову Пушкина, «поэзия превыше нравственности – или, по крайней мере, совсем иное дело».

А вот в каких конкретных формах и направлениях будет развиваться бардовская песня, считаю, не так уж важно, всё решится временем и вкусами. В тоталитарные и застойные времена определяющими были социальные акценты, сейчас мы учимся ценить красоту, и бардовская песня в последние годы очень активно обогащается – особенно в музыке, заимствуя многое из поп-, рок-, фолк- и джаз стилей. Можно уверенно сказать, что в бардовскую песню влилась новая волна молодых сил – мы с радостью знакомимся с ними на наших фестивалях. Они, кажется, почувствовали вкус именно к главному смыслу бардовской песни – человечности, и значит, воспринимают нравственные традиции русской художественной культуры. На вольной ниве бардовской песни должны появиться, и, считаю, уже появляются новые достойные имена.

Сергей НИКИТИН

«ВРЕМЕНА НЕ ВЫБИРАЮТ»¹⁷⁵

Дорогие друзья!

К вам обращается один из авторов этой книги, а если точнее, – автор нотного текста. Если кому-то нравится термин «композитор», что ж, и это годится. Но лично мне дорога и важна принадлежность цеху авторской, поэтической песни. А здесь, как известно, нотным текстом дело не ограничивается. Здесь во всем – авторский подход. Прежде всего – выбор стихотворения. Затем как бы его «присвоение» еще в процессе чтения, нахождения смысловых акцентов, своей интонации. Следующий шаг – попытка отразить все это в сочиняемой мелодии, ее ритмике, гармонии...

А потом – может быть, самое важное. Показываешь новую песню своим ближайшим друзьям. Вот тут-то и видишь – получилось, не получилось, тупиковый вариант или небезнадежный. Так было с самого начала и продолжается по сей день.

¹⁷⁵ Впервые опубликовано: Никитин С.Я. *Времена не выбирают*: Сборник песен / сост. В. Романова. М., Аргус, 1994. С.5. Является авторским предисловием к этому сборнику песен (сост.).

Свою первую песню на стихи И. Уткина я показал физфаковским поэтам Валерию Миляеву, Сергею Крылову и Валерию Канеру. Это было в 1962 году. Потом первыми слушателями песен были друзья по квартету, позже – квинтету физиков МГУ, потом – Виктор Берковский и Дмитрий Сухарев, Александр Дулов и другие ИОХовцы, коллеги и друзья из Пущина-на-Оке¹⁷⁶. Каждый раз их реакция, их замечания, а главное, поддержка очень мне помогали...

А некоторые замечательные люди даже и не подозревают, какую серьезную роль они сыграли как первые слушатели. Среди них Эльдар Рязанов, Юрий Никулин, Зиновий Гердт, археолог и писатель Георгий Федоров, физик Лев Блюменфельд, журналист Ирина Ришина и многие другие.

Сегодня постоянно действующий «ОТК», а вернее, «ОХК» (отдел художественного контроля) – это мои близкие: Татьяна Никитина, наш сын Саша, Дмитрий Сухарев. Именно им хочется показать что-то новое прежде всего.

...А началось все очень просто. Один студент МАИ показал мне, тогда девятикласснику, несколько аккордов на семиструнной гитаре с минорным строем. И вскоре я уже исполнял песни Б. Окуджавы, А. Городницкого, Ю. Визбора. Для себя, для друзей-одноклассников. Сочинять же начал тогда, когда стал студентом физфака МГУ. Но со своей «особенной» семистрункой не расставался. Дело в том, что на ней я сам находил удобные для себя обращения аккордов и аппликатуру. Это давало свободу в сочинении и мелодий, и, главное, – гармонических ходов. Вообще гармонизация всегда особенно меня занимала. И получалось вроде не как у всех, по-своему. Только спустя много лет, когда наработались собственные штампы (иногда это называют творческим почерком), пришлось прибегать и к другим способам сочинения, например, используя фортепьяно (для некоторых детских песенок), шестиструнную гитару («Снег идет») или вообще обходясь без всякого аккомпанемента – в автобусе, метро, электричке («Да разве могут дети юга», «Синий цвет»), наконец, просто в лесу или в чистом поле («Иван и холоп», «Илья»). Но все равно, если выпадали на мою долю вашего покорного слуги какие-то удачи, то они связаны с гитарой. И не с гитарой вообще, а именно с тем инструментом, который подарили мне 26 лет назад друзья по агитбригаде физфака. Этот инструмент и по сей день работает основным при сочинении и на записи (подробности, касающиеся гитары, вы найдете в конце книги).

Петь друзьям – чуть ли не главный способ существования авторской песни. Но есть еще один, очень важный для меня: петь вместе с друзьями. Причем это касается в основном песен других, конечно любимых авторов.

¹⁷⁶ ИОХ – институт органической химии АН СССР, Пущино-на-Оке – подмосковный академгородок, в котором находится институт биофизики; в этих институтах С.Никитин работал научным сотрудником после окончания физического факультета и аспирантуры МГУ (*сост.*).

Именно с такой целью образовался в 1963 году квартет физиков в составе: Борис Геллер, Алексей Монахов (Вадим Хаит), Сергей Никитин, Сергей Смирнов. В. Хаит – в скобках потому, что он «заступил на смену» А. Монахову. Что мы пели? В основном «физический» репертуар: С. Крылов, В. Милаев, Д. Гальцов, факультетский фольклор («Бей профессоров, они гадоки!»), А. Городницкий, Ю. Ким, кое-что из раннего С. Никитина.

20 лет спустя, в 1986 году, «квартет» собрался впятером и дал несколько концертов, в том числе в ленинградском клубе «Восток». Удивительно, но наши организмы, помимо воли, всего за полчаса сами вспомнили, как это делалось.

Кстати, Сергея Смирнова любители авторской песни знают теперь как самостоятельного автора, пишущего музыку на стихи разных поэтов. Между прочим, Сергей играет на такой же минорной семиструнке, как у меня. Борис и Вадим с недавнего времени живут за океаном, в США. Так что теперь, чтобы устроить сбор «30 лет спустя», придется устраивать международный фестиваль типа «С песней на пенсию».

В конце 1967 года на смену квартету образовался квинтет физиков, которым поначалу я собирался только руководить, но потом не удержался и тоже начал петь и играть. В этом новом составе были: Кармен Сантакреу, Татьяна Никитина, Николай Туркин, Владимир Улин и автор этих строк. Основу репертуара составляли песни Виктора Берковского и Булата Окуджавы. «Коронными» номерами были «На далекой Амазонке», «Лошади в океане», «Какое небо голубое», «Сентиментальный марш»...

На одной из фотографий в этой книге запечатлен счастливый момент в жизни квинтета: исполнение песни В. Берковского на стихи Д. Сухарева «Апрель, апрель на улице...»

Квинтет просуществовал около восьми лет – срок немалый для такого рода ансамблей; и до сих пор в звучании молодых групп на фестивалях авторской песни иногда мне слышатся отголоски нашей команды...

Самым интересным в деятельности и квартета, и квинтета были репетиции, «делание» песен. На них как бы продолжался процесс сочинения. Тут все было построено на импровизации, часто получалось нечто такое, чего никто вроде не ожидал, но к чему все стремились.

Ну вот, а последнее 15 лет наша команда – это Т. и С. Никитины. Роль Татьяны трудно переоценить. Прежде всего, она – единомышленник. Как говорится, идеологическая платформа у нас общая. В то же время у Татьяны на все свой особый взгляд. И поэтому «делание» песен вдвоем – по-прежнему процесс увлекательный, интересный, радостный и... мучительный зачастую. В общем, по Гегелю – борьба и единство. Может быть, именно поэтому в нашем дуэте часто звучат элементы полифонии, а некоторые песни приходится записывать как два самостоятельных голоса, не совпадающих ритмически. Но все же чаще всего нас спрашивают, как это нам удалось так спеться, добиться, такого слаженного звучания? А мы над этим и не задумывались специально, все получалось в процессе работы, в стремлении донести мысль, настроение, избавиться от технических сложностей. И вполне

естественно, что Татьяна участвует и в сочинении. Например, она предложилапеть стихотворение Г. Шпаликова «Рио-рита» как контрапункт к «классической» мелодии. Эффект получился не только музыкальный, но и драматический. Часто Татьяна предлагает варианты мелодий, иногда они закрепляются в окончательном решении (например, «Аиои») – в общем, все происходит во взаимодействии, в сотрудничестве, в со-чувствовании, в соавторстве.

Интересно, что те же самые слова мы говорим и о наших встречах со слушателем-зрителем. Если общение, духовный контакт с аудиторией получается, то это означает, что все происходило во взаимодействии, в сотрудничестве, в со-чувствовании. Происходит как бы перенос внутренней, лабораторной работы в более широкие масштабы, но суть остается. И как тут в который раз не вспомнить Николая Заболоцкого: «Душа обязана трудиться...»

Иногда просят рассказать о поэтах, на стихи которых сочиняются песни. Я не уверен, что это так уж необходимо. Поэты рассказывают сами о себе в своих стихах гораздо лучше, чем кто бы то ни было еще. Хотелось бы только сказать, что лично я бесконечно ценю те моменты взаимодействия с моими соавторами, которые выпали на мою долю. Каждый раз такие встречи играли огромную «заряжающую» роль в дальнейшей работе.

Огромная удача – знакомство с Юнной Мориц. Этот человек сочетает в себе казалось бы несовместимые вещи: научный интеллект и природную интуицию, блестящую технику стихосложения и чуть ли не детскую непосредственность и музыкальность... С Юнной Мориц всегда интересно.

Встречи с Давидом Самойловым – теперь уже только в прошлом, к сожалению. Уже сегодня ясно, что поэзия Д. Самойлова – классика нашего века. Но с ним всегда бывало удивительно легко. И немножко стыдно – за свою суетность, занятость «мелочами».

Геннадий Шпаликов ушел из жизни довольно давно. Но вот что удивительно: такое чувство, что мы с ним постоянно общаемся. Конечно, и благодаря его многочисленным друзьям, которые рассказывают о Гене Шпаликове, умевшем, как никто, быть другом. Но все-таки главным образом благодаря его стихам...

О Дмитрие Сухареве невозможно говорить как бы со стороны. У нас столько общего (и наука, и «эмгэушное» происхождение, и просто «одна и та же группа крови»), что кажется: то, что написал Дмитрий Антонович, сочинил ты сам. Есть у Сухарева строчки, особенно мне близкие, и я всегда их привожу, если хочу кратко выразить свои пристрастия: «Человек не меньше человека, в этой теме важен верный тон».

В НАЧАЛЕ БЫЛА ПЕСНЯ¹⁷⁷

Давным-давно начались наши попытки обсудить, осмыслить жанр авторской песни... Кто только этим не занимался... Но каждый раз разговор сводился к неким частностям и фрагментам – поэтическим, музыкальным, социальным. Разговор о предмете переходил от слов к пальцам и между ними, собственно, и терялся.

Не хватало понятий, определений, школы, традиции осмысления. Потом необходимость внятного «говорения по теме» встала на фестивалях, семинарах и мастерских, встала, что называется, с новой силой. И опять выяснилось, что мы умеем говорить отдельно о поэзии, о музыке, об исполнении, но ничего – о «вместе».

Попытки обратиться к умным людям ничего толкового не дали – специалистов в этой области не оказалось... Я встречал литературоведов, театральных критиков, музыковедов и выяснилось, что все виды искусства имеют теоретические разработки, вековые традиции и институты осмысления, а самый древний, самый популярный и повсеместный жанр – жанр «тотального присутствия» – кроме школы вокала ничем не располагает. Я был обескуражен... Тем более к этому времени уже стало понятно, что песня, кроме обладания самостоятельной художественной ценностью, имеет гораздо больше как бы вторичных, прикладных задач, чем все другие виды искусства. Постоянное присутствие в человеке, в компании, в обществе определённых песен делает человека, компанию, общество несколько иными. Песня – это...

Это основополагающий жанр искусства. Все дописьменные культуры были песенными. Все эпосы: «Махабхарата», «Рамаяна», «Шахнаме», «Одиссея», «Илиада», саги и былины, «Слово о полку Игореве» – всё это песенная культура. Большинство жанров искусства вышло из греческой триады: песнопения с танцем. И каждое поколение – историческое и социальное – эту дописьменную фазу развития проходит, потому что прежде, чем человек научается читать и писать, он всё равно находится в постоянном поле воздействия песни. Это его первичное знакомство с искусством. У каждого поколения есть свой детский фольклор. Более того: каждый социальный слой пользуется своим фольклором, своим песенным материалом и, так сказать, своей песенной мифологией. Песня – наиболее активная и близкая человеку форма высказывания: и как способ выразить себя, и как возможность услышать другого, она задаёт определённую

¹⁷⁷ Впервые опубликовано: Альманах «АП Арт», 1996, №1, С.2-4; №2, С.2-5. (сост.).

«температуру» общения. Это – первичная форма познания мира, осмысления чувств, форма освоения языка и дыхания. Словарь, эстетика, интонация, какой-то вектор внутренних устремлений, эмоций во многом обусловлены тем песенным запасом, той песенной установкой, на которой человек воспитан.

Песню, как инструмент для создания такой парадигмы, практически невозможно сравнить с любым другим видом искусства. Не случайно, кстати, певец – кумир всех народов и всех времён. Во всех мифологиях мира певец присутствует как некая безусловно сакральная фигура: Амфион, Орфей, Вяйнямйнен, наш Боян... Даже боги внимали певцу и не могли перед ним устоять. Каждая нация берёт начало своей культуры из уст своего Бояна.

Опосредованный опыт усваивается через песню, через переживание её, как свой личный опыт. И усваивается почти адекватно, особенно если человек «болеет» какой-то конкретной песней. Это – форма посвящения в свои чувства, мысли, переживания, систему ценностей; в конечном счёте – инструмент ОБРАЩЕНИЯ В СВОЮ ВЕРУ¹⁷⁸, ведь литургии практически всех мировых религий построены на песнопении. И, как вы понимаете, это закономерно. Я склонен рассматривать песню как определённого рода медитацию. Если литургия – это божественная медитация, то песня – некая медитация мирская: она выполняет абсолютно аналогичные функции, настраивая человека на конкретную эмоциональную, духовную, душевную волну и закрепляя это состояние.

Можно проследить момент навязывания определённой внутренней концепции на базе песни, которую, кстати, все тоталитарные системы использовали в качестве идеологического оружия как инструмент глубокого кодирования. Все мы в этом смысле родом из песни.

Если считать постулат о песенности дописьменных культур очевидным, то наша современная культура песенна в гораздо большей степени. Фактически песня является на сегодняшний день не столько даже видом искусства, сколько уже частью экологии. Что ни включишь – всё поёт. И в театре поют, и в опере, и во дворе, и за столом... и за стеной... В Храме поют. И более чем удивительно, что сам феномен – песня как таковая – остаётся за пределами внимания нынешнего общества. Институт критики есть у каждого жанра, кроме самого популярного. Однако, философские школы древности, в отличие от наших современников, уделяли серьёзное внимание осмыслению песенного феномена. Достаточно процитировать только некоторых из них.

Скажу больше: в действительности, песня – иммунная система нации. Вот почему хочется, чтобы люди, находящиеся в дописьменной стадии существования (допустим по возрасту) росли бы на определённом материале. Почему же в этом качестве я предлагаю наш жанр? Потому что авторская песня – как бы первичное гуманитарное образование. На базе жанра, творчества его основоположников – Окуджавы, Высоцкого, Галича, Кима,

¹⁷⁸ Здесь и ниже выделено автором (сост.).

Городницкого, Кукина, Клячкина – пришло к поэзии, к литературе, вообще к осмыслению жизни не одно социальное поколение. И большое количество наших соотечественников по сию пору продолжает черпать из того же источника. Авторская песня первой начала осваивать пространство предыдущего поэтического наследия. В ней впервые (зادолго до их публикации) появились Гумилёв и Цветаева, Пастернак и Шаламов, лучшие поэты-современники – Самойлов, Бродский, Левитанский... Творчество этих поэтов, таким образом, доходило до огромной аудитории.

В принципе поэзия только так и может войти в сознание нации – через песню. *Через поэтов приходит язык* (Эзра Паунд), но только песня в состоянии стать носителем поэтических открытий и сделать их национальным достоянием. И если определённый словарь в обществе постоянно присутствует и живёт, и общество живёт этим словарём и этими поэтическими категориями, – то, простите, это уже другое общество: это уже другое состояние языка, другое состояние культуры, да и собственно нации.

Здесь не могу не остановиться вот на чём: многие поэты (да и снобы) очень не любят, когда из высокой поэзии пытаются сделать песню. Я в какой-то мере их понимаю, ибо Высокое очень легко опустить вульгарной, примитивной трактовкой. Мы же, когда говорим об искусстве, говорим всё-таки об удачах искусства. От Возрождения осталось двадцать-тридцать имён, – но мы же понимаем, что писало-то не двадцать-тридцать человек, а тысячи! И посему в разговоре о поэзии нет смысла вспоминать о туче графоманов, мы их как бы и не обсуждаем. Напротив, в разговоре об авторской песне очень принято обсуждать именно слой непрофессиональный.

И ещё... На каком-то этапе «серьёзные люди серьёзного искусства» перестали считать песню искусством высоким, и отсюда появились некие взаимные комплексы. У одних – полноценности, у других... Задача что-то доказать... И то и другое – взаимно необидительно.

Можно сказать, что в силу описанных причин многие основоположники жанра называли себя *поэтами*, а то, что они поют свои стихи, так оно как бы сложилось по случаю. Возможно, ровно они своим вполне простительным лукавством подставили жанр АП под чисто литературные разборки. Тем более это легко случилось в отсутствии школы анализа песни как таковой, что абсолютно неправомочно, ибо песня – это иная организация Текста (как категории), другая организация художественного Высказывания, в котором слово является одним из компонентов.

Более того, резонно определить песенную конструкцию как синтез *трёх* Текстов: вербального, музыкального и интонационного, которые и создают результирующее Высказывание – конечный Текст. Это не математическое соединение, а как бы «химическое» взаимодействие, в результате которого образуется новое вещество. Множество литературоведов, текстологов, культурологов работают с этим загадочным понятием – «*интонация*», но я впервые называю эту категорию *Текстом*.

Этот интонационный Текст имеет очень тонкую природу и невероятно сложную знаковую систему. Он состоит из множества элементов,

включающих такие характеристики как *тональность, тембр, окраска, энергетика, темп* и массу иных, которые мы *считываем*, но назвать, то есть выделить – не в состоянии. *Это индивидуальный личностный Текст, не имеющий системной записи; вероятно, не могущий на сегодняшний день такую иметь и существующий лишь в звучании.*

Что же за сообщение несёт интонационный Текст? Можно перечислить несколько составляющих Интонации, которые воспринимаются непосредственно: культура чувств и переживания, глубина мироощущения, культура диалога с миром, ближним, самим собой, температура и энергия существования, степень духовного и душевного развития и многое другое. То есть Интонация – суть форма материализации личного мировоззрения, системы ценностей, жизненной позиции. Сдаётся, что это самый фундаментальный Текст и основная категория общего Текста. Кстати, из психологии восприятия известно, что этот Текст (Интонация) считывается в первую очередь.

Если исходить из признаний поэтов и композиторов, что начало творения возникает из некоторого «гула» или «шума» (О. Мандельштам, А. Ахматова, И. Бродский), не имеющего формы, но имеющего некую семантическую наполненность, то эту Полноту поэт реализует стихом, композитор – музыкой, а певец – песней. Поэт и композитор описывают свою Полноту своим дискретным текстом: поэт – вербальным, композитор – музыкальным, и только певец реализует её всеми тремя. Если исходить из фундаментальных аналогов, напрашивается такое сравнение: вся цветовая палитра, вся непрерывная последовательность цветов (цветовой континуум) описывается комбинацией трёх основных цветов – красного, синего и жёлтого. У меня есть предположение, что и семантический континуум наиболее точно и полно описывается взаимодействием трёх Текстов. (В каком-то смысле это попытка преодоления принципа неполноты Гёделя: никакая система не может быть полно описана средствами данной системы. Описание одного Текста должно производиться методами и семантикой Текстов, имеющих другую организацию. В результате происходит некое *взаимописание* Текстов, создающее более полную картину явления.)

Мы живём в век информатики, но никто ещё серьёзно не занимался первичной информационной системой, данной человеком изначально – Песней, которая была основной в дописьменные времена, а в новейшее время снова занимает огромные информационные поля. Очевидно, можно считать Песню некоей формой памяти.

Как устроен механизм трансляции и усвоения песенной информации, какими полями внимания владеют те или иные информационные каналы, какие транслирующие и соответственно воспринимающие резонансные контуры задействованы этим устройством, позволяющим с такой лёгкостью персональный глубинный опыт переживания, языка, мировоззрения включить в личный опыт значительной части общества? Есть исследования, говорящие, что музыка усваивается на субклеточных уровнях, реагирующих на неё изменением химического состава (В.В. Налимов). Открывая каналы

восприятия наиболее универсальным – музыкальным – ключом, песня даёт возможность проникать на самые глубинные уровни всей остальной информации: от языка до метафизики. Песня в этом смысле – самая активная, самая агрессивная многоканальная информационная система, от которой очень сложно, а может быть и вообще невозможно защититься. Мы не ведаем, не замечаем, как нас кодируют *по всем каналам* нашего восприятия – особенно молодняк, у которого слаба, а то и вовсе отсутствует иммунная система культуры. Да и сами певцы не ведают что творят, и каждый – в той или иной степени – Крысолов.

Что интересно, в человеке заложена буквально физиологическая потребность в песне. Это как бы ближайшая для человека форма реализации себя на бытийном уровне, выход в бытийное состояние, возможность почти полного физического слияния с Текстом. Это особое состояние не только сознания, души, но как бы всего организма.

Так вот, я думаю, что возникновение АП было вызвано потребностью осмыслить и выразить себя, время и выслушать других именно в самой близкой, активной и убедительной для человеческого сознания (организма) форме – песней. Это был исторически закономерный способ осмысления мира новой средой самосознания нации, которая появилась на послереволюционном и послевоенном культурном пустыре. Это были новые советские образованцы 50-х годов, новое племя с иным мироощущением, словарём и эмоцией. Реализовать, наиболее полно раскрыть все эти изменения можно было только через песню – что и было сделано.

Авторская песня не есть форма протеста, как это пытались представить, а есть способ осмысления, форма диалога друг с другом и с миром. На преобладание в ней именно личностной доминанты указывает то, что жанр, внося известные новации в вербальный Текст, выделил в первую очередь Текст интонационный – личностный Текст. Жанр занимался становлением и разработкой именно этого Текста, и поскольку утверждение личной позиции является в АП основополагающим моментом, то «позиция» чаще всего оказывалась в оппозиции к официозу. *Но (подчёркиваю) АП - существенно не реактивный жанр, это не рок, для движения ей не нужно отталкивания и импульса отрицания.* Авторская песня живёт энергией осмысления, как и всякая истинная культура. Она ушла от вокала в интонационные ряды, в интонационную палитру, которая много шире чисто вокальной и даёт больше возможностей для эксперимента.

В этом контексте получается, что ближайшим предтечей жанра был А. Вертинский, хотя есть влияние фольклора, салонного и городского романса, лагерной и дворовой песни. Истинная культура вбирает в себя многое из предыдущего. Оказалось, что АП обладает всеми родовыми признаками *классической* русской культуры: открытостью, отзывчивостью, болевым импульсом, стремлением к синтезу, объединению всего видимого культурного пространства. Жанр постоянно осваивает и разрабатывает все музыкальные и поэтические направления: от фольклора всех эпох, стран и континентов до джаз-роковых тем, и от авангарда до симфонических

решений. В этом смысле я склонен считать жанр неким удивительным феноменом, которого ни одна страна мира не знает – своего рода МОДЕЛЬЮ ЕДИНОЙ КУЛЬТУРЫ.

Такое приближение любой культуры к себе присуще именно *классической* русской культуре. Кстати, на Западе исследованием этого феномена занимаются гораздо больше, чем у нас. Его, естественно, настолько там не знают, но, тем не менее, на факультетах славистики, на русскоязычных отделениях ряда университетов этот жанр преподаётся как составная часть русской КЛАССИКИ, и там защищено порядка десяти диссертаций, чего совершенно нет на Родине.

На фундаментальность жанра указывает ещё и то, что он, постоянно открывая и разрабатывая новые формы, хранит и использует все свои предыдущие наработки. Сегодняшнее не заслоняет вчерашнего. В этом пространстве и слушатель и автор свободны, любая стилистика всегда современна...

Я понимаю, что немедленно возникает вопрос – где же границы жанра, что его определяет? Для себя я выделил три критерия: интонация, словарь, эстетика, хотя, скорее всего, эстетика – фрагмент интонационного Текста, который мы определим, как некий суммарный душевный, духовный, эмоциональный и культурный опыт, который сымитировать невозможно. Либо он в тебе есть, либо – увя...

Учатся не у тех, кто говорит, а у тех – кого слушают. Учитель не тот, кто учит, а тот – кому внемлют. Тех, кому мы внимали, мы всегда носим в себе – так устроен человек. А Певцу мы внемлем с упоением и всем сердцем своим, а у кого сердце наше – тот нас и ведёт...

Китайская религиозная философия задолго до Р.Х.¹⁷⁹ дала нам поразительное откровение: «Каждый человек пришёл в этот мир, чтобы его спасти».

Для того чтобы это хоть как-то почувствовать и принять, необходимо сначала ощутить одушевлённость этого мира и, в первую очередь, свою собственную. Напомню: песня – первичный инструмент мироосмысления. Но это ещё не всё. Главное: песня – первичный и наиболее действенный инструмент *одушевления* человека и мира. С самим процессом одушевления тесно связаны и мирская и божественная литургии – от колыбельной до хоралов.

Удивительно, с какой жадной живая душа человеческая тянется, припадает к песне, испытывая буквально физиологическую потребность в ней (исполнить ли одному, хором ли, или послушать – в разных случаях по-разному). То есть песня – это мощнейший источник, генератор душевной и сердечной энергии, имеющий кроме того определённую семантическую наполненность. Это способ и возможность обретать и создавать энергетическо-семантические образования и общаться с их помощью.

¹⁷⁹ Рождества Христова (сост.).

Внешне – виднее всего процессы общения. На них пока и остановимся.

Пожалуй, для упрощенной иллюстрации механизма восприятия подходит модель многоканального магнитофона. Каждая дорожка приспособлена под свою информацию, то есть свою знаковую систему – слух, зрение, энергетика. Каждый орган, с которого идёт «говорение», каждая мышца, каждая фибра души, каждая чакра (энергетический узел), участвующая в общем высказывании, генерирует свои сигналы с присущими им характеристиками на свою дорожку, в своих знаках и в своей размерности. Потом со всех «дорожек» происходит сведение на одну общую – в Песню. Только естественно, что это происходит без «предварительной записи». В Слушателе – конечный «продукт» расшифровывается, то есть разбегается по своим считывающим каналам (фибрам и т. д.), воздействуя на них, и они, выстраиваясь по этим сигналам, дают внутреннюю, слушательскую картину общего высказывания – Песни.

Получается, что песня – многоканальная, многомерная проекция, даже скорее некая «материализация» внутренней сущности Певца. Причём проекция – на внешний мир, а «материализация» – в сознании Слушателя.

Наличие такого количества знаковых систем (ритмических, вербальных, гармонических, полевых и энергетических вибраций, различной организации и семантики, имеющих определённое взаимодействие, семантическую и полевую валентность) позволяет предотвратить потери информации как от «некорректной» проекции со стороны Певца (удачные стихи при неудачной мелодии или наоборот), так и от неадекватной «материализации» (отсутствие у слушателя музыкального слуха, чувства ритма, наконец – вкуса). Дело в том, что «сумма» воспринимается и воспроизводится в большой степени на подсознательном уровне, а подсознание – едва ли не самая «умная часть» человека. Вот почему такую систему можно считать наиболее тождественной человеку, да и самой Природе. Очевидно, что эту форму искусства – песню – никто не придумывал, это как бы богоданный инструмент, из чего следует, что эти параметры природно наиболее приближены к аналогичным мировым полевым и энергетическим субстанциям, имеющим на самом глубинном уровне вполне определённую скрытую семантику, которую мы, в свою очередь, частично расшифровываем – на уровне слова и музыки, а частично – считываем и усваиваем внерационально, метафизически. В этом смысле мы с природой, с миром и друг с другом образуем весьма сопричастные сосуды, а песня (то есть способ «говорения» и управления семантическими вибрациями, находящимися в многофункциональных полевых связках между собой) – трансформатор и дирижёр этого процесса. Вот почему человек наиболее полно и достоверно реализует себя именно такой формой высказывания.

Домашняя и храмовая литургия души и духа и ревушие стадионы иной мессы имеют общие принципы построения и один энергетический источник. Но разные литургии – обращение в разные веры. В этом всегда есть элемент магизма, заклинания, шаманства; отсюда – сакральность (священность) фигуры певца. Священность не в смысле святости, а в смысле

могущественности. Становится понятным внимание античных философов к жанру, столь активно влияющему на мир и на человека, а так же осознание ими реальных последствий песенного воздействия. Понятно, почему школы орфиков были эзотерическими (закрытыми для непосвященных), ибо последствия бездумного (или безумного) обращения с такими ориентирующими энергиями могут быть весьма «неожиданными».

*Властью песен быть людьми
Могут даже змеи.
Властью песен из людей
Можно делать змей...*

– сказала классик и была, как всегда, права.

Как права Новелла Николаевна в своём поэтическом отторжении от слова «фундаментальный» по отношению к такой полётной, краткой, да и почти не имеющей материальности форме, именуемой песней. Мне это слово тоже не нравится. Но речь о том, что песня была и в ещё большей степени стала (в силу тотального присутствия) жанром, с которого культура начинается, который задаёт возможность и вектор построения на нём здания культуры. Физика высоких энергий занимается исследованием частиц, полевых и энергетических образований, коих тоже ни увидеть, ни потрогать, ни удержать... всё тонко... зыбко... но они называются фундаментальными в том же смысле, ибо образуют основание физического мира.

Честно говоря, все мои попытки осмыслить песенный феномен не носят характер «разобраться» с ним, или выстроить теорию, подобную, скажем, теории музыки... Я скорее наивен, чем безумен. Но почувствовать, с чем мы имеем дело, с каким механизмом, с какими возможностями мы соприкасаемся, и сколь раз но и насколько активно они могут быть использованы и используются...

Попытка формализовать каким-то образом такую структуру – дело гиблое, но перспективное; по аналогии с процессом поиска известного камня, в результате которого были открыты весьма интересные вещи различного толка. А песня – вполне алхимическая (метафизическая) структура. Кстати, в современной науке алхимия тоже существует, просто этот факт не является достоянием общественного сознания и потому звучит несколько странно. Например, такое явление в физике, как сверхпроводимость, на сегодняшний день – алхимия. Ну а песня, по многим аспектам, – тоже сверхпроводник.

Рассмотрим такой частный фрагмент: многие не воспринимают так или иначе организованный текст. Кто-то «не слышит» музыку, кто-то поэзию: видимо какие-то каналы восприятия не развиты. Песня позволяет «проташить» по любому из открытых каналов почти все тексты сразу. Неосознанно, как бы тоннельным эффектом.

Я долгое время (в 60-х годах) не воспринимал поэзию И. Бродского, которую мне приносили в машинописных перепечатках добрые люди. Ну, не готов я был к ней. Засыпал на пятой странице. И вот услышал песни Евгения Клячкина на стихи Иосифа Бродского, и меня, что называется, пробило, а

точнее – заворожило. Особенно – «Рождественский романс». Я был потрясён, гонял его по несколько раз на дню. Слов не понимал, не запоминал, не вникал. Меня поднимало и несло само состояние, общая его семантика. Когда же до меня дошла сама поэтика стихотворения (что случилось позже), я был удивлён тем, что понимание не сильно отразилось на самом состоянии. Песня может быть действительным ключом к восприятию любого отдельного текста при помощи остальных.

Сегодняшняя философская концепция восприятия мира – «Мир как Текст». Мы считываем, воспринимаем картину мира, строим её своим человеческим восприятием. Потому и такое количество философских картин мира, что даже один и тот же конкретный текст вызывает разные картины, а материализовать и передать собственное видение текста легче, нагляднее и убедительнее всего именно песней (помните – *обращение в свою веру*).

Поэзия – тоже один из фрагментов авторской картины мира, песня же – более общий, обширный, полифонический Текст. Но! Для того чтобы картина мира была адекватна, у её создателя должна быть в наличии соответствующая творящая и преобразующая энергия и свои личностные миропостроенческие константы. Иначе никакого строительства не получится – таковы законы мирозидания. В противном случае получается имитация, а то и профанация. Пока энергетическая недостаточность или нравственная деформация творца не достигает некоторого определённого порога, возникает всего лишь слабое произведение. Если же нравственно деформированный Автор вдобавок энергетически силён, тогда... Тогда его деформация становится убедительной, захватывающей, правящей... «Властью песен из людей можно делать змей!»

Очень по-разному люди могут строить свои отношения с Миром, с очень разными ключами они подходят к Мировому Тексту.

Я уже иллюстрировал теорему Гёделя через песню. Исследуя близкие проблемы, другой великий философ – математик Кантор – в 30-е годы XX века решил доказать один из основных догматов о Троице, где каждое лицо (ипостась) полагалось равновеликим всей Троице; то есть доказать математическими методами, что часть может быть равна целому. И доказал. Это одна из знаменитых теорем Кантора. Фундаментальная физика получила аналогичные результаты на материальном уровне много позже, в песне этот принцип заложен как бы изначально. Поэт (бард) в схожих состояниях в различное время может написать несколько стихотворений в одном ритмическом рисунке. У разных поэтов можно найти вариации на данное состояние и данный ритм. И вот ключевая мелодия с любым из вариантов этих стихов даёт эффект семантического обобщения всех этих текстов, собирания их в единое высказывание. Множество стихотворных текстов проявляет свою суммарную семантику (то есть целое) через один текст (через мелодию, в Песне). Я пока не говорю о новых качествах результирующего (целого) текста.

Здесь же может произойти явление обратного порядка. На один текст пишется (может быть, даже одним человеком) несколько мелодий, то есть

предлагается несколько семантических решений текста. Например – стихотворение «Я встретил Вас – и всё былое...»:

Вариант 1 – известная всем классическая мелодия;

Вариант 2 – на музыку «Каким ты был - таким остался...»;

Вариант 3 – на музыку «Вот кто-то с горочки спустился...»;

Вариант 4 – некое гусарско-водевильное решение;

Вариант 5 – придумайте что-нибудь сами.

Доказать абсолютную правоту, то есть единственность какого-то варианта, никому не удастся. Кстати, так же, как и неправоту. Например, ощущение неадекватности первого и второго текстов может и не возникать при вполне определённом характере третьего – интонационного – текста. Представим себе тютчевские строки в исполнении вполне нетрезвого гусара именно в водевиле. Предлагаемые обстоятельства потребуют именно такого решения (Вариант 4); оно не только не смутит слушателя, а наоборот, добавит необходимые краски для характеристики персонажа. Тогда общий Текст – Песня – станет восприниматься вполне адекватно, а возникающая комическая составляющая будет перенесена на персонаж.

Помимо забавности этих упражнений, в них заметен самый наглядный урок философского релятивизма. «Всё в мире относительно», – сказал один пожилой и очень мудрый человек. Что характерно – он был прав.

Аристотель назвал музыку и песню учителем взрослых. Но думаю, что к юному возрасту сие положение относится ещё в большей степени, ибо становление, формирование воспринимающих каналов начинается ещё до рождения. Какие каналы восприятия, какие чакры, контуры будут «прокачаны», развиты – теми фибрами человек и будет считывать и воспринимать мир и самого себя.

Известно, что если ребёнок до семи лет не научится разговаривать по-человечески – он уже не заговорит никогда. А что, если он до определённого возраста не научился воспринимать тонкие душевные энергии, которые и дают возможность подлинного восприятия мира? Подобная слепота и глухота –болезнь души.

Возможно ли исцеление?

Болящий дух врачует песнопенье.

Гармонии таинственная власть

Тяжёлое искупит заблужденье

И укротит бунтующую страсть.

Душа певца, согласно излитая,

Разрешена от всех своих скорбей;

И чистоту поэзия святая

И мир отдаст причастице своей.

(Евгений Баратынский)

Дай-то Бог...

АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ФАКТ¹⁸⁰

Во второй половине пятидесятых – начале шестидесятых годов у русской поэзии появилось новое, параллельное русло. Его создали «поющие поэты» – авторы стихов и музыки своих песен, являвшиеся одновременно их исполнителями (как правило, под аккомпанемент гитары). В одних случаях это были профессиональные поэты, сочетавшие песенное творчество с созданием непесенных стихотворений (Булат Окуджава, Александр Городницкий, Новелла Матвеева). В других случаях – авторы песен, именно в этом жанре реализовавшие свой поэтический талант (Юрий Визбор, Владимир Высоцкий, Юрий Кукин, Евгений Клячкин и многие другие). Песни такого рода поначалу исполнялись в дружеских компаниях, в туристских походах и геологических экспедициях, зачастую они предназначались для узкого круга, и прямой контакт исполнителя и слушателей создавал неповторимую, неформальную и доверительную атмосферу.

Со временем некоторые из авторов песен начали выступать с публичными концертами (чаще всего неофициальными или полуофициальными), еще больше расширили их аудиторию магнитофонные записи, сделанные как во время публичных, так и во время домашних концертов. Внедрившиеся в быт магнитофоны подорвали монополию власти на распространение звучащей информации, которая до тех пор проходила только через радио и телевидение и пластинки под строжайшим цензурно-идеологическим контролем. Как одна из разновидностей неподцензурного «самиздата» сформировался так называемый «магнитиздат». Поющих поэтов стали слушать (и петь) тысячи незнакомых им людей по всей стране.

Вскоре начались споры о том, как обозначить, как назвать новое общественно-художественное явление. Появилось выражение «самодетельная песня», возникли КСП (клубы самодетельной песни), стали проводиться многочисленные слеты и фестивали. В основе своей это было естественно возникшее молодежное движение со свободно-демократическими принципами и законами, однако власти пытались регламентировать работу клубов, навязать слетам и фестивалям комсомольские вывески и лозунги. Это позже вызвало неприятие термина «самодетельная песня» со стороны независимо настроенных участников движения, и прежде всего со стороны тех авторов, которые не без оснований

¹⁸⁰ Впервые опубликовано: Авторская песня. М., Олимп; ООО «Издательство АСТ», 1997. (Школа классики). С.5-12. Является вступительной статьей в этой книге об авторской песне 1950-1980-х годов как своеобразном явлении поэзии (*сост.*).

считали себя не «самодеятельными» сочинителями, не любителями, а профессионалами в искусстве.

Когда поющие поэты появились на радио, то посвященная им передача радиостанции «Юность» получила полусутоливое наименование «Барды и менестрели» (использованы были западноевропейские старинные названия певцов-поэтов). Из этих двух слов в обиходе прочнее укоренилось слово «бард»: им до сих пор продолжают называть тех, кто сочиняет песни и сам исполняет их, аккомпанируя себе на гитаре (в этом значении слово «бард» живет и в ряде иностранных языков). Однако самым общепринятым стало выражение «авторская песня», впервые употребленное, по-видимому, журналисткой Аллой Гербер на страницах журнала «Юность»¹⁸¹. Это выражение подхватили многие, его – с оговорками или без – согласились применить к своей работе такие лидеры и авторитеты, как Окуджава, Галич и Высоцкий. Поэтому понятие «авторская песня» дожило до нашего времени и даже вошло в справочные издания.

Бесполезно теперь спорить с этим обозначением, буквально придираясь к его внутренней смысловой противоречивости, к тому, что «авторскими», строго говоря, являются все песни, за исключением фольклорных, поскольку у них есть авторы музыки и стихотворного текста (допустим, Дунаевский и Лебедев-Кумач). Любой термин несет в себе ту или иную степень условности, соглашения между теми, кто им пользуется. Достаточно того, что под выражением «авторская песня» большинство говорящих подразумевают примерно одно и то же.

Обычно термин-название появляется позже, чем сам феномен, им обозначаемый. Когда же родилась авторская песня? Соблазнительна возможность точно указать «первую ласточку» жанра: кто предлагает в этом качестве «Бригантину» Павла Когана и Георгия Лепского¹⁸², кто напоминает о Вертинском, а кто видит первого «барда» в Денисе Давыдове... Если увлечься подобными ретроспективными поисками, то в конце концов можно добраться и до древнегреческой поэзии, исполнявшейся, как известно, под аккомпанемент кифары (предшественницы гитары). Но здесь необходимы разумные пределы. Песня, как таковая, предшествовала рождению всех поэтических жанров и является их общим источником. А тот тип песни, о котором у нас идет речь, сформировался именно в годы так называемой «оттепели» и отчетливо противопоставлял себя песням другого типа.

Авторская песня возникла как альтернатива «советской массовой песне» – жанру тоталитарного искусства, создававшемуся композиторами, поэтами и певцами. Среди деятелей литературы и искусства, работавших в этой

¹⁸¹ Автор, видимо, имеет в виду статью А. Гербер «Начинающие менестрели» (Юность. 1964. №8. С. 102-103.), однако в этой статье выражение «авторская песня» отсутствует.

¹⁸² Наряду с «Бригантиной» к числу таких «первых ласточек» относят также песни «Баксанская» (1943) А. Грязнова, Л. Коротавой и Н. Персиянова на известную мелодию Б. Терентьева, «Барбарисовый куст» (1943) Н. Моренца, «Глобус» (1947) М. Светлова на мелодию М. Львовского (правильно: стихи М. Львовского на мелодию М. Светлова – *сост.*) Эти песни поются и сегодня.

области, было немало талантливых людей. Но никто из них не был автором песни в полном смысле слова. Композитор должен был порой класть на музыку совершенно безразличные ему тексты. В других случаях стихотворец сочинял слова на готовую ритмико-мелодическую схему (так называемую «рыбу»). Не вполне свободны были в выборе репертуара и певцы. Мы не беремся здесь оценивать достоинства и недостатки, плюсы и минусы массовой песни (имевшей «общественно-политическую» и «эстрадно-лирическую» разновидности) – это особая эстетическая проблема. Но совершенно очевидно, что именно в противовес такому типу песни та, о которой у нас идет речь, предпочла назвать себя «авторской». Один человек сочетает в себе, как правило, автора мелодии, автора стихов, исполнителя и аккомпаниатора – вот признак авторской песни как культурного феномена. А доминантой здесь является стихотворный текст, ему подчинены и музыкальная сторона, и манера исполнения. Между прочим, это четко осознано музыковедами: «В связи с главенствующим значением текста творцами авторской песни являются обычно не музыканты, а поэты»¹⁸³, – говорится в краткой статье «Авторская песня» популярного справочника.

Бывали, конечно, исключения. Не всякий из творцов авторской песни непременно предстает «един в четырех лицах». Так, например, Александр Городницкий сочиняет стихи, мелодию, исполняет свои песни, но при этом аккомпанирует ему кто-то другой. Мир авторской песни нельзя представить без Дмитрия Сухарева, хотя он сочиняет только тексты, мелодии его песен принадлежат чаще всего Виктору Берковскому и Сергею Никитину, которые не пишут стихов, но как композиторы и певцы являются своего рода классиками, вошедшими навсегда в историю авторской песни. С «чужими» стихотворными текстами работают Александр Дулов и Александр Суханов. Нередки были случаи, когда барды исполняли песни друг друга, что порой создавало путаницу и недоразумения по поводу авторства. Наконец, в движении КСП появился целый ряд певцов-исполнителей: благодаря им песни Юрия Визбора, например, звучат сегодня не только в записях, но и в разнообразных творчески-исполнительских интерпретациях. Некоторые дерзают исполнять песни Булата Окуджавы, конкурируя с автором, продолжаящим выступать перед слушателями. Но все эти интересные «отклонения» не меняют сути дела. Исключения лишь подтверждают общее правило.

Доминантная роль поэтического текста определяет и критерий оценки авторской песни. Эстрадную песню часто любят исключительно за музыку (допустим, И. Дунаевского, М. Таривердиева или А. Петрова), за исполнение (к примеру, К. Шульженко, М. Бернеса или А. Пугачевой), «тексты слов» (по шуточному выражению Юлия Кима) во внимание принимаются тут редко. Авторская же песня в первую очередь оценивается в зависимости от качества стихотворного текста. Такая система ценностей сложилась в мире бардовской

¹⁸³ Будучевский Ю., Фомин В. Краткий музыкальный словарь для учащихся / 9-е изд., доп. Л., 1988. С. 4.

песни именно в те годы, которые мы условились считать «началом» этого явления.

Авторскую песню нередко называют «жанром», однако надо учитывать, что слово «жанр» в этом случае употребляется не в строгом литературоведческом смысле. В литературе существует жанр песни, к которому в равной мере принадлежат и «Хуторок» Алексея Кольцова (положенный на музыку разными композиторами), и «Подмосковные вечера» М. Матусовского (музыку к которым сочинил В. Соловьев-Седой), и «Полночный троллейбус» Б. Окуджавы (с мелодией, принадлежавшей самому поэту). Песня – это словесно-музыкальное произведение, словесная сторона которого – независимо от качества – принадлежит области поэзии, сфере художественной литературы.

Кроме того, многие песни соотносятся с иными литературными жанрами, взаимодействуют с ними. Бывают песни-баллады (слово «баллада» нередко выносили в названия своих произведений Анчаров, Галич, Высоцкий – у каждого из них «балладность» претворялась по-своему), Авторской песне нередко присуще драматургическое начало, отсюда песенные монологи, диалоги, сценки. Возможны и целые песенные поэмы (например, у Галича).

Авторская песня в комплексном смысле – это многогранное социокультурное явление, в известной мере – общественное движение 50-90-х годов XX века. Свое слово о нем еще предстоит сказать специалистам самых разных областей: музыковедам, культурологам, социологам, историкам. Когда-то драматург Александр Володин назвал бардовские песни «фольклором городской интеллигенции». Слово «фольклор» здесь было употреблено слишком своевольно (авторская песня – это творчество индивидуальное, а не коллективное), но огромная роль авторской песни в истории русской интеллигенции бесспорна.

Авторская песня явилась одной из форм противостояния мыслящей части общества коммунистическому режиму. Отнюдь не все барды были политическими диссидентами как Галич. Творчество, скажем, Новеллы Матвеевой или Юрия Кукина вполне аполитично. Но всех творцов авторской песни объединяют уважение к человеческой индивидуальности, мечта о таком обществе, где права личности признаются не на словах, а на деле, где свобода мысли считается нормой, а не аномалией. Именно это вызывало страх и ненависть тоталитарного режима к самой фигуре человека, который без спросу и разрешения «сверху» делится с другими людьми своими заветными, самостоятельными мыслями, выразив их в стихах, положив на музыку и взяв в руки гитару. Недаром с конца шестидесятых годов авторская песня вынуждена была перейти на полуполегалное положение: ее вытеснили из радиозфира, почти не допускали на телеэкран. Травле в официальной прессе подвергались Окуджава и Высоцкий, вынужден был эмигрировать Галич. Концерты бардов организовывались с неизменным риском и тщательно контролировались «личностями в штатском». Теперь многим даже трудно понять, почему визборовский «Разговор технолога Петухова...» в 1964 году вызывал такую панику у идеологических начальников, а тогда

малейшее, пусть шутливо выраженное сомнение в том, что наша страна «впереди планеты всей», было преступной крамоллой.

Немалую роль сыграла здесь и элементарная зависть «законопослушных» стихотворцев, чьи бесцветные книги выходили благополучно, но по известности, по проникновению в людские души никак не могли сравниться с бардовской поэзией. Они стремились доказать, что песня – это не поэзия, что к литературе относится только то, что напечатано на бумаге. В период перестройки и гласности все искусственные преграды были устранены, и авторская песня обрела полноправное гражданство: стали официально выпускаться пластинки бардов, живых и уже ушедших из жизни, публиковаться стихотворные сборники. Возникла ситуация честной конкуренции. Естественно, в области авторской песни тоже не все оказалось равноценным: есть здесь и произведения посредственные, и просто неудачные. Но в целом авторская песня выдержала проверку «по гамбургскому счету» (выражение Виктора Шкловского, подразумевающее оценку творчества исключительно по эстетическим критериям). «Процент» доброкачественных произведений оказался отнюдь не ниже, а, пожалуй, выше, чем в благополучной «письменной» поэзии. Не говоря уже о том, что авторская песня во многом спасла честь русской поэзии, благодаря творчеству бардов годы так называемого «застоя» не превратились для поэзии в целом в моровую полосу.

Многие решили, что на этом история авторской песни и закончилась, что в ситуации политической свободы, без тоталитарного гнета этот вид поэзии существовать не может. К тому же уходит в прошлое магнитофонная форма существования авторской песни – размножаясь в компакт-дисках и видеофильмах, свободно печатаясь в журнальных и книжных изданиях, авторская песня перестает быть сама собой. К тому же начинает стираться граница между бардовской песней и рок-поэзией. Словом, авторской песней надлежит считать только то, что написано до начала 90-х годов, и где-то в этом времени надо поставить окончательную точку. Так смотрят на ситуацию и многие творцы авторской песни, включая ее патриарха Булата Окуджаву, и ряд ее исследователей, в частности, Андрей Крылов.

С такой точкой зрения можно поспорить, имея в виду, что наследие тоталитаризма изжито отнюдь не полностью, что вольный бунтарский дух бардовской поэзии еще может быть востребован обществом и культурой. Быть может, взаимодействие авторской песни с новыми формами коммуникации и со смежными художественными явлениями обогатит гитарную поэзию, не лишив ее художественного своеобразия. Но так или иначе спор этот еще предстоит, итоги его подведены будут не раньше начала следующего столетия, а сегодня можно заняться другой работой – рассмотрением авторской песни как сугубо литературного явления, как факта русской поэзии второй половины XX века. <...> Собрать песенные тексты, которые можно считать полноценными стихотворениями, подлежащими не только прослушиванию, но и чтению «глазами».

АРЬЕГАРДНЫЙ БОЙ ОТТЕПЕЛИ¹⁸⁴

Двадцать лет назад в Академгородке под Новосибирском прошел знаменитый фестиваль бардов, о котором помнят до сих пор¹⁸⁵. Я был там от начала до конца. Никаких записей не делал ни тогда, ни после: не видел в том необходимости. Да, в моей жизни фестиваль сыграл огромную роль, но это, в конце концов, не повод для воспоминаний, деталь моей биографии, и не более того.

Но недавно я узнал, что фестиваль этот, оказывается, сыграл огромную роль и в судьбе Александра Галича, а это уже совсем иное дело. Все, что касается жизни одного из крупнейших поэтов эпохи и, пожалуй, самого из них непримиримого, достаточно важно хотя бы потому, что никто не знает, какая именно частность окажется полезной завтрашнему исследователю и интересной завтрашнему читателю. Пишущих свидетелей более чем странного в ту пору события осталось не так уж много, не знаю, дойдут ли у кого-нибудь из них руки до этого веселого и наглого пролома в застойной стене. Словом, самое время задать себе классический вопрос: кто, если не ты, и когда, если не сейчас? Системы и логики не обещают, расскажу лишь, что помню и как помню. На память не жалею, но, возможно, в каких-то деталях и ошибусь по причине, о которой скажу позже.

Впервые об этом фестивале я услышал от друга-приятеля Жени Шатько, удивительно славного и совершенно бесконфликтного в общении человека, который тогда писал очень симпатичную прозу, публиковавшуюся в основном в «Юности», и еще не приступил к юмористическим рассказам, принесшим ему популярность и уверенность в себе. Женя был не москвич, мыкался с женой по квартирам, полностью зависел от тощих нерегулярных гонораров. Сколько же порядочности надо было иметь, чтобы в столь неласковой ситуации не только не скурвиться, но и не озлобиться!

- Слышал про Новосибирск? – спросил Женя.

- А что в Новосибирске?

- Фестиваль бардов. В Академгородке. Надо бы поехать, а?

- А кто будет?

- Говорят, Галич.

Уговаривать меня не пришлось.

Здесь надо хотя бы коротко объяснить или напомнить, чем была в те годы для нашего поколения бардовская песня.

В конце шестидесятых уже отчетливо сказывалось то, что сейчас именуется застойностью. Но термин этот достаточно условен: где-то застой

¹⁸⁴ Впервые опубликовано: Российские вести: Лит. листки, 1998, 8 апреля (сост.).

¹⁸⁵ Имеется в виду Первый фестиваль самодеятельной песни, который состоялся в марте 1968 г. в Академгородке гор. Новосибирска (сост.).

был, где-то нет. Впрочем, пожалуй, его не было нигде. Брежневско-сусловская верхушка рвалась к государственной казне, прорастая метастазами в области и республике, – наступала золотая пора аппарата, который вовсе не застаивался, а, наоборот, весьма активно прибирал к рукам все кормушки, дотянуться до которых позволяла занимаемая должность. Прогнивали опоры экономики – но зато с ускорением строились бани с каминами, гостевые дома и дачи с залами для приемов. Речи секретарей Союза писателей становились все тошнотворней, зато энергично росли тиражи «нужных» романов, и на пиджаках главных инженеров человеческих душ оставалось все меньше места для новых заслуженных наград – кое-кому было в пору подставлять под лауреатские медали спину, а то и задницу. Какой уж тут застой – культурная обслуга старалась всюю!

Но и настоящее искусство отнюдь не заболачивалось. В те годы, именно в те, в русской литературе одновременно работали Твардовский и Гроссман, Бродский и Дудинцев, Астафьев и Бакланов, Солженицын и Домбровский, Трифонов и Володин, Тендряков и Аксенов, Самойлов и Тарковский, Арбузов и Петрушевская, Войнович и Жигулин, Владимов и Казаков, Ахмадулина и Вознесенский, Евтушенко и Жванецкий, Соколов и Вампилов, Шукшин и Абрамов... Хорош застой! Нет, такой литературы стыдиться не надо. Она ломала запреты, рвала колючую проволоку цензуры, и, в конце концов, идеологические вертухаи то тут, то там давали слабину.

Но ирония и особая радость эпохи заключалась в том, что рядом с этой борющейся словесностью появилась, для всех неожиданно, другая. Эта литература стены не ломала и колючку не рвала, с сусловскими прихлебателями не боролась, не стучала кулаком по редакторским столам и не требовала справедливости в высших инстанциях. Она по-птичьи перелетала установленные загородки, и охранники на литературных вышках не могли за ней уследить. Эту словесность не печатали, не пропагандировали по радио, не записывали на пластинки, не выносили на эстраду, не пускали на телевидение, но ей того и не требовалось.

Не знаю, сочтут ли отдаленные потомки Окуджаву великим поэтом, но одна великая заслуга у него есть точно – открытие свободного жанра. Тоталитарная держава существовала сама по себе – авторская, или, как ее тогда называли, бардовская, песня – сама по себе. Эта песня была, разумеется, всякой – и хорошей, и средней, и плохой. Но на любом уровне она была неподцензурной. И это просто выводило из себя идеологических держиморд.

Конечно же, ни Солженицына, ни Тендрякова, ни Евтушенко власть не любила. Но – терпела. Ибо их можно было разрешить, но можно и запретить. А вот Окуджава и Галич вызывали у правительственных и литературных чиновников не только сословную ярость, но и жгучую профессиональную обиду. По-человечески их можно понять: мало того, что этих поэтов нельзя было запретить – их нельзя было и разрешить! В такой ситуации любой полезет на стену...

Песни Галича били аппаратчика в самое больное место: поэт едко и точно обнажал корыстную, рваческую, воровскую подоплеку режима, он срывал с чиновника ту рубашку, что была ближе всего к телу. На святое посягал: на «подъезды для начальников», на «кабинеты с холюями и секретаршами», на «топтунов» под окнами, на дачи и «Чайки», на «пайки цеховские» и «мотоциклетки марочные».

Песен Галича я слышал много, порядочно помнил наизусть и даже пытался воспроизводить в компаниях, не имея на то ни малейших творческих оснований. Но вот автора ни разу не видел. Не приходилось.

Магнитофоны тогда были громоздки и редки, я престижным аппаратом не владел, услышать приличную запись было трудно. Ну, а ради того, чтобы живьем самого автора... Тут я, пожалуй, и на Камчатку бы не поленился.

Вообще, фестиваль бардов представлялся нам с Шатько настоящим пиром раскованности, своеобразным Клондайком, где каждый новый аккорд мог вдруг обнажить золотую жилу свободного слова.

Короче, полетели. Денег не было, но эту проблему решили: взяли командировки от журналов с какими-то обычными заданиями, лишь бы в Новосибирск.

Следующая неделя, неделя фестиваля, была в моей жизни, возможно, самой яркой. Для теперешних моих записок это плюс и минус, потому что яркость слепит, тени исчезают, многих деталей не разобрать. Какие-то сцены и эпизоды просто стоят перед глазами. А вот что было между ними, не только не запомнилось, но как бы и не увиделось – белые пятна, и все. Совершенно не помню, например, спал ли я в ту неделю. Похоже, что вовсе не спал, хотя умом понимаю, что так не бывает. Поэтому на последовательное изложение событий я просто не способен, как осталось в памяти, так и расскажу.

Кто приехал?

Приехало до странного много народа. Одних бардов было около сорока – для самостоятельного мероприятия, да еще в центре Сибири, цифра гигантская. Москва, Ленинград, Севастополь, Одесса, Свердловск – кто только не был представлен! Диапазон одаренности – от совсем начинающих ребят до Галича. Если не ошибаюсь, до сих пор из участников песенного праздника прочно удержались на подмостках лишь двое: Юра Кукин и Саша Дольский. Впрочем, не исключено, что кто-то, в ту пору безвестный, получил имя потом.

Помимо поющих, собралась вполне приличная компания безголосых, но пишущих. Кроме нас с Шатько, прилетел еще Витя Славкин, ныне известный драматург, а тогда начинающий юморист. Из какой-то ближней Сибири, кажется, из Барнаула, приехал Жора Целмс, корреспондент «Комсомолки», честнейший журналист, обладавший неоднозначной способностью обнаруживать эту честность в самый неожиданный для начальства и самый невыгодный для себя момент. Прилетела Ляля Розанова, биолог, писательница, журналистка, классическая «шестидесятница», талантливая во

всем, чего бы ни касалась. Вот только здоровья не было, из сердечных приступов не вылезала.

Еще были всякие странные люди, непоющие и непишущие, которые из разных российских краев добрались до фестивальной столицы с единственной и, в общем-то, самой светлой целью просто послушать, – благородные фанаты из тех, чья бескорыстная энергия создала лучшим нашим бардам прочную, как бронжилет, славу и в конечном счете уберегла их от тюрьмы.

Кто это все устроил?

Поразительно, но такое гигантское, разветвленное и дорогостоящее дело поднял самодеятельный оргкомитет. Все сумели: и обеспечить места в гостинице, и оплатить бардам, в основном нищим, все расходы, и снять огромные залы, и организовать кормежку для всей приехавшей оравы... И со всем этим справился десяток молодых ученых – после чего я, оголтелый «лирик», и стал наших «физиков» уважать. Там, где молодые гуманитарии давно бы перессорились и загубили дело, «технари» довели его до ума.

В большинстве своем эти деловитые ребята были членами знаменитого на всю страну клуба «Под интегралом», центра духовной жизни Академгородка. Костяк клуба составляли талантливые молодые ученые, веселые, смелые, позволявшие себе много непозволенного. Отчасти выручала их пародийная маска клуба, спасительный для российских умников и правдолюбцев колпак с бубенчиками. У клуба был президент, кабинет министров во главе с премьером и т. д. Вся эта бутафория довольно успешно держала клуб на плаву, ревнители идейного целомудрия не знали, с какой стороны к нему подступиться: ведь, объявив войну шутейной компании, и сам, чего доброго, угодишь в шуты. Более же всего охраняло клуб тогдашнее новосибирское двоевластие: и сидевший в обкоме Горячев, и руководитель Академгородка академик Лаврентьев были на равных членами ЦК. Так что в идеологически тоталитарной Новосибирской области поселок ученых был чем-то вроде вольного города.

Самодеятельный фестиваль стоил не только больших хлопот, но и больших денег. Откуда они взялись?

Вот это я знаю точно. Ибо тесно общался с самым влиятельным в финансовом отношении членом оргкомитета.

Деньги на фестиваль дал сам фестиваль задолго до открытия. Оргкомитет снял в городе несколько больших залов, билеты на все концерты разлетелись в момент – в ту пору вольная песня была любима, как позднее рок-группы, и куда популярней, чем нынче видеопорнуха. Собранных денег хватило и на проезд бардам, и на гостиницу, и на харчи, и на все неожиданности, которые то и дело возникали.

К нашей журналистской компании в качестве гида и покровителя была приставлена девушка лет восемнадцати, плотненькая, свойская, компанейская – открытая душа! Она водила нас по городку и во всех забегах, где мы потребляли свои котлеты с макаронами, регулярно забывала под столом большую хозяйственную сумку, такую драную и

грязную, что на нее даже последний бомж не посягал. И напрасно – в этой сумке помещался весь наличный капитал оргкомитета, что-то около десяти тысяч рублей, поскольку хозяйка сумки была в оргкомитете не кем-нибудь, а министром финансов.

Мы размещались, кормились, знакомились, весь город словно бы дрожал от волнения перед завтрашним уникальным действием – а между тем еще неизвестно было самое главное: разрешат или не разрешат.

ОНИ¹⁸⁶ всё ещё не высказались определенно. Думали.

Кто – ОНИ?

А этого в ту пору никто не знал, ибо знать было не положено. Кто надо. От кого зависит. ОНИ.

Город бурлил, тема разговоров была одна: запретят или разрешат?

Когда мы только прилетели, прямо в аэропорту выяснилось, что – запретили. Когда добрались до гостиницы, оказалось, что – нет, разрешили. Потом откуда-то с таинственных верхов вновь опустился запрет. Затем некие признаки опять обнадежили.

То, что происходило на моих глазах в Академгородке, лучше всего определить широким современным словом «тусовка». Мандраж, суета, слухи, легко возникающие и распадающиеся группки людей, деловитые передвижения хоть как-то причастных к тайне и разболтанное шатание тех, кому оставалось только ловить сплетни и с надеждой вглядываться в озабоченные лица посвященных.

Информация зыбкими волнами спускалась из райкома в низы, по дороге меняя форму и содержание. Быть или не быть? Петь или не петь?

Как я теперь понимаю, дать команду, ту или иную, должен был первый секретарь обкома. Но он, видимо, предпочитал не возникать, туманно надеясь, что команда каким-нибудь образом дастся сама, что все автоматически утрясется и рассосется, а он тем временем зарезервирует мнение. С точки зрения чиновника, вообще, лучшее место для мнения – резерв. В резерве мнение, как в засаде, там ему ничего не грозит. Оно же, напротив, представляет вполне реальную опасность, ибо в нужный момент, когда все определится, выскочит из укрытия и нанесет добивающий удар справа налево или слева направо, смотря по обстановке. А в понимании обстановки тогдашний новосибирский хозяин был крупный профессионал. Свою шахматную партию он вел необычайно тонко. Запрещал – но не до конца. Разрешал – но в принципе, ставя невыполнимые условия. Он перекидывал фестиваль с руки на руку, как горячую картофелину, не решаясь ни выбросить, ни съесть.

Словом, весы качались, когда нам, журналистам без полномочий, пришла в голову не худшая из идей. Мы создали при еще не открывшемся фестивале пресс-бюро, организацию, к которой все чиновники страны

¹⁸⁶ Выделено автором (*сост.*).

относились в те времена с опасливым уважением: не начальство, конечно, но мало ли... Шлепнут что-нибудь в центральную прессу, и доказывай потом, что у тебя не два горба. А мы проводили заседания, брали интервью, сами давали их местной прессе, словом, вели себя как люди, обладающие несомненной информацией. Не откуда-нибудь, из Москвы – а вдруг и там ждет своего часа зарезервированное мнение?!

Но пока развивались все эти анекдотические игры, дело шло своим чередом: составлялись программы, вывешивались афиши, обладатели билетов делали прически или гладили брюки – неразрешенный фестиваль набирал инерцию и все более и более делался непреложным фактом. В конце концов его, кажется, все-таки запретили, но так неуверенно, что этого никто не принял всерьез. Какие-то люди среднего звена еще пытались отдавать тормозящие распоряжения, но уже вслед поезду.

История в Академгородке научила меня многому. Прежде всего тому, что у начальства никогда нельзя просить разрешения – запретит просто от неожиданности. Надо ставить начальство перед фактом – оно гораздо охотней разрешает то, что уже есть...

И как-то не сразу осознавалось, что причиной многочисленных разнонаправленных действий в масштабах огромного города был, по сути, один-единственный человек, при этом не занимавший никаких должностей ни в одной из заполнивших страну контор. Кустарь-одиночка с гитарой, представитель несформулированного жанра, литератор, предельно далекий от начальственных писательских вершин. Галич Александр Аркадьевич. Не будь Галича с его бескомпромиссной сатирой, фестиваль вообще прокрутили бы, к всеобщему удовольствию, быстро и без проблем: выделили средства, обеспечили явку, на хорошем уровне провели заключительный концерт и вручили особо отличившимся памятные призы обкома комсомола с пожеланиями дальнейших творческих успехов на трудном поприще массовой молодежной песни. К сожалению, одна гитара из сорока в это потенциальное благополучие не вписывалась...

Галича я прежде не видел, не пришлось. Теперь, увидев, был, пожалуй, разочарован. И хоть выделить его из толпы прилетевших бардов оказалось просто: он был куда старше остальных, я все же переспросил кого-то из сведущих, он ли это. Подтвердили: да, он.

Образу бесстрашного литературного воителя, сложившемуся у меня к тому времени, реальный Галич не соответствовал. Крупный, лысоватый, усы, тяжелое умное лицо. Скорей уж доктор наук, или, например, хирург, или умный, но пьющий преподаватель провинциального института. Гитара в чехле, которую он, как и прочие, держал в руках, с ним плохо вязалась: инструмент молодежный, а ему было где-то к пятидесяти.

Похоже, и Александру Аркадьевичу поначалу было не по себе на юном празднестве, он молчал, держался в сторонке и, вообще, среди румяных и лохматых коллег выглядел старшеклассником, из-за педагогической неувязки сунутым временно в группу приготовишек. Впрочем, в плане творческом так примерно и было. Среди участников фестиваля оказалось несколько человек

одаренных и удачливых, впоследствии получивших большую известность, а, скажем, Юра Кукин и тогда уже ее имел. Но Галич-то был не одарен или талантлив, он был великий современный поэт, и все мы вокруг это понимали. Конечно, слово потомков впереди: может, причислят поэта к лику классиков, может, вскорости забудут – их дело. Но суд потомков бессилён отменить вердикт современников. В шестидесятых и семидесятых годах двадцатого века Галич был в России великим бардом, это факт, и его нельзя отменить, как нельзя результат футбольного чемпионата перечеркнуть розыгрышем следующего года.

Мы все тоже держались с Александром Аркадьевичем довольно скованно, боялись навязаться, надоест, просто погубить банальной болтовней драгоценную творческую минуту. Да и не было опыта общения с великими: черт их знает, как вести себя с ними, принадлежащими чуточку нам, но в основном все-таки человечеству. Так что стремительно складывающееся фестивальное общество было само по себе, а Галич сам по себе.

К счастью, вечером длинного и редкостно насыщенного первого новосибирского дня я увидел дружка Галича.

Организаторы фестиваля, как это принято повсеместно на нашей благословенной земле, решили обсудить все тревожные вопросы за столом в домашней обстановке. Собрались на квартире у одного из молодых ученых, если не ошибаюсь, Геры Безносова. Из, так сказать, прессы позвали нас с Шатко. Из бардов – Александра Аркадьевича. Довольно широко был представлен и актив фестиваля, состоящий из молоденьких, очень симпатичных девушек, на которых я, вопреки моему мудрому обыкновению, внимания почти не обращал, ибо смотрел в основном на Галича.

С алкоголизмом тогда еще не боролись, боролись с алкоголем, в основном путем его прямого уничтожения, и наш коллектив к этой битве подготовился неплохо; вина хватало, водки хватало, и даже коньяк был в те годы по карману кандидатам наук.

Тем не менее, собрались отнюдь не ради питья и даже не ради обсуждения проблем – все ждали, когда наконец Галич возьмет гитару. Он, однако, не торопился, и не потому, что набивал себе цену, – и так было выше некуда. Просто великий бард был занят иным.

Как человек грешный – я всегда боялся праведников: уж очень жестоко они подчеркивали мое собственное безнадежное несовершенство. Александр Аркадьевич праведником явно не был, и это успокаивало. Он не пропускал ни одного тоста и не хмелел, а словно бы освобождался, на лице появилось выражение довольства и покоя, полного приятия действительности. Мы страстно обсуждали завтрашние проблемы (их характер был ясен уже сегодня), однако чуть погодя я заметил, что голос Галича в этих разговорах не слышен.

Оглянувшись, я понял причину его общественной пассивности. Александр Аркадьевич удобно сидел в кресле, откинувшись на спинку и прикрыв глаза. На подлокотнике устроилась одна из активисток, стройная

темноволосая девушка. Галич, отдавая должное ее фигуре, пытался изучать ее по Бройлю, то есть на ощупь. Девушка, символически отстранясь, что-то шепотом выговаривала поэту и в такт словам похлопывала его обеими ладошками по щекам. Александра Аркадьевича подобный ход событий явно устраивал, ибо ее руки, поднятые на уровень плеч, никак не мешали и даже способствовали его исследовательской деятельности.

К сожалению, кто-то из кандидатов наук воспринял происходящее иначе и, под каким-то предлогом отозвав девушку, стал грозно вопрошать, как она смела поднять руку и т. д. Бедная активистка страшно перепугалась и принялась шепотом кричать, что это просто игра, что она никогда бы себе не позволила, что она понимает все значение Галича для поэзии и демократии, что, если это так выглядело со стороны, она готова немедленно... На что она была готова, я так и не узнал, ибо Александру Аркадьевичу все же вложили в руки гитару.

Предлог был самый простейший: Галич как бы и не пел, а просто «показывал» песни, чтобы мы все сообща могли составить программу завтрашнего (если он состоится) концерта. Но «показывал» Александр Аркадьевич великолепно, с полной отдачей. Тогда же я понял еще одно, помимо огромного таланта, принципиальное отличие Галича от большинства известных мне бардов: не только в стихах, но и в исполнении он был абсолютно профессионален – очень высокого класса актер! Не случайно до сих пор мало кто решается петь Галича с эстрады: копировать его манеру бессмысленно, состязаться с исполнителем такого уровня почти безнадежно.

В тот вечер Александр Аркадьевич пел много и охотно, лишь изредка прерываясь на рюмашку. Возможно, его стимулировала незнакомая восторженная компания, возможно, лишь прекрасная ее часть – не знаю. Было сильно за полночь, когда он отложил гитару.

- Примерно так, – сказал он, – так что, ребята, выбирайте.

Что это были за песни, говорить не стану – нынче настоящий, неурезанный Галич хорошо известен, а там был именно настоящий, «избранный» Галич, вся его классика. Помню, лишь одна песня прозвучала бледно – единственная о любви. Что поделаешь, в большинстве своем даже очень крупные поэты не универсальны. У кого некрасовский талант, у кого есенинский...

Мы молчали. И не только потому, что после отточенных песенных слов любые свои прозвучали бы убого. Было невозможно представить себе только что услышанные стихи на официальной советской сцене.

Видимо, Галич тоже почувствовал это и решил нам помочь.

- Смотрите, ребята, – сказал он, – песен много, можно выбрать те, что поспокойнее.

Я не мог поднять глаза на лидеров «Интеграла». Нам-то что, как приехали, так и уедем, а им, организаторам, тут жить и работать – если оставят на работе...

Президент «Интеграла», худощавый кандидат наук Толя Бурштейн (ему тогда было тридцать три) наконец заговорил обычным своим тоном, ровно и слегка нудновато:

- Видите ли, Александр Аркадьевич, если вы не будете петь свои главные песни, все, что мы организовали, просто потеряет смысл.

Тем и решилось.

Концерты в Академгородке и в нескольких городских залах шли каждый день. Ажиотаж был фантастический. Помню расписание в одном из залов: первый концерт в полдень, потом в четыре, потом в восемь, потом в полночь. Видимо, нечто похожее было и в других местах. То ли с ужасом, то ли с гордостью рассказывали, как перед ночным концертом в огромном зале кинотеатра выломали дверь.

Александр Аркадьевич выступил только один раз: дальше власти стали стеной. Фестиваль – ладно, но чтобы без Галича.

Однако без Галича все равно не получилось. Его песни стали «показывать» на вечерах другие барды, ближе всего к первоисточнику получалось это у тогдашнего президента клуба самодетельной песни Сережи Чеснокова, физика из Москвы, худенького парня, спокойного, вежливого и бесстрашного. Да и сам Галич пел, пожалуй, каждый день. Ведь помимо официальных, то есть платных, концертов, были иные: для ученых, для актива, для организаторов, для социологов, проводивших дискуссию по проблемам бардовской песни. Но, естественно, это только так говорилось: для актива, для социологов. Всякий раз набивался полный зал.

И вновь в памяти калейдоскоп, мелькание эпизодов.

Вот Галич на сцене, скованно звучит первая фраза:

- Вы, наверное, думаете: усатый дядька, и вдруг с гитарой...

Поэту неловко, он словно оправдывается. И мне в зале чуточку неловко. Что на подмостках с гитарой – это, конечно, здорово. Но не на фестивале бы, в очередь с мальчишками, а во Дворце спорта, при битковом аншлаге, и чтобы на афише единственное имя... Но таких концертов у Галича не было и, что куда хуже, не было и у нас. Не его обездолили – страну обокрали...

Вот обсуждение проблем бардовской песни, которое веду почему-то я. Какие барды, какие проблемы – разговор только о Галиче. Сережа Чесноков говорит что-то о языке Александра Аркадьевича и в доказательство тезиса, умница, поет три его песни. Потом выступает плотный щекастый парень, секретарь новосибирского обкома комсомола по идеологии, и ругает «Балладу о прибавочной стоимости». Логика выступления: герой баллады, коммунист, собирается из-за наследства переселиться в капстрану. Выходит, все коммунисты готовы из-за наследства переселиться в капстрану? Я тоже коммунист – значит, и я из-за наследства готов переселиться в капстрану?

Зал шумит, топает ногами, я с умеренным успехом взываю к порядку.

- А где тут социалистический реализм? – торжествующе уличает Галича секретарь.

После я его спрашиваю:

- А что такое социалистический реализм?

Он, подумав, поясняет примером:

- Вот, допустим, у нас есть старые улочки – развалюхи, сараи. Может их художник нарисовать? Может. Но если он социалистический реалист, он где-нибудь сбоку обязательно нарисует подъемный кран, тогда будет и правда, и перспектива...

Дискуссия идет бесконечно, страсти бурлят, четыре микрофона тянут свои бутончики к губам каждого выступающего. Все записывается! Один магнитофон принадлежит Дому ученых, второй – клубу песни, третий – местной власти, четвертый...

Впрочем, четвертый не принадлежит никому, он как бы и вовсе не существует, и шнур от микрофона уходит в никуда: то ли в земные недра, то ли в космические выси. Ладно, пусть пишут, все равно наговорено столько, что лишний виток пленки ничего принципиально нового не добавит. И, вообще, скрывать нам нечего, тем более что ничего и не скроешь. Зато честь: нет в стране такой организации, где не интересовались бы песнями Галича.

Вот вечер в каком-то из академических коттеджей, если не ошибаюсь, у Александра Даниловича Александрова, либерального академика, покровителя искусств, любимца и защитника инакомыслящей молодежи тех лет. У стены рядом двое: Галич и красный от смущения высокий, худой мальчик с красивым, трагическим, обреченным лицом. И одаренность, и нежизнеспособность видны сразу: такие ребята с диктатурой не уживаются. Мальчик что-то натворил и сослан в Новосибирск как бы на перевоспитание – но нет, он не из тех, что каются и берутся за ум. Впрочем, его судьба еще впереди: и крохотная гибельная демонстрация протеста на Красной площади, и тюрьма, и лагерь, и эмиграция, и ранняя смерть в чужом Париже, то ли по воле случая, то ли по собственной воле. А пока Вадим Делоне громко призывает выпить за великого поэта Александра Галича и еще гуще краснеет от собственной дерзости. А Галич отмахивается от высокого титула и обнимает парня за плечи...

Боюсь, у читающего эти заметки сложится впечатление, что фестиваль состоялся как бы из сплошной борьбы. Отчасти, может, так и выходило. Но прежде всего это все же был праздник, праздник песен, знакомств, откровенных речей и решительных поступков. Праздник, кстати, очень веселый, где остроумие ценилось не ниже гражданской смелости.

Помню, например, выборы «Мисс фестиваль». Мы с Шатко в жюри и испытываем мощный напор разного рода лоббистов. Голя Бурштейн с нудным упорством требует, чтобы звание досталось аспирантке, активно проявившей себя в общественной работе. Мы поддаемся давлению и беспринципно увенчиваем лаврами общественное лицо девушки, которую даже толком не разглядели. И тут блат!

Зато дальше берем реванш и выбираем «Мисс прессы» по своему вкусу – десятиклассницу с самоуверенной мордочкой и такими фантастическими ногами, что сосредоточиться на ее душевных качествах уже просто нету сил...

С удовольствием и облегчением замечаю, что Галич наконец обрел нормальную компанию, без которой российскому человеку никакая слава не в радость, – он подружился с Юрой Кукиным. Кукина я до фестиваля не знал, хотя песни его слышал, и они мне не нравились, кроме одной, знаменитой: «Люди посланы делами, люди едут за деньгами, убегают от обиды, от тоски. А я еду, а я еду за мечтами, за туманом и за запахом тайги». Остальные песни грешили сентиментальностью, и Кукин заглазно представлялся мне бледным, тонкошеим молодым человеком со сладким голосом и женственными чертами. Оказалось, все наоборот: коренастый крепыш с хриплым голосом и криминальной физиономией. При этом Юра действительно был сентиментален и профессию имел – учить детей фигурному катанию. Пел он стоя, поставив ногу на низкую скамеечку и наклоняясь вперед. Обаяние его было бесконечно, я орал и хлопал вместе с залом. Все-таки бардовская песня – совершенно особое искусство, ее нельзя разложить на составные, надо только слушать, причем в авторском исполнении. Тут не слова главное и не музыка – личность, на девяносто процентов личность. Юра и рядом с Галичем остался личностью, они быстро перешли на «ты», «Юра – Саша», ходили вместе, и лица их обычно были сильно румяны, боюсь, не только от горячих споров об искусстве...

И как же перепугались власти! Впрочем, не зря! Новосибирск показал, какой взрывной, будоражащей силой, каким воздействием на слушателя обладал немолодой лысоватый человек с обычной гитарой. Больше колебаний не было: Галичу перекрыли все пути, кроме одного – в глухое безвариантное диссидентство. Он не уходил во внутреннюю эмиграцию – его отправили во внутреннюю ссылку без права переписки с народом.

Последний раз я увидел Александра Аркадьевича уже незадолго до его отъезда туда. Мы пришли с Сергеем Чесноковым. Галич был болен, полулежал. Он расспрашивал о новостях, их было не так уж много. Самую интересную Сережа не рассказывал, а спел – тогда еще свежую и малоизвестную «Охоту на волков» Высоцкого. Вспомнили Новосибирск. Александр Аркадьевич проговорил задумчиво, что Вадим уже на выходе – речь шла о Делоне, который отбывал срок за демонстрацию протеста против удушения танками «пражской весны». Потом Галич взял гитару и полупрочел, полуспел свою горькую поэму о Януше Корчаке. Об отъезде было сказано вскользь, что толку говорить о неизбежном...

Кстати, вскоре после Новосибирского фестиваля, буквально недели через две, проявил себя загадочный четвертый микрофон: началась полоса неприятностей. Задела она и нас с Женей Шатько, и других участников самодельного смотра самодельной песни. Но, насколько помню, никто ни о чем не пожалел. В конце концов, за все положено платить. Ведь целую неделю мы были свободными людьми. Нам выпало счастье участвовать в последнем, предельно нерасчетливом и, возможно, именно потому удачном арьергардном бою оттепели – Впрочем, может быть, это была первая атака еще далекой перестройки? А главное, мы надышались поэзией Галича на многие годы вперед.

Нет, плата не была высокой.

Этот фестиваль можно вспоминать и вспоминать, но, как в песне, надо вовремя оборвать аккорд.

Я уже написал, что новосибирский праздник вольной песни сыграл особую роль в жизни Галича. Да, вот так вышло, что это было единственное – подумать только, единственное! – его публичное официальное выступление на родине. Первое и последнее. Лишь один свободный глоток воздуха перепал великому барду в любимой стране...

Юрий ЛОРЕС

АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ КАК ТЕАТР ОДНОГО АКТЕРА¹⁸⁷

Введение.

*Цель творчества – самоотдача
Б. Пастернак*

Прежде, чем начать разговор непосредственно об авторской песне, изложить конкретную информацию, надеюсь, что полезную для тех, кто занимается или готов заниматься любым из видов творчества в данной области (сочинять и петь или только петь стихи), необходимо найти ее место в системе искусств. А для этого, в свою очередь, необходимо сказать несколько слов об искусстве вообще.

Если мы попробуем определить, что же такое искусство, то, исходя из наших представлений о его целях и задачах, мы обнаружим два различных и, в каком-то смысле, взаимоисключающих понятия.

Одно из искусств ставит задачу отвлечь человека (слушателя, зрителя, читателя) от самого себя, от проблем, от поисков смыслов существования: своего существования в мире и существования мира. То есть, живи, пока живется, не задавай себе вопросов, на которые не можешь дать ответов, не задумывайся о будущем, не размышляй о прошлом, все равно все пройдет. Короче, жизнь кончится, а потому получай удовольствие здесь и сейчас при каждой возможности. Понятно, что такое искусство выполняет для индивида психологическую роль внешнего компенсатора, подобного алкоголю, наркотикам и, в некотором смысле, сексу и т. д.

Другое – пытается вступить в диалог со зрителем, слушателем, читателем о смысле существования человека, мира, человека в мире, о проблемах, задает вопросы, не имеющие общих ответов, т. е. обращает человека к себе, к собственной личности. Это искусство находится в

¹⁸⁷ Впервые опубликовано: Лорес Ю. Авторская песня как театр одного актера. М., 1999. Брошюра издана небольшим тиражом за счет автора. В 2000 году статья включена без изменений (как введение и первый раздел) в одноименную электронную книгу: URL: <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=1007647> (сост.).

состоянии постоянного поиска собеседника, активного слушателя. Активный слушатель (зритель, читатель) – это тот, кто готов вступить в диалог вопросом или ответом, возражением или подтверждением, соответствующим мыслям и чувствам говорящего (М.Бахтин). Так как поиск собеседника может происходить не только среди современников, то художник (поэт, архитектор, композитор и т. д.) неминуемо стремится найти форму (язык, стиль и т. п.) произведения, устойчивую во времени. Здесь два пути и одна опасность. Первый путь подразумевает поиск, если хотите, создание собственного, нового, прежде не существовавшего языка. Второй – соблюдение традиций и форм, разработанных ранее. В чистом виде ни одного из этих путей нет. Есть только их сочетание в различных пропорциях. Опасность же заключается в том, что форма может стать самоцелью, подменив собой главную задачу – диалог с собеседником.

Несмотря на то, что оба искусства пользуются одними и теми же формальными приемами, знаниями и навыками, мы будем заниматься вторым, оставив за первым, уже ставшее историческим, название «шоу-бизнес».

Вернемся к диалогу.

Во-первых, каждый из нас в жизни постоянно участвует в диалогах, в которых существуют попеременно только две роли: говорящий и активный слушатель. Художник (поэт, актер, музыкант) тоже постоянно находится в роли активного слушателя по отношению к поэтам, музыкантам и т. д. – своим предшественникам и современникам. По выражению М.Бахтина, все поэты, когда-либо жившие, находятся в постоянном диалоге друг с другом. Невозможно включиться в разговор, не зная, что говорилось прежде. Поэтому любому автору совершенно необходимо быть знатоком в том виде искусства, которым он занимается.

Во-вторых, слушатель существует только активный. Пассивный слушатель равен отсутствию слушателя – диалога нет. Однако слушателя (зрителя, читателя) можно вообразить, что собственно и делает автор. Поэтому поиск собеседника на самом деле – поиск воображаемого активного слушателя, который является идеальным для автора. Тем не менее, художник (или его произведение) обращается к реальному, а не идеальным для него (художника) людям. Отсюда возможны два типа отношения к читателю (зрителю): либо как к идеальному, идентичному воображаемому; либо как к случайному, а потому не способному к точному пониманию. Это соответствует двум типам общения, известным в психологии: на одном уровне или сверху вниз. Первое можно назвать доверительным, второе – назидательным. Как ни странно, мы, будучи активными слушателями, вполне воспринимаем и то и другое, не принимая от автора (исполнителя) только тип общения снизу вверх. Потому что такой тип общения воспринимается нами (зрителями, слушателями) как заискивание. Настоящий серьезный автор (так же как нормальный мыслящий человек, которому есть что сказать) говорит читателям то, что считает нужным, а не то, что от него ждут (В. Гёте). Можно сказать, что и в жизни человек может говорить либо правду, либо то, что от

него ждут. В реальной жизни говорить то, что считаешь нужным, означает честность, открытость, откровенность. Так что художник, стремящийся угодить публике, лукавит, если не лжет. Художник хочет не угождать или нравиться публике, а быть понятым (именно не понятным ей, а понятым) ею. Если этого не происходит, значит, что он не нашел в данном круге людей собеседника – и более ничего. Это не означает, что у него вообще нет собеседников. Быть может, они еще не родились. Но если он честен наедине с собой по отношению к искусству, собственному таланту и ремеслу, то рано или поздно собеседники появятся. И не важно даже то, что он до этого не доживет. Собственно, в большинстве случаев так и происходит. Но это проблема не художника, а его современников.

Из сказанного выше следует, что творческая личность действительно представляет собой психотип человека-одиночки, находящегося в состоянии осмысливания себя, себя в мире и мира в целом, ищущего собеседника для диалога, адекватного глубине его мыслей и переживаний. В сущности, это состояние поиска себе подобного собеседника, известно всем людям. Это юношеское ожидание любви, встречи с единственным и неповторимым, что объясняет творческие порывы данного возраста и прекращение их после вступления в брак. Следовательно, это состояние ожидания любви только сродни творческому, но не совпадает с ним, хотя и способно его подменять. Человеку вообще, независимо от возраста, свойственен вопрос о смысле жизни. И даже тех, кто постоянно отмахивается от него, он настигает в старости, что куда страшнее. Можно сказать, что искусство занято только этим вопросом, который охватывает собой весь мир и многообразен настолько же. Замечательный австрийский ученый, врач, психолог и философ В.Франкл сказал, что смысл жизни в поиске смысла жизни, в постоянном осмысливании жизни, т. е. в каждодневном придании ей смысла. Вероятно, у нас нет оснований не согласиться с ним. Он же заметил, что в осмысливании жизни нам помогают реальные ценности. Реальными он называет те ценности, которые не отчуждаются от человеческой личности ни при каких обстоятельствах, в том числе и после его смерти. Понятно, что материальные ценности таковыми не являются. Реальные ценности – наша память, наши мысли, наши переживания, отношения с другими людьми, вера, надежда, любовь и произведения искусства, как их собиратели и хранители.

Поэтому художник стремится придать своим произведениям форму, неподвластную времени, а собеседники его произведений находятся порой в иных поколениях и в иных странах. Можно сказать, что произведения искусства, возникая в определенных социальных условиях, становясь реальными ценностями, освобождаются от социо-культурной зависимости. Иначе, культура всегда существует в социуме. А произведение искусства может существовать и вне социума, т. е. вне культуры, и ничего с ним не происходит, оно как драгоценный камень, который не теряет своих свойств и в том случае, когда им никто не любит. И о социо-культурной роли авторской песни мы еще поговорим ниже.

М.Бахтин определил три основных составляющих литературного произведения, но, скорее всего, они относятся к любому произведению искусства:

- 1) смысл (содержание);
- 2) стиль (форма);
- 3) эмоциональное наполнение.

Что касается смысла, то им обладает только то, что является ответом на какой-либо вопрос. Количество основных смыслов (содержаний) конечно и общеизвестно (в первую очередь из жизни), а потому писатель (художник, композитор) не является автором смыслов. Следовательно, предметом творчества является придание стиля известным смыслам (содержаниям), а двигателем – эмоциональное наполнение (переживание). И об этом мы будем говорить ниже.

1. Место авторской песни в системе искусств.

1.1. Предварительные замечания.

В начале вспомним, что входит в систему искусств: музыка, литература, театр, изобразительное искусство (живопись, скульптура), архитектура. Античные греки пользовались несколько иной системой, соответствующей девяти музам, за счет дробления литературы, музыки и театра и добавления истории, астрономии и танца. Мы могли бы добавить основанные на технических средствах 20-го века кинематограф, телевидение и фотографию. Однако в этом нет необходимости. Для решения поставленной задачи нас интересуют только музыка, литература и театр.

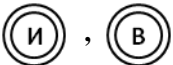
Если мы попробуем определить, какие органы чувств участвуют в восприятии искусства, окажется, что только зрение и слух. По этому признаку мы можем разделить искусства на три категории: слуховые, зрительные и синтетические. Зрительные: изобразительное искусство и архитектура. Слуховые: музыка и литература. Синтетическое: театр. Литература относится к слуховым, потому что книга является техническим носителем информации таким же, как киноплёнка или компакт-диск. Слово необходимо слышать. Понятно, что для зрительных искусств необходим предмет. Для слуховых субъект, т. е. говорящий – словами или звуками, в т. ч. с помощью инструмента. Для театра и то и другое. К этому мы можем добавить, что диалог между автором произведения и его собеседником осуществляется одним из двух способов: через объект (картина, скульптура, книга и т. п.) или при помощи субъекта (актер, музыкант, чтец и т. п.). Очевидно, что произведение искусства само по себе обладает содержанием и формой (смыслом и стилем). А вот что же происходит с эмоциональным наполнением? В одном случае его сообщает нам говорящий – актер, музыкант, чтец. А в другом, когда это книга, картина, скульптура? Согласно М.Бахтину, мы сами. И, при некотором размышлении, с ним трудно спорить. Таким образом, искусства снова делятся на две категории. В одной из них эмоциональное наполнение создается говорящим субъектом, т. е. другой личностью. А это: музыка, театр и литература без информационного

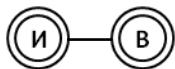
носителя, каковым является книга. В другой категории эмоциональное наполнение воссоздает сам зритель (читатель). Это – изобразительное искусство, архитектура и книжная литература. Можно сказать, что первая категория – это искусства непосредственного диалога, а вторая – опосредованного диалога (с помощью предмета). Отсюда мы можем сделать первый вывод. *Авторская песня в опубликованном виде является книжной литературой и самостоятельно, как вид искусства, не существует, ибо является одним из видов литературы (поэзия, проза, драматургия).* Об этом мы еще поговорим ниже. А теперь поищем авторскую песню среди искусств непосредственного диалога. Но для этого нам придется перейти на следующий, более детальный уровень.

1.2. Поиск места авторской песни в классификации искусств.

Мы определили, что авторскую песню можно обнаружить среди трех искусств: музыки, литературы и театра. Для дальнейших поисков попытаемся составить классификацию данных искусств. Прежние классификации представлялись в виде таблиц или схем, подобных генеалогическому дереву. Попробуем пойти несколько иным путем. Вероятно, у нас получится нечто более наглядное, если нам удастся составить классификацию по принципу химических соединений. Для этого нам надо в каждом из искусств выявить основные виды (элементы), как составляющие, подобные атомам. Причем именно виды, а не жанры. Вид отвечает на вопрос: что? Жанр отвечает на вопрос: какой? Это будет понятно из дальнейшего.

1. Музыка. Виды музыки: вокальная и инструментальная. Обозначим их, соответственно: **И** и **В**.

Да.  Существуют ли они самостоятельно, в чистом виде?

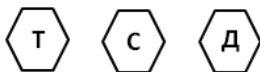


Образуют ли они соединение? Да. Обозначим его **М**.

Следовательно, музыка может выступать и как единая «молекула».



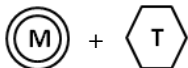
2. Театр. В отличие от музыки, несмотря на то, что театр является синтетическим искусством, у нас возникает проблема с выявлением его основных элементов. Кажется, что театр существует только как целое. Идти путем традиционных видовых классификаций представляется невозможным. Попробуем найти составляющие несколько иным способом. И тогда получим два следующих элемента: слово и движение (жест, пластика, танец). Обозначим все значками, соответственно **Т**, **С** и **Д**:



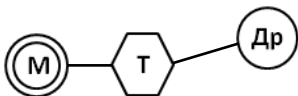
3. Литература. Виды литературы: поэзия, проза, драматургия. Образуют ли они соединения, подобно музыке и театру? Нет. Обозначим, соответственно, значками **П**, **Пр**, **Др**.



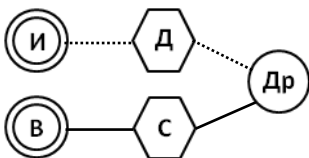
Теперь попытаемся составлять из наших значков соединения.



Существует и называется музыкальным театром: опера и мюзикл. Следует сделать одно замечание. Театр в целом никогда не существует без драматургии. Поэтому «формула» музыкального театра будет выглядеть так.

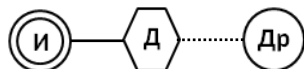


Для того чтобы различить оперу и мюзикл, перейдем на более детальный уровень. Для оперы мы получим следующую схему.



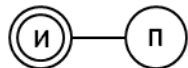
Очевидно, что движение в опере имеет гораздо меньшее значение, чем в мюзикле. Для мюзикла надо заменить в схеме пунктирные линии на сплошные и соединить сплошной линией значки **В** и **Д**.

Продолжим составление «формул» на этом же уровне.



И такой вид искусства существует. Это балет, пластический театр и пантомима. Различие между ними в характере движения. А для пантомимы можно заменить линию, соединяющую **И** и **Д** на пунктирную. Можно строить другие соединения музыки и театра, но их не существует.

Теперь рассмотрим соединения музыки и литературы.



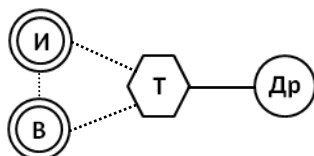
Подобный синтез известен как оратория. Потенциально возможно и соединение инструментальной музыки с прозой.

Следующее соединение должно представлять для нашего поиска особый интерес. Вокальная музыка и поэзия дают множество музыкально-поэтических жанров. Песня, романс, ария и т. д.



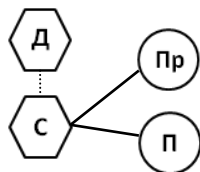
Казалось бы, среди них мы можем найти авторскую песню. Но каковы присущие только ей характеристики в данной системе? Более того, практически все эти жанры представлены в авторской песне так же, как, забегая вперед, все жанры поэзии. Что же тогда, совокупность музыкально-поэтических жанров и есть авторская песня? В принципе, да. Если вернуть слову «авторский» его традиционный смысл, а слово «песня» понимать не как жанр, а как процесс пения. Однако наш опыт подсказывает, что авторская песня – это нечто иное.

Попробуем двигаться дальше. «Формула» драматического или просто театра выводится легко.



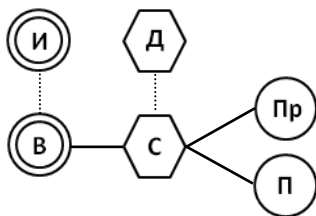
Что же касается жанров, то они соответствуют драматургическим, впрочем, так же как в опере или пластическом театре: трагедия, комедия, драма.

Перейдем на детальный уровень и рассмотрим вот такое соединение:



Мы получили то, что называют театром одного актера. Хотя правильной было бы называть это *театром слова*, если угодно, художественного слова. Или еще вариант: театр рассказчика.

Попробуем присоединить к этой «формуле» что-нибудь из музыки, за неимением другого выбора.



Если не иметь в виду пластику в статике, то Д из этой схемы можно убрать. Теперь мы должны обратить внимание на то, что все проходившее до сих пор через поле, занятое театральным искусством, относилось к

последнему. Это относится и к данной «формуле», основу которой очевидно составляет именно театр Слова, только слово в первую очередь здесь поётся. Построенная нами схема является схемой авторской песни. Продолжать составление «молекул» представляется бессмысленным, так как мы нашли искомое.

1.3. Выводы.

Итак, почему авторскую песню следует относить к театральному искусству?

Во-первых, введем понятие законченного вида произведения. Законченный вид произведения – это такой вид произведения, в котором оно полностью выполняет свою задачу или, иначе, авторский замысел. Например. Для симфонии это не партитура композитора или дирижера, а исполнение ее перед публикой. Для поэзии и прозы это идеальный вариант рукописи – книга, хотя признается, как второстепенный, и другой вариант: исполнение литературного произведения автором (или актером в роли автора) перед публикой. Для драматургии пьеса является вроде бы законченным видом, однако, действительно ее законченный вид – спектакль. Из-за этого в драматургии вообще присутствует незавершенность. И отношение к драматургии в литературе как к несколько несовершенному виду в силу его незавершенности в отличие от поэзии и прозы. Следовательно, и для авторской песни ее законченный вид это исполнение перед публикой. Вы скажете, что авторскую песню в основном поют в компании: на кухне, у костра и т. д. Но в компании также и танцуют. Разве это балет? Какое отношение имеет жизнь произведения в быту, в социуме к его законченному виду как произведения искусства? Законченный вид произведения авторской песни это ее исполнение (автором в роли актера или, наоборот, актером в роли автора) перед публикой. А значит, законченный вид произведения авторской песни предполагает сценическую площадку. Вы спросите, а чем же тогда являются аудиокассеты и компакт-диски? Информационным носителем, подобным книге, т. е. переходом в область опосредованного диалога, когда эмоциональное наполнение произведения становится делом слушателя.

Во-вторых. Вернемся к нашей «формуле». Мы получили ее путем присоединения к основе, обозначающей театр одного актера (рассказчика) музыкальной составляющей. Но что же является в обеих схемах основным «ядром»? Общее ли это ядро для них? (кстати, то же самое можно проделать и для других искусств, и у нас не всегда будет получаться ядро, состоящее из одного элемента). Очевидно, что таковым элементом является звучащее слово, находящееся в театральном поле. Другим необходимым элементом, общим для обеих «формул», является поэзия. Равнозначно ли ее место в театре одного актера и в авторской песне? Несомненно, да. Другие элементы можно приближать и отдалять, увеличивать их значение и уменьшать, но соотношение звучащего слова и литературы в обоих случаях незыблемо. Увеличивая значение других элементов, мы можем ослабить основное

соотношение, ослабив тем самым роль звучащего слова или поэзии, либо и того и другого и, в результате, оказаться в другом виде искусства.

Таким образом, можно сделать вывод, что в театральном искусстве, кроме драматического и музыкального (опера, балет), существует театр одного актера, иначе, театр рассказчика, иначе, *театр слова*, имеющий две разновидности: речевую и поющую, принятую называть авторской песней. Отныне многообразные способы существования авторской песни в быту, в социуме, в культуре, из-за которых нам так трудно было найти ее место в системе искусств, не должны вводить нас в заблуждение.

Владимир ЛАНЦБЕРГ

О ПОТОКАХ В АВТОРСКОЙ ПЕСНЕ¹⁸⁸

Скучная лекция

РЕВЕРАНСЫ

Автор благодарит Елену Моисеенко (Красноярск) за умные вопросы по предмету, заставившие продолжить замершую было мыследеятельность и приведшие к появлению пакета посильных соображений в виде, почти пригодном для логарифмирования.

Автор благодарит Аллу Левитан (Санкт-Петербург) за то, что она настояла на диктовке ей этого текста. Иначе автор, прикованный к постели тяжелой и продолжительной болезнью, так и размахивал бы до сих пор листочками с тезисами.

Автор благодарит создателей программы «Visio» за возможность снабдить текст графиками.

Наконец, автор благодарит свою «тачку»¹⁸⁹ за то, что она на протяжении работы практически не глючила.

ВВЕДЕНИЕ

Туристская, самодеятельная, бардовская (поэтическая), авторская песня...

Строго говоря, все это, вообще говоря, разные вещи. Почему же одни и те же люди, одни и те же неформальные сообщества интересовались всеми этими песенными жанрами, наивно полагая, что все это – варианты названия одного и того же, и не замечая смены вывесок? Не потому ли, что любые два из этих жанров вмещают в себя множество одних и тех же песен? А может, потому, что каждый раз круг песен, находившихся в обращении, был много шире формально принадлежащих к жанру?

¹⁸⁸ Впервые опубликовано: URL: <http://altruism.ru/sengine.cgi/5/15/8> (2002). Впоследствии статья в существенно дополненном виде опубликована под названием «О соотношениях ценностных и жанровых свойств песни»: URL: <http://altruism.ru/sengine.cgi/12/13/1>. (2006).

¹⁸⁹ Имеется в виду персональный компьютер (*сочм.*).

Еще интересней: какое отношение к жанру песен Б. Окуджавы имеют песни Гр. Гладкова, и наоборот? Фестиваль какой песни – Грушинский?

Лично знаком с людьми, которые утверждают, что нет песни авторской и неавторской, а есть хорошая и плохая. Среди этих людей – ни одного социопсихолога, которому понятно, что данное утверждение – чушь собачья: в силу огромных ментальных и вкусовых различий между людьми то, что одному кажется прекрасным, другой полагает кошмарным. И ни одного культуролога, который знает, что есть песня авторская и неавторская. И правых тут нет, а что есть Истина – неведомо.

Короче, сколько специалистов, столько мнений. У дилетантов еще хуже: на двоих приходится три соображения, четвертое из которых похоже на правильное.

Изложу свои взгляды на необозримое и непознаваемое.

В многочисленной информации, которая поступает из всевозможных источников, связанных с авторской песней (АП), я различаю четыре потока. Каждый из них обладает своими социокультурными, социопсихологическими, ценностными, эстетическими и иными характеристиками и параметрами. Поэтому разговор пойдет в нескольких аспектах, как минимум:

- информационном (в том числе интеллектуально-информационном), рассматривающем, в частности формы информации и ее обработку, работу индивидуума с информацией;

- культурном (в том числе интеллектуально-культурном), где речь идет, в частности, о культурной подготовке субъекта, его погруженности в цивилизацию, знакомство с ее наработками;

- ценностном, где рассматриваются ЦЛЮ – ценностно-личностные ориентации, то есть свойства личности, наиболее ценимые данным субъектом либо группой. Такими ЦЛЮ могут быть обаяние, талант, способности, нравственные качества, профессиональная квалификация, эрудированность.

Разговор этот может оказаться небезынтересным в плане попытки определить границы жанра авторской песни. Поскольку в расхожих вариантах понимания слова «жанр» существует определенная путаница, замечу, что в данном случае речь идет не о стилях или тематике песен, а об авторской песне как феномене культуры.

«ТЕОРИЯ ИНФОРМАЦИИ»

Базовая формулировка:

Количества информации, потребной «ПТУшнику» и «академику», различаются не на порядки, а максимум в разы. Различие заключается лишь в форме и содержании этой информации, а также в разновидностях работы с ней того или иного индивида.

«ПТУшником» я условно называю человека, который не склонен работать с информацией долго и углубленно. Он обрабатывает ее за один проход, снимая верхний понятийный слой, и даже при наличии других слоев

с ними не возится. Поскольку обработка информации происходит быстро, а объем ее организму примата требуется довольно большой, в ход идет информация самого разного свойства – слово, звук, цвет, запах, тактильные ощущения (чтоб морду набили)... Идеальной формой информации для «ПТУшника» является дешевый видеоклип с частым мельканием меняющихся картинок. В каждой картинке изображение как таковое примитивное, но основная работа мозга тратится на распознавание быстро промелькнувшего образа. Последовательность картинок, как правило, носит случайный характер и осмысления не требует.

В жанре песни «ПТУшник» усваивает примитивные смысловые блоки и образы. Лучше, если они носят характер штампов. Тогда их не надо разжевывать, а можно глотать целиком. В музыке, в частности, в ритмах, тоже желательно наличие стандартных фигур и приемов. Но при этом должны быть громкий звук, необычные костюмы, движения (в том числе подтанцовка), вспышки света, дым и вообще все, что тем или иным образом может будоражить воображение. Сам «ПТУшник» при этом лучше всего чувствует себя в плотной толпе, которая движется, колышется, толкается, кричит, машет руками... При этом сам он может пить пиво, жевать жвачку, курить и т. д. Вот та совокупность ощущений, которая создает в его сознании ощущение информационной полноты. Мыследеятельность «ПТУшника» заканчивается с последним звуком песни.

Примером того, как «ПТУшник» обставляет пространство, в котором живет, может служить комната среднестатистического подростка, оклеенная постерами, увешанная «фенечками», исчерченная надписями до такой степени, что в глазах рябит. Отдохнуть в этой комнате невозможно, если только отдыхающий не лишен самодостаточного внутреннего мира: нет ни клочка свободного пространства стены, куда можно было бы уткнуться взглядом, предоставляя мозгу копошиться внутри себя.

«ПТУшными» могут быть целые этнические культуры в тех или иных своих традициях. Интерьер латиноамериканского сериала напоминает сорочье гнездо. Грузовик мексиканского шофера-дальнобойщика увешан тысячами маленьких лампочек, которые постоянно мигают, показывая, что у их хозяина с психикой по-мексикански все в порядке.

«Академиком» я условно называю человека, для которого высшим удовольствием является продуцирование *своей* информации. Поступающая извне для него бывает интересна тем, что инициирует его собственный мыслительный процесс. Проще всего это происходит при получении словесной информации, вербальной или письменной. Но возможны и другие ее виды; важно, чтобы она давала возможность для работы с ассоциациями, культурным слоем; для привлечения жизненного опыта. Это может быть и музыка, и совокупный массив информации самого различного свойства. Так или иначе, это должна быть «информация к размышлению». Видимо, имея в виду «академиков», Б. Окуджаву обозначил тот жанр, в котором работал, как *«думающую песню для думающих людей»*.

Человечество, однако, не делится строго на «ПТУшников» и «академиков». Между этими крайними типами взаимодействия с информацией существует поле с плавной градацией, в которой каждый из нас на сколько-то процентов «академик», а на сколько-то – «герой», «мореплаватель» или «плотник».

РЕСУРСЫ И ТО, ЧТО ИЗ НИХ ПОЛУЧАЕТСЯ

Собственно, это продолжение вводной части, как и «теория информации». Отчасти – расширение нашего глоссария.

Но речь тут пойдет не о полезных ископаемых или рабсиле, а об их аналогах в АП. Начнем с ископаемых.

Возьмем понятие «песня». Само по себе, как ни странно, оно может не нести информации в свете того, о чем мы будем говорить дальше. Поэтому введем понятие о двух ипостасях песни: песня как *ресурс* и песня как *акция*.

Под песней-ресурсом понимаются все совокупности возможностей, заложенных в песне. Это ее текст со всеми его слоями, ассоциациями, культурными отсылками, литературной техникой и пр.; музыка со всей информацией, заложенной в мелодии и гармониях; это возможности для использования тех или иных исполнительских техник, интонационных красок и т. п.

В принципе можно говорить даже о стихах как о ресурсе с его эстетическими характеристиками (как звучат, как сложены – красиво!), сюжетными достопримечательностями (события, фактура – интересно, достоверно!), общекультурными достоинствами (каково присутствие следов мировой цивилизации, скажем, в области литературы, истории, мифологии, религии, науки и пр.).

То же может касаться музыки, хотя серьезные случаи здесь относительно редки.

Песня-акция – это конкретное исполнение данной песни. При этом одни ресурсы могут быть реализованы, а другие – нет. Могут быть привлечены внешние ресурсы, т. е. в данной песне не заложенные, вплоть до тех, которые для нее являются противоестественными.

В качестве примера возьмем песню А. Круппа «Заморозки». Это прекрасная лирическая поэзия, не лишенная философских ноток; это мелодия, в которой в мажорном ладу звучит грусть, что само по себе – большая редкость; наконец, это аккорды, в которых содержится намек на джаз, но только намек. Таков в общих чертах ресурс этой песни.

Вспомним ее как акцию на одном из Грушинских фестивалей первой половины 70-х годов в исполнении челябинского трио «Чернильные кляксы» под руководством М. Вейцкина. Тщательно выведенная мелодия, подчеркнута джазовая раскладка голосов и соответствующий аккомпанемент. Текст содержательно практически не интонирован. От песни остается «уа-уа-уа-а-а» – такое экзотическое джазовое трехголосье, и больше ничего.

Примером привлечения чужеродного ресурса может служить акт исполнения песни Визбора хором моряков на вечере его памяти, июнь 2001 г.

Рассмотрим еще один, вернее, двуединый термин – «*субъект*» – и тоже в двух ипостасях: «автор» или «исполнитель». О нем также можно говорить как о *ресурсе*, имея в виду совокупность всех его возможностей как креатора, создателя песен и их исполнителя. На месте «акции» у песни – у автора или исполнителя (назовем его субъектом АП) находится представление о «*субъекте в реализации*». Здесь возможны два варианта: автор (исполнитель) *в эпизоде* и автор (исполнитель) *в статистике*.

Имеется в виду, что, например, автор, котируемый в народе как бард, проявляет себя в самых разных областях творчества. Он может писать эстрадные песни, романсы, мюзиклы и много что еще. В том или ином эпизоде своего творчества он может проявляться по-разному. Более того, в свете конкретной творческой задачи он может выступать с типичным АП-произведением в нетипичной, например, развлекательной, роли. Исполнитель тем более может быть востребован жизнью в самых разных амплуа. Слушателями или критиками-радикалами (фундаменталистами, экстремистами) от АП те или иные эпизоды могут оцениваться как предательство интересов жанра. Существует немало желающих поставить на изменнике позорное клеймо и предать его проклятью. В то же время правильнее было бы, видимо, оценивать деятельность барда, рассматривая *статистику* эпизодов, то есть эпизоды в их множественности. Скажем, статистику произведений как ресурсов или статистику выступлений как культурных акций, возможно, в разных областях культуры.

Еще лучше при этом не задаваться целью, рассмотрев статистику, определить, можно ли считать имярека бардом, или нет. Он может быть и бардом, и кем-нибудь еще.

Вообще говоря, на заре АП многие барды были прежде всего «кем-нибудь еще».

Известно, например, что Юлий Ким давно, продуктивно и профессионально работает в драматургии. И хотя он начинался как автор самодельных песен и заслуженно входит в обойму ведущих бардов, видимо, стоит отделять эту часть его творчества от работы в театре; более того, не притягивать искусственно его песни, написанные для театра, в библиотеку авторской песни: у них совсем другие задачи, параметры и само происхождение.

Еще пример. Леонид Сергеев как «ресурс» оснащен яркой, запоминающейся внешностью, артистичен, приемлемо владеет гитарой... Это – как исполнитель. Как автор известен в области юмора, сатиры, лирики, стилизации. Стихотворной техникой не блещет, но выбирает посильные задачи и с успехом их решает. «В реализации» замечен в эпизодах как лирических, так и юмористических. Аудитория, которой импонирует первая его ипостась, ближе к академикам, вторая – к «ПТУшникам». Статистика, увы, на стороне последней.

Говоря обо всем этом, невозможно обойти вниманием существование института «заказа». Он может быть *конкретным*, а может быть *перманентным*.

В первом случае это – *договоренность* между заказчиком и субъектом о создании определенного произведения или цикла в заданных параметрах (тема, стиль, жанр). Источник заказа – конкретное лицо или организация.

Во втором случае это *ожидание* (сродни *ролевому*), исходящее от аудитории. Оно носит *лонгитюдный* (протяженный во времени) характер (попавшими в «зону» такого ожидания можно считать М. Щербакова или того же Л. Сергеева) и прекращается после того, как субъект перестает его отрабатывать (В. Ланцберг, переставший писать про зудящий бакштаг). Перманентный заказ можно считать социальным институтом. Вернее, социокультурным. Каждый такой заказ связан с соответствующей стратой – социальным слоем, группой людей, выделяемой по тому или иному признаку, например, профессиональному, интеллектуальному и т. п.

ПЕСЕННЫЕ ПОТОКИ

Назовем их:

- «массовая», а также как варианты внутри нее – «эстрадная», «попсовая» авторская песня;
- «исполнительская», «театральная», «актерская» авторская песня;
- «творческая», внутри которой – «эстетская», «формалистическая» авторская песня;
- «личностная» или «авторская» авторская песня. Именно так – два слова «авторская».

А теперь попробуем охарактеризовать их.

Сразу заметим, что, как правило, ни песня, ни автор (исполнитель) не концентрируются, не позиционируются *исключительно* в одном потоке, а *распределяются* по нескольким из них или даже по всем. Но, как правило, неравномерно. Установить, к какому потоку песня или субъект имеют больше всего отношение, можно, попытавшись представить себе, ценности каких потоков приносятся в жертву предполагаемому главному.

Итак, потоки.

АП «массовая» («эстрадная», «попсовая»). Ключевые слова – «жвачка» (интеллектуальная, разумеется; как бы пища для времяпровождения, фон соответствующего «модуса вивенди»), а также «зрелище». Вспоминается пресловутое «panem et circenses!» – «хлеба и зрелищ!».

«Массовая» АП жестко ориентирована на успех, эффективность которого измеряется количественно – в численности публики, сумме финансовых сборов, интенсивности оваций и упоминаний в СМИ...

Не секрет, что численность «ПТУшников» и «академиков» неодинакова: людей интеллектуально продвинутых гораздо меньше. Разные исследователи прибегают ко всяческим графикам, описывающим зависимость между интеллектуальным уровнем контингента и его численностью. В качестве одного из таких графиков используется не столько достоверная, сколько

воспроизведения исчерпывают свой ресурс полностью и надоедают. Возникает информационный вакуум, в который надо подбрасывать все новые и новые песни. Даже если ресурс опуса сам по себе велик, в среде «ПТУшников» он востребуется не полностью, поэтому даже интеллектуально продвинутый автор, оказавшийся в моде у широких масс (А. Розенбаум) и согласившийся играть в игры масс-культуры, жить по ее законам, обречен на необходимость частого написания все новых и новых песен, обновления репертуара. Мало кому удавалось это делать без потери качества творчества.

Пожалуй, на этом мы прервем описание «массовой» АП и перейдем к следующей разновидности – «исполнительской» (в том числе – «театральной», «актерской») песне.

Она также ориентирована на успех, но уже не у любой, а у более продвинутой аудитории, соответственно, и менее многочисленной. Ее почитатели – люди искушенные в представлениях о театре, сцене, исполнительском мастерстве. Именно исполнительским ценностям и приносятся в жертву все остальные. Вспомним, с каким переживом Е. Камбурова демонстрировала песню Окуджавы на вечере его памяти. Как скрежетал зубами, хрипел и источал слезы Н. Караченцев на вечере памяти Визбора, исполняя «Серегу Санина». При виде этого накала страстей и сопоставлении его с предполагаемыми характерами реальных таежных летчиков хотелось по-станиславски крикнуть: «Не верю!» В «театральной» песне довольно часто старания исполнителя приводят к результату прямо противоположному по отношению к желаемому.

Сама песня здесь, как правило, – материал для демонстрации исполнительского мастерства, концертный номер. Субъект не поет, а *выступает*. Он выводит себя впереди песни, ее смысла и ценности. Ключевые слова этого поджанра – «действие», «игра». Ценятся актерская, музыкантская квалификация; режиссура. Они становятся самоцельными, самодостаточными. Забегая вперед, можно сказать, что к «родовым» ценностям АП это отношения практически не имеет.

Достойным примером того, до чего может дойти «театральный» исполнитель, служит выступление М. Коноплева на концерте в рамках воронежского фестиваля 1996 г. Михаил исполнил свою песню, которая прошла мимо моего сознания, но запомнилась концовкой: закончив пропевать текст, автор сделал поворот на 180 градусов через левое плечо и, продолжая играть, стал удаляться от микрофона. Звук гитары постепенно затих. Это было романтично.

Точно так же он закончил еще три из четырех спетых им песен. При этом сами песни тоже не запомнились.

После концерта я поймал его за кулисами и спросил:

- Почему ты из пяти песен четыре закончил так? – и я показал ему, как он развернулся и ушел.

- Из пяти?

- Ну да, я считал.

- Четыре? Ох, это ж я себя *не проконтролировал!*

То есть не то было важно, о чем поется, а то, как подать, как выглядеть.

В «театральной» песне нет института фанатов, но есть институт *поклонников*, преданных своему кумиру до конца их или его дней.

Сам он уже не столь сервилен, ибо есть устойчивые ценности данного «поджанра», неизменные во времени. Прежде всего это традиции театра.

Интересно, что в этом поджанре практически нет авторов. Он использует чужие ресурсы в своих целях. Особенно органично «театральная» песня сожительствует с «творческой», особенно «эстетской». Ей и посвящается следующая часть нашего рассказа.

«*Творческая*» (в том числе – «*формалистическая*», «*эстетская*») песня также ориентирована на успех, но в еще более продвинутой и малочисленной аудитории. В отличие от «исполнительской» песни, где главное средство достижения успеха – сценическое мастерство, а высшая ценность – талант исполнителя, в «творческой» песне средства – креаторский изыск, необычная форма, изобретательность в решении творческой задачи, а ценность – талант создателя. На ум приходит немецкое слово «*кунштшюк*», но не в «правильном» переводе («произведение искусства»), а в буквальном – эдакая творческая штучка.

На месте института фанатов или поклонников здесь существует институт *знатоков, ценителей*. Если в «исполнительской» песне условные знаки общения субъекта с публикой – исполнительские приемы, традиции сцены, то в «творческой» диалог шифруется с помощью культурных наработок цивилизации. Для понимания того, что сообщает певец, слушатель должен знать литературу, историю, религию, музыку разных времен и народов и т. п.

Для того, чтобы стать квалифицированным слушателем в этой области, вовсе не нужен большой жизненный опыт; достаточно овладеть необходимым массивом культурной информации. Примером успешного креатора-эстета может, видимо, служить один молодой, но весьма известный автор, который уже в раннем возрасте освоил стихотворную и музыкальную технику, прочел большое количество умных книг. В значительной степени его песни – не столько отображение порывов души, вызванных перипетиями реальной жизни, сколько игра изоциренного ума, чего сам автор и не скрывает. Только пребывая в полном восторге от его творчества, можно не заметить некоторой «картонности» тех или иных героев или ситуаций.

Заметим, что значимость моды в «творческой» песне весьма невелика. Наоборот, на передний план выступают такие устойчивые во времени факторы, как персонажи истории и литературы, шедевры музыки, религиозные сюжеты...

Мода уступает место тому, что мы привыкли называть словом «*нетленка*». И сами песни, опирающиеся на эти атрибуты и написанные достаточно талантливо, как например никитинский «90-й сонет» Шекспира, не выходят из обращения десятки лет.

Прежде, чем мы, в основном, закончим очерчивать этот поток, скажем еще несколько слов о его людях, причем, прежде всего об аудитории. Понятно, что в краю «творческой» песни живут эстеты. Но зоология учит нас тому, что они бывают двух разных пород – «эстеты по квалификации» и «эстеты по самоназванию». Первые – действительно «продвинутые» знатоки и ценители прекрасного. Вторые – обыкновенный *охлос*, и место бы ему в «попсе», если бы не самомнение и амбиции. Их социокультурная характеристика – почти один в один с «ПТУшниками», но они знают имена и названия, следят за афишей и обсуждают не Децла (фи, это так неприлично!), а Копполу. Тем не менее, «впарить» им можно все, что угодно при условии, что будет сказано, что это элитарно и эксклюзивно. Однажды в бард-кафе «Бардовская беседка» «эстеты» так долго восторженно шумели после исполнения их кумиром в белом пиджаке песни про тубик, что Нателле Болтянской пришлось их утихомиривать фразой:

- Тише, тише, друзья! У нас в программе еще много гениев!

Так вот, замечено, что «эстеты по самоназванию» особенно тесно кучкуются вокруг более примитивной «театральной» песни, а «эстеты по квалификации» – вокруг «эстетской».

А теперь перейдем к четвертой разновидности авторской песни – «личностной». В чистом виде она не ориентирована на успех вообще. Персона, выступающая в этой области АП, как бы говорит: «Я такая, какая есть, а кому это не нравится – идите, куда хотите». В ситуации публичного выступления автору или исполнителю бывает достаточно, если на его творчество откликнется хотя бы один человек из зала. Здесь возникает институт *собеседника*, а отношения носят *субъект-субъектный* характер. Ключевое слово – «разговор».

Вот, кстати, как выглядят институты аудиторий наших четырех потоков. Это четыре кривых Гаусса (просто потому, что красиво). Проведем горизонтальную черту, к которой опустим через равные промежутки четыре перпендикуляра – «массовой», «исполнительской», «творческой» и «личностной» песни. «Размер по вертикали» отображает мощность того или иного института в каждой конкретной точке спектра потоков.



Здесь мы ненадолго вернемся к «исполнительской» и «творческой» песням. Попробуем нарисовать обобщенный график отношений, обратной связи между выступающим и слушателями. Проведем такую же горизонтальную черту, к которой опустим все те же четыре перпендикуляра. «Размер по вертикали» отображает силу, интенсивность этих отношений, полноту ощущений от контакта, удовлетворенность им как у выступающего, так и у слушателя.

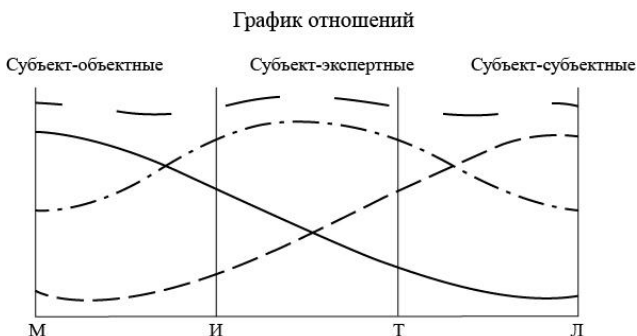
Наложим на эту сетку сначала только две кривых Гаусса. Одна – с пиком в области «массовой», другую – «личностной» песни. Первая из них будет отображать субъект-объектные отношения, вторая – субъект-субъектные. Результирующая же кривая, получающаяся при суммировании уровней первой и второй, и будет отображать ту самую полноту чувств.

Пока на графике всего две кривых, невозможно не заметить провала в области «исполнительской» и «творческой» песен. Неужели уровень эмоций, полноты ощущений в этих аудиториях ниже, чем у остальных? Конечно, это не так. Видимо, существуют еще какие-то, особые, специфические отношения, характерные для этих двух «поджанров». Назовем их *субъект-экспертными*.

Как это понимать? Выступающий (как «театрал», так и «эстет») принципиально выходит не на любую, а на «свою», ментально близкую, к тому же подготовленную аудиторию и выносит на ее суд свою творческую работу. Для него крайне важно, как ее оценит именно эта группа слушателей.

Во второй половине 70-х гг. в Саратовском КСП «Дорога» сложился микроколлектив творческого типа. Ребята могли полгода собираться на квартирах и придумывать очередную композицию. Потом они собирали наиболее элитную часть клубной аудитории и показывали свое произведение. Мощных исполнительских сил у них не было, но донести замысел до слушателей им вполне удавалось. Как правило, публика бывала в восторге, и на ребят сыпались многочисленные предложения выступить с этой программой там или сям. Группа отвечала отказом, мотивируя его тем, что появился новый замысел и им гораздо важнее снова на полгода уйти в свою ракушку, чтобы его реализовать. Делалось только одно исключение: группа в полном составе выезжала на Грушинский фестиваль, ловила Вадима Егорова и, может быть, Дмитрия Дихтера и им двоим (при этом вокруг могло стоять более сотни зрителей, но группе до них не было никакого дела) показывалась программа. Как правило, с успехом.

Теперь возьмем третью кривую Гаусса, назовем ее графиком субъект-экспертных отношений, слегка растянем ее вершины так, чтобы она захватывала оси и театральной, и эстетской песни – и мы получим действительно полный график всевозможных видов обратной связи. Результирующая линия примет более или менее равномерный вид, что, согласитесь, больше соответствует действительности.



Итак, в основе «личностной» песни стоит *персона*, прошедшая определенный жизненный путь, *сложившаяся как уникальная, нарабатывшая свой неповторимый опыт* – нравственный, житейский, эстетический. Именно он, определяя систему ценностей, художественный стиль, интонацию автора и многое другое, лежит в основе главного феномена, имя которому – «человек-жанр», что характерно прежде всего для «личностной» песни.

И эта Персона ведет Разговор. Разговор соразмерен говорящему. Его «носитель» – песня с «человеческим лицом», т. е., как правило, без надрыва, без искусственных приемов и средств («нечеловеческих» по голосу инструментов). Дело интимное, камерное, даже если порой доводится крикнуть...

Среди субъектов данного потока практически невозможно встретить людей молодых. Имеется в виду не столько биологический, сколько «социальный» возраст. Место «фактурности», определяющей шарм исполнителя в «актерской» песне, в личностной занимает «матерость» субъекта.

Анализируя творчество юных, мы замечаем, что у них есть две основных группы достоинств. Первая – умение манипулировать образом. Свежесть образа, как правило, либо следствие природного таланта (у молодых проявляется в песнях «синоптического» характера – про дождик, травку, птичек; этот материал доступен сызмальства и не требует уникальности жизненного пути), либо итог переработки прочитанного, услышанного от других, увиденного в кино. Второй вариант можно условно обозвать «начетническим».

Второй удел молодых – все то же начетничество, но касающееся уже не синоптического, а исторического, литературного и т. п. материала. Песенная «сбыча мечт». «Так похоже на... только все же не...».

Впрочем, как только мы видим, что классический сюжет перевернут, приспособлен под себя, порой неожиданным образом, – это знак того, что ребенок подрос.

Осмысление жизненного опыта и невозможность, недопустимость (с точки зрения Персоны) его передачи словами общего свойства, типовыми, стандартными – приводит к тому, что разговор о чем бы то ни было идет не на уровне общих понятий («любовь», «счастье», «судьба»), а на уровне мелкой *конкретики*. Там, где массовик-затейник вещает про «любовь, похожую на сон», Персона скажет:

*Поверьте, эта дама из моего ребра,
И без меня она уже не может.*

В «попсовой» песне о море обязательно будут шторма, соленые брызги, компас, ломающиеся мачты и прочая мишура. «Личностник» Александр Иванов из Калининграда, почти всю свою сознательную жизнь проведший на флоте, выводит нас в море через «Восьмой причал», где

*Вода в порту серая, грязная;
Мучная пыль горчит во рту,
И – празднуем, надо же, празднуем
Мечту...*

Человеку, не знакомому с морской работой, никогда не придут в голову именно такие слова и образы.

«Личностная» песня *контекстна*. Она вытекает из жизни ее создателя, его характера, конкретных ситуаций. Именно так в песне появляется «правда жизни», делающая ее такой теплой и искренней. Вот В. Туринский поет:

*Я в это время по тайге, как аллигатор,
Несу громадный щелочной аккумулятор...*

Именно щелочной, обладающий «жесткой» характеристикой разряда, когда элемент питания до последнего сохраняет номинальное напряжение, позволяя приборам работать точно.

Как правило, в коротком тексте «личностник» зашифровывает, концентрирует огромную информацию, полный объем и стоимость которой известны лишь ему самому. В этом «личностная» песня сродни «эстетской», но там кодируются «файлы» мировой культуры, в общем-то, доступные любому, кто склонен в ней копаться, а в «личностной» – только собственные мысли, чувства и эпизоды. О той или этой песне, неважно, Новелла Матвеева сказала, что она подобна айсбергу, где видимая часть – только треть общей информации. Но, в отличие от эстетской песни, которую можно расшифровать, прочтя соответствующие книжки, «личностная» в принципе не декодируется вообще. Но слушатель, тоже Персона, знающий цену уникальности и конкретике, в непонятные ему строчки барда будет подставлять свои «случаи из жизни» – и на этом уровне возникнет их полнокровный диалог.

Вот, если угодно, пример такой зашифровки-расшифровки.

У А. Иванова (Калининград), автора непревзойденных песен о морской работе, еще в начале 80-х была песня, начинающаяся словами:

*Стоим у трапа,
Над нами «папа»
(Кто ходит в море, с ним знаком).
Всего два слова –
«Уходим снова» –
Кричит квадратным языком.*

Я совершенно уверенно и однозначно представлял себе красномордого амбала-капитана, которого знает, побаивается и уважает весь флот. Этаким шкаф, еле ворочающий языком, для которого проговорить два слова подряд – проблема. Двадцать лет я смаковал этот образ, и все меня в нем устраивало.

А недавно спросил Сашу:

- Это капитан?

- Нет, что ты!

Выяснилось, что это вовсе даже сигнальный флаг, на котором нарисован квадрат. У флага этого есть два значения – буква «П» («папа») и фраза, означающая отплытие!

Саша его очеловечил, а я «купился».

Понятно, что именно контекст, реальная ситуация дает ту самую конкретику, которая служит основным строительным материалом для «личностной» песни. Если «массовик» не может не сказать «я тебя люблю», ибо мыслит крупными блоками (а даже если и мог бы, ему не простила бы этого его аудитория, которой нужна простота и определенность), «личностник» накидает деталей, из которых у его слушателя сложится картина с неизбежным названием как резюме. В переводе на программистскую лексику «личностник» пишет на Ассемблере, языке программирования низкого уровня, прописывая каждый шаг, а «массовик» – на алгоритмическом Бейсике, сразу готовыми действиями. Ну, и вариативность, соответственно, и прочие возможности у «массовика» несравненно ниже.

Но в том-то и есть между ними принципиальная разница, что «массовик» не имеет права предлагать своему клиенту ни малейшей мозговой работы, в то время как «личностник» не захочет предложить своему собеседнику ничего простого и готового (обязательно оставит за ним последнее слово), иначе не будет уважать себя. Ибо делает все для себя или как для себя.

Видимо, потому, что – из себя и про себя. В «личностной» песне вопрос «О чем вам спеть?» странен, неправилен: о чем бы ни пел автор или исполнитель – он поет *о себе*.

Если «эстрадная» песня сливается *со сценическим имиджем* исполнителя, то «личностная» – *с самой персоной автора, его личной жизнью*. Бывают, правда авторы, которые в песнях подвирают, выдавая желаемое или просто хорошее за свое личное действительное, и слушатель на это покупается, после чего закономерно (?) разочаровывается: и здесь дураят нашего брата! Подобный случай может быть предметом для разбирательства

в товарищеском суде, но дело не в этом. Фактурность, достоверность «личностной» песни провоцирует доверие к ней и ее автору, что делает ее феноменом социальной, а не только культурной жизни. Не случайно АП стала знаком оттепельной интеллигенции!

И «эстетская», и «личностная» песня – пища для ума академиков, но несколько разная: в первом случае мыслительный процесс цепляет пластики мировой культуры, во втором – реальную жизнь. Нетленный фонд «личностной» песни – общечеловеческие ценности.

Личность сложившаяся, состоявшаяся – независима и самодостаточна. Ей нет резона искать чьего-то призвания, успеха, славы. Высказываясь, она ни на что не претендует. Поэтому «личностную» песню от всех прочих отличает эта самая непретенциозность. Социопсихолог М. Кордонский, перефразируя известную сентенцию о женщинах, сказал, что «песня должна быть либо без изъяна, либо без претензий».

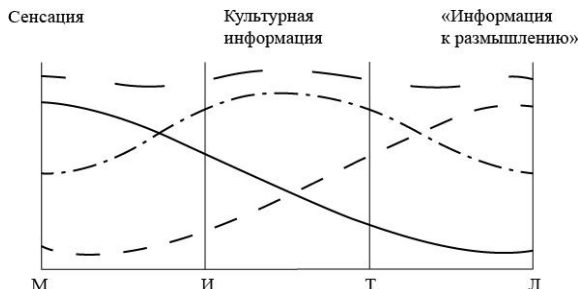
Когда мне доводится работать в каком-либо песенном жюри, первое, что я пытаюсь определить – это то, насколько претенциозен выступающий. Довольно отчетливо видно, *разговаривает* ли он со мной или *«выступает»*, демонстрирует концертный номер.

Еще один критерий, по которому я пытаюсь определить ценность того, что он мне демонстрирует – это то, «напрягает» ли он меня, или я могу расслабиться и отдохнуть. Если информация, которую он мне сообщает (пусть даже интонационная), меня не задевает, ни к чему не обязывает, я понимаю, что мне предлагают «декоративное искусство». Как правило, ничего по-человечески ценного в нем нет.

Теперь, когда мы достаточно полно охарактеризовали каждый из четырех потоков, можно рассмотреть еще несколько совмещенных графиков их характеристик.

На *графике информационных форм* пик кривой Гаусса, характеризующий сенсационную (зрелищную) компоненту информации будет находиться на оси «массовой» песни; пик кривой «информации к размышлению» придется на «личностную», а культурно-информационная компонента своим максимумом будет распределена между «исполнительской» и «творческой» песнями. Разумеется, на этом графике будет и еще одна кривая, возможно, самая «прямая» из всех – это результирующая функция, суммирующая значения всех прочих кривых. Суть ее заключается в том, что «каждый выбирает для себя», но в итоге все довольны. Более того, если бы в области какого-то «поджанра» в результирующей был заметный провал, этот «поджанр» оказался бы нежизнеспособен, не имел бы «права» на существование.

График информационных форм



Рассмотрим *график ценностей или ЦЛО*¹⁹⁰. Здесь четыре кривых Гаусса. Пик кривой, отвечающей за декоративность, приходится на «массовую» песню и в спектре ЦЛО он соответствует, пожалуй, внешнему обаянию субъекта. На «исполнительскую» песню приходится пик кривой, характеризующей талант артиста; на «творческую» – кривой таланта креатора, а на «личностную» – характеристики нравственных качеств и ценностей.

График ЦЛО субъекта

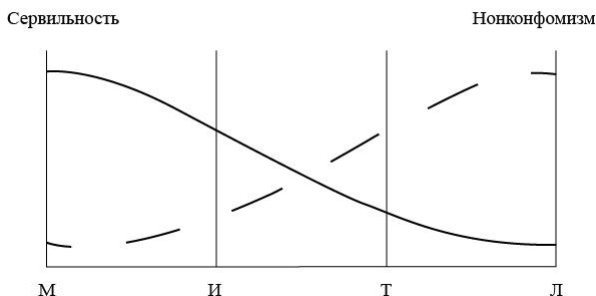


На *графике конформности* (или, если угодно, сервильности) друг другу навстречу снижаются две кривые – конформности (пик в области «массовой» песни) и независимости (пик на «личностной»).

Надо сказать, что именно *нонконформизм «личностников»* породил такое важное свойства АП в целом как *неподцензурность* жанра, что сделало его социальным феноменом тоталитарной эпохи.

¹⁹⁰ Ценностно-личностные ориентации (*сост.*).

График конформности



На *графике временных характеристик* точно так же ведут себя кривые соответственно моды («хита») и вечных ценностей («нетленки»).

На *графике личностной ориентированности* эти же характеристики будут представлять компоненту толпы в личности слушателя и компоненту независимой персоны.

Так же будет выглядеть и *график интеллектуальной активности аудитории*, но первая кривая будет отображать *рекреативную*, пассивную компоненту, связанную с отдыхом и получением удовольствия, а вторая – созидательную, *креативную*, характеризующую интеллектуальную и нравственную работу.

И, наконец, на *графике авторской активности субъекта* (за неимением лучших идей назовем его пока так) эти же кривые будут характеризовать исполнительскую и, соответственно, авторскую компоненту песни.

Понятно, что «массовая» песня не требует большой авторской активности – техники литературного письма, изобретательности, непохожести... Зато она очень чувствительна в области зрелищности, причем чем более типовой, тем лучше.

В «исполнительской» песне зрелищность тоже весьма важна, но она должна быть явственно авторизованной, благодаря неповторимому личностному имиджу актера (исполнителя).

В «творческой» песне зрелищность призвана подпирать эстетический изыск, как бы «защищая», отстаивая его достоинства перед аудиторией.

В «личностной» песне (в чистом ее виде) зрелищность не нужна вообще. На самом деле это лукавое заявление, потому что непохожая, отличная от других Персона своей непохожестью обращает на себя внимание человека, ориентированного на такого рода ценности, а что это, как не своего рода зрелищность?

И напоследок еще один *график – социокультурных характеристик*. На «массовую» песню приходится пик кривой, отображающей пассивное усвоение культурных традиций (в том числе моды); на «творческую» песню со сдвигом в сторону «исполнительской» – пик кривой усвоения пласта

мировой культуры, а на «личностную» – пик кривой индивидуальных жизненных «наработок».



Теперь, когда мы довольно подробно перемысли косточки всем потокам, вернемся к понятиям «песня-ресурс-акция», а также «субъект-ресурс» и «субъект в эпизоде / в статистике». По крайней мере, понятно, куда все это можно приткнуть.

«Песня-ресурс» как таковая оценивается единожды и, даже если распределяется по нескольким «поджанрам», в этом распределенном состоянии фиксируется навсегда. «Песня-акция» может в разных случаях иметь разный график распределения по потокам. В одной трактовке это «попса», в другой – вполне «думающая» песня.

Ресурс субъекта АП обладает теми же свойствами, что и ресурс песни: он статичен. Малоподвижна и статистика реализации субъекта. В эпизодах же он может метаться по всему полю. Но *не факт, что «межподжанровый» график ресурса субъекта будет повторять график его статистики!*

Ресурс – диагноз. Статистика – судьба.

Вернемся ненадолго к явлению «заказа». Уже понятно, что он может существовать в «массовой», «исполнительской» и «творческой» песнях. В «личностной» его не может быть по определению: нет исполнителя. Но здесь на его месте может возникнуть *востребованность*. А может и не возникнуть. Если да, то, скорее всего, она будет сопряжена со стратой.

В «личностной» песне в принципе нет почвы для функционирования ролевого ожидания. Оно противоестественно природе этой песни, опасно для нее. Если субъект начинает его отрабатывать, он теряет свободу личности и корректность ее проявлений.

Как бы завершая первый «подход к снаряду» – «личностной» песне, с которой, как мне кажется, и пошла наша нынешняя помесная АП, хочу напомнить, как и когда «все это» началось.

А началось в оттепель, когда Партией был дан намек на то, что человек – не только «винтик»; что теперь стране нужна новая его разновидность – Индивид, интеллигент.

Личность получила право на себя.

А теперь – внимание! – пожалуй, самое важное, хотя и самое спорное замечание.

Смею утверждать, что и «массовая», и «исполнительская», и «творческая» песня являются бледными копиями того, что происходит в соответствующих профессиональных сферах. Лишь отдельные немногочисленные образчики АПшного творчества становятся вровень с достижениями лучших профессионалов. Все остальное – получше ли, похуже ли, – художественная самодеятельность, благодаря чему термин «самодеятельная песня» был, в общем-то, не самой некорректной дефиницией. Только ограниченностью основной массы КСПшников и некоторыми их персональными психологическими особенностями можно объяснить то, что они всерьез принимают ценности движения за достижения культуры, в том числе считая многих бардов гениями, не имеющими себе равных.

На самом же деле существуют «параллельные миры» (профессиональная эстрада, театр, литературные и музыкальные сферы), где талантливые и хорошо обученные люди занимаются тем же самым, чем и деятели трех «поджанров» «нашей» песни, но гораздо лучше. Я знаком с достаточно большим количеством не только профессиональных журналистов и литераторов, но и студентов филфаков, журфаков, «Литгорьского» института, чей «фоновый» уровень творчества нами рассматривался бы как очень высокий.

Правильней было бы, пожалуй, наши «поджанровые» миры рассматривать как параллельные, но мало кто занимается этим всерьез: профессионалам наш «лягушатник» неинтересен. Ю. Ким по-своему справедливо «не понимает» А. Городницкого, едущего на Грушинские и иные фестивали АП: мол, чего на эту ерунду время тратить? Известен случай, когда Е. Клячкин спросил у И. Бродского, как тот отнесется к выходу в свет диска с песнями Клячкина на его, Бродского, стихи. Тот ответил:

- Ах, Женя, делайте, что хотите, мне это совершенно неинтересно!

Скорее всего, Бродский действительно поддерживал с Клячкиным приятельские отношения и уважал его как человека с известной гражданской позицией, но, как только речь зашла о творчестве...

Впрочем, время от времени оттуда, из профессиональных миров, к нам нисходят те или иные деятели, легко всех побеждают и уходят обратно. Так, на Всесоюзном фестивале в Киеве появился студент Литинститута имени Горького Н. Штромило, а на Грушинском фестивале дважды (в разнице в несколько лет) сначала на «Гитаре», а потом на «Втором канале» – Ю. Михеева, выросшая в первоклассном челябинском театре «Манекен». Почему они побеждают – понятно. А обратно возвращаются потому, что претендуют на серьезность занятий своим делом и понимают, что должны находиться там, где их плотно «прессуют» коллеги; там, где, как сказал бы Кэрролл, надо довольно быстро бежать, чтобы хотя бы оставаться на месте.

Есть и другой путь – остаться в поле авторской песни и, не напрягаясь, собирать в житницу. Этот путь, мне кажется, выбрал все тот же молодой и

одаренный автор-эстет. Тот, кто знаком с тусовками талантливых молодых журналистов и литераторов, скорее всего согласится со мной, что там он был бы, максимум, равным среди них. Разумеется, там же можно найти некоторое количество ребят, неплохо сочиняющих музыку, и соответственно пишущих песни, но не столь благоговейно относящихся к песенной стороне своего творчества.

Итак, упрямо утверждаю, что в трех «поджанрах» мы повторяем «зады» профессионалов, в значительной степени эпигонствуя.

И только «личностная» песня уникальна в том смысле, что ее любителю гарантирована встреча с необычной, интересной Персоной, реализующей себя в песне. Во многих других сферах искусства личностная неповторимость скорее всего должна восприниматься, как «бонус», бесплатный и неожиданный дополнительный подарок. К примеру, певец Лев Лещенко, сам по себе, в общем-то, никакой, но довольно приятный внешне – это то, что эстрадная песня гарантирует. Модного в свое время Вадима Мулермана без подсказки, похоже, никто уже не вспоминает, а если и да, то лишь как исполнителя характерной дуловской песни про хромого короля. А Марк Бернес, помимо серьезных исполнительских достоинств (музыкальность, артистизм), является носителем и неповторимых черт личностного обаяния. С точки зрения чистого исполнительства, театра константа индивидуальной неповторимости – вредное качество: актер во плоти (лицо, голос, пластика) должен являть собой лишь средство реализации творческих задач, зачастую противоположных. Неизменность его имиджа резко снижает диапазон творческих возможностей, ареал использования.

Но именно узнаваемость, обаяние, естественность того же Бернеса или Утесова делает их персонами, вполне представимыми в сфере «личностной» авторской песни. Здесь слушателю не гарантированы ни высокая творческая техника, ни зрелищность, ни общедоступность информации, ни сопричастность к высоким культурным сферам. Но гарантирована встреча с человеком неординарным, искренним, по-человечески привлекательным, мудрым, способным помочь найти ответ на многие жизненные вопросы.

Именно «личностность», «авторскость» Бернеса как исполнителя породила такой феномен как «песни Бернеса» – репертуар автора, не написавшего ни одной песни. Суть же в том, что они срослись с его личностью, став недоступными для других, включая самих поэтов и композиторов, их создавших. Так чего же он автор? Авторизации!

Продолжая эпатировать, утверждаю, что по-настоящему авторской считаю только «личностную» песню. Хотя понимаю, что «наши» «массовая», «исполнительская» и «творческая» песни отличается от аналогичных профессиональных, по крайней мере, тем, что зачастую в большей степени «авторизованы», отмечены печатью личности субъекта.

Вообще же понятие «авторское» считаю противоположностью «типовому», «стандартному». *Авторское начинается там, где заканчивается типовое.* Волшебство начинается там, где заканчивается все

правильное, понятное, логичное, рациональное. Литература начинается там, где заканчивается «газета». Может быть, поэтому и приписывают авторской песне литературную, поэтическую основу как единственно «правильную», неизбежную, обзывая то «поэтической», то «бардовской». На мой взгляд, это не совсем справедливо, излишне категорично, неинвариантно, но понятно. Уму постижимо. Стало быть, прощительно.

А впрочем... Литературная речь, собственно, и отличается от газетной своей неординарностью вплоть до «неправильности». Не случайно литературу считают инструментом познания человека. А неординарность речи – производная от нестандартности личности, что определяет «личностную» песню как таковую. Видимо, во многом прав автор из Тулы Л. Альтшулер, считая, что АП – не что иное, как «музыкальное интонирование русской поэтической речи». Чтобы не оказаться расистами, уточним: русская АП.

Кстати, декларацией «личностной» песни вполне можно считать строки Павла Когана из известной песни «Бригантина»:

«Надоело... «любить усталые глаза»...»

и

«Пьем за яростных, за непохожих...»

Кто знает поэзию Павла Когана, согласится, что этот манифест отнюдь не случаен.

О МОТИВАЦИИ ТВОРЧЕСТВА

В конце 70-х, почуяв неладу в бардовском цехе, самые разные деятели движения КСП интуитивно стали приписывать проблемы наплыву в жанр чуждых авторской песне людей. Не то, чтобы началась «охота на ведьм», но имели место попытки разобраться, так ли уж все, кто держится за гитару и имеет популярность в массах, могут называться бардами. Короче, всяк на свой лад начал отделять овен от козлиц.

Т. и В. Кузнецовы, например, считали, что барды делятся на «эстрадников» и «камерников»; при этом явно симпатизировали вторым. Но непонятно было, что делать с балаганным, но самобытным Луферовым и салонным, слащавым Дольским.

Я тоже в меру скромных возможностей поучаствовал в этой драчке, хотя некоторые, как сейчас кажется, не лишённые смысла догадки тогда не обнаруживал.

А пришел я к делению бардов на «дляшников» и «потомушников».

К терминам можно придирается (делают это, как правило, те, кому самим сказать особо нечего), а можно понять и условно принять для простоты общения.

Короче, по моему разумению, есть люди, пишущие «для» – для славы, заработка, самоутверждения; на заказ. А есть пишущие, *потому что* не могут

молчать: нутро горит. И вовсе не всегда с целью осчастливить написанным весь мир, чего бы это ему (миру) ни стоило.

Самое интересное, что, когда я осознал существование потоков, три из них пришлось на «дляшников», а четвертый – на «потомушников». Угадайте, какой!

Не в мотивации ли творчества кроется особенность и уникальность «личностной» песни?

«Для» – посыл, импульс внешний. Он идет во многом от общества, его институтов, явлений и пр. Вот есть эстрадная песня – и я такую напишу. Совсем как композитор и поэт. Это не выдумка; мне знакомы эти мотивы по собственному детству. Тогда я знал, что можно делать вещи, неотличимые от «взрослых», и даже получать кое-какие дивиденды.

О том, что песней можно плакать, кричать и даже... петь, я узнал значительно позднее, когда появилось, что кричать и петь самому. Тогда я начал становиться «потомушником».

КОМПОЗИТОР И ИСПОЛНИТЕЛЬ В АВТОРСКОЙ ПЕСНЕ

В наших смешных спорах о том, как понимать определение «авторская песня» и какую песню считать «авторской», временами возобновляются следующие заявления:

- «авторская» – это песня, у которой есть автор;
- «авторская» песня – это у которой автором слов и музыки, а еще лучше и исполнителем является один и тот же человек;
- и т. п.

Но тогда непонятно, на каком основании мы считаем «своими» А. Дулова, В. Евушкину, С. Никитина, В. Берковского, Д. Дихтера, Л. Чебоксарову...

Думаю, что роль композитора в авторской песне не только правомерна, но и весьма высока. Но при одном условии: если считать «авторской» ту «композиторскую» работу, в результате которой возникает безусловное и уникальное слияние текста и музыки, рождающее новое качество. Или, иными словами, дающее *супераддитивный эффект, эффект сверхсложения составляющих*. Этот результат невозможно измерить, но статистика экспертных оценок, скорее всего, даст совокупное определение. Испытание песни на разрыв музыки и слов может привести к трем результатам. Первое: после «снятия» музыки со стиха последний «вздыхает с облегчением». Значит, имеет место явная творческая неудача: музыка *деструктивна* по отношению к стиху, действует на него разрушающе, угнетающе... Второе: при «снятии» или «надевании» музыки вновь ничего особенного не происходит. Скорее всего, в этом случае музыка не имеет к стиху особого отношения, *индифферентна* к нему. Действует принцип «на любой вопрос – любой ответ». Третье: потеряв музыку, стих «чувствует себя сиротой». Значит, контакт состоялся; автор музыки оказался конгениален автору стиха. Это, пожалуй, и можно считать настоящим соавторством, а сделанную работу – авторской песней. Единственной и неповторимой.

Видимо, есть три варианта успеха. Первый – когда автор музыки, как по системе Станиславского, вживается в имидж автора стиха, растворяется в нем. Скорее, эта работа сродни актерской; ее характер более технический, ремесленный и тем интересен довольно ограниченно. Ибо само лицедейство по своей природе сверхсервильно: «чего изволите?». Пожалуй, эта область творчества соотносится с «творческой» же песней и интересна на уровне «спорта высших достижений». Один из корифеев такого гениального суперремесленничества, а пожалуй, скорее, мастерства, – С. Никитин.

Второй вариант – случай естественного родства авторов слов и музыки. Редкий и почти клинический.

Третий – наиболее типичный и интересный именно в аспекте «личностной» песни. Будущий автор музыки «западает» на стих. Носит его в себе. Долго. Осваивает. Присваивает как часть своей жизни, своего внутреннего мира. При этом стих может «перевариться», измениться до неузнаваемости, во всяком случае, в интонации и даже трактовке. Матерая личность потребителя «подминает» его под себя и впоследствии использует не как суверенную вещь, а как средство самовыражения, говоря вроде бы чужими (но уже не чуждыми) словами и, безусловно, своей музыкой. Со своими интонациями. Это и будет авторство.

То есть, можно говорить о феномене *авторизации* материала, ресурса.

Как пример – две трактовки стихов Ю. Левитанского «Я, побывавший там...» – В. Кабанова и В. Мищука.

А что же исполнительство?

Исполнитель может выступать в различных ипостасях. В одном случае это *миссионер, культуртрегер*, где-то услышавший хорошую песню и, перенесший ее в новое место, пытающийся обратить слушателя «в ее веру». Присутствие персоны самого исполнителя в этом случае значения не имеет: его дело – воспроизвести «текст слов и музыки».

Он может быть *хранителем, живым магнитофончиком*, звук в звук запоминающим авторское исполнение. В этом случае исполнительская индивидуальность вообще неуместна и вредна.

Наконец, он может *быть самой собой*, Личностью с большой буквы. В этом случае ресурс песни ему нужен для актуализации себя; для своего *собственного разговора с аудиторией*. Это и есть авторский случай в исполнительстве. В ходе подобной акции происходит *новая авторизация* оригинальной, авторской трактовки произведения, как и в композиторском случае, вплоть до «с точностью до наоборот». И такого рода явление имеет право на существование, если оно получилось убедительным, цельным, неподдельным...

Неслучайно в АП исполнителей такого рода исчезающе мало: как только человек начинает ощущать собственную индивидуальность и при этом обретает дар речи, он начинает говорить своими словами, сам становясь автором. Среди примеров позднего «прорезания» автора в исполнителе – Александр Медведенко (Днепропетровск), Леонид Альтшулер (Тула). В среде детей и юношества – картина прямо противоположная: молодежь

усиленно эксплуатирует чужие произведения в личных целях, пока свои слова еще не в состоянии сложиться в голове.

Явление авторизации наводит на мысль о существовании *авторизационного ресурса* песни, способности ее быть истолкованной, исполненной по-разному.

На одном из конкурсов «Второго канала» Грушинского фестиваля москвич Р. Костин стал лауреатом как исполнитель с песней Визбора про речной трамвай. Он создал неожиданный лирический образ, в корне отличный от авторского. При этом настолько заразил меня этой песней, что я «списал слова» и выучил ее для себя. По ходу дела я уперся в одну из строчек текста, на мой взгляд, во многом определяющую всю песню, которую Родион, видимо, либо не понял по молодости, либо проигнорировал, что, на мой взгляд, было некорректно. Именно «пропуск» этой строчки и развязал ему руки. Но с учетом ее, увы, вариантов трактовки и имиджа не оставалось – только авторский. Как в том анекдоте: как ни собирай эту детскую кроватку, – всё станковый пулемет получается. Вот и весь ресурс, если строго!

Было бы неправильно не сказать несколько слов о роли *исполнительской группы* (дуэта, трио, ансамбля) в авторской песне.

Конечно, с позиции «личностной» песни интерес представляют группы с «человеческим лицом». Есть разные вариации на эту тему. Одна из них – случай, когда группа наделена свойствами (и предстает перед нами в облике) *«совокупной личности»* со своим обликом, характером и т. п. Примерами такой *«мультиперсоны»* могут служить питерский квартет «С перцем» или казанский ансамбль «Аэлита».

Другой вариант – тип «змея Горыныча», чуда о нескольких головах, когда группа является *собранием* нескольких *разных* (каждая – по-своему яркая, не похожая на других) *личностей*, как это бывало в некоторых составах питерского ансамбля «Краски».

Возможен смешанный вариант, как в случае с ансамблем «Гармония» из Заводоуковска Тюменской области. Это вполне «мультиперсона» немного эксцентричная и озорная. Но при необходимости она распадается на отдельных персонажей, каждый из которых суверенен и по-своему интересен.

Но бывают случаи, когда к лику АП причисляются не обладающие (или обладающие в малой степени) подобными признаками группы, такие, как казанская группа «Уленшпигель». Это типичная «творческая» группа, и по задачам, и по стилистике довольно далеко отстоящая (отошедшая) от АП. «Машинка» для демонстрации творческих решений.

В чем же тут дело? Видимо, в том, что в силу сложившихся обстоятельств такие группы эксплуатируют структуры КСП (залы, аудиторию, систему ее оповещения), что чаще всего гораздо выгодней и продуктивней, чем в шоу-бизнесе. Очень сильно сбивает с толку то, что в таких группах значительная часть состава – выходцы из КСП, «бывший наш народ».

ОСОБЫЕ КАТЕГОРИИ

Если вдруг решить, что в характеристиках песен и персон вышеупомянутых потоков присутствует некая логика, т. е., например, «личностная» песня должна быть неконформна, конкретна и интеллектуальна, а «массовая» – примитивна, малотехнична и сервильна (и т. д.);

если представить себе некую плоскость, основным свойством которой была бы принадлежность каждой ее точки вышеописанной логической системе...

...тогда окажется, что есть, по крайней мере, несколько разновидностей песен, не лежащих в этой плоскости.

Скорее всего, не все эти песни можно и нужно называть авторскими. Среди них, правда, может встречаться бардовская классика. А может попадаться махровый «блатняк», да мало ли что! Вся страна пела как блатную песню Г. Горбовского «Когда качаются фонарики ночные...», а она оказалась бардовской стилизацией. Есть среди них и то, что принадлежит массиву т. н. «советской» песни, но, как мы помним, немало такого рода опусов ходило среди туристов наравне с песнями Городницкого или Клячкина.

Попытаемся дать хотя бы краткие социокультурные характеристики некоторым разновидностям песен, невзирая на степень их «бардовства».

1. «Корпоративная» песня.

«Вожатская», «орлятская», «афганская», «чеченская», «революционная», «ролевая», «студенческая», «биофаковская», «стройотрядовская», «геологическая», «туристская»...

У меня, воспитанного, в том числе, и кафедрой научного коммунизма с ее представлениями о диалектике, все время было чувство некоторого подвоха: столь крайностными по своим свойствам оказались массовая и личностная песни, что не могли они в чем-то не сомкнуться. Сомкнуться они не сомкнулись, но между ними оказалось эта странная разновидность, часть свойств которой характерна для «попсы», а часть – для «личностной» песни. Вот так: резко и никаких промежуточных.

«Корпоративная» песня рождается и живет в кругах (сферах, сообществах), для которых характерен конкретный, особый вид деятельности; особая обстановка. Например, война в Чечне. Когда группа занята какой-то совместной напряженной работой, в процессе которой спланируется, у нее возникает необходимость в самоидентификации, в эксклюзивных внутригрупповых атрибутах. Одним из таковых часто оказывается песня.

По-настоящему она близка и понятна только людям, побывавшим либо в этой, либо в аналогичной обстановке, то есть глубоко *контекстна* по определению. По этому признаку она напоминает «личностную». Более того, изъятая из контекста, она выглядит странно и непонятно, теряя свои краски. Если «личностную» песню в подобном случае спасает нестандартность

песенной речи, литературность и конкретика, «корпоративная», лишенная всего этого, оказывается неинтересной и может показаться не имеющей ни социальной, ни культурной ценности. Кроме того, «корпоративная» песня обязана быть *доступной* интеллекту любого члена корпорации, то есть достаточно лапидарной, примитивной. Чаще всего она состоит из единственного, «назывного» понятийного слоя. Если в ней поется, что «мама мыла раму», это означает ровно то, что мама мыла раму. Она похожа на газету, более того, районную или заводскую многотиражку. Образный строй ее часто безыскусен, язык использует типовые блоки. Это вполне «попса». Большинство «корпоративных» песен сделаны на низком техническом уровне, да это и понятно: авторы-то «от сохи»!

В то же время живут они не в безвоздушном пространстве, и стилистика песни может отражать и эстетику среды, и дух эпохи. При этом, однако, «корпоративная» песня не «видит» изменчивости внешней моды, нечувствительна, вызываясь безразлична к смене времен и нравов. Она такая, какая есть, абсолютно *нонконформная*, и это вполне роднит ее с «личностной». Можно сказать, что это плод реализации некоей *совокупной личности*, похожей и в то же время не похожей на другие.

По той же причине «корпоративная» песня *«потомушина»*. Собственно, это главное ее свойство.

Написанная не просто очевидцем, но участником, «хозяином», она достоверна, искренна. Этим, безусловно, подкупает. Есть ощущение *настоящего*.

«Корпоративная» песня если и интересуется успехом, то исключительно в своей среде. Деятельностной, разумеется. Но в ней она на успех обречена.

Конфликты между «корпоративной» и прочими разновидностями авторской песни носят странный характер: их представители говорят на разных языках. Например, адепты «афганской» корпорации не поймут, как можно не пускать на сцену песню, написанную людьми, которые за Родину кровь проливали, а хозяин сцены не понимает, как можно выпускать на публику такой примитив, да еще в столь неумелом исполнении. Скорее всего, даже будучи выпущенной на сцену, «корпоративная» песня рискует не попасть в резонанс с аудиторией: слишком неподходящий контекст.

Корпорация иногда напоминает «черную дыру» тем, что захватывает пролетающие мимо объекты, то есть песни, рожденные вне ее. Так, корпорация лагерных пионеров и вожатых сделала одной из своих фирменных мою старую песенку про алые паруса. Эту же песню я обнаружил в сборнике дальневосточных мунистов (есть такая религиозная секта Муна, играющая свадьбы не менее как на 500 пар).

Мы говорили о признаках подобия «корпоративной» песни двум крайностным разновидностям – «массовой» и «личностной». А как же «толкиенисты», «гусары» и прочие «ролевики»? Они же постоянно апеллируют к культуре, истории... Может, они отчасти эстеты? Нет, конечно: их отсылки к упомянутым материям используют очень узкие, специфические области, причем, по одной на корпорацию. Эта область

истории и культуры – их «война» или «работа», их интерьер. Короче, *деятельностная среда*. Апеллируя к элитарному литературному произведению, они умудряются быть однослойными, «одноразовыми», «простейшими», ибо – а игроки-то кто? То, что стороннее ухо может принять за интеллектуальную продвинутость, на деле оказывается контекстной нагруженностью.

Немногим лучше обстоит дело у ученых, например, биофаковцев МГУ и тамошних же физиков, известных как «Архимеды». Они действительно в массе своей более интеллектуальны, чем вожатые или солдаты. Но и их сленг – чаще всего рабочая терминология, контекстная реальность.

Вспоминается довоенная еще песенка – перетекстовка городской классики:

*Крутится-вертится теодолит,
Крутится-вертится, лимбом скрипит,
Крутится-вертится, угол дает.
На две минуты он все-таки врет.*

*Я микрометричный винт подвернул,
Я одним глазом в трубу заглянул.
Вижу: вдали, там, где липа цветет,
Девушка в беленьком платье идет.*

*Мигом влюбился я в девушку ту,
Отфокусировал в темне трубу,
И любовался я девушкой той...
Жалко лишь только, что вниз головой!*

Занятым видом корпорации является корпорация виртуальная. Это, например, круг лиц, живущих каждый своей жизнью, но причастных к какому-либо событию или персоне и включенных в контекст ее биографии и быта. Друзья, близкие. Такая корпорация время от времени продуцирует «датские» песни – написанные по случаю даты, например, юбилея означенной персоны.

Среди авторов «корпоративной» песни встречаются барды, но много и неизвестных героев. Так в наше время появляются «народные» песни.

Огромно количество перетекстовок («Там, где снег тропинки замечает...»).

2. «Прикладная», «заказная», «тематическая» песня.

На первый взгляд – родная сестра «корпоративной». На второй и все последующие – полная противоположность.

Похожа тем, что тоже бывает «афганской», «казацкой», «геологической», «туристской».

Но, в отличие от «корпоративной», написана не «своим», «внутренним» человеком, а «внешним». Человек со стороны пишет *для (про)* геологов,

моряков, бухгалтеров. Почему? Есть заказ. Или угадывается ожидание, имеется поле реализации.

Короче, «прикладная» песня пишется «гостем», а то и вовсе «прохожим». И это еще не худший вариант. Представим себе, как сидит поэт-песельник посреди безденежья, листает справочник профессий, наткнется на строку «моряк-подводник» и понимает, что тут еще никто не бывал. Равно как и он сам. Но это делу не помеха, ибо выручает общая начитанность-наслышанность. Возникает глоссарий: давление, дифферент, корма, перископ, волна. Ну, и – псевдосленг: ребята, травить и пр.

И мир узнает, что лодка сильным давлением сжата, что дан приказ: дифферент на корму! Разумеется, это значит, что скоро ребята в перископе увидят волну. И хотя рифмовать «корму» и «волну» можно только с голодухи, общая натаска не подводит, и песня остается с человеком. Более того, фальшь и неискренность, как правило, несколько компенсируются гладким общехудожественным (литературно-музыкально-техническим) уровнем, ибо творит «прилагательную» песнь человек, как правило, профпригодный, то есть, специально приспособленный («музыка Союза композиторов, стихи Союза писателей»). Так, в 60-70-х годах весомую часть лучших «советских» песен составляли творения Пахмутовой на ст. Гребенникова и Добронравова, на две трети «прикладные», если не «заказные». Ими и комсомольско-строительные, и таежно-геологические, и военно-подводные, и пионерско-орлятские были обслужены и утешены.

«Прикладная» песня пишется исключительно в расчете на успех, но он приходит не всегда. Как правило, она успешна в среде таких же зевак, каковым является по отношению к среде-адресату сам создатель. «Казачьи» песни Розенбаума поет весь бывший Советский Союз, а настоящие казаки обижаются: пишет, мол, неведомо что; жизни нашей не знает. Встречаются подобные отзывы альпинистов на песни Высоцкого к фильму «Вертикаль». У В.С. вообще много чего написано «на тему». И быть бы ему куда более в сем неуспешным, если бы он на самом деле не использовал атрибутику и возможности «прикладываемой» среды для решения глубоко личных, а вообще говоря, общечеловеческих задач.

«Прикладная» песня в сочетании с феноменальным визборовским талантом «гостя», едва отличимого порой от «хозяина», породила целый жанр «песни-репортажа». Правда, по большому счету, кроме Визбора, никто в нем так и не преуспел, но территория очерчена, возможности ясны – держайте, кто может!

Вот, между прочим, два варианта движения «прикладной» песни к аудитории: либо она написана человеком, находящимся вне среды-адресата и направлена на нее (хотя и не только), либо написана резидентом, т. е. человеком, сидящим внутри среды, репортером, делающим свое «прикладное» дело, а для кого – видно будет.

Интересно, что, попадая в среду КСП, «прикладная» песня может подвергаться определенной авторизации (в традициях жанра), что делает ее не сразу отличной от авторской.

Сервильность «прикладной» песни огромна, причем не только по отношению к среде, но едва ли не больше по отношению к возможному широкому общественному заказчику. Иной раз песня выходит (делается) «квази-прикладной», как, например, «Держись, геолог, крепись, геолог...» или «Заправлены в планшеты космические карты...». В середине 60-х геологи, а тем более космонавты, имели в обществе огромный рейтинг, и все, что с ними связывалось, было обречено на удачу. Появилось известное количество песен, от которых у самих геологов и космонавтов, наверное, сводило челюсти, до такой степени это был наглый китч. Но «пипл хавал» с восторгом, денежки капали, песня лилась рекой.

Тем не менее, общедоступность «прикладной» песни не является ее огульным признаком. Можно представить себе ситуацию, когда автор, заигрывая с философами или физиками-ядерщиками, может создать столь «высоколобое» творение, что сами обитатели среды могли бы позавидовать его крутизне и навороченности.

Все же «прикладная» песня заметно менее конкретна и, тем более, личностна, чем «личностная» или «корпоративная». С «творческой» ее роднит изначальное выполнение творческой задачи, заказа, но изыска она, как правило, лишена во имя демократичности. То же и с конкретикой: автору текста приходится балансировать между средой и остальным, более многочисленным миром, выбирая термины, по возможности, общедоступные.

Таким образом, «прикладная» песня нахально мимикрирует под «авторскую» или «корпоративную».

Авторы ее почти всегда известны. Перетекстовок исчезающе мало. Много стилизации или псевдостилизации; существует, например, целое искусственное направление – «пиратская» песня.

О песнях, написанных «для», «про» или «от имени» «корпорации» есть интересные мысли у Н. Матвеевой. Она говорит, что человек, реально занимающийся пусть даже трудным и опасным делом, никогда не будет писать о нем (о себе) натужно, надрывно; никого не будет страшать. И уж тем более не будет обозначать себя как человека данной «корпорации» (мы – пираты; мы – геологи и т. п.).

Просто несколько примеров.

Вот пишет гость-репортер:

*А человек, сидящий верхом на турбине,
Капитан ВВС Донцов,
Он – памятник ныне, он – память отныне,
И орден, в конце концов.*

*И ночных полетов руководитель
Стал кричать в синеву:
«Войдите в вираж! В пике войдите!
Но помните – внизу живут!»*

Внушает! Или вот:

*Быть может, на каком борту пожар,
Пробоина в корме острей ножа?
А может быть, арктические льды
Корабль не выпускают из беды?*

Мурашки по коже!

Но вот он подольше побыл внутри среды, сросся с ней – и даже о самом серьезном говорит спокойно, с доброй иронией и даже как бы обнимком:

*Вот и все приключенье.
Да и вспомнить – чего там?
Пароходик прошлепал, волнишка прошла
Но вздохнул очень странно командир вертолета,
Философски заметив: «Вот такие дела!»*

Вот еще. Сравним:

*Беги вперед, беги, стальная пехота –
Двадцать два гвардейца и их командир.
Драконовским огнем режут пулеметы,
Охрана в укреплениях предместных сидит,
Да нет, она бежит! В рассветном тумане
Грохочут по настилу ее сапоги,
И мост теперь уж наш! Гвардейцы, вниманье, –
С двух сторон враги, с двух сторон враги!*

И это:

*Мы это дело разом увидали –
Как роты две поднялись из земли
И рукава по локоть закатали,
И к нам с Виталий Палычем пошли.*

Не сравнить!

В «прикладной» песне зачастую заложен исполнительский ресурс, как правило, с атрибутами среды. Псевдопиратская часто предполагает изображение бандитского свиста и хора грубых мужских голосов; псевдотуристская – имидж рубахи-парня а ля Олег Анофриев.

Таким образом, в отличие от «корпоративной», резко раскиданной между полярными «массовой» и «личностной», «прикладная» как бы жметяся к серединке наших графиков, захватывая признаки «творческой» и «актерской». Порой она пытается выглядеть «святое папы римского», если «папой» считать «корпоративную», – настолько «прикладная» внешне бывает ярче. Сравним «Служили два товарища – ага!» и «Но от тайги до британских морей...»!

А все потому, что функции у них в корне разные.

В талантливых образцах (Ю. Ким, «Ах, бедный мой Томми!» или песни к фильму «Бумбараш») «прикладная» (по генезису) песня сливается с творческой, приближаясь при этом к «личностной» и «корпоративной» одновременно (по достоверности). В этом случае атрибуты среды, как правило, не педалируются, что создает ощущение непретенциозности.

3. «Протоличностная» песня.

Для краткости будем называть ее «*протопесня*». Более удачного, сочетающего точность и благозвучность, названия пока подобрать не удалось.

Да это и впрямь «пред»-, «до»-песня, до-личностная, т. е. песня человека, еще не отделившегося от стаи, но уже рвущегося что-то сказать.

Она примитивна по технике, газетна, крупноблочна по образам (вся на расхожих образцах, штампах), попсова. В тексте все сказано. Как в «массовой». Автор известен, но безлик, неотличим от сотен таких же.

Она по-своему личностна, «потомушна», несерьвильна, искренна, и только что типовая, потому не авторская.

От «корпоративной» отличается тем, что написана человеком единичным, хотя он может и принадлежать корпорации. «Корпоративная», как правило, исполнена чувством сопричастности стае; «протопесня», как и «личностная», пишется в поисках себя.

*Нам идти, нам идти
Большие переходы,
А вам нести, вам нести
Разлуки и невзгоды!*

Это ранний В. Вихорев.

*Вот так мне шагать сквозь разлуки и встречи
И боль расставания прятать в глазах.
Но память, но память, схвативши за плечи,
Заставит не раз оглянуться назад.*

А это – ранний А. Крупп. В обеих песнях о разлуке говорится словом «разлука».

Потом они оба, и Крупп, и Вихорев, станут писать настоящие авторские песни.

Правда, «вырастают» далеко не все.

НЕМНОГО О КОМПЛЕКСАХ

Мы все время порываемся сравнивать себя, вернее, «нашу» песню с кем-то или чем-то другим. Как правило, более худшим (по нашим странным представлениям о хорошем и дурном). Понятно, почему: хочется выглядеть лучше.

Мы комплексуем. Пускаем на наши конкурсы и сцены не то, чтобы жанровых «пограничников», но матерых «иностранцев». Придумываем для

этого разные «отмазки»: Да, конечно, он не бард, но гитара! И нас сминают рокеры, мальчики из подворотен и вообще кто попало.

На «Приморских струнах» 1997 г. я, услышав со сцены фестиваля джазменов, рокеров, блатных и почти не найдя на ней бардов, спросил у заведовавшего этим делом Л. Гершановича:

- Лева, что ты делаешь?
- Размываю границы жанра!
- Но зачем?
- А кто тогда останется?

Без комментариев.

В начале 80-х довелось услышать мудрое высказывание В. Луферова. Суть его заключалась в том, что человек привязан незримой ниточкой к той точке, от которой ведет отсчет. И ниточка эта весьма ограниченной длины. Поэтому, сравнивая себя с эстрадой, мы обречены не уходить от нее далеко. Поэтому же сам он, Луферов, считает себя музыкантом, занимается музыкой серьезно и оглядывается на классику, высокий джаз, сложный фольклор...

Метафизика? Но что-то в этом есть!

АБЕРРАЦИИ

Этот термин в одной из своих ипостасей означает *искажение* в оптических системах, искривление картинки. В определенном смысле он может быть синонимом «*обмана зрения*». Теперь, когда мы имеем представление о различиях (вплоть до ментальных) между потоками в авторской песне, нам легче понять, какие и почему встречаются аберрации в пространстве этого жанра. Перечислим некоторые из них в произвольном порядке.

1. Аберрация сцены.

«Личностной» песне сцена, в принципе, не нужна: человек, желающий поговорить с другим человеком напрямую и при этом встающий на котурны, смешон. Но так случилось, что творчество того или иного барда оказалось востребованным сотнями людей. И заставлять его петь десятки песен каждому из них в отдельности было бы просто негуманно. Поэтому его приволакивают в большую комнату, именуемую залом, ставят на табуретку, называемую сценой (чтобы все видели), и дают в руки рупор, чтобы все слышали. А лучше – микрофон. Возникает *видимость* и, вообще говоря, *ситуация сцены и выступления*. С точки зрения природы песни, это маразм. С точки зрения здравого смысла, – суровая необходимость: ни табуретка, ни рупор не помогут, если выступающий не прибегнет к приемам сценической техники, хотя бы по минимуму – не активизирует дикцию, не включит энергетический посыл, не утрирует мимику и жест.

Если не дать себе труда подумать и разобраться, что происходит, можно решить, что авторской песне сцена не только присуща, но и является критерием того, насколько бард хорош как таковой. В результате лучшими

оказываются не те, что несут определенный интеллектуальный и духовный заряд, а те, которые сценически более техничны, профессиональны.

2. Аберрация гитары.

Так получилось, что барды традиционно эксплуатируют гитару. Она в меру портативна, мобильна, созвучна человеческому голосу и духу большинства песен. Не барды ее изобрели, но именно с ними со временем стало ассоциироваться ее использование в первую очередь. Это привело к двум смешным видам аберрации. «Включенной» можно считать такую аберрацию гитары, когда бардом начинают считать совершенно далекого от этого жанра человека, если только он поет под гитару, а особенно – если манипулирует ею достаточно проворно. Например, не готов утверждать, что в репертуаре Григория Гладкова есть достаточно произведений, о которых можно было бы сказать словами Окуджавы про думающую песню; скорее, его имидж укладывается в промежуток между «Пластилиновой вороной» и «Дырдынбаем» с сильным выплеском в сторону кантри. Но гитарное сопровождение и наша КСПшная неразборчивость пополам с ущербностью, а также попсовая раскрутка в СМИ сделали его весьма важной персоной в мире авторской песни – вплоть до того, что ему как члену разнообразных жюри доверяют судить о явлениях в жанре.

В конкурсы АП косяками врываются ребята, воспитанные на роке, демонстрируют нестройный «чес», сопровождаемый невнятными мантрами, и важные дяди и тети в жюри с серьезными лицами их выслушивают, пытаюсь определить, насколько то, что они предъявляют, хорошо с точки зрения жанра АП.

В то же время искушенный АПшный организатор и даже бард может на полном серьезе заходить в тупик, не зная, что ему делать с автором, аккомпанирующим себе на рояле, аккордеоне или поющем а капелла. Чуждый инструмент застит ему собственно песню, и он уже не в состоянии разобраться в ней как в явлении. Так, в разное время теми или иными деятелями из рядов бардов исключались В. Егоров, С. Стеркин, М. Дреганова. Такую аберрацию гитары можно назвать «выключенной».

Напротив, боязнь выплеснуть вместе с водой ребенка заставляет иных деятелей считать бардами представителей совершенно, ну, просто явно иных жанров, к тому же играющих на инструментах нетрадиционной для АП ориентации, например, гусяра Р. Опритова с его квазидревнерусскими балладами. И опять рассматриваются любые аспекты, кроме одного – что за песню поет этот человек и чего он хочет.

3. Аберрация оркестровки.

Она идет бок о бок с аберрацией гитары. Использование большого количества поддерживающих инструментов часто само по себе квалифицируется как смертный грех. На самом деле, оркестровка оркестровке рознь, как и вообще аккомпанемент аккомпанементу. Кто чем измерит и как установит его достаточность? Избыточность? Адекватность?

В одном случае это может быть дополнительный шум, затыкающий информационную брешь в собственно песне. Понятно, что это реверанс в сторону «ПТУшника». Бывает и так, что песню, вполне самодостаточную даже в аскетическом виде, в силу тех или иных представлений о культуре, чувстве меры и пр. обставляют «архитектурными излишествами». Чаще всего они при этом захламляют информационное пространство, уводят от главного и, как результат, смещают песню-акцию в сторону несвойственных ей «поджанров», переводят в другие потоки. Кстати, вовсе необязательно такой результат может достигаться с помощью оркестровки. Достаточно хотя бы доброго количества исполнительских (например, вокальных) «рюшечек» или облачения песни в чуждый ей ритм, саунд (исполнение джазовой певицей Ю. Зиганшиной из Казани «Одинокого гитариста» Ю. Визбора), чтобы основная идея рассыпалась в прах.

Но вернемся к оркестровке. Сделанная талантливо, она может быть вполне уместной, подчеркивая при этом какие-то смысловые моменты, ведя параллельный информационный ряд, вскрывая невидимые слои. Можно вспомнить целый ряд оркестровок песен Высоцкого, кассету Т. Дрыгиной работы Е. Слабикова, наконец, гениально исполненные польскими эстрадными певцами под оркестр песни Окуджавы на пластинке 60-х годов...

Вообще говоря, далеко не всегда бард, готовясь родить очередное детище, говорит себе: «Дай-ка я сочиню *авторскую песню!*» Скорее всего, он пишет так, как пишется, и видит то, что ему видится, но далеко не всегда оказывается в состоянии просто голосом и гитарой показать все, что ему хочется. Видимо, неразумно из странных ведомственных побуждений запрещать автору реализовывать свой творческий замысел, попрекая его тем, что он нарушил какие-то границы. Стоит, мне кажется, спокойнее относиться к подобным эпизодам, ограничиваясь фиксацией своего собственного отношения к каждой конкретной акции. В конце концов, никто не приватизировал ни кого-либо из авторов, ни сам жанр АП.

4. Аберрация имени.

Она также может быть аберрацией имени как «включенного», так и «выключенного». В первом случае мы, как уже было описано, считаем бардом человека случайного, но оказавшегося в орбите АП. Это тот же Гр. Гладков, а для кого-то – и А. Башлачев, и А. Макаревич...

Во втором случае мы перестаем считать бардом человека, которого долго и упорно котировали как такового, но который чем-то перед нами «провинился», или с ним случилось иное несчастье.

Белый и пушистый пример – А. Розенбаум. Пели его, пели, фанатели, ругали, хвалили... И вдруг он заявил, что больше не бард, а вовсе даже артист. На основании чего стал «оффтотиком» (запретной темой, фигурой умолчания) в электронно-сетевой (ФИДОшной) эхоконференции SU.KSP.TEXTS, в которой участники обмениваются текстами авторских песен. Человека, злостно упоминающего «Баума», публикующего или

запрашивающего его тексты, могут подвергнуть отключению от конференции!

Недавно подобные заявления начал делать О. Митяев. Что-то будет?

5. Аберрация деятельности и ее результатов.

Уже упоминали Ю. Кима. Если он «засветился» как бард, то все, что бы он ни делал совсем в иных областях, многими воспринимается как имеющее именно бардовскую принадлежность. У того же Ю. Кима довольно много песен, сделанных в жанре чистого мюзикла, но КСПшники их поют «на голубом глазу». А песен А. Рыбникова не поют: не бард.

Не менее забавно выглядят представления общественности о жизни и деятельности Ю. Устинова или моей. Например, считается, что с детьми я занимаюсь исключительно авторской песней. И, наоборот, если педагог, то должен писать детские песни. Очень удивляются, узнав, что все совсем не так.

Еще интереснее: хорошего барда «автоматом» объявляют хорошим педагогом.

6. Аберрация «авторства».

Тоже немного говорили. Если сам все написал, то это АП. Хоть то частушка, хоть блатняк. И пр. – см. выше.

7. Аберрация ресурса.

АПшный репертуар в не-АПшном исполнении трактуется как АПшный. Мы, как дети, радуемся пластинке оркестра Поля Мориа, играющего «Под музыку Вивальди» и озвучиваем ею фойе наших концертов. Готовы боготворить Ж. Бичевскую только за то, что она поет Окуджаву. Зиганшину с «Гитаристом» Визбора пригласили на детские творческие мастерские – показать, *как надо!*

8. Аберрация компонентов.

Один из самых веселых случаев, но и самый печальный по своей вредности для жанра.

Откуда «ноги растут»? Из вульгарных представлений о том, что песня – это стихи и музыка. А еще – исполнение, т. е. вокал, владение гитарой, артистизм. И вот передо мной, членом жюри, организаторы фестиваля кладут листок с заранее расчерченными графами, озаглавленными: «стихи», «музыка», «владение гитарой», «артистизм» и пр. И я должен авторскую, в том числе личностную, невероятно целостную песню оценивать по этим дискретным параметрам! Ни одно из подобных соревнований ни Б. Окуджаву, ни многие прочие классики жанра не выиграли бы.

А какие графы нужны?

«Самобытность». «Чудо». «Откровение». «Изыюминка». «Цельность». «Искренность». «Конкретность». «Нетривиальность». «Достоверность».

Кто бы напечатал бланки?

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Увы, немерено путаницы в наших головах!

И если вышеизложенное хоть немного поспешествует читателю или слушателю в лучшем понимании, на каком свете он находится, где кончатся котлеты и начинаются мухи...

Если это поможет ему выразить словами то, что он «нутром чует»...

Если после этого он не возненавидит авторскую песню...

Мне будет приятно!

Дмитрий СУХАРЕВ

ВВЕДЕНИЕ В СУБЪЕКТИВНУЮ БАРДИСТИКУ¹⁹¹

*«Чтобы вещь продлилась, надо,
чтобы она стала песней».
Марина Цветаева*

Глава 1. МОЖЕТ, И ДОСТАТОЧНО, А ЖАЛЬ

Что такое авторская песня?

«Любой термин несёт в себе ту или иную степень условности, соглашения между теми, кто им пользуется. Достаточно того, что под выражением “авторская песня” большинство говорящих подразумевает примерно одно и то же».

Такой вариант ответа предложил Вл. Новиков – солидный критик и литературовед¹⁹². И сразу захотелось пропеть по-окуджавски:

*Может быть,
может быть,
может, и достаточно, а жаль –
мне это немного мешает
и замысел мой нарушает.*

Слова о подразумеваемом согласии взяты мной из руководства по бардистике 1950-1980-х годов, созданного «в помощь учащимся и учителям». Это издание увидело свет в рамках серии «Школа классики». Предмет, стало быть, нешуточный.

Однако, справедливо отметив особенный характер системы ценностей, сложившейся в бардовской песне (которая «в первую очередь оценивается в зависимости от качества стихотворного текста»), Вл. Новиков тут же эти

¹⁹¹ Впервые опубликовано: «Знамя», 2000, №10. С.183-200. Полный текст, исправленный и дополненный, включен в книгу: Авторская песня: Антология / сост. Д.А.Сухарев. Екатеринбург, 2003. Печатаются выборочно четыре главы: 1, С.28-29; 4, С.286-289; 5, С.379-381; 6, С.454-457 (сост.).

¹⁹² Авторская песня. М., 1997. С.6-7.

ценности и разрушает. Гитара застит литературоведу взор, поэзией объявляется всё подряд, в том числе песни, в которых нет хотя бы грамотного стихосложения.

Так бедные рокеры решают проблему своих беспомощных текстов, объявляя их особой «рок-поэзией». Она-де глазами не читаема. Авторской песне унижаться ни к чему. В стихах, самосочиняемых нашими «гитаристами», немало просто поэзии – вполне достойной, а то и прекрасной. А главное, здесь поются просто поэты – Шекспир и Цветаева, Чухонцев и Кушнер.

Но это-то и не устраивает. Пение бардами собственно поэзии, родившейся не под гитару, названо в книге Вл. Новикова «интересными отклонениями». Честное слово, прямо так и написано: «Исключения лишь подтверждают общее правило».

Какие, к чёрту, исключения? Тысячные аудитории подпевают любимым бардам, когда звучат «Под музыку Вивальди», «На далёкой Амазонке», «Когда мы были молодые», «Хромой король». И это «интересные отклонения»? Ну, извините.

Надо признать, однако, что точка зрения замечательного (это без шутки) литературоведа подчас находила именитых сторонников в среде самих бардов.

«Нас родило время»

Близкую версию определения жанра поддерживал Окуджава. Надо принять во внимание, что слова Булата Шалвовича, которые я сейчас приведу, не случайные, не проходные, не ответ на записочку по ходу утомительного концерта. Они из ответственного, выверенного текста. Это – позиция.

«Говоря об авторской песне, часто имеют в виду движение, объединяющее поэтов, композиторов, исполнителей и почитателей этого жанра. Для меня же это понятие имеет конкретный и узкий смысл: поэты, поющие свои стихи. Нас родило время – время всем памятных событий, связанных с разоблачением культа личности, большими надеждами на обновление общества, на перестройку. Тогда и возник круг таких поэтов, как Александр Галич, Владимир Высоцкий, Новелла Матвеева, Юлий Ким, Юрий Визбор, Евгений Клячкин, Александр Городницкий.

...Благодаря магнитофонам поэзия распространялась с огромной скоростью. Не будь их, стихи, наверно, ходили бы в списках.

...Поэзия под аккомпанемент стала противовесом развлекательной эстрадной песне, бездуховному искусству, имитации чувств. Она писалась думающими людьми для думающих людей. ...Для того чтобы противостоять массовой культуре, нужно нечто серьёзное, личностное»¹⁹³.

¹⁹³ Окуджава Б. Музыка души. (Предисловие) // «Наполним музыкой сердца». Антология авторской песни. М., 1989. С.3-4.

С большей частью сказанного наверно согласится каждый. С чем-то согласятся немногие. Так, думаю, что риторики ради Окуджава слегка лукавил, говоря, что стихи названных авторов «ходили бы в списках», не будь магнитофонов. Он-то хорошо знал, кто ходил тогда в списках. Слуцкий ходил, Цветаева. То есть ходила великая поэзия, исключительно она. Позже появились списки Бродского. Иного что-то и не припомню. «Реквием» ахматовский ходил. Нет, куда там нашим бардам, не ходили бы они в списках – даже лучшие из них, писавшие стихи профессионально, а не на любительском, как большинство, уровне. Это сейчас, в последние годы, авторская песня мощно прирастает великой поэзией, а тогда было иначе.

Но противовесом бездуховному искусству барды, тем не менее, стали сразу же, здесь нет преувеличения. Так что спасибо гитаре и магнитофону спасибо.

Вдумаемся, однако, в то, что самый почитаемый из бардов сказал о собственно жанре. Он сказал: есть два мнения. Одни «имеют в виду движение». Другие – триединство: стихи свои, гитара своя, сам пою. Для меня, Булата Окуджавы, сказал он, в этом суть жанра. Благодаря триединству песня становится голосом личности. Тем-то она и сильна.

Хоть горшком назови

Если уж выбирать между двумя партиями, то мне ближе та, которая понимает под авторской песней «движение, объединяющее поэтов, композиторов, исполнителей и почитателей этого жанра». Не вижу ничего плохого в триединстве как таковом, а вот критерий триединства – плох. Он игнорирует реальность и давно уже опровергнут практикой.

Те, кто слушают, любят и поют песни нашего жанра, не проводят различия между триединными и остальными авторами. И точно так же из песен тех и других составлены все без исключения бардовские антологии, начиная с первых самиздатовских сборничков. Если заглянуть в антологию 89-го года, в которой Окуджава так определённо выразил свою позицию, то можно увидеть, что и она не исключение. В первой же песне, стоящей за предисловием Окуджавы, триединства нет. Есть ли личностное? Не мне судить. Это «Вспомните, ребята» – стихи мои, напев Берковского, гитара Никитина, Сергей с Татьяной и запели первыми. Замечу, что никто из четверых никогда не чувствовал себя отлучённым от жанра, как бы узко ни определялось понятие «авторская песня» Булатом Шалвовичем или даже профессорами литературоведения. Хоть горшком назови, только в печку не ставь.

Так даже интересней

А теперь, когда я заявил о несогласии с Булатом, хочу сказать, что в главном он был, тем не менее, прав. Да, нужно личностное. Он и выражал песнями личностное, личное – свою любовь, свои печали, свой арбатский двор и свою красную розу в банке из-под импортного пива, свой, наконец, личный взгляд на отечество и на современников. Петь такое ему было легче оттого, что всё делал сам: стихи свои, гитара своя, голос свой. Отсюда его

вера в спасительное триединство.

Но Булат идеализировал ситуацию, полагая, что в названном им «круге таких поэтов» все разделяют его взгляд на смысл поющей поэзии. Так не бывает. Каждый пишет, как он дышит. Один герметичен, другой всю жизнь работает над созданием собственного образа, третий что ни день создаёт новую роль, четвертая нежно любит придуманную страну Гринландию, пятому рассказывать байки интересней, чем раскрывать себя...

Лев Аннинский, посвятивший «кругу таких поэтов» сборник не беззубых очерков, заметил: «Легенда шла за каждым из них»¹⁹⁴. Всё же не за каждым. Легенде нечем поживиться от личности, которая исчерпывающе раскрыта в поэзии. За Окуджавой в курточке потёртой ни мифы, ни легенды не ходили. Ким тоже мифологию не прикармливал.

Но разве прикармливать – грешно? Разве личностное автора обязательно интереснее для любителя песни, чем фантазия? Больше всего поклонников как раз у создателей образов.

«Солдатом-фронтовиком слыл никогда не воевавший Визбор», – честно регистрирует Аннинский; Высоцкий «был в сознании народа эком, лагерником»; Анчарову тот же народ приписывал «подвиги разведчика». Добавлю, что вальжного Галича легенда числила ветераном колымского лесоповала. А Городничкому в приполярной тундре показывали то место, где похоронен то ли он сам, Городничкий, то ли ээк, написавший его, Городничкого, песню (есть и такая легенда).

Давление мифов порой достигает огромной силы. Так, могучая олеография Высоцкого начисто исключает в обозримом будущем возможность какого-либо, кроме апологетического, анализа его текстов, не говоря уже об обсуждении реальных человеческих черт народного любимца, обстоятельств его кончины, и т. д.

Вообще-то, личность в чистом виде найдём только у своей собаки, человек же, говоря словами Искандера, отчасти доигрывает роль. Но всё-таки роль, а не роли. Весь сыр-бор с пресловутым триединством городился под знаменем личностного, во имя личности, а оказалось, что сыгранные бардами роли, созданные ими образы и тянущиеся за ними хвосты не менее привлекательны для поклонников жанра, чем личность.

Это плохо? Отчего же, так даже интересней.

Приоритеты

И всё-таки хочется разделить идеализм Окуджавы. Пусть приоритеты авторской песни останутся за личностным. Роли сыграют и без нас, а этого за нас не сделает никто. С триединством или без оно – пусть личность найдёт способ выразить себя.

И находит.

С триединством особенно убедительно выходит у женщин. Прекрасны

¹⁹⁴ Аннинский Л. Барды. М., 1999. С.86.

женские слабости, питающие столь сильные чувства. Ада Якушева, Вера Матвеева, Вероника Долина, Ольга Качанова, Елена Казанцева, – есть ли в авторской песне более личностная ветвь? Снимаю шляпу перед поющими сёстрами, названными и неназванными, – перед их готовностью раскрыться, перед артистизмом и отвагой.

Без триединства тоже ничего. Юлий Ким не становится хуже, когда поёт не под собственные мелодии, а под музыку Геннадия Гладкова или Владимира Дашкевича. Неслабые бардовские песни получились у московского врача и ленинградской учительницы в «Иронии судьбы», а там куча народу участвовала. В творчестве Александра Дулова – в его выборе, интерпретации поэзии – куда больше личностного, чем у иных триединых, и так же лично работают с книжными стихами многие другие барды, в том числе авторы последней генерации, чьи имена пока не у всех на слуху. На этой ветви жанра всегда больше поэзии, потому что меньше любительщины. Такие песни создаются «думающими людьми для думающих людей». Они служат «противовесом бездуховному искусству, имитации чувств». То есть в главном удовлетворяют формуле Окуджавы.

Так что же такое авторская песня?

Наверно каждый согласится с утверждением, что это один из музыкальных жанров современной русской культуры. Более того, многие из нас с уверенностью скажут, что умеют отличить песни этого жанра от других вокальных произведений – народной песни, романса, рока, попсы.

Я тоже умею. Но когда задумываюсь о природе этого умения, то неожиданно для себя обнаруживаю, что делаю это скорее интуитивно, чем руководствуясь разумными критериями. Оказывается, очень трудно назвать существенный признак, позволяющий надёжно провести раздел между авторской песней и другими песенными жанрами. Многие светлые умы бились над этой задачкой, но только запутали себя и других.

Может, не мудрствуя лукаво, договоримся так? К жанру авторской песни относятся произведения, которые 1) признаны своими в Государстве КСП и 2) созданы и/или исполняются бардами. Мне нравится такое определение. Оно просто, полно, исторично. Оно снимает сложные технические вопросы, позволяя обойтись общедоступными средствами.

Спросят, а что же тогда такое Государство КСП и кто такие барды. Подумаем и ответим.

Под Государством КСП я понимаю главную среду бытования авторской песни. Подробнее об этом можно прочитать в главе 4. А решение вопроса о том, кого считать бардом (и бардом какой категории), относится к компетенции Государства КСП. Так что нам с вами можно не брать в голову.

Считать (не считать)

В Государстве КСП такой вопрос решается 1) жёстко и 2) гибко. Например, Виктора Берковского и Веронику Долину поначалу бардами жёстко не признавали, но потом ошибку гибко исправили, и они, каждый в своё время, обрели статус «ведущих авторов». Напротив, Александра

Розенбаума поначалу признали выдающимся бардом. Помню, летом не помню какого года, каждый, кто возвращался с Барзовки¹⁹⁵, делился восторженными ахами по этому поводу. Видимо, Розенбаум тогда посетил всесоюзное КСПшное лежбище и пел разомлевшим функционерам прямо на пляже. Очень скоро восторги поутихли, песни Александра Розенбаума были квалифицированы как кич, а сам кичмейстер выпал из списка. Почему? Государство КСП ни перед кем не должно отчитываться за принимаемые решения. Пусть порой они иррациональны, зато всегда мудры.

«Солнце – к дождю!» Эту жемчужину народного глубокомыслия на моих глазах родила некая бабка, рядом с которой довелось коротать время на станции Вышний Волочёк. Мудрость – к дурости, повторю вслед за ней. Как, каким способом умудрились прозевать Ольгу Арефьеву? Коллективная дурость, других причин не вижу. Летом 89-го редкостно талантливая уралочка пришла на «Грушу» подарить свои песни – и получила окорот. Лауреатами стали те, чьих имён сегодня никто не вспомнит, а Олиной «Молитвы» не расслышали. А это, при всех шероховатостях стиха, была великая песня, уж поверьте мне на слово. Таких в нашем жанре раз, два и обчёлся. И песни на стихи Цветаевой были у Ольги замечательно хороши, так по-русски Цветаеву у нас никто не пел. С такими подарками, милые мои, дважды не являются. Себя ограбили, кралю загубили. Ныне Арефьева сверкает звездой у гремучих рокеров, те вовремя её заметили, пригрели, соблазнили. Но лучшего, чем в свою абитуриентскую бардовскую пору, она, может быть, уже и не создала, повторив в каком-то смысле судьбу другой звезды, для которой истинным звёздным часом тоже стали бардовские песни, спетые ею в «Иронии судьбы».

Имена и весовые категории

Кто же, в конце концов, числится в бардовских рядах? Числятся многие. Вот попавший мне на глаза реестр бардов по версии президента одного из КСП (составлен в мае 1980 года, годен к употреблению).

Документ открывается списком из восемнадцати корифеев, или «ведущих авторов». Это те, чьи портреты чаще всего украшают КСПшный иконостас. Даю список полностью, порядок имён сохранён. (Заметьте, что первая тройка более ведущая, чем остальные, которые поставлены по алфавиту.)

Окуджава, Высоцкий, Н. Матвеева, Берковский, Визбор, Галич, Городницкий, Долина, Дольский, Дулов, Егоров, Ким, Клячкин, Кукин, Луферов, В. Матвеева, Никитин, Суханов. (Карандашиком, неуверенно, снизу приписаны Якушева и Сухарев.) Естественно, в списке нет никого из авторов, доказавших свою дееспособность в ходе 80-х и 90-х, – ни Ольги

¹⁹⁵ Барзовка – летний палаточный лагерь, существующий с 1982 года как место сбора авторов, исполнителей и просто любителей авторской песни с июня по август на Азовском море возле Керчи. Организатор – Юрий Черноморченко.

Качановой, ни Елены Казанцевой, ни Елены Фроловой, ни Иващенко с Васильевым, ни братьев Мищуков, ни Михаила Щербачева, ни Владимира Музыкантова, ни Александра Иванова, ни Николая Якимова...

Дальше следуют барды второй категории (16 имён), третьей (15), четвёртой («авторы одной, но очень значительной песни», 11) и пятой (по-видимому, авторы, не создавшие даже одной ну очень значительной песни, 56 имён). Картина кажется вполне объективной, составитель документа вряд ли руководствовался личными пристрастиями.

В последние годы полноправными бардами решили признавать и чистых исполнителей авторской песни – таких, как Галина Хомчик и Лидия Чебоксарова. Раз так решено, значит, так оно и есть, нам остаётся только согласиться и принять к сведению.

Глава 4. ГОСУДАРСТВО КСП

Острова в океане

КСП это клуб самодеятельной песни.

Произносится: каэспэ, с ударением на последнем слоге.

Производные: каэспэшный, каэспэшник, и т. п. Например, КСПшный иконостас (см. выше), КСПшное болото, КСПшница без ничего.

Сейчас такие клубы можно встретить в разных концах земного шара, исходно же они существовали только на одной шестой суши – на территории Страны Советов. Наша одна шестая была значительно больше других. Поэтому на ней проживало много КСПшников и КСПшниц. Они представляли разные весовые и возрастные категории, но преобладал легковесный возраст ученичества – студенты, салаги. Каждый клуб – остров, все вместе – архипелаг. Архипелаг салаг.

Некоторые КСП имели собственных авторов и пели своё, самородное. Основу репертуара составляли, однако, песни, общие для всех КСП одной шестой суши. Под воздействием сил взаимного притяжения КСПшники разных регионов то и дело стремились слиться воедино на какой-нибудь фестивальной поляне. Страна советов смотрела на это косо.

Но и разделённые часовыми поясами, клубы жили так слаженно, будто им давал отмашку невидимый дирижёр. На самом деле никакого дирижёра не было. Были узы самоорганизации, благодаря которым каждый КСП, находясь он хоть в городе Тирасполь Молдавской ССР, хоть в поселке Елизово Камчатской области, чувствовал себя встроенным в цельную структуру. Назовём эту структуру Государством КСП (ГКСП).

ГКСП позволило множеству людей обрести способ человеческого существования на территории страны, которая в целом была не очень для этого пригодной. Благодаря ГКСП русская культура (и не только русская) получила в наследство от двадцатого века не песни разных авторов, но Авторскую Песню.

Исторически ГКСП восходит к специфической субпопуляции ИТР (инженерно-технических работников), которых в отпуск и по воскресеньям

объединяло пение вокруг костра. Позже атрибуты палаточной жизни перестали играть цементирующую роль, а возрастной ценз понизился, но в период становления государственности именно она, лесная жизнь с гитарой и вольными песнями, давала ощущение счастья и свободы.

Интересно, что знаменитые барды к этим байдаро-палаточникам выходного дня исходно не имели отношения. (Кроме, пожалуй, Александра Дулова.) Однако очень быстро произошло определённое сращивание творческого капитала с энергией весла и топора. В народившемся ГКСП знаменитостям присвоили особый статус – «ведущие авторы». Их (или память о них) почитают. Живых и вдов опекают, ничего не требуя взамен.

Внешняя политика ГКСП

ГКСП никогда не было официально признано другими государствами мира. Да и с родным советским государством у него были только полуофициальные контакты на уровне стукачей. В основе внешней политики ГКСП лежало стремление предупредить агрессивные действия советской власти и минимизировать последствия таковых.

Понятно, что независимая квазиуправляемая система вызывала у советской власти головную боль. Понятно и желание покончить с источником этой боли. Но благодаря предупредительным мерам противостояние сторон носило, в целом, вялотекущий характер.

Предупредительные меры сводились к простому принципу: не нарываться.

Идёт, к примеру, концерт. Известно, что записи выступлений будут запрашиваться органами. А тут молодому или немолодому барду не терпится выйти к микрофону и спеть во всеуслышание Иосифа Бродского. А у советской власти идиосинкразия к этому автору. Ситуация сложная, но не безнадёжная.

Не терпится – спой. Но будь добр, не объявляй в микрофон, что это Бродский. Свои и так узнают, а органам знать ни к чему.

И это срабатывало.

Другой пример. Представим типичную фестивальную поляну где-нибудь на Урале или под Алма-Атой. Сотни палаток и всё такое. Милиция ходит, диву даётся: столько народу и ни одного пьяного. Бутылок даже нет, вообще мусора. Не к чему прицепиться.

Чем достигалось? Во-вторых, самодисциплиной, взаимоконтролем. Но, во-первых, конечно, тем, что не пить же приехали. Быть пьяным вовсе не так интересно, как это кому-то представляется.

И всё-таки временами хроническое противостояние прерывалось гонениями. Можно ли было их предупредить? Пожалуй, нет. Волны репрессий начались в том самом «пражском» 1968 году, когда выбор, казалось бы, предельно упростился: либо полный конформизм, либо открытый вызов власти. ГКСП предлагало свой, дополнительный выбор – коллективную внутреннюю свободу. Но доводить этот выбор до практической реализации становилось всё труднее.

Первая волна прокатилась по всему ГКСП сразу вслед за фестивалем 1968 года в Новосибирском академгородке. Она была реакцией властей на исполнение там своих песен Александром Галичем.

Советское начальство и раньше слушало эти песни, даже, можно сказать, услаждалось ими. Галич и пел-то не по студенческим общежитиям, а больше по барвихинским дачам. Зная это, организаторы фестиваля несколько расслабились. Не учли панических взглядов номенклатуры в сторону бурлящей Чехословакии, не учли и психологии начальства. Себе оно разрешало всё. К примеру, традиции Барвихи позволяли её обитателям сколько угодно расслабляться под привозную кинопорнуху, но простой народ не должен был даже догадываться о существовании подобной мерзости. Так и крамольные песенки Галича. Те, кто вытащил их на свет, должны понести наказание.

Ещё круче оказались репрессии начала восьмидесятых. Повод был смешной до идиотства – информация в главной партийной газете «Правда». Фестиваль-де самодетельной песни прошёл под Москвой. Гости-де приезжали из других городов.

Какие-такие гости? Кто разрешал?!

Отозвалось свирепым резонансом.

По негласным законам Страны советов проводить «мероприятие с иногородним участием» разрешалось только при условии, что оно включено в план, одобренный ЦК КПСС. Кто-то бдительный проверил и обнаружил, что московский фестиваль КСП в таком плане не значится. И началось. Под горячую руку запретили любые общения и для надёжности заколотили двери клубов толстыми гвоздями.

В Государстве КСП переживали гонения философски – переживали. Переходили на режим катакомбной активности: тайные тропы, камуфляжные семинары и всё такое.

Есть что вспомнить.

Устроенье внутренних дел

ГКСП никогда не было бесконфликтным. Но благодаря разумной внутренней политике противоречия не приобретали злокачественного характера.

К примеру, случались жалобы на перехват славы. Так, в книге, посвящённой знаменитому Грушинскому фестивалю, горькой обидой пропитан рассказ про некое обращение – «эмоционально-амбициозный документ, ... рассылавшийся одним из поволжских КСП. Хороня Грушинский, обращение предлагало, грубо говоря, альтернативный, келейный фестиваль клубов, который (закрывая песенное движение само на себя) проводился бы» и т. д.¹⁹⁶

Полагаю, что коварный замысел мирно испарился и ужасное замыкание самого на себя не произошло.

¹⁹⁶ Грушинский. Книга песен: Сборник / сост. В.К. Шабанов. 1990.

Опаснее истинные противоречия, которые с неизбежностью сопровождают развитие живого организма. Случайная выборка цитат даст почувствовать неслучайность возникающих то и дело напряжений.

Вот Виктор Луфферов описывает своё восприятие жанра «в период с 67 по 70-71 годы», когда он и его сверстники только начинали пробовать себя в песне. «Я невольно, вместе с кругом моих ближайших друзей, противопоставлял тогда то, что делал я и мои друзья (в эстетике, разумеется), тому, что было распространено... Популярность многих туристских, горных песен Визбора, «детских» песен Никитина, распевавшихся огромными студенческими компаниями, лично у меня не вызывала восхищения, а наоборот – какую-то антипатию, протест. Я ждал от себя и от своих друзей чего-то другого! Мы были настроены более драматично и пессимистично...»¹⁹⁷.

Вот бард-журналист свидетельствует о страданиях хороших людей, усилиями которых с 1968 года и по сей день делается только что упомянутый Грушинский фестиваль. «Оргкомитет Грушинки давно уже тяготится тем, что их родной фестиваль чем дальше, тем больше превращается в парад бард-шлягеров, и как раз те песни, ради которых он затевался, на сегодняшней Горе не имеют никаких шансов»¹⁹⁸.

Тот же журналист даёт ещё одно важное свидетельство. «Сколько раз мы с гордостью повторяли благоглупости вроде "и пусть эти песни наивны, незатейливы, несовершенны, но гораздо важнее, что они искренни, что их авторы поют о том, что их волнует, что они говорят языком обычных людей" и т. п... Ну и получили».

Вот на кассете кто-то из участников совсем недавнего группового концерта декларирует: «Мы разрушаем все грани жанра, мы стираем все грани между самодеятельной и авторской, акустическим роком, театральной песней. К чему мы приходим, Лена?» Неидентифицированная Лена дает справку: «Наверно к самому главному, к сути какой-то. То, что... К божественной сути, к дару, таланту, которые есть в человеке».

Наконец-то! (Это я цитирую уже свой внутренний голос.) Наконец-то нашли такие, которые приходят к божественной сути!

Но ведь так и должно быть. Нормально, чтобы каждое новое поколение самоутверждалось. Нормально, чтобы люди с разными вкусами не вызывали друг у друга восхищения. А у нас с вами нет антипатий?

Не перегрызлись – вот что удивительно! Вспомним грызню между «творческими союзами» братьев-писателей или оголтелое неприятие шестидесятников литераторами следующего поколения. Ничего подобного ГКСП не знало никогда, полный контраст. Не просто корректные отношения – искреннее дружелюбие. В реальной жизни жанра и не разглядишь антагонизма, скорее бросится в глаза рабочее взаимодействие поколений и

¹⁹⁷ «Август». Литературный альманах. М., Московский дворик, 1998. № 1. С. 5.

¹⁹⁸ URL: <http://www.2kanal.ru/publ/1996.htm>.

творческих направлений.

Жалобы

Между прочим, я тоже умею жаловаться. Мне тоже кое-что сильно не нравится.

Не нравятся традиционные для ГКСП механизмы определения творческих удач и неудач. В наших жюри правят мои сверстники – старые барды, старые функционеры, старые коллекционеры старой туристской песни, ещё какие-то старцы и старухи с неизвестными мне заслугами. При всём уважении к уходящей натуре, не хочу геронтократии. Пару раз я пытался взбрыкнуть копытами: не пойду, мол, в жюри, если в нем не будут доминировать молодые барды, которых мы же сами назвали лучшими. Ничего не получилось. Писательские соревнования в этом отношении куда демократичней: едва молодой поэт получает Антибукера, как попадает в судьи очередного конкурса. Завидую.

Ещё сильнее не нравится традиционное для ГКСП отношение к поэзии. Принято утверждать, что авторская песня синоним поэтической, в ней-де приоритет имеют стихи. Когда это скажут Ким или Городницкий, они декларацию подтвердят песнями. Но в устах ГКСП она была и остаётся пустым звуком.

Музыкальные болячки жанра здесь беспокоили всех и всегда. Полагаю, что в изобавлении от них немалую роль сыграла система гитарных школ. Гитару таких мастеров, как Клячкин, Никитин, Луферов, Мирзаян, уважали. Важно, что уважение жило на всём пространстве архипелага – постоянно, повсеместно. И это буквально преобразило музыкальную оснастку жанра. Не поступившись демократизмом, не поддавшись тотальному прессингу наркобизнеса с его ушираздирающей «современной музыкой», авторская песня существенно облагородила свои музыкальные средства, приблизила их к филармоническим. Даже на нижних уровнях самодеятельности стало стыдно выходить на КСПшную эстраду с неубедительной гитарой. Эпоха трёх аккордов осталась разве что в анекдотах.

Со стихами же, как было сорок лет назад, так и осталось: никому ничего не стыдно. Случается, что авторская песня вдруг родит яркого, оригинального поэта. Ему рады, но не настолько, чтобы позаботиться об общей планке. И точно так же радуются текстовой серятине. А тут ещё критики-апологеты – Вл. Новиков, Лев Аннинский. Эти в восторге ото всего подряд, лишь бы под гитару.

В окружающем мире русской поэзии ищут и находят свой язык новые таланты, уважением к литературному контексту дышат кружки и студии, даже в стократно руганном литинституте молодежь свежа и отважна. А в ГКСП законсервирована варварская техника наивного стихосложения. Её изобрели, если не ошибаюсь, комсомольские поэты 30-х годов, потом в середине 50-х взяли на вооружение создатели развесёлых студенческих обозрений. Было – прошло. А дикая (даже для своего времени) техника изготовления четверостиший нашла прибежище в ГКСП. В стихах здесь всё

ещё продолжается эпоха трёх аккордов.

Но если в ГКСП так ужасна жизнь поэзии, зачем вообще жить?

Отвечаю: жить стоит. И не так уж ужасна жизнь стиха на пространстве ГКСП, наверно горяча я всё же сгустил краски. В каждом поколении бардов можно найти поэтов. А главное – нам завещано великое литературное наследие. Чтобы по-настоящему выразить себя, барды новой волны всё чаще обращаются к нему.

Главная, но не единственная

Назвав ГКСП главной средой бытования авторской песни, я имел в виду, что она не единственная.

К примеру, у песен Александра Городницкого была первичная среда бытования – ленинградское литобъединение под руководством Глеба Семёнова. Песни Булата Окуджавы поначалу жили только в «Магистрале» – московском кружке Григория Левина. Может быть, правильнее называть эти литературные кружки не средой бытования, а условием рождения знаменитых песен, ибо во второй половине 50-х ни в Питере, ни в Москве не было лучшей школы поэтической выучки.

Затем среда немного расширилась. Мне довелось наблюдать московскую часть истории, когда песни Окуджавы выпорхнули из «Магистрале» и разбрелись по литературным редакциям. Это описано у Станислава Рассадина, а также у Льва Аннинского, который носил старинный (но тогда современный) катушечный магнитофон в своём персональном рюкзаке.

Аннинский ещё продолжал таскать набитый бобинами рюкзак, когда вдруг среда Окуджавы претерпела резкое расширение, многократно превысив суммарные размеры ГКСП. Через какое-то время ещё большее пространство оказалось охваченным песнями Владимира Высоцкого. Сегодня на вечера памяти Визбора и других знаменитых бардов набиваются тысячи любителей, и далеко не все из них являются или были КСПшниками, не каждому КСПшнику дорогой билет по карману. А сколько народу не попадает в зал. А сколько поклонников у бардовских песен из народного фильма «Ирония судьбы», где и не поймёшь, кто кого учил петь – авторы героев или герои авторов.

Не единственная, но главная

Так что авторская песня знавала среды бытования и попрофессиональней, и пошире, чем ГКСП. Почему же тогда эту среду я называю главной?

По нескольким причинам.

Только эта среда компетентна. В ней хранится память жанра, она выделяет из себя текстологов и архивистов, которые занимаются этим делом не по службе, а по велению страсти. Каждый более-менее заметный автор имеет здесь своих знатоков, даже фанатов, но с фанатизмом толпы в ГКСП не знакомы.

Только в ГКСП проблемы жанра подвергаются обсуждению – как правило, бурному. Когда-то этим целям служила стенгазета «Менестрель»,

каждый номер которой в фотокопиях расходился по всему архипелагу. В постсоветское время появилась своя периодическая печать. Теперь бардистику вовсю крутят в Интернете.

Эта среда плодородна. Здесь возятся с детьми. Здесь обеспечивают расширенное воспроизводство жанра. Новые имена давно уже не появляются где попало, их поставляют города, в которых КСПшную почву возделывали десятилетиями, – Казань, Минск, Челябинск...

Это единственная организованная среда бытования авторской песни. Все остальные её поклонники никак между собой не связаны. А здесь высокая мобилизационная готовность. Свистни, и отзовётся весь архипелаг.

Бывают в жизни критические моменты. Перед операцией на сердце сказали: нужна донорская кровь. Из ГКСП в ВКНЦ явился отряд добровольцев. Популярная газета написала: эти КСПшники зальют кардиоцентр кровью. После выписки прошу: назовитесь! Улыбаются и молчат.

Прошу считать сказанное признанием в любви.

Если бежать высокопарности, то можно сказать так: ГКСП это передовой отряд любителей авторской песни. Ум, честь, совесть и (далее не помню).

В этой среде всегда было комфортно и эллину, и иудею. На бардовских фестивалях можно спеть на белорусском, казахском, татарском, украинском – и поют, и становятся лауреатами. ГКСП долго оставалось гостеприимным прибежищем для еврейской трагедии.

Поэтому одним из побочных результатов еврейской эмиграции стала миграция жанра. Во всех концах планеты возникли новые острова архипелага, а на них, понятное дело, рождаются новые барды. Знаменитое «возьмёмся за руки, друзья», которое исходно, как признавался Булат, адресовалось пяти-шести кухонным посидельщикам, разрослось до международного масштаба.

Объединительная функция авторской песни заслуживает отдельного разговора.

Глава 5. ПОЮЩИЙ ТИТАНИК

Двадцать кило

Допekli-таки советскую власть международным презрением, и году в 70-м она нехотя разрешила ограниченную эмиграцию. Не кому угодно и не куда угодно, а только еврею и только в Израиль. Условия жёсткие. Никакой перспективы увидеться вновь. Ни грамма сверх двадцати кило багажа.

(Прошлой зимой довелось читать стихи в израильском городе Реховот. После вечера подошёл сверстник – такой же, как я, старик, – попросил подписать три давних сборничка. Напомнил: «Те самые двадцать кило. Не мог же уехать без книг».)

Заявлением на отъезд человек обрекал себя и семью на испытания. Сколько ждать и чем это кончится, было всегда неизвестно. Появились

очередники и отказники. С работы как правило увольняли, благ лишали, окружали ропотом недовольства.

Состав ропшущих был пёстр. Казалось бы, с чего роптать поэту Давиду Самойлову? Но он роптал. «Логика здесь нет, – читаем в его дневниковых записях тех дней. – Одна из наций поставлена в особое положение. Ей разрешено то, что запрещено другим. Почему, спрашивается?»

С горних высот атакует Самойлов неизвестного оппонента: «Пишут, дескать, Царство Божие внутри нас, а потому "покидать Россию или не покидать решается почти на бытовом уровне – в зависимости от личного долга перед близкими тебе. Если есть хоть собачка, которой ты нужен и увезти которую не можешь, оставайся. Если нет живой души, которой необходимо исключительно твоё присутствие в России, беги из мертвецкой скуки". А народ – это не "живая душа"? А культура – хуже собаки? Писать так – значит чувствовать долг перед мирком, а не миром. Где же Царство Божие?¹⁹⁹»

Должен признаться, что я смотрел на отъезды примерно так же. Отрезвил рассказ об унижении бедностью. Оля Муратова, родной человек, прима бардовского ансамбля «Скай», призналась, что приторговывает в подземном переходе самодельными игрушками, потому что накормить двоих детей на свои академические зарплаты они с мужем, выпускники Московского университета, не могут.

Но это позже. А тогда лихорадкой неосновательных мыслей выплёскивалась наша растерянность. Не забуду первых отъездов. Мало что сравнимо с ними по уровню болезнетворной силы. Будто тебя неторопливо четвертуют: отрубили руку, потом другую; начинают примеряться к ноге.

Никто не предполагал, что тоненький ручеек еврейской эмиграции начала 70-х со временем станет родом селевой лавины, которая кого только не вовлечёт и чего только не натворит.

Из человеческого материала, перемещённого лавиной, намылились большие острова, которые радикально преобразили карту Государства КСП.

Прощание с родиной

В мае 1973 года, когда грядущий поток ещё ничем себя не обозначил, Евгений Клячкин написал песню «Прощание с родиной».

Меньше года прошло с того дня, как навсегда уехал Иосиф Бродский. Видимо, Женя примерял на себя судьбу преданного родиной поэта. Бродского он пел всю жизнь – тот был недораспознанным юниором, когда Клячкин написал первую песню на его стихи. В 73 году число таких песен приблизилось к двум десяткам.

«Кстати, – писал позднее Юрий Кукин, – поэзию Бродского страна узнала, как это Иосифу ни обидно было бы, во многом из-за песен Клячкина на его стихи»²⁰⁰.

¹⁹⁹ Самойлов, Д. Памятные записки. М., 1995. С.451-452.

²⁰⁰ Цит по: Клячкин Е.И. Не гляди назад. СПб., 1994. С.216.

Стихи для песни прощания Клячкин написал сам.

*Я прощаюсь со страной,
где
прожил жизнь – не разберу,
чью.
И в последний раз, пока
здесь,
этот воздух, как вино,
нюю.*

Песня без иллюзий. Здесь – своя, общая боль, здесь – «я и слякоти твоей рад», там – ничего не известно. Кто знает, будет ли она в радость, тамошняя непыльность. Но:

*Быть жестокой к сыновьям –
грех,
если вправду ты для них –
мать.*

Это главное: невыносима жестокость родины. Больше не могу терпеть. Всё, хватит, прощай, уезжаю.

И никуда не уехал.

Написал, спел, поставил точку. Выстрадал песней муку прощания. После чего прожил на родине ещё 17 (семнадцать!) лет и уехал только в 1990-м.

К тому времени с отъездами уже не было проблем. Советский Союз признал своё поражение в холодной войне и доживал последние дни под диктовку победителей. Честные российские немцы перебирались из целинных совхозов в непонятную им Германию. Самые шустрые из Жениных соплеменников успели осознать, что зов предков не так призывен, как звон марок и шелест баксов. За ними в сытые страны потянулись спецы.

А Клячкин всё не уезжал.

Понемногу стало забываться, как прощались навсегда. Появилась сперва теоретическая, потом и реальная возможность видиться с уехавшими. Бросилось в глаза, как приветливо-далеки они от наших забот, как охотно дают советы, от которых болит голова.

Клячкин продолжал тянуть.

Потом вдруг оскорбился на то, что Ельцина вывели из состава политбюро, и махнул в Израиль. Нашел на что обидеться.

Святое

На моих беспорядочных полках уже давно не отыскать того, что ищешь.

Зато всегда натыкаешься на что-нибудь интересное, отложенное до поры с неизвестной целью.

Вытаскиваю небольшую, на восемь полуполос, газету трёхлетней давности – «Ведомости», Дортмунд. Для московского ока занятно чуть ли не всё подряд. А вот и подвал, из-за которого экзотическое эмигрантское

издание угодило в мои бумаги.

WUPPER-97: АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ НАХОДИТ ВСЁ БОЛЬШЕ СТОРОННИКОВ.

Наш III-й Всегерманский слёт авторской песни состоялся. В живописном местечке под Золингеном, где мягко журчит Вуппер, а трава на полях свежа, как весной, и проходил этот праздник Песни, Общения, Творчества. Я вспоминаю прошлогодний слёт, где мне было скучно и уныло, где уровень многих участников... (понятно, пропустим). За год произошло многое. Посетили Германию с концертами Вероника Долина, Александр Городницкий с Михаилом Кане, Вадим Егоров. Качественно и количественно вырос наш клуб, существующий на базе International Bund (спасибо господину Херману Ербелю!). Каким-то естественным образом отсеялись люди, от жанра авторской песни далёкие, а кто захотел ... (понятно, понятно). Программу в этом году составляла комиссия... Отбор был... Отсеять пришлось... Нам хотелось... В память о Булате Окуджаве... А уже на следующий день... (Ого! – значит, была фестивальная ночь?) ...у «свободного микрофона» мог вдоволь попеть и показать свои возможности каждый... (Была, была ночь!) ...вокруг настоящего костра, где гитара по кругу и рассвет встречается песней...

Цитирование затянулось, а это только первая треть статьи, которую написала Татьяна Синицина, врач из Вупперталя. Дальше можно прочитать, что приехавшие в гости петербуржцы и москвичи «оказались приятно удивлены», и что хозяевам «было что показать», и что «имена наших авторов и исполнителей уже известны довольно широко», и дан порядочный список имён, и каждый такой участник фестивального концерта обозначен двумя городами, – тем, который оставлен, и тем, что с надеждой обрётён. И среди навсегда потерянных, но всё ещё родных городов я вижу свою родину: «Люся Азизова, Ташкент/Висмар». Неизвестная Люся, мы земляки!

Про участников концерта сказано, что «каждый из них восхищает мастерством, обаянием, индивидуальностью, вокальными и музыкальными данными».

Не надо! (Это я читателю.) Пожалуйста, не надо улыбаться так. Ну, не каждый. Даже если никто не восхищает мастерством и вокальными данными, – разве в этом дело?

Родина-мачеха выпихнула, а Неметчина приютила и приветила, и теперь, повязанные песней, съезжаются каждую первую субботу каждого месяца. Жизнь разводит, песня сводит.

Велика Германия, не каждому по средствам приезжать раз в месяц в город на этом мягкожурчащем Вуппере. «Но уж на итоговый слёт в последние выходные августа – это святое».

Вот и верное слово нашлось: святое.

А как же?

И все поют не уставая

19-20 мая, Хайфа, Израиль. 11-й Фестиваль авторской песни "Дуговка" на берегу Генисаретского озера...

19-21 мая. San Bernardino, USA, открытый общекалифорнийский фестиваль авторской песни "Oso/Lobo'2000"...

26-28 мая, Берлин, Schoenholz. Первый международный фестиваль авторской песни "Русский Акцент" в традиционной форме слёта проводит Берлинский Бард-Клуб "Берлога"...

Київський Центр авторської пісні запрошує молодих авторів та виконавців віком до 20 років включно взяти участь у фестивалі авторської пісні, який відбудеться з 2 по 4 червня 2000 року у м.Києві. Про місце та умови попереднього прослуховування ви можете дізнатися у Центрі авторської пісні. Прослуховування проводять відомі барди України. Фестиваль має статус відкритого і до участі у ньому запрошуються автори та виконавці з інших міст та регіонів України...

Здравствуйте! С гордостью сообщая о создании клуба самодетельной песни в Париже! О подробностях сообщу, когда они станут известны. Михаил Габович...

(Из Всемирной бард-афиши от 14 мая 2000, Интернет)

У венгров есть испытанная шутка. Тебе говорят: больше всего венгров живёт в Будапеште, а какой город на втором месте? Перебираешь города страны, и всё никак. Оказывается, на втором месте Кливленд, США.

Это я к тому, что из всех знаменитых полей на первом месте, как известно, стоит «Груша» – Грушинский фестиваль на Волге, под Самарой. Там собирается больше всего любителей авторской песни. А на втором? Думайте, думайте.

На второе стремительно выходит «Дуга» – упомянутый во Всемирной бардафише ежегодный майский фестиваль израильского региона ГКСП. Говорят, в 1999 году Дуговка собрала десять тысяч русских (так в Израиле называют репатриантов российского происхождения.) Десять тысяч русских, поющих русские песни! И где? По этому Генисаретскому озеру Христос пешком ходил!

Что же теперь будет?

А! (Пожимают плечами.) Что будет, что будет? Всё будет. Не себя ради ехали.

«И с бессильной горечью наблюдаешь, как медленно и неотвратимо уплывает твоё дитя к берегам другого языка, и с ужасом понимаешь, что ему не интересны книги твоего любимого Юры Коваля, что про Мэри Поппинс и про Винни Пуха твой ребенок прочел уже на иврите, а по русски не прочтёт никогда»²⁰¹.

Уплывает, уплывает, уплывает пароход. Ладно, про это не будем.

²⁰¹ Рубина Д. Под знаком карнавала. Иерусалим, Лира, 1999. С.39-40.

*Всё, Александр Герцович,
Заверчено давно.
Брось, Александр Скерцович,
Чего там! Всё равно!*

Глава 6. ДЕМОКРАТИЧЕСКИЙ АРИСТОКРАТИЗМ

Гляну вправо – величая, поют

Итак, авторская песня пустила корни и зазеленела во всех странах, освоенных нашими мигрантами. Пусть не навек, но хотя бы на время там у неё расцвет.

При том и здесь, на родине жанра, с корнями и кронами полный порядок – стволы сильны, листва свежа, птицы в ней горланят пуще прежнего.

Получается, что новое столетие авторская песня встречает на подъёме. Выдержал жанр испытание временем – выдержал!

Гляну влево – отпевая, поют

Выдержал ли? Есть мнение, что всё хорошее у жанра осталось в прошлом. А потом пошла деградация, и теперь налицо малосимпатичное явление массовой культуры, которому лучше бы и не называться авторской песней.

Кто же так ужасно думает?

Боюсь повредить здоровью читателя, назвав имена. Поэтому начну с менее травмирующего.

Красочный взгляд на «умных с поляны» даёт Александр Розенбаум. Барды шестидесятых «были все разные, физики-лирики. Но вот когда барды стали семидесятниками, то уже – бррр... отрывка. В шестидесятых годах это было – класс, а сегодня – всё, ребята! Сегодня нужно на гитаре уметь играть, чтобы людей брать за живое. Если этого не понять – так и будешь у костров сидеть»...

Особенно сильное бррр вызывают у певца «эти аппаратчики от КСП. Они просто душат всё, они сектанты... А уж когда они в восьмидесятых стали свои “движения” проталкивать... И пошли у них комиссии по поиску молодых талантов, президенты, конкурсы, лауреаты...»²⁰².

По Александру Городницкому, всё наоборот: на гитаре-то как раз лучше бы играть похуже. Но общая оценка эволюции у него та же, что у Розенбаума: было класс, стало дрянь:

«Думаю, что жанр авторской песни в русской поэзии оказался очень недолговечен. Ушёл Булат Окуджава – ушла и авторская песня: она перестала быть предметом литературы. И что бы мы ни говорили, что бы ни делали, как бы ни пытались реанимировать – её нет»²⁰³.

«Рождение авторской песни связано было, прежде всего, с исполнением стихов под гитарный аккомпанемент. Вот этого-то теперь почти и не

²⁰² Розенбаум А. Кич или не кич? // Вечерний клуб, 2000, 19.02.

²⁰³ Городницкий А. Его нет. Как жаль! // Век, 1999. № 17.

осталось. С перемещением авторской песни от кухонных застолий и таёжных костров на концертные эстрады на смену тихоголосым авторам, не слишком умело владеющим гитарой, быстро пришли солисты, дуэты и ансамбли с профессиональными голосами и инструментами». Авторской песней это называют «по инерции и недомыслию»²⁰⁴.

А вообще-то заявление о кончине авторской песни первым сделал сам Булат Шалвович. Он и про КСПшников говаривал почище Розенбаума. Вот вам тиражированные С. Рассадиным²⁰⁵ слова, прозвучавшие в 1994 году в ответе Окуджавы интервьюеру: «Я не люблю ужасно это движение. Это стало массовой культурой. Всё это неинтересно. Нет, нет... Авторская песня рождалась на московской кухне, понимаете, среди пяти-шести единомышленников, мыслящих людей. А потом она вышла на широкий простор... Всё это потеряло смысл вообще».

«В дилетантизме тоже есть своё...»

При желании любую цитату можно отменить другой цитатой. Я без труда нашёл у Окуджавы слова о том, что, выйдя на простор, авторская песня отнюдь не потеряла смысла, напротив – приобрела.

«...Сначала я был один, потом появилось несколько человек, и им также доставалось... А потом это движение постепенно развилось и расширилось, и приняло очень серьёзные формы и размеры, с ним стали считаться... Это движение очень серьёзно влияет на массовую культуру». Заметьте: не становится масскультурой, а влияет на таковую. Далее Окуджава разъясняет смысл и положительный характер этого влияния. При том себя и первых «нескольких» не отделяет от движения, а говорит об общей миссии – «повышать культурный уровень публики... Мы должны думать о душе и о духовной жизни нашей... Мы должны общаться: общение очищает. Вот авторская песня – это одно из средств общения людей друг с другом. Вот так вот»²⁰⁶.

Цитаты цитатами, а всё равно невозможно отрицать, что память о начальной поре привораживает. Чуть ли не каждый, кто подышал теми кухнями и той, условно говоря, тайгой, говорит о том давнем пении ностальгически.

Что же там такого обольстительного? Не керосинки же привораживают, не гнус таёжный.

Привораживает, я думаю, вот что – обаяние дилетантизма. А печалимся оттого, что на этом обаянии нельзя держаться долго.

«Может быть. В дилетантизме тоже есть своё...» Это уже Булат²⁰⁷.

Вряд ли нужно доказывать, что начальная пора авторской песни действительно прошла под знаком возвышенного дилетантизма. Это касается

²⁰⁴ Городницкий А. Из авторской песни выпал автор // Новая газета, 1998, 23.03.

²⁰⁵ Рассадин Ст. Шестидесятник // Новая газета, 1999, 13.12. То же, с изменениями, в его же книге: Булат Окуджава. М., 1999.

²⁰⁶ Окуджава Б. «Я никому ничего не навязывал...» М., 1997. С.227.

²⁰⁷ Там же. С.225.

всех, включая классиков жанра. Пальцы одной руки загну, вспоминая писавших крепкие стихи, пальцы другой оставлю для авторов достойной музыки, один палец подожду на ноге, дабы не забыть того, который выделялся умением работать на сцене. Профессионалы? В чём-то да, но не во всём. Каждый из них творил (творит) синкретически, поэтому какие-то компоненты песни неизбежно получались любительскими. Отсюда корпоративный шарм.

Называться же самодеятельностью решительно не хотели и были по-своему правы. Окуджава говорил: возьмём казённого песенника, хоть Оскара Фельцмана, – у него же нет таких запоминающихся мелодий, как у профессора Берковского. Так кто из двоих самодеятельность? Как раз Фельцман.

Спрашивается, кто тогда Берковский? Профессионал? Не получается. Да и словцо какое-то подмоченное.

Для подобных случаев у Окуджавы было небольшое терминологическое изобретение. Если поющий поэт виделся ему открывателем собственного материка, он говорил: явление. «Это серьёзное явление, это уже явление, о котором можно говорить... Есть очень талантливые люди, о которых, может быть, ещё нельзя говорить как о явлении, но у которых уже очень много в запасе серьёзного, и они вот-вот должны тоже превратиться в явление: Вероника Долина и так далее»²⁰⁸.

Изначально в ранге явления у Окуджавы безоговорочно числились всего трое: Высоцкий, Ким, Новелла Николаевна. «Несмотря на то, что я человек в общем добрый очень, но в оценках поэтических я достаточно суров»²⁰⁹. Если спрашивали, а как же Галич, охотно признавал его замечательным поэтом, но воздерживался от обсуждения этого вопроса в понятиях «явления». Остальных известных, даже знаменитых бардов мягко отводил, стараясь сказать о каждом что-нибудь хорошее, не касающееся его стихов.

Спору нет, суров. Но бывают и посуровой. К примеру, Евгений Рейн считает Высоцкого посредственным стихотворцем, а для Окуджавы Высоцкий «явление». Боюсь, что ближе к истине Рейн, но речь сейчас не об этом. Ну расширим, ну сократим список «явлений» – что изменится? Всё равно найдутся охотники разделять наш жанр на сверкающие вершины и серую равнину.

Будем живы

Вот в подвернувшейся под руку газете известный поэт, перечислив несколько имён и песен, которые «вошли не только в нашу культуру, но и в сознание», утверждает, что эти имена и эти песни «даже вписывать как-то неловко» в контекст «коллективного каэспэшного движения в никуда»²¹⁰.

Так уж в никуда? Да наверняка он знает дело понаслышке. Как раз

²⁰⁸ Там же. С.228.

²⁰⁹ Там же. С.242.

²¹⁰ *Хлебников О.* Через Лету можно перевезти и на гитаре // Новая газета. 2000. 15.05.

коллективное движение интереснее всего сегодня в авторской песне – коллективное усилие, выводящее её на новый уровень художественности. А на стоны похоронщиков здесь давно перестали реагировать.

У жанра есть трудности, – к счастью, не очень серьёзные.

Запахло настоящими гонорами, и не каждому оказалось под силу сдерживать инстинкты. Но испытание большими деньгами коснулось только активно концертирующих бардов, не затронув движения в целом.

Стало легко издаваться – печатай что хочешь, записывай какие хочешь диски. К примеру, у Юрия Визбора при советской власти не было ни одной напечатанной книжки, зато сейчас не осталось ни одной ненапечатанной (многократно) строчки. «Фронтальное их чтение, – пишет рецензент, – приводит к очень странному результату – кажется, что лучше читать Визбора меньше, не в смысле меньше читать, а в смысле фильтровать его стихи, не разочаровываясь в слишком слабых, рядовых, похожих на прочие»²¹¹. Если уж для Визбора оголтелое публикаторство чревато переводом из классиков в кич (цитированная рецензия напечатана в разделе «масскульт»), то что говорить об авторах второй свежести. Им, щедро публикующим каждый чих, трупное окиченение грозит при жизни.

Но это мелочи, проходящее. В целом нынешняя ситуация благоприятна для развития авторской песни, и кризис дилетантизма не стал кончиной жанра. Творческий принцип, на который авторская песня ориентирована сегодня и с которым, судя по всему, будет жить завтра, имеет неплохое название – демократический аристократизм. Это понятие ввёл в современную бардистику поэт Юрий Левитанский. Аристократизм, по Левитанскому, выражается в выборе поэзии, а демократизм в манере исполнения, покоящейся, впрочем, «на высоком профессионализме и тончайшем артистизме»²¹².

Кладите больше чаю

Помните секрет, которым поделился герой анекдота из серии «умирает старый еврей» на вопрос родных о его замечательной заварке?

Рецепт универсален. Именно его имел в виду Булат, отвечая в 1982 году на вопрос об одном из бардов. «Он очень музыкальный человек, и у него интересные мелодии. Я думаю только, что когда он сам выступает в качестве поэта, тут у него немножко чего-то нехватает. А когда он поёт на чужие стихи – на хорошие стихи, всё это вполне»²¹³.

Не буду засекречивать имя. Мягкие, но всё-таки жёсткие слова Булата относятся к Евгению Клячкину – одному из лидеров жанра, барду, которого все любили. Только так и надо говорить, если любим друзей и любим наше дело. Каждый, независимо от успеха у поклонников («а ребятам нравится!»),

²¹¹ Березин В. Сентиментальный вальс. (Рецензия на: Юрий Визбор. Сочинения в двух томах. М., Локид, 1999) «Ex libris НГ» 02.12.1999.

²¹² Левитанский Ю. Текст на вкладыше к компакт-диску «Черешневый кларнет. Песни Виктора Берковского». ТОО Московские окна ЛТД, М., 1996.

²¹³ Ожуджава Б. «Я никому ничего не навязывал...» М., 1997. С.227.

должен знать, где у него «немножко чего-то нехватает». Иначе так и будем у костра сидеть, прав кичмейстер Розенбаум.

Да и Городницкий говорит о Клячкине примерно теми же словами, только ещё деликатней, и в этих словах, если вникнуть, содержится полное и окончательное опровержение его же, Городницкого, жалобы на уход поэзии из авторской песни. Судите сами:

«В удивительном и чаще всего нерасторжимом синтезе его песен-монологов несущей конструкцией ... является не стихотворная строка, а сложная и гармоничная мелодия, определяющая яркую авторскую интонацию каждой его песни. Песни Евгения Клячкина легко распознать среди других именно по этой шемящей струнной просодии... Дело, видимо, не в стихах, а прежде всего в редкой музыкальной одарённости Евгения Клячкина... Неслучайно поэтому, что наряду с песнями на свои стихи Евгений Клячкин написал большой цикл песен на стихи наиболее близкого ему по духу поэта – Иосифа Бродского»²¹⁴.

Всё по делу. При такой поэзии, как у Бродского, и таком музыкальном даре, как у Клячкина, получится что надо. Поющая поэзия, вот что получится. Без дилетантов.

Но надо, чтобы и дилетантам было где и кому попеть, и ребятишкам зелёным, потому что какая же авторская песня без новой поросли.

Испытание зрелостью

Нет, не вижу оснований сыпать на голову пепел.

Поэзия из авторской песни не ушла и уходить не собирается.

Процесс-то изначально был двусторонним: у одних мастеров жанра авторская песня становилась предметом поэзии, у других поэзия становилась предметом авторской песни. Но так оно происходит и поныне, в том числе у авторов новой волны. Песни Елены, скажем, Казанцевой становятся предметом поэзии нашего времени, а поэзия Серебряного, скажем, века становится авторской песней у Елены Фроловой.

Большой поэзии – большая музыка. А почему бы и нет.

Напоследок осталось напомнить об одной черте бардовских песен, которая у меня оказалась как бы в тени. Но она едва ли не важнее всех других. Об этом очень точно сказала в своих заметках, посвящённых Гену Шангину-Березовскому, наша с Генем однокурсница Вета Гречко. Ветка была первой, кому летом 49-го года этот не очень известный автор предрасветной поры спел свою первую песню.

«Его счастье – в том, что он писал для нас (пусть это и выглядит эгоистично с нашей стороны), конкретных живых людей, которых он знал по именам и которым смотрел в глаза. В этом, по-моему, главное счастье авторов, так называемых самодельных песен, тех авторов, которые пишут песни не ради денег, а для тебя, меня, в этом главное обаяние этих песен, даже если их потом и подхватывают более далекие от автора круги. Их

²¹⁴ См. мнение Городницкого А. в книге: Клячкин Е.И. Не гляди назад. СПб., 1994. С.214.

обаяние не пропадает, оно чувствуется, им пронизано ощущение от песни»²¹⁵.

Этот параметр жанра нуждается в особо строгой заботе. Ни к чему будет всё хвалёное совершенство поэзии, музыки и исполнения, если авторская песня перестанет смотреть в глаза.

А она смотрела и смотрит.

Нина ВОТИНЦЕВА
Артем ИОВЧУК

АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ КАК ЖАНР МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ²¹⁶

(дуэт для домохозяйки с сисадмином²¹⁷)

*«У дилетантов еще хуже:
на двоих приходится три соображения,
четвертое из которых похоже на правильное»
В. Ланцберг, «О потоках в авторской песне»*

*«...подвергнуть данное дело высшей мере рационализации,
а именно: признать названное необъясненное явление иррациональным,
трансцендентным, а следовательно, реально не существующим
и как таковое исключить навсегда из памяти народа»
А. и Б. Стругацкие, «Сказка о Тройке-2»*

*«И он отвечает:
– Ах, если б я знал это сам...»
Б.Окуджава, «Ночной разговор»*

Предисловие

Дуэт:

Не знаем, существует ли такая статистика, но на вопрос «Как ты определяешь, авторская это песня или нет?» девять из десяти наверняка ответят: «Нутром чувю, а почему – черт его знает». Уже много копий сломано по этому поводу, много мнений высказано, много истин найдено, похоронено и эксгумировано снова. Загадку определения АП можно сравнить с изобретением вечного двигателя, поисками философского камня или объяснением божественного звучания скрипок Страдивари.

АП по большей части пытались определить как явление в целом, что аналогично попытке совмещения поэтического анализа творчества

²¹⁵ См. мнение Гречко В. в книге: Нет хода нам назад. 33 московских барда. М., 1991. С.170-173.

²¹⁶ Впервые опубликовано: URL: http://www.ragimov.com/vrag/opnmk/votints_iovch.html (декабрь 2003) (сост.).

²¹⁷ Сисадмин: системный администратор (сост.).

средневековых менестрелей с оценкой политического расклада сил в Европе того времени, да еще с попыткой раскопать корни их творчества в позднем неолите. Чрезвычайно поучительно, но при подобном подходе вместо ответа на вопрос «что такое авторская песня» мы получаем ответ на вопрос «почему она такая, откуда она взялась, и что на нее по дороге влияло»... Также всем известна чеканная формулировка Л. Альтшуллера – «АП – это музыкальное интонирование русской поэтической речи». Но тогда остается непонятным, чем АП формально отличается от романса «Я помню чудное мгновенье» М.И. Глинки на слова А.С. Пушкина или, не к ночи помянуто, хитов «Татушек» – то есть определение субъективно, без ответа на вопрос «А судьи кто?» не работает.

Мы попробуем чуть-чуть разобраться с проблемой, потянув за одну-единственную ниточку. Придем опять же к субъективизму, но уже, как нам кажется, несколько другого порядка.

Да, на всякий случай... Если вам покажется, что мы претендуем на высшее знание – хватайте нас за заднюю ногу. Это не более чем измышления (довольно сумбурные местами) двух очень частных лиц.

Предмет разговора

Нина:

Ей-богу, ежели всё-таки когда-нибудь «слово будет найдено», т. е. будет выявлен и осознан железный в своей объективности критерий (желательно один-единственный), соответствие которому будет необходимым и достаточным условием принадлежности «данного песенного произведения» к АП – нам всем придется долго искать другой, столь же богатый, объект для споров. И не факт, что найдем.

Но возникает вопрос – а так ли уж мистически неуловим этот неведомый критерий АП? Я вот кумекаю своим скудным экономно-бабьим умишком: может не пытаться найти необъяснимое, а попробовать объяснить уже имеющееся? Вот это наше, обладающее экспрессивностью выражения, лаконичностью формы, и по содержанию не превышающее все мыслимые ПДН²¹⁸ – «НУТРОМ ЧУЮ»? Попытка – не пытка.

Итак, для начала определимся, что есть «нутро» и как им «чуют». Тут нужно обратиться к чуждой нам науке психологии. Под «нутром», видимо, понимается «подсознательное» (т. е. (смотрим в словаре) «собирательное понятие, которым обозначают различные неосознаваемые системы психики»), а «чуют» – это, по всей вероятности, связано с интуицией (которая есть (там же) «отыскание, часто практически моментальное, решения задачи при недостаточности логических оснований»). Итак, выражение «чуют нутром» в отношении АП – это значит мгновенно отыскивать решение задачи на сравнение предлагаемого материала (песни) с некими подсознательными критериями АП, имеющими, как и само

²¹⁸ Под нутром – аббревиатура авторов. Здесь и ниже выделено авторами (сост.).

подсознание, ассоциативную природу. При этом сам предлагаемый материал (песня), для того, чтобы быть идентифицированным, как АП, должен обладать специфическими для АП свойствами, проникающими в человеческое подсознание (иначе нечего будет идентифицировать). Мнится мне, что ежели мы отыщем эти свойства и определим, в чем заключается их принадлежность к АП и только к ней, то мы ответим и на вопрос: в чем специфика АП как песенного жанра?

Строго говоря, на человеческое подсознание воздействует абсолютно все, поэтому в своих поисках мы не сможем обойтись без расстановки приоритетов. В песню входят как минимум две составляющие: слово и музыка. И если слово воздействует прежде всего на сознание человека, а уж потом на все другое, то музыка в основном воздействует на человеческое подсознание и иногда это воздействие не осознается настолько, что напрочь сбрасывается со счетов при попытке что-то объяснить (что мы и наблюдаем сплошь и рядом в статьях, посвященных АП). Граждане, давайте обратим внимание общественности непосредственно на АПшную музыку, потому что именно она наиболее глубоко проникает в подсознание слушателя и там творит свое черное дело, заставляя определять весь предлагаемый материал (песню), как «наше» или «не наше». Такова сама природа музыки, о чем в свое время говорил великий Г. Нейгауз: *«Все «нерастворимое», несказуемое, неизобразимое, что постоянно живет в душе человека, все “подсознательное” (часто это бывает “сверхсознательным”) и есть царство музыки. Здесь ее истоки».*

Принято считать, что музыка в АП – дело второстепенное. Договорились уже до того, что «песня» – неудачное название для нашего жанра, потому что песня – это музыкальный, а не поэтический жанр. Что музыка у нас в основном беспомощная, а ее интерпретация – невразумительная и неглубокая. И хотя это зачастую далеко не так, условимся все же считать, что музыка – это все-таки музыка, какой бы она ни была, и коль скоро в АП музыка присутствует, свою функцию по восприятию песни в целом она объективно выполняет, хотим мы это признать или не хотим.

Артем:

Я бы высказал всё это несколько по-другому.

Почему мы рассматриваем авторскую песню именно как музыкальный жанр? Да потому что нам ЗДЕСЬ и СЕЙЧАС именно этого ХОЧЕТСЯ. Не хотим про песню как средство общения, не хотим про исторические корни, не хотим про традиционные формы бытования и среды обитания. Не хотим про разновидности.

И уж коль скоро мнение *«Авторскую песню я рассматриваю исключительно как искусство»* (озвученное, к примеру, Сергеем Гринбергом) является если и не общепринятым, то более чем уместным в приличном АП-КСПшном обществе, такая постановка вопроса является вполне уместной.

Так вот, поскольку чтение стихов с АПшной сцены, театральные постановки по мотивам песен известных авторов, а также задники лесных сцен (возможно являющие собой шедевры живописи) не являются предметом нашего рассмотрения (опять-таки по изначальному НЕЖЕЛАНИЮ), мы имеем наглость утверждать – ЕДИНСТВЕННЫМИ произведениями искусства остаются собственно ПЕСНИ. Мы (вслед за Владимиром Фрумкиным) – в этом не сомневаемся. И доколе не будет доказано, что АП песней как таковой не является, нам остается «квалифицировать рационализированное необъясненное явление» естественным путем – как часть песенного (то бишь, музыкального) жанра. И пытаться объяснить соответствующими методами.

Попытка объяснения и рационализации

Нина:

Обратимся поэтому к другой чуждой нам науке – музыковедению. С позиций музыковедения о музыке и ее воздействии на слушателя можно говорить бесконечно долго и интересно. Можно вспомнить о том, что музыка, подобно речи, является сигнальной системой, которая, в отличие от речи оперирует не смыслами, а чувствами. Можно углубиться в исследование средств музыкальной выразительности, отображающих эти чувства (форма, интонация, динамика, темп, тембр, гармония и т. д.). Можно задаться вопросом – а какие средства выразительности и как именно использует АП, в отличие от других музыкальных стилей? Таков примерный логический путь определения жанра, которым проходит всякий музыковед. Но мне совсем не хочется идти этим крестным ходом (то есть торжественно и по кругу), да еще и вас тащить за собою. Потому что в целом это бессмысленно и по большому счету ничего нам не даст. И вот почему.

Признаемся сразу, что попытка определения специфики современной АП, связанная с привлечением музыковедческого анализа, обречена на провал. Если на заре своего возникновения, АП еще хоть как-то поддается такому анализу (его мы скромно уступаем специалистам), то в настоящее время АП «с птичьего полета» представляет собой конгломерат всевозможных тем, идей, образов, воплощенных всевозможными средствами выразительности, заимствованными из всевозможных жанров и стилей. Кто, скажите, не слышал песен, написанных в романсовой, джазовой, роковой, народной манере, а также в совершенно неприличном стиле (типа атональности или сонорики), название которого не сразу вспомнишь? И все это – АП. Специфических критериев в этом эклектическом роскошестве найти невозможно. Какой стиль использует автор – такие и средства выразительности, ничего присущего только и исключительно АП, нету.

Таким образом, можно сделать вывод, что основной спецификой жанра АП является отсутствие какой бы то ни было жанровой специфики. Сплошное заимствование. Остается уронить слезу на несуществующий с точки зрения науки жанр (что это за жанр такой, ежели у него ничего своего нет?) и на этой торжественной ноте покончить с теоретическими

изысканиями. Тут мы приходим к горестному выводу, озвученному Ириной Севостьяновой в форуме на bards.ru: «Может, ее (АП) и не было вовсе, а мы сами все это придумали...»

Однако, стряхнув навернувшуюся слезу, давайте-ка опять вернемся к чуждому нам музыкаловедению, вернее, той его части, которая исследует весьма, как ни странно, малоизученный музыкальный аспект. И, препоясав чресла, возьмемся за лопаты, дабы откопать большущую собаку, имя которой – музыкальное исполнительство. А раскопавши вышеозначенную собаку, увидим некоторый общий для всех исполнителей АП (включая авторов-исполнителей собственных песен) объективный момент, он же специфический критерий жанра.

В самом деле, вы легко можете ответить на вопрос, чем же музыкальное исполнение бродяги с гитарой отличается от музыкального же исполнения взмыленного рокера, бабы в кокошнике, рафинированного дяденьки во фраке у рояля или гламурной попсюзки? ЧЕГО «ихние» слушатели ждут и требуют от «ихних» же исполнителей, а «наши» слушатели даже не пытаются искать в «наших» исполнителях (включая авторов-исполнителей собственных песен), ибо «наши» вообще-то изначально по другому поводу? Ну как, догадались, о чем речь идет?

Речь идет о пресловутом профессионализме исполнителя, т. е. исполнительской компетентности, владении техническими приемами, позволяющими исполнять произведение во всей красе стиля, в котором оно написано. «Быть профи» – требование ко ВСЕМ музыкантам, работающим во ВСЕХ музыкальных стилях. Без исключения.

«А вот, к примеру, если я выхожу на одно поле с профессиональными музыкантами, то слушателю не важно, пою я авторскую песню, или романс. Они мне говорят: “Будь добр, соответствуй”» (Наталья Дудкина, «Лохматые размышления на растрепанную тему»²¹⁹).

Кроме АП. У «наших» мы видим обратную ситуацию: подчинение, а зачастую нивелирование технических требований стиля индивидуальной манерой исполнения, со всеми присущими этой манере достоинствами и недостатками.

Исполнительский стиль, присущий единственно АП – это «неправильное» пение, зачастую непрофессиональное владение инструментом, иначе говоря, несоответствие исполнительских приемов требованиям музыкального стиля, воплощенного в песенном произведении. То, что в любой другой области музыки является если не преступлением, то безусловным недостатком, в АП – требование жанра.

Напомним, что благодаря техническому развитию и следующей из него доступности разнообразных музыкальных впечатлений, в последние лет двадцать пять АП благополучно вбирает в себя и переосмысливает самые разные музыкальные стили: городской романс, джаз, рок, фолк, даже

²¹⁹ см. URL: <http://bard.ru/dudkina/dudkina7.html>

серьезную академическую музыку. А вот найти в среде АП стилистически чистое исполнение в классической, джазовой или народной манере практически невозможно, потому что высокий уровень владения ремеслом автоматически выбрасывает несчастного, ни за что обиженного, профессионала на обочину АПшной судьбы. А если и встречается в лесу с большого перепугу субъект, обладающий рафинированной манерой исполнения, то у должителей КСПшного движения приговор ему один – «не наш!», неискренний и изощренный. Зато другой субъект, несмотря на присущую ему тяжкую музыкальную бездарность (это в самом крайнем случае, обычно все-таки имеют место быть простые «неправильности») – все равно, вполне возможно, «наш», потому что искренний и прямой.

Почему так происходит? Да потому, что каждый «наш» исполнитель (включая авторов-исполнителей собственных песен), вместо того, чтобы овладевать готовыми, известными и доступными при определенном усилии таинствами профессии (на это, как правило, нет ни времени, ни желания) вольно или невольно изобретает свои, индивидуальные приемы сочинительства и исполнения, проще говоря – поет и играет местами так, как ему кажется правильным (соотносясь со своим музыкальным опытом), а местами – как бог на душу положит.

Особенно это заметно в пении. Ну где еще вы найдете человеческий (а не оперный) смех, вздох, причмокивание, присвистывание, интимный шепот или, напротив, страшный ор? Ну где еще исполнитель половину песни может просто проговорить, да не поставленной мелодекламацией, а обыкновенной бытовой человеческой речью? Ну в каком еще музыкальном стиле разрешается выходить на сцену всем шепелявым, гундосым, хриплым и безголосым, и они не только не стесняются своих недостатков, а, наоборот, воспринимают их как свои, родные, индивидуальные особенности?

С гитарой (а также другими инструментами, которые можно притащить в лес) – сложнее. В последнее время все больше укореняется представление о том, что АПшный исполнитель (включая авторов-исполнителей собственных песен) обязан владеть инструментом очень хорошо, выше среднего уровня, и приближаться по исполнению к профессионалам. Спорный момент. Мне кажется, что так АП из творчества поющих поэтов может превратиться в творчество поющих гитаристов, что не есть хорошо. Впрочем, это отдельный большой разговор. Здесь же я просто хочу напомнить, что высокий уровень владения гитарой, красота аранжировок, а также введение подтанцовок и пиротехники для АПшных исполнителей (включая авторов-исполнителей собственных песен) вовсе необязательно.

А вот в этом месте мы, прощальным взглядом окинув чуждую нам науку музыковедение, возьмем да и задумаемся: к чему все это? Зачем коверкать музыкальные стили и унижать их некомпетентным музыкальным подходом? Зачем демонстрировать техническую слабость, ведь это плохо?

Плохо, да не везде. Ведь кроме музыкальной компетентности, существует и общехудожественная компетентность, и просто человеческая состоятельность. И они, по счастью, никак не связаны с умением петь и

играть. И человек, имеющий мужество взяться за исполнение музыкального жанра песни, мало что (с точки зрения высоколобых музыковедов) умея, на самом деле хочет не демонстрировать нагло свои неумения, а по-своему выразить в этом «неумелом» исполнении свое собственное состояние, настроение, мысли, жизненный опыт, одним словом – свою уникальную личность, здесь и сейчас. А индивидуальное, только ему присущее, «непрофессиональное» исполнение – и есть тот самый посылаемый в подсознание слушателей сигнал: «я – свой, я вам рассказываю просто, понятно и безыскусно про себя, и отличаюсь от вас не так, как отличается профессионал от дилетанта, а так, как один человек – от другого. Вам интересно?»).

А вот теперь – кульминация, нагло выделенная Артемом жирным шрифтом (и им же придуманная). **Единственной специфичной особенностью АП, по нашему устойчивому мнению, является наличие ЛИЧНОСТИ... Кого? Автора слов? Автора музыки? Ничего подобного!!! Личности ИСПОЛНИТЕЛЯ, способного транслировать эту личность слушателям посредством исполняемой песни.**

Дуэт:

Вот мы и докопались до четкого критерия, отличающего АП от других песенных жанров. Если песня воспринимается только и единственно, как отражение реальной личности исполняющего ее человека (а не, скажем, личности ее лирического героя) – то это АП. Если благодаря личности исполнителя мы начинаем понимать что-то о самих себе – это хорошая (для нас, именно тех, кто что-то о себе понимает) АП. Если исполнитель всерьез показывает, какой он классный гитарист и певец, и вообще такое крутое мачо, или же, напротив, красивая, но несчастная женщина – это тоже АП, но хреновая. Если же исполнитель сигнализирует своим исполнением про что угодно (про природу и «прогноз погоды на прошлой неделе», про всех вообще, но ни про кого в частности), а мы при этом не понимаем, что же он сам, как личность, из себя представляет (как относится к природе, и погоде, и кому-нибудь еще) – это вообще не АП. Вернее – исполнено, не как АП, а следовательно АП не является.

Немного поясним эту мысль. Исполнение музыкального произведения – есть краткий миг его жизни. Записанная музыка – мертва (в отличие от записанных стихов). Поэтому рассматривать и разбираться можно только со звучащими песнями. В АП, в общем, так и происходит, потому что никому не приходит в голову читать песенные ноты с тем, чтобы понять – «наша» песня или нет.

Обычно мы песни слушаем. В чем-нибудь исполнении.

Далее представляется целесообразным инкрустировать в размышления показательные примеры.

Арте́м:

Убойный пример – в студию: исполнение Визбора Краснознаменным хором (или кто они там были). Более мягкие примеры – по боку, может

сказаться привычка, воспоминание о том, КАК это пел Визбор. Это что – авторская песня? По жанру? По-нашему, нет.

Обратный пример – на мой взгляд (ну, а чей же еще – взгляд спорный), исполнение рок-музыкантом (не АП!) Гребенщиковым песен автора-исполнителя салонных романсов Вертинского (не АП никак, хоть и близкий предок) – *самая настоящая* АП, да еще и очень высокого класса (хоть и договорились – не спорить о качестве). Два момента, по-моему, важны – первый: чрезвычайная близость *личности* БГ тому, что *он*, БГ, почувствовал в *конкретных* песнях Вертинского и (безусловно, средствами выразительности, присущими именно БГ) сумел донести до слушателя. Уж кого-кого, а Вертинского БГ не изображал (при этом с уважением относясь к средствам выразительности первоисточника – не более).

И второе – БГ при этом категорически *не выступал* в профессиональном качестве (самое смешное, что коммерческий успех/неуспех записей БГ (мне неизвестный) совершенно (мне, во всяком случае) неинтересен, даже не полез экспериментировать. Он вылез из своей типичной маски симпатичного, но непроницаемого русского гуру и сказал (читай – спел) нечто, чрезвычайно ему близкое. Не о себе сказал (хотя и о себе тоже) – *через себя* сказал. Да так, что меня (холодно-ватно относившегося к БГ на тот момент) это потрясло.

Пример имени Игоря Грызлова (именно он задал нам этот вопрос). А как же быть с исполнением песен на свою музыку профессиональными композиторами?

Встречный вопрос – а какими?

А, например, Таривердиевым и Френкелем. (Дашкевича, в связи с провокативным исполнением классика АП Кима, оставляем за скобками).

Ответ – как правило, это *авторская песня*. После того, как я услышал «Русское поле» в *исполнении непрофессионального* певца Френкеля или сонеты Шекспира – в исполнении аналогичного Таривердиева, мне стали много ближе и понятнее эти два человека (отнюдь не композиторы! Я про это вообще ничего не понимаю.)

Нина:

Исторический анекдот: по слухам, М.И.Глинка чрезвычайно *оригинально* и *своеобразно* исполнял романсы собственного сочинения...(в узком кругу!) Тенденция, однако...

Дуэт:

И наконец, последний вывод, он же диагноз и злонамеренно скрытый прогноз. Единственное жанровое требование АП (рассказать про себя, (не о себе!) по-своему) ставит перед исполнителем (включая авторов-исполнителей собственных песен) очень трудную человеческую задачу. В принципе, в любом стиле проявление творческой индивидуальности только приветствуется и в таких делах к услугам исполнителя – весь арсенал технических приемов, выработанных десятилетиями, а то и столетиями существования стиля. Но тот же арсенал позволяет скрыть и отсутствие яркой личности, духовную бедность и узкий кругозор. Выдающегося

исполнителя из такого индивидуума, конечно, не получится, а вот крепкий ремесленник, умеющий найти свою нишу – всегда пожалуйста. В АП, из-за того, что «каждый выбирает для себя» свой, лично им изобретенный, уникальный велосипед – весь человек, со всеми своими слабостями и сильностями, на виду. Здесь нужен какой-то высший, общечеловеческий, профессионализм: суметь задеть и увлечь за собой слушателя, не применяя никаких технических уловок, используя первые попавшиеся под руку выразительные средства – ой, какое непростое дело. Не каждый на это решится. Но если уж решится, и у него получится – честь ему и хвала. А крепкие, но безликие, ремесленники в АП просто не задерживаются, они, как правило, никому не интересны и не нужны.

В общем, см. старенькую песню Александра Дольского – «Я расскажу вам об одном человеке-актере»²²⁰.

Критика существующих концепций и возможных наездов.

Артем:

1. «*Авторская песня – ТОЛЬКО тогда авторская, когда автор слов, музыки и исполнитель – один и тот же человек*» (обобщенное мнение). Да ровно наоборот, государи мои! Авторскую песню, согласно нашей идее, попросту ЛЕГЧЕ петь, если слова и музыка свои СОБСТВЕННЫЕ. Если ты не автор слов – выбирай любые существующие, соответствующие твоей личности, КРОМЕ СВОИХ, НЕСУЩЕСТВУЮЩИХ! Если ты не композитор к тому же – тебе придется еще и пару «слова-музыка» искать ПОД СЕБЯ. Не придумывать, а искать.

Из этого получается естественное следствие (действительно имеющее место быть) – чистый исполнитель, лишенный ОСНОВНЫХ средств выразительности в АП, СОБСТВЕННЫХ музыки и текста, вынужден компенсировать их чем-то другим. Этим «чем-то другим» чаще всего оказывается владение инструментом и/или голосом, несколько реже – театральные навыки, еще, к сожалению, реже – действительно умение ВЫСКАЗАТЬСЯ с помощью чужого «первоисточника».

И вот здесь исполнителя подстерегает двойная засада (я бы даже сказал, ересь) – во-первых, подбирать для исполнения песни не «под себя», а под свои умения, и, во-вторых, как следствие, подменять ЛИЧНОСТНОЕ исполнение ТЕХНИЧЕСКИМ, благо «аппарат есть». Отсюда следует немереное-несчитанное количество несущихся по лесам и концертным «Нагюрмортов», «Хандр» и «Майданов». Кто спорит, песни красивые. Только не АП никак, а у авторов – АП.

По этому поводу – три личных поясняющих комментария:

Не могу не восхититься еще раз Александром Завеновичем²²¹, «перемоловшим» под себя сложнейший текст Бродского и создавшим этот

²²⁰ см. URL: www.bards.ru/archives/part.asp?id=3035

²²¹ Речь идет об Александре Завеновиче Мирзяе (сост.).

дивный, истинно авторский, но практически невоспроизводимый образец АП.

Второе – один из лучших слышанных мною «Майданов» пелся... речитативом, практически без привлечения вокала (правда, гитара была дивная, но совсем по стилю не никитинская.)

И третье – одним из примеров редкого умения петь СОБОЙ чужие песни, является, на мой взгляд, Дмитрий Дихтер. У него это получается достаточно часто.

2. *«АП – это бытовое музицирование».*

Да, очень похоже. Только (как и в определении Альшуллера) необходимо добавлять: «такое бытовое музицирование, которое... которое... которое...»

3. *«АП – это песня, которую поют многие».*

Ну, опять же получается, что либо АП – это то, что продается на караоке, либо речь идет о каких-то привходящих обстоятельствах социального характера, либо – о попытке вынести за рамки жанра «плохие» песни, оставив при этом «хорошие» (а не о принадлежности их жанру вообще). Кстати, еще раз хочется повторить, что нет, по нашему мнению, песен (то бишь комбинаций «музыка-текст») АПшных или неАПшных – есть лишь определенные традиции, точно так же, как они есть, например, в классическом балете (что абсолютно не отрицает возможности существования балета современного – наряду с...)

4. *«АП – это то, за что не берут денег».*

Как ни смехотворно с точки зрения музыковедения, это ПОЧТИ так. «То, что делается не для денег» – еще более точно. Причем, если придерживаться нашей версии (АП существует ТОЛЬКО как конкретное исполнение), очень хорошо понятно, почему именно. Личность, создавшая нечто, и личность, уже некоторое время занимающаяся торговлей этим нечем – личности, как правило, разные. И даже попытки создать новое получаются несколько... иными по характеру и направленности. «Я, желающий понравиться максимально широким слоям публики» вместо «я, такой» – это и есть то, что постепенно выводит исполнителей за рамки жанра АП.

И, поскольку сложился определенный круг авторов и исполнителей, живущих только за счет исполнительства, выбираются они из этого порочного круга каждый по-своему (и каждый – со своим результатом). Приводить примеры, с вашего позволения, не буду.

Заключение.

Дуэт:

Не хотим писать заключение. Ну его!

ГИТАРЫ ОСОБОЙ НАСТРОЙКИ²²²

Авторская песня (АП) – термин сравнительно молодой: возник он в середине шестидесятых годов, когда сама песня была уже вполне развитым и состоявшимся явлением. Ранее песни эти как только ни называли – и туристскими, и альпинистскими, и студенческими. На конференции в Петушках в 1967 году было принято решение именовать их «самодельными»²²³: очень хотелось противопоставить свежее дыхание новой песни закоснелому миру песни профессиональной, именовавшейся тогда, кстати, не иначе как «советская массовая песня». Незадолго перед этим, в публикации «Недели» №1 за 1966 год, такие разные авторы как М. Анчаров, А. Галич, Ю. Визбор и Ю. Ким единодушно утверждали несомненный для них факт приоритета литературы, поэзии в этом жанре, отдавая музыке подчинённую роль.

Как бы то ни было, образованные музыканты в среде авторов встречаются редко, в отличие от образованных литераторов; к тому же обучение гитаре в 50-х–60-х гг. было поставлено достаточно слабо, что не могло не сказаться на самодельном, спонтанном характере гитарного аккомпанемента в АП.

*Я гитарой не сильно владею
И с ладами порой не в ладах:
Обучался у местных злодеев
В тополиных московских дворах...*

– так писал о своём гитарном «образовании» Ю. Визбор²²⁴, и многие классики жанра обучались гитаре подобным же образом – методом изустной передачи, с миру по нитке.

Однако нельзя отрицать очевидного: *авторская песня стала самой собой именно с таким аккомпанементом*. Ограниченность музыкальных средств вынуждала авторов искать и находить неожиданные «изюминки» совсем не там, где стал бы искать гитарист-профессионал. К тому же в «дворовом» аккомпанементе оказались зафиксированы некоторые фольклорные приёмы игры, не вошедшие в учебники. Поголовно все классики АП играли на семиструнных гитарах – а культура семиструнки весьма специфична и решительно отличается от шестиструнной. Испанская по происхождению – что зафиксировано в классической школе Ф. Таррега,

²²² Впервые опубликовано: «Люди и песни», 2004, №1, октябрь. С.30 (сост.).

²²³ Подробно вопрос о наименовании жанра разобран в кн.: Соколова И. Авторская песня: от фольклора к поэзии. М., Благовит. Фонд Владимира Высоцкого, 2002.

²²⁴ Визбор Ю. Сочинения. В 3-х т. Т.1, С.336.

А. Сеговия и пр. – шестиструнка подверглась этапу американизации, породившему стиль кантри и блюз со всеми многообразными последствиями вплоть до тяжёлого рока²²⁵. Семиструнка возникла на стыке испанской гитары и украинско-польской кобзы²²⁶: не все знают, что любимый инструмент Тараса Шевченко отличался от «классической» семиструнной гитары только овальной, уютнообразной формой корпуса, а семь струн, настроенных в соль мажоре (d¹ h g d H G D), точно такие же (по крайней мере, в одном из многочисленных вариантов строя²²⁷).

Большое влияние на культуру семиструнки оказало её бытование в цыганских таборах, породивших обширный фольклор и своеобразную технику; впрочем, вся эта культура стала широко известна в XIX веке в специфически-искажённой форме ресторанных цыганских хоров, оставивших в российской культуре весьма глубокий след. Ещё один недостаточно широко известный культурный слой, влияние которого впитала в себя семиструнка – еврейская культура черты оседлости, музыка местечковых оркестриков. Русский городской романс впитывал в себя разнородные музыкальные влияния, сплавливая их порой в весьма оригинальных сочетаниях.

Революция 1917 года оказала разрушительное воздействие на отечественную гитарную культуру; гитара стала считаться чуждым пролетариату явлением, признаком мещанства и мелкобуржуазности. Характерно, что некоторая часть гитарно-песенной культуры нашла себе прибежище в маргинальных слоях общества, не признававших не только советской власти, но и власти вообще – речь идёт о блатных, воровских песнях (хорошо показана эта культурная коллизия в первом советском звуковом фильме «Путёвка в жизнь»). Значительная часть блатных песен происходила из воспетых Бабелем уголовных кругов Одессы – в этом вольном городе происходило взаимопроникновение русской и еврейской культур. Недаром один из первых удачных опытов профессиональной гитарной песни был выражен через образ слегка прибалтнённого одессита – Аркадий Дзюбин (Марк Бернес) в кинофильме «Два бойца» пел под гитару типично одесскую «Шаланды, полные кефали» и вполне общенародную «Тёмную ночь», блестяще стилизованные композитором Никитой Богословским.

Но вернёмся к собственно авторской песне. Принято считать, что первым (после 1917 года) петь под гитару свои стихи стал Михаил Анчаров,

²²⁵ См., напр., в кн.: *Конен В.* Рождение джаза. М., Сов. композитор, 1990.

²²⁶ Традиция считать создателем русской семиструнной гитары А. Сихру связана с тем, что именно Сихра выпустил первую печатную профессиональную «Школу» игры на этом инструменте (1832) и модифицировал инструмент, прикрепив гриф к корпусу с помощью винта. Однако ещё в 1798 году в Москве была издана «Школа для семиструнной гитары» И. Гельда, уроженца Чехии, жившего в Польше и затем в России (В кн.: Ширялин А. Поэма о гитаре. М.: АОЗТ РИФ «Молодёжная эстрада», РИФМЭ, 1994, с. 12).

²²⁷ Информация получена от киевского фольклориста П. Приступова, играющего как раз на такой кобзе.

до войны певший под пианино и имевший за плечами соответствующее музыкальное семилетнее образование.

«...Я родился и вырос на Благуше. Благуша была окраиной Москвы. Время было голодное и тёмное. А Благуша была – текстильная, воровская, пацанская. И пацан без гитары там был не пацан. <...> Потом, не знаю, как и почему, мне пришло в голову самому сочинять стихи и петь их под гитару. Тогда, в конце 30-х годов, этого ещё никто не делал, и никто даже не знал, что это называется авторской песней. Я пел о Благуше, о московских окраинах, о тех, кого знал и любил. Первую свою военную песню я сочинил и спел в июле 1941 года. <...> Почти всю войну я не расставался с гитарой, пел и сочинял песни, когда это было возможно²²⁸».

Судьба, как видим, вполне для своего времени типическая. Совершенно нельзя исключить, что были в России и другие «пацаны», также певшие под гитару и начавшие раньше Анчарова... Но война и отсутствие магнитофонов сделали своё чёрное дело, и из переживших и доживших – Анчаров, конечно же, первый.

Мне довелось вместе с Д. Дихтером записывать ноты для песенного сборника Анчарова²²⁹. Сразу же, на уровне определения тональности, начались странности: гитара, по сравнению с классической семистрункой, оказалась настроенной существенно ниже. Вместо положенного соль мажора – ми мажор, на малую терцию ниже (h g# e H G# E H¹). В литературе подобный строй упоминался в связи с вышеупомянутыми цыганскими хорами²³⁰, когда для расширения диапазона аккомпанирующей группы были введены гитары разновысотные – большая в ми мажоре, терцовая в соль мажоре, квартовая в ля мажоре, квинтовая в до мажоре и, кажется, ещё какое-то пикколо в ре мажоре²³¹ – что позволяло иметь в диапазоне оркестра звуки от си контроктавы до ми второй октавы да ещё четыре добавочных баса на дополнительном втором грифе большой гитары – видимо, ля, соль фа и ми контроктавы. Соответственно, изготавливались гитары с разной мензурой – от 650 до 485 мм: чем короче гитара, тем выше её настраивали.

А. Городницкий вспоминает: «У Анчарова была удивительно обаятельная, уже утраченная ныне, «цыганская» темпераментная манера исполнения. В сочетании с сильным низким, «подлинно мужским» голосом она придавала особый колорит его песням. Да и гитара в его руках была старинная, инкрустированная, как мне тогда показалось, каким-то серебром и перламутром, чуть не из прошлого века²³²».

Когда мне удалось взять в руки гитару Анчарова, оказалось, что она

²²⁸ Анчаров М. На изломе эпохи // Мир гитары. 1991. №1. С.53.

²²⁹ Анчаров М. Звук шагов. М., Изд-во МП Останкино, 1992.

²³⁰ Красный В. Двухгодичный курс обучения игре на семиструнной гитаре. Часть 2. М., Сов. композитор, 1975.

²³¹ Современные данные по настройке гитар с разной мензурой другие: большая — соль мажор, терцовая – си бемоль мажор, квартовая — до мажор, квинтовая – ре мажор. В кн.: Порвенков В. Акустика и настройка музыкальных инструментов. М., Музыка, 1990. С.132.

²³² Городницкий А. И жить ещё надежде... М., Вагриус, 2001, С.367.

совсем миниатюрная, короче обычной сантиметров на пятнадцать, с очень узким корпусом, работы мастера Ивана Краснощёкова (1798–1875). Настоящая цыганская гитара. Я спросил тогда уже больного Михаила Леонидовича: «А как вы гитару настраиваете?» – имея в виду строй, от какой ноты какая струна и т. п. Он мне ответил: «А вот так: «Ка-пи-ган...» («Капитан, капитан, улыбнитесь...», муз. И. Дунаевского). Первая, вторая и третья струны. Остальные – по первым». Действительно, первые три струны настраиваются в мажорное трезвучие, при арпеджировании которого получается мелодия Дунаевского. Камертон показал ми мажор – так Анчаров настраивал гитару под свой голос.

Итак: гитара с мензурой порядка 500 мм (при норме 650 мм) настраивается не *выше* номинала (как положено для квинт-гитары – в до мажоре $g^1 c^1 e g c E G$), а *ниже* номинала. В результате струны (металлические – нейлона в те поры ещё толком и не было) начинают колебаться не вполне гармонически, появляется этакий гремящий тембр. Звук такой слабо натянутой струны сначала, в атаке, несколько ниже, потом, как бы завывая, приподнимается выше, и на стадии затихания возвращается к исходной высоте: этакое «вау!» И именно такой строй – на всех известных мне фонограммах Анчарова, включая последний концерт 1981 года, где он играл на чей-то семиструнке фабрики имени Луначарского (той самой, за 9 руб. 50 коп.), соответствующим образом её перестроив. В таком пониженном строе ре-минорные аппликатуры начинают звучать в си миноре, а ре-мажорные – соответственно в си мажоре, тональности вполне неожиданной при других строях инструмента.

Анчаров, понятное дело, исключение – стоит себе особняком, как и во всех других своих проявлениях. Это у него в песне: «И гитары особой настройки...» Но: вслед за Анчаровым (именно вслед, т.к. на ранних записях гитары настроены стандартно) начали настраивать свои гитары в ми мажоре и Б. Окуджава, и В. Высоцкий, и Ю. Ким. Именно ми-мажорный гремящий строй определил специфику тембра гитары Высоцкого. Будут как-нибудь повторять запись Высоцкого на «Кинопанораме» – проверьте: в начале передачи гитара настроена в ми мажоре, ближе к концу строй ещё понижается. Отсюда такие экзотические тональности у Высоцкого: ля-минорной аппликатуры соответствует фа диэз минор, си-минорной – соль диэз минор²³³.

Вернёмся к Б.Окуджаве²³⁴. Строй его гитары тоже – не то чтобы необычен, но в учебниках не описан; в разговорах его называют попеременно то «русским», то «цыганским». Пятую струну обычной семиструнки настраивают на полтона выше: $d^1 h g d c G D$. В результате две пары басов на открытых струнах – $c-G$ и $G-D$ – представляют значительные удобства для игры в тональностях до мажор и до минор. Большинство ранних записей Окуджавы – как раз в этих тональностях. Но уже в знаменитой записи

²³³ Высоцкий В. На Большом Каретном. М., Локид, 2003.

²³⁴ Песни Булата Окуджавы. М., Музыка, 1989.

Марлена Хуциева для фильма «Застава Ильича» в Политехническом «Сентиментальный марш» звучит в ля мажоре; внимательный взгляд различит в кадре знакомые до-мажорные аппликатуры. Оказывается, в 1962 году Окуджава перестроил гитару на малую терцию ниже: $h\ g\#\ e\ H\ A\ E\ H^1$. Вместо до мажора и до минора в тех же аппликатурах звучат ля мажор и ля минор. Подобный строй сохранился у Окуджава до последних дней, с одним лишь изменением: в «перестройку» автор обзавёлся гитарой с шестью струнами, которую стал настраивать $h\ g\#\ e\ A\ E\ H^1$, то есть как бы выкинув из строя четвертую струну (на записи известного телеинтервью с Ф. Медведевым эта же гитара настроена ещё на тон ниже). Точно так же настраивает свой шестиструнный «Fender» и Ю. Ким²³⁵. А обе Матвеевых – и покойная Вера²³⁶ и здравствующая ныне Новелла²³⁷ – остались верны исходному $d^1\ h\ g\ d\ c\ G\ D$.

На этом фоне приверженцы классической соль мажорной семиструнки Ю. Визбор²³⁸, Е. Клячкин²³⁹ и В. Туриянский²⁴⁰ (а также А. Дулов²⁴¹, В. Ланцберг²⁴², А. Загот²⁴³ и пр. и пр.) выглядят едва ли не ретроградами. Но вот Сергей Никитин²⁴⁴ кроме пятой перестраивает ещё и вторую струну – и получается совершенно необычный вариант $d^1\ b\ g\ d\ c\ G\ D$ – уже не мажорный, а минорный. Уж и не знаю, смог бы Никитин на обычной семиструнке создать свой неповторимый стиль аккомпанемента; как-то он обмолвился, что стал играть на таком нестандартном строе специально, чтобы наработанные стереотипы не сковывали его музыкальную свободу. Другой последователь «никитинского» строя, С. Смирнов, более прозаичен: «У меня пальцы толстые, и прижимать струны «по науке», перпендикулярно к грифу, мне неудобно. А этот строй позволяет все аккорды брать так, чтобы пальцы лежали плашмя». Что ж, в этом есть свой резон.

Среди авторов следующего поколения невозможно не упомянуть Александра Иванова²⁴⁵ (Калининград) с ещё одним шестиструнно-семиструнным строем: $d^1\ h\ g\ d\ H\ E$. То есть как бы из семиструнки выкинули седьмую струну, а шестую перестроили на Е. Для джазового стиля, которого придерживается А. Иванов, этот строй оказался весьма удобным.

На фоне этого разнообразия уже не кажется удивительным пристрастие таких великолепных гитаристов-шестиструнщиков, как В. Луферов и А. Мирзаян, к настройке гитар на тон ниже ($d^1\ a\ f\ c\ G\ D$).

²³⁵ Ким Ю. На собственный мотив. М., Локис, 1998.

²³⁶ Матвеева В. Обращение к душе. М., АПН, 1990.

²³⁷ Матвеева Н, Киуру И. Мелодия для гитары. М., Аргус, 1998

²³⁸ Визбор Ю. Верю в семиструнную гитару. М., Аргус, 1994.

²³⁹ Клячкин Е. Живы, откуда любимы. СПб., Изд-во «Лань», 2000.

²⁴⁰ Туриянский В. Не спрашивай, куда... Красногорск, Изд-во Литера, 1993.

²⁴¹ Дулов А. А музыке нас птицы научили. М., Вагант-Москва, 2001.

²⁴² Ланцберг В. Условный знак. М., Аргус, 1996.

²⁴³ Загот А. Избранные песни. М., МИСиС, 2000.

²⁴⁴ Никитин С. Времена не выбирают. М., Аргус, 1994. С.286.

²⁴⁵ См.: Дихтер Д. От нотировщика // Иванов А. Предчувствие крыл. Черноголовка: Богородский печатник, 2002. С.212.

Завершая разговор о строях гитары в авторской песне, приведу на память байку, слышанную мною от семиструнщика Юрия Кукина (речь идёт о металлических струнах): «Первую струну настраивать надо точно. Она тонкая, высоты тона, когда прижимаешь, не меняет; верхний звук аккорда всегда хорошо слышен, он должен быть максимально точным. Вторая струна – самая толстая, самая жёсткая. При прижимании завьшается. Настраиваем её слегка ниже. А вот третью, самую мягкую, наоборот, слегка завьшаем.

Басы при настройке надо чуть занижать – чем ниже бас, тем сильнее: когда их дёргаешь, они обязательно завьшают тон. Вот негры в джазе, кстати, контрабасы вообще не настраивают, а играют получше наших. Я, когда молодой был, в джазе играл, на барабанах, наслушался. Лучше негров на басу никто не играет».

Непростое это дело – гитару настроить.

Борис ЖУКОВ

ОБРЕТЕНИЕ АВТОРСТВА²⁴⁶

«Авторская песня – это фольклор интеллигенции, городской фольклор наших дней». Фразы такого рода звучат и пишутся уже несколько десятилетий кряду, каждый из нас слышал и читал их столько раз, что воспринимает как абсолютно общее место. Замыленный глаз скользит по ним без малейшей остановки.

Между тем это утверждение – даже не парадокс, а настоящий оксюморон²⁴⁷ и катахреза²⁴⁸. Авторское искусство и фольклор – это два противоположных, взаимоисключающих способа создания художественных произведений. Применительно к произведениям словесным и словесно-музыкальным (чисто музыкальных, без слов, в фольклоре и не бывает) это означает исключительно устную форму бытования и передачи, существование только в процессе исполнения. При этом исполнитель волен менять в широких пределах исполняемый текст,²⁴⁹ – что превращает его фактически в соавтора и делает неизбежным существование множества вариантов одного и того же произведения, возможность соединения

²⁴⁶ Впервые опубликовано: URL: http://www.ksp-msk.ru/page_129.html (2005). Публикуется по первоисточнику. Является расширенной версией доклада, сделанного автором на семинаре в клубе «Новые казематы» в апреле 2005 года (сост.).

²⁴⁷ Оксюморон (др.-греч. οξύμωρον, букв. – остроумно-глупое) – стилистическая фигура или стилистическая ошибка – сочетание слов с противоположным значением, то есть сочетание несочетаемого (сост.).

²⁴⁸ Катахреза (от греч. κατάχρησις – злоупотребление), в стилистике сочетание слов с несовместимыми лексическими значениями, образующее, однако, своеобразное смысловое целое (сост.).

²⁴⁹ Здесь и далее под словом «текст» подразумевается не только словесный, но и музыкальный текст произведения.

нескольких произведений или самостоятельного бытования фрагментов произведения и т. д. Неизбежным следствием такой модели становится и принципиальная безымянность фольклора – в классическом случае отражающая не то, что автор данного творения неизвестен, а то, что у него много, неисчислимо много авторов. В противоположность этому искусство авторское предполагает возможность и необходимость фиксации произведения (либо с помощью специальных условных знаков – букв, нот и т. п., либо средствами аудио- и видеозаписи), его отделимость от автора, стабильность текста, индивидуальность авторского стиля, благодаря которой контекстом для конкретного произведения становятся произведения не *того же жанра* (скажем, погребальные плачи или волшебные сказки), а *того же автора*, к каким бы жанрам они ни принадлежали. И уж сама собой разумеется «авторскость» произведения, его неразрывная связь с конкретным творцом – даже если мы не знаем его настоящего имени, а в предельном случае вообще ничего, кроме того, что он автор данного произведения. За 200 с лишним лет, прошедших после публикации «Слова о полку Игореве», было выдвинуто немало предположений о личности его автора, однако мы и сегодня знаем о нем столько же, сколько знал Мусин-Пушкин в 1790 году, – то есть ничего. Тем не менее, среди неисчислимого множества сомнительных, экстравагантных и просто сумасбродных гипотез о природе этого памятника словесности не было, кажется, ни одной, объявлявшей его произведением фольклора.

Отметим еще один важный нюанс: указанные особенности авторского искусства, отличающие его от фольклора, никак не зависят ни от художественного уровня и художественной ценности конкретного произведения, ни от целей его создания, ни от статуса его творца. И стихотворные опыты шестилетнего ребенка, и словоизвержения клинического графомана, и рекламный слоган, в котором безвестный копирайтер ценой невероятного насилия над русским синтаксисом и орфоэпией ухитрился зарифмовать какую-нибудь «Росремснабсбыттехнику», – все это, безусловно, авторские произведения.

Ну и как же в таком случае «авторская» может быть «фольклором»?

Искусствоведение с двойным стандартом.

Большинство тех, кто употребляет сентенции о «современном фольклоре», в ответ на этот вопрос либо лепечут что-то бессвязное, либо честно признаются, что никогда всерьез не думали над расхожей формулой. Но у нее есть и сознательные сторонники, среди которых, вероятно, самым стойким и квалифицированным следует признать профессора Николая Богомолова, посвятившего этой теме целый ряд специальных работ и целый раздел в своем авторском сборнике... В них мы снова и снова читаем: «СП есть явление фольклора. Данная точка зрения... с нашей точки зрения, является наиболее верной...»; «В нашем понимании, такая СП является

типично фольклорным жанром, возникшим в условиях большого города... в первой половине 50-х годов XX века» и т. д.²⁵⁰

Понятно, что столь категоричные утверждения требуют доказательств. Вот то, которое сам Н. Богомолов считает решающим: «...СП является фактом русского городского фольклора второй половины XX века независимо от степени усложненности текста или музыкальной стороны песни – является именно потому, что выполняет функцию фольклорного произведения». Иными словами, фольклорный тип *бытования* произведения (грубо говоря, факт его передачи «из уст в уста») считается достаточным доказательством его фольклорной *природы*. Если принять эту логику, то придется признать фольклорным творчество Некрасова, Трефолева, Ивана Никитина и даже Адельберта Шамиссо, чьи стихотворения становились основой для русских народных песен²⁵¹. По свидетельству многих писателей-лагерников, устный пересказ-исполнение мировой классики был обычной практикой в советских лагерях, становясь для некоторых эков-интеллигентов основным средством выживания. Неужели это превращало «Анну Каренину» или «Собор Парижской богородицы» в фольклор? При некотором усердии таким манером можно доказать фольклорную природу Нового завета или пьес Шекспира.

Другим доводом против признания авторской песни искусством является чрезвычайная художественная слабость подавляющего большинства относимых к этому жанру произведений: «...большая часть интересующего нас явления в мире современной музыкально-песенной культуры – СП – искусством, бесспорно, не является... Слова подавляющего большинства песен не отвечают самым снисходительным критериям, музыкальная их сторона, как правило, примитивна, равно как и исполнение (владение голосом и гитарой)». Автору этих строк трудно понять, каким образом столь искусные люди (в число которых, помимо Н. Богомолова, входит также Б. Сарнов и другие весьма авторитетные специалисты) могут всерьез воспринимать и отстаивать столь несуразное утверждение. Неужели им никогда не приходило в голову подойти с той же меркой к другим родам искусств: какая часть, скажем, письменного стихотворчества отвечает этим самым «самым снисходительным критериям»? А всего, что нарисовано? Но во всех этих искусствах эстетическому рассмотрению подлежит только верхняя, «надводная» часть, в то время как авторскую песню упорно пытаются заставить отвечать за всю совокупность²⁵². Впрочем, мы уже

²⁵⁰ Характерно, что Н. Богомолов, выдвигая эти утверждения, использует термин «СП», т. е. «самодельная песня» и никогда не применяет термин «авторская песня».

²⁵¹ Впрочем, даже столь радикальный подход не снимает всех проблем. Допустим, глава из поэмы Некрасова «Коробейники», послужившая основой для народной песни «Коробушка», – фольклорная. А остальная поэма – фольклорная или нет?

²⁵² Видимо, потому, что АП не делится на «надводную» и «подводную» части. В письменной поэзии граница между ними – публикация, в прочих искусствах – платные концерты, заказы/покупка картин и т. д. и везде – членство в соответствующей корпорации. (Заметим, что примерно теми же критериями руководствовались обвинения на процессе

выясняли, что произведение нельзя относить к авторским или фольклорным на основании его художественной состоятельности или отсутствия таковой. Так что даже не будь этот аргумент грубым передергиванием, он бы все равно ничего не доказывал.

Таким образом, рассматривая феномен авторской песни, мы не находим ровно никаких оснований считать ее фольклором или какой-то промежуточной формой между авторским искусством и фольклором. Наоборот – авторское начало в ней намеренно подчеркнуто, в том числе и самоназванием, ставшим ныне общепринятым...

Стоп! А давно ли оно общепринято?

Этот вопрос, едва возникнув, влечет за собой целый ряд других: как этот феномен назывался прежде? почему он сменил имя? отражает ли изменение названия какие-то принципиальные перемены в самом предмете?

Но не будем спешить. Давайте пока разберемся именно с названиями.

Времена и имена.

Общеизвестно, что до утверждения нынешнего названия у нашей песни было много имен («студенческая», «гитарная», уцелевшая до сих пор «бардовская» и т. д.), однако наиболее употребительным, устоявшимся и практически вытеснившим все остальные был термин «самодетельная песня» (СП). Во второй половине 70-х годов прошлого столетия (когда автор этих заметок втягивался в движение КСП) этот термин, уже проиграв борьбу за первенство, еще употреблялся довольно широко – особенно в устойчивых словосочетаниях, главным из которых было, конечно, «клуб самодетельной песни». Сопоставлению разных имен нашей песни была специально посвящена известная статья И.З. Хвостова «К вопросу о термине «самодетельная песня»», опубликованная в одном из первых номеров «Менестреля» в 1980 году. Обсудив их сравнительные достоинства, автор статьи отдал безусловное предпочтение именно термину «самодетельная». Жизнь, однако, решила иначе: с годами преобладание термина «авторская песня» стало абсолютным. Причем это вышло как бы само собой – без рекомендаций специалистов, решения полномочных органов, опросов общественного мнения и голосований. Даже мы, свидетели и участники процесса, не могли тогда (и не можем сейчас) сказать, кто, когда и почему совершил этот выбор.

В вышедшей в 2002 году обстоятельной книге Инны Соколовой «Авторская песня: от фольклора к поэзии» (запомним это название!) этой теме посвящена специальная глава. В ней добросовестно прослежена история процесса, доказана несостоятельность ряда мифов на этот счет (например, устойчивой легенды о том, что «авторской» нашу песню первым назвал Владимир Высоцкий). Однако автор, отметив длительное параллельное

Бродского, парируя попытки злостного тунейядца причислить себя к поэтам.) В АП же никакой подобной, хотя бы и условной границы нет – даже признанные классики жанра сегодня находятся в том же положении, что и начинающие авторы.

существование терминов «самодеятельная» и «авторская», в итоге лишь констатирует: «в 90-х годах слово «самодеятельная» ушло, стало даже неприличным, совсем потеряло свой изначальный смысл». Мы не найдем здесь не только ответа на вопрос, почему термин, долгое время бывший нашим знаменем, вдруг «стал неприличным», но даже постановки такого вопроса.

В этом нет вины исследовательницы. Как мы увидим ниже, этот вопрос принципиально не может быть поставлен в рамках чистой филологии.

Ответ на него придется искать нам самим. И если пока мы не можем определить, *почему* это произошло, давайте попробуем хотя бы максимально точно определить, *когда*, – максимально сузить промежуток времени, в течение которого свершились принципиальные перемены.

Согласно устному преданию, впервые «авторской песней» публично назвала творчество бардов²⁵³ Алла Гербер – в статье «Начинающие менестрели», опубликованной в 1964 году в журнале «Юность». Однако, как свидетельствует И. Соколова, в тексте указанной статьи данное словосочетание отсутствует. Тем не менее, можно считать установленным, что этот термин в новом значении действительно начал употребляться именно в середине 60-х годов. Некоторое время новое имя было редкостью и изыском, но уже к концу десятилетия именно оно стало «паролем для посвященных» – словом, употребление которого означает принадлежность к кругу авторов или очень продвинутых активистов-слушателей. Точную дату завершения этого процесса назвать, естественно, невозможно²⁵⁴, но к началу 70-х переворот, безусловно, свершился – заняв, таким образом, всего 7–8 лет.

Резонно поинтересоваться, что творилось именно в это время с самим феноменом – не отражает ли смена имени предмета каких-то важных перемен в нем самом?

Всякий уважающий себя исследователь первым делом обратился бы к творчеству ведущих авторов, выделил бы в нем песни, созданные именно в эти годы, и попытался бы найти в них некую общую тенденцию. И на этом бы все и кончилось: чуть ли не у каждого известного к 1963 году барда можно найти в последующие семь лет какие-то перемены в стиле, манере, тематике или даже вообще отношении к творчеству. Но они отражают сугубо индивидуальную творческую эволюцию (или, как у Кима, изменения в судьбе) и упорно не подверстываются ни под какую общую тенденцию.

²⁵³ Этот термин к тому времени уже давно существовал в музыковедении, обозначая всякую песню, у которой известны конкретные авторы – в *противоположность фольклорной, народной песне*.

²⁵⁴ Как мы уже видели, даже десятилетием позже термин «самодеятельная песня», постепенно теряя позиции, все же был в ходу и даже находил убежденных защитников. Более того – всеми, кто хоть немного причастен к субкультуре АП, этот термин и до сих пор понимается без специальных пояснений, что не позволяет считать его окончательно вышедшим из употребления.

Между тем, у художественных явлений помимо собственных свойств есть еще обстоятельства и механизмы бытования²⁵⁵. Становление авторской песни как особого художественного феномена неразрывно связано с формированием специфических для нее механизмов. Почти все писавшие о становлении жанра, подчеркивают ту роль, которую сыграли для него гитара и бытовой магнитофон. На самом деле то и другое было лишь атрибутами главного носителя АП – *активного слушателя*. Слушателя с собственным вкусом и мнением, готового прилагать усилия для встречи с любимыми песнями, способного к самоорганизации и очень легко превращающегося в *самодельного* исполнителя.

Слушали и исполняли.

Здесь самое время сказать несколько слов о феномене клубов самодельной песни (КСП). Обычно их считают сообществами бардов – чем-то вроде знаменитых советских литобъединений (ЛИТО), куда входили литераторы-любители. Дальше, в зависимости от оптимизма говорящего/пишущего и его отношения к АП как явлению, КСП трактуются либо как питомники и стартовые площадки будущих мастеров – либо как колонии графоманов и эпигонов, не имеющие никакого отношения к творчеству тех немногих мастеров, чей труд имеет право зваться искусством.

Выяснять, какой из этих взглядов ближе к истине, нет никакого смысла – они оба основаны на одной и той же ошибке. Конечно, в КСП всегда обреталось некоторое количество людей с собственными творческими амбициями, и некоторые из них со временем действительно выросли во что-то заметное. Но по сути своей эти образования всегда были *слушательскими*, если угодно – *потребительскими*. В первую очередь они были союзами тех самых активных слушателей, которые, не имея возможности удовлетворить свои художественные запросы обычным путем – посещением концертных залов, покупкой пластинок и книг и т. д. – вынуждены были обеспечивать все это себе самостоятельно. Впрочем, для значительной (чтобы не сказать – большей) части КСПшников «потребление» песни означало не только и не столько ее прослушивание, сколько ее совместное исполнение или хотя бы «проживание» (своеобразное действо, при котором вслух поет только часть присутствующих или даже один певец-гитарист, остальные же «подпевают» ему мысленно). Понятно, что ответить на эти запросы традиционные формы бытования песен (концерты, записи) не могли не только в силу своеобразия советских культурно-политических реалий, но и *в принципе* – зато с этим успешно справлялись компании, постепенно перераставшие (по мере того,

²⁵⁵ «Он [жанр сказки. – Б.Ж.] характеризуется своей формой бытования» – писал великий советский фольклорист Владимир Пропп. Он же настаивал на том, что даже при полном совпадении сюжета, композиции и имен персонажей миф и сказка принципиально отличаются друг от друга назначением и отношением слушателей – т. е. критичными для определения жанра произведения могут быть именно особенности его бытования.

как песенные посиделки становились в них более-менее регулярными) в зародыши будущих клубов²⁵⁶.

В последнее время у теоретиков и историков авторской песни стало модным жестко отделять собственно авторскую песню как художественный феномен от движения КСП – как правило, оставляя последнее за пределами рассмотрения. В принципе эту тенденцию можно приветствовать – особенно если учесть всю ту нескончаемую теоретическую путаницу, которую породило смешение этих понятий, обычное для предшествующих десятилетий. АП и КСП – явления принципиально разноприродные, их отношения асимметричны, и различать их, безусловно, нужно. Но в какой-то момент мы вместе с водой выплеснули и ребенка, вообще исключив феномен КСП из истории и теории АП.

В результате если эстетические особенности АП и история ее становления в последние десятилетия наконец-то стали предметом серьезных (хотя и совершенно недостаточных) исследований, то история КСП, к сожалению, еще не написана даже вчерне – есть только отдельные мемуары и очерки. Между тем время уходит, а остающиеся письменные источники предельно скудны и часто явно недостоверны. Кроме того, создание этой истории – лишь подготовительная работа, первый шаг к более содержательному делу – анализу *взаимодействия* АП и КСП. Влияние первого явления на второе очевидно, но немаловажным было и обратное влияние: КСП и – шире – активная слушательская среда вообще не только сделали возможным само существование феномена АП, но и определили многие его эстетические особенности.

В задачу данных заметок, естественно, не входит анализ КСП как социально-культурного феномена или реконструкция его истории – пусть даже и в самом общем и схематичном виде²⁵⁷. Мы сосредоточимся лишь на переменах в отношениях КСПшной и околоКСПшной среды с характерными для нее и формирующими ее песнями, происходивших именно в интересующие нас годы.

Даже при беглом знакомстве с немногочисленными письменными и неструктурированными устными воспоминаниями участников движения о том времени бросается в глаза повторяющийся мотив: именно где-то между началом и серединой 60-х годов всех вдруг начала волновать проблема авторства давно и хорошо известных песен: кто, мол, написал «Глобус»? А «Баксанскую»? А «Батальонного разведчика»? А на пленке Визбора какие песни – его, а какие – не его?

²⁵⁶ Ниже нам еще предстоит оценить тот факт, что именно в рассматриваемые годы процесс формирования песенных клубов протекал особенно бурно.

²⁵⁷ Уже сейчас видны некоторые подводные камни этой работы: те, кому придется ее выполнять, должны будут обращать внимание не столько на даты слетов, решения разного рода «советов командиров» и прочие хоть как-то документированные следы деятельности движения, сколько на настроения, вкусы, предпочтения, стили – т. е. все то, что чрезвычайно плохо поддается реконструкции задним числом и к чему наименее применим понятийно-методологический аппарат истории как науки.

Очень характерно в этом отношении свидетельство Сталины Мишталъ²⁵⁸, приведенное в книге «От костра к микрофону» – ценнейшем сборнике воспоминаний о раннем этапе бытования авторской песни в Ленинграде. Речь идет об известном в те времена ленинградском исполнителе и активном участнике «протоклубного» движения Владимире Лосеве, от которого они впервые услышали многие ныне классические песни тех лет: «Вот мы и думали, что песни – его, что он автор и «Дельфинии», и «Спокойно, дружище, спокойно...» (уже прозвучавшей, заметим, в «Июльском дожде!» – Б.Ж.), потому что когда спрашивали «Чьи-чьи-чьи это песни?», он скромно улыбался и отмалчивался... А потом мы его разоблачили и чуть не побили». То есть Лосев-то делал то же, что и всегда – пел подряд все, что нравилось, не объявляя (и, вероятно, сам не всегда зная) их авторов, – а вот его слушателей уже интересовало, чьи это песни. Мемуаристка не приводит точную дату «разоблачения», но по контексту ясно, что описываемые события разворачивались где-то в 1963–1965 годах.

Это важно, поскольку буквально несколькими годами ранее авторство любимых песен никого не волновало – и тому тоже есть множество свидетельств, в том числе и зафиксированных печатно. «В основном пели Визбора, Городницкого, Якушеву... их песни мы считали своими, даже если еще не знали имен авторов», – пишет в своих воспоминаниях патриарх московского КСП Игорь Каримов²⁵⁹ (из сказанного чуть ранее ясно, что речь идет о ситуации примерно на 1962 год). «Кстати, имена авторов нас тогда не очень-то интересовали. Ну, пели «Глобус», «Мадагаскар», «Тихо по веткам шуршит снегопад...» – а кто автор? А неважно!» – вторит ему в уже упоминавшейся книге «От костра к микрофону» ленинградец Соломон Рабинов, ставший вскоре чуть ли не самым скрупулезным и пунктуальным архивистом КСП.

Для полноты картины следует добавить, что и сами авторы были не слишком озабочены собственным авторством и тоже пели вперемешку свои и чужие песни, снабжали приглянувшиеся стихи коллеги собственной мелодией, а привязавшуюся мелодию – своими словами и т. д. Существует множество свидетельств (выдержанных как в житейном, так и в анекдотическом ключе) о роли Юрия Визбора в распространении чужих песен – невольно оборачивавшемся их «присвоением». Менее известно, что немало чужих песен в первые годы своей песенной деятельности пел Владимир Высоцкий. А вот свидетельство Валерия Сачковского, зафиксированное все в той же «От костра к микрофону»: «Когда я привез запись Анчарова из Москвы, все слушали, Клячкин очень восхищался песней

²⁵⁸ Мишталъ сталина Соломоновна – руководитель клуба песни, организатор, коллекционер, архивист. С 1957 г. организатор домашних встреч поэтов и авторов песен («Четверги на Литейном»), участвовала в работе кафе и клуба песни «Восток» до 1968 г.

²⁵⁹ Каримов Игорь Михайлович – председатель Московского клуба самодетальной песни (КСП) с 1967 по 1991 гг., с 1987 по 1991 гг. – заместитель председателя Всесоюзного совета КСП. С 1987 г. председатель совета учредителей Городского центра авторской песни (КСП).

«МАЗ»... И начал петь ее на концертах». Нам, начавшим ходить на бардовские концерты в середине 70-х, трудно придумать что-то более невероятное, чем Клячкин, поющий Анчарова, – причем не на дружеской посиделке, а на собственном концерте. Но мемуарист сообщает об этом не как о поразительном факте, а как о чем-то само собой разумеющемся. Можно не сомневаться в том, что Евгений Исаакович пел и песни многих других своих коллег по жанру. И что в ту пору это было явлением настолько распространенным, что проще назвать тех, кто этого *не делал* – Городницкий, кажется, Окуджава, Новелла Матвеева... хотя пардон – есть свидетели того, как Новелла Николаевна ярко и вдохновенно пела песни Галича.²⁶⁰

Картина складывается вполне однозначная: не только самодеятельные исполнители (стараниями которых и распространялась в основном вольная песня), но и сами авторы в те годы пели вперемешку любые понравившиеся песни – не называя и часто не различая авторов, порой довольно смело вмешиваясь в чужой текст²⁶¹. Вспомним еще о том, что корпус наиболее часто исполняемых в те годы песен состоял не только (а до поры до времени и не столько) из того, что мы сегодня считаем бардовской классикой – шедевры основателей жанра пелись вперемешку со вполне самодеятельными (и, конечно, безымянными, а часто и коллективными) творениями студентов, туристов, альпинистов и представителей иных художественно активных субкультур²⁶².

Вот теперь нам понятно, откуда взялось противоречащее всякой логике представление об авторской песне как о современном фольклоре. В те годы, когда явление, известное нам сегодня под именем авторской песни, впервые было замечено обществом, оно не только бытовало в основном в фольклорных формах, но в значительной мере *было фольклором и по сути*. Но тогда оно не было *авторской песней*. И никто его *тогда* так не называл. Обвальное распространение и укоренение нового имени было не вывертом непредсказуемой моды, а отражением сущностных изменений: **решительным и бесповоротным отказом нашей песни от своей первоначальной фольклорной природы в пользу авторского начала**²⁶³.

²⁶⁰ Однако, как свидетельствует тот же Сачковский, анчаровские песни достигли ушей Клячкина стараниями некой команды питерских коллекционеров-магнитофонщиков, привезших из Москвы записи Михаила Леонидовича. Причем ездили они не вообще «в Москву за песнями», а именно записать Анчарова – уже зная его имя и выделяя его среди прочих авторов. То есть в описываемое время (а дело было в 1964 году) все пели всех, и это еще было нормально, но слушателей – по крайней мере, наиболее продвинутых – уже интересовало, кто что сочинил.

²⁶¹ Ярчайшие примеры можно найти в интересной и оригинальной работе А. Е. Крылова «Галич-«соавтор»».

²⁶² Причем из разных эпох: наряду с «Глобусом» и «Люди идут по свету» пелись и «Крамбамбули», и «От зари до зари...»; авторские стилизации вроде «По тундре, по железной дороге...» или «Стою я раз на стреме...» соседствовали с вековой «Течет речка...», в том же ряду звучали и «Хас-Булат», и «Грансвааль», и «Раскинулось море широко...».

²⁶³ В сущности, это не более удивительно, чем возникновение млекопитающих и птиц из древних рептилий или, скажем, французского, португальского и румынского языков из классической латыни. Но представляете, во что превратились бы зоология или сравнительное

Этот выбор никогда не был не только оформлен чьим-либо властным решением, но даже продекларирован и (насколько известно автору этих строк) вообще зафиксирован. Переворот свершился стремительно (за считанные годы) и тихо: не только люди, стоявшие в полушаге от процесса, но даже сами его участники так ничего и не заметили. И в то же время новое отношение к своим любимым песням (и к самим себе как их творцам и носителям) оказалось настолько важным, что было немедленно закреплено в самоназвании – выбранном явно наспех, тянущем за собой шлейф недоразумений и не имеющем никаких преимуществ перед устоявшимся к тому времени термином «самодетельная песня». Никаких, кроме одного, – подчеркивания индивидуально-авторского начала. Этого оказалось достаточно.

К конкретным причинам и обстоятельствам выбора *именно этого* термина мы еще вернемся, а пока отметим: мы выяснили, что у смены общепринятого названия нашей песни была причина – радикальные изменения ее собственной художественной природы и отношения к ней ее авторов и носителей. Но тем самым мы не решили загадку, а только отодвинули ее на следующий уровень. Полученный нами ответ порождает новый вопрос: почему природа нашей песни изменилась, причем так быстро и именно в эти годы?

Время вершины.

Чтобы ответить на вопрос о причине смены терминов, нам пришлось выйти за пределы филологии и рассмотреть изменения, происходившие с самой песней. Логично продолжить поиски в этом же направлении – попытаться связать изменения песни с изменениями в обществе. Для этого нам придется восстановить *социально-культурный контекст* произошедшего сдвига – то, что обычно называют «духом времени».

Об этом времени (условно определим его рамки как 1963 – 1970 годы) написано вообще-то немало, но обычно его части рассматривают в составе разных периодов – либо как конец хрущевской эпохи (до октября 1964 г.) и начало брежневской, либо как время до Пражской весны (январь – август 1968 г.) и после ее подавления. Я не отрицаю принципиальности и знаменательности обеих дат (даже первая, при всей ее формальности и условности, маркирует многие очень важные изменения в жизни страны²⁶⁴). Однако мне кажется, что обязательное разделение этих лет в значительной мере маскирует многие чрезвычайно интересные социальные феномены, возникавшие и разворачивавшиеся именно в этот период «смены эпох».

Первое, что бросается в глаза, – именно на эти годы приходится *акмэ* советской цивилизации, точка ее наивысшего могущества и максимального расцвета. Указанные годы почти целиком укладываются в период первенства

языкознание, если бы ведущие специалисты с удручающей регулярностью приписывали современным животным и современным языкам черты их древних предков!

²⁶⁴ Например, прекращение административной власти Лысенко и окончание лысенковщины, развавшейся, как морок, в считанные недели после свержения Хрущева.

СССР в освоении космоса (1957-69 гг.). Менее известно, что именно к 1963-64 годам СССР практически догнал страны Западной Европы по ожидаемой средней продолжительности жизни (считающейся наиболее интегральным и объективным показателем качества жизни населения). Однако с 1965 года рост ее прекратился и с тех пор (за исключением краткого всплеска в 1986-88 гг.) уже не возобновлялся. Только в 60-е в СССР появлялись оригинальные технические разработки, дававшие начало новым классам машин и технических устройств (причем не только в военных или приоритетных для государства областях – лазеры, суда на подводных крыльях, на воздушной подушке и т. д.) Наконец, только в 60-е присуждение советскому ученому Нобелевской премии, а советскому режиссеру – «Оскара», «Золотого льва» или Гран-при Каннского фестиваля могло восприниматься как событие пусть и не рутинное, но все же не сенсация. Это было нормой – и как раз к концу рассматриваемого периода перестало ею быть.

У каждого из этих изменений (как и у множества других) были, конечно, свои специфические причины. Но в совокупности они отражали вполне универсальный и определенный процесс: *нарастающая стагнация*, окостенение советского общества – идеологическое, социальное, культурное. Карьера ученого все меньше зависела от его реальных достижений, успехи писателя – от художественных достоинств его сочинений («Наступает время литературы секретарской... Писать они, конечно, не умеют, но им и не надо», – констатировал именно в конце интересующего нас периода Твардовский), статус предприятия и благополучие его работников – от конкурентоспособности и потребительских качеств его продукции. Главным приоритетом во всех областях жизни становилось сохранение status quo – что нашло прямое отражение в провозглашенном тогда же лозунге «стабилизации кадров», а позднее – в концепции «зрелого социализма».

Анализ всех последствий этого процесса (ставшего одной из главных причин стратегического проигрыша восточного лагеря в «холодной войне» и, в конечном счете, крушения советской империи) выходит далеко за рамки данных заметок. Для интересующей нас темы важно, что одним из наиболее характерных проявлений нарастающей стагнации стало усиление регламентации культурной и общественной жизни страны. Речь идет не только и не столько об усилении цензуры и прочих форм текущего контроля, но прежде всего – о тенденции «расставить все по полочкам», прикрепить все явления общественной жизни к тем или иным ведомствам. Все, что такому «упорядочению» не поддавалось, автоматически становилось подозрительным, потенциально вредным и подлежащим пресечению. Это касалось и «горизонтальных», непосредственных контактов между уже «упорядоченными» явлениями²⁶⁵, и самовольного зачисления отдельных лиц

²⁶⁵ По свидетельству В.Л. Глазычева, даже много позже, в ранние горбачевские годы первая же попытка прямых контактов между Союзом архитекторов и Союзом кинематографистов вызвала настоящую истерику в отделе культуры ЦК – хотя обе организации были еще вполне лояльны режиму.

в одну из установленных категорий²⁶⁶. И уж конечно – всего, что не только не имело «своего» ведомства (его ничего не стоило создать или, еще проще, назначить им одно из уже существующих), но не требовало для своего существования никаких контролируемых государством ресурсов. Именно таким явлением были песни бардов, не оставлявшие государству никакой возможности контролировать их сочинение и распространение.

Вероятно, в сталинский период государство в такой ситуации попыталось бы покончить с самим этим феноменом в целом – сажая или даже уничтожая физически хранителей и распространителей песенной культуры. Однако в 60-е годы это было уже немыслимо, и государство ограничилось постепенным выдавливанием неугодной песни с поверхности общественной жизни – из эфира, из печатных изданий, промышленной грамзаписи, концертных залов и т. д.²⁶⁷. Собственно, ответом на это и стали *клубы самодетельной песни* (КСП), бурное возникновение которых из самых разных источников и предшественников приходится как раз на рассматриваемые годы. Как мы уже говорили, основной задачей этих клубов было обеспечить доступ слушателей к любимым песням, заменив становящиеся все менее доступными «нормальные» каналы культуры. Множась и входя в контакт друг с другом, они быстро сложились в общенациональную сеть, ставшую каркасом новой субкультуры – любителей вольной песни.

«Я видел, кто придет за мной»

И на эти же годы приходится еще один важнейший процесс: в бардовской песне впервые отчетливо наметилась «вторая волна», т. е. *новое поколение* сочинителей.

Здесь придется сказать несколько поясняющих слов. Категория «поколения» в эстетике и художественной критике довольно популярна и применяется отнюдь не к одной только авторской песне, но практически всегда употребляется с оговорками насчет ее условности и относительности. В самом деле, тот же Окуджава (если рассматривать его как «книжного», письменного поэта) и по формальной дате рождения, и по реальному жизненному опыту принадлежит к «поколению лейтенантов», а по времени

²⁶⁶ Именно таков был основной месседж пресловутого процесса над Бродским: отнесение того или иного лица к числу поэтов (писателей, художников и т. д.) – исключительная привилегия государства в лице специально уполномоченных на то органов; ни сами индивидуумы, ни даже авторитетные эксперты-профессионалы не имеют права принимать такие решения.

²⁶⁷ Сказанное не означает, что эти действия были целенаправленной и скоординированной политикой, сформулированной какими-либо властными структурами. Наоборот – эта тенденция тоже складывалась из множества решений советских функционеров самого разного уровня и ведомственной принадлежности, не ставящих перед собой никаких особых задач, кроме минимизации собственных неприятностей. С этой точки зрения решение «запретить» имело все больше преимуществ перед «разрешить», а требование все новых бумажек и виз отражало понятное желание советских «десижн-мейкеров» снять с себя ответственность «в случае чего» (отвечать будет тот, кто подписал). Именно эта тенденция – и именно в те же годы! – подкосила невероятно популярный в стране КВН, постепенно удушила советскую кинокомедию и т. д.

поэтического старта, литературной судьбе, да в общем-то и стилистически – к «поколению Политехнического». Но деление бардов на поколения на первый взгляд не основано вообще ни на чем реальном. Возраст? Разница между Галичем и Высоцким – почти 20 лет, что не мешает нам уверенно относить их обоих к первому поколению бардов. Мало того – к нему же традиционно относят обычно и Никитина, родившегося в 1944 году. А вот фактические сверстники Никитина – Луферов, Мирзаян, Вера Матвеева, Бережков – без сомнения принадлежат к тому самому второму поколению. В него попадает даже Крупп, родившийся на три месяца раньше Высоцкого. Время старта? Это уже ближе к истине: все заметные «вторые» стартовали позже всех «первых». Но зazor порой ничтожен: Галич дебютировал в авторской песне в 1962 году, Кукин – в 1963-м (а фактически – в 64-м). Буквально через два-три года зазвучали первые песни «второй волны». Что за незримая черта пришлась на эти годы?

Вернемся к свидетельству Сачковского об отношении Клячкина к песням Анчарова. И признаемся: мы несколько спрямили его. Клячкину действительно сразу понравилась «Баллада о МАЗах», но при этом он так и понял, что ее автор – сам шоферюга-дальнобойщик. Когда же выяснилось, что песню написал интеллигент свободной профессии, Клячкин был сильно разочарован и лишь спустя некоторое время вновь – уже окончательно – «принял» песню. Оставим в стороне странную идею о том, что качество песни зависит от профессии автора – нам важно, что убедительность и смачность анчаровского героя обманули даже такого искушенного слушателя, каким, несомненно, был Клячкин. Профессиональная и социальная «прописка» героя играют важнейшую роль и для его образа и для песни в целом, они не условны, не приблизительны и не случайны, они не упоминаются, а изображаются. И это не было индивидуальной особенностью стиля Анчарова: вспомним невероятную по живости и выпуклости галерею социальных типов в песнях Галича и Высоцкого. И даже у авторов, несклонных к перевоплощению или зарисовкам характеров, герои часто социально-конкретны – как геолог-Городничкий или домохозяйка-Якушева («Пусть сто раз мне им картошку жарить...») ²⁶⁸. Было бы преувеличением сказать, что социальная конкретика присуща всем без исключения авторам «первой волны» (у Новеллы Матвеевой она отсутствует начисто, у Кима если и имеется, то абсолютно условна и никого не может ввести в заблуждение и т. д.), но для поколения в целом она более чем характерна.

А вот в палитре авторов «второй волны» эта краска отсутствует напрочь – не у «многих», не у «большинства», а у *всех без исключения*. И если по дате

²⁶⁸ Отметим, кстати, что профессия и социальный статус героя могут совпадать, а могут и не совпадать с таковыми у автора, отражая в последнем случае то, кем он ощущает себя в данный момент или даже кем мог бы стать, сложись все иначе. Одна из песен Визбора, собственно, и повествует о таких вот виртуальных трудовых биографиях ее автора – и в каждом куплете он успевает нарисовать полнокровный образ.

рождения принадлежность того же Круппа ко «второй волне» более чем странна, то по данному признаку она очевидна: по его песням можно составить маршруты конкретных турпоходов, но невозможно догадаться, чем же занимался их лирический герой в свободное от походов время. До некоторой степени исключением из этого правила можно считать Ланцберга, всюду – и в песнях, и в теоретических построениях – стремившегося к конкретности, индивидуальности, непохожести. Но даже и в его песнях можно заметить скорее *желание* придать своему лирическому герою социальную определенность, нежели ее саму²⁶⁹.

Особенность, характерную для всех без исключения авторов, стартовавших после некоторого момента, невозможно списать на случайность и индивидуальные обстоятельства. Тем более что в те же годы эта тенденция – пусть и не с такой железной неотвратимостью – обнаруживается и в творчестве крупнейших мастеров предыдущего поколения. У Окуджавы исчезают, чтобы уже никогда больше не появиться, песни типа «Припортовых царевен», «А мы швейцару...» и даже «Леньки Королева». У Высоцкого социальные типы современников, сохраняясь до самой смерти великого барда, становятся не только более редкими (все чаще уступая место абстрактным понятиям, олицетворениям устойчивых выражений, условным фигурам и т. д.), но и более гротескными: «Ваня» и «Зина» во всем блеске смачных деталей все равно остаются явными шаржами, не говоря уж о героях «Письма с Канатчиковой дачи...». Уходит в исторические и литературные сюжеты Городницкий, вовсе уходит из песни Анчаров и Алешковский, непредставимые вне социальной конкретики.²⁷⁰

«Я прощаюсь со страной, где...»

Выше мы уже видели, как изменения, на первый взгляд мелкие и несущественные, но *неслучайные*, оказываются отражением и своего рода «меткой» важных сущностных сдвигов. Рискнем предположить, что и на сей раз мы имеем дело с таким феноменом. Профессия и прочая социальная прописка героя перестала быть существенной для автора потому, что как раз в эти годы она переставала быть существенной для самих героев и их прототипов – именно в силу того нарастающего окостенения и обесценивания результатов, о котором говорилось выше. Речь идет, конечно, в первую очередь о мыслящей части общества, об интеллигенции, остававшейся главным героем для бардов всех поколений. Но процесс

²⁶⁹ Для сравнения надо вспомнить, насколько определенны и конкретны топографические детали в классических песнях Ланцберга: «Новая дорога», «три квартала на Вольской» и т. д. Даже «у аптеки за углом» – это вполне конкретное место в Саратове, отличавшееся особо крупными сосульками.

²⁷⁰ Соблазнительно было бы объяснить тем же самую творческую судьбу Кукина и Якушевой, вовсе переставших сочинять песни как раз к концу интересующего нас периода. Но это будет явной натяжкой: в песнях Якушевой социальная конкретика едва заметна, у Кукина же она последовательно отсутствует вовсе. Обстоятельства, оборвавшие творчество этих замечательных авторов, не подтверждают – но и не опровергают, – развиваемую нами здесь гипотезу.

эмансипации труда и повседневной жизни от *высших смыслов* в ту пору развивался во всех слоях советского общества²⁷¹. Перефразируя знаменитую притчу о трех возчиках камня, можно сказать, что на вопрос «что ты делаешь?» все меньшее число советских людей отвечали «строю собор» и все большее – «зарабатываю на пропитание» или даже просто «камни ворочаю». Можно гордиться участием в строительстве собора – нельзя гордиться причастностью к возведению монструозного Дома художника на Крымском валу или Байкальского ЦБК.

Как легко догадаться, сами творцы авторской песни тоже не остались в стороне от этого процесса. Главная разница между первым и вторым (точнее – между первым и всеми последующими²⁷²) поколениями бардов заключается не в стилистике, не в эстетике и уж тем более не в аксиологии²⁷³. Для первого поколения песня была в лучшем случае частью их Дела (под коим понималась прежде всего профессиональная самореализация), иногда же и вовсе воспринималась как своего рода хобби или досуг. Для их преемников именно песня стала главным Делом, поскольку лишь в ней они оставались творцами. Известен один из устных комментариев Высоцкого, где он с некоторым даже удивлением отмечает, что в последние годы работа в песне для него перевешивает все остальное, вместе взятое. Для него такая ситуация была, может, и достаточно комфортной, но непривычной, неожиданно обнаружившейся. Для его младших коллег по цеху она была задана изначально.

И в то же время для них уже в принципе не стоял вопрос о том, чтобы «пробиться», войти в официальную культуру. Тот же Высоцкий мечтал о публикациях, о книжке; Визбор, уже будучи членом Союза журналистов и Союза кинематографистов, комплексовал по поводу отсутствия писательских «корочек». Второму поколению бардов эти страсти и страдания были неведомы, ибо неведома была сама возможность. Если родоначальников жанра, случалось, бранили, а то и травили, то продолжателям не досталось даже этого. С точки зрения государства они не были вредным явлением, а просто не существовали вовсе.

²⁷¹ Подробнее см: Буровской А. «Короткоживущие». Знание – сила. 1994. №5.

²⁷² Характерно, что мы можем уверенно выделить именно первое поколение бардов, а дальше поколенческие границы размываются. Мирзаян, Ланцберг, Лужеров, Вера Матвеева – это несомненное второе поколение, а сколько их было потом? Сегодня, скажем, Лорес уверенно воспринимается всем сообществом как сверстник Мирзаяна – хотя на самом деле он стал замечен во второй половине 70-х, т. е. почти через десять лет после появления «второй волны». Можно, конечно, условно считать, что Лорес, Долина, Сосновская, Володин, «Скай» – это третье поколение. А Щербаков – это оно же? Или он вместе с Ивасями и Митяевым открывает четвертое? Более-менее отчетливо выделяется только «поколение 32 августа» – во-первых, особенностями стилистики и эстетики, характерными практически для всех, кто дебютировал в середине 90-х, во-вторых, тем, что их появлению предшествует отчетливая пауза, занявшая всю первую половину 90-х.

²⁷³ Аксиология (от др.-греч. ἀξία – ценность) – наука о ценностях жизни и человека, содержании внутреннего мира личности и ее ценностных ориентаций (*сост.*).

В свете этого многое становится понятным. Если песня – главное дело твоей жизни, она уже не может быть безымянной (амбиций у молодых бардов второго поколения было ничуть не меньше, чем у талантливых молодых творцов во все времена и в любом жанре). С другой стороны, коль скоро обычные каналы (радио- и телепередачи, грамзапись, афишные концерты) оказались наглухо закрыты для всего корпуса любимых песен, слушателям оставалось только заняться робинзонадой – самим выстроить альтернативную (воистину *самодеятельную!*) систему публичного бытования песен. Как мы помним, именно в рассматриваемые годы процесс формирования песенных клубов (которые, как мы опять же помним, были в первую очередь *объединениями активных слушателей*) протекал особенно бурно. И их активистам (среди которых все больше выделялись те, чья клубная деятельность тоже понемногу превращалась в главную часть жизни) опять-таки нужно было ориентироваться на *имена*. С другой стороны, теперь бессознательный отбор песен проводил уже не среднестатистический «народ», а именно клубная среда – довольно продвинутая и искушенная в словесности. Это давало авторам возможность использовать сложную поэтику, не обрекая себя тем самым на выпадение из «песенного процесса» (т. е. из реального репертуара самодеятельных исполнителей). Авторы, конечно, не преминули воспользоваться такой возможностью: именно в этот момент начинается усложнение художественного языка *авторской песни* – тогда как массовая русская песня развивалась в прямо противоположном направлении²⁷⁴. Усложнение не было отличительной особенностью «новых» авторов (хотя вспомним, какие дискуссии вызывала поэтика Мирзаяна, Ланцберга, Луферова и даже «Последнего шанса!»). Именно в это время (т. е. к концу 60-х) в творчестве Галича наряду с *жанровыми*, сюжетно-социальными песнями появляются сложные композиции, написанные уже не «языком улицы и очереди», а языком прямого наследника Серебряного века. Сложные композиции, крупные формы появляются в творчестве Высоцкого, Никитина, Берковского и многих других авторов. Такая эволюция сделала возможным появление многих шедевров, составляющих гордость русской авторской песни – но она же предопределила последовательное сужение круга слушателей. В 60-е годы в стране не было взрослого человека, который никогда не слышал бы строк «атланты держат небо», «а я еду за туманом, за туманом» или «зато мы делаем ракеты» (хотя уж последняя-то точно не только нигде и никогда официально не исполнялась, но и не цитировалась в печати!). В следующем десятилетии никто из бардов – будь то старых или новых – не выдал *ни одной* такой крылатой, всенародно-известной строчки. Всеобщую известность получили разве что некоторые строки Высоцкого и

²⁷⁴ Здесь речь идет даже не о деградации профессиональной эстрады (которая тоже в это время происходила), а о подмеченной исследователями-музыковедами тенденции к распаду текстов активно исполняемых в быту песен и вымыванию из них эпической (повествовательной) составляющей. Подробнее см. в книге Ларисы Левиной «Грани звучащего слова. Эстетика и поэтика авторской песни».

Кима. Но это были исключения, подтверждающие правило, – популярность строк Высоцкого была обеспечена феноменальной личной популярностью их автора (характерно, что ни одна из них не пошла гулять как «безымянная» – они воспринимались и помнились только как строчки из песен Высоцкого!), а строк Кима – популярностью фильмов, в которых звучали его песни.

Сужение круга слушателей продолжалось около трех десятилетий. Только в середине 90-х этот процесс, насколько можно судить (количественных данных в распоряжении автора нет) остановился: та аудитория авторской песни, которая сложилась к этому времени, далее уже сохраняла более-менее стабильные размеры и демонстрировала способность к воспроизводству в поколениях. Очень соблазнительно было бы предположить, что в будущем этот процесс может пойти вспять, и русская авторская песня вновь станет достоянием всей нации или хотя бы всей образованной ее части. Однако никаких фактических аргументов в пользу этого представления нет – да и теоретических тоже. Наоборот, процесс нарастания изощренности художественного языка авторской песни при одновременном сжатии ее аудитории, видимо, есть не что иное как эффект «смены центра и периферии», описанный Шкловским и Тыняновым для «книжной» литературы и неожиданно подтвердившийся на жанре с совсем другими механизмами бытования²⁷⁵. Он принципиально необратим, и возвращение *авторской песни* к простой поэтике и безымянно-вариативному существованию невозможно (по крайней мере, в рамках этой культурной традиции).

Еще раз об имени

Осталось высказать довольно второстепенное предположение, касающееся происхождения и причин успеха термина «авторская песня». Выше уже говорилось (в сноске) о том, что этот термин с совсем иным значением давно бытовал в музыковедении. Однако представляется крайне сомнительным, чтобы человек, впервые приложивший его к творчеству бардов (кто бы он ни был), почерпнул его оттуда – сам факт использования уже занятого термина (принятое значение которого к тому же совершенно несходно с предполагаемым новым) свидетельствует скорее о том, что «первоупотребителю» музыковедческое значение этого термина было абсолютно неизвестно. И. Соколова, касаясь этого вопроса, осторожно ставит термин «авторская песня» в ряд сходных понятий: авторская программа, авторское телевидение, авторское кино и т. д. Эта догадка кажется нам верной, но с существенным уточнением: первые два из трех перечисленных «братских» терминов в русском языке стали активно употребляться лишь в перестроечные времена; в интересующий нас период трансформации «самодетельной песни» в «авторскую» ни об авторских программах, ни об авторском телевидении в наших краях не слыхали.

²⁷⁵ Что заставляет предполагать, что этот тип развития присущ искусству как таковому и не зависит от форм бытования того или иного жанра.

Зато идея *авторского кино* как альтернативы поточному производству типовых, жестко структурированных лент (опиравшаяся, кстати, на художественный опыт не только Бергмана, Рене Клера и неореалистов, но и на Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Дзигу Вертова) именно в 50-е – 60-е годы находилась на вершине популярности – в том числе и в СССР²⁷⁶. Многие из основателей жанра по роду своей профессиональной деятельности были непосредственно связаны с кинематографом. Но гораздо важнее то, что все они, как и их слушатели, были в ту пору продвинутыми и разборчивыми кинозрителями, и словосочетание «авторское кино» было у всех на слуху. Нетрудно предположить, что по этому образцу и был сконструирован термин «авторская песня». Возможно, это имя неоднократно и независимо приходило в голову разным людям, так что сам вопрос о его авторе лишен смысла. Возможно также, что Владимир Высоцкий действительно сыграл особую роль в судьбе этого термина – датированные расшифровки концертных комментариев, изученные сотрудниками Центра-музея Высоцкого, показывают, с каким безоглядным энтузиазмом таганский бард ухватился за это имя, с презрением отряхнув эпитет «самодельная», достоинства которого он утверждал каким-нибудь годом раньше. Огромная популярность и авторитет Высоцкого могли сыграть решающую роль в победе *именно этого* названия. Но в любом случае оно стало возможным лишь потому, что именно тогда радикально изменившееся явление отчаянно нуждалось в новом имени, подчеркивающем его новую сущность.

Автор искренне благодарен Владимиру Палту (инициатору и ведущему семинаров в «Новых казематах») и Ольге Чикиной, активный интерес которых сделал возможным появление этого текста.

²⁷⁶ Где она, правда, была скорее темой для мечтаний и умных разговоров, чем реальной художественной практикой – но тем острее было желание хотя бы на другом поле показать, что «и мы можем не хуже».

ПУТЬ К «ВОСТОКУ»²⁷⁷

Год 1965-й стал знаковым для авторской песни, он, как ни один из предыдущих и последующих, был насыщен событиями для бардов, их сподвижников и любителей этого жанра. Разного рода мероприятия зачастую накладывались друг на друга, мы – авторы – не знали покоя, не расставались с гитарой даже на своей основной работе, так как после окончания трудового дня надо было спешить куда-либо на концерт.

К середине шестидесятых годов авторская песня (тогда ее еще называли туристской, студенческой, самодеятельной), несомненно, стала общественным явлением, которое требовало оценки, и они появились.

Сначала необходимо было обратить внимание на эти песни, и это сделал Юрий Визбор, опубликовав в восьмом номере ежемесячного звукового журнала «Кругозор» за 1964 год репортаж «Проспект Белых Ночей, который проходит через весь Ленинград от мая до июля», дополнив его звуковой пластинкой с фрагментами песен ленинградских бардов в авторском исполнении. Пели в порядке записи (не в порядке значимости): Борис Полоскин, Валентин Вихорев, Евгений Клячкин и Визбор – песню Александра Городницкого. Журнал «Кругозор» был всесоюзного ранга, и тираж его составлял 150 тысяч экземпляров.

А в начале следующего, 1965 года литературно-художественный и общественно-политический журнал, орган Союза писателей РСФСР «Октябрь» (№ 1, тираж 143 тыс. экземпляров) опубликовал в разделе «Искусство» большую статью Юрия Андреева «Что поют?». Она впервые подчеркнула серьезность такого явления, как авторская песня. Удивительным было то, что она появилась не где-нибудь, а в толстом литературном журнале, который возглавлял в то время известный идеолог жесткой коммунистической этики В. Кочетов. Я листал журнал и не верил своим глазам: что ни говорите, бывают чудеса, редко, но бывают!

Статья Андреева появилась в январском номере журнала, а уже в апреле (15.04.1965. № 46) «Литературная газета» под рубрикой «Молодость, песня, гитара» открыла дискуссию по самодеятельной песне (процесс пошел).

Толчок, данный «Литературной газетой», не пропал даром. Уже осенью в ДК Пищевой промышленности был открыт цикл абонементных концертов авторской песни с названием, позаимствованным у отзвучавшей дискуссии: «Молодость, песня, гитара». Одновременно с этим на базе молодежного кафе

²⁷⁷ Впервые опубликовано: «Нева», 2006, №6. С.182-195 (сост.).

«Восток» в том же ДК был организован клуб песни «Восток», который стал проводить все песенные мероприятия.

Дом культуры Пищевой промышленности размещался на улице Правды, 10. Перед входом в ДК кургузый Владимир Ильич с высокого постамента протягивал всем желающим руку для пожатия. Большой зал ДК с балконом вмещал около тысячи человек. Афиша первого концерта гласила:

«Дом культуры пищевой промышленности. Ул. Правды, 10. Вечера – встречи – конкурсы – диспуты. Молодость, песня, гитара... (к спорам о песне).

Для участия в вечерах (кроме вас, зрителей) приглашены:

Композиторы: Ю. Зарицкий, А. Колкер, А. Островский, А. Петров, Я. Френкель.

Поэты: К. Ваншенкин, Л. Куклин, Б. Окуджава, Л. Ошанин.

Самодельные авторы и исполнители: В. Вихорев, А. Городницкий, А. Дулов, Е. Клячкин, В. Лосев, Б. Полоскин, В. Сачковский, В. Сейнов и артисты Москвы и Ленинграда.

Вечера ведет музыковед В.А. Фрумкин.

Встречи проводятся один раз в месяц по средам.

Первый вечер 13 октября 1965 года в 20 часов».

В последующем к Владимиру Фрумкину в качестве ведущего подключился Юрий Андреев. На протяжении ряда лет ведущие сменяли друг друга, концерты двенадцатого и тринадцатого сезона вел автор этих строк. Абонементные концерты были очень популярны и продолжались многие годы: 28 сезонов, 213 концертов, последний состоялся 30 мая 1993 года. Без доброй воли и горячего участия директора ДК Александра Павловича Ландау и заведующей массовым отделом Валентины Семеновны Войналович они были бы невозможны. Вначале абонементные концерты готовили Ира Костриц и Наташа Смирнова (Кане). Первый сезон состоял из девяти концертов. Стенографировал их Николай Федорович Курчев, награжденный в 2005 году национальной общественной премией «Благодарность» за выдающийся вклад в сохранение истории авторской песни, записывал концерты на магнитную пленку Валерий Кириллович Сачковский.

Важным дополнением к концертам была анкета, которую мог заполнить любой из зрителей. Они собирались и обрабатывались. Формат ее был таков:

Дом культуры пищевой промышленности. Ваше мнение о вечере:

1. Лучшие песни (по музыке, по словам).
2. Какие исполнители Вам больше всего понравились.
3. Ваши пожелания.
4. Для заметок (на обороте).

Ответу должен был предшествовать номер пункта анкеты, на все вопросы отвечать было необязательно.

Кроме того, на край сцены ставился «почтовый ящик», в который можно было складывать записки, адресованные ведущему и исполнителям.

На долгие годы выработался и регламент: ведущий или ведущие с отдельным микрофоном сидели на сцене за столиком. Тут же на сцене ряд

стульев занимали все участники концерта. В глубине сцены с 1966 года на транспаранте красовалась эмблема клуба: стилизованная гитара, разъятая по оси, две части которой были сдвинуты относительно друг друга; посередине – стрелка компаса, наложенная на розу ветров, ледоруб, вспорхнувшая нотка, и все эти элементы объединяло слово «Восток». Автором эскиза эмблемы был художник киностудии «Ленфильм» Олег Николаев, инициаторами создания символа клуба – Наташа Смирнова (Кане) и Галя Дроздецкая.

Выступающие по очереди подходили к микрофону, который был установлен на авансцене. Концерт состоял из двух отделений и завершался, как правило, дискуссией.

Первый концерт состоялся 20 октября 1965 года, то есть с недельным опозданием по сравнению со сроком, указанным в афише.

Поднялся занавес, и переполненный зал увидел следующую картину: с левой стороны, если смотреть на зрителей, стоял столик с магнитофоном, за которым сидел ведущий – Владимир Фрумкин. В ряду кресел восседали участники сегодняшнего и будущих концертов. На правом, противоположном от Фрумкина фланге расположились поэт Лев Куклин и председатель Ленинградского отделения Союза композиторов СССР Андрей Петров. Левый фланг занимали самодеятельные авторы в следующем порядке: Борис Полоскин (я скромно расположился с краешка), Валентин Вихорев, Евгений Клячкин, Владимир Лосев, Александр Дулов (Москва), – устроители решили показать товар лицом. Жаль, что эта картинка не была запечатлена на фотографии.

Фрумкин сказал тронную речь, которая была выслушана, как принято говорить, с напряженным вниманием:

«Намеченные абонементные концерты являются первой попыткой слить, соединить две песенные волны, которые пока что существовали параллельно и развивались параллельно, – это (сами, наверно, догадываетесь) профессиональная и самодеятельная песня. Мне почему-то вспомнилось такое сравнение: мы, наверно, присутствуем при торжественном открытии канала, который соединяет две реки... Знаете, как это обставляется всегда: вынимается последний кубометр земли, перемычка размывается, и две реки благодарно сливаются вместе. Правда, бывает два способа: кто-либо взрывает перемычку или мирно выталкивает экскаватором оставшийся кубометр. Вот меня интересует, что произойдет сегодня. Хотелось бы, чтобы это было спокойно, мирно и плодотворно. Давайте договоримся... Давайте вообще забудем об этой условности, что здесь есть какое-то возвышение, что мы отделены рампой, которая, к счастью, сегодня погашена, и мы хорошо видим ваши лица. Мы будем показывать друг другу то, что мы умеем делать, и будем совместно обсуждать это. Вот так нам мыслится стиль этих вечеров».

Вид у него при этом был доброжелательным, но в прищуре глаз таилась какая-то хитринка. А не лукавил ли он?

В первом отделении выступили «наши» – Александр Дулов и Евгений Клячкин. Саша Дулов не только пел, он проигрывал свои песни: интонировал

диалоги, лицо его ежесекундно изменялось в соответствии с содержанием исполняемого. Поэтому, наверно, зрителям, прежде всего, по душе пришлись его «игровые» песни:

*Телепатия, ох, телепатия,
У меня к тебе антипатия.
У меня к тебе чувство скверное
Неспроста вызревало, наверно...*

«Хромого короля» недооценили.

Женя Клячкин пел, высоко подняв голову, отрешенно. Его трепетный голос в сочетании с великолепным и в то же время строгим гитарным аккомпанементом был обращен индивидуально, каждому сидящему в зале:

*Этот город, – он на вид угрюм:
Краски серые, полутона...
Этот город, – он тяжелодум,
Реки в камень он запеленал...*

Второе отделение было целиком посвящено музыке и песням Андрея Петрова. Для их исполнения композитор привлек шесть солистов (Павел Кравецкий, Маргарита Иосифова, Нонна Суханова, Артур Почиковский, Герда Юхина, Ольга Барташова). Саша и Женя, естественно, аккомпанировали себе сами на семиструнных акустических гитарах. Солисты Петрова пели в сопровождении оркестра Театра эстрады под управлением А. Бадхена. Создалось впечатление, что профессиональные «ганки» двинулись на наши хилые позиции с целью подавить, уничтожить раз и навсегда это недоразумение – «самодеятельную песню».

Но заглянем в анкеты, которые были собраны после концерта, всего их было 65. Напоминаю первый пункт этой анкеты: «Лучшие песни?». Если считать, что каждое упоминание в этом пункте дает песне один бал и взять по три лучшие песни каждого автора, то картина будет такая.

Е. Клячкин «Об утреннем городе», стихи Е. Клячкина – 24.

А. Дулов «Телепатия», стихи О. Тарутина – 21.

Е. Клячкин «Осенняя песня», стихи Е. Клячкина – 19.

А. Дулов «Фокусник», стихи А. Кушнера – 18.

Е. Клячкин «На Театральной площади», стихи Е. Клячкина – 17.

А. Дулов «Кузнечик», стихи В. Сосноры – 15.

А. Петров «Песня о моем отце», стихи Л. Куклина – 10.

А. Петров «Песня американского парня», стихи Л. Норкина – 9.

А. Петров из к/ф «Зайчик», стихи К. Рыжова – 4.

Стоит отметить, что удаче Дулова способствовали стихи поэтов из нашего города. Впоследствии Олег Тарутин стал постоянным участником абонементных концертов клуба «Восток».

Второй пункт анкеты («Какие исполнители Вам больше всего понравились?») дал такие результаты: Е. Клячкин – 28, А. Дулов – 27, Г. Юхина – 10, П. Кравецкий – 7, М. Иосифова – 4.

Как видно из приведенных данных, бесспорным победителем в этой творческой схватке стал «наш» Женя Клячкин, немного уступил ему Саша Дулов, команда Андрея Петрова потерпела сокрушительное поражение. Надо отдать должное организаторам концерта: они удачно сделали выбор самодеятельных авторов. Женя и Саша обладали яркими композиторскими способностями и были к тому же бойцами-смельчаками.

Фрумкин предложил перейти к дискуссии: «Ну, давайте обсуждать», – сказал он.

Желающих начать не обнаружилось.

«Тогда начнем с сидящих на сцене, с левого края. Слово предоставляется Борису Полоскину».

Такого поворота события я не ожидал (неудачно я расположился на сцене). Быстро вскочил, но к микрофону пошел медленно, соображая, как поступить. Пересказать письмо, посланное в «Литературную газету»? Нелепо. Да и робость охватывает перед лицом многоуважаемого Андрея Петрова и битком набитого зала. Проямлил: «А что обсуждать? Еще мало пели. Вот споем побольше, тогда и обсудим».

Предоставили слово Вихореву, но он только махнул рукой. Попытались вызвать из зала Юрия Андреева, но он тоже отказался пересказывать свою статью, опубликованную в журнале «Октябрь».

Но и тут Фрумкин нашелся: «Тогда начнем с другого конца».

И поэт Лев Куклин, расположенный на правом фланге нашей представительской шеренги рискнул поговорить: «Я боюсь только одного: что в зале ожидают, что я тоже буду петь (смех в зале). Дело в том, что я страшно завидую выступавшим здесь менестрелям, бардам, – как хотите, их называйте. Я петь совершенно не умею, к великому моему сожалению, и добавок еще на слух только отличаю “Широка страна моя родная” от “Шумел камыш, деревья гнулись” (смех в зале), и то с большим трудом, – когда поют со словами. А вот у сидящего рядом со мной Андрея Петрова – у него другая крайность: он, как говорят, неплохо пишет музыку, но не умеет писать стихи. Я серьезно совершенно говорю, – для меня никогда не возникало вопроса, как здесь сказал Владимир перед началом: профессиональная песня или непрофессиональная, самодеятельная. Для меня существовало одно деление: песни хорошие и песни плохие. Если они хорошие, значит, они, наверное, профессиональные. Мне вспоминается, что “Марсельеза” – это, в общем, самодеятельная песня, “Интернационал” – тоже написанная не членом какого-то творческого объединения (смех в зале). Лучшие революционные песни тоже написаны любителями. Достаточно вспомнить “Варшавянку”, которая написана Кржижановским. В отличие от Андрея Петрова, я больше знаком с песнями самодеятельных авторов. Я езджу в Кавголово и обратно довольно часто и поэтому слышу их в поездах. Мне нравятся многие из этих песен. Я лично считаю, что уже наступила пора сделать первый шаг – обратить, наконец, серьезное внимание на самодеятельные песни, лучшие из которых, несомненно, заслуживают широкой пропаганды».

Итак, Лев Куклин сделал реверанс в нашу сторону. Надо сказать, что в то время он интенсивно сотрудничал со многими композиторами. Только в этом концерте А. Петров представил пять песен, написанных в соавторстве с ним. На слуху у всей страны были его стихи: «...Снятся людям иногда голубые города, у которых названия нет...». Не было дня, чтобы по радио не прозвучало в исполнении Эдиты Пьехи «Звезды в кондукторской сумке».

Следующим был Андрей Петров: «Я в первый раз слушаю песни самодельных авторов в таком исполнении. Раньше слышал только песни Булата Окуджавы и Новеллы Матвеевой. У Окуджавы прекрасные стихи, а музыка малоинтересна. Интонации его песен идут от блатных песенок. Новелла Матвеева гораздо более интересна в музыкальном отношении: у нее много элементов, идущих от народной песни. И великолепные стихи. Нужно сказать, что в исполнении профессиональных актеров они много теряют от эстрадной манеры исполнения. Относительно сегодняшних песен хочу сказать, что наметился большой разрыв в отношении к ним музыкальной общественности и широкого круга слушателей. Среди этих слушателей чаще всего встречается равнодушие к официально пропагандируемым песням профессиональных авторов; в то же время песни, пользующиеся широкой популярностью, встречают резкую критику профессионалов. Откуда пошел разрыв? Началось это лет десять тому назад, с эпохи культа личности: всем надоело холодное искусство, появилась тяга к искусству эмоциональному, сложному по чувствам, и простому, но проникновенному исполнению. Однако многие композиторы и поэты по инерции продолжали творить по-старому. Отсюда – расхождение во вкусах, симпатиях, в тематике. Одна из причин, я думаю, появления и популярности самодельных авторов, состоит в том, что они восполнили отсутствие песен, которые не написали профессиональные поэты и композиторы, студентам, туристам и так далее. Отмахиваться от этого явления нельзя. Сегодняшний концерт очень интересен. Хотелось остановиться на текстах. Должен сказать, что в профессиональных песнях нечасто встречаешься с такими блестящими стихами. Музыкальная сторона всех почти песен решена слабее и уступает стихам. Из песен Александра Дулова в первую очередь хочется отметить обаятельную песню “Кузнечик” – у нее хорошие слова, и она оригинальна по музыке; она, я думаю, имеет право на исполнение профессиональными исполнителями. Вторая песня, неплохая в обоих отношениях, – “Фокусник”. С другой стороны, в песне “О клюкве” музыка играет слабую роль – вроде фона. Из песен Евгения Клячкина хочется отметить наиболее понравившуюся “Осеннюю”. Она очень современна по стилю и по стихам, по гармонии и аккомпанементу. Хочется также отметить песни “О парашютисте” и “Об утреннем городе”. Они интересны в музыкальном отношении. По стихам – все песни интересны. В целом у Александра Дулова, пожалуй, вкус немного выше Клячкина, песни строже, строй стихов и музыки отличается большим здоровьем. В песнях Евгения Клячкина слышится иногда что-то из салона двадцатых-тридцатых годов; эти отзвуки снижают общее впечатление. Мое пожелание ему – ориентироваться на свои

лучшие песни. Мечтаю о времени, когда по стране будут не единичные самодельные авторы, а такие же массовые увлечения песней, как в Италии и во Франции».

Женя Клячкин попытался поговорить на равных с композитором Петровым: «Что я могу сказать о песнях Андрея Петрова? Хороши “На кургане” (стихи Юлии Друниной) и “Я шагаю по Москве” (стихи Геннадия Шпаликова), – остальные спасает только музыка! (аплодисменты). “Звезды в кондукторской сумке” (текст Льва Кукулина) – стихи здесь не только неубедительны, здесь романтика ничем, по существу, не подкреплена. Все на себя взяла музыка. Я думаю, что композитору следовало бы более ответственно подбирать текст, чтобы потом не спасать его музыкой (аплодисменты). О песне из кинофильма “Зайчик”. Автора стихов Кима Рыжова я знаю, он прекрасный человек, он мой приятель. Тем обиднее, что слова многозначительны, но не убедительны. Манера оказалась уж слишком прямолинейной. Вот в песне “На кургане” – все очень хорошо и убедительно, и особенно когда говорится, что “Разве можно на кургане солгать?!” В заключение я должен сказать, что очень рад, что мне довелось познакомиться с Андреем Петровым, с исполнителями его песен и с оркестром под управлением Бадхена».

Дулов, очевидно, решил, что разумнее отмолчаться.

И наконец прорвало: зрители зашпешили на сцену. Вот некоторые цитаты из выступлений.

Галина Шаповалова (фольклорист Пушкинского дома): «Мне радостно слышать все то, что поют здесь и в поездах. Это хорошо потому, что после долгих лет официальной поэзии начинают звучать свободные молодые голоса. Спасибо организаторам за хорошее дело, которое они затеяли! »

Вадим Чабровский (комсомольский работник): «Я буду говорить о туристских песнях. Хорошие туристские песни зарождаются там – в лесу, у костра, на природе. Они западают нам в душу, они подходят нам по духу».

Михаил Дмитрюк (радиоинженер): «Говорить о том, как сказал Петров, что разрыв между песней официальной, пропагандируемой и песней неофициальной существует только из-за тематики, совершенно неправильно. Так могут считать, по-моему, только очень молодые (смех в зале), а также советские композиторы, которые пишут в манере джаза (смех, оживление в зале). Ну, так в чем же разрыв? В том, что, по-моему, в официальной, пропагандируемой песне нет права на конфликт, на переживания. Какой там конфликт?! Единственный, который бывает, если это конфликт: ”он уехал – она осталась” или, наоборот: “она уехала – он остался”, и чем разрешаются эти конфликты? Скоро приедет! (аплодисменты, шум). А послушайте Окуджаву. Он первым отважился петь про переживания, про жизненные конфликты, а что касается полублатного мотива – ну что ж, несмотря на такой мотив, все же песни получились гуманистичнее – в смысле любви к человеку, – чем профессиональные песни (аплодисменты)».

Иван Чупин (старший лаборант): «Здесь ругали Окуджаву, за его блатные песни. Меня задела эта фраза. Ну, скажем, “Замучен тяжелой

неволей” – это тюремная песня, но ее блатной никак не назовешь. Почему не может родиться хорошая песня в тюрьме? Тоже фольклор. И почему нельзя нам обратиться к этой теме, к этому жанру? Среди таких песен есть замечательные: “Чередой за вагоном вагон...” (аплодисменты). Это, конечно, непрофессиональная песня. Но нужно учитывать и душу песни. Неважно, кто пишет песни: самостоятельные ли композиторы или профессиональные – важно, чтобы песня была настоящая».

Вересон Богданов: «Думаю, что обсуждаться дома будут только песни первого отделения, а песни второго – не будут (аплодисменты). Мелодии Окуджавы считаются примитивными, а Петрова – нет. У Окуджавы не примитив, а простота. Что же лучше: примитивная музыка с высокой темой или высокая музыка с примитивной темой? Я думаю, что в песне главное – слова, они должны нести основную нагрузку в песне».

Молодой человек (физик), обращаясь к А. Петрову: «Ваши песни не несут никакой информации!»

Вячеслав Цветков: «Вот здесь Петров сказал: “Я в первый раз слышу самостоятельные песни”. А кто в этом виноват? Ведь был же у нас в городе конкурс самостоятельной песни, и на него вас усиленно приглашали, а вы не пришли. Говорите, что помочь надо бы нам, а вас на конкурсе не было».

Ввиду позднего времени (0 час. 15 мин.) Владимир Фрумкин вынужден прервать дискуссию.

Заглянем напоследок снова в анкеты, вот некоторые цитаты:

«Исполнители II отделения – архипогапы. Зачем Петров доверяет свои песни таким исполнителям?»

«Все это очень интересно, и действительно, лучшие “самостоятельные” песни можно назвать профессиональными, но, все-таки это ведь разные жанры».

«Нельзя ли обойтись без пошлости во втором отделении? Уважаемый музыковед Фрумкин! И Вы серьезно можете говорить о тех и этих песнях? Но это же несовместимо! Ведь Вы же – умный человек, неужели Вам не стыдно этого контраста?»

«Было бы здорово, если бы песни самостоятельных авторов издавались бы сборником. Сколько чудных, задушевных песен, и как мало мы их знаем. А почему бы их не исполнять по радио, если они трогают нас? Было бы очень здорово!»

«Поменьше профессионализма, больше самостоятельных авторов и исполнителей. Ведь вечера называются “Молодость, песня, гитара”. Так побольше же молодых исполнителей, побольше гитары. Мы любим петь у костров, в палатках, в электричке, а то, что было представлено во втором отделении, в достаточной степени популяризируется нашим телевидением и радио».

«Пожелание: большую часть концерта посвящать песням самостоятельных авторов, – официально признанные песни мы слышим по радио почти каждый день».

«В дальнейшем не сочетать эстраду с самостоятельными песнями и их исполнителями. Сравнение – увы! – не в пользу эстрады. Ей не хватает искренности и непосредственности».

«Надо транслировать эти вечера по телевизору, – пусть все, кто хочет, знает об этом. 800 человек – еще не массовость! Начало неплохое».

«Выпускать на вечер не более двух-трех авторов, и никаких профессионалов».

«Принятое у нас исполнение “официальных” песен, продемонстрированное сегодня, составляет особый жанр, существенно отличающийся от самостоятельного. А жанры сравнивать трудно. Самостоятельный автор – это поэт + композитор + аккомпаниатор + исполнитель. Конечно, в чем-то просчет возможен, но все-таки они победили».

«Товарищи!!! Где Ваше чувство меры? Две половины Вашего концерта не стыкуются. Публика смеется над Вами. Нельзя путать лирические песни с большим подтекстом с песнями эстрады. Все хорошо в свое время и для определенного состава публики».

Второй концерт был организован 10 ноября 1965 года.

На этот раз устроители решили поменять порядок выступлений: первое отделение было предоставлено профессиональному композитору Александру Колкеру, во втором пел «наш» Александр Городницкий.

Какие у Колкера были солисты: Мария Пахоменко, Александр Серебров! Пели они великолепно, а что касается песен – их распевала вся страна. Одна «Карелия» чего стоила:

*В разных краях оставляем мы сердца частицу,
В памяти бережно, бережно, бережно в сердце храня.
Вот и теперь мы никак не могли не влюбиться,
Как не любить несравненные эти края...*

Противник у Городницкого был очень серьезный. Для моральной поддержки, а также для аккомпанемента и хорового пения он призвал нас – друзей с «проспекта Белых Ночей» – Вихорева, Клячкина и меня, в солисты – Илью Резника, впоследствии известного поэта-песенника, сотрудничавшего с примадонной советско-российской эстрады – Аллой Пугачевой. Много лет спустя с комическим вздохом он обронит: «Господи, как я начинал, я пел песни Городницкого». Несколько песен спел Евгений Клячкин.

Саша исполнял свои песни с каменным лицом, слегка шепелявя на согласных звуках и кривя губы на гласных; но – стихи, какие стихи! Казалось, эти слова давно лежали у нас в душе, мы просто не осознавали этого. (Как-то, напев песню Городницкого «Деревянные города», Визбор воскликнул, обращая ко мне: «Боб, это я должен был написать!») Хотя песни Городницкого весьма ритмичны, в основном написаны на две четверти и хорошо поются хором, сам он их исполняет в рваном темпе, создавая трудности аккомпаниатору. Руки его не заняты гитарой и требуют дела, и вот

он уже размахивает ими, как бы дирижируя музыкальным сопровождением и теми, кто захочет присоединиться к нему, подпеть. «Атлантов» мы («не боги – человеки, уперши лбы в беду») уже привычно поем хором: зал начинает подпевать, песня становится ритуальной. Пройдет немного времени, и все зрители поднимутся при первых звуках этой песни.

А что же на этот раз покажет нам первый пункт анкеты (количество их уменьшилось примерно вдвое)?

А. Городницкий «Атланты», стихи А. Городницкого – 16.

А. Городницкий «Пиратская», стихи А. Городницкого – 9.

А. Городницкий «У Геркулесовых столбов», стихи А. Городницкого – 8.

А. Колкер «Путь», стихи А. Ахундовой – 8.

А. Колкер «Карелия», стихи К. Рыжова – 7.

А. Колкер «Качает, качает», стихи Л. Куклина – 5.

Опять наша взяла!

В ответах на второй вопрос определены лучшие исполнители: Е. Клячкин – 10, М. Пахоменко – 5, А. Городницкий – 5, А. Серебров – 2, И. Резник – 1.

Фрумкин предлагает перейти к дискуссии.

Первым к микрофону выходит уже знакомый нам Юрий Андреев, в его голосе звучат саркастические нотки: «Прошлый раз была осуществлена приятная идея: можно было кому угодно высказывать свободно свое мнение о том, что происходит сейчас в самодеятельной и профессиональной песне. Когда я уходил с вечера, Дулов был в телячьем восторге: у нас, мол, в Москве ничего подобного нет, – как бы перенять опыт ленинградцев?! Это, конечно, хорошо. Но, с другой стороны, создалось впечатление, что “пластинку заело” – бесчисленные повторения: “самодеятельная песня – хорошо, профессиональная – плохо”. Вроде как в известном рассказе с заевшей пластинкой: “утомленное солнце нежно с мо... нежно с мо... нежно с мо...”», которую нужно слегка подтолкнуть пальцем. Вот я и хочу сыграть роль такого пальца».

После такого вступления Андреев выдал новеллу, содержание которой сводилось к следующему. По делам службы он был в Финляндии и присутствовал на международном празднике песни. От нашей страны выступали три девчужки, которые с огромным и равным успехом спели русскую народную песню «Уж как пал туман», А. Петрова «Я шагаю по Москве» и А. Якушевой «Вечер бродит». Вывод напрашивался сам собой: важен не генезис песни, а ее качество.

Завершил он свое выступление назидательно: «Чтобы не терять времени, говорите, пожалуйста, по существу и постарайтесь в выступлениях быть более объективными!»

Фрумкин подытожил: «Действительно, товарищи, давайте не сталкивать вместе разные вещи! Давайте сравнивать поэтов с поэтами, а композиторов с композиторами».

Наконец осмелел и я: «Здесь было поднято сразу много проблем. Считаю, что на каждый вечер надо назначать один вопрос и его обсуждать и

решать. Давайте сегодня затронем такую тему: “Могут ли существовать песни, художественные по тексту, но с очень простой мелодией?” Сейчас, я думаю, имеются разногласия по этой линии между самодельными и профессиональными композиторами. Хотелось бы услышать мнения об этом».

Городничкий высказался осторожно: «Что касается полемики, я лично считаю, что разница между самодельными и профессиональными песнями – в словах. Я считаю, что в песне надо очень вдумчиво относиться к словам, – и самодельные композиторы делают это успешнее профессиональных. А кроме того, мне очень хотелось бы подчеркнуть, что профессиональные композиторы тоже разные. Среди них есть такие, которых я очень люблю. Колкера считаю очень талантливым композитором, который прошел трудный путь становления: он ведь долго не имел официального признания и, так сказать, пришел из того, что называют самодельной композицией».

Колкер не принял реверанса Городничкого в свою сторону: «Я должен сказать, что большинство песен самодельных композиторов по мелодии мне не нравятся. Многие самодельные композиторы сочиняют песни преимущественно в миноре. Например, сегодня во втором отделении было исполнено 16 песен Городничкого – и все они в миноре. Я за поэзию в стихах в песне, именно в стихах, а не в “тексте”, как говорят некоторые. Текст бывает только в газетах. Я за правдивые стихи и сам стремлюсь выбирать только такие. Но и в каждой мелодии должен быть свой конек. В большинстве же песен Городничкого мелодии почти совпадают по гармонии. (В доме композиторов, куда нас вскоре пригласил Андрей Петров, Колкер, так сказать, на своей земле, выскажется более откровенно: “Послушал я песни Клячкина и Городничкого и впервые пожалел, что у нас нет буфета: захотелось пойти и напиться”.) Существует понятие “творчество”. Я сам тяжело шел по пути к званию композитора, и для меня процесс создания мелодии – огромный труд, как труд инженера, а я им был. И тут я не сдамся. Как вы думаете, легко найти оригинальную мелодию к стихам? Я призываю всех сочинителей песен, независимо каких – профессиональных, непрофессиональных, к гармоническому синтезу стихов, мелодии и исполнения. И чтобы получился хороший сплав, нужно много потрудиться».

Я снова возник: «А мой вопрос?»

Колкер небрежно, отмахиваясь, как от надоевшего комара: «Лучше все же, если бы с хорошими словами сливалась хорошая мелодия».

А Фрумкин меня поддержал: «Товарищи! Время позднее, и, к сожалению, пора заканчивать. Ответу Полоскину: мелодии песен могут быть нейтральными. Известно высказывание Станиславского о том, что водевильный мотив может не нести духовной нагрузки, он может не представлять музыкальной ценности, быть несложным по форме, – зритель легко его усваивает и переключает свое внимание на слова. Это справедливо, например, и для французских шансонье – у них повторяются стереотипные мелодические конструкции в песнях, но это не мешает. В этом и задача такой музыки – немного помочь, но не мешать... » (Как-то, когда «Голос Америки»

уже не глушили, возясь на кухне, я слушал очередную передачу этой зарубежной радиостанции. Голос диктора показался мне знакомым – чушь какая-то! Передача закончилась, и тот же тревоживший меня голос промолвил: «Вел передачу Владимир Фрумкин». Недавно он приезжал в гости и был сердечно принят стариками «Востока». Но это так, к слову.)

Анкеты, как и в предыдущем концерте, призывали разделить во времени профессиональных композиторов и самодельных авторов. Устроители вняли этому призыву, и следующий концерт, который состоялся 8 декабря 1965 года, был целиком отдан на откуп поэту-песеннику Льву Ошанину – его стихам и песням. Стихи читал Л. Ошанин, песни исполняли Эдуард Хиль, Ольга Нестерова, дуэт Кузнецов и Пологин.

Зато на следующем, четвертом концерте (12 января 1966 года), как сказал Визбор, было засилье блондинов: он сам, еще «кучерявый», Виталий Сейнов и ваш покорный слуга. Вел концерт Юрий Андреев.

Первым выступал Виталий Сейнов. Высокого роста, но не богатырского сложения, он пел, немного склонив голову к правому плечу, почти не меняясь в лице. Губы часто складывались в трубочку, казалось, он не пел, а выдувал из себя густые басовые ноты. Голос был замечательный, редкий, поставленный от природы, и это было главным достоинством его исполнения. Уже известные бардовские песни в его интерпретации звучали несколько иначе: Ю. Кукин «Париж», А. Городницкий «У Геркулесовых столбов». Спел он и несколько песен Александра Генкина, аккомпанируя себе на гитаре.

Заглянем в анкеты, которые были собраны после концерта, – что там пишут Сейнову и о Сейнове? Без наших комментариев.

«Исполнение очень сухое, ровное, а это противопоказано лирическим песням, в частности, сегодня очень неудачно звучали песни Городницкого, безусловно хуже, чем в исполнении автора. Значит, голос – это еще не все. Очень хочется, чтобы Виталий не обижался, а серьезно доработал, ведь собирается много петь Городницкого и Кукина, а это без души нельзя».

«Сейнову: очень хороший голос, и песни Вы хорошие любите, по лицу видно».

«Приятно слушать хорошего исполнителя – Виталия Сейнова, чувствующего душу песни. Как хорошо прозвучал в его исполнении “Париж” Ю. Кукина! Желаю В. Сейнову больших успехов в дальнейшем».

Следом за Сейновым на сцену вышел я. Что и говорить, я очень волновался. У меня было время подготовиться, продумать свою программу, и хотя это был мой четвертый концерт, но в «Востоке» я пел впервые. Если уместно выразиться высоким штилем, мне хотелось показать разнообразие моего творчества. Лирические песни: «Что делать с печалью», «Романс» – «Скорбь облетевших тополей», «Неаполитанская» – «Что же это было? Что?» – соседствовали с шуточными – «Басня о грустном медведе» – и перемежались с серьезными, такими, как «Баллада о мангусте». А главное, за это время мне удалось написать песню о пропавших без вести, которую я был обязан написать.

лирически-грустные песни – не для Полоскина. Конечно, надо пробовать силы в разных сферах, но проверять по “обратной связи”: не идет – и не надо. Сейнов и Полоскин – люди явно веселые, их конек – “Убили Лумумбу” и “Пираты” или “Шрам на роже”. Конечно, такая песня, как у Полоскина про живых и мертвых, вернувшихся домой, очень хороша, но “вокальных данных” у него не хватает, к сожалению».

Все второе отделение было отдано Визбору.

На сцене он всегда улыбался, полуулыбка не сходила с его лица и во время исполнения песен. Он как бы говорил, чуть извиняясь: «Вот так у меня получилось, что есть – то есть». Никогда не подчеркивал голосом или еще каким-либо способом значимость главных строк своих песен, а, наоборот, как бы притушевывал их, доверяя интуиции, интеллекту и вниманию своих слушателей. Его гитара звучала очень мягко. Если зал «гудел», говорил вполголоса; если кричали: «Не слышно», отвечал: «А я специально тихо говорю» – и всегда добивался полного и безоговорочного внимания. Уже тогда в его репертуаре был целый ряд прекрасных песен, ставших впоследствии классикой: «Сергея Санин», «Диалоги», «Вставайте, граф», «Поминки»...

В анкетах только похвалы.

«Удачно приглашение Ю. Визбора. Песни его очень своеобразны, в них много смысла. Удивительны “Диалоги”. Хороши шуточные песни, мелодична “Хала-бала”. Ю. Визбор – прекрасный исполнитель своих песен. Особенно интересны его комментарии к песням. Очень хорошая манера исполнения».

«Молодец, Визбор! Ваши песни это – “профессия души”!»

Количество анкет поубавилось, на этот раз их всего – 25. Какие мы с Визбором получили оценки?

Б. Полоскин «Музыка ждет», стихи Б. Полоскина – 11.

Ю. Визбор «Сергея Санин», стихи Ю. Визбора – 6.

Ю. Визбор «Поминки», стихи Ю. Визбора – 5.

Б. Полоскин. «Неополитанская песня», стихи Б. Полоскина – 5.

Б. Полоскин «Басня о грустном медведе», стихи Б. Полоскина – 4.

Б. Полоскин «Песня надежды и отчаяния», стихи Б. Полоскина – 4.

Ю. Визбор «Диалоги», стихи Ю. Визбора – 4.

Содержание первого пункта некоторых анкет было примерно таково: «Почти все песни Визбора и почти все песни Полоскина».

Я выполнил свою сверхзадачу: песня о пропавших без вести – получилась! В этом же году (1966) стараниями Юрия Визбора она была опубликована в журнале «Кругозор», причем заключительную фразу он озвучил полковой трубой. Этот музыкальный фрагмент со следующего сезона и поныне возвещает зрителям начало концерта, если организатором его является клуб песни «Восток».

Но вернемся к нашему концерту. Надо дать слово высокоцитимому гостю, и я обращаюсь к Юрию Визбору с провокационным вопросом: «Что вы считаете характерным из того, что внесло самостоятельное творчество?»

Визбор: «Началась большая полемика с композиторами-профессионалами. Думаю так: у них – своя компания, а у нас – своя! (в зале смех, аплодисменты) Это мое глубокое убеждение. Почему? Предположим, мы берем двух людей: один будет стучать и очень хорошо сбивать в нашем присутствии ящик, а второй играть на контрабасе, и мы должны выбрать: кто же из них лучший работник? Тот, кто играет на контрабасе или кто сбивает ящик? Ведь это невозможно сделать! Невозможно! Моя дочь Танька однажды спросила: “Кто сильнее – кит или троллейбус?” (снова смех в зале) Это разные вещи, на мой взгляд, и одним сантиметром мерить их, невозможно».

Визбор почувствовал настроение публики: она на нашей стороне. Дальше каждая фраза Юры несет заряд юмора и заканчивается одобрительным смехом зрителей: «Недавно звучала моя передача по радио, в которой я говорил о 50-х годах, когда было мало хороших песен, когда была безумная официальщина вообще, туликовы со всякими жмуликовыми... Тут приходит ко мне Аркадий Ильич Островский, которого я хорошо знаю, и говорит: “Визбор, ну что ты там? Ну, брось ты вой этот, ну! Ну что ты полез к нам, композиторам, ведь тебе жить еще нужно!” Вот на таком уровне начинаются разговоры. Мы, так сказать, сидим в окопе. И у нас не то что там базуки, а просто какие-то обрезы. А на нас идут танки! (тут Визбор дал залу отсмеяться) Кстати, товарищ Островский – очень талантливый человек, написавший массу прекрасных песен, он прекраснейший мелодист, но и у него много заимствований, например, из южноамериканских ритмов. Его “дворовые” песни построены именно на этом: “А у нас во дворе есть девчонка одна...” Так сказать, “самба-мамбо”, маракасообразная штучка (зал одобрительно гудит). У них есть подозрение, что каждый из нас хочет выбиться, так сказать, в люди по их спинам. Но я уже об этом говорил и с Фрадкиным, и с Фельцманом, и с Островским, и еще с разными товарищами, что мы в люди выбились уже, нам не нужны их лавры. Клячкин – строитель, Боря Полоскин – физик, я – журналист, все пристроены. Просто время пришло другое, просто у человека должна быть одна профессия, благодаря которой он зарабатывает деньги, да, да. Я ничего не хочу сказать плохого, но может быть и другая профессия – для души. Поэтому я считаю, что должно быть некоторое подобие мирного сосуществования между так называемыми самостоятельными песнями и песнями профессиональными».

Зал разражается бурными аплодисментами, у всех на лицах лучезарные улыбки. Еще немного, и Визбора понесут на руках – куда-нибудь. Однако чувствуется его некоторая растерянность: он еще стоит у микрофона и, по-видимому, не знает, что делать: аплодировать залу, сделать легкий поклон или еще что-либо сказать? Выручает Женя Клячкин: «Почему Визбор ничего не представил на Всесоюзный конкурс туристской песни?»

(В 1965 году был объявлен Всесоюзный конкурс на создание лучшей туристской песни. Его проводили солидные организации: Центральный совет по туризму, Союз композиторов СССР и Союз писателей СССР. Первую премию не присудили никому, вторую поделили А. Городницкий – «Атланты» и А. Флярковский (музыка) с Л. Дербеневым (стихи) – «Кеды»; Клячкин, Вихорев и Полоскин получили дипломы лауреатов.)

И Юра переходит на серьезный тон: «В общем, мне, честно говоря, не хотелось в этом участвовать по ряду соображений. Во-первых, меня не устраивает название “туристская песня”. Для наших противников это удобно. Почему это для них хорошо? Потому что, какой спрос с парня, который сидит у костра в рваной телогрейке?.. Чего ему? Ну и пусть поет! Да? Еще говорят “студенческая песня”. Куда еще ему там, студенту? Молодо-зелено. Напоется – одумается. Понимаете?! Наконец придумано прекрасное слово – “самодетельная” песня. Предположим, вышел хор какого-нибудь села Горюнова, вот вышли и поют. Они, значит, работают днем по силосу, а вечером собрались, спели. Самодетельность, несерьезно. Поэтому на конкурсе туристских песен я не то чтобы решил не участвовать, это было бы очень громко сказано. Просто у меня свои планы, самое главное, как говорили Ильф и Петров, писатель должен писать! Вот это – самая главная задача!»

Праздник самодетельной песни состоялся!

Уже упоминалось, что на краю сцены стоял «почтовый ящик», куда складывались записки, поступавшие из зрительного зала. Ведущий время от времени извлекал их оттуда и передавал адресатам. Большинство из этих записок содержали просьбу исполнить какую-либо песню. После концерта мы сдавали их Н. Ф. Курчеву, и он заносил их в стенограмму.

Уже за кулисами, когда Юра Визбор с видимым равнодушием опорожнял свои карманы от многочисленных просьб, я взял одну из них: «Спойте, пожалуйста, еще раз свою новую песню “Хала-бала” – и прочитал как бы ее содержание вслух: “Если Вам нравятся современные блондинки, позвоните по телефону 322-77-80”». Юра мгновенно выхватил записку из моих рук, а затем набросился на меня с кулаками, конечно, в шутку.

На пятом концерте (20 января 1966 года) было уже полное засилье ленинградских бардов: к уже выступавшим присоединились Валентин Вихорев, Александр Генкин, Валерий Сачковский и Юрий Кукин. Зрители получили то, что так страстно желали с самого начала.

А потом стали наезжать москвичи: Сергей Никитин, Юрий Колесников, Ада Якушева.

На последнем, девятом концерте первого сезона (20 апреля 1966 года) мы – «жители с проспекта Белых Ночей» – встретились с уважаемым Яном Френкелем («Поле, русское поле...»), которого сопровождал нервный Константин Ваншенкин («Как провожают пароходы, совсем не так, как поезда...»). Это была наша вторая встреча с доброжелательным и милым Френкелем, и вечер прошел вполне миролюбиво, дискуссия угадала сама собой.

Ян Френкель был последним профессиональным композитором, участвовавшим в абонементных концертах клуба песни «Восток», остальные 204 концерта прошли без них. Перемишка между профессиональными композиторами и самодеятельными авторами, о которой говорил в своей тронной речи Владимир Фрумкин, оказалась не земляной, а из бетона, который трудно разрушить даже взрывом, да и стоит ли?

Как-то, находясь за кулисами сцены, я стал невольным свидетелем разговора двух сведущих людей. Один из них, одетый в элегантную черную тройку, сказал, обращаясь к соседу, тоже при галстукке:

– Этим молодым людям наивно кажется, – он кивнул в сторону поющего на сцене Жени Клячкина, – что все они безмерно талантливы. В этом их будущая трагедия. Скоро они поймут, а нет, так народ подскажет, что степень Божьего дара у них у всех разная: кто-то действительно талантлив, кто-то обладает некоторым дарованием, а у кого-то лишь малые способности. Многие лишатся слушателей, вот тогда-то их теперешнюю дружбу захлестнет зависть, переходящая, возможно, и в ненависть.

И действительно, время определило степень Божьего дара каждого из нас и размазало по пространству. Первым с «проспекта Белых Ночей» съехал Александр Городницкий, сначала в Москву, а потом стал, по сути дела, космополитом: он постоянно на гастролях – то в России, то в Америке, то в Европе, то в Австралии, то в Израиле, и везде у него прекрасные аккомпаниаторы. Его именем названа малая планета, так что Городницкий теперь – человек Вселенной. Вторым убыл Женя Клячкин, для него бег времени остановился, его приют – могила в Израиле, на кладбище без единой травинки, где только песок – символ вечности. Мы с Валентином Вихоревым не поменяли адреса, остались дома. Валентин много потрудился, осваивая премудрости гитарного искусства, теперь он уважаемый член многочисленных жюри на фестивалях авторской песни. А что касается меня, то Городницкий предсказал мое будущее: «Хороший парень, но жалко – сопеться».

Слава Богу, ошибся.

Я ВЫБРАЛ ПЕСНЮ²⁷⁸

«Есть память сердца. Этой памятью мы запоминаем друзей, близких, любимых, наши чувства и наше ощущение тех или иных событий в нашей жизни и жизни нашего народа. Логика этой памяти нам не известна, не понятна, а потому неподвластна. Мы не можем приказать сердцу: запомни то или это, выучи и зазубри. Этой памятью мы запоминаем только то, что выстрадано нами. И чем глубже и тяжелее мера этих страданий, тем больше зрительность этой памяти. Языком этой памяти очень часто является песня. Когда мы поём «Прощай, любимый город...» – мы вспоминаем войну. С песней наша память сердца может переходить по наследству людям, которые не были прямыми свидетелями событий, например, нашим детям. Это очень важно» (автограф)²⁷⁹.

«Первые песни. Новое время. Ощущение свободы, романтическая приподнятость, ожидание перемен, туристские костры и тропы. Позади эпоха Утёсова, песни военных лет. Новое время требует новых песен, новой поэзии. С этим временем связано появление авторской песни. Имена широко известны: пели Окуджаву, Визбора... Возможно, если бы я в это время жил в Москве, я бы не стал писать новые песни. Но я после окончания института работал в Запорожье, куда, как и во всякий провинциальный город, новая культура доходит медленно. А печатное слово – быстро: «Литгазета», журнал «Юность». Появилась новая поэзия. Подстрекаемый моими многочисленными друзьями, я начал напевать стихи, не запоминая мелодию и слова. Современный акын: открывают журнал, и я, так сказать, в прямом эфире тут же пою предложенные стихи. Все, в том числе и я, в большом восторге, чем глубже застолье – тем больше восторг.

Первая песня, которую запомнили, а потом напомнили мне мои друзья – «Песня шагом, шагом...» Потом пошло шагом, шагом – песня за песней (из записных книжек)²⁸⁰.

«...Меня иногда чересчур громко называют «мелодистом», в смысле, что я якобы иду от внутренней мелодии стиха. Но это не так. Каждый раз, когда меня затрагивает какое-либо стихотворение, я пытаюсь прежде всего уловить в нем гармонию звуков, те самые аккорды, которые уже затем обрастают

²⁷⁸ Композиция, подготовленная составителем, из интервью, данных В. Берковским в разные годы, а также фрагментов из его записных книжек и автографов (сост.).

²⁷⁹ Берковский В.С. Я выбрал песню / сост. В. Романова. М., АСТ: Апрель, 2008. С.319 (шмуцтитул) (сост.).

²⁸⁰ Там же. С.141 (сост.).

мелодией. Если я их – эти аккорды – не слышу, у меня никогда ничего не получается. А для того, чтобы их запомнить, резче обозначить, беру в руки гитару или, реже, сажусь за фортепьяно. Мелодию при этом не играю, да и не умею, но ритм, гармонию и даже оркестровку будущей песни таким образом себе задаю. Мне часто не верят, когда говорю, что слышу еще не родившуюся песню в звучании оркестра, и слитно, и раздельно – в партиях нескольких инструментов.

Впервые же я начал сочинять в Запорожье, после окончания института. Было это по типу «буриме», но я тогда серьезно не относился к этому делу. Друзья согласно правилам игры приносили книги, журналы и говорили: «Вот это хорошие стихи, и тут же от меня ждали на них мелодию». Из тех опытов сейчас почти ничего не помню. Осталась лишь «Песня шагом, шагом» на стихи Н. Матвеевой и... «Гренада». Но с ней было все иначе. Я прочитал книгу Эльзы Триоле «Незванные гости» о партизанах французского Сопротивления, у которых (так говорилось в книге) была любимая песня «Гренада». В конце книги стихотворение приводилось полностью, и вот оно впервые предстало передо мной во весь рост вместе с судьбами героических людей, боровшихся с фашизмом. Мне захотелось как бы воссоздать самому уже существующую песню (в том, что она действительно существует, я не сомневался), а вместе с ней и атмосферу времени, воспетого Светловым...»²⁸¹. «Тогда я подолгу не мучился, подбирая мелодии – песня получилась за один вечер...»²⁸².

«... Многие теоретики-музыковеды задаются вопросом: в чём причина успеха «Гренады» Берковского? Однажды, слушая радиопередачу Аллы Смеховой, в которой прозвучало более десяти вариантов песен на эти стихи Светлова, я понял – для себя, во всяком случае. Все, кто делал эту песню до меня, пытались сделать её в испанском стиле, хотя в стихах и нет ничего испанского, – слово «Гренада» их гипнотизировало.

А те, кто после меня, – они все сочиняли в моём ключе, а в нём уже никак по-другому не напишешь, нужно какое-то новое решение. Я допускаю, конечно, что её можно ещё интереснее сделать, но тогда нужен другой, оригинальный подход»²⁸³.

«Те песни, которые я сочиняю, скорее можно назвать поэтическими, поскольку большинство из них написаны на известные, имеющие самостоятельную жизнь стихи. Когда я понимаю, что тот или иной известнейший стих может быть моей песней, я дико вначале сопротивляюсь этому соблазну, поскольку хорошо знаю, что у этих стихов есть своя большая аудитория людей, любящих их, понимающих и слышащих их каждый по-своему. Какую бы мелодию вы ни написали – всё равно она не совпадёт с

²⁸¹ Песни Виктора Берковского // Молодежная эстрада. 1987. №1. С.94 (сост.).

²⁸² Возьмемся за руки, друзья! / автор-составитель Л.П. Беленький. М., Молодая гвардия, 1990. С.140 (сост.).

²⁸³ Берковский В.С. Я выбрал песню. С.15 (сост.).

представлением многих почитателей поэзии и встретит определённое сопротивление, возможно, внутреннее. И нужно время, чтобы переломить и, если хотите, завоевать любителей поэзии» (*из записных книжек*)²⁸⁴.

«Я люблю разные стихи. Может быть, в поэзии я не так всеяден, как в музыке, но круг поэтов, которых я чту, – широк. Однако сочинять песни, оказалось, я могу только на стихи, которые входят сюда [показывает жестом к сердцу – *В. Романова*]». И таких стихов не много (*из выступления на вечере, посвящённом 60-летию Виктора Берковского, 23 октября 1992 г., ДК «Меридиан»*)²⁸⁵.

«У больших поэтов огромный нравственный опыт: Самойлов, Слуцкий, Окуджава, Светлов, Багрицкий, Матвеева, Левитанский, Евтушенко... Вернее, это и наш опыт, но они смогли его выразить. Поэзия – это общественное явление. Я беру для песен стихи, которые волнуют лично меня, но с пониманием, что они волнуют не только меня лично.

...Ведь в чем сложность? У каждого поэта свой язык, свой строй чувств и их выражения. У музыки должен совпадать со стихами не только размер строки, но и размер, строй чувств. Можно ведь и не найти общего языка. Иногда я просто не способен подняться до стихотворения хорошо мне известного, любимого поэта. И в этом надо отдавать себе отчёт, – нельзя становиться на цыпочки. Меня, признаться, удивляет, когда самодеятельный композитор пишет на стихи Пушкина. Можно и нужно стремиться подняться до его мыслей и чувств. Но создать творческий эквивалент?!»²⁸⁶

«Мне лично близки стихи моих современников: Окуджавы, Самойлова, Левитанского, Сухарева, Жирмунской... Я чувствую, что в музыке могу говорить этим языком. Особое место среди моих любимых поэтов занимает Слуцкий. Он мой современник. Но он, на мой взгляд, поэт будущего. Я написал только одну песню на его стихи, это известное «Лошади в океане». Хотелось бы больше. Но работа с этим поэтом требует особенно много усилий, а значит, времени. У меня же его нет. Студенты аспиранты, учебники, научные труды – всё это съедает мои дни без остатка. Я ведь пишу медленно, иногда одну песню несколько лет, оставляю, возвращаюсь. Мне незачем спешить. На жизнь я зарабатываю другим. Хотя музыка всё время звучит во мне, иногда страшно утомляя. Я даже нарочно включаю чужую музыку, чтобы отогнать свою» (*из интервью для газеты «Деловой мир», 1994 г.*)²⁸⁷.

«Говорить прозой о поэзии трудно, потому что стихи воспринимаются сердцем, чувствами, так же, как музыка. Попробуйте рассказать словами о музыке!

²⁸⁴ Там же. С.191 (*сост.*).

²⁸⁵ Так же (на переднем форзаце) (*сост.*).

²⁸⁶ Сто песен Виктора Берковского: Сборник песен / сост. В. Романова. М., Аргус, 1995. С.9 (*сост.*).

²⁸⁷ Берковский В.С. Я выбрал песню. С.203 (*сост.*).

Поскольку любовь к поэзии, к музыке естественная потребность человека, столь же естественная, как и потребность общения, желания поделиться своим ощущением стиха, почувствовать сопереживание (для некоторых безразлично, а для меня, например, очень важно), то музыка стала для меня тем языком, на котором можно говорить друг с другом о поэзии, вкладывая в неё своё понимание стихов. Своё отношение к ним. Я пытаюсь рассказать с помощью музыки всё это своему собеседнику. Я не люблю просто исполнять песни, что иногда бывает, в том числе и на сцене, я ищу сопереживания, общения и, если нахожу его, то бываю по-настоящему счастлив.

Но общение, разговор о поэзии не единственная цель моей музыки. Хотя в этом, наверное, и заключается основное отличие композиции в жанре авторской песни от композиции в жанре эстрадной песни. Это ответ на весьма частый вопрос: отличие барда-композитора от просто композитора. Музыка должна что-то и добавить к поэзии, проявить какие-то новые грани в объёме слова, невидимые глазу при чтении. А может быть, и просто достроить этот объём, развив мысль поэта, или даже построить новый» (из записных книжек).

Но фундаментом должна стать поэзия, стихи песни. Бывает, что музыка не соответствует стихам (а музыка хорошая), и тогда это здание разваливается. Потому что, если оно не соответствует фундаменту, то оно либо разрушается, либо слишком мелкое для мощного фундамента, торчит на нём, как придаток, раздражая наше чувственное восприятие. Гармония, соразмерность – не последнее дело в нашем разговоре» (из записных книжек)²⁸⁸.

«Я не принимаю музыки, если в ней нет музыкальной находки, если она банальна. Иной раз на конкурсе я начинаю всё слушать с такой точки зрения: откуда это взято? И почти в каждой песне слышу: это из Визбора, это из Никитина, это из Берковского... А может, так и хорошо? Пусть пользуются, что ли, хорошими музыкальными кирпичиками...

Мне не раз приходилось слышать, как поэты говорят композиторам, что те им открыли их же стихи. Речь, конечно, идёт не о смысле стихов. Но музыка наполнила их чувством, не ограниченным словами. Всё-таки в музыке, мне кажется, больше свободы для самовыражения, чем в слове. В музыке есть некое таинство. Это как бы особый вид памяти. Есть строчки, которые невозможно произнести вслух без мелодии, с которой они слились. Особенность мелодий Булата Окуджавы в том, что их невозможно отделить от его стихов. Эта цельность западает в вас на долгие годы. Мелодия воскрешает в вас чувство, которым наполнены стихи. Вот ответ на вопрос: зачем стихам музыка?»²⁸⁹

²⁸⁸ Там же. С.93 (сост.).

²⁸⁹ Сто песен Виктора Берковского. С.11 (сост.).

«Мне кажется иногда, что не я, а стихи выбирают меня. Входят, сидят годами, а потом выходят песнями. 4 июня 1982 г.» (автограф)²⁹⁰.

«Поэзия – самая краткая форма изложения идеи.

Поэзия – единственная возможность говорить от сердца к сердцу, как у нас говорят – душевно. А уж когда поётся – тем более.

Я к поэзии пришёл в 25 лет. Поздно. Я её открывал для себя, очень удивлялся этим её качествам. Читал и хотел поделиться с другими. Но был у меня ещё один путь, связанный с музыкой (об этом потом). Я соединил эти два начала, и получилась песня. Я пел только узкому кругу своих друзей молодости. Это была моя alma mater. Постепенно она расширялась, и я с удивлением осознавал, что нас, одинаково чувствующих, одинаково воспринимающих и переживающих, много. Песня помогла расширить эту общность друзей далеко за пределы моей юности, и сейчас я обращаюсь ко всем с уверенностью, что меня поймут, потому, что мы вместе пережили войну, учились в школе, «воевали» в пионерлагерях, работали на станционной выгрузке и в цехах заводов. В общем, мы все – из этой alma mater (из одной жизни), которая нас всех учила, – дым костров, так сказать» (из записных книжек)²⁹¹.

«Некоторые любители авторской песни, да и сами авторы укоряют меня за выбор стихов, слишком спокойных, отстранённых от бед нашего времени. Указывают на бойцовскую позицию Высоцкого, Галича, Дулова и других известных авторов. Но тут надо разобраться, в чём беда нашего времени (основная, поскольку мы теперь победная нация). В те времена, когда пели Высоцкий и тем более Галич, – авторская песня была чуть ли не единственной оппозицией. Сегодня политическая оппозиция – это широкая структура политических партий, литературных изданий, радио и других источников. Но кто-то должен делать дело культуры. Бескультурие, алчное стремление к обогащению, причём, быстрому, потеря интереса к книге, театру, музыке (вечные ценности человеческого общения – любовь, дружба, благородство) или проявление его в самых примитивных формах, стремление в искусстве потрафить низменным интересам (детектив, эротика, чернуха, заполнившая экран) – противостоять этому может только поэзия в её лучших образцах, литература...» (из записных книжек)²⁹².

«Как получилось, что я начал писать на стихи профессиональных поэтов? В конце 50-х годов, когда “все запели”, я был уже достаточно взрослым человеком, заставшим и пережившим тот взрыв повального интереса к поэзии, через который прошло тогда наше общество. Тут, наверное, не просто в поэзии было дело, – поэты сами читали свои стихи,

²⁹⁰ Берковский В.С. Я выбрал песню. С.5 (автограф на шмуцтитутле) (сост.).

²⁹¹ Там же. С.59 (сост.).

²⁹² Там же. С.87 (сост.).

выступали на площадях, живое слово зазвучало в больших залах... Это было необычно – и очень необходимо обществу, стихи на многое открывали людям глаза, выполняя отчасти функцию сегодняшней публицистики. Тот, кто прошел через это, наверное, никогда не сможет быть полностью равнодушен к поэзии. А я, кроме того, всегда, сколько себя помню, жил с музыкой – вечно внутри меня существовала какая-нибудь мелодия, крутилась, развивалась, придумывалась, чуть ли не помимо воли. И это, конечно, не могло не соединиться – стихи и музыка²⁹³.

«Позже <...> я понял, какое огромное влияние на моё развитие – внешне незаметно, не навязчиво – оказывали родители. В моральном отношении, прежде всего, своим примером поведения: скромным, деликатным, маминой сдержанностью, папиным остроумием, разумностью и обаянием, благодаря которому он становился душой компании в любых ситуациях и душой коллектива, где бы он ни работал, хотя должность у него всегда была формально “сухая” – главный бухгалтер (*из записных книжек*)»²⁹⁴.

«Семья у меня была совсем простая, но родители сыграли большую роль в том, что я потом начал писать песни. Никаким “музыкам” меня не обучали, но однажды в нашем детском саду появилась комиссия, которая выявляла способных детей, – там меня послушали и сказали родителям, что ребёнок очень одарённый, слух у него исключительный, и его надо обязательно учить музыке. Причём обязательно на скрипке. И лучше с индивидуальным учителем – в школе, мол, его испортят. Ну, отец, человек простой, пошёл, купил мне скрипку-четвертушку. Но я был ребёнок активный, дворовый, и очень скоро мне эти занятия надоели, я их начал пропускать, потом и смычки ломать, – наконец учитель не выдержал и ушёл. А поскольку внутренней убеждённости, что всё это нужно, у родителей не было, меня оставили в покое.

Тем не менее, мать водила меня на все концерты, какие проходили в городе. Брала билет, как на взрослого (а денег во время войны совсем ведь не было). В Сталинске, где мы жили в эвакуации, была в это время московская оперетта, и мать, врач, лечила многих артистов, а они давали ей контрамарки, и так я пересмотрел весь их репертуар по многу раз. Даже и сейчас, наверное, смог бы спеть всю “Сильву”...

Время очень трудное было. Отца в первый же день войны призвали. Мать заведовала в госпитале для тяжелораненых отделением (и была, между прочим, довольно известным специалистом), и, хоть имела воинское звание, военного оклада не получала, так как госпиталь был тыловой. И четверо иждивенцев в семье. Потом отец вернулся, полегче стало...

Потом уже, после института, когда я работал в Запорожье, родители меня всё время вытаскивали на концерты, – билеты доставали сами. У нас в

²⁹³ Сто песен Виктора Берковского. С.6 (*сост.*).

²⁹⁴ Берковский В.С. Я выбрал песню. С.327 (*сост.*).

городе многие хорошие музыканты выступали, – но ведь дела, заботы, не выберешься сам никогда. Если бы не родители... Причём у них не было никогда никаких идей насчет композиторства моего, они и предположить не могли, что песни буду писать, но именно благодаря им я музыкально оказался неплохо просвещён»²⁹⁵.

«Мои родители познакомились и поженились в Донбассе, на шахте Ирмено. В 1931 году они приехали в Запорожье строить ДнепрогЭС, где в 1932 году я и родился. В моей памяти сохранились довоенные (мои дошкольные) годы.

Сколько я себя помню, родители работали с утра до позднего вечера – впрочем, как и все строители социализма в то время. Но после ужина, независимо от усталости отца, выполнялся обязательный ритуал: мы с отцом садились рядом на диване и пели песни. Репертуар был не широкий, но стабильный: «По военной дороге», «Волочаевские дни» и т. п. Вообще, в доме всегда звучала музыка. Сначала это был настоящий граммофон с огромной трубой, доставшийся отцу по наследству от бабушки. К граммофону прилагались старинные пластинки с ариями из опер; был там и голос Шаляпина. Трубу хранили на балконе. Но однажды её унесло ветром, и тогда появился патефон. Коллекция пластинок была очень большая, поскольку она принадлежала двум поколениям.

Все летние месяцы я жил в доме у дядки Якова Михайловича – старшего брата отца. Он был большой начальник, главный инженер Днепрогэса, и поэтому жил в отдельном коттедже с садом, на правом берегу Днепра, в то время месте безлюдном, почти курортном» *(из записных книжек)*²⁹⁶.

«На заводе, после института, я был самый молодой среди рабочих – когда работал вальцовщиком. А когда приехал в аспирантуру в Москву²⁹⁷, мне было уже 30 лет, я был всех старше. Студенты там разные бегают, аспиранты... Они мне все детьми казались, поэтому я как-то неловко себя чувствовал.

И вот однажды меня случайно занесло в аудиторию нашего института, где шёл просмотр и отбор участников конкурса КСП в МЭИ. Я помню, что в это время показывал свои песни ансамбль «Дельфинчик» во главе с Александром Дуловым, который, повязав шею легкомысленной косыночкой, пел какую-то такую же песню. Неожиданно для самого себя я решил показать жюри свои песни – «Апрель», «Кленовый лист», «Песня шагом, шагом». Председатель жюри, девушка по имени Галина, сказала мне: «Дядя (мне был тогда 31 год, а ей лет 25–27), – песни неплохие, но до уровня конкурса не дотягивают. Вам надо ещё поработать над ними...». Работать над ними я не

²⁹⁵ Сто песен Виктора Берковского. С.7 (сост.).

²⁹⁶ Берковский В.С. Я выбрал песню. С.269 (сост.).

²⁹⁷ В 1963 г. (сост.).

стал, но больше никогда в жизни в конкурсах не участвовал и лауреатом, как иногда пишут, не был» *(из записных книжек)*²⁹⁸.

«...Но тогда я всё же пришёл на конкурс в Лефортово, в качестве зрителя. Самое большое впечатление на меня произвели Никитин со своим «Маленьким трубачом» и ансамбль Балашова. Сам Миша – талантливейший человек, умница. А ещё у них был такой Витя – у него очень красивый тембр, высокий голос, придававший всему ансамблю непередаваемую окраску. В общем, я к ним подошёл после всего, показал «Гренаду». Ребята пригласили меня к себе в общежитие, я съездил к ним... А от них «Гренада» разошлась уже широко» *(из автобиографии)*²⁹⁹.

«Следующая попытка показать свои песни случилась в кафе “Аэлита”, куда я попал совершенно случайно. В этом кафе мало ели и пили, зато каждый, кто хотел, мог выступить: спеть, почитать стихи... Неожиданно меня пригласили на сцену. По дороге я сообразил, чей это розыгрыш, но делать нечего. Напел тихонечко оркестру (руководителем его был Геворкян) свою «Песню шагом, шагом», а дальше... я пел, а они мне прекрасно подыгрывали. Классные оказались музыканты. Знаменитый гитарист Алексей Кузнецов тоже тогда играл с ними. Потом с подачи того же Геворкяна мне предложили выступать с ансамблем в кафе “Романтик”, это я делал, но довольно редко, от случая к случаю»³⁰⁰.

«Они использовали мою нестандартность, что ли, – я пел у них солистом «Апрель», «Шагом, шагом», «Кленовый лист»... Я солист тот ещё – и голос с небольшим диапазоном, и вообще... Вот Никитин – он очень артистичный, он себя заставить может, а мне, чтобы хорошо выступать, нужно настроение. Но когда оркестр играет, я воодушевляюсь, и тогда ещё ничего...

Кроме того, в кафе «Молодёжное» я впервые увидел Юрия Визбора, а ещё меня там познакомили с Дмитрием Сухаревым, и это стало новой эпохой в моём творчестве» *(из автобиографии)*³⁰¹.

«Я про себя несколько моментов точно знаю, – что я сделал в песне, и мне очень приятно, если кто-то ещё это замечает. В частности, про вклад в развитие жанра: я в своё время, когда начинал, очень натерпелся – не понимали, говорили, что это “не наше”, – именно каэспэшники и все, кто тогда интересовался этим движением. Тогда ведь что царило – “А три сосны-ы...”, Визбор... Я не говорю, что это песни плохие, – они хорошие, но для меня это был пройденный этап. Я таких к тому времени пачку уже написал и свободно мог ещё столько же – “Белая береза под моим окном”... сколько

²⁹⁸ Берковский В.С. Я выбрал песню. С.285 *(сост.)*.

²⁹⁹ Предоставлено В. Романовой *(сост.)*.

³⁰⁰ Возьмемся за руки, друзья! С.138-139 *(сост.)*.

³⁰¹ Предоставлено В. Романовой *(сост.)*.

угодно! Я себе стал искать исполнителей. В КСП не очень мной восхищались, да и я не осознал ещё тогда, что именно здесь мне надо искать. У меня были идеалистические идеи, и я пошёл к профессионалам: мне казалось, что можно их повернуть, заставить спеть по-другому, как мне надо. Но из этого ничего не вышло, конечно, – они просто не способны были это сделать, да и не стремились, не работали» (из интервью, 1977 г.)³⁰².

«Я никогда сам не ходил по редакциям, а когда мне предлагали на радио или на ТВ записать какую-нибудь песню, – называл кого-нибудь из известных исполнителей того времени. Таким образом мои песни исполняли Лев Барашков, Майя Кристалинская, Алла Йошпе, квартет советской песни, Иосиф Кобзон и другие. И каждый раз это было моё разочарование... в песне. Поистине – каждому жанру свои исполнители. А однажды, в 1967 году, Ада Якушева предложила мне, чтобы одну из песен на стихи Дмитрия Сухарева исполнил Сергей Никитин. Мы встретились в Радиокomitee, потом поехали ко мне домой, потом – лет 12-13 не расставались. Когда квинтет Никитина запел мои песни, я снова поверил, что в них что-то есть. Я и сейчас с удовольствием, когда приходится, пою вместе с Сергеем и каждый раз поражаюсь его таланту, умению найти новую краску даже в старой песне. Его собственное творчество мне наиболее близко. А с какого-то момента возникло и совместное творчество» (из автобиографии)³⁰³.

«Аксиома – песня это синтез стихов, музыки и исполнения – в авторской песне получает особый смысл. В общем-то, простой: исполнитель должен понять, для чего он поёт, то есть понять то, о чём мы говорим – сопереживание, общение, музыкальное восприятие поэзии, то новое, что добавляет музыка. В авторском исполнении это естественно. Автор над этим не задумывается. Может только материала не хватать, средств, мастерства выражения, а в данном случае самовыражения. Здесь строительная терминология уместна, поскольку исполнение авторской песни – это каждый раз создание песни, читай чувства, в данный момент, сиюминутно. В каком-то смысле это импровизация. И автору может просто не хватать голоса, раскованности. Или музыкальных средств, инструментов для полного выражения замысла.

У исполнителя последнее всё есть (на то он и исполнитель). Тут важно понимание сущности жанра и соответствие выразительных средств конкретному произведению. Вот почему мы чаще сталкиваемся с неудачами, чем с удачными исполнениями авторских песен. Почти все мои попытки обращения к известным по тому времени исполнителям были неудачными. Более того, я начал разувериваться в собственных песнях, слушая их в исполнении эстрадных кумиров тех лет. В этом смысле я благодарен Сергею Никитину, так как его появление в моём творчестве в качестве исполнителя

³⁰² Берковский В.С. Я выбрал песню. С.207 (сост.).

³⁰³ Предоставлено В. Романовой (сост.).

придало мне уверенности и позволило услышать сделанное» (*из записных книжек*)³⁰⁴.

«В своем творчестве я всегда тяготел к ансамблевому исполнению, что объяснимо стремлением усложнить песенную форму, достигнуть полифонического звучания, а нередко и сплетения нескольких музыкальных тем-образов. Творческая дружба с известными коллективами в самодеятельной песне – квинтетом Никитина, ансамблями Физтеха (первое исполнение «Гренады»), Биофака МГУ, «Жаворонок», «Скай» – была плодотворна, и в 1979 году на её основе возник новый коллектив: на авторских концертах песни Берковского стали звучать в исполнении автора, Дмитрия Дихтера и Галины Бочкиной, позднее – Дмитрия Богданова. Опыт работы всех моих аккомпаниаторов в ансамблях, музыкальность, прекрасное владение гитарой, а главное, единство взгляда на поэзию позволило возникнуть нашему своеобразному ансамблю, цель которого – без внешней аффектации, но с красивой полифонией достигнуть неповторимого эффекта авторской интонации» (*из записей В. Берковского*)³⁰⁵.

«Авторскую песню отличает от других песенных направлений то, что она – для совместного пения. Это не хоровые песни. Это песни общения в самой различной обстановке, от массового многотысячного фестиваля до интимного туристского костра. Даже если люди не были знакомы, – когда они поют вместе эти песни, они становятся друзьями. Я очень горжусь, что некоторые мои песни можно назвать песнями для совместного пения» (*из записных книжек*)³⁰⁶.

«Я считаю себя одним из авторов нового жанра – совместного пения. Я так называю это. Потому что есть пение хоровое, чтоб гармония была, чтобы можно было на голоса раскладывать. Есть пение сольное. “Я помню чудное мгновенье” – хором как-то не споешь. А есть совместное – это специальные песни, о которых никак не скажешь, почему они – для совместного пения. Вот сердцу хочется, чтобы петь их вместе» (*из записных книжек*)³⁰⁷.

«Концерт, выступление – для одних борьба, надо победить зал. “Контакт с человеком в зале, завершающийся – в идеале – ощущением взаимной любви, начинается всё-таки как соперничество, как соревнование: кто кого? Я постоянно должен быть готов к выпадку справа и слева...” (Р. Паулс, из интервью). Но когда ты приходишь в подготовленную аудиторию, например,

³⁰⁴ Берковский В.С. Я выбрал песню. С.187 (*сост.*).

³⁰⁵ Берковский В.С. Я выбрал песню. С.175 (*сост.*).

³⁰⁶ Там же. С.337 (*сост.*).

³⁰⁷ Предоставлено В. Романовой (*сост.*).

в КСП, сразу с ощущением дружбы, дружеского участия, взаимного интереса – это для меня, и это не дано эстраднему человеку» (из записных книжек)³⁰⁸.

«Я так устроен, что мне необходимо окружение друзей. Это энергетика моего существования и моего творения. Я, собственно, начал заниматься этими песнями-плясками из-за друзей. Сочинял, чтобы петь на наших шумных застольях, лодочных скитаниях, зимних лыжных отпусках...» (из записных книжек)³⁰⁹. «За долгие годы понял: закат связан не с возрастом, а с состоянием. Закат начинается тогда, когда наступает одиночество. А я, как и в молодости, окружён друзьями. У меня есть все вы, и это главное. Хотя некоторых дорогих моему сердцу людей уже нет с нами» (из записных книжек)³¹⁰.

«Странное чувство возникло у меня, когда я раскрыл и начал читать книгу стихов Визбора. Непривычно воспринимать глазами то, что многие годы воспринимал только на слух, только как песню. Постепенно привыкаю и уже не просто читаю, а пою про себя. Мелодии сами возникают при чтении. Я обнаруживаю, что многие слова я просто не знал, для меня существовал лишь образ песни, а сейчас мелодия, звучащая во мне, соединяется со словами. В этом феномен песен Визбора – они суть современный фольклор в полном смысле этого слова. Песни, живущие вне автора, в памяти и сердцах людей, песни выражения чувств – при общении не только у туристских костров, но и в домашнем кругу друзей. Песни, в которых кусочки нашей жизни, переживаний, взаимоотношений, столь общие – и в то же время сугубо личные.

Будем откровенны: эти стихи проигрывают рядом со стихами больших поэтов... Можно назвать авторов, у которых и музыка тоньше, изящней, мастеровитее... Но в том-то и дело, что Визбор не писал стихов (почти), не писал инструментальных музыкальных произведений и даже музыки на стихи других поэтов. Он писал песни и достигал великой гармонии и важного признания – признания не автора, а песни...

Рядом – только песни Окуджавы, Городниченко и ещё пяти-шести авторов, которые страна, целая нация поет независимо от авторов. У них – великая судьба. Нет, они не заменили “Из-за острова на стрежень”, “Степь да степь кругом”, “Славное море”, но они расширили этот ряд, дали ему оттенки и отразили нас и наше время. Пройдёт время, и имя автора “Лыжи у печки стоят” смогут назвать лишь единицы да справочная литература. Кто сейчас помнит автора “Славное море, суровый Байкал”? Это не обидно, это закономерно, таков путь песни, песня живёт. Но для нас, друзей...» (из записных книжек)³¹¹.

³⁰⁸ Берковский В.С. Я выбрал песню. С.153 (сост.).

³⁰⁹ Там же. С.213 (сост.).

³¹⁰ Предоставлено В. Романовой (сост.).

³¹¹ Предоставлено В. Романовой (сост.).

«...Всё это³¹² началось с 1994 года, с шестидесятилетия Юрия Визбора. Тогда в “России” состоялся первый концерт, посвященный его дню рождения. Я пригласил Георгия Васильева, Алексея Иващенко, Олега Митяева, Константина Тарасова, Валерия и Вадима Мищуков, Галину Хомчик, Сергея Никитина, Дмитрия Богданова, Лидию Чебоксарову, чтобы спеть несколько песен хором. Зал тут же подхватил знакомые слова, и образовался хор в две тысячи человек. Так и пели песню за песней. Нам очень нравилось петь с ними, им очень нравилось петь с нами. На следующий год все повторилось.

И тогда мы поняли, что эти песни нужны. Что их ждут... Георгий Васильев предложил сделать проект, который мы назвали «Песни нашего века». Был проведён народный опрос, чтобы определить наиболее популярные песни.

С помощью собранных анкет мы определили содержание первого диска, на создание его Георгий Васильев нашел деньги, и проект наш пошел в народ. Это был тот случай, про который говорят, что “событие превзошло ожидание”. Мы действительно не ожидали такого успеха. Он был ошеломляющим. Песни из первого диска ПНВ звучали везде и всюду. Однажды ректор института, где я преподаю, встретив меня, удивленно сказал: “Виктор Семёнович, вчера опять слышал вас на рынке...”

Мне казалось, что одна из причин этого успеха – в тембре пения. Хоры с высокими голосами я называю пионерскими, а мне хотелось, чтобы звучал мужской хор, а женские голоса создавали только некое разнообразие в исполнении, украшали хор. В наших песнях есть и сольные партии для женских голосов, но главными должны быть всё-таки низкие мужские голоса. У Мищуков низкие голоса, у меня тоже. Позже я пригласил Александра Мирзаяна, и теперь без него ансамбль уже невозможно представить, настолько органично он в нем присутствует. Вообще, состав ансамбля менялся, ведь от первого состава (если считать от времени записи первого диска в 1998 году) до теперешнего – уже больше шести лет прошло. Совсем недавно в ПНВ влилась Елена Фролова, мы все этому рады, она талантливый человек, глубокая интересная личность. И её прекрасный голос очень хорошо сочетается с голосом Галины Хомчик. <...>

Я считаю, что перед возникновением нашего проекта был такой период, когда авторская песня потихонечку умирала, угасал интерес к этим песням, меньше становилось слушателей. Возникновение проекта оживило авторскую песню, привлекло новых приверженцев. И особый драйв, и энергетика, и высокий уровень исполнения “Песен нашего века” – все это повлияло на рост популярности всей авторской песни. Помню, как один мужчина после концерта в Америке подошёл ко мне и сказал: “Я всю эту авторскую песню на дух не переносил, все эти гитары расстроенные... А

³¹² Проект «Песни нашего века» (сост.).

теперь я диск с “Песнями нашего века” из магнитофона не вынимаю”. Многих людей, далёких от авторской песни, проект обратил в нашу веру.

Для нас всегда очень важно передать слушателям авторскую интонацию, не копируя ее, а воссоздавая ее нашими голосами, нашим отношением к песне, пониманием авторского замысла. Мы поем, например, Высоцкого “Здесь вам не равнина...” и передаём ощущение порыва, стремления к вершине. А в песне Новеллы Матвеевой “Какой большой ветер” нам хочется показать динамику ветра, заключенную в мелодии и стихах, и нам это удастся. А в песне Окуджавы про Арбат совершенно особая доверительная интонация создается пением “а капелла”. Или вот наша с Сергеем Никитиным песня на стихи Юрия Визбора “До свиданья, дорогие”. Если ее петь одному исполнителю, совсем не тот эффект. А когда ее поет наш хор, песня выигрывает, возникает зримая ассоциация, что люди уезжают, а другие машут им вслед...

В “Песнях нашего века” создается песенная драматургия глубоким проникновением в содержание стихов и аранжировкой исполнения» *(из интервью для журнала «Люди и песни». 2005. №1)*³¹³.

«Чем мне нравятся песни Берковского? Прежде всего серьезностью, даже максимализмом намерений. Автор не торопится, не делает их просто так. Чтобы специальный «текст» не ставил песню под удар, Виктор тщательно выбирает слова и всем другим стихам предпочитает такие, в которых звучит гражданская тема. Но Берковский пишет и веселые песни, и песни о любви. В таких песнях он тоже верен правде чувства. Странная история: прежде я и не думал, что некоторые мои стихи могут стать словами песни, а теперь мне уже кажется, что они не существовали бы без музыки, которую в них расслышал Берковский» – вот оценка Д. Сухарева, которой он поделился с читателями «Кругозора» (1966. № 3. С.15), предваряя пластинку с песнями Берковского заставкой под названием «Автор известен»³¹⁴.

«Каждый выбирает для себя!» Я выбрал песню.

В. Берковский. 12.10-04»

*(автограф)*³¹⁵

³¹³ Берковский В.С. Я выбрал песню. С.372-373 *(сост.)*.

³¹⁴ Возьмемся за руки, друзья! С.135-136 *(сост.)*.

³¹⁵ Берковский В.С. Я выбрал песню (автограф на авантитуле) *(сост.)*.

ПОЭТИЧЕСКАЯ ПЕСНЯ: ГРАНИЦЫ ЖАНРА³¹⁶

ПРЕАМБУЛА

Автор наивно полагал, что кому-то ещё пригодятся разные хитрые самопальные штучки, выдуманные им и славно порботавшие в ходе многолетних трудов автора в любимой профессии (большие такие IT-проекты в совковые и первые постсовковые времена).

Вместо этого расточительной Вселенной было угодно обратить внимание лишь на пару его малозначащих высказываний для собственного употребления в совершенно другой (к тому же по образованию не родной – гуманитарной) области, а именно – в рассуждениях по поводу авторской песни.

Ну что ж делать, уважаемая Вселенная. Тебе виднее. Но уж прошу тебя – слова-то хоть не путай!

Вот тебе шпаргалочка из первых рук. А я, не обижайся, всё ж тихо-тихо пойду попрограммирую...

ТРИ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ЭТОЙ ТАКОЙ ВОТ ПЕСНИ

1. Поэтическая песня есть музыкальное интонирование русской поэтической речи.

2. Поэтическая песня есть оправдание поэтическим текстом музыкально-интонационного высказывания.

Эти два взгляда автор считает равноценными и симметричными.

Первое определение высказывалось им там и сям безответственно и неформально, однако было-таки впервые задокументировано 15.03.1996 г. на сайте (http://www.ksp-msk.ru/page_28.html).

Все детали и защита обоих определений содержатся в докладе автора «Голос за стеной, или Интонация в поэтической песне» (далее в тексте – [1]), сделанном им в ЦАПе 22.01.2010, и автокомментариях к нему (далее в тексте – [2]) (http://www.ksp-msk.ru/page_478.html).

На упорные попытки оппонентов без оговорок подменить термин «поэтическая песня» термином «авторская песня» автор всерьёз и детально ответил в начале упомянутого доклада, а в остальных случаях отстреливается третьим вспомогательным определением.

3. Авторская песня – это такая песня, которая исполняется исключительно самим автором, а больше «на фиг» никому не нужна.

(Публично впервые заявлено на «солнышке» в ЦАПе 08.02.2007.)

³¹⁶ Впервые опубликовано: URL: http://www.ksp-msk.ru/page_828.html (сост.).

Ниже содержится почти тезисное изложение идей упомянутых доклада и автокомментариев. Цепочки обоснований, цитаты, лирические отступления и звуковые иллюстрации остались там.

Примечание

В статье упоминается авторская песня (АП) в значении, актуальном на момент её расцвета. Сегодня это лакомый бренд, юридически не защищённый. И весьма вероятно присвоение его структурами, имеющими в своей деятельности коммерческую либо политическую составляющую. Автор уверен, что в этом случае при предоставлении микрофона авторам и исполнителям неизбежны как разрушительное занижение планки художественного вкуса, так и, напротив, выставление барьеров, к художественной оценке отношения не имеющих. Если бы таким структурам удалось стать информационно значимыми, произошла бы подмена понятий, делающая новую «авторскую песню» неотличимой от обычной эстрады. В случае если подобное произойдёт (или, по вашему мнению, уже происходит), автор просит читать словосочетание «авторская песня» при упоминании здесь не в историческом, а общетеоретическом плане, как «некоммерческая поэтическая песня», либо, возвращаясь к терминологии 70-х, «самодеятельная песня».

ПОЧЕМУ ПОЭТИЧЕСКАЯ, А НЕ АВТОРСКАЯ?

Странно, но термин «авторская песня» часто трактуют буквально: это такая песня, которую исполняет сам автор. Не хочется останавливаться на перечне очевидных несуразиц, немедленно получаемых при попытке применить такую лобовую трактовку термина для выделения песни, которая на самом деле имеется в виду.

Автор данной работы придерживался и придерживается собственной гипотезы, что термин «авторская песня» ввели люди, которые хорошо были знакомы со сложившимся понятием авторского кино. И сделали они это, скорее всего, вовсе не задумываясь о новизне термина, просто по аналогии, потому что авторское кино – это принципиально некоммерческий жанр, где автор выражает себя, сумев каким-то образом выкрутиться и освободиться от проклятого измерения всего, и искусства тоже, в деньгах.

Как известно, авторское кино, не обязанное кланяться как можно большему числу каких угодно зрителей, считаемых просто по головам, оказалось способно по своим художественным параметрам уйти на совершенно иной уровень, чем кино коммерческое. Потребитель у него более тонкий, не слишком многочисленный, понимающий, что к чему. И, например, для Высоцкого, которого нередко считают первым, кто использовал термин «авторская песня», действительно вполне было естественно, – по чину и по характеру, – сознавать и заявлять вслух, что он занимается именно авторской песней со всеми подсознательно подразумеваемыми аналогиями с авторским кино – то есть, песней независимой, в рождении своём свободной от мнения как властей, так и

зрительского большинства, в художественном отношении уникальной и высокой, не перемешивающейся с эстрадой.

Если приведённая гипотеза верна, то термин *«авторская песня»* обозначает в социальном плане просто *некоммерческую*, а в личном, для каждого автора, – *бескорыстную* песню, при создании которой автор руководствуется собственным вкусом, а не широкой публикуемостью или продаваемостью товара.

Проще – авторской следовало бы называть песню, которая создавалась для того, чтобы её петь, а не для того, чтобы ею заработать.

Чтобы оставить место для непротиворечивого обсуждения (не здесь, а вообще) случаев, когда хочется всё же «рукопись продать», введём смягчающее уточнение. Будем считать авторским творчеством уже те случаи, когда мотивация честного самовыражения и стремления к высокому мастерству для автора очевидно выше мотивации последующего получения максимальной материальной выгоды, а случаи, где всё наоборот, где автором или исполнителем делается хоть какой-то шаг в пользу денег с уступкой вкусу платящей аудитории вопреки собственному вкусу, будем считать творчеством коммерческим (оценка недоказуемая, однако доступная интуиции слушателя).

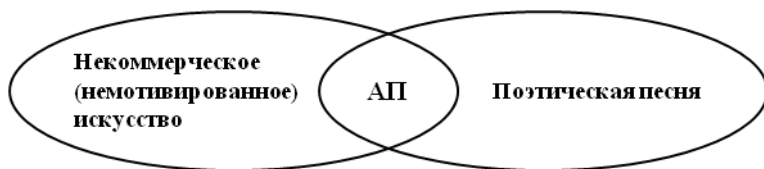
Временные пределы взлёта собственно явления авторской песни, видимо, могут быть умозрительно описаны графиком в виде наевшегося удава. Вершина чего-то большого, съеденного удавом, приходится, по видимому, (в отношении «жанра первородства» плюс формирования активного волонтерского движения и аудитории) на 60-е – начало 70-х годов. Потом структуры усложнились, организаторы трудились, аудитория численно росла, творчество углубляло прорытые прежде борозды, а для выезда на места мероприятий народ стал требовать командировочных. Это 70-е – начало 80-х. Дальнейшее лавинное разрастание пассивной части аудитории, желающей совместить потребление искусства с комфортом, плюс безумные и физически опасные масштабы всё менее осмысленных зрелищ были отвергнуты честным удавом и могут, наверное, интересовать социологов, но не почитателей жанра. Ныне время движет нас вдоль постепенно уменьшающейся толщины удавьева хвоста, что продолжает графически описывать нормальное обратное съезживание остатков авторской песни как самодвижущегося творчества и сопутствующего волонтерства в объективно небольшой процент по сравнению с наступающими процессами, для сегодняшнего человечества стандартными, коммерческими, а следовательно, гнущимися под интерес чисто арифметически широкой аудитории, а следовательно, не могущими породить ничего тонкого.

Автор настоящей работы исходит из собственного убеждения, что слово «проект» выбивает из песни её колдовскую душу с надёжностью серебряной пули, а попытка разлить ковш чистой воды на как можно большую площадь даёт лужу.

Итак, в избранной интерпретации термин «авторская песня» говорит не о свойствах и не о технологиях, а об условиях и целях создания конкретных

произведений, что, разумеется, статистически влечёт за собой важные для слушателей их свойства, но не говорит всё же ничего прямо о результате. И ведь не всё, в самом деле, рождённое пусть даже и от души, мы готовы принять как эту самую нашу песню.

Поэтому, обсуждая интуитивно подразумеваемый массив готовых художественных произведений, будем пользоваться другим термином, привязанным к самому объекту обсуждения – не к условиям рождения, а к тому, что родилось, умудрилось родиться и порадовать своей красотой, задором, нежностью, сложностью и прочими замечательными чертами уже несколько поколений благодарных ценителей. Будем говорить о *поэтической песне*.



ОПРЕДЕЛЕНИЕ ГРАНИЦ ЖАНРА: ПЕРВАЯ ПОПЫТКА

Что такое клуб? Клуб – это фильтр. «Фильтр» – самый близкий, почти исчерпывающий синоним слова «клуб». Кое-какие добавления, оговорки и длинные теории уже не так существенны. Автору случилось самому сотворить и сколько-то лет отвечать за жизнь такого существа как один из КСП 70-х.

С первого дня его (клуба) создания вам придётся объяснять, что лауреату-мальчику с патриотическими стихами – не сюда, и желающим петь оперным голосом – не сюда, и желающим организовать при клубе джазовое отделение – не сюда, и исполнителям романсов – не сюда, и бабушке, которую, по её словам, вдруг так «пробило на частушки, вот послушайте», – не сюда. И притом будьте добры найти слова и улыбаться! А потом надо не пустить на сцену самостийно приехавших авторов с грамотами в футлярах гитар. А потом выбросить из аудиоархива тонну натащенного туда с миру по нитке постороннего добра. (А кто ж сказал, что не только вне, но и в пределах родного сердцу жанра мало халтуры? Да 95%!). И извольте находить и находить внятные причины да критерии, да всё это объяснять, объяснять. А работа в жюри? Ну, в общем, кто пробовал, тот знает. И вопроса, возможно или невозможно отделить своё от чужого, допустимое как исключение от совершенно губительного, – нет такого вопроса! Просто необходимо отделить! Ибо клубу, который перестал на день быть фильтром, – крышка окончательно и бесповоротно.

Задача виделась просто. Всего-то и надо было правильно найти некоторое количество осей координат для пространства описания предъявляемых художественных произведений. И если оси будут выбраны верно, если это будут свойства, существенные для жанра, то стоит высыпать

в это вместилище мешок точек, где каждая точка – песня или вообще то, что приташено в клуб, в архив или на прослушивание, как точки эти заполнят пространство, может быть, и очень широко, но в середине всё же образуется компактный рой, и вот это-то и будет та самая, любимая нами песня.

Исходные посылки были примерно следующие.

Стихам нечего делать в бумажных томиках. Вообще идея письменного слова возникла не как плюс к речевому общению, а как борьба с его минусами: мы смертны, у нас ограниченная память, нас не слишком далеко слышно.

Но поэтическая речь состоит вовсе не из одних значений слов и фраз, считываемых со страницы. Чёрные строчки в томиках – ещё не стихи, чертежи стихов. Речь, чтобы сохраниться, отвердела в семена букв. И мало тех, кто умеет взрастить их для жизни, вернуть в пространство звука, произнести так, чтобы хотелось слушать и можно было повторить. Без музыки это и вовсе трудно, нет опоры для памяти, чтобы закрепить и воспроизвести найденные другим удачные повороты интонации.

Поэт, долго не читавший своих стихов вслух, начинает рифмовать на глаз «мачту» с «потому что».

Дулов, Никитин, Берковский, Шангин-Березовский, Смирнов, Старчик, Шабанов, Качан, Левкоева, Барьюдин (продолжите сами) построили дом за домом целый город звучащей поэзии по чужим чертежам, спасли написанное из плоскости. Камбурова, «Жаворонки», «Берендеи», «Скай» (продолжите сами), казалось бы, взяли на себя только отделку – резьбу и роспись по готовому, – но выполнили это так, что без их работы сильно проиграла бы и вся архитектура. Главные лица (исторически – с Новеллы Матвеевой, Анчарова и дальше) прошли сами всё – от идеи до конька крыши, не доверяя чужим рукам. Целый муравейник мастеров взялся вдруг за новый труд. Все как-то одновременно поняли, что речь – она для слуха. Возведённые, поднятые в вертикаль города *звучащих стихов* вместо чернобуквенных их проекций, – единственное беспспорное достижение жанра.

Утверждение «а музыке нас птицы научили» есть поэтический вымысел или красивое заблуждение А. Кушнера (ещё раньше – Демокрита). На самом деле, музыка – это оторвавшаяся фонетическая координата языка. В этом и кроется причина её глубокого различия у народов с принципиально разной фонетикой речи.

Таким образом, например, Клячкин, Суханов или Ященко там, где они придумали и спели нам свои самые удачные мелодии к словам, одной этой работой независимо от качества озвученных стихов добавили что-то к нашей речи – именно не к музыке только, но к речи.

Язык постоянно нуждается в аранжировщиках произнесения не меньше, чем в аранжировщиках смыслов.

Именно в аранжировке произнесения русской поэтической речи лучшие из так называемых дилетантов – создателей и продолжателей жанра – оказались и выше, и современнее «профессионалов» – мастеров *только в*

музыке или только в поэзии или в традиционных жанрах сцены. Этот прорыв и отрыв вполне доказаны накопленным массивом принципиально новых художественных результатов. Использование для обсуждения этого вопроса термина «профессионал», отталкиваясь только от образования или способа зарабатывания на жизнь, не имеет смысла.

Модель.

Эмпирически, в ходе еженедельной клубной работы и личного погружения в песенный материал у автора выработалась такая формула:

Поэтическая песня есть музыкальное интонирование русской поэтической речи.

(Защита используемых терминов именно в данном значении подробно и длинно – в [2].)

Кто-то (спасибо ему за удобную свёртку) назвал формулу пятичленкой. Действительно, осей в пространстве получилось пять. Для проверки их необходимости и достаточности можно пробовать получать поочерёдным вычёркиванием по одному слову примерные определения смежных – родственных жанров. Автор пользовался ею сам и предлагал окружающим использовать формулу в спорных случаях отнесения песни к жанру.

Чаще всего собеседник понимал это так: пятичленка есть предлагаемый единый для всех пятигранный калибр, что-то вроде гаечного ключа, в который надо только совать голову каждой испытуемой песни, или чего-то на неё похожего, и отбраковывать за разговором всё то, что не втиснулось, и всё то, вокруг чего свободно провернулось. Но так, может, было бы в идеале. Реально же автор имел в виду другое.

Рассмотрим поближе все пять осей.

1. **По оси «Речь».** Речь обязана быть. Иначе это чисто музыкальный жанр.

2. **По оси «Музыка».** Музыка обязана быть. Иначе это, скорее всего, просто драматическое чтение поэтического текста. Музыка по форме должна принадлежать этажу, не слишком удалившемуся от слова в высокие самостоятельные сферы. Произведение, родившееся путём написания слов к «Турецкому маршу» Моцарта или «Полонезу» Огинского, имеет мало шансов стать долгоживущей поэтической песней, разве что шуткой к случаю.

3. **По оси «Русская».** Речь обязана быть русской, в том числе, переведённой на русский, мелодия также должна быть рождена носителем русского языка, иначе получится один из смежных песенных жанров. (Слово «русской», разумеется, появилось в формуле не от идеи исключительности. Просто, выросшие в стихии родного языка, мы, очевидно, не можем так же глубоко судить о воздействии звучания чужой, N-ской, поэзии на носителя той же N-ской культуры. На простой любительский слух французский шансон, американские кантри и блюз – это всё вообще другое, задевает другие струны, а *этих* не задевает. Рысев, взявшийся по-русски петь Брассенса с его же музыкой, из жанра выпал).

Таким образом, по трём осям имеем разрешённые полупространства – области, полученные отсечением, фильтры типа «да-нет», предлагаемые как универсальные и однозначные для жанра.

Однако по оставшимся осям, «Поэтическая» и «Интонация», измерения наверняка не совпадут у разных групп экспертов. И здесь автор может лишь поделиться выработанными на практике инструментами таких уточнённых измерений каждому эксперту – для себя.

Рулеточки

По оси «Поэтическая»

Какую русскую речь считать поэтической, а какую – нет?

Какая уж тут единогласная оценка, если нет даже единого определения, что такое поэзия. Сколько персон, клубов, коллективов, столько и будет независимых мнений относительно права конкретного текста называться поэтическим.

А измерительные рулеточки – вот они, выстраданные личным опытом:

а) сомневаясь, попробуйте произнести текст от себя, запомнить хоть кусочек и произнести; общение с этим жанром на глаз и слух – не более чем часть впечатления, истинное же проникновение, наслаждение и срастание с произведением, оценка его близости именно вам, наступают при произнесении, а лучше – в попытке запомнить и произнести.

Рулеточка № 1: попробуйте запомнить, произнести от своего лица – и сомнения отпадут;

б) автор сего перерыл кучу высказываний по поводу того, что считать поэзией, а практически полезной и простой оказалась формула, услышанная от сына Павла. «По-моему, – ответил он на прямой вопрос, поэзия есть то, что стоит запоминать наизусть». Именно это определение много лет верой-правдой служило и служит автору при личном прорывании ходов в текстовых и песенных завалах и архивах.

Рулеточка № 2: поэзия – это то, что, по вашему личному мнению, стоит запоминать наизусть.

По оси «Интонация»

Что считать, а что не считать «музыкальным интонированием поэтической речи»?

Ответ предполагался такой: если музыка не добавляет ничего существенного к восприятию текста, то есть, если текст не хуже (а тем более, если лучше) читается без данного музыкального переложения, интонирование не состоялось, даже если музыка сама по себе сколь угодно хороша.

Рулеточка же основная – всё та же, № 1.

Но тут есть и ещё одна сторона. Песня – всадник на коне. Дело, начатое авторами мелодии и стиха, возвышает, подменяет или губит потом исполнитель. А на оценку эксперта может повлиять не только слуховое, но и зрительное восприятие исполнения. Что если рулеточка № 1 не срабатывает и

эксперт чувствует, что в значительной мере поддаётся обаянию или, напротив, разочарованию, связанному с внешностью исполнителя, его умением двигаться или общим визуальным оформлением номера? Считать ли и эту составляющую впечатления от исполнения принадлежащей пространству жанра?

Мнение автора настоящей работы: категорически нет.

Для того и осмысленные тексты и интонации, чтобы работало воображение, а не изображение.

Для того руки поющего и скованы гитарой, чтобы ими не помахать.

(«И не маши рукой, ибо это от безумия» [Хилон, сын Дамагета. Семь мудрецов. Фрагменты ранних греческих философов, М., Наука, 1989. Часть 1. С. 90-94.])

Вообще использование поэтической песни в любом действе, в том числе, содержащем визуальную составляющую, конечно возможно, но не имеет отношения собственно к жанру.

Поэтическая песня не требует от исполнителя попутного сурдоперевода.

Весь театр поэтической песни заключён целиком внутри звучащей песни. Любые визуальные сценические усилия – это уже театр с песнями.

Рулеточка № 3: слушайте зажмурившись, и не ошибётесь.

Ещё один соблазн – стремление автора и исполнителя получить немедленную реакцию слушателя, зацепить с первой минуты, с первого трека. В результате как будто кто-то год от года прибавляет яркости и цветности, контраста и оконтуривания песне на сцене и в записи. Как фотографии от подобных манипуляций становятся заметнее, но теряют натуральность и глубину, смещаясь из художественной области в область рекламы, так и легковесное острословие вместо тонкой иронии, повышение общей громкости, жуткое «дрьнь-нь-нь-нь!!!» крепким ногтем по электрическим струнам, звонкая аранжировка, не обусловленная потребностями текста, введение не умолкающих ритмических и басовых партий способны всё испортить. «Все дружно топали ногой, / А слов никто не слушал» (А. Васин, «Баллада о кифаре») – помня это пророчество, быть может, вы согласитесь с ещё одним, странным на первый взгляд, приёмом выяснения для самого себя, а не безвкусица ли это, не занижение ли исполнителем (автором-исполнителем) планки, компенсируемое яркой подсветкой?

Рулеточка № 4: если легко себе представить, что слышимое лучше (ещё лучше) будет восприниматься, если слегка принять, то это не поэтическая песня.

Ещё два соображения к вопросу музыкального интонирования поэтического текста.

О дистанции

Задавшись вопросом, почему такая масса людей оказалась в 60-е – 70-е не удовлетворена существовавшими песенными жанрами в отношении именно мелодики, а не только содержания используемых текстов, зачем, например, их творцы переиначили, переписали под себя звучание некоторых давно известных вещей, автор сотворил коллаж из вариантов песен на стихотворение М. Светлова «Гренада». Были использованы фрагменты на музыку В. Берковского, К. Листова (поёт Л. Утёсов), Ю. Чичкова (поёт В. Русланов), М. Таривердиева (поют Г. Беседина и С. Тараненко), В. Рубина (поёт Большой детский хор ЦТ и ВР СССР) – см. [1]. Предъявление прозвучавшего коллажа некоторому количеству добровольных стихийных экспертов различной степени удалённости от авторской песни вызвало дружное предпочтение варианта Берковского, особенно в его собственной исполнительской интерпретации. Чаще других звучали оценки, содержавшие слова: мелодия и исполнение «естественные» или «человеческие». Следовательно, говорившие должны были подразумевать, что остальные варианты в каком-то смысле нечеловеческие или противоестественные. В каком?

Представляется, что главное тут – ощущаемая слушателем величина дистанции между субъектами музыкального интонирования стиха, автором музыки плюс тем или иным исполнителем, с одной стороны, и аудиторией – с другой.

Надо, чтобы песня не звучала с небес, с академических высот, надо, чтобы её интонация соответствовала фонетике сегодняшней речи и сегодняшней жизни, надо, чтобы слушатель чувствовал, что автор полагает его равным себе, надо, чтобы песня могла легко и с удовольствием напеваться, проговариваться, присваиваться самим слушателем.

Предположение. Ещё до оценки качества музыкального интонирования стиха в предъявленной поэтической песне, её музыкальная составляющая может быть не отвергнута на первый слух, если удовлетворяет условиям:

- а) малой психологической дистанции (разговора на равных) в парах «автор музыки – слушатель» и «исполнитель – слушатель»;
- б) принадлежности музыки окрестности речи, неиспользования усложнённых самостоятельных музыкальных форм, потерявших связь с естественным бытованием языка.

Об исполнительстве и нотной записи

Сегодня в сборниках авторской песни мы видим рядом со стихами ноты для голоса и гармонии для музыкального инструмента. Очевидно, этого достаточно, чтобы воспроизвести скелет музыкальной идеи автора интонирования стиха, то есть, в терминологии В. Ланцберга, песню-ресурс. Практически исполнитель, взявшийся воспроизвести песню только по словам и нотной записи, продемонстрирует нам песню-акцию, в которой к песне-ресурсу добавит собственную исполнительскую составляющую (интерпретацию).

Интересно задаться вопросами:

1. Может ли существовать нейтральный звуковой образ песни-ресурса в чистом виде?

2. Насколько адекватно и полезно сохранение поэтической песни в бумажных архивах?

Первое, что приходит в голову, – сегодняшние технологии синтеза речи на основании текста плюс технологии воспроизведения музыки электронными устройствами на основании её нотной записи. В сумме всё это, очевидно, должно быть способно дать нам звучание песни-ресурса без участия живого исполнителя. И при каких-то условиях такое звучание можно было бы считать нейтральным. Назовём это роботовоспроизведением или, конкретно для песни, роботопением. Действительно, удалось на настоящий момент найти сведения о недавних успешных разработках фирмы Yamaha и живые примеры подобных попыток (см. [1]), которые кое в чём убеждают без лишних рассуждений.

Нет сомнения, что со временем каждый из нас будет иметь возможность загрузить в подобную программу сегодняшние книжки с текстами и нотами авторов в любом песенном жанре плюс образцы звучания каких-то вещей, которые нами воспринимаются как эталонные в смысле исполнения, и мы получим что? Роботопение мы получим. Вот, оказывается, зачем они, книжки эти сегодняшние со стихами и нотами, нужны.

Однако будет ли нам доступно адекватное представление о песне, если мы никогда её не слышали? Вот первые, приходящие на ум примеры красок, невольно добавляемых песне увлечённым исполнителем и никак не охватываемых нотной записью:

а) модулирование «несущей частоты» куплетов индивидуальной сквозной эмоциональной кривой;

б) множественные смещения громкости, тембра, темпа, отклонения от мелодии в сторону декламации вслед за потребностями выразительного чтения поэтического текста;

в) неразрушительная индивидуальная корректировка гармонии;

г) введение переключки голоса с инструментом с трудными для описания нюансами отставаний и опережений.

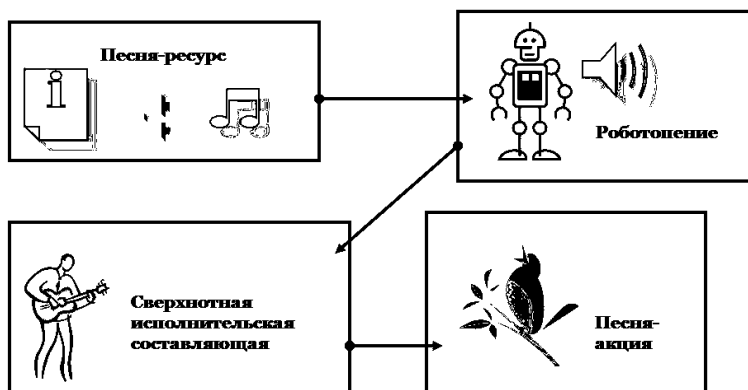
Для того, кто захочет воспользоваться архивами поэтической песни исключительно на бумаге:

- ускользнут нюансы музыкального интонирования, подразумеваемые автором-исполнителем, но не передаваемые нотной записью;

- будут потеряны оригинальные творческие результаты, полученные различными исполнителями.

Автору представляется, что наиболее тонкие инструменты воздействия музыкальной интонации на поющего и слушающего в поэтической песне находятся как раз вне нот, «сверх нот», и чем меньше сверхнотной составляющей, тем меньше поэтической песни. Поэтому тексто-нотные

хранилища в этом жанре могут иметь лишь справочный, вспомогательный смысл, полноценны же аудио- и видеоархивы.



Исполнитель песни – автор голосовой и инструментальной составляющих «сверх нот». Исполнитель по роли в воздействии поэтической песни на слушателя – фигура, равная авторам текста и мелодии. Исполнитель – автор исполнения. Исполнитель – третий соавтор.

Резюме

Предлагалось представить пространство поэтической песни не в виде единой для всех фигуры, включающей в себя всё каким-то чудом приемлемое для всех, а в виде цветка с лепестками – такого, что границы каждого лепестка прочувствовала для себя какая-то одна группа, но все они договорились о самых общих правилах определения принадлежности материала жанру (пятичленка или что-то более совершенное) – так, чтобы цветок в целом не рассыпался. То есть цветок должен бы иметь серединку – некоторое, по общему согласию, безусловно, общее поле, может быть, песни основоположников, а может быть, и как-то иначе – не на основе только круга имён.

Первый подход в определении границ жанра явно подчёркивал первичность словесного текста и вторичность музыки – признание её роли только как инструмента возврата слова в нормальное для его обитания звуковое пространство.

ПОПЫТКА ВТОРАЯ

Идее однозначного главенства текста в поэтической песне сопротивляются следующие факты:

а) нередко мелодия появляется раньше слов, и это касается, в том числе, многих замечательных и известных произведений;

б) в песнях кроме совместной работы слова и мелодии встречаются также фрагменты, где работает голос, но слово исчезает – от вокализа до глоссологии (см. [1]);

в) зашумлённое и неразборчивое звучание, а также просто неясность смысла слов для слушателя нередко не мешают звучащей песне производить на него глубокое впечатление, лишь немногим уступающее ситуации восприятия тем же слушателем того же произведения без помех и с полным освоением текста.

Слушатели тоже бывают разные. Одни скажут: «Спой эту, где «...не знаю что мне делать с этим пёрышком». Но есть и такие, которые скажут иначе: «Спой, знаешь, какую?.. Да-та-та-та-а та-та-та та-та-там-там-там...». И вторые, может быть, даже более преданы жанру.

Автору поэтому третий из перечисленных фактов особенно давно не даёт покоя. Называя для себя этот эффект «голосом за стеной», автор, в конце концов, пришёл к следующим выводам.

Музыкальная интонация в поэтической песне несёт в себе предыдущий речевой, а значит языковой, эмоциональный и общекультурный опыт автора и/или исполнителя песни, в общем случае выходящий за рамки содержания и качества конкретного словесного текста.

Музыкальная интонация в поэтической песне отсылает слушателя ко всему опыту такого же рода, принадлежащему самому слушателю.

Музыкальная интонация в поэтической песне вообще относится в первую очередь не к единичному тексту, а к пространствам языка – эмоциональному, историческому, культурному.

В процессе звучания песни авторы текста, музыки и исполнения передают слушателю массивы информации через множество параллельных каналов, среди которых словесный текст может быть далеко не главным.

Возможно, справедливо следующее:

поэтическая песня есть оправдание поэтическим текстом музыкально-интонационного высказывания.

О ВСТРОЕННОСТИ ЖАНРА

Приходится слышать сомнения, представляет ли собой такая песня отдельный жанр, поскольку не определено, какому из искусств (притом одному) такой жанр мог бы принадлежать.

Автор придерживается той точки зрения, что поэтическая песня в данном отношении подобна утконосу. Зоологам когда-то пришлось вначале признать факт, что этот синкретический зверь существует как вид, а уж затем, преодолевая собственные недоумения по поводу его одновременной принадлежности самым непересекающимся классификационным группам – млекопитающим, яйцекладущим, ядовитым, (наконец, имеющим птичью форму носа), выделить для него в канонической таксономии целую новую ветвь: вид – утконос, род – утконос. Лишь где-то выше в перевёрнутом

классификационном дереве, кажется, на уровне однопроходных, к нему пристроилась в качестве далёкого родственника ехидна.

Почему бы и для синкретического жанра поэтической песни не вырастить на ветвистом дереве искусств новый отдельный и уважаемый сучок (а роль ехидны предложить, скажем, блатному шансону). Было бы ещё более честно посчитать этот жанр принадлежащим в той или иной степени сразу нескольким видам искусств и не держаться в этом вопросе вопреки смыслу за строгую иерархическую модель, а перейти к вполне адекватной сетевой.

Более важным автору представляется вопрос, с чьей точки зрения и в какие моменты мы хотим назвать поэтическую, и в том числе авторскую, песню искусством. Для ответа представляется необходимым различать две роли участников любого действия, связанного с жизнью такой песни: роль наблюдателя и роль адепта (см. [2]).

Для наблюдателя естественным является выступать с песней и потреблять песню именно как искусство. Например, эстрадный номер или целую программу, представляющие собой исполнение поэтической песни, с точки зрения наблюдателя логично признать одним из направлений театра одного актёра (актёром может быть и ансамбль), а записанный диск или выступление по радио – разновидностью аудиотеатра.

Наблюдатель уверен, что красивой песней достаточно любоваться, отправив её в модной одежде на хорошо оснащённый подиум.

Адепту необходимо песню обнять.

Адепт, когда увлечён песней, не мерит её мерками искусств, так же, как верующий в храме не занят разбором и оценкой псалмов и певчих. Адепт не может жевать, когда поют, и не станет петь перед столиками с едой. Интересы его в области поэтической песни принципиально немеркантильны.

Полноценное, без вычетов, восприятие поэтической песни достигается, только когда мы поём сами. Поэтому у адептов есть ещё и своё особое занятие – петь вместе. Адепты не выступают с песней и не потребляют её. Они ею делятся. Адепт чувствует общность с другими адептами примерно на уровне ощущаемой им интуитивно формулы А. Галича «А живём мы в этом мире послами не имеющей названья державы», независимо от того, пытается он или нет объяснить для себя, что есть эта «державка» и каковы могут быть человеческие посольские функции.

Каждый из нас в разных ситуациях и состояниях души может впасть в роль наблюдателя или адепта. Другой вопрос, для кого какая роль и в какой степени является преимущественной или же вообще единственной.

Вопрос отнесения поэтической песни к видам искусств может интересовать и отражать точку зрения только наблюдателя, но не адепта. Не хранит же христианин свою библию в домашней библиотеке в общей рубрике «Мифология»...

АПОЛОГИЯ АП³¹⁷

Ни в коем случае не претендую на оригинальность, на новизну всего того, что будет сказано ниже. Всё это я делал в основном для самого себя, чтобы определить свою позицию, никого ни в чём не пытаюсь при этом убеждать, а тем более переубеждать.

Знаю, конечно, о существовании множества источников и исследований, очень и не очень научных, но не буду на них ссылаться. Отдаю себе отчёт, что всё, что будет мною сказано, может быть и наивным, и банальным, и рискованным, но это – мои собственные откровенные суждения.

Не судите строго, «я консерваториев не заканчивал» и написал всё это для таких же, как сам, «простых советских инженеров», а отнюдь не для научных работников.

Итак, что подвигло меня к составлению данной «АПОЛОГИИ»?

Всё очень просто. Я попытался представить себе: а как посмотрят люди, живущие через **сто лет** после нас, на нашу песню? Наверное, они будут делать это в первую очередь на основании тех песен, которые **доживут до тех времен**. Так не составить ли **сегодняшний перечень песен, хорошо известных нам, – чтобы потомкам было из чего выбирать?**

Но прежде я решил составить перечень песен, **написанных сто лет назад и дошедших до нас (до меня)**.

Я взял отрезок времени с 1800 до 1916 года, то есть песни XIX – начала XX века, вплоть до Октябрьского переворота. Простудировал десятки песенников, антологий и из нескольких тысяч песен выписал девяносто, которые **помню, слушаю**, а некоторые даже могу напеть. Строки, взятые из печатных источников и приведенные здесь, иногда не совпадают с общеизвестными – понятно, что со временем при устном исполнении они менялись, как это обычно бывает.

Песня	Стихи	Музыка
«Волга реченька глубока»	1760	
«Среди долины ровныя»	А. Мерзляков 1810	К. Вильбоа
«Не искушай меня без нужды»	Е. Баратынский 1821	М. Глинка 1825
«Не искушай меня без нужды»	Е. Баратынский 1821	А. Дебюк 1858
«Вот мчится тройка удалая»	Ф. Глинка 1825	А. Верстовский
«Не слышно шума городского»	Ф. Глинка 1826	
«Ревела буря, дождь шумел»	К. Рылеев 1825	

³¹⁷ Заключительная статья в книге: Каримов И.М. Апология авторской песни. М., 2011. С.183-192 (сост.).

«Соловей мой, соловей»	А. Дельвиг 1825	А. Алябьев
«Сквозь волнистые туманы...»	А. Пушкин 1826	А. Алябьев
«Я помню чудное мгновенье»	А. Пушкин 1829	Н. Титов
«Девицы-красавицы, душеньки...»	А. Пушкин 1831	А. Анитова
«Буря мглою небо кроет»	А. Пушкин 1832	М. Яковлев
«Кого-то нет, кого-то жаль»	М. Яковлев 1839	
«Вечерний звон»	И. Козлов 1828	А. Алябьев
«Нелюдимо наше море»	Н. Языков 1829	
«На лужке, лужке, лужке, при широком поле»	А. Дуроп 1830	
«Что отуманилась, зоренька ясная»	А. Вельтман 1831	А. Алябьев ³¹⁸ А. Варламов
«Тройка мчится, тройка скачет»	П. Вяземский 1834	А. Дебюк П. Булахов
«По Дону гуляет... казак молодой»	Д. Ознобишин 1835	
«Обойми, поцелуй, приголубь, приласкай»	А. Кольцов 1838	М. Балакирев
«Ты, моряк, красивый сам собою»	В. Межевич 1839	
«Гремит звонок, и тройка мчится. За нею пыль, виазь столбом»	Н. Радостин 1839	П. Булахов
«Звенит звонок, и тройка мчится. Несется пыль по столбовой»	Г. Малышев 1848	
«Колокольчики мои, цветики степные»	А. Толстой 1840-е	П. Булахов
«То не ветер ветку клонит»	С. Стремиллов 1840	А. Варламов
«Уймитесь, волнения страсти»	Н. Кукольник 1838	М. Глинка
«Между небом и землей песня раздается»	Н. Кукольник 1840	А. Варламов М. Глинка
«Не брани меня, родная»	А. Разоренов 1840	
«Белеет парус одинокий»	М. Лермонтов 1832	А. Варламов
«Нет, не тебя так пылко я люблю»	М. Лермонтов 1841	А.Ф. Львов
«Выхожу один я на дорогу»	М. Лермонтов 1841	П. Булахов К.П. Вильбоа
Зима, метель, и в крупных хлопьях»	П. Беранже, пер. Д.Т. Ленского 1840	А. Алябьев
«Молода еще девица я была»	Е. Гребенка 1841	А. Ларме
«Очи черные, очи страстные»	Е. Гребенка 1843	
«На заре ты её не буди»	А. Фет 1842	А.Е. Варламов
«Утро туманное, утро седое»	И. Тургенев 1843	В.В. Абаза Я. Пригожий

³¹⁸ Указание здесь и ниже двух композиторов означает два варианта музыки (*сост.*).

«Раскинулось море широко»	Н. Шербина 1843	
«Однозвучно гремит колокольчик»	И. Макаров 1840-1850	А. Гурилев
«Средь шумного бала, случайно...»	А. Толстой 1851	А. Александров- Кочетов
«Мой костер в тумане светит»	Я. Полонский 1853	Я. Пригожий
«Две гитары, зазвенев, жалобно заныли»	А. Григорьев 1857	
«О, говори хоть ты со мной, подруга семиструнная»	А. Григорьев 1857	И. Васильев
«Славное море – привольный Байкал»	Д. Давыдов 1858	
«Хас-Булат удалой»	А Аммосов 1858	О. Агренева- Славянская
Отойди, не гляди, скройся с глаз ты моих»	А Бешенцев 1858	
«Ехал на ярмарку ухарь купец»	И. Никитин 1858	Я. Пригожий
«Что ты жадно глядишь на дорогу»	Н. Некрасов 1846	Я. Пригожий
«Ой, полным-полна, коробушка»	Н. Некрасов 1861	Я. Пригожий
«Меж высоких хлебов затерялся»	Н. Некрасов 1861	Н. Александров
«Что шумишь, качаясь, тонкая рябина»	И. Суриков 1864	
«Кони мчат-несут, степь все вдаль бежит»	И. Суриков	
«Есть на Волге утес»	А. Навроцкий 1864	
«Много песен слышал я в родной стороне»	В. Богданов 1865	
«Гори, гори, моя звезда»	В. Чувевский 1868	П. Булахов
«Пара гнедых, запряженных зарею»	А. Апухтин 1870-е	Я. Пригожий
«Пара гнедых, запряженных зарею»	С. Донауров	С. Донауров
«Я встретил вас – и все былое»	Ф. Тютчев 1870	С. Донауров
«Запрягу я тройку борзых»	Фадеев 1870	
«Не пробуждай воспоминаний...»	1877	П. Булахов
«Живет моя зазноба в высоком терему»	С. Рыскин 1882	
«Слышу песни жаворонка»	Феодосий С. 1885	А. Чернявский
«Ночь светла, над рекой тихо светит луна»	1888	Я. Пригожий И. Кондратьев
«Милая, ты услышь меня»	Я. Пригожий 1889	Я. Пригожий С. Гердель

«Глядя на луч пурпурного заката»	П. Козлов 1888	
«Он говорил мне: «Будь ты моею»	М. Медведев 1897	А. Гуэрчия
«Замучен тяжелой неволей»	Г. Мачтет 1876	
«Смело, товарищи, в ногу»	Л. Радин 1897	
«Вихри враждебные веют над нами»	Г. Кржижановский 1897	
«Только вечер затеплится синий»	А. Будищев 1898	И. Буюкли А. Обухов 1909
«Не уходи, побудь со мною»	Н. Зубов (М. Пойгин?) 1899	Н. Зубов
«Дремлют плакучие ивы»		А. Тимофеев? 1899
«Из-за острова на стрежень»	Д. Садовников	
«Трансвааль, Трансвааль, страна моя»	Г. Галина 1900-е	
«Я ехала домой, душа была полна»	М. Пуаре 1901	М. Пуаре
«Вот мчится тройка почтовая»	1901	
«Когда я на почте служил ямщиком»	Л. Трефолев	
«Белой акации гроздь душистые»	А. Пугачев 1902	
«Жалобно стонет ветер осенний...»	А. Пугачев 1906	А. Ченрявский
«Лунною ночью снег серебрится»	Е. Юрьев 1903	Е. Юрьев
«В лесу родилась елочка»	Р. Кудашева 1903	Л. Бекман
«Плещут холодные волны»	Я. Репнинский 1904	Ф. Богородицкий
«Наверх, о товарищи, все по местам!»	Е. Студенская 1904	А. Велинский
«Мы кузнецы, и дух наш молод»	Ф. Шкулев 1905	
«Над конями да над быстрыми»	А. Рославлев 1907	П. Владимиров
«Не говорите мне о нем»	М. Перротте 1909	
«В том саду, где мы с вами встретились»	В. Шумский 1913	Н. Хорито
«Ямщик, не гони лошадей»	Фон Риттер 1905	Я. Фельдман
«Ах, зачем эта ночь так была хороша»	Фон Риттер 1916	Н. Бакалейников
«Я помню вальса звук прелестный»	Н. Листов? 1914-1916	
«Дорогой длиною»	К. Подревский 1920-е	Б. Фомин
«Твои глаза зеленые»	К. Подревский 1920-е	Б. Фомин

Ну и как нам сейчас называть эти песни? Народные? Авторские? Поэтические? Что-то можно, конечно, отнести к жанру романса, а остальное?..

Да никак! Хорошие песни, и всё тут.

И я подумал: не исключено, что спустя много лет исследователи будут называть наши песни не иначе как **песни, написанные народом в определенную историческую эпоху России**. Или – более конкретно: написанные в **тридцатилетний** период жизни России в коммунистическом лагере (СССР) – с начала «оттепели» (конец 50-х) и вплоть до падения социалистического строя и начала капитализма в России (конец 80-х годов XX столетия).

А если проводить аналогию с определением «Поэзия Серебряного века», то, может быть, наши потомки будут называть их «Песни <.....> века».

И – немного об известной всем истории возникновения этих песен.

Толчком, первоначальной причиной их появления было то, что **слово вырвалось на свободу**. Конечно, относительную, но всё же. Справедливости ради заметим, что народ никогда не жил без песен, но в среде городской интеллигенции так массово они зазвучали только в названные годы.

Надо сказать, что государство (СССР) в те годы явно переборщило с количеством **песен-лозунгов**, звучащих в СМИ. В то же время оно создало такие условия, когда на радио и ТВ со своими песнями могли быть пропущены только те, кто состоял в Союзе композиторов, а остальных, если изредка и пропускали, то только через узкую щелочку цензуры.

А тут возник вид творчества, в котором мог принять участие любой человек, будь то учитель, инженер, учёный, поэт, артист...

Главный посыл у подобных творческих индивидуальностей был: не могу молчать, душа хочет высказаться, поделиться с друзьями и близкими – о жизни, о любви, о наболевшем... **И не за деньги, а просто так**.

Вот тогда, в тот исторический период, и произошёл феномен совпадения желаний: одних – писать песни, а других – их слушать. **Песенный феномен шестидесятников – в том, что потребность народа петь совпала с его же желанием творить**. И всё это происходило в среде молодых учителей, начинающих актеров, инженеров, студентов, поэтов-фронтовиков, не облаканных государством, то есть в среднем классе интеллигенции.

А многомиллионная аудитория ждала и впитывала, как губка, эти простые, искренние, душевные, правильные, честные песни.

Время, место, среда, возраст – вот тот «бульон», в котором родилась БАРДОВСКАЯ ПЕСНЯ.

Песни эти распространялись по стране моментально, потому что им были присущи все черты **настоящего самиздата**: их переписывали из одной записной книжки в другую, позже – с одного магнитофона на другой (даже специальные вечера перезаписи устраивались), их передавали из уст в уста на

кухнях, в студенческих общежитиях, в турпоходах, на слетах, на концертах (в основном самодельных).

И, что характерно, – сам автор не занимался тиражированием своих песен, за него это делали его почитатели.

Хочу подчеркнуть: не появись в быту магнитофоны, такого масштабного культурного всплеска не было бы (гитара, перо и бумага были и раньше).

Маленькое отступление – для понимания дальнейших рассуждений.

Русский язык богат не только многообразием слов, не только различными интонациями, но и появлением со временем понятий, отличных от первоначальных. Ну, например: у моего поколения слово белогвардеец вызывало отрицательный осадок, а фамилии *Колчак* и *Деникин* значили – плохие люди. А теперь?..

Вот с этой точки зрения рассмотрим два слова, два понятия: **самиздат** и **самодельный**.

Самиздат – это всё то, что распространялось без ведома кого бы то ни было. Это сейчас можно сделать и распространить всё что угодно – хоть диски, хоть сборники, и ничего тебе за это не будет, а тогда это слово имело явный оттенок антисоветчины, и подобная деятельность была уголовно наказуема.

Далее. В СССР понятия **самодельный** художник, **самодельный** музыкант, **самодельный** поэт приравнивались к понятию низкого уровня и обозначали человека **не профессионального**, не обученного в соответствующем ВУЗе, не члена Союза художников, писателей, композиторов.

Если такой человек занимался только творчеством и нигде не работал, то он официально считался тунеядцем. Именно за тунеядство был судим Иосиф Бродский, назвавший на суде себя поэтом: ВУЗа «по поэзии» он не оканчивал и членом Союза писателей не был.

А ведь, если по-хорошему, то слово **самодельность** состоит из двух хороших слов: **самостоятельная деятельность**.

Вот этими словами и обозначались песни, возникавшие в той среде, в том «бульоне», о котором шла речь выше.

Собрание авторитетных людей (Александр Галич, Юлий Ким, Ада Якушева, Арик Крупп, Владимир Бережков, Владимир Туриянский, Виктор Луферов, Виктор Берковский и другие) на исторической конференции в Петушках в 1967 году решило называть эти песни САМОДЕЯТЕЛЬНЫМИ.

Итак, САМОДЕЯТЕЛЬНАЯ ПЕСНЯ – это:

- сам сочинил **слова** (автором мог быть простой инженер, учёный, учитель, артист);

- сам сочинил **мелодию** на свои слова;

- сам сочинил **мелодию** на стихи **других поэтов** (Дулов, Клячкин, Никитин, Берковский);
- сам **не записывал мелодию** в нотную тетрадь для дальнейшей публикации;
- сам **исполнял**;
- сам себе **аккомпанировал** (преимущественно на гитаре);
- сам себе **режиссёр**;
- сам себе **критик**;
- сам лично за всё отвечал;
- сам себе **директор-администратор**.

Это были песни со своей **неповторимой интонацией**.

Это были песни настолько искренние, настолько **доверительные**, что у слушателя иногда возникало ощущение собственного их авторства.

Это были песни, написанные **в свободное от основной работы** время.

Эти были песни, которые не являлись **основным источником материального благосостояния автора**.

Это были песни, имеющие свою **жизненную позицию**, свою философию, а многие из них обладали и социальным характером.

Это были **«вольные песни»**: хочу – пишу, не хочу – не пишу, о чем хочу – о том и пишу. Они не предназначались для исполнения в официальном зале, а если некоторым из них и доводилось там звучать, то для этого требовалось предварительно тексты **залитовать**, то есть получить разрешающий **штамп государственной цензуры**.

Я перечислил **необходимые черты**, присущие только этим песням. Если же говорить о таких чертах, как высокая поэзия, музыкальность, и т. п., то, во-первых, эти черты характерны и для многих других песен вообще – в любые времена и в любых других жанрах, а во-вторых, очень незначительная часть самодеятельных песен – может быть, **две-три тысячи из «миллиона»**, написанных тогда – достойны какого бы то ни было серьезного анализа по этим аспектам.

Тем более, что тут мы сразу же углубимся в спор «а что такое поэзия?», который не имеет конца.

Жизнь и время отбросили пену, и сегодня стало ясно: из всего, что было написано в ту эпоху и что обладает перечисленными **необходимыми чертами**, только лучшее подпадает под определение **БАРДОВСКАЯ ПЕСНЯ**, достойно называться **БАРДОВСКОЙ ПЕСНЕЙ**.

БАРД – это звучит гордо, почетно.

БАРД – это звание, которое неформально дает **народ**. Самому себя называть бардом – нескромно.

Исторически сложившееся название **БАРДОВСКАЯ ПЕСНЯ**, новое в русском лексиконе, звучит достойно, и всем понятно, о ком, о чем, о каком

времени написания и бытования песни идет речь. И потому, мне кажется, это название должно устроить многих.

«Кто же были эти таинственные барды? <...> Третьим звеном великого братства были барды – эти мудрые поэты-певцы, глашатаи истины, рыцари правды и добра, вдохновляющие героев на великие подвиги и в век жестокости и насилия провозглашающие принципы мира и любви. Роль этих певцов была огромна, как и то уважение, которым они по справедливости пользовались. <...> Барды были <...> живым мостом между скрытыми в дубовых рощах молчаливыми созерцателями тайн и шумной, вечно тревожной массой народа. <...> Особенность их – резко подчеркнутый принцип сохранения высшей индивидуальности при достижении полного слияния со всем и всеми. <...>»

(Е. Кузьмин. Из предисловия к англоязычной статье «Триады бардов»)

Ну и как тебе, дорогой читатель, после этого – термин БАРДОВСКАЯ ПЕСНЯ в сочетании с выступлениями везде и всюду, где платят деньги, в том числе и там, где пьют и жуют? А как тебе – само название «бард-кафе»?..

Вот почему название БАРДОВСКАЯ ПЕСНЯ, на мой взгляд, годится лишь для того, что было создано до «перестройки», – когда можно было говорить о принципах, о высоких словах, о возвышенных идеях. После 1986-го началось другое время, когда всё это возвышенное благополучно стало забываться. По времени это почти совпало с тем фактом, что в кругах своего бытования песня стала называться АВТОРСКОЙ.

(Исследователи относят появление этого термина к шестидесятым годам, но в широком употреблении его не было до середины восьмидесятых. Доказательства? – Посмотрите авторитетнейший наш печатный орган – «Менестрель» за период с 1979 до 1985 годов, – этот термин там встречается лишь один раз, и то в статье, посвящённой именно терминам).

Время, когда физик был лириком, пел и сочинял «за идею», работая в НИИ и получая 200 рублей на хлеб без масла, прошло. Думаю, что если бы в 60-е–70-е наши авторы за своё творчество могли бы получать достаточное количество денег, они бросили бы свою работу в НИИ, как большинство их это и сделали в лихие 90-е.

И ещё один маленький спорный «размышлизм». В 60-е – 80-е годы эта песня, называясь студенческой, туристской, самодеятельной, ни на что не претендовала, но – имела свой широкий и устойчивый **контингент слушателей**. И вот тогда-то в среде её бытования нашли свою нишу не признанные Союзом композиторов, цензурой, чиновниками **большие поэты нашего времени**, писавшие замечательные песни. В обстановке, созданной властями, они пришли к этой – уже готовой, благодарной и отзывчивой

аудитории и растворились в жанре, повысив его творческую планку, став его классиками, «китами».

Если бы песни Булата Окуджавы, Новеллы Матвеевой, Александра Галича, Юлия Кима, Михаила Анчарова в те глухие времена ощутимо печатались, звучали на радио и телевидении, на официальных концертах с афишами, то вряд ли они нуждались бы в таком «убежище». Ведь на самом деле творчество Окуджавы или Высоцкого не нуждается в названии или определении жанра. Мы говорим: песня Окуджавы, и – всем всё ясно.

Иначе говоря, раньше, в 60-е – начале 80-х, **обозначение жанра было жизненной необходимостью, это была защитная реакция.** А сейчас – сочиняйте и пойте, и народ вас услышит без всякого обозначения жанра, лишь бы это была ПЕСНЯ. Определением жанра в настоящее время озабочены, как правило, мало признанные, не всеми услышанные, не «раскрученные» сочинители. А также «авторы с ложной многозначительностью» – такое определение дал авторам с заумными мыслями Булат Окуджава, побывав на одном из наших слетов в 1975 году.

Но вернёмся к определениям. Понятие РУССКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ – «занято», а жаль: хорошее определение для песен любимых, широко поющих (по аналогии с высоким званием Народный артист). Можно было бы, не отказываясь от определения *народная*, принять на вооружение английское слово *фольклор* (folklore), что буквально означает «мудрость народа» (по И. Земцовскому). Но и этот термин уже «занят». К названию РУССКАЯ НАРОДНАЯ добавить бы слово САМОДЕЯТЕЛЬНАЯ – в полном смысле: сам сочиняю стихи, сам сочиняю музыку, сам пою, сам себе аккомпанирую. Но! Читайте выше о слове САМОДЕЯТЕЛЬНЫЙ. ПОЭТИЧЕСКАЯ? – Но тогда уж было бы уместно и определение МУЗЫКАЛЬНАЯ(?!). Однако надо отдать должное тому, что именно в этой песне слова, мысль, идея – очень и очень важны.

И вот теперь перейдем к термину АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ. Не будем забывать, что появление этого термина относится к шестидесятым годам. Но тогда он не звучал широко. А как только началась «перестройка», когда стало «всё можно», название АВТОРСКАЯ, резко вытеснив слово САМОДЕЯТЕЛЬНАЯ, сразу вошло в обиход. Более благозвучное, незатасканное слово быстро прижилось во всех кругах без исключения. Тем более, что оно было вполне обоснованным, потому что отражало все составляющие авторства. Думаю, что тогда, в конце 80-х, Окуджаве, Берковскому, Киму, Городницкому определённо понравилось, что их произведения теперь будут называть красиво – АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ, а всё остальное, что ниже уровнем, всё творчество многочисленной армии пишущих, останется САМОДЕЯТЕЛЬНОЙ ПЕСНЕЙ, как это было раньше.

Но, увы, – АВТОРСКОЙ ПЕСНЕЙ стали называть – и теперь называют – произведения всех, от безвестного Тютюкина до Окуджавы...

Хотелось бы, чтобы меня правильно поняли: я считаю, что **всё, что происходит в настоящее время на нашем песенном фронте, – это другое явление**. Но, несомненно, имеющее корни **песенных традиций той ушедшей эпохи**.

Сейчас другой век, другая страна, другая жизнь, другие ритмы, другие, более сложные поэтические образы. Послушайте песни Михаила Щербачева, Марка Мермана, Тимура Шаова, Андрея Козловского, Ольги Чикиной, Григория Данского, Александра Щербины, Олега Медведева, Павла Фахртдинова, Киры Малыгиной и многих других сегодняшних авторов – и вы почувствуете эту разницу.

Другое явление – еще и потому, что теперь каждый может записать диск, издать сборник песен и продать или раздать их (тоже самиздат, но легальный), организовать себе концерт (без всяких «литовок»), дать рекламу на радио, на ТВ, выпустить афишу... Свобода полная, были бы на всё это только деньги.

Постепенно, ещё в 70-е годы, авторов стали приглашать на сольные концерты, появилась возможность зарабатывать, и всё стало изменяться, – правда, не у всех. И со временем (но это уже после «перестройки») многие превратили свой накопленный песенный багаж в бизнес. Для многих из них песня стала источником существования, материального благополучия. Большого или маленького – это прямо зависит от востребованности творчества того или иного автора слушателями. Если это талантливо и интересно, то люди тянутся, стремятся слушать и, может быть, даже поют, как это было в эпоху запрещенного самиздата и самодельной песни.

Вот и получается, что АВТОРСКОЙ стала называться та песня, которая встала на **коммерческую основу**, являясь средством существования её сочинителей и исполнителей.

И вот поэтому тоже (!) постперестроечную авторскую песню я бы не осмелился называть бардовской – ПУСТЬ ПОЧЁТНОЕ НАЗВАНИЕ БАРДОВСКАЯ ОСТАНЕТСЯ В ТОЙ ЭПОХЕ.

Мудрый Окуджава в 1988 году публично заявил, что песня, о которой мы ведём речь, умерла. Тогда я был, мягко говоря, удивлён, а сейчас – полностью согласен с Булатом Шалвовичем. Потому что у нас началась другая эпоха, где всё можно, где рынок «правит бал».

Итак, мой вывод.

САМОДЕЯТЕЛЬНАЯ, САМИЗДАТСКАЯ, БАРДОВСКАЯ ПЕСНЯ – это **русская вольная песня определённой эпохи** нашей страны (СССР) – от смерти Сталина до «перестройки», начатой Горбачевым.

А вот понятие АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ охватывает всё: как весь пласт **вольных** песен предшествующей эпохи, так и песни постперестроечного,

рыночного, коммерческого периода.

Иначе говоря, – если песни самиздатского периода можно назвать и БАРДОВСКИМИ, и (шире) АВТОРСКИМИ, то к сегодняшним авторам я не стал бы применять то – особое – звание: БАРДЫ.

То есть, когда было «всё *нельзя*», – авторская песня жила как БАРДОВСКАЯ (вольная, самодеятельная), а когда «всё стало можно», да ещё и деньги стали за это платить, она продолжает жить *только* как АВТОРСКАЯ (авторские песни поют с эстрады и Олег Митяев, и Тимур Шаов, и Александр Городницкий, и Александр Розенбаум, и Сергей Трофимов, и Вячеслав Малежик, и Елена Ваенга, и т. д., и т. п).

Отсюда – логический вывод:

АВТОР – это понятие унифицированное, широкое, вневременное.

БАРД – это гордое понятие, в основном, той, ушедшей эпохи.

Но это не значит, что сегодня не может появиться творческая индивидуальность, которую мы, *среда*, назовем БАРДОМ. Мало того, на мой взгляд, такие уже есть, но их – единицы.

А те творческие индивидуальности, которых мы еще с тех давних времен называем БАРДАМИ, так ими и остаются, независимо от того, пишут они сейчас или нет.

Справедливости ради скажу: раньше количество бардов «на душу населения» было значительно больше, чем сейчас. В то время песни писали для души, для пения, для слушания, для ума, а сейчас пишут в основном для слушания и для ума.

Что интересно, – творчество некоторых авторов *среда* принимала не вся и не сразу, а иногда даже отторгала, считая их песни «не своими». Как пример, перечислю нескольких авторов – без объяснения причин: Евгений Клячкин, Владимир Высоцкий, ансамбль «Последний шанс», Пётр Старчик, Александр Розенбаум, Алексей Иващенко и Георгий Васильев, Андрей Козловский, Тимур Шаов, Александр Литвинов (Д’ркин) и даже Олег Митяев.

Определить, АП это или не АП (в понимании той самой *среды*) на основании критериев и научных изысканий – **невозможно**, как невозможно доказать, что песни Таривердиева, тем более в исполнении Пугачевой, – «*не наши*» песни. Только незримая интуиция, смещающаяся во времени, является критерием.

Ну и напоследок – ещё одна информация к размышлению.

Авторская это песня или не авторская – определяет сам создатель, творец. Я не говорю, что он – последняя инстанция, но утверждаю, что его мнение имеет место быть. **Спросите самого создателя, к какому жанру, он**

относит своё творчество?

Интересно, что ответили бы, например, такие авторы, как Андрей Макаревич, Юрий Шевчук, Олег Митяев, Сергей Трофимов, Алексей Козловский, Ольга Арефьева, Владимир и Сергей Кривовские, Земфира, Александр Розенбаум, Виктор Третьяков, Александр Щербина, Тимур Шаов, Виктор Луферов, Павел Фахртдинов...

А вопрос я бы поставил так:

Какие из созданных вами песен вы относите к:

- *авторской песне*
- *романсу*
- *бард-року*
- *шансону*
- *эстрадной песне*

И в итоге спросил бы: *К какому жанру вы относите своё творчество?*

...И всё же, споря сам с собой, понимаю, что дать четкое, однозначное, да ещё и короткое, без научных изысков, определение «что такое АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ» – невозможно! Также, как нельзя дать определение, что такое чистый воздух.

Так уж получилось, так уж произошло, что одни песни **мы** называем **нашими**, а другие песни по тем или иным (чаще неопределённым) причинам не вписываются в этот круг.

А что же такое это **мы**? Мы – это среда, образовавшаяся и живущая с конца пятидесятых и до сегодняшнего дня, передающая свои традиции от поколения к поколению. И это – не что иное, как **среда бытования нашей песни**.

А лучшим определением, что такое АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ, является, как мне кажется, **сама эта песня**. Иначе говоря, её определение подтверждается самим фактом её жизни в той самой **среде**.

НА ПОДСТУПАХ К ТЕОРИИ АВТОРСКОЙ ПЕСНИ³¹⁹

Актуальность исследования. Феномен русской авторской песни (АП) в культуре советского периода второй половины XX века легко обозначить, назвав ряд знаковых персоналий: М. Анчаров, Б. Окуджава, Ю. Визбор, А. Городницкий, А. Дулов, Н. Матвеева, В. Берковский, Ю. Ким, Е. Клячкин, Ю. Кукин, В. Высоцкий, А. Галич, С. Никитин, А. Дольский, А. Суханов, В. Долина, Л. Сергеев, О. Митяев и другие.

Но оказалось куда труднее дать авторской песне достаточно строгое определение или хотя бы описание, отражающее её место в культурном пространстве страны и в системе искусств. Известны сотни работ, опубликованных по отдельным аспектам АП в разных областях гуманитарных знаний: философии, истории, филологии, искусствоведении, педагогике. Однако крайне мало исследований, охватывающих этот феномен русской культуры в целом, а не с позиции узкодисциплинарных знаний о нём. Особенность авторской песни состоит ещё и в употреблении одного и того же термина в трёх смыслах для обозначения: собственно самого феномена; свойственного ему вида художественного творчества, классифицируемого многими как некий жанр; произведений искусства, относящихся к этому творчеству. И все перечисленное называется одними и теми же двумя словами³²⁰.

Результат сложившейся ситуации – отсутствие к настоящему времени не только теории АП, развитой в междисциплинарном пространстве, но даже научно обоснованных подступов к её созданию.

Весомым доводом к сказанному служит фрагмент из доклада искусствоведа и культуролога Л. Левина «Проблемы методологии изучения авторской песни», сделанного им на первой в своём роде Международной научной интерактивной конференции «Авторская песня: вчера, сегодня. Завтра?» (Государственный институт искусствознания, 19-21.11.2013): «За полвека изучения авторской песни мы, в сущности, так и не знаем, что мы изучаем. Что предмет наших постоянных тревог и исследовательских побуждений. Может, мы ищем не там, где следует, а там где светлее, веселее, привычнее. Может быть, мы берём не те инструменты для того, чтобы найти

³¹⁹ Впервые опубликовано: «Вопросы культурологии», №6, 2014. С.45-50. Является расширенной печатной версией одноименного доклада, сделанного на Международной научной интерактивной конференции «Авторская песня: вчера, сегодня. Завтра?», которая состоялась с 19 по 21 ноября 2013 г. в Государственном институте искусствознания (сост.).

³²⁰ Для исключения разночтений в дальнейшем упоминание «авторской песни» в первом смысле будем обозначать аббревиатурой АП, а в остальных – словами полностью.

то, что мы хотели бы найти. А может быть, вообще ищем не то»³²¹.

Объект и предмет исследования. Причинно-следственный анализ создавшейся неопределённости позволяет выдвинуть концептуальную гипотезу, что для АП как *объекта исследования* не решена проблема выявления его структуры, теоретически обозначенная как *предмет исследования*. Полагаем, что одним из путей решения данной проблемы может стать структурно-типологическое исследование рассматриваемого феномена в единстве его внутренних структурных элементов и связей, объективно сложившихся в рамках категорий *культура – искусство*.

Ограниченный объём настоящей статьи позволяет лишь тезисно изложить концепцию автора как возможный подход в означенной проблеме, отсылая для более подробного ознакомления к своим предшествующим работам и трудам других исследователей.

Стартовая модель объекта исследования. В её основе – интуитивно-эмпирический метод, сочетающий интуитивные решения любителей и ценителей этих песен (среды бытования) об их принадлежности к понятию-термину *авторская песня* со знанием средой бытования большого числа соответствующих песенных примеров. Положения, излагаемые в этом разделе, подробнее даны в работе³²².

АП в пространстве художественной культуры в общем и целом может быть в первом приближении представлена совокупностью следующих взаимосвязанных множеств:

- произведения авторской песни как вида художественного творчества (авторские песни и их прямые предшественники: туристские, студенческие, самодеятельные);

- создатели произведений авторской песни;

- исполнители (интерпретаторы) произведений авторской песни.

Структурной особенностью АП советского периода является возникновение в стране почти одновременно с формированием нового песенного направления среды его бытования как неформального сообщества в организованных и произвольных формах. Такая среда являлась общественно-социальной опорой и поддержкой АП, в том числе, выполняющей многие функции инфраструктуры этого культурного хронотопа. Такое единение было характерно именно для нашей страны, когда в ней господствовал тоталитарный режим, но оно, исторически сложившееся в конце прошлого века, по традиции сохранилось и при рыночной экономике.

³²¹ Левин Л.И. Проблемы методологии изучения авторской песни. URL: <http://www.youtube.com/v/CqPiJAq2Xsg> – 28.11.2013.

³²² Бельский Л.П. Авторская песня как особое явление отечественной культуры в форме художественного творчества. Сетевой научно-культурологический журнал RELGA. №4 [184] 10.03.2009. URL: <http://www.relga.ru>.

Круг любителей и ценителей этих песен по общекультурному уровню оказался адекватен их создателям и проявлял высокую требовательность к качеству произведений, прежде всего, к их искренности, точности и тонкости передачи настроений и чувств. Так сложилось, что среда бытования действовала активно; её участники были не просто зрителями и слушателями, а становились фактическими соучастниками творческого процесса. Более того, большинство нотных и текстовых изданий авторских песен, выпущенных в СССР, когда это было невозможно трудно, и в России, когда это стало гораздо доступнее, составлено и подготовлено к изданию представителями как раз обозначенной среды бытования. Словосочетание «наша песня», вошедшее в обиход в этой среде, стало для многих синонимом сначала названия *самодельная песня*, а затем термина *авторская песня*. Их эволюция – от названия к термину – подробно рассмотрена в статье³²³.

Из сказанного эмпирически вытекает аксиоматика: *среда бытования АП на некотором временном интервале эволюционно и объективно фиксирует этот феномен и принадлежность к нему тех или иных песен и тех или иных авторов*. Претензия на объективность стартовой модели диктует требование: *никакая признанная авторская песня или признанный автор не должны быть искусственно исключены из рассматриваемого феномена или ограничены в правах в нем, исходя из субъективного мнения исследователя*. Критерием принадлежности песен и их авторов к АП является факт общественного признания, то есть средой бытования. Задача же теоретиков – выяснять, почему такое произошло.

Исходная парадигма. Её определяет тезис: говорим: *песня*, подразумеваем: *песенная культура*, имея в виду всепроникаемость *песни* как *культурной универсалии* во все сферы жизнедеятельности человека на Земле, во все времена и на все территории. Скорее всего, *песня* родилась почти одновременно с появлением человека как биологического вида. Данные науки говорят, что *песня* на ранних периодах становления человечества опередила *музыку* и *поэзию*, отделившись от неё позднее как виды искусства³²⁴. Одним из признаков культуры ранних периодов являлась *дописьменность*, что позволяет обозначить песенную культуру, соответствующую ранним временам, как *устную*. Так, в давней литературной энциклопедии понятие «песня» определено как «первичный вид музыкально-словесного высказывания» с добавлением, что «это – фольклорный жанр, который в широком своём значении включает в себя всё, что поётся, при условии одновременного сочетания слова и напева»³²⁵.

³²³ Беленький Л.П. Авторская песня и творческий метод её создания // Обсерватория культуры. Журнал-обозрение. 2012. №4. С.49-52.

³²⁴ Литературный энциклопедический словарь. М., Советская энциклопедия, 1987. С.293; Музыкальный энциклопедический словарь. М., Советская энциклопедия, 1990. С.359-360.

³²⁵ Литературная энциклопедия. Т. 8. М., Советская энциклопедия, 1934. С.587.

Впоследствии, по мере появления у разных народов письменности, сначала текста на основе языка, а затем – музыкального с помощью нот (конец IX – начало XVIII века), происходит становление так называемого «композиторского письма»³²⁶, заложившего традицию письменного композиторского творчества, преобладающего и поныне. Соответственно формировалась и профессиональная композиторская песня, предполагавшая, в основном, соучастие композитора, поэта, исполнителя и аккомпаниатора, в качестве которого часто играл оркестр. Такая песня «оживает» лишь в исполнении и потому при множестве в ней авторов по сути является не *авторской*, а – *соавторской*.

Но с изобретением *нотации* не исчезает устная песенная культура. Изначально оставаясь в фольклоре, она становится востребованной и в других появляющихся или возрождающихся видах и жанрах искусства. Поэтому песенную культуру типологически следует рассматривать в двух возможных формах: устной (фольклор или иная, схожая с ним), и письменной (профессиональной композиторской).

Описанная типология песенной культуры ставит перед нами вопрос: к какой из её форм принадлежит АП? Ответ на него, по-видимому, однозначен: к устной. Этот факт подтверждён многими публикациями и, более того, статьями в энциклопедиях³²⁷, а также значительным объёмом накопленных эмпирических данных, в том числе автором настоящей статьи как составителем ряда нотных изданий авторских песен³²⁸. Однако внутри устной песенной культуры возможны разные творческие методы создания песен, каждый со своими особенностями. Поэтому за *базис исследования* нами выбран *устный метод песенного творчества*, присущий большинству создателей авторских песен³²⁹, характерные особенности которого с учётом вышеизложенного будут рассмотрены ниже. Такой подход к созданию теории АП может быть охарактеризован как взгляд на АП изнутри, по типу: «как делается», и является прямо противоположным традиционному взгляду с позиции наблюдателя со стороны – по типу «что получается», преимущественно свойственному исследователям этого феномена.

Общая формула песенного творчества. Обратимся к двум общеизвестным признакам, отделяющим профессиональное искусство и фольклор друг от друга: преобладающая форма творчества (письменное –

³²⁶ Конен В.Дж. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. М., Музыка, 1994. С.27-28.

³²⁷ Левин Л.И. Авторская песня // Эстрада в России. XX век. Энциклопедия. М., «Олма-Пресс», 2004. С.8.

³²⁸ Возьмемся за руки, друзья! / автор-составитель Л.П. Беленький. М., Мол. гвардия, 1990; Люди идут по свету: Книга-концерт / сост. Л.П. Беленький и др. М., Физкультура и спорт, 1989; Среди нехоженых дорог одна – моя: Сб. туристских песен / сост. Л.П.Беленький. М., Профиздат, 1989.

³²⁹ Беленький Л.П. Авторская песня и творческий метод её создания. С.52.

устное) и персонализация творчества (авторское – анонимное). И примерим эти признаки к авторским песням с учётом изложенного. Получим: по первому признаку это – устная форма песенного творчества, а по второму – авторская, что следует из самого названия песни. Суммируя, имеем краткую формулу, характеризующую вид песенного творчества, свойственного всем авторским песням, любого художественного стиля: *устное авторское песенное творчество*. Проведем мысленный эксперимент. Исключим из полученной формулы слово *устное*, получим *авторское песенное творчество*, что означает – профессиональная песня. Если же уберём слово *авторское*, получим *устное песенное творчество*, то есть фольклор³³⁰. Из сказанного следует, что АП по совокупности значений признаков, различающих *профессиональное искусство* и *фольклор*, может оцениваться непременно как *срединное явление* между ними, никак иначе, акцентируя при этом внимание на возможной многослойности художественной культуры, а следовательно и песенной.

В данном случае мы логическим синтезом на примере АП пришли к выводу о существовании между профессиональным искусством и фольклором третьего слоя, обладающего особыми признаками и свойствами, которые до нас подробно были рассмотрены музыковедом В. Конен³³¹ и искусствоведом по живописи В. Прокофьевым³³². Впервые на схожесть теории В. Прокофьева о трёх уровнях художественной культуры с характерными особенностями АП обратил внимание А. Дулов, обозначив «третий» уровень (по нашему – «средний слой». – Л.Б.) как *вольный*, то есть «наиболее независимый от профессиональных, социальных, идеологических, экономических и даже художественных канонов и условностей в обществе», критерием которого является «абсолютное сохранение независимости своей человеческой. И где-то нравственности, совести своей»³³³.

Выделим такие привычные признаки авторских песен как незаданность и незаказанность, искренность и доверительность. И определим конкретную авторскую песню выражением *художественное высказывание перед самим собой*, сформулированным по аналогии с выражением из статьи В. Прокофьева³³⁴. Такое определение представляется показательным на стадии создания авторской песни, но полученный артефакт в том же качестве – искренности и доверительности – далее воссоздаётся на публике и потому оказывается ей интересным.

Отсюда получаем первый критерий качества авторских песен: *степень*

³³⁰ Там же.

³³¹ Конен В. Дж. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. М., Музыка, 1994.

³³² Прокофьев В.Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М. Наука, 1983. С.6-28.

³³³ Дулов А.А. «А музыке нас птицы научили...» М., Вагант-Москва, 2001. С.3.

³³⁴ Прокофьев В.Н. С.20.

доверия, вызываемого авторской песней в контакте её создателя со зрителем (слушателем). Запомним, этот критерий, он – этического свойства. Не случайно А. Дулов намеренно подчёркивал, что главная заслуга этой песни «не в эстетической и не в социальной области, а – в этическом служении»³³⁵.

Однако заметим: достижение главной заслуги авторской песни неосуществимо без соответствующих и сопутствующих художественных выразительных средств. Поставленная цель требует от них адекватности высокой миссии этического служения. Но она же обусловлена неким устным творческим методом создания авторских песен, требующим пояснения.

Как создаётся авторская песня? Здесь в уточнённой редакции задана аксиоматика, приведённая автором настоящей статьи в его работе³³⁶:

- авторская песня создаётся в пении собственным природным голосом;
- создатель авторской песни представляет её как артефакт публично в пении как целостное личностное произведение, независимо от того, кто в нём автор мелодии или стихов (слов);
- музыкальная составляющая авторской песни получается такой, какую в состоянии показать её создатель собственным голосом;
- природные певческие особенности выразительно дополняет гитарный аккомпанемент (возможен фортепьянный или аккордеонный), нередко специфичный у разных создателей песен.

Второй пункт аксиоматики определяет слово *авторская* в термине *авторская песня* в двух смыслах: песня, созданная и представляемая автором (создателем) и песня, представляемая от лица автора, то есть личностная, претендующая на ответное доверие зрителя (слушателя). Этот пункт снимает вопрос о дихотомии создателей авторских песен на показательную часть, где присутствуют все четыре признака (музыка, стихи, исполнение, аккомпанемент) и ту, в которой из перечисленного что-то заимствуется, чаще – стихи, реже – музыка.

В музыкальном аспекте авторская песня допускает бóльшую широту, чем песня эстрадная или в традиционный романс; здесь стилистически встречаются как мелодичность, так речитатив и мелодекламация. Поэтому слово *песня* может толковаться расширительно как общение посредством пения, наводя на мысль о допустимости введения понятия *искусство доверительного общения*, в смысле умения создавать особенную атмосферу доверия выступающего с залом.

Общий творческий метод отечественных бардов по своей природе ориентирован на создание целостного музыкально-словесного высказывания.

³³⁵ Дулов А.А. С.3.

³³⁶ Беленький Л.П. Авторская песня и творческий метод её создания. С.52-54.

Ни одна из его составляющих – музыкальная, словесная, исполнение – не претендует на художественную самодостаточность. Единица измерения – песня в целом³³⁷, а термин *авторская песня* не просто соединение двух слов, а идиома, пословно не переводимая на другие языки.

«Лучшие из наших песен те, в которых найдено своеобразное неразложимое целое – сформулировал Ю. Ким. – Напечатанные в виде стихов, наши песни многое теряют, они непременно должны звучать. <...> Вот почему я говорю о неразложимом целом. Оно и есть наше выразительное средство»³³⁸.

Но ориентация на достижение *неразложимого целого* есть не *синтез*, а *синкретизм*, свойственный искусству до разделения труда в искусстве и оказавшийся востребованным в наши дни на другом общекультурном и интеллектуальном уровне. Возможность существования современного синкретического искусства применительно к авторскому песенному творчеству, по-видимому, впервые предположил М. Анчаров³³⁹. Свойство же художественного произведения существовать как неразложимое целое, также видимо впервые, было названо автором этой статьи «синкретикой», в соответствии с синкретическим видом искусства, к которому типологически относится АП³⁴⁰. Тогда на вопрос о жанре АП, можно ответить: авторская песня в типологии искусств – есть не жанр, а вид современного *синкретического искусства*, полагая, что в этом искусстве могут иметь место и другие его виды.

Носителями образности в авторских песнях как произведениях искусства в общем случае являются *напев*, *слова* и *авторская интонация*. При этом неотделимыми от авторского исполнения элементами этой песни становятся такие трудно формализуемые понятия как вдохновение и энергетика. Те, что необъяснимо, но неизбежно воспринимаются зрителями и слушателями на эмоциональном и подсознательном уровнях. В сумме это и есть современное синкретическое искусство, творимое на глазах у публики и, более того, совместно с публикой, поскольку и вдохновение, и энергетика существенно зависят от её реакции.

Ещё одним критерием качества здесь служит *возможность целостного восприятия зрителем (слушателем) авторской песни, заложенная её создателем*. Это второй критерий, и он – эстетического свойства.

³³⁷ Возьмемся за руки, друзья! / автор-составитель Л.П. Беленький. М., Мол. гвардия, 1990. С.3.

³³⁸ Беленький Л.П. Авторская песня и творческий метод её создания. С.54.

³³⁹ Там же. С.54.

³⁴⁰ Беленький Л.П. Авторская песня как особое явление отечественной культуры в форме художественного творчества. Сетевой научно-культурологический журнал RELGA. №4 [184] 10.03.2009. URL: <http://www.relga.ru>.

Два выявленных критерия качества – первый и второй – образуют вместе неделимое единство этической и эстетической основ авторской песни, чем ценно это искусство и в чём его отличие от многих схожих других³⁴¹.

Особого внимания заслуживает понятие *авторская интонация*, подробно рассмотренная в работе³⁴². В отличие от монокомпонент – напева и слов, она – компонента комплексная и включает в себя две основные составляющие, которые можно условно назвать *исполнительской* и *личностной*. Поэтому *авторскую интонацию*, видимо, правильнее обозначить как *авторскую интонационную систему*, а термин *авторская интонация* – применять для краткости. Именно *авторская интонация* обеспечивает узнаваемость, отличающую произведения одного автора от другого, а, следовательно, и художественную новизну песен, соединяя неразложимо *напев* и *слова* в авторскую песню как в *синкретическое целое* и обуславливая принадлежность созданного целого к *синкретическому искусству*.

³⁴¹ Беленький Л.П. Авторская песня – явление отечественной культуры // Воспитательный потенциал авторской песни / сост. Н.А.Беленькая, Л.П.Беленький, В.П.Голованов, Ю.С.Константинов – М., Учреждение РАО «Институт семьи и воспитания», 2010. С.14.

³⁴² Там же. С.15-16.

Научное издание

Авторская песня: Взгляды и мнения

Статьи – Дискуссии – Интервью

Выпуск издания приурочен к проведению
VIII Международного детско-юношеского фестиваля
авторской песни «Зеленая карета»

Составитель и ответственный за выпуск – Л.П. Беленький

Дизайн переплета – Н.В.Мельгунова

Компьютерная верстка – А.Р. Семенихин

Подписано в печать: 9.10.2017 г.

Формат 60 x 88 ¹/₁₆

Уч.-изд.л. 36,03 Усл.-печ.л. 31,1

Гаритура Times New Roman

Тираж 500 экз.

Оригинал подготовлен в ГБУ ДО города Москвы
«Центр творчества «На Вадковском»,
Детско-юношеский центр авторской песни
«Многоголосье»
127030, Москва, Мира просп., 43

ISBN 978-5-6040014-0-0



Отпечатано в типографии «Харвест Групп».
Москва, ул. Матросская Тишина, д. 1а.
E-mail: vit891@ranbler.ru
Тел. +7 495-729-3736