



L. P. Belenky

**The cultural foundations
of the theory of author's
(bard) song**



Леонид Петрович Беленький

*Культурологические основы
теории авторской песни*

Leonid Petrovich Belenky
**The cultural foundations of the theory
of author's (bard) song**

Леонид Петрович Беленький
**Культурологические основы теории
авторской песни**

Lulu Press, Inc.
Raleigh, North Carolina, USA
2016

UDC 005.008

B41

Reviewers:

Dukov, Evgeny Viktorovich, doctor of philosophy (specialty 24.00.01), Professor, head of the sector of entertainment of culture, State Institute for art studies

Esakov, Valery Anatolievich, doctor of Culturology, Professor, honored worker of culture of the Russian Federation, Vice-rector for scientific activity and to the Board of Trustees of Moscow state Institute of culture

Рецензенты:

Дуков Евгений Викторович, доктор философских наук (специальность 24.00.01), профессор, заведующий сектором зрелищно-развлекательной культуры Государственного института искусствознания

Есаков Валерий Анатольевич, доктор культурологии, профессор, заслуженный работник культуры Российской Федерации, проректор по научной деятельности и попечительскому совету Московского государственного института культуры

B41 Belenky, L. P.

The cultural foundations of the theory of author's (bard) song. Raleigh, North Carolina, USA: Lulu Press, 2016.

171 p.

ISBN 978-1-326-66310-0

(RUS)

The second half of the twentieth century led to the emergence of a peculiar phenomenon in Russian song culture, which was called “author’s (bard) song” and strongly declared itself in song space of the Soviet Union, surpassing professional composers and lyrics writers of the Soviet songs. There are hundreds of publications devoted to various aspects of the author’s song covered in different fields and disciplines: history, Philology, sociology, art history, musicology, pedagogy, etc. However, despite the plethora of views and opinions regarding art song, still there is a lack of studies covering this phenomenon in General, and not particular positions. The result of this situation is the absence to date of not only the theory of author’s song, which has been developed in an interdisciplinary space, but even science-based approaches to its creation.

Published monograph is the first attempt to develop cultural foundations of the theory of art song by identifying structural-typological relations in the author’s song as the phenomenon in General in relation to the space marked by categorical coordinates “culture – art”.

ISBN 978-1-326-66310-0

© Belenky, L. P. , 2016

© Lulu Press, Inc., 2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ АВТОРА.....	4
ГЛАВА 1. ПРЕДПОСЫЛКИ К СОЗДАНИЮ ТЕОРИИ АВТОРСКОЙ ПЕСНИ.....	7
1.1. Общие проблемы и пути их решения.....	7
1.2. Степень и анализ научной разработанности проблемы	13
1.3. Теоретико-методологические основы исследования.....	26
Глава 2. АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ КАК ОБЪЕКТ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ.....	28
2.1. Общая часть.....	28
2.2. О песне вообще и о песенной культуре	30
2.3. Исторический обзор песенной культуры и классификация её структурных признаков	38
2.4. Структурное описание авторской песни применительно к понятию «культурный хронотоп»	49
2.5. Генезис и эволюция семантики авторской песни	70
2.6. Авторская песня и творческий метод её создания	92
Глава 3. СТРУКТУРНО-ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ОТНОШЕНИЯ АВТОРСКОЙ ПЕСНИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ.....	103
3.1. Общие положения.....	103
3.2. Типология отношения авторской песни и художественной самодеятельности в культуре советского периода	104
3.3. Типология отношения авторской песни и фольклора	110
3.4. Авторская песня в контексте многослойной художественной культуры	124
3.5. Авторская песня как вид современного синкретического искусства	142
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	155
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	160

ОТ АВТОРА

С этими песнями, когда их ещё называли студенческими и туристскими, я познакомился где-то в году 1966-м. Чуть позже, работая в одном из НИИ, с увлечением занимался организацией концертов авторов-исполнителей. В разные годы у нас выступали В. Высоцкий, А. Дулов, Б. Вахнюк, Ю. Визбор, А. Городницкий, В. Берковский, Ю. Ким, В. Егоров, Е. Клячкин, Ю. Кукин, С. Никитин, С. Крылов, В. Качан, Ю. Колесников, Б. Щеглов, В. Бережков, Ю. Аделунг и многие другие... Впоследствии занятие сугубо любительское как-то само собой переросло в профессиональное.

В 1980-е годы отечественные барды ещё не были избалованы нотными публикациями, и мне довелось опубликовать свыше 500 их песен в центральных издательствах «Профиздат», «Физкультура и спорт», «Молодая гвардия» и «Советский композитор», а также вести постоянные рубрики в журнале «Физкультура и спорт» и репертуарном сборнике «Молодежная эстрада». В 1989 г. в «Профиздатом» была издана первая в СССР комментированная нотная антология авторской песни «Среди нехоженных дорог одна – моя». В ней я выступил одновременно составителем, автором комментариев и предисловий к разделам. Почти следом вышли в свет ещё два издания: книга-концерт «Люди идут по свету» (1989), в которой я возглавлял коллектив составителей, включающий В. Акелькина, И. Акименко, В. Трепетцова и рассказы об авторской песне «Возьмёмся за руки, друзья» (1990) с песнями, дополненными моими статьями и очерками.

В развитии книжной деятельности в 1988 г. мною было инициировано издание Библиотеки авторской песни «Гитара и слово», в которой я стал главным редактором, а в состав редколлегии вошли Б. Акимов, М. Баранов, И. Михалёв, Р. Шипов и В. Щербакова. Для начала в мягкой обложке появились авторские сборники песен Ю. Визбора «Сад вершин» (1988), И. Михалева «Выбранные места из разговоров с друзьями» (1990) и М. Щербакова «Вишневое варенье» (1990), а затем под эгидой Советского фонда культуры – в твёрдом красочном переплёте и на хорошей белой бумаге – книги песен Ю. Кукина «Дом на полпути» (1990), А. Вертинского «За кулисами» (1991) и М. Анчарова «Звук шагов» (1992). В 1990 г. при моём организационном и творческом участии совместно с Оргкомитетом туристского фестиваля авторской песни имени Валерия Грушина издана нотная обзорная книга песен «Грушинский», составителем которой стал В. Шабанов из Тольятти.

Вся эта бурная жизнедеятельность сопровождалась многими концертами, фестивалями и конкурсами, где я время от времени был членом разных жюри. И, что весьма важно, – общением с композиторами Я. Френкелем, Б. Терентьевым, Г. Gladковым, В. Дашкевичем, поэтами Ю. Левитанским, Н. Кончаловской, М. Львовским, Ю. Ряшенцевым, Д. Сухаревым, журналистами Н. Вайноненом, В. Гладилиным, С. Есиным, М. Кусургашевым, Е. Некрасовым, альпинистами Э. Мысловским, В. Кавуненко, Ю. Пискуловым, В. Климашиным и другими яркими личностями.

Из встреч тех лет запомнились научные дискуссии с Ю. Андреевым, одним из ранних исследователей самодетальной песни, тогда главным редактором «Библиотеки поэта», судьбоносное общение с филологом Л. Аннинским, издательские контакты с С. Магой, заведующим вокальной редакцией «Советского композитора», а также с главным редактором альманаха «Поэзия» Н. Старшиновым.

Не перечисляю здесь собственно бардов, поскольку из всех классиков авторской песни, а также общеизвестных и регионально известных авторов-исполнителей песен мне в жизни лично не довелось познакомиться только с А. Крупном, погибшим в 34 года с группой товарищей под лавиной во время похода в Восточных Саянах, и А. Галичем – его выдавили из страны раньше, чем я был принят в круг участников уникального явления отечественной культуры, удостоенного в результате именем АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ.

Считаю большим везением близкое знакомство с двумя разносторонне одарёнными людьми, из тех, что стремились глубоко осмыслить суть своего занятия авторской (бардовской) песней. Они и привили мне любознательность к познанию её секретов. Это Михаил Леонидович Анчаров – бард, поэт, прозаик, драматург, художник, изобретатель, философ и Александр Андреевич Дулов – бард, учёный и мыслитель.

В силу основной профессии – специалиста по аналоговым радиотехническим устройствам и из-за написания диссертации по технической диагностики, мне в начале 1980-х довелось осваивать принципы системного анализа и теории классификации, что привело к формированию в сознании классификационного типа мышления, применимого, как известно, для любой области знания. С таким серьёзным заданием я, конечно, не смог пройти мимо теоретического осмысления авторской песни как культурного феномена во всём его особом своеобразии и разнообразии. Проблемные размышления, концептуальные версии и догадки постепенно трансформировались в теоретические постановки задач, причинно-следственные связи,

выводы и терминологические определения. Полученные результаты «проверялись на истину», дополнялись и уточнялись в беседах и дискуссиях с самыми разными оппонентами из сообщества создателей этих песен и представителей активной среды бытования. В этой связи считаю уместным упомянуть Б. Окуджаву, Б. Вахнюка, В. Берковского, А. Якушеву, А. Загота, М. Кусургашева, Б. Полоскина, Н. Матвееву, И. Михалева, В. Ланцберга, С. Крылова, Ю. Лореса, И. Олтаржевскую, В. Забловского, В. Фаевцева, И. Каримова, Н. Курчева, С. Рабинова, Р. Шипова, М. Баранова, Д. Соколова, В. Щербакову, М. Столяра, А. Костромина, Л. Левина, Н. Романова, И. Зимина.

По мере погружения в добровольно избранную тему постепенно формировалось довольно стройное, как мне казалось, междисциплинарное представление об авторской песне как особом явлении отечественной культуры в форме художественного творчества, что отражено в одноимённой статье в сетевом научно-культурологическом журнале «Relga.ru», за публикацию которой я весьма признателен его главному редактору А. Акопову.

Судьбоносным событием явилось знакомство с доктором культурологии А. Рылёвой, автором монографии «О наивном», д.ф.н., В. Рабиновичем – заведующим сектором «Языки культур» Российского института культурологии и д.ф.н., Е. Дуковым – заведующим сектором зрелищно-развлекательной культуры Государственного института искусствознания. Общение с ними вызвало идею написания кандидатской диссертации по теме «Авторская песня в отечественной культуре второй половине XX века». Подготовке к защите способствовали профессора Московского государственного института культуры: А. Аронов – заведующий кафедрой истории, истории культуры и музееведения и В. Есаков, мой научный руководитель, ныне проректор по научной деятельности, а также И. Малыгина и Т. Суминова, председатель и учёный секретарь диссертационного совета, соответственно. Эта диссертация и легла в основу настоящей монографии.

Не претендуя на истину в последней инстанции и желание объять необъятное, хочу поделиться с будущими читателями этой книги собственной системой научных воззрений на исследуемый объект.

Особая благодарность моей жене Наталии Беленькой за реальное творческое участие во всех моих занятиях авторской песней, и за неуклонное содействие в становлении меня как специалиста в этой сфере художественного творчества.

Леонид Беленький

ГЛАВА 1. ПРЕДПОСЫЛКИ К СОЗДАНИЮ ТЕОРИИ АВТОРСКОЙ ПЕСНИ

1.1. Общие проблемы и пути их решения

Вторая половина XX века вызвала к жизни своеобразный феномен отечественной песенной культуры, который получил название «авторская песня» и решительно заявил о себе в песенном пространстве Советского Союза, потеснив профессиональных композиторов и авторов слов советской песни. Ценности, накопленные авторской песней за отмеченный период, делают её важной частью культурного наследия и национального достояния современного российского общества. Однако вплоть до сегодняшнего времени имеется крайне мало исследовательских работ системного характера, позволяющих дать авторской песне научное определение или описание, отражающее её место в культурном пространстве страны и в системе искусств, а также подтверждающее или обосновывающее правомерность исторически сложившейся для этого феномена совокупности названий и терминов.

Причин тому несколько. Во-первых, многогранность и многофункциональность, равно как и неоднозначность рассматриваемого культурного феномена, объективное познание которого представляется возможным только с учётом историко-культурного и социально-политического контекста его бытования. Во-вторых, многие из авторских песен функционально выходили за чисто песенные рамки в традиционном терминологическом смысле: воспринимались значительным числом людей шире, чем просто песня, становясь средством их духовного единения в условиях идеологической цензуры.

И наконец, причина третья, на ней стоит задержаться подольше. Она кроется в том, что всем нам привычное словосочетание «авторская песня» как в научных исследованиях, так и в публицистике семантически рассматривается в трёх ракурсах и, соответственно, понимается в трёх смыслах. Столь важная особенность отражает сложность и многозначность отечественного социокультурного феномена второй половины XX века, за которым устойчиво закрепилась идиома из двух слов как обобщающий термин, сегодня уже привычный.

Действительно, к настоящему времени словосочетание «авторская песня» обрело в одной и той же идиоматической конструкции устойчивую применимость в трёх терминологических смыслах: для обозначения собственно самого феномена отечественной культуры; свойственного ему вида художественного творчества, классифицируемого многими исследователями как некий «жанр»; художественных произведений, относящихся к этому виду художественного творчества.

Указанная многозначность позволяет представлять авторскую песню в философском поле приложения сил учёных по-разному, зависимо от поставленной исследовательской задачи. Скажем, если позиционировать авторскую песню как некий феномен в целом, а как раз к этому случаю и сводится первый ракурс, то, зависимо от контекста изучения этого феномена, он может рассматриваться или как объект, или как предмет исследования.

В частности, *авторская песня* как целостный социокультурный феномен видится в качестве объекта исследования при ориентации исследователя на научные направления общегуманитарного характера, такие как философия и культурология. В этом случае целью культурологического познания может стать выявление своеобразия и уникальности конкретного феномена относительно других сопоставимых объектов того же временного периода, что позволяет выделить авторскую песню в отдельный класс объектов отечественной песенной культуры. А далее возникает желание продолжить изучение ценностей, характеристик, свойств и признаков обозначенного феномена как в рамках выделенного класса, так и в сравнении или в сопоставлении его с другими классами, формируя множественность аспектов предметов исследования авторской песни, относящихся к разным научным направлениям и дисциплинам: семиотике, лингвистике, филологии, музыковедению, психологии, педагогике и прочим. Подтверждением сказанного служит значительное число разнотемных научных публикаций и свыше полусотни защищённых диссертаций.

Но изучение авторской песни как объекта исследования требует задания в какой либо форме стартовой модели его описания. В общем случае она может быть объективной или субъективной, в зависимости от аксиоматики, принятой исследователем. В основе этих двух типов моделей лежат признаки принадлежности создателей этих песен и самих песен к феномену «авторская песня». Здесь бытует мнение, что своеобразие и типологическая узнаваемость авторских песен

интуитивно понятны, а потому требуется лишь научное уточнение, а то и раскрытие этой «понятности».

С другой стороны, культурологический аспект изучения авторской песни как феномена в целом в постановке «предмет исследования» предполагает наличие некоего базового, опорного объекта исследования более общего уровня, в качестве которого, вроде бы очевидным, представляется выбор такого феномена как «песня вообще». Как песня любая в многовековой истории человечества. Утверждаемый посыл обусловлен убежденностью ряда исследователей, что в названии «авторская песня» опорным служит слово «песня», а «авторская» является определительным к нему прилагательным, свидетельствуя о наличии некоего подкласса. Странники такой концепции уверены, что переходу от объекта к предмету исследования должно непременно предшествовать определение понятия «песня вообще», что, как будет показано ниже, весьма проблематично. На наш взгляд, убежденность их в том, что, не определив суть исходного объекта, недопустимо заниматься одним из его предметов, способна завести исследование в логический тупик.

Теперь обратим внимание на второй ракурс. Когда в конце 1950-х – начале 1960-х начали массово появляться песни, создаваемые непрофессионалами в этом творчестве, то есть не членами Союза композиторов, а студентами и выпускниками разных ВУЗов, представителями бродячих профессий и т.д., перед композиторами и поэтами, литературоведами и музыковедами, журналистами и критиками встал вопрос, куда, к какому направлению в искусстве, а может и не в искусстве, а может куда-то ещё, отнести это песенное творчество. Порой весьма низкого художественного уровня, но чрезвычайно популярного среди молодежи, составлявшего заметную конкуренцию профессиональным советским песням. Давний вопрос не закрыт до сих пор. Одни считают, что это явление литературное, точнее, одна из форм поэзии, другие, что оно – музыкальное, третьи же – театральное, вроде театра одного актёра. Перечисленные разновидности, отнюдь не конечного множества, позволяют исследователям задать по отношению к авторской песне адекватное множество предметов исследования с образованием конструкций по типу «авторская песня как...», например, «авторская песня как литературный факт» или «авторская песня как жанр музыкальной культуры», где объекты исследования литература, музыка, театр выступают как понятия иерархически более высокого уровня. Попутно заметим, что согласно высказыванию известного фольклориста В.Е. Гусева «к изучению песнетворчества поэтов и композиторов

возможны различные подходы: литературоведческий, музыковедческий, фольклористический, культурологический», но только культурологический «по сути своей является комплексным», предполагая совмещение разных методов исследования¹.

И наконец, рассмотрим ракурс третий, к которому в итоге подводят и первый, и второй. Как ни теоретизируй, а конечным продуктом творчества выступает собственно сама песня. Некий артефакт, называвшийся когда-то студенческой или туристской, потом самодельной, а позже приобретший имя «авторская» с вариацией «бардовская». На этом этапе замечены два полярных мнения: АП как искусство и АП как бытовая музыка, имеющие, как нам представляется, равное право на существование.

Выше перечислены лишь некоторые трудности, с которыми сталкивается любой серьёзный исследователь, решивший окунуться в познание секретов особого воздействия на людей авторских песен, кажущихся порой весьма неприятными. Полагаем, для достижения должного результата здесь вполне уместны исторические параллели. Не случайно в научной среде и в общественном мнении после долгих споров и дискуссий за создателями этих песен закрепилось средневековое название *барды*, а не *композиторы* и *поэты-песенники*, в результате чего слово «барды» и словосочетание «авторская песня» стали восприниматься смысловым единством: авторские песни сочиняют барды, а барды выступают перед публикой с авторскими песнями.

В настоящей монографии «авторская песня» рассматривается как феномен песенной культуры, ведущей начало с древних времён существования человечества, а не по принадлежности к сфере музыкального искусства, исторически более поздней, к которой относилась советская песня того же временного периода, творимая усилиями профессиональных композиторов и поэтов-песенников.

Введение в аппарат исследования понятия «песенная культура» как категориального, почти не встречающегося в отечественных научных публикациях именно в таком аспекте, позволяет позиционировать русскую «авторскую песню», создаваемую на русском языке и людьми, думающими на нём, как параллельную песенную культуру советского периода второй половины XX века. Как будет показано ниже, она отличается от официальной «советской песни» по методу творчества и является неофициальной по сути.

¹ В.Е. Гусев. Песни, романсы, баллады русских поэтов // Песни русских поэтов: Сборник в 2-х т., 1988. Т.1, С.8.

Авторскую песню как культурный феномен несложно обозначить перечислением её некоторых ярких представителей, относящихся к нескольким поколениям: А.А. Галич, М.Л. Анчаров, Б.Ш. Окуджава, А.А. Дулов, В.С. Берковский, Ю.А. Кукин, А.М. Городницкий, Ю.И. Визбор, Е.И. Клячкин, Н.Н. Матвеева, Ю.Ч. Ким, В.С. Высоцкий, А.А. Дольский, С.Я. Никитин, А.З. Мирзаян, А.А. Суханов, Л.А. Сергеев, В.А. Долина, О.Г. Митяев, М.К. Щербаков, Т.С. Шаов и др.

Столь же незатруднительно вспомнить ряд известных советских композиторов и их поэтических соавторов, сочинявших песни в те же годы и в тех же общественно-политических реалиях, правда с иными возможностями, обеспеченными со стороны государства публикациями, концертными залами, радио и телевидением.

Это – композиторы: А.Г. Новиков, М.И. Блантер, В.П. Соловьев-Седой, В.И. Мурадели, А.И. Островский, С.С. Туликов, М.Г. Фрадкин, Я.А. Френкель, А.А. Бабаджанян, Г.Ф. Пономаренко, О.Б. Фельцман, Э.С. Колмановский, В.Я. Шаинский, А.Н. Пахмутова, А.П. Петров, М.Л. Таривердиев, А.Г. Флярковский, А.Н. Колкер, И.М. Лученок, Д.Ф. Тухманов, а также поэты-песенники: Л.И. Ошанин, Е.А. Долматовский, М.Л. Матусовский, В.Г. Харитонов, К.Я. Ваншенкин, М.И. Танич, Е.М. Винокуров, Р.И. Рождественский, А.Д. Дементьев, Н.Н. Добронравов, Л.П. Дербенёв, М.С. Пляцковский Л.В. Куклин, Е.А. Евтушенко, К.И. Рыжов, И.Д. Шаферан, и др.

Специфика настоящей монографии не предусматривает искусствоведческий анализ особенностей профессиональных советских песен, с которым можно ознакомиться в работах музыковедов В.А. Васиной-Гроссман «Вокальные формы» (1960), А.Н. Сохора «Русская советская песня» (1959) и «Пути развития массовой песни» (1968), Т.П. Поповой «О песнях наших дней» (1969), В.И. Зака (составитель) «Мастера советской песни» (1977), Е.А. Матутите «Песня и время» (1977) и «Советская массовая песня 70-80-х годов» (1982), Л.И. Ивановой «Советская песня» (1996).

Применительно к авторской песни известны сотни публикаций, посвящённых всевозможным её аспектам, рассматриваемым в разных областях и дисциплинах: истории, филологии, социологии, искусствоведении, музыковедении, педагогике и т. д. Примечательно, что данный объект достаточно много и активно обсуждался не только в научных работах (филологических, культурологических, музыковедческих, социологических), но также в текстах журналистского характера. Кроме того, сами участники этого социокультурного движения постоянно стремились к выработке

собственного понимания природы авторской песни и вырабатывали свой собственный язык описания данного явления.

Однако, несмотря на столь значительное изобилие взглядов и мнений касательно авторской песни, до сих пор очевиден недостаток исследований, охватывающих этот феномен в целом, а не с частных позиций. Результат сложившейся ситуации – отсутствие к настоящему времени не только теории *авторской песни*, развитой в междисциплинарном пространстве, но даже научно обоснованных подступов к её созданию.

Подтверждением служат три разновременных высказывания, самое раннее из которых принадлежит музыковеду В.А. Фрумкину, участнику Всесоюзного семинара по проблемам самодеятельной песни (1967). В программном докладе «Музыка и слово» он призвал: «Давайте братья за комплексный подход к песне. Воспринимаем то её мы, конечно, хорошо. Ощущаем правильно. Но, когда начинаем анализировать и писать о ней, пока что до сих пор нет ни одной ещё 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 всё-таки соединять одно с другим» [203]. Спустя двадцать лет литературный критик Е.А. Сергеев в статье «Многоборец» (1987) отмечает: «Но вот жанр в целом так до сих пор и остаётся неузаконенным. <...> Жанр не узаконен культурно. В абсолютном большинстве статей <...> о родовых, жанровых свойствах – речи нет» [177, С.128-129]. А сегодня – уже в новом столетии – музыковед и культуролог Л.И. Левин в докладе «Проблемы методологии изучения авторской песни», сделанном им на первой в своём роде Международной научной интерактивной конференции «Авторская песня: вчера, сегодня. Завтра?» (ГИИ, 19-21.11.2013 г.) констатирует: «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 то, что мы хотели бы найти. А может быть, вообще ищем не то...» [108].

Как знать, возможно, в словах Л.И. Левина и нет чего-то парадоксального. По-видимому, для системного осмысления *авторской песни* в плане проблемно-методологическом необходима некоторая временная дистанция исследователя от активного периода становления этого феномена русской песенной культуры.

Резюмируя изложенное, автор данного исследования пришёл к выводу, озвученному им на упомянутой выше конференции в своём докладе «На подступах к теории авторской песни», представленном позже в одноимённой статье журнала «Обсерватория культуры» [28, С.46]. Опубликованный тезис сформулирован следующим образом: «для авторской песни – феномена русской культуры второй половины XX века, рассматриваемого как **объект исследования** в контексте песенной культуры, до сих пор не решена **проблема** выявления его **структуры** во взаимосвязи с **теоретическим осмыслением** этого феномена **как единого целого**».

Выбор контекста исследования – культуры песенной, а не музыкальной или поэтической, сделан осознанно и будет пояснён ниже. Ещё раз обратившись к высказыванию фольклориста В.Е. Гусева о том, что только культурологический подход к песенному творчеству «по сути своей является комплексным» будем полагать, что действия, осуществляемые в намеченном нами направлении способны дать результат, позволяющий разработать культурологические основы теории авторской песни.

1.2. Степень и анализ научной разработанности проблемы

Огромное значение песни и песнопения в создании приемлемого миропорядка, в политике и культуре, в особом воздействии её на духовно-нравственное состояние людей отмечали в своё время Дамон, Платон, Аристотель, Плутарх и другие великие учёные Древней Греции. Ритм и тональность в пении и в музыке влияют на моральные позиции человека, воздействуют на его волю – парализуют или возбуждают, могут ввергнуть в безумие или исцелить – полагали «пифагорейцы», а античные «орфики» верили, что певец своей речью подобен богам и дар его сверхчеловеческий.

Изучение авторской песни в контексте многообразия духовной и художественной культуры в истории человечества, причём в междисциплинарном аспекте, предполагает привлечение обширного поля знаний, сформировавшихся в культурологии, включая её фундаментальные и прикладные области, ассоциированные с философией, историей, антропологией, социологией и искусствоведением, с дополнением перечисленного научными результатами, достигнутыми в семиотике, психологии, аксиологии, музыковедении, театроведении и филологии. Выделяя из мира учёных таких выдающихся философов и историков, как Г.В.Ф. Гегель, И.

Кант, Г. Риккерт, Э.Б. Тайлор, А. Тойнби, Ж.Ж. Руссо и О. Шпенглер, в то же время, полагаем, нельзя обойти вниманием труды предшественников, основателей и последователей новой науки, обозначенной в 1959 году антропологом Л. Уайтом, а равно представителей других гуманитарных дисциплин, близких к проблемам, охватываемым ныне культурологией. Высокая общенаучная ценность отмеченных трудов обуславливает перечисление ряда их авторов без дифференциации по областям знаний (что затруднительно в силу многообразия научных интересов персоналий), а именно: С.С. Аверинцева, М.М. Бахтина, М. Бубера, С.Н. Булгакова, А.Н.Веселовского, В. Виндельбанда, И.Г. Гердера, В. Гумбольдта, Н.Я.Данилевского, Э. Кассирера, К. Леви-Строса, П.В. Киреевского, Д.С.Лихачёва, А.Ф. Лосева, Ю.М. Лотмана, М. Манхейма, Э.С. Маркаряна, Н.Я. Марра, А. Моля, А.А. Пелипенко, Ч.С. Пирса, В.Я. Проппа, Ж.П. Сартра, П.А. Сорокина, Ф. де Соссюра, С.Л. Франка, З. Фрейда, М. Фуко, А. Швейцера, К.Г. Юнга, К.Ясперса и др. Ценности культуры, её типология и методы изучения, кроме того, рассматриваются в работах российских и зарубежных учёных: А.А. Аронова, Р. Барта, В.С. Библера, В.П. Большакова, Г.П. Выжлецова, Н. Гартмана, А.Я. Гуревича, М.С. Кагана, А.И. Кравченко, Н. Лобковица, П. Рикера, В.В. Розанова, М.А. Сапонова, А.Я. Флиера, В.М. Чижикова, а искусство как сфера культуры – в исследованиях Б.В. Асафьева, А. Данто, В.Е. Гусева, О.А. Кривцуна, К.Э. Разлогова, Д. Рёскина, В.С. Соловьева, Л.Н. Столовича, Т.Н. Суминовой, Д.В. Трубочкина, Е.Л. Фейнберга, Н.А. Хренова, И.В. Цветаева, Е.Н. Шапинской, В.А. Щербакова, А.И. Щербаковой.

Исследовательский интерес к песням, зародившимся в Советском Союзе во второй половине прошлого столетия и в чём-то отличным от песенного творчества профессиональных советских композиторов и поэтов, возник почти одновременно с их массовым появлением – сначала в бытовой форме, а затем и в представлении со сцены. И тому, и другому во многом способствовали ставшие доступными для населения бытовые магнитофоны. Уже с конца 1950-х годов в периодике стали встречаться разного рода публикации, где при внимательном чтении можно было заметить гипотезы и версии, мысли и догадки по поводу песенных новинок. Поначалу преобладали статьи журналистов, заинтересовавшихся новой темой, а также газетные и журнальные дискуссии с приглашением к участию в них известных композиторов и поэтов и непременно самих творцов этих песен. Внимание деятелей культуры и искусства к неожиданному всплеску «самодеятельного» песенного творчества подтверждается

авторитетными именами авторов ранних работ того времени и участников разных диспутов. Среди них: композиторы – А.И. Островский и Я.А. Френкель (1965), И.И. Держинский, М.Е. Табачников, Б.А. Мокроусов, В.П. Соловьев-Седой (все – 1966), С.А. Кац (1967), поэты-песенники Л.И. Ошанин (1965) и М.И. Танич (1966), писатели, литературные критики и журналисты – Л.А. Аннинский (1963), И. Суслов (1963), А.Е. Гербер (1964), Л.А. Жуховицкий (1965), наконец, по-теперешнему барды – Ю.И. Визбор (1959, 1966), Б.С. Вахнюк (1964), М.Л. Анчаров, А.А. Галич, Ю.Ч. Ким (все – 1966), А.А. Якушева (1966, 1967). Обсуждались самые разные проблемы: как называть эти песни и их сочинителей; есть ли у этих песен оригинальность, самодостаточность и будущее; в чём причина их неожиданной популярности; нужно ли их пропагандировать: публиковать, передавать по радио, помогать их авторам. Отнюдь не все мнения носили одобрительный или хотя бы нейтрально-доброжелательный характер. Встречались и негативные, с уклоном «не пускать!» или «запретить!..», в частности, от композитора А.Г. Новикова [142] (1963), журналистов И. Лисочкина [112] (1961), Н. Мейсака [120] (1968), Г. Мушты и А. Бондарюка² (1968), комсомольского работника Г. Воронцова [54] (1965). Из скептиков показательно суждение музыковеда Л.А. Энтелеса, изложенное им в документальном фильме «Срочно требуется песня»: «ни помогать этому движению, ни мешать не надо. Оно закономерно возникло, закономерно достигнет своего расцвета, и, если в этом будет закономерность, оно увянет, уступив место следующему»³ (1967). Время подтвердило: ортодоксальные музыковеды способны заблуждаться и ошибаться по крупному.

Однако продолжим наш краткий критический анализ. На заре становления нового явления в песенной культуре страны, в десятилетия 1960-х, по сравнению с публицистикой оказалось гораздо меньше проблемных работ научной или научно-популярной направленности, представляющих интерес и сегодня. К таковым можно отнести статьи композитора Н.В. Богословского и поэта М.Г. Львовского [35] (1962), филолога Ю.А. Андреева [8, 9] (1965, 1967), музыковедов А.Н. Сохора [189] (1965), Л.Б. Переверзева [128] (1965) и Т.В. Поповой [160, 161] (1966, 1969). Из теоретических работ стоит особо выделить статью известного фольклориста Б.М. Добровольского «Современные песни городской молодежи» [71] (1968).

² Мушта Г., Бондарюк А. О чём поёт Высоцкий? // Совет. Россия, 1968, 9 июня.

³ Срочно требуется песня / Режиссёр: С. Чаплин. Л.: Ленингр. студия кинохроники, 1967.

Совокупный же итог мнений и суждений, опубликованных в печати по затрагиваемой теме деятелями культуры и искусства, журналистами, представителями науки и самими создателями этих самых песен, названных здесь и неназванных за дефицитом места, полагаем, позволил выявить и в какой-то степени раскрыть почти все внешние признаки рассматриваемых песен, фиксируемые взглядом «стороннего наблюдателя» как готового результата. Скажем, такие как камерность, поэтичность, интимность, доверительность, правдивость, искренность, естественность, незаказанность, неподконтрольность и другие...

Одновременно обсуждались возможные для этих песен термины и названия. По аналогии со средневековыми певцами-поэтами сочинителей песен нового типа предлагалось называть «бардами» и «менестрелями», хотя в отдельных статьях встречались также – «ашуги», «акыны», «бояны», «рапсоды», «трубадуры», «труверы», «миннезингеры» и прочие песенно-поэтические представители давних времён.

Годы 1970-е в части публикаций о самодеятельной (авторской) песне оказались почти «немыми». Причина: последствия выступлений А.А. Галича на фестивале самодеятельной песни в Новосибирске, что отражено Н. Мейсаком [120] (1968), но в большей мере – общее усиление идеологического давления на творцов в искусстве, обусловленное замораживанием процесса демократизации советского общества (1964-1968) после недолгого периода в истории страны, неформально названного «оттепелью» (1953-1964).

Из работ теоретического плана 1980-х следует выделить публикации журналиста Н.В. Вайнонена [40] (1983), филолога Ю.А. Андреева [6] (1983), драматурга и прозаика М.Л. Анчарова [13, 14] (1984), литературного критика Е.А. Сергеева [177] (1987) и, конечно, журналиста-искусствоведа Б.А. Савченко, научно-популярная брошюра которого «Авторская песня» была заявлена как первая попытка охватить в целом сравнительно новое явление в советском песенном искусстве [174] (1987) .

После начала объявленной в СССР перестройки в стране была защищена первая диссертация по авторской песне. Исследование М.В. Каманкиной «Самодеятельная авторская песня 1950-70-х годов» музыковедческой направленности рассматривает эту песню одним из проявлений музыки быта [87] (1989). За работой музыковеда последовали диссертационные работы искусствоведов С.С. Бирюковой (1990) и А.И. Жебровской (1994), педагогов В.С. Глинчиковой (1997), А.П. Качалкиной (1998) и А.А. Авдеевой (1999), философа С.П.

Распутиной (1997), филологов К. Берндт (1990) и Д.Н.Курилова (1999). Число диссертаций по авторской песне значительно возросло в новом столетии, правда, в основном по филологии, включая докторские Л.А. Левиной [109] (2006) и И.Б. Ничипорова [141] (2008). Здесь следует безусловно выделить кандидатскую работу И.А. Соколовой «Формирование авторской песни в русской поэзии (1950-1960-е гг.)», отражающую взгляд на авторскую песню как на явление поэтическое [186] (2000), выполненную, по-видимому, под влиянием программной статьи В.Ив. Новикова «Авторская песня как литературный факт» [2, С.5-12] (1997).

Диссертационная работа И.А. Соколовой и представленная на её базе книжная монография «Авторская песня: от фольклора в поэзии» заслуживают особого внимания. Прежде всего отдадим должное автору за огромный труд по глубокому изучению и систематизации самого разного рода публикаций, мнений и суждений об авторской песне, известных на дату подготовки книжного варианта. Только библиография занимает в книге 25 страниц. Весьма интересны главы, посвящённые портретам первых российских бардов Анчарова и Визбора и раскрытию «цыганской» темы в авторской песне на примере творчества Окуджавы, Высоцкого и Галича. Примечателен подраздел первой главы «Необходимые уточнения и пояснения», в котором И. Соколова довольно подробно останавливается на анализе факторов, определяющих принадлежность песен и их авторов к авторской песне, и примерах недопонимания некоторыми композиторами и исполнителями особенностей ее эстетики.

Однако: «Что же это такое – авторская песня? Вид искусства? Жанр? А если жанр, то жанр чего? С какими другими явлениями и в какой сфере (культуры? философии? социологии? искусствознания? литературы? поэзии? музыки? – или ни с той, ни с другой, ни с третьей? – или с ними со всеми вместе?) она может быть соотносима?.. Что скрывается за термином-определением «авторская» песня? Как и когда он появился и насколько удачно передает суть обозначаемого феномена? В каких отношениях находится с многочисленными другими определениями (самодеятельная, бардовская и т.п.)?» [185, С.3]

Автор приведённой цитаты, ведь работа И. Соколовой претендует на системность, не скрывает своего замешательства от сложностей объекта исследования и чтобы как-то сузить их круг, ограничивает свою когнитивную задачу: «В силу специфики наших знаний о предмете мы предлагаем в данной книге взгляд на авторскую песню как на явление п о э т и ч е с к о е. Ввиду этого обстоятельства

рассматриваться будут главным образом стихотворные тексты произведений бардов, и только там, где это необходимо, – в сочетании с другими традициями... Сегодня уже очевидно, что наука об авторской песне становится полноправной отраслью филологического знания в целом» [185, с. 4]. Логика автора предельно проста: раз я филолог, будем считать авторскую песню явлением поэтическим, а всю науку об авторской песне – отраслью филологического знания в целом.

Просим прощения за каламбур, но применив стиль упомянутой цитаты к другому жанру, например, к опере, получим: «в силу специфики наших знаний о предмете мы предлагаем взгляде на оперу как на явление литературы. Ввиду этого обстоятельства рассматриваться будут главным образом тексты оперных арий и т.д.». Заранее ясно, сколь далеко при таком взгляде мы уйдем от сути оперы как жанра музыкального искусства. Вот и у И.Соколовой нечеткость постановки задачи и соответствующий крен в сторону филологии приводит к предлагаемому далее весьма расплывчатому определению жанра «авторская песня» [185, с. 52]. Процитируем его полностью, без редакций и купюр.

«Итак, авторская песня в нашем понимании (при этом мы основываемся на результатах предпринятых теоретических изысканий и учитываем условность существующих терминов) – это тип песни, который сформировался в среде интеллигенции в годы так называемой оттепели и отчётливо противопоставил себя песням других типов. В этом виде творчества один человек сочетает в себе (как правило) автора мелодии, автора стихов, исполнителя и аккомпаниатора. Доминантой при этом является стихотворный текст, ему подчинены и музыкальная сторона, и манера исполнения. В качестве дополнительных значимых характеристик выступают такие, как личностное начало, собственная оригинальная традиция, эстетика, стилистика, поэтика авторской песни. На наш взгляд, «классической» может быть названа только та часть жанра, которая предполагает полностью авторские (стихи, музыка и их исполнение, а также аккомпанемент) произведения «поющих поэтов». Именно по отношению к такой показательной части мы в данной книге будем использовать термин авторская песня, исключая все пограничные явления. Ведущая роль здесь принадлежит поэтам-бардам Б. Окуджаве, А. Галичу, В. Высоцкому». Спустя полтора десятилетия (необходимая оговорка!) так и тянет пройти по этому тексту с критическим карандашом.

Прочитав столь странный синтез слов, терминов и категорий, автор будущей монографии не преминул откликнуться на него собственным комментарием, опубликованным (правда, спустя десятилетие от появления монографии И. Соколовой) в сетевом научно-культурологическом журнале «Relga.ru» [22] (2009).

Что за противопоставление «типа» авторской песни песням других «типов»? Может, и народной («Во поле березонька стояла»), и фронтовой («Землянке» и др.), да мало ли их типов... На эстраде и в кино тоже в те дни встречались интересные песни. А как же название работы «Авторская песня: от фольклора к поэзии»? Она о чем: об истоках или о противопоставлении?..

Далее: «Доминантой является стихотворный текст, ему подчинены...». Как обобщение – сомнительно и бездоказательно. Понятно, что автор работы опирается на мнение «ведущих поэтов-бардов»: Б. Окуджавы «В авторской песне, на мой взгляд, главным компонентом были и остаются стихи. Музыка – подспорье. Аккомпанемент – подспорье» [192, С.378], А. Галича «Я думаю, что сочинение песен такого рода надо рассматривать как явление литературное» [192, С.380] и В. Высоцкого «В общем-то, это даже и не песня, а стихи, положенные на ритмическую основу, которые исполняются под гитару или иной бесхитростный инструмент» [192, С.379]. Но ведь известно иное суждение Н. Матвеевой «Иногда говорят, будто я «исполняю свои стихи под гитару». Мне кажется, что под гитару я исполняю все-таки песни, а не стихи. Откуда же это выражение: «стихи под гитару? Может быть, таким образом, утверждается главенство слов над мелодией. Но при таком взгляде пришлось бы отрицать очевидное: стариннейшую всеевропейскую, прочно существующую «менестрельскую» песню. Ту как раз песню, мелодия которой не может быть хуже или лучше слов, ибо слова и музыка в ней неразрывны. Недаром и возникают они чаще всего одновременно» [192, С.379]. Есть, наконец, и паллиативное мнение Е. Клячкина: «В пейзажных зарисовках музыка очень важна. Она создает необходимую тональность настроения, дополняет и углубляет смысл стихов... В таких песнях стихи и музыка на равных несут смысловую нагрузку... В песнях «смысловых» у музыки – подчиненная роль. А в лирических – взаимоотношения стихов и музыки могут быть различными» [93, С.62].

В отношении «личностного начала» многие авторы-исполнители небезосновательно считают, что в авторской песне это не «дополнительная значимая характеристика», а ее – суть-основа. В свое время В. Ланцберг говорил: «Я потихоньку, про себя употребляю

термин «личностная песня». Это та область самодетельной авторской песни, которая мне лично светит, где неважно, набитой ли рукой это все создано, важнее, как человек живет и насколько жизнь его соответствует тому, что он в своих песнях проповедует» [137, С.10]. Что касается «показательной части», где автор должен всё делать сам, включая аккомпанемент, то, если поэту-барду кто-то саккомпанирует на гитаре или поэт-бард В. Высоцкий споёт песню под оркестр? – все тут же подпадут под «пограничное явление».

Как довод против извлечения из авторской песни «показательной части» и подчеркивания ведущей роли только общепризнанных поэтов-бардов можно привести суждение поэта и барда, председателя жюри многих фестивалей авторской песни А. Городницкого. Оно высказано по другому поводу, но весьма кстати к данному месту: «... Это можно считать справедливым только в том случае, если свести все движение авторской и самодетельной песни только к творчеству ведущей «московской группы» – Окуджавы, Галича, Кима, Анчарова и в известной степени Высоцкого. Несмотря на их определяющий вклад в развитие авторской песни в шестидесятые годы, одно их творчество не в состоянии исчерпать все многообразие массового песенного движения, вдруг объявившегося на рубеже пятидесятых и шестидесятых»⁴.

К сожалению, в который раз не получилось определить, что такое авторская песня. Не учтена собственная рекомендация: «главное, чтобы это изучение было доказательным, опиралось на факты и знания – в общем – научно обоснованным». Искусственное ограничение границ авторской песни филологической обусловленностью привело к искажению её сути и форм существования.

Из диссертаций по культурологии нельзя обойти вниманием работы И.И. Клявиной «Авторская песня как феномен молодежной субкультуры в России 1950-1960-х годов» [92] (2002) и Е.Н. Хомутовой «Феномен авторской песни в отечественной культуре середины XX века» [207] (2002), рассматривающую авторскую песню как актуальный жанр искусства, а также недавнюю диссертацию И.Г. Коновой «Человек и текст в семиотике авторской песни» [98] (2014), представляющую свежий взгляд на это явление. Для обоснования значимости авторской песни в гражданско-патриотическом и духовно-нравственном воспитании подрастающего поколения большой интерес представляет работа Е.Н. Шапинской «Кризис эстетики как проблема современной культуры» [213] (2014).

⁴ Городницкий А.М. И вблизи и вдали. М., 1991. С.330.

Обогащёнными концептами междисциплинарного подхода к авторской песне, а не только музыковедческого и филологического, представляются некоторые статьи отечественных бардов: «Поющие шестидесятые» А.М. Городницкого [68] (1991), «Все мы – из вольной культуры» А.А. Дулова [74] (1994), «В начале была песня» А.З. Мирзаяна [124] (1996), «Поэтическая песня: границы жанра» Л.Ю. Альтшуллера [5] (1996), «Авторская песня как театр одного актера» Ю.Л. Лореса [115] (2000), «О потоках в авторской песне» [105] (2002) и «О соотношениях ценностных и жанровых свойств песни» [106] (2006) В.И. Ланцберга. И конечно, нельзя пройти мимо объёмной книги, составленной Д.А. Сухаревым, известным поэтом, на стихи которого создано много прекрасных песен В. Берковским, С. Никитиным и др. нашими бардами.

«Красивая, увесистая, щедро иллюстрированная и откомментированная, снабженная богатым справочным материалом» книга, – как пишет о ней в предисловии сам составитель, имеет весомое название «Авторская песня: Антология» [11] (2003). И всё бы в этой книге вызывало только восторг, когда бы она не называлась столь весомо антологией авторской песни.

Разберёмся по сути. Согласно С.И. Ожегову антология: «сборник избранных художественных произведений разных авторов» [147]. В нашем случае художественное произведение – песня, причём песня не любая, а – авторская в восприятии её средой бытования, что подтверждает сам Д.А. Сухарев в своей книге, конкретно, в заметках, с иронией названных им «Введение в субъективную бардистику».

Логично предположить, что антология авторской песни должна быть сборником песен, созданных разными авторами. Стихи, это ещё не песня. Песню из них делает композитор, или в нашем случае, как его называют, современный бард. Разумеется, прерогатива составителя на отбор песен и их авторов не оспаривается. Однако уже в аннотации к книге заявлено, что «в Антологию включены произведения свыше двухсот авторов, от классиком литературы до наших современников. В книге представлены наиболее известные и значительные стихи, поющиеся бардами». Заметим, нот в книге нет. Фокус же состоит в том, что в этой антологии стихи представлены в алфавитном порядке авторов именно стихов, а не песен бардов, благодаря которым эти стихи, собственно говоря, и стали авторскими

песнями. Но ведь известно, есть барды, поющие свои стихи⁵, есть – собственные и не собственные, а есть – только сочиняющие музыку. Принцип же расположения авторов, то есть поэтов, принятый в антологии, запутывает читателя: кто здесь бард, а кто не – бард, а только поэт и существенно затрудняет формирование у него целостного представления о феномене авторской песни, о творчестве его значимых представителей.

Каждый подраздел антологии открывается краткой справкой о поэте, затем идут стихи с указанием уже мелким курсивом автора (авторов) музыки и в скобках даты создания собственно песни. Берём книгу, и, листая её наугад с произвольной страницы, встречаем поэтов в таком порядке: Ю. Панюшкин, С. Парнок, Б. Пастернак, А. Перов, М. Петровых, Б. Полоскин, К. Полтева, А. Пушкин, Е. Рейн, Р. Рождественский, Л. Розанова... В другом месте идут друг за другом О. Чухонцев, В. Шаламов, Г. Шангин-Березовский, Т. Шаов, В. Шекспир, В. Шефнер. Конечно, почётно в антологии авторской песни А. Перову находиться рядом с Б. Пастернаком, К. Полтевой – с А. Пушкиным, а Т. Шаову с В. Шекспиром. Возвышает... Но что же, все перечисленные – барды?.. И Пастернак, и Шекспир?..

На других страницах обнаруживаем стихи песен Ю. Кима, музыку к которым сочинили Г. Гладков и В. Дашкевич, а также песню И. Шварца на стихи Б. Окуджавы. Ладно, здесь хотя бы авторы стихов известны как барды. Но как объяснить публикацию поэзии Б. Ахмадулиной, Е. Евтушенко, Б. Пастернака, М. Цветаевой, музыку к которой написал М. Таривердиев для фильма «Ирония судьбы или с легким паром»? Здесь-то кто бард, разве что С. Никитин, исполнявший часть этих песен за кадром как бы голосом А. Мягкова? Непонятно, авторские ли это песни или стилизации под них. Налицо размывание границ авторской песни до безбрежных просторов.

Идём дальше. Обычно в антологиях число включённых произведений автора как-то свидетельствует о его значимости в данном виде творчества. В этой же антологии больше повезло «композиторам», охватившим сочинительством песен как можно больше разных поэтов. Лидером является С. Никитин (53 ссылки), далее идут В. Берковский (27), А. Дулов (18), Е. Фролова (16), А. Суханов (13), Вад. Мишук (12)... А что же признанные мастера жанра, так сказать «классики-первопроходцы», сочиняющие песни на

⁵ Выражение «петь стихи» дано Д.А. Сухаревым. На наш взгляд, оно не совсем корректно, постольку песня – это другой вид художественного произведения, в котором поются не стихи, а поётся собственно сама песня.

собственные стихи. Смотрим по алфавиту: М. Анчаров (6), Ю. Визбор (11), В. Высоцкий (6), А. Галич (8), А. Городницкий (10), Ю. Ким (10), Е. Клячкин (9), Ю. Кукин (3), Н. Матвеева (10), Б. Окуджава (17). Как говорят, комментарии излишни. Бесспорно заслуженный бард С. Никитин по числу ссылок представлен как половина вместе взятых «классиков», а талантливая Е. Фролова – почти наравне с Б. Окуджавой. С другой стороны, захоти пытливый читатель познакомиться в разнообразии с творчеством В. Берковского или А. Дулова, ему придется обратиться к 27-и и 18-и подразделам антологии, соответственно, а затем обобщить полученную информацию. Не каждый на это отважится. Хорошо, что у Берковского и Дулова есть изданные авторские сборники песен [34 и 73].

Весьма оригинально составитель антологии пытается определить, что же это такое – авторская песня? «Наверно каждый согласится с утверждением, что это один из музыкальных жанров современной русской культуры», – рассуждает Дмитрий Антонович. И далее, он же: «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 билась над этой задачей, но только запутали себя и других». Рецепт решения задачи предлагается весьма простой: «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» [1, С.28-29]. Полагаем, в таком тезисе присутствует некое рациональное зерно, но в нём полностью исключено намерение докопаться до сути авторской песни как особой формы художественного творчества, а возможно и особого вида искусства. Представляется странным, что Д.А. Сухарев, человек учёного мира, доктор биологических наук и профессор, опираясь в отличительных признаках авторских песен от песен другого рода на интуицию, решительно отказывается от поиска научного объяснения причин своей интуиции, а надеясь «обойтись общедоступными средствами» фактически предлагает не «заморачиваться» этой проблемой и другим.

Неужели секреты авторского песенного творчества столь непостижимы? В чём здесь загвоздка? В каком направлении искать выход из назначенного тупика?

Таким образом актуальность настоящего исследования обусловлена необходимостью преодоления противоречия общего характера между эмпирически наблюдаемым интересом к феномену авторской песни и отсутствием адекватной «объяснительной модели», позволяющей идентифицировать авторскую песню как специфическое явление отечественной песенной культуры второй половины XX века в совокупности его генетических, структурных и функциональных параметров.

Поиск позитивного решения проблемы автором будущей монографии длился довольно долго. На первом этапе ставилась задача выявления множества предшествующих исследований, содержащих предположения, версии, гипотезы, догадки и т.д. концептуального характера, независимо от степени их аргументации и профессиональной квалификации авторов. Главное – наличие оригинальных мыслей, взглядов и мнений, тех, что при дальнейшем осмыслении и развитии могут оказаться полезными. И далее сам собою возник вопрос: есть ли у всех этих концептуальных суждений нечто общее, скорее подход, чем недостаток, препятствующий выходу из создавшегося тупика либо осложняющий нахождение инновационного решения проблемы. Догадка возникла неожиданно: было подмечено, что большинство исследователей, изучая с разных сторон авторскую песню, фокусируют внимание на песнях как конечных результатах творчества, стремясь рассмотреть, понять, проанализировать и наконец описать их свойства и проявления, достоинства и недостатки. Такой подход мы характеризуем как «взгляд наблюдателя со стороны» в цепочке: создатель песни – песня как артефакт.

А что, если поменять этот взгляд на противоположный, на то, как эта самая песня создаётся? Существует ли общий для всех отечественных бардов метод создания своих песен? И как знать, вдруг при таком подходе открывается ключик к скрытым от внешнего наблюдателя секретов неожиданного массового успеха в 1950-е – 1960-е годы каких-то песен нового типа. Такой подход мы назвали как «взгляд наблюдателя изнутри», выдвинув следующую **гипотезу исследования**: Взгляд на авторскую песню в отечественной песенной культуре второй половины XX века с позиции «наблюдателя изнутри» как песня создаётся позволяет более полно и главное целостно осмыслить исследуемый феномен по сравнению с традиционным на

него взглядом с позиции «наблюдателя со стороны» путём анализа песни как готового результата. Если такая гипотеза подвержена подтверждению, то значит применительно к культурологическому исследованию возможно выстраивание структурных причинно-следственных связей от создания авторской песни к конечному результату, рассматривая при этом на каждой стадии авторскую песню как культурный феномен в целом.

Системный анализ научной и публицистической разработанности **проблемы** познания феномена авторской песни во всём её своеобразии и многообразии, заявленном в Советском Союзе во второй половине XX века, позволил автору монографии выявить следующий комплекс **противоречий**:

- значительное число частных исследований по отдельным аспектам авторской песни при ограниченном количестве работ системного характера и междисциплинарного направления;

- преобладающее число исследований относительно свойств и признаков авторской песни с позиции «наблюдателя со стороны» по типу «что получается» при почти полном отсутствии работ с прямо противоположной позиции «наблюдателя изнутри» по типу: «как создаётся»;

- использование в теоретических работах по авторской песне множества названий и терминов при недостаточном толковании их смысла и содержания.

Новая парадигма позволила предложить для разработки культурологических основ теории авторской песни в качестве исходной аксиоматики следующие положения:

Объект исследования – русская авторская песня второй половины XX века.

Предмет исследования – структура авторской песни как культурного феномена.

Цель исследования: сформировать целостную концепцию авторской песни в отечественной песенной культуре второй половины XX века с раскрытием внутренних структурно-типологических отношений, свойственных этому культурному феномену, требуемых для разработки основополагающих принципов теории авторской песни.

Для достижения поставленной цели считаем необходимым наметить следующие **задачи**:

- сформулировать определение *песенной культуры* как понятия категориального уровня и дать исторический обзор этого типа культуры с классификацией её общих структурных признаков;

- исследовать *авторскую песню* в отечественной песенной культуре второй половины XX века как особый вид художественного творчества в пространственно-временных координатах;
- раскрыть генезис и семантику термина *авторская песня* в отечественной песенной культуре второй половины XX века;
- выявить творческий метод создания авторских песен с учётом выявленных общих структурных признаков песенной культуры;
- рассмотреть *авторскую песню* как вид художественного творчества в контексте многослойной художественной культуры;
- обосновать *авторскую песню* как вид современного синкретического искусства и обозначить оценочные критерии качества его произведений, предлагаемых как ориентиры в пространстве отечественной песенной культуры.

1.3. Теоретико-методологические основы исследования

Теоретико-методологические основы исследования обусловлены его комплексной спецификой, а также поиском приходящихся на прежние века исторических аналогов с разрешением проблемы их описания с применением современной терминологии. Соответственно, методологическими основами общего характера для данного исследования стали системный, междисциплинарный и историко-генетический подходы, учитывающий значимые для достижения поставленных целей и решения задач концепции, разработанные в культурологии, философии, искусствоведении, филологии, музыковедении, театроведении, фольклористике и других научных дисциплинах.

Теоретико-методологический фундамент исследования в значительной степени определяют:

- теория древнейшей поэзии и начала дифференциации поэтических родов А.Н. Веселовского, рассматривающая историческую первичность песни по отношению к поэзии и музыке [44, 45];
- теория всеобщей истории музыки Р.И. Грубера, рассматривающая её происхождение и развитие в разных исторических реалиях [69];
- концепция типологического изучения культуры Ю.М. Лотмана, исходящая из культуры человечества как структурного единства и упраздняющая категории близкого и далёкого как инструменты исследователя [114];

- концепция культурного хронотопа М.М. Бахтина как единства пространственных и временных параметров, обнаруживающих, выражающих и во многом определяющих своеобразие культурных систем [18];

- теория речевых жанров М.М. Бахтина, постулирующая высказывание как единицу речевого общения и отличие этой единицы от единиц языка (слова и предложения) [19];

- концепция М.А. Сапонова об исследовании музыкальной культуры Средневековья как устной по форме и преимущественно менестрельской в своём профессиональном массиве [175];

- теории трёх слоёв (уровней) художественной культуры музыковеда В.Дж. Конен [97] и искусствоведа В.Н. Прокофьева [165].

В исследовании активно использованы следующие **методы**:

- основные направления классификации и кластер-анализа Р.Р. Сокала, ориентированные на описание сложных объектов с построением естественных классификаций, организованных на нескольких иерархически взаимосвязанных уровнях [184];

- генетический метод, позволяющий выявить истоки и историческую динамику песенной культуры;

- сравнительно-сопоставительный анализ, способствующий выявлению специфических черт авторской песни по сравнению с профессиональной песенной культурой и фольклором и последующей идентификации этого промежуточного слоя культуры;

- структурно-типологический метод, позволяющий для цели исследования рассматривать предмет исследования как единое целое последовательно в контексте определённого «культурного хронотопа», а затем применительно к категориальным координатам «культура» и «искусство» в их системном единстве.

В ходе исследования востребованы анализ и синтез, абстрагирование и обобщение, индукция и дедукция, аналогия и различие, формализация и аксиоматика, а также мысленный эксперимент как специфический научный приём.

Особенности познания рассматриваемого феномена как многоуровневого объекта, не описываемого каким-либо математическим аппаратом достаточной строгости и общности, обусловили применение в качестве дополнительной методологии понятийно-содержательного подхода, основанного на систематизации эмпирического материала, накопленного за несколько десятилетий, включая принципы и концепции, идеи и догадки, интуитивно и осмысленно найденные и обозначенные в научных кругах, публицистике и в песенной общественности.

Глава 2. АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ КАК ОБЪЕКТ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

2.1. Общая часть

Исследование авторской песни как целостного сложного феномена и выявление в связи с этим его структуры обуславливает в первую очередь опору на классификационный метод как общенаучный, предусматривающий построение системы иерархически связанных классификаций, которые, в общем случае, могут быть естественными и искусственными. Согласно методологии Р.Р. Сокала, изложенной им в статье «Кластер-анализ и классификация: предпосылки и основные направления», «факты и явления должны быть упорядочены, прежде чем мы сможем их понять и разработать общие принципы, объясняющие их появление и видимый порядок. С этой точки зрения, классификация является интеллектуальной деятельностью высокого уровня. <...> От природы основных признаков объекта зависят важные теоретические выводы, но <...> они [эти признаки – Л.Б.] различаются в зависимости от области применения». «Последовательность этих процедур, – полагает Р.Р. Сокал, – такова, что объекты, подлежащие классификации, представлены в пространстве, измерениями которого являются признаки. <...> Принадлежность к классу определяется, таким образом, “большинством голосов” (наибольшее число общих значений признаков), и ни один из признаков не определяет принадлежность к данному классу или таксону. Для целей общей классификации и для определения естественного порядка среди объектов и явлений естественная классификация, основанная на всей доступной информации (признаках), является несомненно предпочтительной» [184, С.8-9].

«Соответственно, прежде чем исследовать сложное явление в деталях, параллелях, частностях, экскурсах и т. п., необходимо как можно полнее охарактеризовать <...> его в целом и описать с помощью естественной классификации» [22]. В нашем случае основные классификационные уровни с учётом поставленной цели и решаемых задач будут назначены в пространстве категориальных координат «культура-искусство». Естественный характер выбора этих координат обусловлен описанной в параграфе 1.1. особенностью феномена, состоящей в смысловом триединстве понятия «авторская песня», употребляемого для обозначения самого явления,

свойственного ему вида художественного творчества и относящихся к нему художественных произведений» [32, С.40].

Принимая во внимание культурологическую направленность исследования, мы здесь и в дальнейшем будем опираться на структурно-типологический метод [196, С.56], представляющий в сфере гуманитарных наук сочетание двух исходных методов: структурного и типологического. Если углубиться в смысл этого составного выражения, то окажется, что его составляющие находятся в сложном, можно сказать, почти неразрывном переплетении. Ведь известно, что типология как научная область, связанная с построением представления о структурных уровнях объекта, служит одним из главных средств объяснения объекта и создания его теории и, соответственно, «структурный метод всегда отвечает на один и тот же основной вопрос: как *устроен* исследуемый предмет. Но одновременно возникают и другие вопросы: а почему он *устроен именно так* и *устойчив* или *неустойчив* тот порядок структуры предмета, который открыл и описал ученый» [196, С.50]. Типологический же метод как раз направлен на систематизацию, классификацию и группировку объектов исследования и его применение становится актуальным, «когда в условиях наблюдения и накопления эмпирического материала возникает необходимость группировки различных данных и объектов исследования» [196, С.52]. Конкретное применение структурно-типологического метода зависит от особенностей исследуемого объекта и не предполагает какой-либо жёстко формализованной последовательности действий, поскольку задание структурных уровней и взаимосвязанных типологических признаков есть по сути одна из комплекса задач, относимых ко всей их совокупности и необходимых для достижения поставленной цели.

Рассмотрение авторской песни интегрально как феномена в целом позволяет структурировать общие культурологические задачи, представив их решения четырьмя взаимосвязанными параграфами (2.3, 2.4. и 2.5.) с результатами, доведёнными до формализованных выводов и графических иллюстраций. Первая из них (2.3.) – «исторический обзор песенной культуры и классификация её структурных признаков» – разбирается в плане типологического изучения культуры согласно одноимённому подходу Ю.М. Лотмана, который «исходит из культуры человечества как структурного единства и упраздняет категории близкого и далёкого как инструменты исследователя» [114, С.96]. Вторая – «структурное описание авторской песни применительно к понятию «культурный хронотоп» в контексте видения объекта исследования в интегральном пространстве, введённом в научный

оборот М.М. Бахтиным [18, С.407]. В нашем случае использование понятия «культурный хронотоп» обусловлено изучением структуры объекта, охваченной и закреплённой его границами: историческим пространством Советского Союза, где думают и общаются на русском языке, и временным периодом – второй половиной XX века, в течение которой авторская песня зарождалась и приобретала самобытность и самодостаточность как культурный феномен и особое направление в искусстве с безусловным влиянием на всё это общественно-политических реалий. Именно наличие границ, связанных с изучением структуры объекта, аргументирует использование в данном случае структурного метода [196, С.47], входящего как составной в метод структурно-типологический. Решение этой задачи нацелено на задание аксиоматики стартовой модели описания исследуемого объекта путём введения контентно-смыслового ограничения, позволяющего конкретизировать существенные отличия авторской песни как художественного творчества от профессиональных песен, принадлежащих советской культуре сопоставимого периода. Третья задача посвящена выявлению «генезиса и эволюции семантики авторской песни» для обоснования правомерности и смысловой наполненности предшествующих терминов и названий, исторически сложившихся в направлении к термину «авторская песня» применительно к двум его смыслам: свойственного вида художественного творчества и относящихся к нему художественных произведений. Решение такой задачи как совместной с задачей предыдущей позволяет представить стартовую модель объекта исследования с претензией на её объективность. И наконец – четвёртая задача, обозначенная как «авторская песня и творческий метод её создания», резюмирует взаимосвязь авторской песни как культурного феномена со схожими явлениями, отдалёнными от нас веками, видя типологическую общность в устной традиции песенного творчества, в основе которой лежит синкретизм, присущий первобытной культуре и некоторым последующим историческим периодам существования человека.

2.2. О песне вообще и о песенной культуре

В начале первой главы отмечено, что авторская песня как культурный феномен обладает свойствами многогранности, многофункциональности и неоднозначности, что затрудняет его целостное изучение посредством методологий, сложившихся в

традиционных научных дисциплинах: филологии, музыковедении, театроведении, фольклористике.

Подобные объекты требуют к себе комплексного подхода, при котором внимание искусствоведов и культурологов к авторской песне, на наш взгляд, должно быть вызвано не только стремлением познать природу и своеобразие этого так называемого «жанра», но и желанием разобраться в общем смысле слова «песня» как «песня вообще», то есть песня любая в культурно-исторической ретроспективе.

Поэтому исследование особенностей определённого культурного объекта современного песенного творчества как феномена в целом, в том числе авторской песни, представляется продуктивным в сопоставлении этого объекта с другими схожими в истории человечества. Отсюда проистекает необходимость исторического обзора песенной культуры с целью выявления её структурных признаков как приоритетной задачи, полагая, что именно такая последовательность действий позволит в дальнейшем раскрывать структуры конкретных объектов с использованием полученной общей классификации.

Для решения типологических задач такого класса в качестве первого шага необходимо отграничить язык объекта от языка описания этого языка. «С чисто логической точки зрения, – поясняет Ю.М. Лотман, – фундаментальным положением логики является то, что язык объекта и язык описания (метаязык) составляют две иерархически различные ступени научного описания, смешение которых недопустимо: язык объекта не может выступать в качестве собственного метаязыка. <...> Но сама идея типологии состоит в том, чтобы дать единообразно описанные, следовательно, сравнимые, все системы человеческих культур, в том числе, конечно, и собственную культуру самого автора описания» [114, С.96-97]. В данном случае язык описания объекта («первого порядка») как язык естественный включает в себя всю лексику русского языка, используемую в многочисленных работах по выбранной теме и посвящённых разным аспектам авторской песни. Но, будучи «языком описания естественного языка, метаязык [язык “второго порядка” – Л.Б.] одновременно выступает и как часть естественного языка. Единство материальной природы метаязыка языкознания и языка-объекта не означает их неразличения». Ведь в гуманитарных науках в качестве метаязыков «даже близкие по значению слова не могут быть использованы независимо от их осмысления в общей системе данного мировоззрения» [111, С.297]. В нашем случае ключевым термином метаязыка, применяемым к разным историческим эпохам и потому

подлежащим первичному изучению, является слово «песня», тогда как конструкция «авторская песня» – новообразование нашего времени и относится к языку первого порядка. Но, ориентируясь, на парадигму, выдвинутую нами на Круглом столе по теме «Песня как объект исследования», – «говорим “песня”, подразумеваем – “песенная культура”»⁶, предпримем усилия для обоснования принадлежности к метаязыку также и этого двухсловного образования.

Вряд ли совокупность структурных признаков, описывающих авторскую песню как культурный феномен второй половины XX века, может семантически полностью совпадать с его аналогами, отдалёнными многими веками в пределах и за пределами нашей эры. Но сказанное не препятствует решению задачи минимизации числа обиходных признаков, позволяющих, классифицировать все схожие объекты с учётом их нюансов, расширив тем самым семантическое поле метаязыка. Применительно к песенной культуре, общее понятие которой считаем пока не определенным, такая задача может быть названа: «построение типологии песенной культуры». Почему именно «песенной», а не «художественной» или конкретнее – «музыкальной», в которых «песенная культура», исходя из распространённых воззрений, – составная часть? – вопрос, требующий особого рассмотрения.

Исходным посылом для построения искомой типологии будем считать тот факт, что понятие *песня* является одним из основополагающих в человеческой культуре. Ведь песня сопровождает человека ещё до рождения в утробе матери, а затем – в колыбели, уже вышедшего в открытый мир. Она призывает на ратный труд и на боевые подвиги. С песней идут в атаку и отдыхают после смертельного боя. Песня помогает обрести спокойствие и укрепляет веру – религиозную или идейную. С песней отмечают праздники и дни рождения. Посредством песни общаются с Богом, объясняются в любви, делятся впечатлениями и открытиями.

Слегка перефразируя известную песенную строчку, можно сказать: «песня не расстается с человеком»⁷ [82, выпуск третий, С.141-144], являясь ему подмогой и опорой в трудную минуту, источником расслабления во время отдыха, поводом для раздумий и размышлений, стимулом для достижения жизненных успехов – индивидуальных и

⁶ Круглый стол состоялся в октябре 2012 г. в Государственном институте искусствознания.

⁷ В оригинале «Песня остаётся с человеком» (музыка А. Островского, слова С. Острового).

коллективных. Песню можно слушать, петь или подпевать, в крайнем случае, молча – «про себя», внутренним голосом. И делать это при любых вокальных способностях. Так было и так есть во все времена и у разных народов, конечно, – везде со своими особенностями, но в целом – схоже.

Скорее всего, *песня* родилась почти одновременно с появлением человека как биологического вида. Что оказалось раньше, речь или пение, установить достоверно вряд ли кому удастся, возможно, они зарождались параллельно. Для нас же существенно, и энциклопедические источники о том свидетельствуют, что *песня* на ранних этапах становления человечества опередила *музыку* и *поэзию*, отделившись от неё позднее и ставших самостоятельными видами искусства [113, С.277-278]. Следовательно, *песня* *вообще*, присутствующая во все исторические времена, является понятием более общим относительно музыки и поэзии, – составляющих ту привычную для нас современников песню, что хронологически близка к нам.

Согласно теории А.Н. Веселовского «Синкретизм древнейшей поэзии и начала дифференциации поэтических родов»: во всех явлениях первобытной художественной культуры есть «сочетание ритмованных, оркестических движений с песней-музыкой и элементами слова» [45, С.155]. О схожем можно прочесть и у Р.И. Грубера: «Обобщая различные (как по характеру, так и по степени связи с основными процессами) виды первобытного искусства, можно сделать выводы о наличии: 1) постепенного выделения элементов пантомимы, пения и т. д. из единого нерасчленённого творческого процесса; 2) дальнейшего самостоятельного развития элементов пляски, пения и т. д., образующих впоследствии особые формы искусства (музыка, драма и т. п.)» [69, С.13]. Если даже воспринимать изложенную логику развития искусств с некоторой долей условности, всё равно суждение о первичности песни как исторического артефакта остаётся неизблемым. Несложно представить, что изначально «песня-музыка» или «элементы пения» были весьма далеки от того, что называется «песней» сегодня. Однако формирование метаязыка объекта требует единства понятий для культур разных эпох, иначе эти культуры будут недоступны для выявления общих структурных признаков. А потому задержимся на понятии *песня* в поиске для него определения как для *песни* *вообще*. Оказывается, там, где казалось бы всё ясно, мы сталкиваемся с парадоксом: *песня*, несмотря на её проникаемость во все сферы жизнедеятельности человека на планете, что позволяет причислить её к культурным универсалиям, тем не

менее, редко находит отражение в научных работах как объект исследования интегрально, а не внутри отдельных жанров либо поджанров музыкального искусства или литературы.

Причину невнимания исследователей, очевидно проявленного к песне, в искомом ракурсе постарался объяснить философ Ю. Дружкин. В статье «Песня как социокультурный феномен» он пишет: «Существуют интереснейшие феномены художественной культуры, пристальное изучение которых могло бы дать очень много для понимания не только важнейших тенденций современной культуры, но и глубинных механизмов функционирования и развития культуры в целом. Однако, не будучи представителями элитных слоёв культурных иерархий, эти феномены как бы бессознательно отодвигаются на периферию научных интересов искусствоведческих дисциплин. Одним из примеров сказанному является жанр песни». Иронизируя, философ поясняет, что для музыковеда-исследователя «посвятить себя изучению музыки сложной, музыки “высокой”, “серьезной”, “элитарной” представляется делом куда более увлекательным и престижным, чем связать себя с какими-либо массовыми (“низовыми”) жанрами». Конечно, это «не более чем предрассудок, – резюмирует автор статьи, – никто его всерьёз не будет отстаивать, во всяком случае, вслух. Но он, тем не менее, действует» [72, С.63].

Схожей с Ю. Дружкиным точки зрения о недостатке исследований по песне придерживается музыковед и культуролог Л.И. Левин. Открывая уже упомянутый круглый стол «Песня как объект исследования», он произнёс следующие слова: «песня сопровождала историю человечества с самого начала его существования вплоть до сегодняшнего дня. К ней имеет отношение каждый человек в течение всей своей жизни, от рождения до смерти. Это самый фундаментальный и глубинный в культуре артефакт, возможно наряду с нарративом⁸, но он почему-то пользуется наименьшим вниманием. Если поискать соответствующую литературу, то, в основном, она будет историографического характера. Теоретического же осмысления, что такое песня, явно не хватает»⁹.

Среди сообщества бардов первым на такую проблему наткнулся А. Мирзаян, стремясь понять, почему намерения осмыслить *авторскую песню* как некий *жанр* неизменно сводились «к каким-то

⁸ Нарратив (англ. и фр. – narrative) – в дословном переводе – повествование; изложение взаимосвязанных событий, представленных читателю или слушателю в виде последовательности слов или образов.

⁹ Цитата приводится по аудиозаписи из архива автора монографии.

частностями и фрагментам – поэтическим, музыкальным, социальным». Размышляя о таком курьёзе, он пришёл к заключению о дефиците «понятий, определений, школы, традиции осмысления» в этой сфере творчества, к выводу, что «мы умеем говорить отдельно о поэзии, о музыке, об исполнении, но ничего – о “вместе”» [124, С.2-4]. «Попытки обратиться к умным людям, – вспоминает А. Мирзаян, – ничего толкового не дали, – специалистов в этой области не оказалось... Я встречал литературоведов, театральные 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... <...> Но ведь ясно же, что «песня, кроме обладания самостоятельной художественной ценностью, имеет гораздо больше как бы вторичных, прикладных задач, чем все другие виды искусства. <...> Все дописьменные культуры были песенными, все эпосы: “Махабхарата”, “Рамаяна”, “Шахнаме”, “Одиссея”, “Илиада”, саги и былины, “Слово о полку Игореве” – всё это **песенная культура** [выделено – Л.Б.]. 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. <...> Словарь, эстетика, интонация, какой-то вектор внутренних устремлений, эмоций во многом обусловлены тем песенным запасом, той песенной установкой, на которой человек воспитан» [124, С.2-4].

Схожая картина ограниченного внимания к песне наблюдается и в литературе по культурологии. Так, в словарных приложениях к ряду учебников песня как понятие не встречается отдельной статьёй [104, 162, 170, 196]. Не замечена она как термин в специализированном словаре «Мировая художественная культура» [125], а в учебнике «Культурология. История мировой культуры» песня как особый культурный феномен не выделена при рассмотрении основных этапов развития культуры (Первобытная эпоха, Древний мир, Средневековье, Новое и Новейшее время). Упоминание здесь о песне даётся лишь в приложении к поэзии или музыке [103, С.171,203,460], в противовес, казалось бы очевидному, что в отношении и того, и другого песня – предмет более высокого уровня типологической иерархии. Приводя развёрнутую классификацию неприкладных искусств, культуролог Ю. Рождественский говорит не о песне, а всего лишь о песенной

разновидности музыки, снабжённой словесным текстом и выделяемой «по предмету содержания» [170, С.124-125]. Открыв том III словаря Вл. Даля, мы на букву «п» найдём статью «Поэзия», но не встретим – «Песня»; в статье же «Песельник»¹⁰ можем прочесть, что «песня» опять же «стихи, назначенные для пения», либо «напев для пения известных стихов» с перечислением жанровых разновидностей русских песен: богатырские; молодецкие и разбойные; протяжные или проголосные, заунывные, веселые, круговые или хороводные, плясовые, бурлацкие, скоморошья и т. д. Как знать, возможно, причина дефицита общих определений понятия «песня» обусловлена проблематичностью его обобщённого научного описания?..

Нелишне заметить недостаточную корректность употребления Ю. Дружкимым и А. Мирзаяном слова «жанр» применительно к *песне вообще*, – сколь это строго научно? Ведь песня рассматривается ими как социокультурный феномен, что, конечно же, типологически гораздо шире, чем просто произведение какого-либо искусства, в отношении которого наиболее часто применяется термин «жанр» [147, С.174]. Что же до *авторской песни*, то попытка актуализации термина «жанр» применительно именно к этому феномену была предпринята нами в работе [21].

Придётся повториться, говоря о песне вообще как о культурной универсалии, как о некоем феномене, стоит включить активно в научный оборот понятие песенная культура, кстати, встречаемое как обобщение у А. Мирзаяна. Ведь фактически под словом «песня», недостаточно обозначенном, на наш взгляд, в широком культурологическом смысле, мы подразумеваем именно это словосочетание. Тем более что оно нередко присутствует в научных или научно-популярных работах, правда не как категориальное обобщение, а скорее определительным прилагательным, смысл которого в сочетании со словом «песня», вроде бы, очевиден. Например, у Б. Добровольского [71, С.176], Н. Вайнонена [40, С.50], Б. Путилова [167, С.153], И. Соколовой [185, С.30], В. Фрумкина [204, С.69].

Стоит отметить, что вербальная конструкция «песенная культура» достаточно часто встречается у фольклористов, особенно в сочетании с определительными прилагательными – этнического или географического толка¹¹. Однако и в этой научной дисциплине нам

¹⁰ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4-х т. М, 1994. Т.3. Стлб. 1444-1445.

¹¹ Например: песенная культура – русская, языческого периода, староверов, марийская, ставропольского казачества, Нижнего Поволжья, адыгов и др.

пока не удалось найти определение «песенной культуры» как понятия категориального, общенаучного, стоящего в одном иерархическом ряду с такими понятиями как культура «духовная» и «художественная». Отсюда следует направленность наших действий по теме, обозначенной в этом параграфе, в сторону рассмотрения структурных особенностей феноменов *мировой песенной культуры*, преимущественно европейской, с целью выбора их признаков и значений, которые в дальнейшем могут стать полезными для выявления конкретно структуры *авторской песни*.

Но для начала дадим общее определение *песенной культуре* как элемента метаязыка нашего исследования. Под «песенной культурой» мы будем понимать часть духовной культуры общества, которая представляет собой существующую на протяжении всего исторического времени систему форм деятельности человека, связанных с созданием и бытованием «песни» в различных сферах человеческого бытия.

Связь *песенной культуры* именно с *духовной*, а не с *художественной культурой*, подчёркнута намеренно, так как *художественная культура* исторически формировалась позже *духовной* и потому иерархически является её составной частью. Понятие же *песня* в широком толковании не есть обязательно художественное творчество, поскольку может быть и действием некоего иного характера, для пояснения чего потребуется, хотя бы в первом приближении, определить суть *песни вообще* применительно к области метаязыка. Оказывается, такая задача – не из лёгких. Не исключено, что понятие «песня» вообще относится к первичным, к понятиям начальным, базовым, смысл которых должен быть интуитивно очевиден и не описываемым через другие понятия. Например, в геометрии – это точка, прямая, плоскость и т. д., в физике – время, в математике – число, множество... Почему бы не допустить мысль, что в культурологии понятие «песня» в составе метаязыка первично к понятию «песенная культура», чем мы и воспользовались, сформулировав определение для этого типа духовной культуры.

Однако, даже если такой вывод справедлив, попробуем всё-таки поискать вариант, позволяющий дать применительно к нашему метаязыку хотя бы некоторое приближение к определению *песни вообще* без претензии на его всеобщность и универсальность.

Во многих энциклопедическим и справочным изданиям можно прочесть примерно схожее: «песня» – это «музыкально-поэтическое произведение, обычно куплетное (строфическое) или наиболее распространённый жанр вокальной музыки, народной и

профессиональной» [183, С.1005]. В нашем случае столь узкое толкование нас, разумеется, не устраивает. Гораздо более ёмкое определение, вмещающее в себя разновозможные песенные формы, дано в Литературной энциклопедии, издававшейся в Советском Союзе с 1929 по 1939 годы, но в значительной степени сохранившей и сегодня свою научную ценность, прежде всего за счёт привлечения к написанию статей высокопрофессиональных специалистов. Так в 8-м томе находим: «Песня» [нем. – Lied, франц. – chanson, итал. – canzone, англ. – song] означает первичный вид музыкально-словесного высказывания. Это – фольклорный жанр, который в широком своём значении включает в себя **всё, что поётся**, при условии одновременного сочетания **слова и напева** [выделено – Л.Б.]; в узком значении – малый стихотворный лирический жанр, существующий у всех народов и характеризующийся простотой музыкально-словесного построения» [153, С.587]. Двоякость такого определения видится в принадлежности *песни* либо к фольклору (сочетание *слова и напева*), либо к искусству (построение *музыки со словами*), где «художественная ценность и значимость П. различных социальных кругов различна, т. к. различны их художественные принципы, определяемые эстетикой класса на различных ступенях его исторического развития» [153, С.588].

2.3. Исторический обзор песенной культуры и классификация её структурных признаков

Выделим в общей семантики понятия *песня* квинтэссенцию, определённую конструкциями «первичный вид музыкально-словесного высказывания» и «одновременного сочетания слова и напева», и постараемся углубиться в их смысл. Первое по очерёдности выражение опять же свидетельствует о первичности *песни* относительно *музыки* и *слова* как самостоятельных искусств – опять же говорит о том, что *песня* исторически предшествует *музыкальному искусству* и *литературе*. Попутно заметим: высказывание построено как *музыкально-словесное*, а не наоборот, то есть *песня* появляется «на свет», когда некие *слова* напеваются или, что равно по смыслу, одновременно начинают сочетаться с *напевом*. Без *напева* *песни* как *музыкально-словесного высказывания* не существует; и следовательно, отделяя слова от песни, мы песню как единое целое как бы разрушаем. Обратное действие не всегда возможно. Далее, в общем определении *песни* напеваются *слова*, а не непременно *стихи*, как говорится в определении более распространённом, где *песня* – «музыкально-

поэтическое произведение». Следовательно, *словесная* часть может быть самой разной, включающей из сферы *словесности* совокупность слов, одно значащее слово или просто сочетание звуков-фоном. Что от высказывания непременно требуется, так это наличие смысла, понимаемого или воспринимаемого субъектом, к которому обращено это высказывание. Здесь просматривается прямая связь с «речевыми жанрами» М.М. Бахтина [19, С.159-206], ведь существенным (конститутивным) признаком высказывания по Бахтину «является его *обращённость* к кому-либо, его *адресованность*. Взаимосвязь авторской песни с «речевыми жанрами» рассмотрена нами в работе [21], здесь же ограничимся особенностями *высказывания* по М.М. Бахтину: «в отличие от значащих единиц языка – слова и предложения, которые безличны, ничьи и никому не адресованы, высказывание имеет и автора (и – соответственно – экспрессию), и адресата» [19, С.200]. То есть смысл высказывания передаётся не только понимаемым значением *слова*, не обязательно художественного, но и, что не менее важно, интонацией, которая может одному и тому же слову (или словам) придавать разные значения. Так, мать, убаюкивая ребёнка, нередко сочиняет на ходу песенку из первых попавшихся слов, что терминологически, имея *напев* и *слова*, будет терминологически называться песней, выполняющей «колыбельную» функцию, но, отнюдь, не становится художественным произведением. Схожий пример демонстрирует артист А. Демьяненко в роли Шурика в известном советском кинофильме, когда, оставшись один на один с чужим ребёнком, он в диалоге «сам себе» бормочет слова, отражающие тревогу, на первую пришедшую в голову мелодию: «Ай, гугушеньки-гу-гу, что-то мамы долго нет»¹². Крики, вопли, возгласы тоже могут быть высказываниями, воспринимаемыми как знак внимания или опасности, удовольствия или радости и т. п. Но в песне интонация слитная, она – сочетание интонаций *музыкальной* и *словесной* и проявляется как раз в напеве. Однако, на наш взгляд, выражение «одновременного сочетания слова и напева» представляет данный процесс словом «сочетание» несколько упрощённо. Думается, будет правильнее сказать «слова, интегрированные в напев», поскольку этот напев, озвученный природным человеческим голосом, без слов или, в крайнем случае, звуков языка физически невозможен, а экспрессивность словесной интонации напрямую отражается в интонации напева. Совместная

¹² «Операция “Ы” и другие приключения Шурика» – советский комедийный художественный фильм, снятый режиссёром Л. Гайдаем (1965).

музыкально-словесная интонация усиливает общий интонационный эффект и, соответственно, смысловое восприятие *песни* субъектом обращения. Как раз этим обусловлено особое воздействие песни на человека, определяющее её место в духовной культуре. Но отмеченная слитность, порождённая *состоянием* [188]¹³ *синкретизма*, может восприниматься целостно в большей или меньшей степени, что будет подробнее рассмотрено в следующей главе, в параграфе, посвящённом авторской песне как синкретическому искусству.

На понятии *синкретизм* стоит задержаться, так как в ряде источников отмечено, что «характерной особенностью **искусства** [выделено – Л.Б.] на самом раннем этапе был синкретизм» [103, С.28; 170, С.116]. Обратим внимание, здесь *синкретизм* рассматривается применительно к художественной культуре, но имел ли он место прежде, до появления этого типа культуры в историческом времени, а если «да», то в какой форме? В поиске ответа обратимся к Словарю иностранных слов, где находим: «Синкретизм [гр. *synkretismos* соединение, объединение] 1) слитность, нерасчлененность, характеризующая первоначальное, неразвитое состояние чего-л., напр. с. первобытного искусства, в котором пляска, пение и музыка существовали в единстве, нерасчленённо; 2) в философии – разновидность эклектизма; сочетание разнородных, противоречивых, несовместимых воззрений» [181, С.456].

Приведённое определение *синкретизма* наталкивает на мысль, что в первобытной культуре могло быть нечто ещё более раннее, чем культура художественная – «первоначальное, неразвитое состояние чего-либо», что предшествовало появлению искусства в нашем сегодняшнем представлении. Попутно заметим смысловую близость слов «первичное» в определении термина «песня» и «первоначальное» – синкретизма, что поясняет П. Юхвидин: «Несомненно, **духовная культура** [выделено – Л.Б.] первобытного человека была синкретичной, то есть представляла собой изначальное единство того, что впоследствии распадётся на самостоятельные сферы культуры: религию, мораль, искусство, науку, спорт. Этот синкретизм, нерасчленённость духовной жизни человека мустьерской¹⁴ (55-40 тысяч лет назад) и более поздних эпох – вплоть до появления древнейших цивилизаций, – явственно иллюстрируется наскальными

¹³ Предположительно – первичное понятие.

¹⁴ Мустьерская культура, мустьерская эпоха – культурно-технологический комплекс, ассоциируемый с поздними неандертальцами, и соответствующая ему доисторическая эпоха. Соответствует среднему палеолиту либо же (при делении палеолита только на верхний и нижний) считается завершением древнего (нижнего) палеолита.

рисунками» [218, С.12]. Он же уточняет, что эти рисунки – как изображения того или иного животного – высекались первобытным человеком «не ради удовольствия или похвалы современников», то есть «имели не эстетический, а в первую очередь магический смысл». Наскальное изображение бизона надо было «поразить» [оружием того времени – Л.Б.], совершив «магический обряд», тогда, «согласно примитивной магии удачной окажется охота и на живого бизона». Рассматривая сегодня наскальное изображение того бизона, мы можем, конечно, сохранившийся артефакт трактовать как художественное произведение первобытного человека, но при высечении на камне оно, скорее всего, таковым не являлось, имея сугубо прагматический характер. Впрочем, сказанное всего лишь версия. Схожую версию можно представить и относительно самой ранней песни, рождаемой в первобытном обществе, для чего достаточно воспользоваться методом аналогии.

Вряд ли оспорим исторический факт: язык как форма общения в «летописи» человечества появился прежде, чем письменность. Древний человек мог издавать какие-то звуки и напевать их собственным голосом, что являлось предшественником песни, но такое действие происходило на века раньше, чем представилась возможность произнесённое слово запечатлеть на каком-либо естественном материале: камне, коре дерева, выделанной шкуре животного. Полагаем, когда и как именно это совершалось, толком не знает никто, но для нас более важен сам факт, чем его временные подробности. Сказанное, позволяет допустить происхождение *песни* в форме синкретического действия до того, как оно перешло в тип художественного творчества, – устного, а затем письменного, ныне называемого искусством.

Выдвигая концепцию о развитии музыки в условиях первобытнообщинного строя, Р. Грубер, в поисках аналогии с «дикими» племенами, сохранившимися в Австралии и Океании к началу XX века, пишет: «Пение здесь – органическая составная часть трудового процесса. Именно потому это пение – отнюдь не музыка в нашем смысле слова. Крики в коллективных облавах австралийцев, напев резака мёда у ведда, натуралистическое воспроизведение пения птиц с целью их приманки ещё непосредственно вплетено в процесс реальной жизни. На том уровне развития человеческого общества искусство ещё не выделилось из других форм идеологии, а эта последняя ещё не вычленилась из единого трудового процесса» [69, С.9]. Значит, становление искусства из состояний синкретизма происходило позже.

«Текст песен первоначально импровизировался. Эти синкретические действия значимы были не столько смыслом, сколько ритмом: порою пели и без слов, а ритм отбивался на барабанах, нередко слова коверкались и искажались в угоду ритму», – отмечает Б. Розенфельд [171, С.736]. Синкретическое действие имело коллективный характер, песни и пляски исполнялись всеми членами рода, «процесс создания произведений и их потребления в ней [в первобытной культуре – Л.Б.] не дифференцирован», в творческом процессе отсутствовало «деление на художника и сотворчество его воспринимающего» [125, С.449], что, конечно, означало отсутствие «авторства», как такового, равно как и сочинительского акта законченного произведения.

«В первобытной культуре существовал единый синкретический познавательный-ценностный, эмоционально-рациональный комплекс отношений человека к миру. Эту особенность первобытной художественной культуры (её синкретизм) унаследовал “фольклор”» [125, С.449]. Такую стадию в происхождении искусства П. Юхвидин называет «**культурно-художественным синкретизмом**» [выделено – Л.Б.] первобытного общества, уточняя, что «музыкально-поэтически-театральное искусство изначально было неотъемлемой составляющей **синкретической культуры** [выделено – Л.Б.] первобытного общества в двух ипостасях: 1) ритуально-магических формул; 2) бытовых попевок и обрядов (колыбельных, погребальных, трудовых, военных, охотничьих, свадебных и т. п.), сохранившихся в фольклоре всех народов». По мнению учёного: «само искусство, даже если его умозрительно можно вычленил из всей первобытной культуры, также было синкретичным и не делилось на роды, виды, жанры, а **музыкально-театрально-хореографический синкретизм** [выделено – Л.Б.] долго ещё не распался даже в профессиональном искусстве. В фольклоре же он и сегодня сохраняет свою нерасчленённость» [218, С.14]. Таким образом, для первобытного общества характерно устное песенное действие, а не художественное творчество в понимании сегодняшнем, и, конечно, в нём нет понятия *автор*, тем более – *профессионал*, что, однако не препятствует выявлению общих признаков песенной культуры того хроно-периода: **синкретизм** и **устность** и, наконец, **анонимность** как антоним авторству.

Сопоставим два толкования слова *песня* из ранее упомянутой Литературной энциклопедии. Второе из них определяет песню «как лирический жанр, существующий у всех народов и характеризующийся простотой музыкально-словесного построения», оговаривая, что ещё бывает «песня эпическая» [153, С.588]. Здесь мы

уже резонно имеем дело с художественным творчеством, с искусством.

Когда в историческом масштабе состоялся переход от песенного действия к песенному художественному творчеству? На такой вопрос, вряд ли, можно получить конкретный ответ, поскольку данный процесс, видимо, протекал параллельно и постепенно в разных частях земного шара. Например, тот же П. Юхвидин замечает, что «ещё в первобытную эпоху, на поздних её стадиях, появляются **профессионалы** [выделено – Л.Б.] художественного творчества. Первоначально ими были, скорее всего, служители культов. <...> Таким образом, жрец каменного и бронзовых веков был одновременно священником, поэтом, певцом, художником, скульптором, врачом (знахарем), агрономом, лицедеем, философом, историком» [218, С.29-30]. Разумеется, речь идёт о тогдашних функциях перечисленных профессий в их теперешних названиях.

«Из древних государств, расположенных вокруг Средиземного моря, – пишет Р. Грубер, – наибольшее значение в дальнейшем развитии художественной культуры выпало на долю Древней Греции» [69, С.89]. Мифология заявляет, что на этой территории искусством «заведовали» музы, спутницы Аполлона, покровительницы всего художественного, и их было девять. Нас будут интересовать три: Каллиопа («прекрасноголосая» – муза эпической поэзии и науки, сыновьями которой были знаменитые певцы Лин и Орфей [126, С.270], Полигимния – муза гимнической поэзии, которой приписывали изобретение лиры [126, С.437], и Эвтерпа – муза лирической поэзии, изображаемая с двойной флейтой [126, С.612]. Как видим, все названные музы, так или иначе, «ведали» одновременно и музыкой, и поэзией, что согласно П. Юхвидину, свидетельствует о том, что в Древней Греции «музыка и поэзия не разделялись, стихи всегда только пели – если их читали, не интонируя, то это уже были не стихи» [218, С.25]. Среди песен гомеровской Греции Р. Грубер выделяет «мельничные песни, песни ткачей, шерстопрядов, жнецов, полевых наёмников, размальвающих зерно, пастухов», подчёркивая, что «именно в гомеровской Греции появляется первое великое достижение греческой художественной культуры – героический эпос» [69, С.92]. По версии Р. Грубера такие сказания на первых порах исполняли под звуки примитивного струнного инструмента сами герои-водители [69, С.92]¹⁵, однако песни «Одиссеи» демонстрировались уже особыми профессиональными певцами – аэдами [180, С.67], являвшимися

¹⁵ Так исполнялась более древняя «Иллиада».

хранителями традиционных сказаний, которых с детства готовили к профессии, обучая играть на кифаре и передавая им изустно старинные песни-сказания. «Следуя в освещении событий и общем строении песни-сказа установившейся традиции, аэд обычно в порядке импровизации дополнял и видоизменял рассказ. Так возникал тип эпических сказаний, слагавшихся на основе устной традиции» [69, С.92]. Но только этим песенное творчество Древней Греции не ограничивалось. В VII-VI веках до н. э., опять же согласно Р. Груберу, появлялись уже не анонимные песни, а произведения, **имена авторов** [выделено – Л.Б.] которых дошли до нашего времени [69, С.94-96]. В частности, в Спарте в VII веке до н. э. творили выдающийся кифарист Терпандра [180, С.572] (родом с острова Лесбоса) и поэт Тиртей [180, С.579], в этот же период традиции спартанской хоровой лирики продолжает Алкман [180, С.25] из Сард, славившись оды афинянина Пиндара [180, С.430] и его современников, на острове Лесбос получила развитие сольная лирика, близкая к понятию лирики в современном смысле [69, С.95-99]. Из сказанного следует вывод: в Древней Греции песня из синкретического действия постепенно перерастала в синкретическое искусство, но основу его всё равно довольно продолжительно составлял синкретизм, приобретая многожанровость, вплоть до сольной лирики, схожей с поздней европейской лирической песней. В этом далёком прошлом *песню* до появления письменности передавали из уст в уста: народные певцы и сказители странствовали по всей Греции, выступая с историями о титанах, богах и героях и т. п.

Выполнив краткий обзор песенной культуры Древней Греции, заметим, что на этом этапе появляются два новых общих признака песенной культуры: **авторство** и **профессионализм**.

Где и когда возникла письменность? – у историков и археологов имеются разногласия, тем более, известно множество её разновидностей – от пиктографии и клинописи до – алфавитной. Существует версия, что первый алфавит появился в Греции в I веке до н. э. Возможно греки позаимствовали своё письмо у финикийцев, добавив новые, недостающие знаки для обозначения гласных звуков. В финикийском языке было 22 согласных слоговых обозначения, они и были взяты за основу значков-букв новой греческой азбуки [164]. Кроме того, греки стали писать не справа налево, а наоборот, как мы пишем сейчас. В конце концов, для нашего исследования важна не точная дата появления письма на основе алфавита, актуальнее информация о том, что к началу новой эры это событие уже состоялось, что за ним последовало скорее в историческом масштабе

дополнение устной художественной культуры письменной, взявшей потом на себя роль доминирующей.

Меж тем, песня, как мы выяснили, – высказывание музыкально-словесное. И следующее достижение человечества – возникновение письменности нотной (конец IX – начало XVIII века), когда происходит становление так называемого «композиторского письма» [97, С.28], заложившего традицию письменного профессионального композиторского творчества, преобладающего в современной художественной культуре. Отныне профессиональная песня по методу творчества предполагает, как правило, соучастие композитора и поэта, а «оживает» в исполнении. Но с изобретением *нотации* не исчезает совсем устная песенная культура. Изначально оставаясь в фольклоре, она становится востребованной и в других появляющихся или возрождающихся видах и жанрах искусства, в нашем случае, также – в авторской песне.

Следующий исторический период – Средневековье. В нём, как утверждает М. Сапонов, существовали разнообразные миры культуры и искусства, отвечающие вкусам и потребностям разных слоёв населения, как зажиточных, так и малоимущих.

В монографии «Менестрели», посвящённой музыкальной культуре Средневековья, известный музыковед М. Сапонов подчёркивает, что она была **преимущественно устной** [выделено – Л.Б.], а в своём профессиональном массиве – преимущественно менестрельской [175, С.25]. Причину первого он усматривает в тотальной неграмотности населения, замечая, что в то же время, но в гораздо меньшем сегменте, существовала также «духовная музыка Средневековья», сочиняемая клириками и курсируемая «в узкой сфере клириков-певчих, обучение которых дорого обходилось монастырям и выстраивалось по программе теологического образования». **«Композиторы» и «исполнители»** [выделено – Л.Б.] в сегодняшнем терминологическом понимании не могли тогда появляться «вне официальной церкви» [175, С.17]. Те же монахи и клирики, будучи неграмотными, «в большинстве сами были носителями не официальной, а народной религиозности, которую точнее было бы называть религиозностью устной традиции» [175, С.14]. «Как поэтическая лирика, так и продолжительные эпические повествования, – поясняет М. Сапонов, – чаще всего **пелись или речитировались нараспев** [выделено – Л.Б.] и предназначались для артистической реализации перед неграмотной, но заинтересованной и отзывчивой публикой» [175, С.18-19]. Характерную ситуацию Средневековья колоритно описывает такой фрагмент: «грамотные люди долгое время

были редкостью: средневековый грамотей – litteratus – это, прежде всего, знаток латыни, без которой чтению вообще не обучали. Книга была роскошью. Ведь только на один лист пергамена шла шкура целого телёнка или овцы, а для изготовления одной книги нужно было зарезать большое стадо, и дальнейшая работа пергаментариев, писцов, переплётчиков тянулась годами. Купить такое изделие мог лишь обладатель казны, а круг богачей и круг читателей вплоть до XII века совпадали редко. <...> Для средневекового общества “читать” означало “зачитывать вслух”, и книга подразумевала произнесение текста, его слуховое восприятие» [175, С.19].

Ссылаясь на немецкое издание Н. Грандмана [224, С.140], М. Сапонов замечает: «вплоть до XIII века не умели читать и писать не только феодалы, но даже многие поэты! <...> Зато их феноменально разработанная память, их творческая способность к спонтанному складыванию новых поэм, в том числе и продолжительностью в несколько тысяч **пропетых** [выделено – Л.Б.] стихов, а также к беспрестанному отбору интонационно-поэтических средств, – но в уме, в собственном воображении, а не на пергамене – всё это качества средневекового **поэта-певца** [выделено – Л.Б.], совершенно неведомые нам, почти невероятные с точки зрения носителя книжных привычек» [175, С.19]. «Для постижения особенностей средневековой народной культуры и прежде всего менестрельного пласта, – делает обобщение музыковед, – необходимо от такой книжной психологии полностью отключиться, чтобы представить себе всю мощь устной традиции, разнообразие **профессиональных** [выделено – Л.Б.] форм её существования, самобытность мышления её представителей, её исключительное монополизирующее влияние на духовную жизнь средневекового человека» [175, С.19-20]. Из изложенного следует, что музыкальную культуру Средневековья можно с определённой степенью достоверности характеризовать не просто как устную, а как устную песенную, ведь тогда стихи непременно пелись.

Но ровно в тот же период, называемый историками как «Ренессанс XII века», «раннее Возрождение», «Просвещение XII-XIII» века и т. п., происходило, как пишет М. Сапонов, стремительное развитие «новой практики – **письменной**, приведшей к созданию **линейной нотации** [выделено – Л.Б.], мензурального¹⁶ многоголосия, первых музыкальных памятников, одним словом, к появлению ранних признаков того, что мы называем **композиторским творчеством** [выделено – Л.Б.] в европейском понимании» [175, С.28-29].

¹⁶ «мензуральный» (лат. mensurabilis, mensuratus, букв. «размеренный»).

Характеризуя музыкальный профессионализм Средневековья, свойственный, конечно, и песенной культуре того периода (ведь и поэтическая лирика, и эпические повествования всегда пелись), М. Сапонов выдвигает пять его признаков с оговоркой их применимости «на основе сочетании всех или почти всех». Это: «наличие предприимчивой публики и общественной потребности в профессионалах; артистическое ремесло в виде основного (единственного) заработка; сосредоточение на избранных навыках; наличие хотя бы скрытой теории и её передача вместе с навыками во время обучения; особое напряжение между индивидуальной инициативой и системой канонов» [175, С.35]. Он же уточняет, что «профессионализму сопутствуют начинания авторской воли и личный талант, заметные даже неискушенным» [175, С.34]. Дилетанты же, по его мнению, составляют внефольклорную категорию, называемую любительским музидированием, подражающим высоким образцам [175, С.33].

Совершив краткий экскурс в *песенную культуру*, перейдём к формулированию признаков, применимых для описания структур её феноменов.

Базовый подход к такой задаче, как сказано во введении, может быть охарактеризован как взгляд на акт песенного творчества изнутри – по типу: «как делается», прямо противоположный более традиционному взгляду с позиции стороннего наблюдателя – по типу: «что получается». Рассматривая песнетворчество в таком ключе, мы отделяем друг от друга два разных, но, конечно же, взаимосвязанных действия: создание песни как творческий акт и последующее её бытование в разных формах, понимая, что в каких-то случаях оба они могут быть и одновременными.

Исходя из принятых предпосылок и проведённого обзора песенной культуры, полагаем допустимым классифицировать её тремя структурными признаками, каждый из которых характеризуется двумя возможными значениями, а именно: форма песенного творчества (устное – письменное), персонализация песенного творчества (анонимное – авторское) и профессионализация песенного творчества (дилетантское – профессиональное).

Термины «устное», «письменное», «авторское» и «анонимное» понимаются обобщённо как элементы метаязыка на примере существования определённых песенных культур: первобытной, Древней Греции и Средневековья. Смысловая однозначность этих терминов позволяет, на наш взгляд, с определённой убеждённостью пролонгировать их на последующие исторические периоды вплоть до

современности. В то же время термины «профессиональная» и «дилетантская», по-видимому, подлежат уточнению, по крайней мере, применительно к авторской песне, учитывая особенность творческого метода её создания и форм бытования, что будет далее рассмотрено последовательно.

Классификация структурных признаков песенной культуры приведена на рисунке 1.

Для лучшего понимания специфики устной песенной культуры Средневековья дадим в меру возможного объёма монографии краткие характеристики её некоторых творческих представителей.

Трубадуры (от провансальского trobar – «находить», «изобретать», отсюда «создавать поэтические и музыкальные произведения», «слагать песни») [198, С.397]; **труверы** (ед. ч. troveres, trouveres, от глагола trover, trouver – находить, изображать, сочинять) [199, С.404]; **менестрели** (англ. minstrel, франц. ménestrier – от латинского ministerialis – слуга) – обозначение средневекового поэта-певца, введённое в употребление романтиками [121, С.160-161]; **жонглеры** (старофранцузское – «jongleor», «jongleur», из латинского «joculator» – «потешник», соответствует средневековому немецкому «spilman», английскому «minstrel» – из латинского «ministerialis» – «прислужник») [80]; **ваганты** (от clerici vagantes), иначе голиарды, вероятно от провансальского gualidor – «шутник», «мистификатор», или же родственно с франц. gaillard – «малый» (молодой человек) [39, С.67-68]. И наконец – **барды** (ирландск. bard, валлийск. bardd, слово неизвестного значения) – певцы-поэты у кельтских народов, подобные скандинавским скальдам и организованные в цеха, с устойчивыми и одинаковыми у всех племен свойствами [17, С.346-347].

К сожалению, в прежние века отсутствовали технические возможности звукозаписи, а потому нам не дано услышать, как, собственно говоря, звучали в реальности песни средневековых вольных художников и певцов-сказителей, а также древнерусских боянов, среднеазиатских акынов и иже с ними, а потому назвать, кто из них по духу ближе всего к создателям авторских песен. Воспримем как данность, что в нашей стране для создателей этих песен более всего привилось короткое слово *бард*¹⁷ и добавим, что *авторская песня* есть одна из ветвей песенной культуры, на что, в том числе, обращал внимание Н. Вайнонен, говоря об освоении самодельными авторами «всех предшествующих и современных богатств поэтической и песенной культуры» [40, С.18].

¹⁷ Возможное толкование названия *современный бард* будет дано позже.

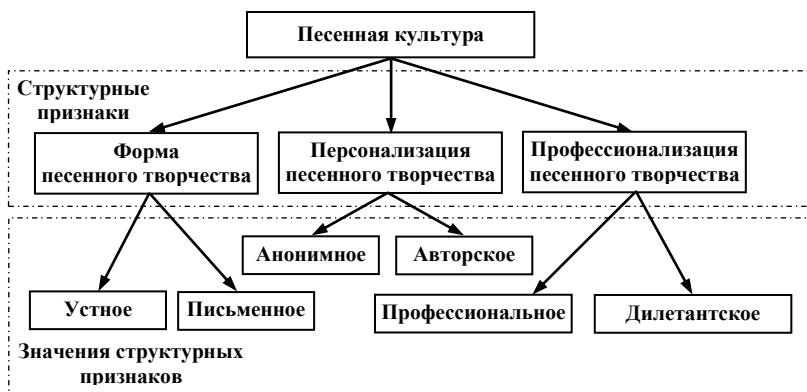


Рисунок 1. Классификация структурных признаков песенной культуры

2.4. Структурное описание авторской песни применительно к понятию «культурный хронотоп»

Является ли рассматриваемый феномен в чём-то уникальным, что позволяет выделить его в особый класс культурных объектов? – вот один из главных вопросов, возникающих сначала перед любым исследователем авторской песни. Положительный ответ на него не столь очевиден, поскольку зависит от ракурса рассмотрения.

Действительно, если брать во внимание только непрофессиональную (самодельную, любительскую) природу авторских (самодельных) песен и пытаться оценивать их качество по критериям «профессионального» песенного искусства, ответ представится однозначным: песня бывает двух типов – хорошая или плохая. А кто её сочинил: профессионал или самодельный автор (дилетант-любитель) – не играет принципиальной роли. Требования ко всем равнодинаковы. Такого мнения придерживалось немало число участников дискуссий 1960-х [54; 128-132; 216]. Вот несколько конкретных примеров. М. Табачников: «В интересной в целом статье Л. Переверзева “О современных “бардах” и “менестрелях” [128, С.3] есть суждения, с которыми я не согласен по существу. Прежде всего, я не вижу принципиального водораздела между композиторами

профессионалами и самодеятельными» [129, С.3.]; Л. Ошанин: «Думаю, что надо подходить к авторам студенческих, туристских и иных песен как к поэтическому и музыкальному резерву» [130, С.3]; Б. Мокроусов: «...» неважно – идёт песня из-под пера композитора-профессионала или самодеятельного менестреля. Важен результат. Победителя, как говорят, не судят» [131, С.3]; А. Якушева: «В конце концов вовсе неважно, кто написал твою любимую песню – композитор Френкель или журналист Визбор, – была бы она любимой» [219, С.122]. Возможно так оно и есть, но с точки зрения рядового зрителя и слушателя. Но с позиции науки, хотелось бы всё-таки разобраться: есть ли какое-то принципиальное отличие между профессионалами советского песенного искусства и этими самими самодеятельными менестрелями, как их окрестил композитор Б. Мокроусов. Тем более, что и в “менестрельном” творчестве XX века музыковед А. Сохор не усматривает ничего нового, считая, что оно бытовало всегда, во все времена [189, С21].

Высказывания перечисленных профессионалов, к которым по сути присоединяется и сама А. Якушева, выглядят убедительными, если не учитывать специфику временного периода зарождения и становления рассматриваемого феномена во взаимосвязи с местом-пространством, в котором состоялись его культурные события. Но, исходя из несколько иной философской платформы, исследователь приобретает возможность постигать нетривиальные особенности изучаемого объекта, опираясь на понятие *культурный хронотоп* (от др.-греч. χρόνος, «время» и τόπος, «место»), воспринимаемое в органичном «содружестве», свойственных ему разных смыслов, поскольку согласно М. Бахтину «всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов», соединяя сознание и «все мыслимые пространственные и временные отношения» в единый центр [18, С.407]. «Переосмысливая категории пространства и времени в гуманитарном контексте, – даёт оценку значимости этого понятия Л. Микешина, – М. Бахтин, взяв термин “хронотоп” из естественно-научных текстов А.А. Ухтомского¹⁸, ввёл понятие хронотопа как конкретного единства пространственно-временных характеристик для конкретной ситуации», не ограничившись при этом «натуралистическим представлением о хронотопе как физическом единстве, целостности времени и пространства», а напротив, наполнив «его гуманистическими, культурно-историческими и ценностными

¹⁸ Ухтомский Алексей Алексеевич (13 (25) июня 1875 – 31 августа 1942) – российский и советский физиолог, создатель учения о доминанте; академик АН СССР (1935).

смыслами» [122, С.512-513]. Под «культурным хронотопом» мы будем понимать – «единство пространственных и временных параметров, обнаруживающее, выражающее и во многом определяющее своеобразие культурных систем» [196, С.576]. В нашем случае речь идёт о слегка расширенном временном диапазоне второй половины XX века, охватывающем годы с 1948-го (или чуть более ранние) до 1987-го (начало «горбачёвской» перестройки), и об обширном пространстве Советского Союза с теми его территориями, где думали и общались на русском языке.

Отсчёт времени начнём с первых лет после окончания войны, с начала 1950-х.

Атмосферу послевоенной обстановки, сопутствовавшей взрыву массового песенного творчества, поясним двумя эпизодами. Первый относится к участникам Великой Отечественной войны, попавшим на фронт со школьной скамьи или с младших курсов институтов, – к поколению тех будущих «бардов», которым в 1941-м было в пределах от 17 до 22 лет, и у которых годы юности стали фронтовыми. Это Е. Агранович (г.р. 1919) [11, С.20], М. Анчаров (г.р. 1923) [192, С.419] и Б. Окуджава (г.р. 1924) [192, С.424]. Чуть их постарше – А. Галич (г.р. 1918) [192, С.421], работавший в годы войны в Передвижном театре и ездивший с ним по фронтам [85, С.61].

«Когда б вам знать, // Как мне нужны они // Четыре года / Четыре года» – споёт об этом времени Б. Окуджава в песне «Четыре года» [57, С.94] (1958), спустя 13 лет после долгожданной Победы. Поколение тех, кому повезло вернуться живыми, жадно стремилось к знаниям, чтобы восполнить годы, отнятые у них войной из мирной жизни. Имея льготы, фронтовики выбирали себе институты по призванию. Так Е. Агранович восстановился в Литературный¹⁹, М. Анчаров, до войны поступивший в Архитектурный²⁰, после демобилизации в 1947-м сначала прошёл по конкурсу на живописное отделение ВГИКа²¹ (1948), но, после месяца учёбы, перебрался в Московский институт им. В.И. Сурикова²² на факультет живописи, а Б. Окуджава, обладая поэтическими наклонностями, но будучи «сыном врага народа»²³, тем не менее, как фронтовик поступил на филологический факультет Тбилисского государственного университета (1945). Послевоенный темперамент, жажда действий

¹⁹ Литературный институт имени А.М. Горького.

²⁰ Московский архитектурный институт.

²¹ Всесоюзный государственный институт кинематографии.

²² Московский государственный художественный институт имени В.И. Сурикова.

²³ В 1937 г. отец Шалва Степанович Окуджава был расстрелян, а мать сослана в лагерь.

художественно отображены по свежим впечатлениям М. Анчаровым в его «Балладе о мечтах» [91, С.17-18] (1946): *«Потом он вычистит поля / От мусора войны, – / Поля, обозами пыля, / О ней забыть должны. / Заставит солнце круглый год / Сиять на небесах, / И лёд растает от забот / На старых полюсах».*

Сложилось так, что старшее поколение бардов могло всего на два-три года разминуться, а то, как М. Анчаров, и пересечься с поколением «детей войны», воспетым позже Ю. Визбором в песне «Сретенский двор» [91, С.74-75] (1970): *«Много знали мы, дети войны, / Дружно били врагов-спекулянтов / И неслись по дворам проходным / По короткому крику «атанда!» / Кто мы были? Шпана не шпана, / Безотцовщина с улиц горбатых, / Где, как рыбы, всплывали со дна / Серебристые аэростаты».*

В это поколение, чьё песенное творчество начиналось в 1950-е годы, попадают Г. Шангин-Березовский (г.р. 1930), В. Вихорев (г.р. 1931), А. Дулов (г.р. 1931), В. Берковский (г.р. 1932), Б. Полоскин (г.р. 1932), С. Богдасарова (г.р. 1933), Б. Вахнок (г.р. 1933), А. Городницкий (г.р.1933), Ю. Визбор (г.р. 1934), Н. Матвеева (г.р. 1934), А. Якушева (г.р. 1934) [192, С.419-427] и Д. Сухарев (г.р. 1930) [11, 770], на стихи которого написано множество авторских песен как ранних, так и более поздних.

Соединив эпизоды воедино, получим общую картину конца 1940-х – начала 1950-х. Вот её краткое описание. «Окончилась война. Страна восстанавливала разрушенные города, сёла, заводы, шахты, плотины. Аудитории университетов, институтов и техникумов, комнаты студенческих общежитий заполнили недавно демобилизованные воины, вчера ещё солдаты, и почти их сверстники – вчерашние школьники. Поколение людей, лишённое из-за войны многих привычных радостей детства и потому рано повзрослевшее, – стремилось к знаниям, к творчеству, к интересной, насыщенной жизни во всем её вновь представившемся разнообразии. В каждом институте, как позже вспоминал Ю. Визбор, обязательно что-то придумывалось. “Чтобы не только аудиторный потолок, а и звёздный полог почаще бы висел над студенческими головами...” Новоявленным студентам хотелось всего настоящего: работы, любви, удач, песен...» [192, С.68].

Именно такой творческо-эмоциональный пейзаж активного мирного времени благоприятствовал зарождению явления самодельной песни в СССР, позже названного неформальным движением [65, С.4; 67, С.31; 130, С.3; 136, С3]. Студенческой песни или туристской, или какой-то иной, как её ни называй, главное – по меткому выражению музыковеда В. Фрумкина, «рождённой

свободной» [204, С.71]. Существовали и иные факторы, влияющие на этот вид творчества как стимулирующие, так и противодействующие. Хотя, как знать, порой фактор препятствующий в силу ряда обстоятельств трансформировался в стимулирующий согласно пословице «запретный плод сладок». Чтобы разобраться в ситуации, детализируем культурный хронотоп «авторская песня как феномен русской культуры второй половины XX века» в его временных границах.

Данный временной интервал в общественно-политической жизни СССР можно условно представить четырьмя периодами, каждый из которых отмечен рядом важных событий, существенно влиявших на духовную жизнь граждан страны. Лимит монографии не позволяет привести более подробное описание этих периодов с упором на области идеологии и культуры, чем приведённое ниже.

До оттепели. 1946-1953. Правая граница (март 1953 г.) – смерть И.В. Сталина. Отмечен: резким ужесточением политики в области идеологии и культуры; репрессиями многих известных учёных и деятелей искусства, особенно еврейской национальности²⁴; осуждением композиторов В. Мурадели, Д. Шостаковича, С. Прокофьева, А. Хачатуряна, Н. Мясковского и других за формализм в музыке [163] (1948). Подробнее культура данного времени освещена в монографии А. Аронова [15].

Оттепель. 1953-1964. Период в жизни страны, названный так с лёгкой руки писателя И. Эренбурга, «началом которого являлась смерть тирана, массовое освобождение безвинных людей из заточения, осторожная, но казавшаяся шоковой критика культа личности» [210, С.3]. Некоторые события (либеральные, обещающие послабления, и репрессивные, рисующие в политике границы открытости): Двадцатый съезд КПСС, известный осуждением культа личности Сталина (14-25 февраля 1956 г); преследование Б. Пастернака²⁵; заметное ослабление цензуры в литературе²⁶, кино²⁷ и других видах искусства;

²⁴ По данным И. Г. Эренбурга, до 1953 года был арестован 431 еврей-представитель литературы и искусства: 217 писателей, 108 актеров, 87 художников, 19 музыкантов.

²⁵ Исключение из Союза писателей СССР за публикацию романа «Доктор Живаго» в Италии (1957) и преследование за получение Нобелевской премии (1958).

²⁶ Публикация романа В. Дудинцева «Не хлебом единым» (1956), прозы В. Астафьева и В. Тендрякова, стихов Б. Ахмадулиной, Р. Рождественского, А. Вознесенского, Е. Евтушенко, рассказа А.И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» в «Новом мире» (1962, №11).

²⁷ Григорий Чухрай первым в киноискусстве затронул тему десталинизации и оттепели в фильме «Чистое небо» (1963). Важными культурными событиями стали фильмы: «Карнавальная ночь» Э. Рязанова (1956), «Весна на Заречной улице» Ф. Миронера и М.

распространение телевидения на большую часть территорию страны (1955-1964); выход в свет ежемесячного литературно-художественного журнала для молодёжи «Юность» (1955) и ежегодного альманаха «День поэзии» (1956); проведение в Москве VI Всемирного фестиваля молодёжи и студентов (1957); появление радиостанции «Юность», в создании которой, в том числе, принял участие Ю. Визбор (1962). Объективные условия и характеристики этого яркого и знаменательного периода в истории нашей страны и её культуры раскрыты в другой монографии культуролога А. Аронова [16].

Откат оттепели. 1964-1968. Связан с освобождением Н.С. Хрущева от обязанностей первого секретаря ЦК КПСС, председателя Совета Министров СССР и члена Президиума ЦК КПСС (13 октября 1964 г.) и приходом к партийной власти Л.И. Брежнева (14 октября 1964 г.). Основные тенденции и события: восстановление тоталитаризма и негласной ресталинизации; замораживание процесса демократизации советского общества; суд над поэтом И. Бродским под предлогом закона о тунеядстве (1964); судебный приговор в 1966 г. по делу писателей А. Терца (А. Синявского) и Н. Аржака (Ю. Даниэля); начало формирования правозащитного движения (1965); решение о вводе войск стран Варшавского договора в Чехословакию (20-21 августа 1968 г.) и демонстрация группы из семи советских диссидентов на Красной площади с протестом против этого решения (25 августа 1968 г.).

Застой (период «развитого социализма»). 1969-1985. Общая характеристика: страна добилась огромных успехов в науке, покорении космоса, спорте, культуре, во многих других сферах жизни; рост материального благополучия граждан, улучшение жизненного уровня людей и укреплении уверенности в завтрашнем дне; отсутствие серьезных политических и экономических потрясений. В то же время: консервация сложившегося политического режима; усиление партийного контроля и роли КГБ во внутренней и внешней политике; возрастание роли военной сферы; рост урбанизации и упадок сельского хозяйства²⁸; отставание страны в высокотехнологических областях, низкое качество продукции, неэффективное производство и низкий уровень производительности труда; рост коррупции; законодательное оформление преследования инакомыслия. «Возникло

Хуциева (1956), «Человек-амфибия» В. Чеботарёва и Г. Казанского (1961), «Я шагаю по Москве» Г. Данелии (1963), «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещён» Э. Климова (1964), «Застава Ильича» М. Хуциева (1965) и другие.

²⁸ Именно в этот период вошла в традицию помощь города колхозникам по уборке урожая, изображённая В. Высоцким в песне «Товарищи, учёные» [58, С.258-259] (1972).

кастовое, глубоко циничное и, как я считаю, опасное (для себя и всего человечества) больное общество, – характеризует этот период А.Д. Сахаров, – в котором правят два принципа: “блат” (сленговое словечко, означающее “ты – мне, я – тебе”) и житейская квазимудрость, выражающаяся словами – “стену лбом не прошибёшь”. Но под этой застывшей поверхностью скрывается массовая жестокость, беззаконие, бесправие рядового гражданина перед властями и полная бесконтрольность властей – как по отношению к собственному народу, так и по отношению ко всему миру, что взаимосвязано» [176]. Об этом периоде в пародии барда И. Михалёва есть такие строчки: *«На старой кобыле по кличке Застой / Мы ехали долго дорогой не той, / Не в правом, не в левом, не в среднем ряду, / К тому же зачем-то с ослом в поводу. / Эй-ей-ей-е-е-ей!»* [127, С.189] (1988).

Вслед за «Застоем» последовала «Перестройка» (1987-1991), – обусловленная опять же приходом нового партийного лидера, на этот раз М.С. Горбачева. Она в надежде построить социализм «с человеческим лицом», желая как лучше, привела страну к отказу от социалистического пути в сторону капиталистического развития и в завершении процесса к распаду СССР.

Сопоставляя первые из четырёх обозреваемых периодов, можно с большой долей уверенности предположить, что во всех из них присутствовали единые социально-политические реалии в сфере государственной идеологии и централизованного управления, что, конечно, не могло обойти стороной и художественную культуру. Вот главные из них:

- однопартийная система в лице Коммунистической партии Советского Союза;

- тоталитарный характер центральной и местной власти;

- стремление органов власти напрямую или косвенно управлять основными процессами в культуре и искусстве и, как следствие, контролировать духовную жизнь граждан страны.

- государственная регистрация всех средств массовой информации в разрешительном порядке и действие по отношению к ним государственной цензуры.

Перечисленные реалии, полагаем, станут понятнее, если снабдить их дополнительными комментариями. Действительно, в стране издавать книги, журналы, газеты и другие печатные издания и реализовывать их населению могли только государственные издательства союзного или территориального уровня либо издательства официальных государственных учреждений и

направляемых государством общественных организаций. Существовало понятие «издательское право», – оно присваивалось уполномоченным государственным органом, имевшим в разные годы статус комитета или министерства, который также осуществлял функции планирования издательской деятельности.

«Хотя формально в СССР такого явления как “цензура” не существовало и в публикациях, посвящённых советской действительности, данный термин нельзя было использовать, – вспоминает В. Симаньков, работавший в «цензуре» с 1947 года на протяжении 44 лет, – однако имела организация <...>, занимавшаяся именно цензурой» [110]. «Последний из “титолов” организации: “Главное управление по охране государственных тайн в печати при Совете Министров СССР” (Главлит СССР). Существовало два этапа проверки: предварительный контроль на всех стадиях подготовки к печати и контроль последующий, когда цензоры вычитывали уже отпечатанные книги и брошюры. Работникам Главлита полагалось проверять перед каждым очередным изданием даже сочинения классиков: Пушкина, Лермонтова, Толстого. Под грифом “Совершенно секретно” в Главлите имелся список лиц, все произведения которых подлежали изъятию. В нём насчитывалось около 2000 фамилий, среди них много опальных партийных и советских деятелей. Конечно, существовала политическая цензура. Постановление ЦК КПСС о Главлите гласило: “Не оставлять без внимания политически ошибочные формулировки и положения, встречающиеся в печати”. А в официальном “Положении о Главлите” имела расплывчатая формулировка: “Не разрешать к публикации материалы, дезориентирующие общественное мнение”» [110]. По этому поводу вспоминается случай из личной журналистской практики автора данного исследования. Готовился к печати очередной выпуск рубрики «Возьмёмся за руки, друзья» для репертуарного сборника «Молодёжная эстрада» под названием «О студенческих песнях». Среди песен, предлагаемых к публикации, оказалась лирическая «Облако» [11, С.543-544], сочинённая И. Левинзон, где встречались такие, вроде бы, безобидные строчки: *«Оно подушкой ляжет мне под голову, / Оно котёнком греется у ног, / И я все окна закрываю в комнате, / И ветер не пускаю за порог»*. Однако редактор решительно отказался публиковать песню со словами: «Ни в коем случае!» На просьбу мотивировать отказ, он ответил: «А вы что, правда, не понимаете?» Ведущий рубрики правда не понимал. Тогда редактор

произнёс: «Нас неправильно поймут, подумают, что песня о чернобыльской катастрофе»²⁹.

Более подробно приемственность и традиции цензурного режима в России и СССР на протяжении двух столетий раскрыты в монографии Г. Жиркова [79].

Управление культурой вообще осуществлялось впрямую через профильные министерства или комитеты: союзные и республиканские, а опосредствованно искусством – через систему творческих союзов. Советская песня проходила по «ведомствам», называемым Союз писателей СССР и Союз композиторов СССР³⁰, которые, как и все другие общественные организации (среди них ещё: профсоюзные и комсомольские), фактически действовали под девизом плакатной советской песни: «Партия – наш рулевой» [82, выпуск второй, С355-359]. В учреждениях культуры, работающих с публикой, – кинотеатрах, театрах, концертных залах, – существовали худсоветы, ответственные за художественный и идеологический уровень фильмов, спектаклей, концертных программ и, соответственно, за допуск произведений искусства к массовому зрителю или слушателю³¹. Без утверждения худсоветом выступление или показ не разрешались. В особо ответственных случаях, например, при принятии спектаклей и фильмов, созданных режиссёрами с «сомнительной» репутацией, окончательное решение могло зависеть от личного мнения государственного или партийного чиновника самого высокого ранга³²,

²⁹ Авария, которая произошла 26 апреля 1986 г. на Чернобыльской атомной электростанции (Чернобыльской АЭС) в Украинской ССР (ныне Украина).

³⁰ Союз писателей СССР – организация профессиональных писателей СССР. Создан в 1934 году на Первом съезде писателей СССР, созванном в соответствии с постановлением ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года. Уставом давалось определение социалистического реализма, как основного метода советской литературы и литературной критики.

Союз композиторов СССР (СК СССР, в 1932-1957 – Союз советских композиторов), общественная творческая организация, объединяющая композиторов и музыковедов СССР. Создан в 1932 постановлением ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 "О перестройке литературно-художественных организаций". Основные задачи СК СССР – объединение его членов в целях создания высококачественных и художественно значительных произведений, утверждающих принципы социалистического реализма, развивающих традиции национальных культур народов СССР; воспитание композиторов и музыковедов в духе коммунистической идеологии, содействие их творческому росту и развитию профессионального мастерства.

³¹ В состав художественных советов (худсоветов) входили деятели культуры, а также представители партийных и государственных органов.

³² Так поступали с многими спектаклями Ю. Любимова в Театре драмы и комедии на Таганке. В одном из интервью (2002) он говорил: «Я не понимаю, почему меня называли диссидентом. Я никогда не ставил политических спектаклей, не считал, что у меня

причём такие фильмы или спектакли допускались к зрителям ограниченным показом³³. На тех же принципах действовали государственные концертные организации и филармонии, организовывавшие по всей стране выступления солистов и исполнительских коллективов в строго регламентированных видах и жанрах искусства.

Монополию на грамзаписи осуществляла государственная фирма «Мелодия», которая с основания (1964) и до второй половины 1980-х годов являлась единственной в стране по массовому производству и распространению сначала грампластинок, а затем компакт-кассет. В фирме и её отделениях тоже существовали худсоветы.

Таким образом, в советской культуре художественное творчество, свободное от идеологического контроля государства, прямого или косвенного, никак не предполагалось. Тема власти, связанная с размышлениями об истории, на примере оперного искусства нашла отражение в работе Е. Шапинской «Фигуры власти в русском искусстве» [212].

Подобный тип культуры Л. Ионин называет моностилистической. Её характерным признаком являются изменения в ходе эволюции культуры и смены доминирующих мировоззрений «характеристик групп, стоящих на вершине культурной иерархии и вырабатывающих схемы и правила культурных интерпретаций, обязательные для низлежащих уровней», но оставляющие саму иерархическую систему неизменной. Так в Советском Союзе «партийные идеологи и бюрократы из министерства культуры (которых также можно назвать партийными идеологами) при помощи государственных и общественных организаций регулировали и регламентировали культурную жизнь общества вплоть до мельчайших повседневных деталей» [83, 182]. В те годы не могло быть и речи о серьёзных исследованиях по социологии культуры, проблемах и перспективах её развития, о культурной среде, возможность чего обнаружилась уже в новом веке и реализована, в частности, культурологом В. Есаковым [75, 76].

политический театр. Я не ставил конкретно спектаклей против Советской власти. У меня всегда было своё художественное кредо. Просто безумная одногтонность и одноцветность соцреализма загоняли в угол. Выход был в другом понимании эстетики. Авторы я выбирал не по политическим, а исключительно по эстетическим критериям. Если они были созвучны моим представлениям о КРАСОТЕ».

³³ Яркий пример – фильмы режиссёра А. Тарковского «Зеркало» (1974) и «Сталкер» (1979).

Появление в большом числе каких-то песен, не похожих на музыкально-поэтические произведения советских композиторов и поэтов-песенников, – привычные, идеологически выдержанные, прошедшие «цензуру», – поначалу вызвало естественное изумление, что довольно живо описано Б. Окуджавой в его автобиографической прозе «Подозрительный инструмент» [146, С.260-301]. В этой повести под псевдонимом Иван Иванович отобразена двойственность некоей ситуации. С одной стороны, «Иван Ивановичу было уже за тридцать, когда его жизнь резко переменилась. <...> Иван Иванович <...> не просто запел, а стал придумывать мелодии к собственным стихам, и получалось что-то похожее на песни». Как же к этому отнеслись окружающие? Отнеслись по-разному. «И хотя на гитаре он знал всего лишь три аккорда, но в целом во всём этом что-то такое было <...> это всё 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...». Но, если литературные друзья, коллеги по работе воспринимали его песни с расположением, то иначе на них реагировало начальство, у которого «его песни вызывали заметную неприязнь», особенно «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 врагам и не туда ведёт» [146, С.260].

Меж тем, специалистам, разбирающимся в ценностях и смыслах искусства, становилось всё яснее, что «новые» песни решительно не похожи на те, что принимались худсоветами и рекомендовались как массовые для населения. На те, что звучат по радио и телевидению, с эстрады и в кино, – в исполнении признанных и проверенных артистов и актёров. В чём их коренное отличие? – догадывались многие, но и опасались свою догадку произнести вслух, так как эту догадку те, кому следует..., могли посчитать подрывов идеологических устоев, сложившихся десятилетиями, единых во времени социально-политических реалий советского строя. Уточним: догадка ставила под сомнение принцип партийности в искусстве и признание метода социалистического реализма, прописанного в уставах всех творческих союзов, единственно верным и универсальным для советских деятелей культуры и искусства. Ради сохранения таких устоев можно было **коллективно** [выделено – Л.Б.] (не читал, но осуждаю) осуществлять «травлю» известных литераторов: Б. Пастернака, М. Зощенко, А. Ахматову, А. Твардовского, надуманно «осуждать» выдающихся композиторов: В. Мурадели, Д. Шостаковича, С. Прокофьева, А.

Хачатуряна, Н. Мясковского, выдавливать в эмиграцию В. Аксёнова, А. Гладиллина, В. Войновича, А. Солженицына, А. Галича, отправлять в ссылку академика А. Сахарова.

«Служить делу коммунизма» – название программной статьи создателя «Гимна демократической молодёжи мира» на слова Л. Ошанина [82, выпуск второй, С.234-237] (1947) композитора А. Новикова³⁴, написанной по впечатлениям от встречи руководителей партии и правительства с творческой интеллигенцией (17 декабря 1962 г.). Состоялся «искренний и дружеский разговор о литературе и искусстве», – восхищается А. Новиков. Какую же партийную установку, дошедшую «до сознания и сердца каждого художника» и вызвавшую «ответный поток мыслей и чувств, страстное желание работать» получила советская интеллигенция? «Высшее общественное назначение литературы и искусства – поднимать народ на **борьбу** [выделено – Л.Б.] за новые успехи в строительстве коммунизма. В этих словах Никиты Сергеевича Хрущёва, – торжествует композитор, – выражено самое существо нашего искусства, его общественная роль и значение» [142].

Слово «борьба» вообще стало непременным атрибутом как в официальных речах, так и в произведениях искусства. Даже в торжественном обещании детей, вступающих в пионерскую организацию звучало: «Я, юный пионер Советского Союза, перед лицом своих товарищей торжественно обещаю: горячо любить свою Родину. Жить, учиться и бороться, как завещал великий Ленин, как учит Коммунистическая партия». И песне в этой борьбе уделялось существеннейшее внимание.

Ладно, стихи писать могут многие, пусть не обязательно окончившие Литинститут, но создавать песни – «наше оружие», как их возвеличивают В. Сиротенко [178, С.77] или Н. Мейсак [120, С.3-4], вправе только люди специально тому обученные и идейно подготовленные, а не представители какой-то «самодельщины» по выражению В. Орлова [148, С.4].

Полагаем, истина проста. Песни «бардов», этим коротким словом их станут называть позже, – искренни и честны, в них нет фальши и подобоострастия, они не пишутся «на заказ» по случаю очередной государственной даты, юбилея, съезда, – в надежде получить звание,

³⁴ Новиков Анатолий Григорьевич (1896-1984) – советский композитор, хоровой дирижёр, педагог. Народный артист СССР (1970). Герой Социалистического Труда (1976). Лауреат двух Сталинских премий второй степени (1946, 1948). Секретарь правления СК РСФСР (1960-1968), советник министра культуры СССР по вопросам музыки (1962-1965). Член КПСС с 1952 года.

награду, госпремию и т. п. Они служат не «делу коммунизма», а подлинному доверию между людьми. Отечественных бардов не устраивает принцип: говорить одно, думать другое, а делать третье. Им хочется хотя бы в собственных песнях не обманывать самих себя. В статье «Авторская песня как литературный факт» филолог Вл. И. Новиков отмечает: «тот тип песни, о котором у нас идёт речь сформировался именно в годы так называемой ”оттепели” и отчётливо противопоставлял себя песням другого типа. Авторская песня возникла как альтернатива ”советской массовой песне” – жанру тоталитарного искусства, создававшемуся композиторами, поэтами и певцами» [2, С.7]. Полагаем, такое суждение небезосновательно, но выглядит несколько упрощённым. В песенном творчестве наших бардов, по крайней мере у многих из них, вряд ли содержался умысел противопоставлять свои песни песням каким-то иным или устраивать кому-то альтернативу. Скорее всего, им просто хотелось сочинять и петь, как на душу ложится или у кого-то, «как Бог на душу положил». Именно так рождается всё подлинное: стихи настоящих поэтов, музыка талантливых композиторов, картины творчески состоятельных художников. И не вина отечественных бардов, что советская песня – атрибут советской песенной культуры, – из-за её особых свойств воздействия на людей, массовости и доступности, обрела в нашей стране, наряду с кино, форму одного из самых идеологизированных видов искусства. Ведь спектакль в театре посмотрят лишь несколько сотен людей, но песня, многократно тиражируемая радио и телевидением, исполняемая в кинофильмах массового проката, может проникнуть глубоко в души миллионов, а если потребуется, то и «зомбировать» их. «Не отдавай оружия, товарищ», – пишет журналист В. Сиротенко, прекрасно осознавая цену проблемы [178, С.77].

Меж тем многим людям пришлось по вкусу именно **другие** [выделено – Л.Б.] песни, оказалось – их слушают и поют с увлечением даже школьники. Пример – дискуссия в газете «Московский комсомолец», к участию в которой вместе с композиторами Я. Френкелем и А. Островским, поэтом М. Таничем, авторами песен А. Дуловым и С. Крыловым были приглашены старшеклассники, «чтобы подумать о современной песне, поспорить о ней, а может быть, и предложить свой путь к неведомым островам» [65, С.4]. Оказалось, подростки середины 1960-х умели и творчески мыслить, и свои мысли внятно излагать. «Профессиональные песни просто иначе пишут, – говорит Катя Дрёмина. – Их рассчитывают на массу, на много народу сразу. А самодельная песня обращается к одному и потому доходит до многих. В этом, по-моему, секрет популярности самодельных

песен». «Самодетельных песен очень много. Но почему они именно сейчас стали так популярны? – рассуждает Володя Лавинский. – Мне кажется, что жизнь человека стала богаче, шире, ему есть о чём сказать. А появилась потребность – появляются и средства для её удовлетворения. Человек берёт в руки гитару и говорит то, что другие за него не скажут» [65, С.4]. Так рассуждали подростки – просто, конкретно и понятно.

Массовое песнетворчество, совершаемое представителями самых разных профессий, поставило перед учёными, журналистами, деятелями культуры и искусства – исследователями и практиками – простой на первый взгляд, но, как оказалось, достаточно сложный вопрос: что с ним, этим явлением, реально существующим, продолжающим развиваться, теперь делать? Поддерживать, запрещать или не обращать внимания, дожидаясь, когда оно, истощившись, само себя прикроет, – ведь раздавались и такие советы. Интерпретируя к сложившимся обстоятельствам третий закон Ньютона, заметим: на каждое действие обязательно найдётся противодействие. Или чуть по-иному: на каждый минус в противовес обнаружится свой плюс. И противодействие быстро нашлось. Ситуация для решительных противников новоявленных песен, считающих их «поделками», «песенной безвкусицей», осложнялась объективным фактом: вокруг означенного песнетворчества без какого-то понуждения сверху стало образовываться неформальное **движение** [выделено – Л.Б.] поклонников и любителей «новых» песен, предпочитавших их песенным результатам профессионалов.

И ладно, если бы песни студенческие и туристские, они же впоследствии – самодетельные и авторские, растворились в общей массе привычных советских песен и не выпячивались какими-то своими индивидуальными особенностями. Тогда некоторые из них можно было бы признать фактом художественной самодетельности, другие современным городским фольклором и популяризировать как современное народное творчество, восхищаясь художественным талантом молодёжи, участвующей в строительстве коммунизма. Остальные, не вписываемые в такую директиву, – подвергнуть жесткой критике и «пресечь на корню». Так нет же. Эти «барды и менестрели» возмнили, что занимаются иным песенным жанром, а то и другим искусством. Показательны в этом плане серьёзные, на профессиональном уровне, рассуждения о сути авторской (самодетельной) песни М. Анчарова, Ю. Визбора, А. Галича и Ю. Кима в круглом столе «Недели» [152, С.20-21], а также две ранние статьи автора песен А. Якушевой, да не где-нибудь, а в журнале

партийной направленности «Молодой коммунист» [220, 221]. Нелишне заметить, что с конца 50-х годов прошлого столетия в столице, а не в глубокой провинции, стали проводиться песенные конкурсы, организуемые общественностью, как межвузовские с присвоением званий «лауреатов» и «дипломантов». Дальше – больше. Новоявленное движение захотело иметь свои песенные клубы с помещениями, где любители этих песен обладали бы возможностью почаще общаться друг с другом и, конечно, – с их авторами. Причём – на принципе самоуправления. Как следствие, в СССР под девизом строчки «Возьмёмся за руки друзья, чтоб не пропасть поодиночке» из песни Б. Окуджавы [192, С.388-389] формировалась особая «песенная страна», со своими этическими и эстетическими принципами, названная позже Д. Сухаревым «Государство КСП» [1, С28-29] (2003). А это уже перегиб – с позиции всевозможных стражей догматической идеологии, общеобязательной для граждан страны. «Идеология проникает в людей также незримо, как радиация, – пишет о том времени поэт П. Вегин. – Чем она тотальней, тем радиоактивней. Чем больше в ней слов и пафоса, тем опасней она для человека. Высоцкий был, при всей его актуальности и остроте, человеком идеологически свободным» [43, С.214-215]. К спасению духовности подключились многие новоявленные «барды», которых так тогда ещё не называли. «Тысячу раз права Новелла [Новелла Матвеева – Л.Б.]: свободная песня – не для лакеев, она творится свободным человеком для свободных людей», – напишет позже В. Фрумкин [204, С.85]

Противодействием монополизму и цензуре выступил научно-технический прогресс, позволивший наладить серийный выпуск бытовых магнитофонов по доступным для населения ценам³⁵. Столь знаковое событие почти сразу подорвало монополию государства на эфирное вещание и фирмы «Мелодия» на грамзаписи, предоставив любому желающему слушать эти песни у себя дома, отбирая их по собственному вкусу, а не решениями цензоров и художников. «Потому и начались перебои с магнитофонной плёнкой, потому и принял так распахнуто народ и “Синий троллейбус” Окуджавы, и “Облака плывут в Абакан” Галича, – добавляет П. Вегин. – Гитары всё звонче и дружней начинали звучать по России, но не всё принимал и переписывал на свои допотопные, зачастую самодельные магнитофоны народ. Середняк не проходил» [43, С.209].

³⁵ В СССР доступные бытовые магнитофоны распространились примерно со второй половины 1950-х – начала 1960-х годов. В это же время возникло особое социальное явление – магнитофонная культура или «магнитиздат».

Меж тем противоборствующая критика пыталась нападать с двух сторон: от партийных и комсомольских функционеров, например Г. Воронцова [54, С.34-37] и от конъюнктурных профессионалов-песенников. «И, право же, не было бы ничего страшного в том, что кто-то сочиняет незамысловатые вирши и не то поёт, не то декламирует их, – рассуждал классик советской песни В. Соловьёв-Седой, – если бы многие наши ребята не считали это рифмоплётство эталоном поэтического новаторства, хриплый простуженный голос – вершиной вокального искусства, а монотонное треньканье на двух гитарных струнах – образцом современного музыкального стиля. Беда в том, что некоторые стороны творчества наших “менестрелей” и “бардов”, получив непомерно большое распространение, разрушают и дезорганизуют систему подлинно эстетического воспитания, портят музыкальные вкусы» [187, С.3]. Полагаем, профессионалы, не без оснований, считали «самодетельных авторов» конкурентами на высоком пьедестале советского искусства, где устойчивое место было занято ими по праву членства в творческом союзе, а потому, обеспечивающего плановые гонорары, почести и награды. К примеру, «попытка в 1968 году выпустить в свет в издательстве «Музыка» сборник из 25-и песен Б. Окуджавы не увенчалась успехом, – вспоминает В. Фрумкин слова Б. Окуджавы, – не из-за вмешательства ЦК³⁶, а из опасений самого издательства, убоившегося “гнева советских песенников – композиторов и поэтов, ревниво и нервно следивших за бурным развитием “магнитиздата”» [204, С.87]. И получилось, что первое “музыкальное” издание песен Окуджавы вышло не на родине поэта, а в Польше» [223] (1970).

Выше описаны причины, которые привели к единению создателей песен иного рода с их средой бытования, характерные именно для того периода нашей страны, когда в ней доминировал тоталитарный режим, что, как описано ранее, было свойственно советской власти вплоть до 1987-го, до «горбачёвской» перестройки. Их следствие: формирование в стране во второй половине прошлого столетия **параллельной песенной культуры** [выделено – Л.Б.], по существу отличной от той, что творилась профессиональными композиторами, поэтами и артистами. А значит, о рассматриваемом феномене уместно говорить не как об особой ветви поэзии и не о традициях бытовой музыки, пристраивая тем самым авторскую песню к чему-то известному, понятному и общепризнанному, а о чём-то ином. О чём именно? –

³⁶ Центральный комитет Коммунистической партии Советского Союза.

предстоит нам разбираться по мере раскрытия заявленной темы. Здесь же ограничимся особенностями взаимосвязи культурного хронотопа «авторская песня...» с его средой бытования.

«В других странах, например, во Франции, в Германии, в США, в условиях свободного, а не тоталитарного общества, формирование некоей среды, способствующей развитию внешне схожего песенного творчества (chanson, country, folk) и одновременно защищающей его от идеологических нападков, вряд ли бы потребовалось» [22]. К свободному выпуску огромного числа сборников песен, CD и DVD с их записями, при отсутствии цензуры и худсоветов, наша страна подошла ближе к концу XX столетия, называясь Россией. А до того, в обозреваемом временном интервале, среда бытования авторской песни долгие годы являлась её общественно-социальной опорой и поддержкой, выполняющей, в том числе, многие инфраструктурные функции этого вида песенной культуры.

Возвращаясь ещё раз к цензуре, заметим, что в недавней статье «Плюсы и минусы СССР» в числе особых минусов выделено: «цензура в СССР охватывала все области жизни, включая СМИ, литературу, музыку, кинематограф, театр, балет и даже моду. Выдающиеся писатели и поэты – Солженицын, Войнович, Довлатов, Бродский и др. – были вынуждены покинуть родину» [158, С.24]. Оставшись без средств к существованию, А. Галич был принуждён эмигрировать, тоскуя по родине на чужбине. Вот строчки из его песни «Когда я вернусь», написанной в эмиграции (декабрь, 1973): *«Когда я вернусь, / Засвистят в феврале соловьи / Тот старый мотив – тот давнишний, забытый, запетый. / И я упаду, побеждённый своею победой, / И ткнусь головою, как в пристань, в колени твои! / Когда я вернусь... / А когда я вернусь?!»* [91, С.255-256].

Но, взяв на себя функцию стимулирования создания и бытования этих песен в стране, вокруг них, духовно свободных и не подвластных цензуре, сформировалась особая среда, которая, будучи разнородной, тем не менее, сумела собрать воедино значительное число любителей и ценителей авторских песен. А равно организаторов творческих встреч, концертов и конкурсов, собирателей магнитофонных записей и других архивистов, участников городских и загородных фестивалей, диспутов и конференций... Всех тех, кто справедливо считал, что как раз эта песня «строить и жить помогает», что именно с ней он «никогда и нигде не пропадёт». Множество неформальных способов песенного общения создавали уверенность, что «эту песню не

задушишь, не убьёшь»³⁷, какие бы на то попытки ни предпринимались идеологами советской власти или ревнивыми представителями официального искусства. «*Но, слава Богу, думать мы свободны, / О чём угодно и когда угодно*», – мысль, получившая обобщение в песне Г. Васильева [136, С.209-210] (1984).

Среда бытования авторской песни формировалась усилиями добровольных энтузиастов в организованных (КСП³⁸, конкурсы, слёты, фестивали и пр.) и произвольных формах (посиделки у костра, творческие встречи в домах культуры и клубах, домашние концерты, индивидуальное и совместное прослушивание магнитофонных записей и пр.). Эта среда была не только слушающей, но и поющей [22]. Со временем слёты и фестивали собирали в загородных палаточных условиях тысячи, а то и десятки тысяч людей, приезжавших из разных уголков страны, чтобы пообщаться друг с другом посредством «нашей» песни [70]. «*Как здорово, что все мы здесь сегодня собрались*» [70, С.110] – пел О. Митяев (1979) под впечатлением от Ильменского фестиваля; и эта песня вскоре стала то ли гимном, то ли девизом многих фестивалей, слётов, концертов, парадов и других массовых форм общения в авторской песне.

Несколько слов о внутренней «кухне» КСП. «Всю работу обычно ведёт ядро организаторов, – рассказывает Н. Вайнонен. – 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 слётах, свои летописцы, фотографы, кинооператоры» [40, С.37]. О том же подробнее пишет журналист Е. Некрасов [137, С.13-30]. Факт появления инфраструктуры феномена *авторской песни* примерно пятнадцатью годами раньше Н. Вайнонена отметил Б. Добровольский: «Широко развернулось и “самодельное” коллекционирование песен в магнитофонных записях и списках текстов. Рядом любителей проводится сбор материалов по истории создания песен, ведётся библиография статей и публикаций текстов и нот» [71, С.199].

«Круг любителей и ценителей этих песен по общекультурному уровню оказался адекватным их создателям и проявлял высокую требовательность к качеству произведений, прежде всего, – к

³⁷ Пародируются строчки из песни «Марш весёлых ребят» из к/ф. «Весёлые ребята», музыка И. Дунаевского, слова В. Лебедева-Кумача (1934) и песни «Гимн демократической молодёжи», музыка А. Новикова, слова Л. Ошанина (1947). Избранные русские советские песни. М., Музыка. Выпуск первый. С.155, выпуск второй. С.237.

³⁸ Клуб самодельной песни.

искренности и точности передачи настроений и чувств» [28, С.46] реального, живущего среди нас человека, а не выдуманного поэтом-песенником, каким ему положено быть. «Самодеятельный автор, или, как иногда его называют, человек с гитарой, как правило, пишет о пережимом, о перечувствованном, – размышляет композитор Я. Френкель. – Я не хочу сказать, что всё 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» [65, С.4].

Так сложилось, что среда бытования действовала активно, а её участники были не просто зрителями и слушателями, а становились фактическими со-участниками творческого процесса. В то же время, эта среда оказалась «своего рода фильтром» – заслоном, который «может признать автора своим, а может решительно отвергнуть, даже если тот стал лауреатом какого-нибудь конкурса. Также она поступает и по отношению к песням. Наша песня или не наша, хорошая или плохая? – но по нашим, пусть и интуитивным критериям, что бы о ней ни говорили критики и исследователи» [31, С.132] и даже авторитетное жюри, состоящее из признанных и уважаемых бардов. По отдельности ошибаться, руководствуясь собственным вкусом, может каждый. Но подлинного таланта в авторской песне, к какому бы стилю или направлению тот не был отнесён, среда бытования авторской песни всё равно из своего внимания не упустит. И если одна группа любителей песни его не воспримет, так другая – непременно приметит. Внутри среды бытования жанровые и стилевые направления в авторской песне имеют своих устойчивых поклонников. «Любителям авторской песни невозможно навязать мнение сверху, от кого бы оно ни исходило: доброжелателей или недругов. Разумеется, и здесь существовал принцип: сколько людей, столько мнений. Но мнений по частностям, а не по главным ценностным критериям» [31, С.132], интуитивно воспринимаемым, но трудно формулируемым. «Словосочетание “наша песня”, вошедшее в обиход в этой среде, стало для многих синонимом сначала названия *самодеятельная песня*, а затем термина *авторская песня*» [28, С.46-47].

«Конкретно от имени среды бытования не выступала какая-то личность, какой-либо орган или институт, даже если кто и пытался. И никто не выдавал сертификатов. Сертификатом, если здесь такое слово уместно, являлось коллективное признание, возникавшее естественным путём, эволюционно» [22], а не установленное кем-то

сверху или навязываемое со стороны. Коллективы могли быть большие и малые, но в их неисчислимой совокупности непременно действовал закон больших чисел.

Такой взгляд на авторскую песню с неизбежностью приводит к аксиоматике, определяющей стартовую модель объекта исследования, рассматриваемую подробнее в следующем параграфе: *среда бытования авторской песни 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 такой модели вытекает из правила: *«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 авторской песне является факт общественного признания, то есть средой бытования. Задача же теоретиков, – выяснить, почему такое произошло» [28, С.47], в каждом конкретном случае или обобщённо.

Схожий принцип действителен и относительно терминологии. Если среда бытования восприняла термины *авторская песня* или *бардовская песня*, название *бард* или другие, значит – узаконила. А почему такие слова здесь прописались? – опять же вопрос для исследователей. Новообразования и смысловые изменения привычных слов могут идти от каких-либо субъектов, но их фиксацию – принять или не принять, результативно определяет среда бытования. Описанный подход схож с взглядом на бытование народных песен. Их эволюционно хранит, а значит признаёт – народ, а фольклористы, филологи и музыковеды лишь констатируют и анализируют собственно факт признания.

Исследовательский подход к авторской песне с включением понятия *культурный хронотоп*, во взаимосвязи со средой бытования, концептуально отличен от другого принципа, в центре которого содержится *ядро* представительных бардов, а остальные барды группируются вокруг этого *ядра*. В частности, исследовательский проект Вл.И. Новикова выдвигает в центр внимания трёх поэтов-бардов³⁹: Окуджаву, Высоцкого и Галича (аббревиатура ОВГ) [143, С.233-240]. По мнению филолога именно они воплотили в своём творчестве ведущие тенденции бардовской поэзии⁴⁰ в целом. Схожей точки зрения придерживаются А. Кулагин [102, С.7] и И. Соколова

³⁹ Словосочетание «поэты-барды» напоминает нам каламбур «масло масляное».

⁴⁰ Относительно «бардовской поэзии» напрашивается вопрос: а существует ли она сама по себе, в отрыве от песен? Ответ на него будет предложен позже.

[185, С.52]. Однако с установлением такого лимита не согласен И. Ничипоров, резонно подмечая, что «узкая сосредоточенность исследователей лишь на этих трёх фигурах, которая доминирует, например, в выпусках альманаха “Мир Высоцкого”, существенно обедняет общую картину бардовской поэзии, не способствует объективной оценке реального места различных авторов в этом поэтическом направлении» [140, С.23]. С И. Ничипоровым фактически солидаризируется Р. Шипов, который в классиках бардовской песни, а судя по его вступительной статье *бардовская и авторская* для него синонимы, числит уже восемь бардов, добавив к трём, обозначенным В.Ив. Новиковым, ещё М. Анчарова, Ю. Визбора, А. Городницкого, Ю. Кима и Н. Матвееву [91]. Но они оба, говоря о «классике» авторской песни, оставляют как бы вне внимания А. Дулова, В. Берковского, С. Никитина и других творцов этих песен на стихи поэтов, близких по духу. В то же время Б. Окуджава, берущий для себя «в расчёт только поэтов, поющих свои стихи» [136, С.3], допускает мысль, что авторская песня – понятие «более широкое – охватывает и молодых самостоятельных композиторов, сочиняющих музыку к чьим-то стихам, и, как правило, к хорошим стихам, и исполнителей, поющих кем-то созданные песни, но в данной традиции» [145, С.36]. Осмелимся утверждать, что критерии принадлежности известных бардов к такому *ядру* до сих пор никем убедительно не сформулированы. Однако это не может помешать сторонникам принципа *ядра* выдвинуть встречное сомнение в объективности факта признания создателей песен и их песенных произведений некоей средой бытования. Возможно ли эту объективность подтвердить какими-то дополнительными аргументами? – они вправе это потребовать. Положительным ответом может стать неоспоримый факт: 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 как раз представителями этой самой среды бытования, что убедительно показано в библиографическом сборнике «Пятьдесят российских бардов» [169]. Из публикаторов авторских песен разных лет достойны упоминания многие, но в данном случае, назовём далеко не всех. Это: Н. Курчев и С. Рабинов [55; 191], Г. Захарова [133; 134], Д. Соколов [86], А. Крылов [60; 61], Л. Беленький [51; 56; 116; 117; 192; 201], А. Азаров [48; 53], Р. Шипов [11; 51; 90; 91; 136; 138; 169], В. Романова [34; 139], А и М. Левитаны [93; 101, 150], В. Юровский [12; 14], В. Шабанов [70], А. Костромин [73; 190]. Антологии и сборники авторских песен, выпущенные в свет этими как бы

«непрофессионалами», учитывают разнообразие вкусов и пристрастий именно среды бытования, внутри которой они как собиратели и исследователи действовали созидательно многие годы.

2.5. Генезис и эволюция семантики авторской песни

В 1950-е годы и в первой половине 1960-х, как уже говорилось, эти песни чаще всего называли «студенческими» и «туристскими», обычно, не разделяя их между собой, поскольку сочинялись они студентами, бывшими одновременно и туристами, а распевались, и в студенческих компаниях, и в туристских походах. Несмотря на то, что ряд песен того времени до сих пор составляет некоторую часть современного репертуара авторской песни, стоит признать, далеко не всё из раннего студенческого и туристского песенного творчества было приемлемого художественного уровня. Поначалу – в годы 1950-е – бытовало предостаточно песен примитивных, не оригинальных, более того, многие ранние песни этого рода представляли собой подтекстовки⁴¹ или перетекстовки⁴² на мелодии популярных советских песен, примеры чего можно найти в раннем сборнике «В пути и на привале» [55] (1959).

Иллюстрацией причин всплеска студенческой песенной активности могут служить слова В. Красновского, который в 1950-е годы учился в МГПИ⁴³: «В нашем институте процветали туризм и песенное творчество. И эти два фактора послужили тому, что возникло множество песен, туристских, они же и студенческие. <...> Это творчество было поначалу локальным. Но когда появился домашний магнитофон, – он произвел песенный взрыв. Подарил людям все эти имена [Ю. Визбора, А. Якушеву, Ю. Кима, Б. Вахнюка и др. – Л.Б.]» [33].

Реакцию населения на то, что звучало в те годы по радио и телевидению, можно проиллюстрировать мнением современника событий – поэта П. Вегина: «Перекармили идеологией народ, а это опасно – реакция отторжения неизбежна. Конечно, песни времён Отечественной войны, такие, как “Тёмная ночь”, оставались в душе, но всё остальное, начинённое идеологией или массовой пошлостью,

⁴¹ Песни, в которых на мелодию известной песни сочиняется новый текст, лексически не связанный с текстом исходной песни.

⁴² Песни, в которых на мелодию известной песни сочиняется новый текст, частично воспроизводящий лексику и стиль исходной песни.

⁴³ Московский государственный педагогический институт имени В.И. Ленина.

вызывало общественную отрыжку» [43, С.209]. Думается, поэт словами «всё остальное» проблему несколько преувеличивает: и на эстраде, и в кино порой встречались песни, заслуживающие похвалы, скажем такие, как «Песня верных друзей»⁴⁴ [82, выпуск второй, С.376-378] (1954) или «Подмосковные вечера»⁴⁵ [82, выпуск второй, С.398-400] (1956).

Локальный характер же студенческого песенного творчества тех лет Ю. Визбор охарактеризовал такими словами: «Мы были молодые студенты, ходили в походы, занимались альпинизмом, ездили во всяческих агитбригадах. Нам хотелось петь песни о нас самих, о том, как мы живём, о том, как мы путешествуем, о том, как мы чувствует жизнь. Но таких песен не было. <...> Поэтому стали сочиняться свои песни. Они были на групповом уровне. На уровне [студенческой, учебной – Л.Б.] группы, на уровне туристской группы, на уровне какого-то отделения в горах, потом, если песня была достаточно хороша, она как-то начинала жить в пределах института. Но не более» [49, С.95-96].

Увлечение туризмом в 1950-х годах было свойственно студентам как одним из видов спорта (спортивный туризм предусматривал спортивные разряды и звание «мастер спорта»⁴⁶) либо активного досуга (без претензий на звания и разряды). В результате студенческие и туристские песни стремительно завоевали популярность в молодёжной среде, отвечая на её духовные и эстетические запросы и соответствуя атмосфере дружеского общения в свойственной этому занятию **неформальной** обстановке, которая располагала к **неофициальным** [выделено – Л.Б.] песням. Не станешь же петь вечером в турлагере или звёздной ночью у костра обезличенное: «Если бы парни всей земли // Вместе собраться однажды могли» или повторять как заклинание: «Россия, Россия, / Родные, вольные края. / Россия, Россия, / Россия – Родина моя!» [82, выпуск второй, С. 401-407] (1957). Конечно, цитируемые песни В. Соловьёва-Седого на стихи Е. Долматовского и В. Мурадели на стихи В. Харитоновы сами по себе неплохие, но более подходят для хора с оркестром и солистом. А ближе к сердцу оказались иные слова о Родине, сопровождаемые гитарным перебором в песне Ю. Визбора: «Любовь, моя, Россия, / Люблю пока живу, / Дожди твои косые, / Полян твоих траву, / Дорог

⁴⁴ Музыка Т. Хренникова, слова М. Матусовского.

⁴⁵ Музыка В. Соловьёва-Седого, слова М. Матусовского.

⁴⁶ В 1949 году Всесоюзный комитет по делам физической культуры и спорта своим постановлением включил в Единую Всесоюзную спортивную классификацию туризм. Самодеятельным туристам стали присваивать спортивные разряды и звания.

твоих скитанья, / Лихих твоих ребят. / И нету оправданья не любящим тебя [48, С.16-17)] (1960). Впрочем, чтобы судить о таких песнях, их лучше слышать, а не читать строчки на бумаге.

Поначалу любителей этих песен почти не интересовал вопрос, кто автор? Вот воспоминание одного из ранних архивистов, ленинградца С. Рабинова⁴⁷, относящееся к 1950-1955 годам: «... я учился в институте, ходил в туристские походы и ездил (сначала участником, а потом – инструктором в альпинистские лагеря). Вот в этой благоприятной среде – студентов, туристов, геологов, альпинистов, т. е., таких групп людей, которым в силу обстоятельств большое время приходилось быть вместе, – песня была и **средством общения и возникала как средство общения** [выделено – Л.Б.]. <...> Кстати, вначале “наша” песня называлась даже не “самодетельная”, а “студенческая” и “туристская”. Термин “самодетельная” появился примерно в 1963 году. <...> Кстати, имена авторов нас тогда не очень-то интересовали. Ну пели “Глобус”, “Мадагаскар”, “Тихо по веткам шуршит снегопад...” – а кто автор? А не важно!.. [150, С.28,33]».

Семантику терминов *студенческая* и *туристская* песня определить, казалось бы, несложно. Туристские песни сочиняют сами для себя туристы, а студенческие – студенты. И те другие – песни непрофессиональных авторов. Напротив, профессиональные композиторы и поэты сочиняют не туристские и студенческие песни, а песни для туристов и студентов, входя в соответствующий образ или воображая типичные ситуации. Но сказанное, конечно, справедливо лишь в первом приближении. Можно сразу вспомнить, что популярную туристскую «Бригантину» [192, С.21-22] сочинили в 1937 году школьник Г. Лепский и начинающий поэт, студент ИФЛИ⁴⁸ П. Коган; оба тогда отнюдь не были туристами [192, С.18]. А студенческая «Глобус» имеет длинную историю с участием поэта М. Светлова, у которого драматург М. Львовский позаимствовал мелодию

⁴⁷ Рабинов Соломон Борисович (10.10.1932 - 06.05.2013) – библиограф в области самодетельной песни. Окончил Ленинградский электротехнический институт связи им. М. А. Бонч-Бруевича (1955). Работал во Всесоюзном научно-исследовательском институте метрологии (ВНИИМ) имени Д. И. Менделеева. В 1972 году по инициативе Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии начал работу над библиографией и нотографией песен самодетельных авторов. В 1982 году, на основе работы, пролежавшей десять лет, был издан библиографический указатель «Песни встреч и дорог».

⁴⁸ Московский институт философии, литературы и истории имени Н. Г. Чернышевского (МИФЛИ, часто просто ИФЛИ) – гуманитарный вуз университетского типа, существовавший в Москве с 1931 по 1941.

из довоенной «За зелёным забориком» (1938), сочинив на неё в 1947 г. два куплета фронтовому товарищу Николаю Александровичу для его дипломного спектакля по пьесе Л. Малюгина «Старые друзья», то есть – на заказ. Это потом студенты к строфам М. Львовского дописывали десятки новых, что даёт некоторое основание считать «Глобус» песней студентов, во всяком случае в качестве поздних соавторов [56, С.15-26]. По набору туристской атрибутики и лексики безусловно туристской выглядит песня Ю. Кукина «Говоришь, чтоб остался я» [101, С.254-255] (1965), написанная для конкурса туристской песни человеком, который никогда не бывал в походах, а работал тренером по фигурному катанию, правда в летний застойный период несколько раз приглашался в геологические экспедиции [101, С.12, 94-95]. Им же созданы любимые туристами всей страны песни «А я еду за туманом» [192, С.58-59] (1964) и «Город» [192, С.247-248] (1964). Видимо, прав был Н. Вайнонен, заметив позже, что «традиционно-тематическая и традиционно жанровая классификация песен (молодежные, туристские, студенческие, школьные, лирические, маршевые и т. п.) к подавляющему большинству самодеятельных песен вообще неприложима» [40, С.17] (1983). Включение же слов «туристские песни» в названия некоторых песенных сборников отражает не столько их жанровую принадлежность, а скорее специфику выпускающих издательств или редакций, которую требовалось отразить в издательских планах [11, С.5; 192, С.430].

Критерии принадлежности этих песен к быту студентов и туристов на заре их появления и в последующие годы, скорее всего, определялись интуитивно в самой студенческо-туристской среде, являвшей совокупность малых групп: разрозненных или взаимосвязанных. Но интуитивное восприятие песен «своими» действовало примерно одинаково в разных группах, независимо от мест их нахождения в огромной стране, хотя какой-то интонационный оттенок, присутствовавший в некоторых ранних песнях, указывал на тяготение их к определённому, даже не жанру, а скорее – типу. Скажем, песня «Карельский вальс» С. Богдасаровой и Ю. Визбора [192, С.72-73] (1953), несмотря на кажущуюся, на первый взгляд, туристскую принадлежность, воспринимается, всё-таки, более как студенческая. Секрет, видимо, в гармонически развитой мелодии, отличающей эту песню от песен тех лет в музыкальном плане более упрощённых. По воспоминаниям С. Богдасаровой, она сначала сочинила музыку, а уже потом на неё Ю. Визбор написал текст.

По-видимому, не ошибёмся, если главными генетическими признаками *нашей* песни посчитаем следующие тезисы:

- эта песня говорила не о том, что надо, а о том, что хочется;
- она говорила об этом искренне и честно;
- она говорила со своим слушателем на современном живом русском языке⁴⁹.

«Ах удача, боже мой, / Услыхать в стране родимой / Человеческую речь / В изложении нежных нот» – строфа из песни Ю. Визбора «Одинокий гитарист» [48, С.231-233], в полной мере применимая к нравственности *наших* песен. Напротив, ценители *наших* песен считали песенное творчество профессионалов, появлявшееся в эти же годы, прямо противоположным по качеству, усматривая во многих таких песнях «идеологический заказ», «фальшивость» и «искусственный новояз». Об этом в своё время лаконично и точно выразился известный архивист-собираатель песен Н. Курчев⁵⁰: «К сожалению, наши композиторы-песенники долгое время увлекались песнями, прямо скажем, высокопарного характера» [150, С.9].

Не случайно типология ранних песен не отражала персонализацию (авторство) их творцов, а объединяла их общими названиями со средой песенного общения: кто сочиняет? – студенты и туристы, для кого сочиняют? – для студентов и туристов. Семантика названий песен в таком обороте безошибочно воспринималась внутри среды и свидетельствовала, что сочинители студенческих и туристских песен – сами студенты и туристы⁵¹, а не «профессиональные» композиторы-песенники. В предисловии к одному из ранних сборников песен «Спутник туриста» (1966) так и сказано: **«авторы** [выделено – Л.Б.] песен – не профессиональные композиторы, они люди различных специальностей – рабочие, инженеры, педагоги, студенты. Любители записывают их песни на магнитофонные ленты, переписывают из блокнота в блокнот и поют под аккомпанемент старинной и всегда молодой гитары» [191, С.3].

Но со временем, по-видимому, понадобилось некое определительное прилагательное к слову «авторы», чтобы авторов этих песен как-то различать от авторов-профессионалов, для которых в

⁴⁹ Формулирование тезисов выполнено при участии И. Зимина, кандидата физико-математических наук, занимающегося исследованиями в истории авторской песни.

⁵⁰ Курчев Николай Федорович (5.08.1911-4.06.2006) родился в городе Аша Челябинской области, жил в Ленинграде (Санкт-Петербурге). Окончил Политехнический институт в 1937 году по специальности «Радиофизика». Работал во ВНИИ Телевидения инженером, позже – начальником лаборатории, руководителем научно-исследовательской группы. Ветеран-собираатель и архивист материалов по творчеству бардов, деятельности клубов и организации концертов.

⁵¹ Подробнее о студенческих песнях см. в очерке [56, С.107-131].

песне существовали устоявшиеся дефиниции: «композитор» (по смыслу – автор музыки) и «поэт» (по смыслу – автор слов). Возможно поэтому, в отличие от профессиональных композиторов, сочинявших официальные советские песни, авторов туристских и студенческих песен несколько позже стали называть обобщенно «самодетельными», намекая тем самым на особенность такого песенного творчества. Слово же «самодетельный», скорее всего, было заимствовано путём трансформации из словесной конструкции «художественная самодетельность» [183, С.1475], обозначавшей в СССР одну из традиционных форм народного творчества⁵² [4, С.58], следовавшую, в то же время, канонам профессионального искусства, о чём подробнее будет изложено в следующей главе. По причине прямой ассоциации далеко не все создатели песен, позже названных *самодетельными*, были удовлетворены расхожим смыслом этого слова, намекающим на качество «второго сорта». Первое упоминание в периодике названия «самодетельная песня», возможно, появилось в «Комсомольской правде» в связи с публикацией песни «Глобус» [66, С.2] (1961), – как не имеющей канонического текста и для которой неизвестно «кто создал эту романтическую мелодию, написал эти зовущие слова»⁵³.

Попытка же дать определение жанру *туристской песни* была предпринята в 1978 году В. Шабановым, кандидатом в мастера спорта по туризму из Тольятти, одним из организаторов Грушинского фестиваля и составителем первой книги о нём [70]. В своей статье «Туристская песня – какая она?» он пишет: «Что же всё-таки такое – туристская песня? Можно ли выделить её из всего жанра гитарной песни? [был на слуху и такой термин – Л.Б.] Скорее всего, нет! Нам кажется, что сам термин “туристская песня” относится больше к людям, которые её поют, чем, собственно, к песне. Песни существуют не сами по себе, они характеризуют людей, их выбравших или написавших, характеризуют их дело. <...> Поэтому **нашу** [выделено – Л.Б.] песню правильнее считать спутницей [«спутницей» – правка редактора, автор статьи утверждает, что в оригинале было «сестрой» – Л.Б.] туризма по духу, чем простым его музыкальным и поэтическим отражением» [211, С.26].

Семантические вариации, предшествовавшие закреплению термина «авторская песня» в общественном сознании, в отношении

⁵² Другой традиционной формой считалась народная песня.

⁵³ В газете опубликованы ноты и текст одного из нескольких вариантов. Первые две строфы совпадают с текстом М. Львовского, остальные три – народные.

как феномена в целом, так и названий песен, создаваемых современными «бардами», отражены во многих печатных работах, опубликованных в течение нескольких десятилетий. Это мнения и суждения, высказанные представителями науки, профессиональными композиторами и поэтами, публицистами и критиками и т. д. И, конечно, самими создателями этих песен, пытавшимися осмыслить, в чём, всё-таки, состоит отличие их песенного творчества от профессиональных советских композиторов и поэтов или такого различия вообще не существует.

Одной из ранних публикаций, посвящённых современным студенческим песням, является статья музыковеда и фольклориста Г. Павловой «Песни, рожденные в вузах» [151, С4-5], написанная по результатам первого в своём роде вечера студенческой песни, состоявшегося 27 апреля 1959 года в ДК МЭИ (744 места)⁵⁴, за которым закрепилось ещё и слово «конкурс». Ценность статьи, прежде всего, в её документальности, в описании как уникальности самого факта проведения события, так и его масштабности по тому времени. Ведь на том вечере «прозвучало **свыше сорока песен**» [выделено – Л.Б.], а «в жюри конкурса вошли студенты и приглашённые на вечер композиторы». В статье говорилось: «каждый институт, гордясь своими песнями и **ревностно оберегая их авторство** [выделено – Л.Б.], в то же время охотно делится ими с другими вузами». Иными словами, Г. Павловой подмечено, что ещё в 1959 году некоторые студенческие песни бытовали уже не как фольклор в его традиционном безымянном виде, а в песенном творчестве, обозначенном автором статьи как «песни, рожденные в вузах», внутри которых известно, где чья музыка и стихи, или и то и другое вместе, но для которого пока не придумано точного названия. Именуя по-своему этот некий фольклор **современным песенным** [выделено – Л.Б.], автор статьи сетует: «но вот исследованием песенного творчества студентов до сих пор никто серьёзно не занимался. А ведь многие студенческие песни представляют и художественную ценность, и богатейший материал для изучения одной из интереснейших форм нашей самодеятельности». По Г. Павловой получается, что студенческие песни есть и современный песенный фольклор, и одновременно форма самодеятельности [полагаем – художественной – Л.Б.] – здесь всё едино, все слова об одном и том же. «Поэтому, – убеждена Г. Павлова, – необходимо записывать студенческие песни, публиковать лучшие из них, делать их достоянием широкой

⁵⁴ Дворец культуры Московского энергетического института.

общественности»⁵⁵. Попутно заметим, что слово «самодеятельная» и слова, производные от него, в этой статье не встречаются, но приведённые примеры исполнения песен с указанием авторов музыки и стихов говорят о том, что разделение их авторов на триединые (музыка, слова и исполнение) и двуединые (музыка и исполнение не на свои стихи) тогда не практиковалось. Под название «студенческие» попадали песни и те и другие, без дихотомического разбора. Популярная до сих пор «Пять ребят» [192, С.46], сочинённая В. Благонадёжиным (МЭИ) на стихи Н. Карпова «У костра» (МГУ) – как раз из того конкурса.

Далее по хронологии следует фельетон Ю. Визбора «Репшнур-верёвочка», рассказывающий о песнях туристских, названных им, по наклонности своих увлечений, «спортивными». Критикуя массу бездумных, глупо экзотических и просто пошлых песен, бытующих «среди нашей спортивной молодежи», Ю. Визбор, уже имевший «за плечами» несколько собственных песен⁵⁶, сетует, что есть и немало хороших, поющих с увлечением («Баксанская», «Барбарисовый куст», «Снег»), однако их никто не пропагандирует. В то же время «печатаются изредка спортивные песни, написанные профессиональными композиторами, но их почти не поют. Вернее, они сами не поются. Как правило, мелодии их маложизненны, а в стихах лишь формально рифмуются те или иные спортивные лозунги». Отсюда вывод журналиста: «дрянные песни не искоренишь статьями и разговорами. Их можно искоренить только другими песнями – хорошими» [50, С.14].

Спустя три года в Московском комсомольце, почти в том же ключе, появляется небольшая статья мастера спорта по туризму М. Азарха «Афанасий восемь на семь». В ней высвечен апологет сомнительной песенной «белиберды» – **«лохматый парень»** в рваной штормовке, надетой прямо на голое тело» [это «определение» будет потом подхвачено в других статьях – Л.Б.], распеваящий с компанией «совсем нелепую песню, слова которой совершенно бессмысленные»: *«Ко мне подходит Афанасий // Восемь на семь, // За ним бежит Аксинья // Рожка синя»*. С подачи спортивного журналиста в периодике появляется персонаж, олицетворяющий собой и своим внешним видом песни, к которым приложима такая характеристика: они «зачастую не имеют мотива, слова бессмысленны и очень далеки от мыслей и идей

⁵⁵ Бытовые магнитофоны в конце 1950-х для населения ещё были редкостью.

⁵⁶ К году публикации статьи Ю. Визбором были написаны песни «Теберда» (1962), «Карельский вальс» (1956 - музыка С. Богдасаровой), «Мама я хочу домой» (1958 - совместно с М. Левиным), «Верёвочка» (1958).

нашей жизни». Статья заканчивается призывом: «Дорогие товарищи поэты и композиторы, пишите туристские песни, пойдёмте с нами в поход! И я уверен, вы горячо полюбите туризм, когда хорошо узнаете его» [3, С.3].

С М. Азархом оперативно вступают в полемику композитор Н. Богословский и поэт М. Львовский. В совместной статье «Слово о песне» они, полагая что М. Азарх своим призывом упрощает ситуацию, стремятся оценить её много глубже: «мы гораздо реже признаёмся в том, что десятки новых песен такого “специального” назначения никто петь не хочет. <...> Что если безымянные авторы, пусть грубо, неумело, порой безграмотно, но удовлетворяют какие-то законные, но не угаданные вами [М. Азархом – Л.Б.] требования молодежи?» Песни, подобные «Афанасию», – полагают авторы статьи, – «как бы они ни были плохи, всегда написаны с расчётом на то, что поющие, разоблачая все их несуразности, получают 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”». Получается, что успех «хороших» песен «Глобус» и «Бригантина», нравящихся М. Азарху, обусловлен тем же, – что они тоже с паролем и с подтекстом, а значит – написаны для «своих». «Бригантину» поют вот уже более двадцати лет – «пароль» действует точно и до сих пор, – утверждает в статье. Вспомним выражение *наша песня* из цитаты С. Рабинова, приведённой выше. В данном случае мнение профессионалов совпало с интуитивной находкой любителя: наличие в бытовой песне «пароля» непосредственно объединяет людей – иначе она не *наша песня*. «Лохматому парню с гитарой», – вот в чём итог статьи, – «исполнять нечего не потому, что для него мало пишут», а потому «что для него часто пишут не так». Надо понять, «чем пренебрегли профессионалы, питается и всё студенческое самодельное творчество», и «надо прислушаться к тому, что поют, и проанализировать то, что петь не хотят» [35, С.2-3].

В статье, опубликованной в «Комсомольской правде», нет ни одного слова о Б. Окуджаве, будто Н. Богословскому и М. Львовскому не известны его песни, что вряд ли могло иметь место, из-за их популярности уже с конца 1950-х годов. Возможна и иная причина: песни Б. Окуджавы к содержанию статьи вообще не имеют никакого отношения. Оказывается это не так. В домашнем архиве Е. Львовой сохранился расширенный оригинал работы, впоследствии ею же опубликованный [36, С.29-45]. В нём присутствует и такой фрагмент:

«Лохматый парень с гитарой – исполнитель, актёр, а это не его амплуа [речь идёт о псевдонародных песнях – Л.Б.]. 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 паду на той, / На той единственной гражданской, / И комиссары в пыльных шлемах / Склонятся молча надо мной* [154, С.74-75] – 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? – говорилось в изначальном тексте статьи «Слово о песне». – 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». Но этот вариант в газетную публикацию, увы, не вошёл, в силу её лимита либо по другим соображениям?.. А потому Н. Богословский и М. Львовский не смогли дать в 1962-м году печатный отпор И. Лисочкину, его «разносу» Б. Окуджавы, устроенному годом раньше в ленинградской Смене [112, С.4]. «Часто говорят о «подтексте» стихов Окуджавы, – злорадствует альтернативный оппонент. – Подтекст – он нынче в моде. И это обстоятельство позволяет под хорошим лозунгом протаскивать всякий брак и “сладкую отраву”. <...> Невооруженным глазом видна здесь тенденция уйти в сплошной “под текст”», возвести в канон бессмыслицу». Как пример воинствующего образчика, И. Лисочкин приводит «Песню о голубом шарике»: *Девочка плачет, / Шарик улетел, / Ее утешают, / А шарик летит...* [154, С.31].

«Значит ли это, что песенная лирика [студентов – Л.Б.] – лирика второго сорта? – задаёт риторический вопрос литературный критик Л. Аннинский и отвечает: – Никогда! Просто это иной вид поэзии, предназначенный именно для пения и потому имеющий свой особый секрет восприятия. <...> Поэзия перетекает в песню, когда это диктует ей жизнь. Студенческие песни при всей их понятной неравноценности – маленькая страна поэзии. <...> В них – подлинность, в них – тепло той жизни, которая продиктовала эти песни, в них – правда» [10, С.3]. Так градус оценки качества студенческих песен возрастает до уровня поэзии, но обобщающее название для песен этого типа – студенческих – как «инога вида поэзии» пока не созрело.

Меж тем, в том же 1963-м, оказывается, далеко не всем известны имена авторов популярных студенческих и туристских песен. Этой проблеме посвящена статья И. Сулова «Песни, нашедшие своих

авторов» [195, С.94-95]. «Сегодня “Юность” знакомит читателей с некоторыми студенческими и туристскими песнями, – пишет журналист, – которые на этом вечере встретились со своими авторами и исполнителями. Чем же привлекательны эти песни? В чём их прелесть. Почему нигде не опубликованные, никем не записанные, не разрекламированные радио и телевидением, они “ходят” по стране? Почему они всё-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». Нечто подобное нами уже цитировалось. Но вот, что это за вид творчества?..» И здесь И. Суслов, полагаем по инерции – встроить новое во что-то известное, ведь на дворе только 1963-й год, считает эти песни одним из проявлений художественной самостоятельности».

Обобщим сказанное на предшествующих страницах. Итак, в первой трети 1960-х в официальной печати задан некий исходный набор названий рассматриваемых песен: «наши»; «студенческие»; «туристские»; исполняемые «парнем с гитарой»; «нашедшие своих авторов»; одна из форм «художественной самостоятельности»; некий «фольклор». Обобщающее название для создателей студенческих, туристских и прочих подобных песен, отражающее суть их творчества, ещё не придумано или не найдено. И кроме того остаётся нерешённым вопрос, к какому «жанру» отнести песни Б. Окуджавы, безусловно выпадающие из ряда тех песен, что принято называть студенческими и туристскими.

Кардинальное изменение в создавшейся терминологической неопределённости произошло в середине 1960-х, точнее в 1965 году.

Каким словом называть создателей этих песен? Об этом и об особенностях самих песен говорится в статье журналистки А. Гербер «Начинающие менестрели» [64, С.102-103]. Поводом для статьи послужил факт прихода в гости в редакцию популярного журнала «Юность» Юлия Кима и Юрия Коваля, организованного поэтом Борисом Слуцким. «Узнав, что будут песни в исполнении автора [Юлия Кима – Л.Б.], – описывает ситуацию А. Гербер, – да ещё под гитару, некоторые насторожились: вспомнили дурных подражателей Окуджавы и плохие фильмы с неизменной семистрункой. <...> 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 её обязательным компонентом. Казалось, что и стихи, и музыка, и даже манера исполнения складывались **одновременно** [выделено – Л.Б.], как бы в присутствии

и при участии слушателей». (Запомним последнее предложение, оно пригодится для выяснения далее природы этого творчества). «Когда-то таких поэтов называли **менестрелями** [выделено – Л.Б.], – продолжает А. Гербер. – Правда, они странствовали и бродяжничали, а наши живут в Москве. Но в песнях своих они остались такими же странниками-мечтателями, какими были их далёкие предшественники». Вот так, видимо, впервые в советской печати, догадкой либо эрудицией журналиста, проникло к нам из глубины веков название для «наших» авторов-исполнителей: «начинающие менестрели». Цитируя Гёте, журналист пишет: «человек в состоянии создать многое, путем целесообразного использования отдельных сил. Он в состоянии создать исключительное, благодаря **взаимодействию различных способностей** [выделено – Л.Б.]». Развивая мысль великого немецкого поэта, А. Гербер переходит к современности: «Новое искусство всегда рождается с новым человеком. А этот новый человек, олицетворяющий собой взаимодействие различных способностей, безусловно, появился». Соединив высказывания И.В. Гёте и А. Гербер в единое выражение, получим тезис: *начинающий менестрель как новый человек порождает новое искусство, олицетворяя собой взаимодействие различных способностей*. К этой формулировке мы ещё вернёмся, когда будем рассматривать авторскую песню как вид синкретического искусства.

Первой большой статьёй о самодеятельной песне явилась публикация Ю. Андреева «Что поют?» [9, 182-192] (1965). «Этот огромный всплеск **самодеятельных** [выделено – Л.Б.] песен. Творчество, о котором идет речь – что это за явление? Чем оно вызвано? – торжествует литературовед, будущий главный редактор «Библиотеки поэта». – В известной мере понятно: профессиональные песенники не смогли в достаточной мере выразить настроения и чувства молодежи». «Удивительным было то, что статья появилась не где-нибудь, а в толстом литературном журнале, который возглавлял в то время известный идеолог жесткой коммунистической этики В. Кочетов, – вспоминал об этом историческом факте автор песен Б. Полоскин. – Я листал журнал и не верил своим глазам: что ни говорите, бывают чудеса, редко, но бывают!» [159, С.182]. Именно опираясь на постулаты этой статьи, опубликованной в московском толстом журнале, активисты песенного движения Ленинграда добились разрешения на открытие большого клуба самодеятельной песни «Восток», в котором 20 октября 1965 года под девизом «Молодость, песня, гитара» прошёл первый в СССР абонементный концерт этих песен.

Применительно к авторам песен Ю. Андреев употребляет разные названия: современные «менестрели» и «ашуги», а также «самодеятельные композиторы», сочиняющие музыку на слова «самодеятельных поэтов», чем подтверждает изначальное родство двух творческих течений: авторское триединство и создание песен на заимствованные стихи. Но с позиции филолога, он, вслед за музыковедом Г. Павловой [151, С.4-5], опять же трактует самодеятельную песню как жанровую разновидность современного фольклора и соответственно – как «современное народное творчество», опирающееся на «массовую художественную самодеятельность». Что здесь первично, что вторично, разобраться не просто. Спектр этих песен, их мыслей, чувств и настроений, Ю. Андреев поясняет образным союзом слов «все цвета радуги», что перекликается с названием обзора поэзии 1961 года, выполненным В. Огневим, в котором, на наш взгляд, дана серьёзная характеристика творчества Б. Окуджавы, явления, по мнению филолога, не только литературного. «Гитара здесь – только средство интимной, доверчивой интонации, – пишет В. Огнев. – В лексике – сознательная ставка на фольклор улицы, бытовой разговор, но пропущенный через песенный синтаксис (единоначатия, повторы, экономия, простота “фигур”). Но это всё-таки не песни – слишком серьёзны сюжетные повороты. Но это и не стихи: роль музыкальных пауз, особая их интонационность, видимая, правда, и в подтексте письменном, гаснет всё же вне музыкального сопровождения» [144, С.24]. Двумя годами позже Ю. Андреев в следующей статье о самодеятельной песне предлагает для неё свой термин: «современное народно-поэтическое песенное творчество», мотивируя его точность исключением комплекса жестких признаков, характеризующих фольклор, подчёркиванием непрофессионального происхождения песен и, в то же время, установлением их родственной связи с поэзией [8, С.217].

В том же 1965-м, когда была опубликована программная статья Ю. Андреева, состоялись две дискуссии: «Внимание – песня» («Молодой коммунист») [54, С.30-37] и «Молодость, песня, гитара» («Литературная газета») [128-132].

В дискуссии «Внимание – песня», задуманной как разговор о лирических песнях, тех, что издаются, и тех, что «прописаны» только на магнитофонных лентах, у двух её участников – Я. Френкеля и Л. Жуховицкого – встречается выражение «магнитофонные песни». Заметим, такой «термин» имел хождение в определённом, но достаточно ограниченном круге людей. Рассуждая о «магнитофонных песнях», композитор, мотивируя, что «этот вид творчества получил

очень широкое распространение» и «“ходит” немало и бесталанных сочинений» предлагает, чтобы «в нём разобрались музыковеды: что-то приняли, что-то категорически отвергли» [54, С.34]. Более конкретно выступил Л. Жуховицкий. Он заострил внимание читателей на главном, по его мнению, предмете дискуссии: «раз уж разговор зашёл о массовой песне, нельзя обойти молчанием один её не совсем обычный вид: песни, которые поются широко и в то же время, если судить по музыкальным журналам и радиопередачам, как бы не существуют» [54, С.30]. Полемизируя с воображаемым оппонентом, писатель и публицист защищает песни Визбора, Ады Якушевой и других «непрофессионалов», но, в первую очередь, – Окуджаву как одного из поэтов, «чья сила – прежде всего в песне». «Говорят, что многие “магнитофонные песни” грустны и потому не нужны. Мнение в высшей степени странное, – удивляется Л. Жуховицкий. – Ведь человеку ничто человеческое не чуждо, и грусть в том числе. <...> 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». Можно пофантазировать, что известный литератор как бы одновременно оппонирует И. Лисочкину («Невооруженным глазом видна здесь тенденция уйти в сплошной “под текст”, возвести в канон бессмыслицу» [112, С.4]), Ю. Андрееву («Мне кажется, в том, что тонкий, часто чуткий к душевным переживаниям поэт Б. Окуджава как мыслитель, как носитель каких-то концепций просто слаб. <...> Я не приемлю унылых песен Булата Окуджавы не только из-за их содержания, но и потому, что они не оригинальны как явление поэтическое» [9, С.189-190]), комсомольскому работнику Г. Воронцову – участнику той же дискуссии («Говорят, что Окуджава “идет от человека”. Но мне кажется, что герой его песен – человек нарочито или по-настоящему несчастный» [54, С.35]) и другим критикам-хулителям Б. Окуджавы. Писатель и публицист полагает, что «пресловутая “интимность” таких песен не недостаток, а огромное достоинство: поэт высокие гражданские темы делает интимными, то есть личными для каждого». И добавляет к сказанному, как представляется, самое главное: «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 чём-то противоречат незыблемым законам песенного творчества? Возможно, не буду спорить» [54, С.33]. Последние слова Л.

Жуховицкого наводят на мысль о существовании иных законов песенного творчества, присущих Б. Окуджаве и другим современным «менестрелям», законов, которые нам было бы полезно выявить и осмыслить.

В редакционной заставке «Литературной газеты» к дискуссии «Молодость, песня, гитара» современное самодеятельное песенное творчество опять же классифицируется как «своеобразный современный городской фольклор», правда с уточнением, что этот фольклор особый, «популяризируемый с помощью магнитофона» [128, С.3]. Существенной новинкой газетной дискуссии является суждение популярного композитора А. Островского: «лучшие песни необходимо вынести с “домашних” концертов на широкую эстраду. Любительское творчество, в котором нашли 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» [128, С.3]. Сказанным, по сути, уравнивается статус любительских песен с песнями профессиональными, и допускается мысль, что они – любительские – могут являть собой не только факт музыки быта, но и – сценического искусства.

Следующая за выступлением в дискуссии А. Островского статья Л. Переверзева расширяет вариативность названий самодеятельных авторов: тема её озаглавлена «О современных «бардах и менестрелях», но в тексте упоминает также «ашугов, акынов, миннезингеров, трубадуров, труверов или как там их называют...» [128, С.3]. Музыковед и фольклорист справедливо полагает, что «одна статья не могла, да и не ставила целью раскрыть жанровые и стилистические тенденции, обрисовать творческий облик разных авторов-исполнителей, определить объём проблемы». И тем не менее, Л. Переверзев считает, что «без этого мы не сумеем выработать **критерии**, чтобы судить об этой **области художественного творчества** [выделено – Л.Б.]. А разобраться, выработать их пора». Говоря о массе самодеятельных песен, в которой «особенно чётко выделяется группа студенческих, геологических и туристских», он, не умаляя важности их исследований, предлагает поговорить «о другом, сравнительно новом направлении, более сложно переживающем период своего становления». Почему молодежь так жадно «впилась», например, в некоторые песни Булата Окуджавы? Музыковед сам себе на него отвечает: «Вероятно, он пленил органичным сплавом задушевной лиричности, интимной откровенности, возможной лишь в

личной беседе, лаконизмом и суровостью описания человеческих конфликтов и переживаний» [128, С.3].

Продолжая разговор о «секрете успеха» Окуджавы, считаем нелишним привести суждение о его песнях еще одного участника этой дискуссии – поэта-песенника Л. Ошанина: «К сожалению, как правило, у людей, занимающихся тремя видами искусства сразу, чаще всего что-то одно получается хуже. В этом смысле интересен Булат Окуджава. <...> Слова его песен чаще всего находятся в поэтическом ряду, волнуют, не проскакивают мимо сердца. Всё 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 неё, не слышат, не считают её всерьёз 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» [130, С.3].

В дискуссии «Литературной газеты», кроме названных персоналий, также приняли участие композиторы И. Дзержинский, Б. Мокроусов, М. Табачников, певцы М. Михайлов и В. Гончаренко. Завершая её, композитор В. Соловьев-Седой призвал любить «человека с гитарой». «О нём стоит позаботиться. И, конечно, не должно ругать его, шельмовать, осуждать, осмеивать», – советует метр советской песни. В свою очередь редакция выразила уверенность: «давно пора разрушить “заговор молчания” вокруг песен, которые поются тысячами и тысячами молодых людей» [132, С.2].

Нелишне заметить, что Ю. Визбор, один из любимейших авторов самодельных песен, сам турист и альпинист, однако, недолюбливал сложившуюся к тому времени терминологию, отказываясь даже выступать в конкурсах с такими названиями. «В общем, мне, честно говоря, не хотелось в этом участвовать по ряду соображений, – признавался Ю. Визбор. – 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 поёт! Да? Ещё говорят “студенческая песня”. Куда ещё ему там, студенту? Молодозелено. Напоётся – одумается. Понимаете?! Наконец придумано прекрасное слово – “самодельная” песня. Предположим, вышел хор какого-нибудь села Горюнова, вот вышли и поют. Они, значит, работают днём по силосу, а вечером собрались, спели. Самодельность, несерьёзно» [159, С.194].

Тем не менее, трансформация словесного набора «студенческая-туристская» в словосочетание «самодетельная песня», как представляется, отразила появление у этих песен нового качества. Обезличенное «кто» (турист, студент) делает песню переросло в персонализированное – «сам», намекая на особый – личностный творческий метод и подчёркивая наличие авторства.

Вопрос об уточнении терминологии был поставлен на обсуждение Всесоюзным семинаром по проблемам самодетельной песни⁵⁷, состоявшимся в 1967 г. по инициативе песенной общественности и в частности С. Чеснокова⁵⁸. В нём приняли участие музыковед В. Фрумкин, фольклорист Т. Попова, литературовед Ю. Андреев, авторы песен А. Галич, Ю. Ким, А. Якушева, Ю. Кукин, А. Крупп, В. Туриянский, а также представители клубов песни Москвы, Ленинграда, Новосибирска... «Социологи во главе с Ю. Карповым провели опрос на тему: как называть эту песню, – вспоминает И. Каримов. – Предложения были разные – студенческая, туристская, бардовская, любительская, самодетельная... В конечном итоге сошлись на названии “самодетельная”⁵⁹, как наиболее отражающем сущность – сам делаю, сам пою» [89, С.55].

В течение ряда лет (примерно с 1967 г. по 1985 г.) широкое употребление слов «самодетельная песня» мало кого смущало. В 1980-м в стенной, она же условно малотиражная, газете Московского КСП «Менестрель»⁶⁰ появилась даже статья, критикующая такие названия как «авторская песня», «бардовская песня», «гитарная песня» и убеждающая, что «самодетельная песня» – самый подходящий термин для «наших» песен [206]. Самодетельная – понималась «в своём кругу» как неподотчетная, неподконтрольная: худсоветам, цензуре, официальной критике [26, С.114]. «*Мы никогда у сильных не просили, / Не жили в долг, / Не пели на заказ*» – звучало в песне В. Туриянского [200, С.13]. Не случайно совместная брошюра Н. Вайнонена и Ю. Андреева была ими названа «Наша самодетельная

⁵⁷ Семинар состоялся 20-23 мая 1967 года во Владимирской области недалеко от станции Петушки.

⁵⁸ Чесноков Сергей Валерианович (род. 29.06.1943) в с. Кулеви (Грузия). Окончил МИФИ (1965) по специальности «теоретическая ядерная физика». Известен как исполнитель самодетельных песен. В 1966-1968 гг. президент Федерации клубов песни Москвы, Ленинграда и Новосибирска, один из организаторов и участников Новосибирского фестиваля (1968).

⁵⁹ Известно, что термин «самодетельная» А. Галич расшифровывал в смысле «самостоятельная деятельность».

⁶⁰ «Менестрель» выпускали в одном экземпляре, который потом фотографировали и уже фотокопии распространялись по стране.

песня» [6, 40]. Привычные слова «наша песня» уточнением между ними – «самодеятельная» – удачно дополнили друг друга по смыслу.

Однако ряд авторов песен, достигнувших определённого мастерства, в числе которых был не только Ю. Визбор, именно в слове «самодеятельный» ощущали какую-то неполноценность, ущербность, принижающую этот вид художественного творчества, его значимость в художественной культуре страны, чему, увы, способствовали прямые ассоциации с КСП – клубной формой самодеятельной песни. Со словом «самодеятельный» решительно не соглашались Б. Окуджава, Н. Матвеева и В. Высоцкий, – полагавшие себя профессионалами в искусстве, а не самодеятельностью. «Я считаю, у нас несправедливо обращаются с авторской песней, – заявлял Владимир Высоцкий. – С ней произошло много неприятностей: сначала её сделали самодеятельной, потом – туристской и как-то отпугнули от неё слушателей» [61, С.118].

Вряд ли точно известен первый, кто объединил слово «авторская» со словом «песня», образовав современную идиому, дословно не переводимую на другие европейские языки, а только – как «bard song». Но, если судить по газетной и журнальной периодике, такое словосочетание появилось на её страницах где-то в середине 1960-х годов. В частности, А. Якушева, ссылаясь на редакционную статью «Литературной газеты» (по-видимому, конца 1965 года), упоминает термин «авторская песня» в своей статье в журнале «Молодой коммунист» [221, С.108-110] (1966), вошедшую позже в её авторский сборник «Песня – любовь моя» [222, С.298]. «Мне думается, и где-то об этом уже говорилось, что правильнее было бы называть эти песни «авторскими», – пишет А. Якушева. – **Ведь слова и мелодии пишет один человек** [выделено – Л.Б.]. Их много, авторских песен, они стали явлением нашей жизни и, как всякое явление, требует пристального внимания». Обратим внимание: мнение А. Якушевой «слова и мелодии пишет один человек» в какой-то степени совпадает с более поздними суждениями Б. Окуджавы «поэты, поющие свои стихи» [136, С.3] и В. Высоцкого «стихи, положенные на ритмическую основу, которые исполняются под гитару или иной бесхитростный инструмент» [192, С.379]. Все эти творцы под авторской песней подразумевают триединство, осуществляемое одним человеком: мелодия, стихи, исполнение. Но нелишне заметить, что однажды на прямой вопрос, заданный Б. Окуджаве автором настоящего исследования: «Столь ли категоричен он в терминологическом разделении авторов на два лагеря?», последовал неожиданный ответ: «Термин ”авторская песня”, по-моему, был введён Володей Высоцким, и мне трудно говорить, что

он под этим подразумевал. Для меня раньше всё было предельно просто. <...> Но сейчас, видимо, это понятие можно трактовать шире. Произошла эволюция самого жанра. Главное – настоящая поэзия в этой песне должна оставаться всегда. И если композитор сумел так прожить, прочувствовать не своё стихотворение, как будто бы сложил его сам, то он заслуживает того же внимания и успеха, что и автор, изначально избранный этим жанром» [56, С.338-339].

В истории авторской песни значимым событием середины 1960-х стал круглый стол газеты «Неделя», где, впервые в таком формате собрались авторы популярных песен: актриса театра «Современник» Л. Иванова, драматург А. Галич, педагог Ю. Ким, писатель М. Анчаров и журналист Ю. Визбор [152, С.20-21] (1966). «Мы лишь хотим показать, что стихия **авторского творчества, совмещающего создание и исполнение** [выделено – Л.Б.], несомненно, представляет собой интереснейшую ветвь песенного жанра и что ветвь эта способна богато и плодотворно плодоносить», – поделились намерениями журналисты А. Асаркан и Ан. Макаров, ведущие дискуссию [152, С.20]. Обратим внимание, во время дискуссии собственно термин «авторская песня» употреблялся только Ю. Визбором и Ю. Кимом, словосочетание «самодетельная песня» произносили А. Галич и Л. Иванова, а М. Анчаров предложил вообще отвязаться от термина «самодетельность», заявляя: «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».

Заканчивая обзор печатных работ 1960-х, нельзя пройти мимо объёмной статьи Б. Добровольского, к которой мы ещё не раз обратимся [71, С.176-200]. Заявив её как «Современные бытовые песни городской молодежи», фольклорист сразу же поясняет, что название это, «принятое нами, носит условный характер: в данной работе речь будет идти главным образом о так называемых авторских песнях». Полагая и такое название не совсем удачным, фольклорист, тем не менее, считает, что оно, «в известной мере всё же отражающее суть дела: это песни, в которых слова, музыка и первое исполнение принадлежат одному лицу» [71, С.178].

Полагаем, в итоге термин «авторская песня» объединил общим смыслом особый класс песен, интуитивно воспринимаемых как «свои» в сложившейся вокруг них среде бытования. Тех, кто сочиняет песни от случая к случаю, совмещая песенное творчество с другой профессией, и профессионалов (литераторов, художников, актеров и

др.), для которых этот вид творчества – ещё одна грань приложения таланта в искусстве. Последовательным пропагандистом нового термина, конечно, в собственном толковании, стал В. Высоцкий, из-за чего придумывание его нередко ему же и приписывалось [29, С.33]. Выступая с собственными песнями, он пояснял: «Для меня авторская песня – это возможность беседовать, разговаривать с людьми на темы, которые меня волнуют и беспокоят. <...> 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» [61, С.119]. Можно допустить, произнося такие слова, В. Высоцкий предполагал существование и такой формы песенного искусства, основанной на взаимном доверии между выступающим со сцены и зрителем в зале. В нашей статье [29, С.33] она условно названа как «искусство доверительного общения».

Без малого 25 лет назад автор настоящей работы писал: «Время всё более подтверждает, понятия «авторская» и «самодеятельная» песня хоть и не синонимы, но состоят в близком родстве. Если первую признать зрелым видом искусства – с особыми изобразительными средствами, своей эстетикой и своеобразной “технологией творчества”, а главное – с выраженной нравственностью, тогда песню самодеятельную, предшественницу нового жанра, ныне можно считать любительской формой его существования» [56, С.258-259].

В связи с изложенным, стоит также остановиться на термине «бард» и производных от него слов «бардовская» и «бардовские» к слову песня, которые, на наш взгляд, являются скорее эпитетами, чем определительными прилагательными.

С появлением самодеятельной (авторской) песни как особого направления (ветви) отечественной песенной культуры, в силу стремления языка к лаконизму возникла необходимость поиска краткого названия для творцов этих песен. Как говорилось выше, предлагались разные исторические параллели: менестрели [64], ашуги [9, С.182], ваганты, трубадуры и ряд других, включая – «барды». Близкое к точному, а главное лаконичным, пришлось слово – «бард». Так в книге «Самые знаменитые барды России» название «бард» считается наиболее подходящим для русских авторов-певцов, выступающих проводниками самых высших духовных, а не официальных или модных истин [85, С.11-17].

Возможно, одним из первых словом «бард» удостоил создателей рассматриваемых песен, примерно за год до Л. Переверзева, известный радиожурналист Б. Абакумов⁶¹. Это случилось, где-то в 1964 году в одной из его молодёжных передач, а затем повторилось в начале 1965 года на радио «Юность» в авторской программе «Барды и менестрели», упоминаемой Б. Вахнюком [42]. Но коли появилось слово-существительное, вряд ли кто в силах остановить его трансформацию в прилагательное. И вот, в разные сферы рассматриваемой песенной культуры наряду с термином «авторская песня» внедрилось словосочетание «бардовская песня», предоставляя исследователям решаемую трудно задачу: найти в них различие, ведь даже Р. Шипов – составитель «Антологии бардовской песни» [11, С.8-18] и книги «Классика бардовской песни» [91, С.5-10] – во вступительных статьях к этим книгам, как уже упоминалось, всё-таки чаще применяет термин «авторская песня». «Социологи и культурологи увидели в авторской песне...», «авторская песня органично и естественно...», «авторская песня обрела...», «авторская песня была своего рода нишей...», «при всём отличии авторской песни...», «принципы эстетики авторской песни...» – частички фраз, встречающихся на первой же странице у Р. Шипова [91, С.5].

Впрочем, два примера попыток такого разграничения привести стоит. Первая – сформулирована А. Заготом, автором песен преимущественно на заимствованные стихи⁶². В статье «Авторская? нет, бардовская. Два жанра» он предлагает рассматривать существующее единое бардовское творчество, состоящим из двух принципиально разных жанров. «Первый жанр, – считает А. Загот, – гитарная поэзия (ещё один термин, предложенный по мнению В. Фрумкина профессором из Оксфорда Джерри Смитом [204, С.9]) – это моножанр, в нём есть только одна поэтическая составляющая, гитара в руках автора в данном случае музыки не создаёт, она лишь помогает автору донести до слушателя стихотворные строки. Такие произведения предназначаются для того, чтобы их слушали. Этот жанр, пожалуй, можно считать авторским с той точки зрения, что эти произведения чаще всего исполняют сами авторы. <...> Есть и второй жанр – бардовская песня. Это жанр синтетический, в нём налицо две

⁶¹ Абакумов Борис Маркович (1936-1969) родился в г. Москве, окончил филологический факультет МГУ им. Ломоносова (1957). Состоял в штате редакции молодежных передач Всесоюзного радио.

⁶² В публикациях об авторской песне сложилась следующая дефиниция: автор песни на собственные стихи и автор песни на чужие стихи. Мы полагаем, что слова «на чужие стихи» звучат двусмысленно, поэтому употребляем «на заимствованные».

составляющие – музыкальная и поэтическая, именно в таком порядке. <...> Представителей этого жанра можете назвать сами, их песни вы поёте, а не только слушаете. Кстати, авторов, сочиняющих только музыку на готовые стихи, я тоже отношу к этому жанру, который называю бардовской песней» [81, С.35]. Второй пример заимствован у бессменного председателя Московского КСП. «Бардовская песня, годится, на мой взгляд, – пишет И. Каримов, – лишь для того, что было до перестройки, – когда можно было говорить о принципах, о высоких словах, о возвышенных идеях. <...> Авторской стала называться та песня, которая встала на коммерческую основу, являясь средством существования её сочинителей и исполнителей [89, С.494-495]. Как видим, и в том, и в другом случае, аргументация не слишком убедительна. А. Заготу можно возразить тем, что авторская песня (в его трактовке) может быть и речитативной, допуская однако массовое исполнение. В песнях такого стиля принадлежат «Атланты» А. Городницкого [192, С.36-37], «Вот это для мужчин» Ю. Визбора [192, 78-80] или «Вершина» В. Высоцкого из к/ф. «Вертикаль» [192, 412-413]. Попытка же классификации, предпринятая И. Каримовым, не опирается на исторические факты, а слова «годится, на мой взгляд», вряд ли могут служить аргументом в поддержку реального бытования термина. Нам же представляется, что произвольное включение в статьи, очерки, интервью, публичные выступления слов «бардовская» и других производных от слова «бард» носит скорее случайно-вкусовой (по привычке), чем осмысленный характер, за исключением точки зрения А. Дулова, придающего этому термину особый смысл [74, С.2.], о чём будет сказано в следующей главе.

Можно и далее приводить примеры разных толкований термина «авторская песня», который примирил почти всех создателей и любителей этих песен, закрепился в среде их бытования [1] и в общественном признании⁶³, включен в научный оборот [2, 7, 174], в современные энциклопедии [37, Т.1, С.168; 107, С.8-13; 135, С.421] и даже в школьную программу уроков литературы [2]. Признано – так признано. По этой причине задача нашего исследования состоит в научном определении термина. Но прежде обозначим стартовую модель объекта исследования, представив обобщённые результаты этого и предшествующего параграфа блок-схемой, изображённой на рисунке 2.

⁶³ Первая журнальная рубрика авторской песни появилась в 1986 г. («Возьмёмся за руки, друзья» // Молодежная эстрада, М., Молодая гвардия. 1986. №2. С.88).



Рисунок 2. Стартовая модель объекта исследования

2.6. Авторская песня и творческий метод её создания

В авторской песне на уровне аксиомы считается, что создание и последующее представление созданной песни осуществляет один и тот же человек. Вид и размер аудитории не имеют значения: московские ли это кухни или киноконцертный зал.

Зададимся вопросом, есть ли что-нибудь общее, обязательное, неизменное для всех создателей этих песен? Не определяемое снаружи взглядом стороннего наблюдателя. И не интуитивно воспринимаемые внешние признаки авторских песен, давно известные, такие как: искренность, честность, незаказанность, поэтичность, камерность, доверительность, интимность... А нечто внешне скрытое,

внутренняя суть этого вида художественного творчества, его лаборатория, характеризующая сам творческий процесс и не сводимая к качеству его компонент: музыкальной, словесной, исполнительской. Думается, что есть [20, С.52].

В стремлении осознать самобытность авторской песни как нового песенного жанра или вида искусства, в чём ещё предстоит разобраться, обратимся к многовековой традиции профессионального композиторского творчества, для которого, прежде всего, характерен принцип **нотации** [выделено – Л.Б.]. «Навсегда фиксируя авторский замысел, она обеспечивает саму возможность наследования композиторского творчества, становится, таким образом, мощнейшим стимулом для появления ярких творческих фигур и обеспечивает возможность последовательного развития профессиональных приемов, – считает музыковед В. Конен. – Выражение “композиторское письмо” стало обиходным вопреки тому, что на самом деле музыка как звучащий феномен по самой своей природе противоречит идее письменности» [97, С.27-28].

Иначе обстоит дело в устной песенной культуре, к которой, как нам представляется, относится *авторская песня*. Можно сказать, что существует «общий, единый метод создания авторских песен, присущий всем, кто берётся за это дело, без исключения. Авторские песни создаются устно, в пении, без нотной записи» [20, С.52]. «Распространение [авторских – Л.Б.] песен может происходить устным путем, без какой-либо фиксации» – отмечает М. Каманкина [87, С.85]. И тому, есть множество подтверждений.

В 1980-е годы автор данной работы, занимаясь публикациями авторских песен в четырех центральных издательствах⁶⁴ и ведя две постоянных журнальных рубрики⁶⁵, имел возможность встречаться и беседовать почти со всеми создателями авторских песен, относящимися по возрасту к нескольким поколениям. И каждый публикуемый соглашался, что ноты его песен будут записаны специалистом по фонограмме, а не представлены им самим. Так поступали даже лица, уверенно владеющие нотной грамотой [192, С.430, 439].

В конце 1960-х молодой музыковед В. Фрумкин, стремясь глубже понять природу авторской песни и найти её законное место в истории культуры, напросился на встречу с Ю. Лотманом, которая состоялась в

⁶⁴ «Молодая гвардия», «Профиздат», «Советский композитор» и «Физкультура и спорт».

⁶⁵ «Бригантина поднимает паруса» (журнал «Физкультура и спорт» изд-ва «Физкультура и спорт») и «Возьмёмся за руки, друзья» (Репертуарный сборник «Молодежная эстрада» изд-ва «Молодая гвардия»).

университетском офисе Лотмана в Тарту. «Я начал со слов, услышанных от Городницкого, – вспоминает В. Фрумкин, – о том, что в определенной обстановке, в узком кругу единомышленников, чтение стихов вслух звучит менее естественно, чем их напевание, особенно если используешь мотивы привычные для таких посиделок: задушевные, интимные, простые. После этого вступления, закончившегося вопросом: “А не здесь ли кроется разгадка природы жанра, не есть ли это форма бытования неофициальной поэзии, своего рода “поющий стих”?”, и забегал Лотман по кабинету, рассыпая фейерверк идей и догадок: **новый вид устной поэзии**, возникшей в послесталинской России... возрождение, в новых условиях, искусства мейстерзингеров и трубадуров... музыка у поющих поэтов – средство **коммуникации** [выделено – Л.Б.], она “доставляет” стих слушателю, но, очевидно, вносит в художественное целое и некий смысловой элемент, дополнительные эмоциональные краски...» [204, С.80-81].

В 2008 году автором настоящей работы были предприняты усилия для написания статьи, рассматривающей авторскую песню как явление отечественной культуры во взаимосвязанных координатах «культура-искусство» [22]. И конечно особое внимание в исследовании было уделено вопросу, вынесенному в заголовок данного параграфа, с намерением довести его до уровня аксиоматики. Приведём полученные результаты, сформулированные в виде тезисов в более поздней, но лишь слегка уточнённой редакции:

- в артефакте «авторская песня» нет разделения труда на создание художественного произведения и его последующее авторское публичное представление;

- песня создаётся под собственное представление, под возможности собственного голоса, что обуславливает её индивидуальную авторскую интонацию;

- музыкальная составляющая песни получается такой, какую в состоянии показать её создатель собственным голосом, в меру его тембра, диапазона и других исполнительских и физических возможностей.

- авторская песня создаётся как художественное произведение в целом. В этом неделимом целом можно обозначить три основных составляющих: музыкальную, словесную и исполнительскую, последняя из них включает в себя пластику и аккомпанемент.

Описанный творческий метод, конечно, не исключает у создателя песни предварительной работы: раздумий и размышлений, набросков, вариантов, заготовок, а также протяжённости во времени, а не сиюминутности артеакта. Также не принципиально, слова ли

предшествовали мелодии или наоборот. Скажем у М. Анчарова, предшественником мог быть «звук шагов» [12], «напев органический, вытекающий из интонаций текста» [192, С.378], а у В. Берковского – «гармония звуков, те самые аккорды, которые потом обрастают мелодией» [56, С.139-140]. Конечный результат един – органично-целостное соединение музыкальных и словесных составляющих в собственном пении.

Талантливых музыкантов в авторской песне нередко называют композиторами. Со строгостью такого суждения, исходя из научной точки зрения, можно поспорить. С позиции профессионального композиторского сообщества это не совсем верно, поскольку у «самодельных композиторов» нет профессионального композиторского образования, а соответственно, признаков профессионализма, принятых в этой среде. Есть лишь интуитивно развитое музыкальное чутьё и навыки владения каким-либо инструментом. Правда, некоторые барды в какой-то степени владеют нотной грамотой, но не на консерваторском уровне. Но суть даже не в этом. Просто в устной песенной культуре письменная фиксация музыки художественного произведения не требуется. Более того, возможно, этому типу культуры она даже противопоказана. Авторская песня создаётся и воспроизводится на публике без обращения к нотной записи как промежуточной форме общения между создателем песни и её исполнителем. Даже в авторском сборнике песен С. Никитина, почитаемого многими композитором, в выходных данных засвидетельствовано: «нотная запись Н. Рябовой при участии автора», чего никогда не встретишь в нотных изданиях композиторов-профессионалов [139, С.304]. «Если кому-то нравится термин “композитор”, что ж, и это годится. Но лично мне дорога и важна принадлежность цеху авторской, поэтической песни, – делится творческими секретами С. Никитин. – А здесь, как известно, нотным текстом дело не ограничивается. Здесь во всём – авторский подход. Прежде всего – выбор стихотворения. Здесь как бы его “присвоение” ещё в процессе чтения, нахождения смысловых акцентов, своей интонации. Следующий шаг – попытка отразить всё это в сочиняемой мелодии, её 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» [139, С.3].

Несколько иной подход к созданию песен у В. Высоцкого: «Однажды меня спросили, как я пишу песни, что идёт 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 серьёзная строчка, которая у тебя появилась, ложится на фривольную, шуточную мелодию и ты вдруг пишешь, как выясняется, шуточную песню, хотя она и не совсем шуточная, но получается в шутливой форме. Одним словом, музыка помогает тексту, текст музыке» [61, С.128]. Вот, оказывается, откуда происходит его любимое выражение: «Стихи, исполняемые под ритмическую основу».

Интересную форму сочинительства в авторской песне разработал для себя Е. Клячкин: «Я не умел писать ноты, я ничего не умел. Названия аккордов я знал. И кое-что умел на гитаре. Потом пришёл 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. <...> А как надо будет петь, это отрабатывается по ходу, уже после готовности произведения» [30].

На примере Е. Клячкина описан особый случай, но чаще всего мелодии авторских песен создавались на слух, без записи нотных фрагментов. Таким привычным методом творили Ю. Визбор, А. Якушева, А. Городницкий, Б. Вахнюк, Ю. Ким, В. Матвеева, Ю. Колесников, А. Суханов, В. Бережков... Всех не перечислить.

В распоряжении создателя авторской песни всего два инструмента: собственный голос, данный от природы, и какой-либо музыкальный инструмент, обычно – гитара. Да плюс бытовой магнитофон: записать на плёнку, чтобы не забыть, что сочинил. В этом смысле нотную записную книжку Е. Клячкина можно считать экзотикой. Попутно заметим, запись пения с помощью технических средств не противоречит устной песенной культуре, – это запись «живого» звука, а не нот на бумаге. Относительно подспорья – случались исключения: аккордеон у С. Стёркина, фортепьяно у Г. Шангина-Березовского, С. Богдасаровой и раннего В. Егорова. Возможно и без аккомпанемента – а капелла («всухую») – так сочиняет А. Городницкий [20, С.52]. Но сколь разнообразны интонационные возможности природного человеческого голоса! Об этом можно судить по разнообразию певческих интонаций у признанных бардов. Так, песням Б. Окуджавы, С. Никитина, Е. Клячкина, А. Суханова свойственна мелодичность, песням А. Городницкого и Б. Вахнюка – речитативность, порой переходящая в декламацию, песни М. Анчарова и В. Берковского характеризуются

выраженным ритмом, а песни А. Галича – мелодекламацией, напоминая музыкально интонированную речь.

По сути – это интуитивно-дилетантский метод песенного творчества, в корне отличающийся от традиционного композиторского. Но как раз «милый дилетантизм», говоря словами композитора Я. Френкеля, позволял авторам ранних самодеятельных песен, не знаящим как надо, но обладающим природным ощущением тонкой гармонии музыки и слова, находить свежие, неожиданные музыкальные ходы [22]. Подтверждением служит собственный песенный метод, которым делится А. Городницкий: «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» [67, С.30].

Природные певческие особенности обогащает гитарный аккомпанемент, нередко специфичный у разных исполнителей собственных песен. Здесь тоже есть свои особенности. Оказывается, строчка из «Большой апрельской баллады» М. Анчарова «*Мешок за плечами, / Сигаретный дымок / И гитары особой настройки*» [192, С.381] – не просто поэтический образ, но также – документ эпохи. Особый – устный метод создания и представления авторских песен порой обуславливает нетиповые решения гитарного строя и аккомпанементного сопровождения, часть которых описана А. Костроминым [99, С.30].

Традиционная эстрадная песня по сравнению с авторской поначалу, как правило, сочиняется двумя авторами: композитором и поэтом (текстовиком), и до тех пор, пока композитор не сочинит музыку на какие-либо слова, – песня как произведение искусства не существует. На этой стадии эстрадная песня имеет две компоненты: музыку и слова, а её документирование (фиксация) осуществляется письменно: нотной записью музыки (обычно в clavire) и текстовой слов. Текстовая (нотно-словесная) запись эстрадной песни становится каноническим вариантом песенного произведения для исполнителей. Человек, уверенно владеющий нотной грамотой, способен мысленно, «про себя», или вслух напеть эту песню в соответствии с её авторским замыслом, пользуясь только её нотно-словесной записью. Стоит отметить, что при публикации эстрадных песен применяются именно термины «музыка» и «слова», независимо от качества этих компонент [82, 155], чего не скажешь о песнях авторских, публикуя которые, обычно пишут не «слова», а «стихи», подчёркивая в этих песнях

особую роль поэзии. В песне же эстрадной, равно как и в традиционном романсе, даже стихотворный текст Пушкина будет назван «словами», так принято. Соответственно, такая песня является жанром музыкального искусства, а её создателем как артефакта считается композитор, конечно, в соавторстве с поэтом (автором слов, текста). Однако по-настоящему песня «оживает», становится законченным произведением в результате её публичного исполнения артистом с эстрады, в кино, по радио или телевидению, наконец, представленная в аудио или видеозаписи. Исполнение песни артистом по преимуществу сопровождается оркестром или инструментальным ансамблем, но нередки случаи сопровождения одним или несколькими инструментами (фортепьяно, аккордеон, гитара и пр.). В итоге эстрадная песня обретает ещё две компоненты – исполнение и аккомпанемент⁶⁶ – и становится жанром эстрадного искусства. Также к эстраднему искусству относится и песня, записанная эстрадным артистом на какой-либо носитель. Иными словами, традиционная эстрадная песня – суть произведение не авторское, а со-авторское, некий творческий компромисс всех его соавторов [20, С.52-53]. «Дело композитора сочинять музыку. Певец должен петь, поэт сочинять стихи», – призывает композитор Д. Тухманов [217, С.134].

Может ли профессиональный композитор, также как и создатель авторской песни, напеть мелодию (мотив) своей песни собственным голосом и показать её даже в зрительном зале? Конечно, может. Но это всего лишь демонстрация, того, что создано профессионально-композиторским методом. Так нередко, судя по воспоминаниям современников, поступал Я. Френкель, отмечая при этом скромность своих вокальных данных. Совершенно очевидно, что профессиональный композитор может сочинить музыку к песне, какую сам не в состоянии продемонстрировать в голосе адекватно нотному тексту, да от композитора вообще не требуется самому публично представлять свою песню. Транслятором его авторского замысла выступает исполнитель – артист, нередко именно тот, для которого была написана та или иная песня с учётом его вокальных возможностей. И он вправе по сложившемуся этикету наполнять песню энергетикой, обогащать собственными эмоциями, динамикой, экспрессией, но не волен изменять мелодию – авторский замысел композитора. Сказанное не исключает участия композитора песни в подготовке (репетиции) эстрадного номера исполнителем, в записи песни для кинофильма [123, С.296-297], на радио или телевидении.

⁶⁶ Для краткости изложения опущена еще одна составляющая – аранжировка.

Разумеется, композитор эстрадной песни может при наличии неких вокальных данных выступать с нею и как профессиональный артист, но это скорее – исключение.

Напротив, создатель авторской песни непременно представляет её публично сам как целостное личностное произведение, заметим, независимо от того, кто в нём автор стихов (слов) [24, С.8]. Авторская песня – творческий компромисс её создателя с самим собой, даже если она создана не на свои стихи, поскольку их выбор обусловлен **волей** [выделено – Л.Б.] создателя песни. Именно эта особенность творческого метода весьма точно нашла смысловое отражение в слове **«авторская»**. «Молю, чтоб боль души не стала ремеслом, / чтоб наше слово в музыке звучало» – строчка из песни А. Ткачева «Я песенку пишу» [116, С.284-285], под которой, уверены, готов подписаться каждый создатель авторских песен. Эти песни создаются не на потребу публики, они пишутся как бы для себя и потому интересны многим людям. И именно этим – подчёркнуто авторским – отличаются эти песни, как от эстрады, во всех её стилевых разнообразиях, так и от фольклора. «От рока как музыкального направления – тоже, поскольку при кажущейся схожести творческого процесса, песни рокеров имеют, как известно, иную стилистику, они исполняются коллективом рок-группы, оснащенной специальным инструментарием, и рассчитаны на создание кардинально противоположной атмосферы в зрительном зале. Редкие же сольные выступления рок-музыкантов да к тому же с акустической гитарой относят к пограничному направлению – “бард-року”» [20, С.52-54].

Описанный метод создания авторских песен снимает с повестки дня дискуссию о так называемых «полных-неполных» авторах, то есть, о двуединстве и триединстве. Создатель песни вправе осуществить творческий процесс как на собственные стихи, так и на заимствованные. Более того, может даже заимствовать мелодию, как это сделал, например, Е. Клячкин в песне «Не гляди назад», используя тему музыки М. Зива к кинофильму «Баллада о солдате» [93, С.29-30]. Смысл в другом: появляется на свет новая песня, демонстрируемая впервые «вживую» её создателем, правда, для некоторых слушателей такое «впервые» могло оказаться в магнитофонной записи, но всё равно в авторском представлении.

Мы не случайно слово «исполнение» заменяем на «представление». Создатель авторской песни, собственно говоря, не **исполняет** свою песню перед зрителями как один из соучастников творческого процесса, а **представляет** публично своё авторское произведение. Вот почему абсолютно адекватной формой фиксации

(документирования) авторской песни является её **публичное представление** [выделено – Л.Б.]. Только оно даёт полную информацию об авторской песне как художественном произведении. В отличие от эстрады, это представление в той или иной степени неизменно вариативно (по мелодии, словам и аккомпанементу) и потому не имеет канонической формы. Эмоционально и физически невозможно интонационно петь одну и ту же песню в разное время, в разных залах и на разную аудиторию совершенно одинаково. Взять, хотя бы песенное творчество В. Высоцкого [59], да и у Б. Окуджавы, и Ю. Визбора существует немало вариантов одной и той же песни. По сути, отечественные барды как бы каждый раз воссоздают на публике свою песню. Далее по степени потери информативности идут видеозапись и аудиозапись. Наконец, наименее информативна печатная публикация, особенно только текстовая – стихов. Паллиативом является нотно-текстовая публикация, дополненная CD с фонограммами песен [190]. Думается, при таком методе творчества создатель песни всё-таки сочиняет не музыку к словам, а, как в фольклоре, создаёт напев, «синкретически» интегрированный со словами, что будет подробнее рассмотрено в следующей главе.

«Как же это делается? Как рождается та самая авторская песня? – рассказывает М. Анчаров. – Если говорить об опыте собственном, то сначала пишется стихотворение, которое автору дорого. В нём он говорит именно то, что и хотел сказать. Затем постепенно он – автор – начинает эти стихи скандировать. Получается какой-то напев... напев органический, вытекающий из интонаций текста. Музыкальное воплощение такой песни может быть скупым, но оно неотделимо от слов и от того, как это будет петься» [192, С.378].

Казалось бы, устный метод создания песен имеет существенные ограничения по сравнению с традиционным композиторским. Напрашивается вывод, ведь не всё, замышленное в голове человеком, получается спеть собственным голосом. Но реальность опровергает такое суждение. Обозревая огромный массив авторских песен, созданных за пять последних десятилетий, замечаешь, что устный напев способен на самые разные размеры, ритмы, сочетания тональностей и иные средства музыкальной выразительности да к тому же – подразумевать в контексте широкий диапазон музыкальных интонаций: от мелодики разговорной речи до почти симфонического звучания [23, С.195]. Известны песни, слыша которые в авторском исполнении, с голоса, тем не менее, представляешь, как они могут звучать в сопровождении скрипичного, а то и симфонического оркестра. Таков «Музыкальный полёт» А. Суханова [192, С.204-206]

(«Я знаю, я знаю много песен о любви, / И знаешь, / Слова в них – словно музыка: прильни / И слушай») с выраженным скрипичным контекстом или песня «Белого облака» А. Козловского [11, С.477-478] («Белого облака серая тень / Падает в поле давно опустевшее / Скажут: добился всего, что хотел! / И возразить бы – да нечего, нечего...»), где буквально физически слышно, словно в фильме «за кадром», звучание большого оркестра. Музыкальный контекст авторских песен предоставляет значительную творческую свободу исполнителям, которые по отношению к создателям авторских песен выступают интерпретаторами их авторских оригиналов.

В нотных изданиях авторских песен, как и в сборниках песен профессиональных композиторов, присутствует слово – «музыка». И в этом нет противоречия. Напев авторской песни становится «музыкой», после того, как для этого «напева» кем-то будет сделана нотная запись (расшифровка) – по авторской фонограмме или с голоса автора. Важно отметить, что немалая часть авторских песен построена на речитативе или мелодекламации и просто не содержит выраженной мелодии. Любая нотная запись такой песни без знания её оригинального звучания не позволяет вообще представить авторскую манеру исполнения, тем более воссоздать, как она звучит в авторском замысле. Именно на эту особенность авторских песен в своё время обратил внимание музыковед В. Фрумкин: «“Неполный, слабый перевод, с живой картины список бледный”. – Эти пушкинские строки вспоминаются мне всякий раз, когда я вижу нотную запись “поющих стихов” наших лучших бардов. – Ибо у каждого из них – своя манера подачи, сугубо своя интонация, своя звуковая атмосфера, неповторимая “тональность души”, которую никак не передать абстрактными значками на бумаге» [204, С.76]. «Записывая авторские песни, – считает М. Каманкина, – мы как бы совершаем переход из одной системы художественного мышления в другую – из устной традиции в письменную» [87, С.109]. Отсюда – все смысловые потери.

Рассмотренному методу создания авторских песен генетически присущи максимальная авторская свобода, не ограниченная профессиональными канонами песни, создаваемой традиционным способом, что, несомненно, заслуживает особого внимания в отношении типологии данного вида художественного творчества, рассматриваемой в категориальных понятиях *культура* и *искусство*, чему будет посвящена следующая глава.

Сравнение форм документирования произведений авторской песни приведено на рисунке 3.

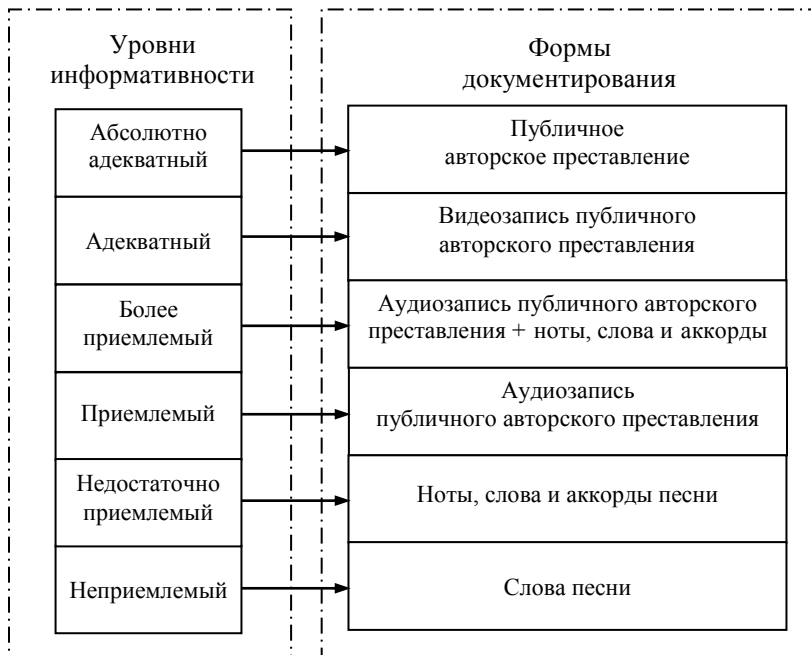


Рисунок 3. Сравнение форм документирования авторской песни⁶⁷

⁶⁷ Термин «документирование» понимается нами в широком смысле, обозначая представление авторской песни любым возможным способом: пением, видео-, аудио-, нотной и текстовой записью.

Глава 3. Структурно-типологические отношения авторской песни в художественной культуре

3.1. Общие положения

Массовое появление во второй половине 1950-х годов и в 1960-х годах прошлого века так называемых студенческих, туристских и самодеятельных песен поставило перед профессиональной наукой разных специализаций (фольклористов, музыковедов, филологов и др.) вопрос о природе этого вида художественного творчества. Применительно к песне в советской науке того времени рассматривались как бы два полярных, но взаимно влияющих друг на друга направления: профессиональная песня, относящаяся к профессиональному искусству, и песня народная, она же фольклор. Профессиональные песни создавались советскими композиторами. Официально считалось, что советская песня – это «целый пласт музыкальной культуры», как бы – «звонкая летопись эпохи», продолжение традиций музыкальной культуры и одновременно – интересное и своеобразное развитие многих черт «национальной народной песенной формы» [119, С.4].

В то же время в Советском Союзе наряду с профессиональным искусством, творимым людьми, получившими специальное образование и обычно состоявшими в творческих союзах, большое внимание уделялось развитию любительского искусства. Оно поддерживалось в тех же видах и жанрах, что были охвачены профессиональным искусством, а значит, и с теми же идеологическими установками. Достаточно заметить, что именно из этого ответвления выдвинулись в своё время ансамбль «Дружба» с Э. Пьехой⁶⁸, артистки эстрады Л. Зыкина⁶⁹ и М. Кристалинская⁷⁰.

⁶⁸ Пьеха Эдита Станиславовна – советская и российская эстрадная певица, народная артистка СССР (1988). Родилась в польской семье во Франции. В 1955 г. приехала в Ленинград, где, будучи студенткой философского факультета Ленинградского университета, стала принимать участие в студенческой самодеятельности. В 1956 г. была приглашена в вокально-инструментальный ансамбль «Дружба» под руководством А. Броневицкого, в составе которого стала лауреатом VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве (1957).

⁶⁹ Зыкина Людмила Георгиевна (1929-2009) – советская и российская эстрадная певица, исполнительница русских народных песен, русских романсов, эстрадных песен, народная артистка СССР (1973), Герой Социалистического Труда (1987), Лауреат Ленинской премии (1970). Петь начинала в самодеятельности. В 1947 году была принята в хор имени Пятницкого, который стал для нее певческой школой.

Любительское искусство базировалось при дворцах и домах культуры, домах народного творчества, домах пионеров, сельских клубах и других учреждениях культуры. Они служили целям текущей культурной активности населения, предоставляя «гражданам возможность удовлетворения культурных потребностей», как отмечает Л. Игонин [83, С.182]. Этот вид творчества назывался *художественная самодеятельность* и предполагал по преимуществу исполнение любителями и любительскими коллективами произведений искусства, созданных профессионалами [182, С.630].

В этой главе используется в качестве основного сравнительный (компаративистский) метод исследования, включая его подвид – сравнительно-сопоставительный метод [88]. Применение данной методологии позволило в первых двух параграфах главы сопоставить *авторскую песню* по основным характеризующим признакам последовательно с художественной самодеятельностью и фольклором для определения их типологических отношений как форм художественной культуры. Результаты такого сопоставления обусловили необходимость рассмотреть в третьем параграфе феномен *авторской песни* на промежуточном уровне (слое) между профессиональным искусством и фольклором, следствием чего стало получение общей формулы художественного творчества, свойственной всем создателям авторских песен, а также её апробация путём сравнения и сопоставления *авторской песни* с характеризующими признаками двух известных теорий о трёх слоях художественной культуры. И наконец, в четвёртом параграфе методом мысленного эксперимента обоснована принадлежность *авторской песни* к современному синкретическому искусству с формулированием двух главных признаков качества её художественных произведений.

3.2. Типология отношения авторской песни и художественной самодеятельности в культуре советского периода

Разнообразие оценок, даваемых профессиональными учёными тому классу песен, что позже получил в дополнение название

⁷⁰ Кристалинская Майя Владимировна. (1932-1985) – советская эстрадная певица, заслуженная артистка РСФСР (1974). Окончила Московский авиационный институт, работала на заводе инженером-экономистом, участвовала в заводской самодеятельности. С молодежным эстрадным оркестром Центрального дома работников искусств выступила на VI Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве (1957). В 1962 стала лауреатом II Всероссийского конкурса артистов эстрады.

авторские, соответствовало состоянию научной мысли и официальной идеологии тех же лет, а потому не случайно в ранних работах студенческие и туристские песни нередко называли самодеятельностью [151, С.5; 195, С.95]. Общий характер этого состояния, безотносительно исследуемого феномена, можно пояснить на примере дискуссии о взаимосвязи терминов *художественная самодеятельность* и *фольклор*, представленной в сборнике «Фольклор и художественная самодеятельность», подготовленном к изданию Институтом русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР [202]. Открывая дискуссию, Б. Путилов в одноимённой статье с названием сборника характеризует художественную самодеятельность как мощное массовое движение в области искусства, заявляя при этом, что она не является какой-то специфической и новой формой искусства, его самостоятельным видом, а выступает новой формой организации масс в целях вовлечения их в художественное творчество. Люди, занятые в различных сферах производства и обслуживания, занимаются художественной самодеятельностью, не порывая своих производственных связей. Они попросту «систематически отдают занятиям искусством часть своего времени и как бы получают дополнительную – художественную специальность» [168, С.5]. Но согласно Б. Путилову «не всякое любительское занятие искусством может быть отнесено к художественной самодеятельности», а только то, где эти занятия «перестают быть личным делом, ограниченным семейным или дружеским кругом, и приобретают более или менее широкий общественный характер и общественную направленность», то есть – выступления на публику. Соответственно, Путилов выделяет два главных признака, относящихся к этому термину: определенную степень общественной организации и обращение к определенной аудитории зрителей или слушателей [168, С.6].

По сути же творчества автор статьи не видит разницы между художественной самодеятельностью и искусством профессиональным, полагая, что главная проблема лица, занимающегося в художественной самодеятельности, – есть «овладение мастерством на уровне профессионального, главный путь – получение необходимой школы, которая в принципе не может быть качественно иной по сравнению со школой профессиональной» [168, С.6]. Здесь автору статьи трудно не возразить. Вряд ли, занимаясь в театральном кружке, в условиях дома культуры или сельского клуба, можно достигнуть профессионального мастерства актёра театра, получить «школу» на уровне выпускника театрального вуза и т. д. Зато путёвку в профессиональное искусство

при получении впоследствии соответствующего образования, – получить трудно, но можно.

Однако идём дальше, ближе к песне. По Б. Путилову «самодеятельный поэт» или «самодеятельный композитор» отличаются от профессиональных собратьев по творчеству лишь по тем «производственным» отношениям, в каких они находятся со своим творчеством. «И тем и другим необходимы и дарование, и школа, и уровень мастерства», с чем нельзя не согласиться. Из сказанного Б. Путиловым делается вывод: «Итак, в современной художественной самодеятельности господствует ориентация на “академические” формы искусства, на усвоение и развитие профессиональных форм исполнительской культуры, на “школу”». Фольклорист справедливо полагает: при такой ориентации художественной самодеятельности фольклористы ей могут принести пользы «неизмеримо меньше, чем профессиональные режиссеры и актёры, художники и музыканты, музыкальные критики и искусствоведы» [168, С.7].

Важно понимать, что все направления в художественной самодеятельности поддерживались государством, если только они соответствовали преобладающему в официальном искусстве принципу «социалистического реализма».

Характеризуя точку зрения фольклористики 1930-х–1950-х годов, фольклорист Л. Емельянов замечает: «Относится ли самодеятельность к области фольклора – такой вопрос не ставился, да в сущности и не мог быть поставлен, потому что фольклор и народное творчество были понятиями совершенно тождественными» [77, С.20]. В подтверждение сказанного Л. Емельяновым достаточно привести суждение В. Василенко: «Если мы признаём, что современная художественная самодеятельность организационно вырастает из традиционного фольклора, то мы должны также признать, что она является основной сферой народно-поэтического творчества нашей эпохи. А следовательно она должна быть главным предметом изучения советской фольклористики» [41, С.162].

Но, полемизируя с устаревшим подходом фольклористов, Л. Емельянов полагает, что термин *художественная самодеятельность* можно толковать двояко: «в широком смысле и в более узком, конкретном». В широком – им понимается «вся сумма первичных проявлений художественной инициативы масс, не предполагающая никаких специальных форм организации». Иными словами, «всё, что создаётся за пределами профессионального искусства, можно назвать самодеятельностью. Работа в клубных и школьных кружках, деятельность агитбригад, творчество “неорганизованных” авторов,

песни современных “рапсодов”, как окрестил их Ю.А. Андреев, – всё это самодеятельность, самодеятельность в широком смысле» [77, С.30]. В сказанном как раз и просматривается генезис названия *самодеятельная песня*, как производное от *художественной самодеятельности*. Не случайно И. Суслов, как уже упоминалось, считал «песни, нашедшие своих авторов» одним «из проявлений художественной самодеятельности» [195, С.95].

Однако более употребительным Л. Емельянов считает другое толкование термина *художественная самодеятельность* – как определенную, исторически сложившуюся форму проявления массовой инициативы, предполагающую, в том числе, определённые средства организации. Фактически он пишет о том же, что и Б. Путилов. В признаке «средства организации» Л. Емельянов усматривает коренное отличие самодеятельности от других сложившихся форм массовой творческой инициативы и прежде всего – от фольклора, который всегда возникает стихийно, «незапланированно»; и уже по одному этому не предполагает никакой предварительной организации. «Возникновение фольклорного произведения никем не может быть предусмотрено», а значит «организованность – первое, что отличает самодеятельность от фольклора», – конкретизирует Л. Емельянов [77, С.30-31]. В тоже время, стихийный (спонтанный) характер создания самодеятельных песен также даёт основание не причислять этот вид художественного творчества к художественной самодеятельности. Призывы профессионалов в искусстве оказать авторам этих песен творческую помощь в овладении «песенной школой» обычно остаются без ответного интереса. Вот примеры из дискуссии в «Литературной газете». «Почему бы союзам писателей и композиторов не объединить свои усилия и не попытаться поднять квалификацию наших наиболее способных песнетворцев?» – считает И. Дзержинский [129, С.2]. С ним солидарен Л. Ошанин: «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 отстаёт» [130, С.3]. Но идеям И. Дзержинского и Л. Ошанина возражает Б. Мокроусов, полагая, что «создание объединённых семинаров при союзах писателей и композиторов» как «единственное средство воспитания молодых песнетворцев» – это полумера. Выражая сомнение, композитор говорит, что «не всегда достаточно квалифицированные люди ведут эти семинары» и, кроме того, он считает, «что и самим нам, грешным,

есть чему поучиться в этом потоке “сырца”, да и есть чему позавидовать» [131, С.3].

Однако вернёмся к рассуждениям Л. Емельянова. По его мнению, специфика самодеятельности не ограничивается лишь признаком организованности, а характеризует «лишь внешнюю сторону самодеятельности» равно как «стихийность возникновения характеризует лишь внешнюю сторону фольклора». Эти различия коренятся в самой природе самодеятельности и фольклора «как двух самостоятельных форм реализации массового творческого потенциала». На риторические вопросы: «В чём же тогда состоят эти внутренние различия? И какова природа самодеятельности и фольклора?» – Емельянов отвечает: «Главным и постоянным в самодеятельности остаётся одно – то, что она всегда и прежде всего является не столько сферой проявления самостоятельного творчества, сколько своего рода **школой творчества** [выделено – Л.Б.]». Люди в массе своей «идут в самодеятельность не для того, чтобы в будущем стать профессиональными актёрами, композиторами или поэтами, а потому, что хотят как-то эстетически самоутвердиться, развить свои художественные наклонности без какого-либо плана их дальнейшего применения. <...> Ощущение своего умения, своей причастности к искусству и составляет главный результат и главный стимул работы человека в самодеятельности» [77, С.31].

Выводы Б. Путилова и Л. Емельянова о главных признаках художественной самодеятельности позволяют прийти к заключению, что творчество авторов *самодеятельных песен* и *художественная самодеятельность* – суть разные типы художественного творчества. Более того, рассуждая с позиций этих двух признанных фольклористов, можно высказать предположение, что *самодеятельная песня* – ещё одна, новая, третья форма реализации массового творческого потенциала народа. Вроде бы – и не *художественная самодеятельность* и не *фольклор*. Действительно, с одной стороны самодеятельные авторы являют пример стихийности своего излюбленного занятия, с другой – налицо ориентация их на самостоятельное творчество, собственную эстетику, нежелание опираться на «школу» профессиональных композиторов. Этот факт точно подметил фольклорист Б. Добровольский, говоря, что авторы молодёжных песен, «чтобы отличить себя от композиторов-профессионалов, работающих в песенном жанре, <...> не называют себя “песенниками”, не называют они себя и “самодеятельными композиторами”, поскольку творчество последних подразумевает руководство со стороны профессиональных мастеров [71, С.178]. Как

видим, налицо – дистанцирование создателей этих песен от песенного творчества советских композиторов, а значит и от песенной художественной самодеятельности, ими направляемой.

Говоря о присутствии в нашей культуре «целого движения», «которое вот уже тридцать лет существует и активно заявляет о себе» и которое мы именуем то “самодетельной песней”, то “авторской”, культуролог и искусствовед Е. Сергеев полагает, что этот «сам собой возникший особый, “межведомственный” вид творчества», возникший «на стыке письменной поэзии и песенной эстрады», отличается от письменной поэзии «большой доступностью, простотой восприятия; от песенной эстрады – в первую очередь тем, что не хочет быть “легким”, развлекательным». Замечая, что по его словам «гитарных поэтов», называют то «бардами», то «менестрелями», Е. Сергеев относит к этому «целому движению» В. Высоцкого, Б. Окуджаву, Н. Матвееву, С. Никитина, Е. Бачурина, А. Дольского, В. Долину, Ю. Кима, Е. Клячкина [177, С.128]. Сказанное им, конечно, распространяется и на отличие этого песенного творчества от *художественной самодеятельности* в силу её генетической связи с профессиональным искусством. Но такое же отличие можно заметить и у ближайших предшественников *авторской песни*.

Действительно, *студенческие* и *туристские* песни 1950-х–1960-х годов прошлого столетия по сути также существенно отличаются от традиционной художественной самодеятельности, культивируемой в клубах, домах и дворцах культуры. Отличие выражается в стремлении студентов и туристов создавать песни для своего круга, своей среды, которые по естественности и искренности, отличаются от тех, что предлагались профессионалами. Такое творчество стремится не к подражательности, а к оригинальности, формируя собственную стилистику, воспринимаемую в среде бытования этих песен. Вот два мнения, подтверждающих сказанное, как раз из 1960-х годов. «Года два тому назад я познакомился с песнями наших «бардов» и был потрясен, – говорит композитор В. Гаврилин. – Оказывается, от нас, профессионалов, ускользнул целый мир человеческих чувств, целая сложившаяся в обществе психология. Эти прекрасные Кукины, Городницкие, Кимы оказались в каком-то отношении более чуткими и внимательными к жизни общества и **создали искусство** [выделено – Л.Б.] очень и очень важное и серьёзное» [62, С.4] (1967). Вторым мнением делится Ю. Визбор, непосредственный участник нового песенного явления: «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. <...> От песни ждут правды чувства, правды интонации, правды деталей. Авторские песни не претендуют ни на какую монополию. Они лишь должны занять своё место. Это вполне логично. Есть произведения, которые выходят на сцену в смокинге Муслима Магомаева, а есть и такие, которые вполне обходятся свитером» [152, С.20-21] (1966). Слово «слушатель» выделено не случайно, полагая, что этим словом будущий «классик» авторской песни как бы подмечает принадлежность этих песен к искусству, а не только к быту, будто дискутируя во времени с более поздней точкой зрения М. Каманкиной, рассматривающей *самодетельную авторскую песню* преимущественно как музыку быта [87]. Самодостаточность самодетельной песни достаточно убедительно высветил Н. Вайнонен в статье «И массовость, и мастерство», отмечая, «что хоть вокруг названий этих песен (“гитарная”, “бардовская”, “авторская”, “современная народная”) до сих пор идут споры, тем не менее, само явление воспринимается как нечто вполне определённое. Только начни о нём говорить, всем сразу ясно, о чём разговор и что это такое. <...> При всём изобилии корней и связей с прошлым это совершенно необычное, небывалое раньше явление. <...> Удивительно то, как быстро, по историческим меркам, оно созрело и заявило о своей самостоятельности» [40, С.6-7].

Совокупность изложенного даёт основание считать *авторскую песню* и *художественную самодетельность* как разнородные явления в песенной культуре советского периода с учётом формальных и содержательных признаков, по которым производилось их сравнение.

3.3. Типология отношения авторской песни и фольклора

Понимание советской наукой в рассматриваемый временной период понятия «фольклор» требует уточнения, так как имелись существенные отличия в толковании этого термина в Советском Союзе и за рубежом. Советские фольклористы, не отказываясь от точного перевода на русский язык английского термина *folk lore* (*folk* – народ и *lore* – знание, мудрость, вместе – «народное знание», «народная мудрость»), который был введен В. Томпсоном в 1846 году, тем не менее, допускали возможность придания ему различных значений в разных странах [172, С.5]. Согласно Н. Кравцову в Англии и США, этот термин толкуется слишком широко, обозначая все виды народного искусства: поэзию, музыку, танцы, игры, живопись, резьбу, а также верования и обычаи.

Но советская наука, используя русский термин «народное устное поэтическое творчество» или «народное поэтическое творчество», акцентирует внимание, что «социальная природа русского фольклора определяется, прежде всего, тем, что в его создании основное значение имела творческая деятельность талантливых людей из среды крестьянства, а затем и рабочего класса. Поэтому в русском народном поэтическом творчестве основное место занимает крестьянский и рабочий фольклор» [172, С.7].

В дореволюционной русской науке для понятия «фольклор» существовали также термины «народная словесность», «народная поэзия», «устная поэзия народа», но они, по мнению Ю. Соколова, каждое по разным причинам, вышли из употребления [208, С.5]. Соответственно, Н. Кравцов предлагает следующую жанровую систему (типы произведений) русского фольклора: обрядовые песни, причитания, сказки, предания, легенды, пословицы, загадки, былины, исторические и лирические песни, частушки, народные драмы. Из чего делается вывод, что устное поэтическое творчество народа, или фольклор, есть искусство слова, которое во всех названных жанрах выполняет основную выразительную роль, хотя в некоторых жанрах она дополняется и выразительными средствами музыкального характера, имея в виду песенные жанры [172, С.6]. Однако столь упрощённое толкование, по мнению Б. Путилова, «привело к сужению предметного поля фольклора до сферы словесности», хотя есть и иные взгляды на его возможную широту. Фольклорист приводит пример из Югославии, где «мы имели дело с двумя направлениями: собственно филологическим, рассматривающим фольклор как устную народную словесность, и этнографическим, для которого фольклор (народное творчество), будучи по самой природе своей синкретическим, объединяющим слово, музыку, танец, действие, естественно вписывается в целостный контекст народной культуры» [167, С13]. Остаётся добавить: и устной песенной.

В советской фольклористике, отмечает Б. Путилов, ссылаясь на В. Гусева, заметна тенденция к объединению в категорию фольклора «всех разнообразных видов художественного творчества народных масс (словесного, музыкального, хореографического, драматического, прикладного)». Главный довод – комплексный, синкретический характер этого творчества, предполагающий для его исследования комплексный же научный подход [167, С22].

Были ли идеологизированы фольклористика, а следовательно и взгляд на фольклор в рассматриваемый временной период? – вопрос, не столь праздный, как может показаться. Предъявлялись ли этой

сфере творчества требование следовать главной философской теории советской власти – марксизму-ленинизму? На эти вопросы опять же Б. Путилов даёт ответ, что история отечественной науки о фольклоре свидетельствует о наличии такого отрезка времени, когда столь «сложное явление культуры, обладающее своей спецификой, получило, в сущности говоря, не терминологическое, а идеологическое определение», чему сопутствовало восстановление в правах в середине 1930-х годов понятий «народ», «народный» и «народное творчество» с наполнением их особым патриотическим содержанием [167, С43-44]. Но к началу и во время «оттепели» такая тенденция резко пошла на убыль, заставляя фольклористику искать себе новые грани приложения научных усилий. Понятие «народ» (и его производные) уже не рассматривалось исключительно как угнетённые классы. «Исторический коллектив, прежний носитель фольклора, превратился в единый великий советский народ, – пишет Л. Емельянов. – Он оставил в далёком прошлом и свою былую историческую обособленность и былую обособленность своего художественного творчества. Ныне исторический коллектив выражает себя не в фольклоре, а в литературе, во всех современных формах искусства, которые являются высшими достижениями общенациональной культуры» [78, С.171]. А потому, полагает Л. Емельянов, «ныне должны быть похоронены общие установки, позволяющие рассматривать современное народное творчество как фольклор» [78, С.170], что опровергает их смысловую идентичность.

И тем не менее, с появлением разного рода самостоятельных песен перед глазами фольклористов возник «лакомый кусок», появилось желание подогнать каким-либо образом этот феномен под понятие *фольклор*, чтобы поддержать перспективу развития своей науки. Существовала и другая на то причина – иного свойства. В период «оттепели», в условиях частичной деидеологизации культуры и искусства, когда был несколько приотпущен идеологический зажим, к фольклору, вследствие его принципиальной неорганизованности, что было отмечено в предыдущем параграфе, вряд ли, можно было предъявлять требование строго следовать официальной государственной идеологии в искусстве. Допускались какие-то послабления, некая «вольность», лишь бы не подвергались сомнению основные идеологические устои. Вот почему, под вывеской «фольклор» как современное «народное устное поэтическое творчество» или в близкой к нему формулировке можно было попытаться узаконить в культуре рассматриваемый феномен, чем не преминули воспользоваться некоторые учёные, писатели и

журналисты, проявляющие живой интерес к этой песне. Отсюда внезапность появления в журнале «Октябрь», известном тогда своим стойким консерватизмом⁷¹, ранее упоминавшейся развёрнуто-проблемной статьи Ю. Андреева «Что поют» о современных «менестрелях» [9].

Не станем настаивать, но возможная причина терминологического эклектизма музыковеда Т. Поповой (по свидетельству современников, хорошо знакомой с самодеятельной песней), проявленного ею в статье «Современные авторские песни городской молодёжи» [161, С.441-452], подтверждает сказанное. Озадачивает уже само название статьи (кандидата искусствоведения!), допускающее мысль, что до того существовали, видимо, какие-то иные авторские песни – «несовременные», хотя ни у самой Г. Поповой при упоминании старых дореволюционных студенческих песен, ни в развёрнутом обзоре песенного творчества городской молодёжи – от XVII века до начала 1950-х века прошлого, – выполненном фольклористом Б. Богословским, ничего терминологически подобного не встречается. И это не случайно, поскольку, как уже упоминалось, термин *авторская песня*, именно в таком словосочетании, – изобретение советского периода, появившееся в зоне внимания специалистов только в середине 1960-х, о чём подробно рассмотрено в параграфе 2.5. Точности ради, следует указать, что в статье Л. Емельянова, относящейся к 1960-му году, нам удалось обнаружить именно это словосочетание «авторские песни» но в другом, традиционном смысле. «Почему же в таком случае мы должны видеть в переделках **авторских песен** [выделено – Л.Б.] закономерный процесс, заслуживающий поощрения? – удивляется фольклорист. – Почему, например, нужно заносить в актив современного фольклора переделки “Катюши” М. Исаковского?» [78, С.169]. Как видно, в данном примере речь идёт не о тех авторских песнях, которые исследуются в данной монографии.

Впрочем, вернёмся к статье Т. Поповой. Первое вводное предложение у неё звучит так: «Одно из наиболее значительных явлений 50-60-х годов – современная «гитарная» песня, музыкально-поэтическое творчество городской молодежи, “бардов” и “менестрелей”, студентов, туристов, певцов-поэтов...» [161, С.411]. Если все перечисленные названия синонимы, относящиеся к

⁷¹ Даже во время оттепели и довольно продолжительное время после неё журнал «Октябрь» оставался верен принципам, что задача литературы состоит в отражении соответствующей политики партии.

единственным встречаемым в тексте ключевым словам «значительному явлению», то в голове у читателя может возникнуть некая сумятица. Какое слово в этом наборе опорное, базовое, или такового вообще нет – все равнозначны? Допустим, что базовое – «певцы-поэты» и что в разные годы их называли по-разному. Но по нашим данным ни студентов, ни туристов так «громко» никто не называл, как, впрочем, их не называли ни «бардами», ни «менестрелями». Скорее всего, набор слов дан умышленно, чтобы запутать не читателя, а того, кто будет давать добро на публикацию всей книги. Тогда уже не удивляет предпоследний абзац предисловия, грешащий терминологическими вольностями и нестыковками с содержанием раздела, к нему относящегося. Цитируем этот абзац полностью: «Последний раздел работы в основном посвящён авторским песням, созданным в первые послевоенные, а затем в 50-е и 60-е годы участниками фабрично-заводской, сельской художественной самодеятельности, туристами и студентами, наконец, молодыми специалистами различных профессий (учителями, врачами, инженерами, сотрудниками научно-исследовательских институтов)» [161, С.23]. Вот уж поистине, чего не напишешь из самых добрых побуждений, чтобы снять преграды на пути публикации главы об авторских песнях в 22 страницы в солидной монографии, посвящённой «обзору современной русской народно-бытовой песни и отчасти песням участников художественной самодеятельности, композиторов-самоучек» [161, С.3].

В развитие высказанной версии придётся продолжить разговор об идеологических особенностях нашей страны, свойственных второй половине прошлого столетия, начатый в параграфе 2.4. Только с учётом их следствий, избавляясь от идеологических ограничений и намереваясь постигнуть «эзопов язык» некоторых ранних публикаций, удастся достоверно раскрыть тему, заявленную в данном параграфе.

По-видимому, не случайно редактор отдела пропаганды журнала «Журналист»⁷² Н. Вайнонен, потративший вместе с В. Гладилиным немало усилий на популяризацию самодеятельных песен в журнале

⁷² Ежемесячный общественно-политический иллюстрированный журнал, издание газеты «Правда» и Союза журналистов СССР. Обобщает практику советской прессы, пропагандирует её ленинские принципы, освещает современные проблемы журналистики в связи с задачами коммунистического строительства в СССР и важнейшими процессами международной жизни.

«Клуб и художественная самодеятельность»⁷³, после обстоятельного системного исследования феномена самодеятельной песни [40], уже в 1983 году, а не в конце 1960-х, опять же возвращается к идее представить самодеятельную песню как разновидность фольклора. Говоря о преодолении устаревшего взгляда некоторых профессиональных композиторов на самодеятельную песню, как на нечто кустарное и беспомощное, лишённое настоящего творчества, Н. Вайнонен отмечает, что сегодня «лучшие авторы самодеятельной песни демонстрируют подлинное поэтическое, композиторское, исполнительское мастерство». Однако, по его мнению, дело не только в качестве песен. Ведь «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» [40, С.19]. Далее идут поиски аналогий и ссылки на исполнителей песен народной традиции М. Бернеса, К. Шульженко, Л. Утесова «не специально “исполнять”, а просто петь, как это делает обычный человек в своей обычной жизни!», композитора Глюка «...я стремился лишь наибольшей выразительности и к усилению эффекта декламации», историка музыки и композитора Б. Асафьева «для музыки важны не темы к, из которых можно выстраивать... музыкальные небоскребы, а простые, как суждение, мелодии» [40, С.21]). Однако всё справедливо сказанное Н. Вайноненом о самодеятельных песнях непременно дополняется диалогом как бы с самим собой о фольклоре. Пытаясь обосновать, что с какой стороны на эту песню ни посмотри, её всё равно можно отнести к «фольклору», известный журналист сам же и поясняет цель такого доказательства. Ведь даже, если она [самодеятельная песня – Л.Б.] «в любом случае остаётся способом непосредственного самовыражения, то есть такого, которое не опосредуется и не изменяется внешним строением, **сторонним воздействием и контролем** [вот где, оказывается, «собака зарыта» – Л.Б.]», то неправомерна постановка вопроса, который ещё недавно дискутировался в прессе: положительное это явление или отрицательное? Равно как: нужно ли комсомолу, органам культуры, средствам массовой информации поддерживать его или нет?» [40,

⁷³ Общественно-политический и научно-методический журнал ВЦСПС и Министерства культуры СССР, издаётся Профиздатом с 1937 г. С 1974 г. с гибкими грампластинками, на которых до 1986 г., время от времени, публиковались записи авторских песен.

С.23]. Как будто Н. Вайнонен заранее уверен, что внимательный читатель будущего, конечно же, догадается – какого «стороннего воздействия и контроля» нужно опасаться. И тогда станет понятной причина журналиста, хоть как-то связать самодетельную песню с фольклором, даже если сам в это, вряд ли, веришь. «Признаки самодетельной песни, которые мы здесь называли, в сущности, позволяют считать её не чем иным, как своеобразным современным фольклором», – констатирует Н. Вайнонен и тут же поясняет: «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 есть и отличия: «В подчёркнутом ощущении самостоятельного, личного эстетического опыта состоит коренное отличие современного фольклора от – прежнего. В целом же отличия столь существенны, что некоторые считают слово “фольклор” в данном случае неподходящим, поскольку с ним связан круг достаточно устоявшихся представлений о народном искусстве прошлого». И чтобы преодолеть сомнение, выдвигается довольно-таки странный тезис: «И традиционный фольклор, и современная самодетельная 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». Возникает вопрос насчёт – «по преимуществу», а почему не одновременно, параллельно с устным бытованием, довольно распространённым в туристской среде и в КСП? Что в походах у костра магнитофон слушают? Конечно, нет. Там по очереди или совместно поют песни, в полном соответствии с традицией устного бытования. С другой стороны: это записи-то песен на километрах магнитных лент бытовых магнитофонов не претендуют на широкое тиражирование?! Однако автор локального исследования невозмутимо полагает, что после всего сказанного, остаётся, как бы, совсем немного: «доказать, что сходства существенней различий, и самодетельную песню можно торжественно вводить в священный храм фольклора». Но и тут возникает препятствие, которое «вряд ли удастся преодолеть, если идти всё тем же путём формальных сопоставлений». Ведь, «песни свои народ вынашивал веками. А современной самодетельной песне от роду несколько десятков лет». Как же его преодолеть? Оказывается очень просто, достаточно рассмотреть общественное содержание и социальную потребность

этих песен. «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». И тогда, по мнению Н. Вайнонена, очевиден вывод: «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 её народное творчество – старое, новое, какое хотите» [40, С.39]. Получается: классификационный признак принадлежности к фольклору – исполняемая роль, функция. Но почему «способ самостоятельного художественного осмысления» в самодетельной песне тождествен фольклорному? А если он совсем иной – авторско-личностный? Впрочем, в прямой принадлежности самодетельной песни к фольклору, журналист всё равно сомневается, невзирая на выстроенную им логическую цепочку. Ведь ко времени написания его статьи уже не редок в литературе термин «авторская песня» (упоминает его и сам Н. Вайнонен [40, С.6]), подчёркивающий личностный характер песенного творчества. «Значит, правильнее было бы называть самодетельные песни во всей их совокупности не фольклором в полном смысле слова, а как бы пред-фольклором, – пишет Н. Вайнонен, завершая свой обзор. – Видеть в них тот исходный “сырой материал”, из которого начинает складываться народное песенное искусство нового времени, вырастающее на почве всей современной культуры». Получается, подождём пару веков и поглядим: фольклор это или нет. А чтобы окончательно запутать читателя, точнее критика и цензора, добавляет: «И в то же время какая-то часть самодетельных песен, видимо, уже сегодня может считаться принадлежащей к этому искусству [какому этому? – Л.Б.]. Какая именно часть и какие именно песни – ответить может только время» [40, С.39]. Меж тем время подтвердило, что первая песня Ю. Визбора «Мадагаскар» [53, С.39-40] (1952), созданная на заимствованную мелодию жива и поныне, часто исполняется на вечерах авторской песни, но никому не приходит в голову называть её, имеющей известного автора, фольклором.

Впрочем, вернемся в конец 1960-х годов – к фольклористам, где взаимосвязь *самодетельных песен с фольклором* довольно подробно рассматривает Б. Добровольский. В статье «Современные бытовые песни городской молодежи» он в порядке зачина пишет: «связь с фольклором, с традициями массового искусства гораздо отчётливее прорастает в самодетельном песенном творчестве, стоящем вне

официальных организаций, и более всего в “бытовых песнях городской молодежи”⁷⁴. Они в просторечии называются студенческими, туристскими, альпинистскими, песнями геологов, так как тематически в большинстве своём связаны именно с данными группами» [71, С.176]. Но, по мнению Добровольского, только «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**» [выделено – Л.Б.] [71, С.176]. Отмеченный фольклористом факт – своеобразность нового вида песенного творчества, обширного по количеству создаваемых художественных произведений, пусть и разного качества, а в каком искусстве появляются одни шедевры, выделим особо.

Понять условность, порой схематичность научных работ того времени, как уже говорилось, невозможно без учёта идеологических установок тех десятилетий, диктуемых официальной государственной политикой. Если коротко, суть её состояла в следующем: всё что координируемо и контролируемо государственными органами, в числе коих подразумевались и творческие профессиональные союзы, то – хорошо, всё, что не подконтрольно, то – нежелательно, опасно, как минимум, – сомнительно. Всё, что чиновникам разных уровней, привычно понятно, то можно одобрить и тому неопасно помочь. «Человек культуры, – отмечает Д. Быков, – куда менее склонен к тоталитаризму, нежели человек традиции, для которого любая культура априори подозрительна, поскольку означает новые степени свободы» [38, С.289]. Вот почему, тем, кто хотел поддержать новое в любом творчестве, включая искусство, приходилось как-то подстраиваться, мимикрировать, придумывать несуществующие или искусственные параллели и ассоциации, устраивающие органы власти, либо отвлекающие их внимание, – в нашем случае от «вольного» характера авторских (самодетельных) песен. «Авторская песня не просто сосуществовала с официальной. <...> Она ей была демонстративно противопоставлена, поскольку говорила о том, о чём разрешённая, профессиональная песня недоговаривала, – пишет о том времени Д. Быков. – В этом источник вполне объяснимой, хоть и абсурдной на первый взгляд враждебности официальных инстанций к самодетельной песне. В самом деле, Кобзону, Камбуровой, Кристаллинской не возбранялось петь Окуджаву, они помещали его

⁷⁴ К этому термину мы ещё вернёмся.

песни на свои пластинки, а его собственный диск-гигант с огромным опозданием вышел в СССР в 1976 году. Почему? Да потому, что “всё сам”. Самодеятельность подозрительна не с эстетической (фольклор же приветствовался, чем самодеятельней, тем лучше!), а с политической точки зрения» [38, С.294]. Отсюда нередкие попытки вмонтировать самодеятельную (авторскую) песню во что-то известное, общепринятое, понятное, а главное – не опасное для навязанной идеологии, в которую большинство населения не вдумывается, а – механически принимает на веру. Надо что-нибудь придумать, чтобы эта песня не выглядела в чиновничьем сознании как нечто абсолютно произвольное и неподконтрольное. Не проходит термин – «художественная самодеятельность», чему противились сами создатели этих песен, значит, притянем их к «городскому фольклору», доказывая, что вследствие урбанизации фольклорные явления перемещаются из села на городские окраины. Так филолог Ю. Андреев предложил рассматривать «гитарные песни» (ещё один искусственный термин, ведь ранние самодеятельные песни часто были и фортепьянными) не с точки зрения профессиональной музыки, а как явление городского фольклора. Чтобы был понятен ход его мыслей, придётся привести довольно длинную цитату, допустив лишь некоторые сокращения. «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, причём 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 чётко закрепляются на плёнке или бумаге? В-третьих, где вариативность, которая в данном случае не может получить широкой амплитуды? ...Таким образом, о старых признаках фольклора, говорить не приходится. <...> Новые народные песни возникают иначе, чем прежде, ибо повсюду люди грамотны, всюду слушают радио, читают, ходят в кино и театр. <...> Так что же это, как не современное народное творчество?» [9, С.191]. Вспомним высказывание Л. Емельянова о неотожествлении современного народного творчества и фольклора и подискутируем с известным филологом по тексту его цитаты, оговариваясь, что дискуссия будет с позиций знаний об авторской песне, доступных сегодня – в начале XXI века, а не – в середине 60-х годов прошлого столетия. Если, начать «с первых», то различие очевидно, творчество *самодеятельных авторов*

подчёркнуто *авторское*. Теперь о «во-вторых». Полагаем, надо решительно различать метод создания песен – в данном случае, устный, без промежуточной «нотации», и способ их распространения, когда доступны современные технические средства: магнитофон, радио, телевидение, позволяющие сохранить **звучание** [выделено – Л.Б.], а не нотно-текстовую бумажную запись. Схожесть же в одном: самодельная песня и фольклор принадлежат к устной традиции. В-третьих. Вариативность исполнения, а нередко и слов в этой песне присутствует неизменно. Канонического варианта нет, и даже нотная публикация, снятая с одной из фонограмм исполнения песни, канонической не является. С другой фонограммы – возможна другая нотация, хоть в чём-то да отличающаяся. Это мы говорим об авторских вариантах исполнения. Что относительно неавторских, интерпретаторских, индивидуальных и коллективных, то здесь простор вариативности поистине безбрежен. Здесь опять же просматривается близость к фольклору. Но важно понимать, что близость, не есть непременно тождественность.

Для дальнейших рассуждений заметим, что термины *фольклор* и *фольклоризация* – суть не одно и то же. При определённых условиях фольклоризация может сопутствовать бытованию художественного произведения и не фольклорного типа по происхождению, чему способны потворствовать разные причины. Возьмём один из структурных критериев фольклора «анонимность песенного творчества» и рассмотрим по нему условную классификацию возможных причин фольклоризации ранних самодельных песен. Как представляется, из них главных – три.

Первую – назовем «скромность» или «застенчивость». Это – когда профессионалы пишут песни, а мы – представители народа, люди простые, самоучки, дилетанты, просто «балуемся». Выражение, конечно, утрировано, но хотелось бы подчеркнуть собственно причину: не осознание себя до поры до времени творческой личностью, способной сложить песню должного художественного уровня. Или скромность, сдерживающую от публичного выставления, называния себя автором. Как знать, возможно, из-за этого очень долго был неизвестен народу А. Охрименко – один из авторов старых «народных» песен, в своё время обошедших всю страну («Батальонный разведчик», «Отелло», «Гамлет», «О графе Толстом – мужике не простом»), сочинённых совместно с С. Кристи и В. Штейнбергом. *«Венецианский мавр Отелло / Один домшишко посещал, / Шекспир узнал про это дело / И водевильчик накропал»* [11, С.79] (1950). «Я впервые присутствовал при “явлении народу” этого

классика авторской песни, хотя знакомы мы с ним уже порядочно, – пишет публикатор авторских песен Р. Шипов. – Честно говоря, я боялся, что зрители могут не поверить, решат, что это шутливая мистификация организаторов фестиваля, поскольку даже слушатели старшего поколения считают, что эти песни были всегда» [214].

Несколько иной пример даёт А. Якушева. «Визбор как автор песен начинал анонимно, – вспоминает она в книге “Если б ты знал...” – Одна из его первых песен была про весёлого машиниста по кличке “Нос”. Всем этот парень казался легкомысленным и ненадежным, но в нужную минуту он доказал обратное. Я запомнила лишь концовку песни: “А поезд снова по рельсам шпарит, / И парень ведёт свой электровоз. / Вот он таким оказался, парень, / Весёлый парень по кличке “Нос”! Визбор утверждал, что слышал эту песню от соседа. Потом уж признался: «боялся, что скажут “дешевка”...», и опасался, по-моему, не зря» [219, С.24]. С ростом музыкально-поэтического уровня самодельных песен вопрос о «скромности» ушёл в небытие, чему немало способствовали публичные выступления авторов песен, звучание их в передачах радиостанции «Юность» и на пластинках журнала «Кругозор», а главное – бесчисленные записи их на лентах бытовых магнитофонов.

Вторая причина – боязнь или разумная осторожность. Это когда автор песни предпочитал помалкивать, что именно он – автор, чтобы потом ему «худо не было». Самый яркий пример – «Песня о Сталине» Ю. Алешковского, судьба которого с 1950 по 1953 годы не миновала отбывание срока в лагере: «*Товарищ Сталин, вы большой ученый, / В языкознание знаете вы толк, / А я простой советский заключенный, / И мне товарищ серый брянский волк*» [11, С.32-34]. Песня создана в 1959-м и довольно долго по понятным причинам считалась безымянной, по крайней мере, в народе. Не удивительно, что столь хлестко-сатирическое произведение в 1960-е годы пелось повсеместно, имело множество словесных и музыкальных версий, но без привязки к фамилии автора, которая была реанимирована только в 1979 году в альманахе «Метрополь»⁷⁵, после чего автор лагерных песен был вынужден эмигрировать. С началом перестройки – году в 1986-м, когда открылись издательские шлюзы и к читателям стали возвращаться доселе запретные имена, скрывать авторство

⁷⁵ Альманах «Метрополь» – литературный альманах неподцензурных текстов. Среди авторов: Б. Ахмадулина, А. Вознесенский, Е. Рейн, В. Высоцкий, Ю. Алешковский, Г. Сапфир, Ю. Карабчиевский, Ю. Кублановский и другие. Издан тиражом 12 экземпляров в Москве в 1979 году самиздатским способом. Авторы подверглись разного вида гонениям в СССР.

«сомнительных» песен перестало быть необходимым. В центральных издательствах появились даже публикации песен А. Галича [116, С.374-380; 136, С.31,107,171,201; 192. С.404-408]. Крен в сторону разрешённой гласности возник столь стремительно, что печатанью доселе невозможного удивился даже Ю. Ким, произнеся, как вспоминает автор настоящего исследования, «неужели напечатано!», увидев опубликованной свою песню «Дуэт учителя и ученика» [157. С.92-94] (1986) в одном из журналов «Молодёжная эстрада».

И наконец, причина третья – самая распространённая. Техническая сложность сохранения авторства. Она имела место, когда песни эти не публиковались, а массовых магнитофонов ещё не было или они только-только стали появляться. Пример – фольклоризация песни «Глобус» (стихи М. Львовского на мелодию довоенной песенки М. Светлова «За зеленым забориком»), относящейся в 1947 году, к которой безымянные сочинители дописывали всё новые и новые куплеты [56, С.27-29]. Подтверждение: публикация этой песни, как уже упоминалось, с одной из версий, якобы не имеющая канонического текста, в «Комсомольской правде» [66, С.2]. Другой пример: небольшая, но существенная переделка «в народе» песни «Пять ребят» [192, С.46] (1958) (музыка В. Благонадежина, стихи Н. Карпова, первое название «У костра» [151]), где концовка сугубо геологической строчки «В этом дальнем таёжном стане» заменена на привычно туристскую «... таёжном крае», невзирая на потерю точной рифмы: «стане – скитаний». Этот и ряд других примеров фольклоризации мелодий и слов ранних студенческо-туристских песен приводит Т. Попова [161, С.451-453]. Но последняя причина оказалась довольно скоро, где-то к середине 1960-х годов, полностью исчерпанной, благодаря, по преимуществу, «магнитиздату».

Однако вернемся во времена «эзопова» языка. Используя для названия своей проблемной статьи термин «современные бытовые песни городской молодежи», заимствованный у Т. Поповой [160, С.72-76], Б. Добровольский, без утайки заявляет, что в его работе речь будет идти главным образом о так называемых «авторских песнях», так как в ряде критических заметок название «песни городской молодежи» получали отрицательную характеристику. «Произведения, входящие в их репертуар, нередко называют народными и отождествляют с фольклором, – пишет Добровольский, – подобное же определение встречается и в работах о современных песнях русской городской молодёжи. Мнение по этому вопросу самих создателей песен иное. Отказываясь от средневековых ирландских и французских

наименований “барды и менестрели”, они предложили именовать свои произведения “авторскими песнями”» [71, 177-178].

Но если по отношению к этим песням и употреблять термин «народное творчество», то нельзя не согласиться с Ю. Андреевым, справедливо считающим, что это народное творчество «эпохи развитой цивилизации. Не былинных времён, а той поры, когда все поголовно грамотны. Глупо и смешно полагать, что люди, которые владеют электронной техникой, стали менее талантливыми, чем те, которые владели бронзовым топором» [6, С.61]. В то же время надо отдать должное смелости и последовательности Б. Добровольского в поддержке и защите термина «авторские песни», в описании «формирования их стилистических особенностей, интуитивной выработки ряда художественных приёмов в поэзии и в музыке», с иллюстрацией примерами песен из называемых им авторов. Только люди, жившие в те годы, могут отдать должное смелости фраз профессионального фольклориста, которыми буквально насыщена вторая половина статьи. «“Мещанским и стилижным” 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 поездки за город, в туристских походах, в шумных и в интимных компаниях, то приходишь к заключению, что чаще всего звучит как раз авторская песня» [71, С.193]. Наконец: «Авторские песни», число которых растёт с каждым днем, создаются не по принципу “что найдет спрос”, а по принципу “не могу молчать”» [71, С.198]. Мысли весьма смелые для конца 1960-х годов, характеризуемого как конец хрущевской «оттепели», что отмечено в параграфе 2.4. Стоит пояснить, что в цитируемой статье Б. Добровольский употребляет термин *авторские песни* даже ретроспективно [71, С.200], называя им 32 песни, вошедшие в песенник «Спутник туризма» [191] (1966), и 9 песен сборника «Ветер романтики» [46] (1966), хотя в самих-то этих сборниках слово «авторские» вообще не встречается. Провидчески звучит в конце статьи вывод Б. Добровольского о взаимосвязи авторских песен, как с фольклором, так и с профессиональным искусством: «Всё 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. <...> Всё ближе сливаясь с профессиональным творчеством

композиторов и поэтов, оно всё-таки не растворится в нём» [71, 200]. Представляется, точнее не скажешь, ведь мысль Б. Добровольского оказалась полностью подтвержденной временем.

«Многое роднит авторскую песню с фольклором. Многовариантность стихов и мелодий, преобладание устной формы бытования, близость к разговорному языку... Но в одном, видимо, главном, отражённом в глубинном смысле термина *авторская песня*, кроется существенное различие. Авторская – значит, прямой контакт автора со слушателем: с изложением своей жизненной позиции, с разговором о взглядах и вкусах, пристрастиях и антипатиях» [157, С.83]. Авторская – значит, личностная. Получается, в термине *авторская песня* в слове «авторская» заложено два смысла: песня, создаваемая и представляемая одним человеком (автором) и представляемая непременно – лично (от лица автора).

Итак, с помощью профессиональных фольклористов и филологов, наконец, самих создателей песен мы выяснили, что, феномен *авторская песня* второй половины XX века самодостаточен. В своём естестве он не подпадает ни под советское профессиональное песенное творчество, ни под его подопечную форму – художественную самодеятельность. Ни под какой-либо фольклор, даже городской. Остаётся выяснить, к какому направлению художественной культуры он всё-таки может быть отнесён? Для чего потребуются погрузиться в культурные явления, не укладывающиеся в традиционную дихотомию художественной культуры на фольклор и профессиональное искусство, на что во второй половине 1970-х годов обратил внимание уже упоминавшийся фольклорист Б. Путилов: «Не вправе ли мы говорить о постепенном складывании на границах фольклора и литературы нового качества и новой эстетики?» [166, С.17].

3.4. Авторская песня в контексте многослойной художественной культуры

Обратимся к двум из трёх главных признаков, характеризующих структуру песенной культуры, описанную в параграфе 2.3. Это преобладающая форма песенного творчества (устное – письменное) и персонализация песенного творчества (анонимное – авторское). Примерив эти признаки к авторским песням с учётом результатов, выявленных в параграфе 2.5, получим: по первому признаку – это устное песенное творчество, а по второму – авторское, 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*, впервые опубликованную нами в работе [20, С.52] и иллюстрируемую ниже на рис. 4.

Прделаем 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 – фольклор. Из сказанного следует, что *авторская песня* по совокупности значений признаков, различающих *профессиональное искусство* и *фольклор*, может оцениваться как *срединное явление* между ними, акцентируя внимание на возможной многослойности художественной культуры, а следовательно, и песенной» [28, С.48].

Характеризующий признак	Значение характеризующего признака для: для:		
	профессионального искусства	фольклора	авторской песни
Форма песенного творчества	письменное	устное	устное
Персонализация песенного творчества	авторское	анонимное	авторское

**Рисунок 4. Построение формулы
«устное авторское песенное творчество»**

Разумеется, такая формула подходит не только для авторских песен, но равно и для каких-то иных авторских песенных произведений, создаваемых в устной традиции. «Можно сказать, что для нашего случая полученная формула – дефиниция необходимая, но недостаточная. В дополнение к ней подлежат рассмотрению и иные признаки, существенные для описания исследуемого явления» [32, С.45], что будет осуществлено позже.

Формула песенного творчества, свойственная *авторской песне*, получена методом логического синтеза. Однако известны теории, которые рассматривают структуру художественной культуры как состоящую из трёх слоёв, из которых третий (средний) имеет собственные отличительные признаки от двух других, что достаточно подробно рассмотрено в нашей работе [32, С.45-59].

Анализируя развитие мировой художественной культуры, музыковед В.Дж. Конен пришла к выводу о дифференциации из века в век общего понятия *музыкальное искусство* на два самостоятельных пласта: *профессиональное композиторское искусство* и *народное творчество (фольклор)* с обогащением музыкального «жанрового фонда» художественными произведениями, не вписывающимися ни в один из них. Первые работы учёного в этом направлении касались музыкальной культуры США [96] и в особенности блюзов XX века [94]. Многолетнее исследование получило обобщение в монографии «Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века» [97]. В ней констатируется, что в музыкальной культуре помимо фольклора и профессионального искусства всегда существовал самостоятельный художественный пласт, названный автором монографии *третьим*. «В научной литературе этот термин никогда не фигурировал, – пишет В.Дж. Конен. – Явления, охваченные им, не имеют обобщающегося названия и воспринимаются как “субкультура”, как “тривиальная музыка”, как “между-музыка”. Во всех этих неустановившихся наименованиях звучит некий уничижительный оттенок подчинённого положения этого пласта. <...> Мы же имеем в виду самостоятельный, несмотря на его раздробленность, художественный пласт, представленный своими собственными видами и жанрами, которые чаще всего живут в демократических кругах и не совпадают по своим фундаментальным признакам с двумя другими пластами музыки – профессиональным композиторским творчеством и фольклором» [97, С.33-34].

Вводя новый термин, В.Дж. Конен оговаривает, что объективно в художественной музыкальной культуре исторически сложившимся первым пластом считается – *фольклор*, а вторым – *профессиональное композиторское творчество*. Соответственно, промежуточные между ними явления, разнообразные и разнородные по форме и содержанию, она называет по очереди *третьим пластом* художественной музыкальной культуры. Со стороны же сущностной, а не в порядке исторической последовательности, представляется, новый термин правильнее было бы обозначить как *срединный пласт*, что не меняет сути вопроса о внутреннем строении художественной культуры, а чтобы не путаться в словах, будем далее пользоваться терминологией В.Дж. Конен.

Рассматривая подробно джаз и рок как новые массовые жанры в музыке XX века, В.Дж. Конен, относя их к *третьему* пласту музыкальной культуры, полагает, что они «воплощают духовный строй нашего века, выражают новую художественную психологию,

порожденную духовным климатом нашей современности» [97, С.9-10]. Уже эти слова Конен о *третьем пласте*, а также ряд других описанных ею структурных признаков, заставляют задуматься о принадлежности феномена *авторская песня* также к этому *пласту*. Подходящие для того высказывания встречаются на страницах монографии. Прочитав лишь некоторые. «Проникновение отдельных, разрозненных элементов одного пласта в другой не затрагивает и не разрушает суть и специфику каждого»; «рэгтайм, блюз, джаз, рок и другие массовые жанры наших дней уводят в своей художественной сути к другой культуре, имеющей самостоятельные и очень древние истоки»; «ярко своеобразный музыкальный язык трубадуров подчинялся законам поэтической выразительности»; «популярность менестрелей коренилась как в их “идейной волюнтарности”, так и в непосредственной доступности музыкального выражения, действительно близкого к фольклору и очень далекого от полифонии, выработавшейся в “центральной творческой лаборатории” музыкального профессионализма – в церкви» [97, С.13,16,33]. Говоря о джазе и роке и их предшественниках, В.Дж. Конен противопоставляет эти музыкальные направления профессиональному европейскому оперно-симфоническому музыкальному искусству, называемому *классикой*. В данном исследовании *авторская песня* как вид художественного творчества на определённом временном интервале противопоставляется песенному творчеству советских композиторов. Полагаем, отмеченное различие не может служить препятствием для суждения по аналогии, ведь многие характерные черты профессионального композиторского творчества едины для разных жанров музыкального искусства: оперно-симфонического, классического романса и эстрадного песенного. В то же время, как было рассмотрено в параграфе 2.3., перечисленные жанры имеют существенные отличия от музыкально-поэтических произведений устного творчества, к которым как раз и относится *авторская песня*. Об этом есть и у Конен, когда она выделяет ещё одну разновидность музыки *третьего пласта*, где речь идёт об искусстве «бардов», далекому, по её мнению от музыкального профессионализма и более того, противостоящего ему. «Подобная «молодёжная музыка» была не просто связанной со словом, но находилась в подчинении ему, – пишет В. Конен. – **Самостоятельное мелодическое начало** [выделено – Л.Б.] оказалось в ней разрушенным. Возник новый тип выразительности, новый тип вокала, который характеризует многие жанры в музыке XX века» [97, С.121]. Подводя итог затронутой теме, музыковед в своей более поздней работе пишет: «В нашем столетии

сформировалась глубоко разработанная система «третьего пласта», по своему воплощающая духовную атмосферу современности. Я не побоюсь высказать мнение, что Дюк Элингтон и Луи Армстронг, Боб Дилан и «Битлз» войдут в историю культуры. У нас достаточно назвать бардов: Булата Окуджаву, Владимира Высоцкого и Александра Галича» [95, С.538].

Идея многослойности художественной культуры, в том числе и со ссылкой на В.Дж. Конен, была позже подкреплена теоретической статьёй искусствоведа по живописи В.Н. Прокофьева «О трёх уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени» [165]. В этой работе ставится вопрос о существовании в художественной культуре, по крайней мере, Нового и Новейшего времени, особого – третьего, наряду с учёно-артистическим профессионализмом и фольклором, – пласта, обладающего собственной эстетикой и нуждающегося в специальном изучении, по существу, достаточно нового как для фольклористов, так и для тех, кто изучает профессиональную литературу, музыку, театр и т. д.

Для выяснения применимости теории В.Н. Прокофьева к феномену *авторская песня* прибегнем к сравнительно-сопоставительному методу, относящемуся к компаративистским исследованиям. Пользуясь методологией, изложенной А. Карабаевой [88], сопоставим выборочно существенные признаки «третьего пласта», описанные искусствоведем, с общими характеристиками авторской песни, как в лице её создателей, так и – феномена в целом.

В.Н. Прокофьев. «Представителей «третьей культуры» именуют “наивными художниками”. Однако наивность предполагает незатронутость воздействием ученого артистизма, художественное сознание, так сказать, “незасорённое” посторонними ему образами, как бы впервые решающее свои проблемы» [165, С.11].

Сопоставление. Создатели авторских песен, за редчайшим исключением, не имеют специального композиторского образования. Это интуитивно-дилетантский вид художественного творчества либо умышленно дилетантский, когда создатель авторской песни, как бы нарочито отстраняется от своей композиторской образованности. Придётся повториться, почти в любом нотном издании авторских песен даётся информация: «нотная запись (расшифровка) выполнена таким-то...», чего не встретишь в сборниках песен профессиональных композиторов. Это не значит, что отечественные барды сплошь и рядом музыкально малограмотные люди. Среди них – немало окончивших музыкальные школы и училища. Более того: В. Лужеров – выпускник эстрадного отделения Государственного музыкального

педагогического училища им. Гнесиных по классу гитары, А. Дольский – стал лауреатом конкурса артистов эстрады как гитарист, Г. Gladков – окончил Ленинградский государственный институт культуры, а И. Жмотов – профессиональный настройщик фортепьяно. Есть люди, такие как Е. Клячкин, Т. Шаов, А. Козловский, Г. Данской и др., достигшие значительных успехов самообразованием. Но, как уже говорилось, всех отечественных бардов объединяет устный метод создания своих песен и показа (воссоздания) их на публике. Метод, имеющий выраженный интуитивный характер.

Ещё раз подчеркнём, что эти песни создаются устно под возможности пения собственным природным голосом, что разнообразие голосовых тембров и манер пения во многом определяет своеобразие, самобытность, узнаваемость песен определённого автора и отличие их от песен авторов иных. Но главное, – создатели этих песен – прежде всего личности. «У каждого свой образный мир, свой эмоциональный строй, своё мировоззрение, – отмечает Б. Савченко. – Каждый из них своим творчеством, как бы “уходил” или “уходит” от творчества остальных» [174, С.4].

Теперь о наивности наших бардов. Смысл собственно термина *наив* собирательно рассматривается в монографии А. Рылевой, в том числе, применительно к художественному творчеству [173]. Результаты её изысканий свидетельствуют, что слово «наив» появилось в русском языке в начале XIX века как производное от французского «naif» и означает: наивный, простодушный, безхитростный, неопытный, неискушенный; первоначальный, природный; естественный, произвольный... Слово же французское, в свою очередь, образовано от латинского «nativus» – рожденный, родившийся; возникший естественным путем; врожденный, природный; естественный, натуральный; коренной, первообразный; родной [173, С.8]. Как видим, А. Рылёвой представлено достаточно обширное семантическое поле, отражающее множественность толкований термина в зависимости от его конкретного приложения. Многозначность понятия как бы призывает к подходящему выбору для каждого случая. Выберем и мы совокупность толкований, соответствующих творческому процессу создания авторской песни: неискушённый (композиторским профессионализмом), природный (а не специально поставленный голос), врождённый (музыкально-поэтический слух), естественный (артект песенного творчества), первообразный (индивидуальный, неподражаемый).

И ещё – по мнению Рылевой: «наив как видение мира – **гармоничный самодостаточный оазис** [выделено – Л.Б.] в мире,

наполненном противоречиями» [173, С.2]. «Это другой мир, это другая природа творчества, – вторит музыковед Владимир Фрумкин. – Они противопоставили не только тематику, но метод интонирования вообще. Это было другое звучание. Звучание свободного, более умного, интеллектуально подкованного, тонко чувствующего, более сложно чувствующего человека. <...> всё играет на контрастах, на неожиданных стыках, соединениях противоположных иногда вещей. В тексте одно, в музыке другое. Это как в фольклоре. Вот так в народном творчестве бывает. И у бардов – это тоже интуитивно» [205].

В.Н. Прокофьев. «Но чаще всего представителей «третьей культуры» именуют “примитивами”, а её – “примитивной”. Термин “примитив”, несомненно, нуждается в критике и пояснении, поскольку исторически применялся и до сих пор ещё иногда применяется в принципиально различных смыслах» [165, С.11].

Сопоставление. «Среди разного рода путаниц проблема определения предмета в дебрях наивное – примитивное – примитивизм и т. п., вероятно, одна из самых больших, – считает опять же А. Рылёва. – И достаточно давних» [173, С.15]. Поэтому под шапкой терминов наивный-примитивный-примитивизм с успехом умещаются разнообразные художники. Из наиболее удачных теоретических попыток разобраться в их сходстве культуролог отмечает работу Р. Тильмани, в которой общим основанием отнесения к одному из таких понятий служит интуиция [225]. Но авторская песня, как уже неоднократно говорилось, создаётся преимущественно интуитивно.

Как это происходит на самом деле? Вот пример практика. «Интуицию пробуждает или наличие у самостоятельного автора достаточного комплекта музыкальных “слухов” – мелодического, ритмического, гармонического, исполнительского, поэтического и т. п. или же жажда простого подражательства типа “и я так смогу”, на уровне ребёнка, – поясняет А. Славин, один из действующих авторов-исполнителей, дизайнер по профессии. – Но вне зависимости от качества и оригинальности эти песни всегда отличались потрясающей искренностью (как и народные) по причине полной бескорыстности их авторов, их желания просто прозвучать, быть услышанными. Но лишь осенённые врождённым комплексным даром достаточно высокого уровня создали то, что позволило авторской песне стать самостоятельным жанром нашей культуры, да с таким размахом, которого нет ни в одной другой стране мира» [179].

В.Н. Прокофьев. «Такой тип культуры возникает достаточно поздно, возникает в особой среде» [165, С.13].

Сопоставление. Говоря о решающем факторе возникновения крупной творческой школы, В.Дж. Конен отмечает «наличие или отсутствие какого-либо общественного института, остро нуждающегося в искусстве и потому стимулирующего его профессиональное развитие» [97, С.25]. Обозревая прошлое, в числе таких факторов-заказчиков она перечисляет церковь, придворно-аристократическую среду и, наконец, предпринимательство. Конечно, каждая среда налагает свои ограничения, сообразно запросам и вкусам. В Советском союзе монопольным заказчиком профессионального искусства являлось государство в лице его подведомственных организаций: министерства культуры, госконцерта, студий звукозаписи, киностудий, радио и телевидения и пр. К создателям авторских песен такие организации, по крайней мере, в первые десятилетия становления этого вида песенного творчества обращались нечасто и главное – бессистемно. Зато, как уже ранее отмечалось, вокруг этих песен естественным путем, исключительно неформально, образовалась своя среда бытования, обеспечивавшая усилиями добровольных помощников организацию концертов, слётов, конкурсов и фестивалей, аудиозапись песен, выпуск «самоиздатских» сборников и другие действия, направленные на поддержку и популяризацию этого культурного феномена. Монополия государственных студий звукозаписи подрывалась самостоятельными, но высококачественными записями песен на магнитных лентах. Катушки с лентами размещались в штатных коробках, содержащих на приклеенных фотографиях необходимую информацию, аналогичную той, что давалась на грампластинках, порой с пояснением: «Нам незачем ждать милости от «Мелодии»⁷⁶.

Не предполагая существование особого типа культуры, во всяком случае, задолго о разговорах о нём, зато, будучи человеком глубоко мыслящим, взаимосвязь его представителей с особой средой бытования обозначил Ю. Визбор. «В наш век “индустриализации” песенного творчества, когда музыку пишет один, слова – другой, аранжирует третий, дирижирует четвёртый, поёт пятый, а записывает шестой, эта старомодная привязанность к творческой монополии, согласитесь, весьма опасна: всегда можно найти огрехи и в музыке, и в стихах, и в исполнении, и в голосе, в конце концов – в мастерстве владения гитарой, – делится мнением известный бард. – Однако эта многоканальная уязвимость становится, как ни странно, достоинством в глазах любителей самостоятельной песни. Она, песня, её

⁷⁶ Государственная студия грампластинок «Мелодия».

музыкальный строй, стихи, самое искреннее волнение автора, его манера держаться на сцене – никак не отрепетированная и никем не отрежиссированная, – всё 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» [52].

В.Н. Прокофьев. «Синкретические культуры первобытности и варварства едины. Они не знают разделения на профессиональное (артистическое) и непрофессиональное (народно-стихийное), на “высшее ” и “низовое”, на учёное и профанное искусство. Этого не знают (или не знали до последнего времени) и “традиционные” культуры задержавшихся в своём развитии народов. Здесь нет двух культур, и уже тем более не может быть речи о какой-то третьей» [165, С.13].

Сопоставление. Сказанное Прокофьевым, не отрицает возможность возрождения на новых этапах развития цивилизации традиции синкретизма как основы устного творчества, ведущего своё начало из глубины веков. Именно здесь – в выраженном синкретизме создания художественного произведения – таятся ценностные качества и эстетические особенности авторских песен, о чём подробнее будет сказано в следующем параграфе.

В.Н. Прокофьев. «В любом случае это плод досуга, индивидуальное возмещение в своё время не реализованных художественных потенций. Это – **художественное высказывание перед самим собою** [выделено – Л.Б.] в меру собственных сил и невзирая на их ограниченность – одиноко личностная сублимация» [165, С.20].

Сопоставление. Всё сказанное В.Н. Прокофьевым имеет место и в авторской песне, только – не ко всем бардам сразу и вместе, а по отдельности к каждой яркой творческой личности. В подтверждение приведём три примера. Первый – на цитату: «В любом случае это плод досуга».

Рассказывает Юрий Кукин. «Наступила осень. Заканчивался мой первый экспедиционный сезон. Пошли дожди. В комнате общежития я стоял перед зеркалом, и всё моё внимание было направлено на пальцы – учился играть на гитаре. Через час занятий стало скучно, и для того, чтобы себя как-то развлечь, я решил что-нибудь напеть. Ни одна известная мне песня своими словами не совпадала с моей оригинальной мелодией. Тогда я додумался делать так, как в подобных случаях поступают некоторые северные или восточные народы. Посмотрю направо – произношу вслух то, что вижу справа, посмотрю

налево – произношу всё то, что вижу слева, погляжу вперёд – что-нибудь ценное сообщу про себя в пространство.

Таким образом, получилась песня: *Горы слева, горы справа, / Посредине – Темиртау, / Посредине – домик старый, / Посредине – я с гитарой. Где-то сбоку люди ходят, / Что-то ищут и находят, / Я ж сижу посредине, / Словно мышь в пустой корзине* (1963). Я её долго не пел, пока друзья меня не убедили, что это типично экспедиционная вещь...» [101, С13-14].

Второй – на цитату «индивидуальное возмещение в своё время не реализованных художественных потенций».

«В отрочестве, видимо, каждый задумывается о своём месте в жизни, о своём призвании. Среди значений этого слова есть и такие: склонность, предназначение. С одной стороны – к чему ты прежде всего склонен, с другой – служению какому делу изначально предназначен. Хорошо, когда общество имеет возможность от каждого брать то, что ему даровано от рождения. Но так в идеале, а в жизни, как известно, такое случается нечасто. А если склонностей много, да и способности к разному: к тому, к другому, к третьему? А если хочешь заниматься одним, а приходится – совсем иным? Почему? Да мало ли на то причин в реальной, а не книжной действительности? <...> В тесноте коммуналки, в комнате семьи Городницких, всегда находилось место для книг, а над детской кроваткой мальчика висел большой портрет Пушкина, копия работы Тропинина. В первом классе Сашины учителя находили у него незаурядные музыкальные способности и абсолютный слух, но занятиям на фортепьяно помешала война. Потом блокада, эвакуация и снова учёба. Его любимыми предметами в старших классах были история и литература, хотя успевал он отлично по всем предметам и окончил школу с золотой медалью. Мечтал о филологии и истории, об университете. Судьба же распорядилась по-иному. Развернутая в те годы кампания по борьбе с космополитизмом оставляла юноше надежду поступить лишь в технический вуз. На сторонний взгляд, он выбрал самый неподходящий – горный. На геологоразведочный факультет шли хорошо тренированные, спортивного склада парни. Он не был таким, но решил, что как раз такая профессия делает настоящего мужчину. После окончания института (с красным дипломом) получил распределение в Ленинградский НИИ геологии Арктики и до 1962 года работал в геологических экспедициях на Крайнем Севере» [56, С.283-285]. А песни и стихи писал все эти и последующие годы, трудясь сначала геологом, потом – океанологом, есть у него и на исторические темы. И пишет до сих пор, и выступает с ними, переидя

своё 80-летие, памятуя, возможно, о давнем наказе самому себе в песне «Остров Гваделупа»: *Так пусть же даст нам бог, за все грехи грозя, / До самой смерти быть солидными не слишком, / Чтоб взрослым было нам завидовать нельзя, / Чтоб можно было нам завидовать мальчишкам* [91, С.277-278] (1970).

И наконец – третий. В подтверждение тезиса: «Это – художественное высказывание перед самим собою в меру собственных сил и, невзирая на их ограниченность, – одиноко личностная сублимация».

«Я творил в абсолютном одиночестве, понятия не имея о том, что такой жанр вообще существует, не то что существует, но уже пробивает себе дорогу. <...> Какое-то захватывающее чувство покорения вершины, – делится секретами своими творчества Е. Клячкин в конце 1980-х. – Ослепительное чувство открытия, того, что этого никогда не было. Я знал Вергинского, 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 отчёт на достоверность, и на то, что это не скольжение по поверхности. 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 её песней. Это была не песня, это гораздо шире, чем песня, должно было быть. Я ставил перед собой музыкальную задачу и старался её осуществить на том уровне, который мне был доступен. А иногда даже на том, который был недоступен» [30].

В.Н. Прокофьев. «Активная тенденция “окультурить” художников-дилетантов и превратить их в резерв профессионального искусства, естественно, ни к чему путному привести не может: ценности примитива утрачиваются, а профессионализм почти всегда получается третьесортный» [165, С.21].

Сопоставление. В 1966 году вышел в свет виниловый миньон песен известного советского композитора М. Блантера на стихи Б. Окуджавы в исполнении Э. Хиля. На красочном конверте фирмы «Мелодия» почитатели таланта Окуджавы могли прочесть: «Песни Блантера и Окуджавы своеобразно интерпретирует популярный эстрадный артист Эдуард Хиль и эстрадно-инструментальный ансамбль “Камертон”. Он органично сочетает мелодическую распевность с речевыми интонациями, создавая в каждой песне

пластически зримый, яркий и запоминающийся образ. Певец стремится придать лирическим миниатюрам эстрадную броскость» [То есть как раз то, что этим песням в корне противоречит – Л.Б.]. Впрочем, вот мнение самого композитора: «Мне нравится его поэзия. Она настоящая, это не ремесленные потуги наших текстовиков, из-за которых молодёжь отворачивается от советской песни, – размышляет М. Блантер. – Песне как воздух нужны хорошие слова, которые мы должны брать и у бардов, но – отбрасывая их музыку, потому что – какая же это, простите, музыка? Ведь у этих людей – никакого музыкального образования! Я, между прочим, специально выбрал те стихи Окуджавы, которые он поёт на свои мелодии, – пусть увидит, как нужно писать музыку!» [204, С.88]. А теперь мнение музыковеда: «Блантер и Хиль втиснули окуджавскую лирику в абсолютно чуждую ей интонационную среду. Стихи зазвучали натянуто и плоско. Исчез подтекст, испарилась окуджавская щемлящая ирония, пропало чувство меры, – считает В. Фрумкин. – Там, где у Булата тихий и сдержанный марш (“Песенка о ночной Москве”), у Блантера – сентиментально-страстное танго. Грустная и серьёзная “Песенка об открытой двери” превратилась в игривый вальс, а печально-ироническая баллада “Старый пиджак” – в бойкий водевильный куплет» [204, С.89].

Примерно то же самое можно сказать о первом опыте исполнения своих песен В. Высоцким с ансамблем «Мелодия» под управлением Г. Гараняна⁷⁷. Ритмически свободное, вольное, порой слегка шутовское пение Высоцкого оказалось втиснутым в равномерное игриво-куплетное музыкальное сопровождение, к которому автор песен был вынужден принаравливать, выправляя свою ломаную ритмику. «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, – вспоминает В. Высоцкий. – 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 коробило. Но я пошёл на это, думая, что смогу превозмочь его своим напором – тем, что, собственно, и отличало мои первые песни» [61, С.133].

В. Прокофьев. «Важно подчеркнуть, что примитив обладает и собственными ресурсами, а не только теми, которые возникают в процессе его отталкивания от культурного “верха” и от фольклора. Примитив не скован традицией “школы”, он в значительной мере свободен от каноничности фольклора, а собственные, спорадически

⁷⁷ Владимир Высоцкий. Песни. ВФГ «Мелодия», 1974.

возникающие в его ремесленной “сердцевине” тяготения к канонизации приёмов, всё же не могут завладеть всей толщей этого пласта. Отсюда поразительная непосредственность его мировосприятия. Отсюда вольная его изобретательность» [165, С.25].

Сопоставление. Нескованность авторской песни традицией «школы» подробно рассмотрена нами в параграфе 3.2. Собственные же ресурсы можно прокомментировать, прибегнув ещё раз к статье Н. Вайнонена: «Говоря словами кибернетиков, самодельная песня представляет собой открытую систему, способную воспринять и претворить по-своему едва ли не все предшествующие и современные богатства поэтической и песенной культуры» [40, С.18-19]. Жанровое и стилистическое разнообразие авторских песен поистине безгранично. Оно включает не только создаваемое «думающими людьми для думающих людей» как писал Б. Окуджава [136, С.3], но даже и чисто развлекательное [25], при условии, что все эти песни – серьёзные и шуточные, грустные и развесёлые – будут отображать мир человеческих страстей и дел, чувств и эмоций реальным, таким, каков он есть на самом деле и никогда – фальшивым.

Вывод. Теория В. Прокофьева «о трёх слоях художественной культуры» применима и к авторской песне как представителю устной песенной культуры. Впервые на такую схожесть обратил внимание А. Дулов, назвав третий слой культуры – «вольным» как наиболее независимым от профессиональных, социальных, идеологических, экономических и даже художественных канонов и условностей в обществе. «Вольная культура – это моё название, я его нигде не встречал, – рассказывает А. Дулов. – Она как бы выпадает из этих двух уровней, где ставятся задачи для фольклора и учёно-артистической культуры. Потому что не художественность в ней главное, главное в ней – личностная независимость. Личностное и духовное самосохранение. От всего: от денег, от народа, от меценатов... Но и плюс к тому – и от художественных канонов. Я как хочу, так я спою и себя выражу. Критерием вольной культуры является абсолютное сохранение независимости своей человеческой. И где-то нравственности, совести своей» [24, С.10].

Разумеется, слово «вольная» у А. Дулова не надо понимать буквально, в смысле – свободен от всего. Современный бард – культурно высокообразованный человек, нередко с учёными степенями и профессорскими званиями, и его наивность в художественном творчестве, конечно, относительна. Поэтому у авторской песни нет и не может быть антагонизма по отношению к двум другим слоям культуры – профессиональному и фольклору, – с

которыми возможны пересечения традиций, художественных методов, поисков, находок, заимствований, а с профессиональным к тому же – совместное творчество и со-творчество.

Характерными примерами являются авторские песни В. Берковского, А. Дулова, Е. Клячкина, С. Никитина, А. Суханова и многих других бардов на стихи русских и зарубежных поэтов разных времён, художественных направлений и стилей [29]. Когда авторская песня создаётся не на свои стихи, «вольность» проявляется в том, что в этой песне не считается криминалом внесение существенных изменений в письменную поэзию (сокращение и перестановка строк, их компиляция, добавление собственных слов и даже строк), с тем, чтобы она стала принадлежностью устной песенной культуры и продолжала жить по иным законам. Законам другого искусства – авторской песни в «вольном» слое культуры. И далеко не всегда канонический текст, внутренняя мелодия, размер и ритм прототипа-стихотворения могут совпадать с его песенной версией. Подобные «вольности» требуют пояснения.

Пример первый. О появлении песни А. Дулова «Размытый путь» [192, С.160-161] (1976) по стихам Н. Рубцова «Отплытие» (1967). «Я познакомился со стихами Рубцова неожиданно, это очень удивительная история, – рассказывает А. Дулов. – Многие говорят, что они имя Рубцова впервые услышали от меня, но я сам-то познакомился с поэзией Рубцова по его уже посмертному сборнику “Подорожники”. Взял стихи Рубцова, и вдруг сразу понял – моё. Рубцов – это поэт, который стихи делал для того, чтобы преодолеть внутренний какой-то трагизм, разлом какой-то душевный, который у него всегда был, из-за которого он, собственно, и погиб. <...> У меня в это время у самого был такой душевный надлом довольно сильный. И перед тем, как эту книжку купить, я всё время ходил и напевал. Мелодия сама по себе была. Я пел эту мелодию, которая выражала, очевидно, этот внутренний надлом и чем-то его тоже лечила, наверное. И тут я чувствую, какие стихи! А у меня эта мелодия звучит и звучит! Думаю – как здорово. Я сейчас на эту мелодию какой-нибудь стих найду, и начал весь сборник перелистывать. Но вот точно в ритме мелодии – ни одного стихотворения, я уж не говорю про содержание – в ритм никакой стих не попадает! Единственный стих, близкий по ритму и по содержанию – “Размытый путь. Кривые тополя”. Ну я его напел, но что-то не так, ломается мелодия: поэтическая строчка на два слога короче музыкальной. Думаю, ну и чёрт с ним! Чтобы сохранить мелодию, вставлю-ка какие-то не мешающие слова. Вот я в каждую строчку по слову и вставил, что-то чуть менял, чтобы получилось. Как

правило, это всё нейтральные слова, кроме последнего слова “ГЛУПОЙ юности своей”, это не нейтральное слово, зря я, наверное, его вставил. А все остальные слова, вроде, естественно вписываются: “Размытый путь И ВДОЛЬ кривые тополя”, “я слышал НЕБА звук”, “встал и ТИХО вышел за ворота”» [29, С.30].

Пример иной. В ранней песне Ю. Визбора по стихам Я. Смелякова «Если я заболел» [156, С.96] в двух первых строфах отдельные слова заменены или дополнены, третья строфа вообще изъята («Порошков или капель – не надо...»), а последние две, объединившись в одну, – романтически перефразированы. В песенном варианте всё, что проделано с оригиналом, не искажает общий замысел поэта, а как бы приближает его поэзию к лексике и излюбленным занятиям туристско-песенной среды поколения шестидесятых.

Сравним, как у Я. Смелякова (1940) с тем, как у Ю. Визбора (1960)⁷⁸

<i>От морей и от гор</i>	<i>От морей и от гор</i>
<i>так и веет веками,</i>	<i>Веет вечностью,</i>
<i>как помотришь,</i>	<i>веет простором.</i>
<i>почувствуешь: вечно живем.</i>	<i>Раз помотришь –</i>
<i>Не облатками белыми</i>	<i>почувствуешь:</i>
<i>путь мой усеян,</i>	<i>Вечно, ребята, живём!</i>
<i>а облаками.</i>	<i>Не больничным от вас</i>
<i>Не больничным от вас</i>	<i>Ухожу я, друзья, коридором,</i>
<i>ухожу коридором,</i>	<i>Ухожу я, товарищи,</i>
<i>а Млечным Путем.</i>	<i>Сказочным Млечным Путем.</i>

В отношении авторских песен, созданных на заимствованные стихи, сложилась определённая традиция ссылок в публикациях на поэтический источник: «стихи» – если они становятся песенными без изменений, «на стихи» – если стихи подверглись небольшому изменению и «по стихам» – если стихи подверглись существенным изменениям, например, как в песнях «Размытый путь» и «Если я заболел». Стихотворный текст публикуется, конечно же, в песенном варианте, а не – в письменном как у поэта.

Из случаев курьёзных вспомним песню Б. Полоскина «Жажда» по стихам Н. Кончаловской, впервые полностью опубликованную в сборнике [192, С.226-227] (1959, 1977). Двойная дата вызвана тем, что сначала создатель песни придерживался стихотворения Н.

⁷⁸ Слева помещён текст Я. Смелякова, справа Ю. Визбора.

Кончаловской, в котором – всего две строфы. Вторжение барда в стихотворный текст было минимальным: первая строфа повторялась ещё раз после второй, увеличивая песню до трёх строф. Но много позже Б. Полоскин решил дополнить ставшую уже популярной песню собственным куплетом, на что Н. Кончаловская любезно согласилась с оговоркой: указать в публикации «по стихам Н. Кончаловской», а не «стихи Н. Кончаловской и Б. Полоскина». Вот текст нового куплета: *Солнца луч весенний / Жадностью отмечен, / Знойный летний полдень / Жаждою хорош. / Пусть не закрадётся / В сердце зимний вечер. / Если ты не жаждешь, – / Значит, не живёшь.*

Заметим, что и некоторые профессионалы-песенники, оказались небезразличными к интонационным находкам отечественных бардов. Известны блестящие стилизации под авторскую песню, такие как «Ну что тебе сказать про Сахалин» Я. Френкеля на стихи М. Танича (не случайно эту песню с подачи композитора впервые исполнил Ю. Визбор) или песни М. Таривердиева для фильма Э. Рязанова «Ирония судьбы или С легким паром», озвученные в фильме А. Пугачевой и С. Никитиным. Достойными примерами межслоевого сотворчества служат совместные песни Б. Окуджавы с композитором И. Шварцем (Песня Верещагина из к/ф «Белое солнце пустыни» [1, С.375], «Песенка кавалергарда» из к/ф «Звезда пленительного счастья» [91, С.436]) или Ю. Кима с композиторами В. Дашкевичем («Журавль» [91, С.345], «Куда ты скачешь, мальчик» [91, С.364]) и Г. Гладковым («Давайте негромко» из т/ф «Обыкновенное чудо» [91, С.237], «Белеет мой парус» из к/ф. «Двенадцать стульев» [90, 243]).

Более того, многие отечественные барды, будучи в песенном творчестве представителями третьего «вольного» слоя художественной культуры, одновременно достойные профессионалы в её слое «верхнем». Назовем некоторых: киносценарист и поэт Е. Агранович; художник, прозаик и сценарист М. Анчаров; журналист А. Якушева; журналист, киноактёр и кинодокументалист Ю. Визбор; поэты Б. Окуджава и Н. Матвеева; драматург Ю. Ким; художник Е. Бачурин; артист театра и кино В. Качан.

Яркой иллюстрацией принадлежности к «вольному» слою культуры является творчество Высоцкого. Будучи представителем «верхнего» слоя как артист театра и кино, он как певец-поэт не принимался в круг поэтов даже своими друзьями по работе над спектаклями в Театре на Таганке: *И мне давали добрые советы, / Чуть свысока похлопав по плечу, / Мои друзья – известные поэты: / «Не стоит рифмовать “кричу – торчу”»* [22].

«Как относился Вознесенский к стихам Высоцкого? Думаю, что сдержанно, – считает поэт П. Вегин. – Многие песни ему нравились, но только как песни. Большого значения Высоцкому, как поэту, он не придавал. Он не думал, что поэзия Высоцкого достигнет такой силы и встретит такую любовь народа. А может быть, как умный человек, он и сознавал какая сила стоит за Высоцким, но совершенно разумно преуменьшал его, сводя всю эту силу только к песням» [43, С.218]. Записи его песен слушали в кабинетах высокие начальники, но они же не допускали певца к афишным концертам. «Одна из страшных граней этой пошлости заключалась в том, что эти люди, лгущие народу в глаза, прячущие награбленные миллионы, тайком, на своих бронированных резиденциях, слушали взхлёб Высоцкого» [43, С.218]. Зато В. Высоцкий заслужил всенародное признание, отразив в своих песнях быт и культуру разнообразных слоёв населения, широко включая в песенную ткань бытовую лексику, поэтизируя разговорную речь. «Ничего я им создам уют – / Живо он квартиру обменяет, – / У них денег – куры не клюют, / А у нас – на водку не хватает!» – пример афористичности в «Песне завистника» [58, С.66]. Но даже после своей ранней смерти, многотысячного прощания народа с певцом на Таганской площади и близлежащих переулках и похорон на престижном Ваганьковском кладбище чиновники и партийные деятели ещё довольно долго озадачивались вопросом: не рано ли его «поднимать на щит» [33].

«Вольность» срединного слоя культуры – по А. Дулову, прежде всего, – в нравственном, духовном самосохранении, противостоянии разлагающему и стандартизирующему давлению масскультуры и пресс-идеологии. Что означает: «на личном уровне – спасение независимой индивидуальности каждой человеческой души, и на уровне общества – сохранение здорового нравственного потенциала народа» [74, С.2]. «Вольное» в его трактовке – это художественное творчество, неподвластное любым попыткам стандартизации, конвейеризации, нивелированию духовной жизни человека. Что актуально, как для общества, пораженного язвами тоталитаризма, так и для рыночной экономики, в которой живой человек, обладающий не только телом, но главное – душой, рассматривается лишь как потребитель товаров и услуг, а оценивается по финансовым возможностям. Вот почему, «вольная» песня существовала прежде, востребована сегодня и, надеемся, продолжит бытование в дальнейшем. И в Советском Союзе, и в России, равно как и в других странах, приобретая в них разное обличье, независимо от исторически

сложившихся традиций устной песенной культуры, которыми богат каждый народ.

Выделим такие привычные признаки авторских песен как незаданность и незаказанность, искренность и доверительность. И определим конкретную авторскую песню выражением *художественное высказывание перед самим собой*, взятым по аналогии из статьи В.Н. Прокофьева [165, С.20]. Такое определение представляется показательным на стадии создания авторской песни, но полученный артефакт далее в том же качестве – искренности и доверительности – воссоздаётся на публике и потому оказывается ей интересным.

Отсюда получаем первый критерий качества авторских песен: *этическим критерием качества авторской песни является степень доверия, которое вызывает эта песня в восприятии зрителя (слушателя)*. Не случайно А. Дулов подчёркивал, что главная заслуга этой песни «не в эстетической и не в социальной области, а – в этическом служении» [73, С.3].

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. Каких именно, – будет рассмотрено в следующем параграфе данной главы. А этот завершим графической иллюстрацией структуры многослойной песенной культуры, показанной на рисунке 5.



Рисунок 5. Структура многослойной песенной культуры

3.5. Авторская песня как вид современного синкретического искусства

Устный творческий метод отечественных бардов в своём естестве ориентирован на создание целостного музыкально-словесного высказывания. Ни одна из его компонент (музыка, стихи, исполнение, аккомпанемент) не претендует на художественную самодостаточность. Конечный результат – *авторская песня* воспринимается и оценивается неразложимо, что подробно рассмотрено в наших работах [20; 32] и отражено в данном параграфе.

Неразложимое единство составляющих этих песен, называемое синкретическим, отмечали многие, как ранние, так и поздние исследователи. Например, Ю. Андреев писал: «итак, первая черта самодельной песни, определяющая её особое положение, состоит, так сказать, в повышенном синкретизме [6, С.60]», а И. Соколова считает, что именно «синкретичность, то есть неразложимость стихотворного, музыкального и исполнительского начала при главенствующем значении в этой целостной структуре поэтического текста, а также обязательность комплексного восприятия», позволяют авторской песне сохранять собственные оригинальные черты [185, С.30]. «Теперь об отличиях от традиционных музыкальных форм, – рассуждает Б. Савченко. – Авторская песня – искусство синкретическое, нерасчленённое: автор пишет стихи, придумывает к ним музыку и сам исполняет своё произведение. Эта неразложимость, триединство слова, мелодии и пения, принадлежащие одному человеку, и является наиглавнейшим признаком авторской песни, отличающим её от той же эстрадной песни, где многое компенсируется содружеством разных лиц – композитора, поэта и артиста» [174, С.4].

Проведем мысленный эксперимент. Представим себе творчески талантливого человека, обладающего комплексом развитых слухов (музыкальным, поэтическим, ритмическим и др.) и создающего песню под возможности собственного голоса, в расчёте на её последующее собственное публичное представление. К чему он будет органично стремиться? Конечно, к целостности готового произведения, не заботясь особо о художественных достоинствах отдельных компонент. Для него единица измерения – песня [26]. При устном творческом методе такой результат достигается за счёт синкретизма – творческого состояния, в основе которого – интуиция, а не путём синтеза музыки, слов, исполнения, оркестрового или иного сопровождения, как это

привычно происходит в профессиональном искусстве, которое, как уже не раз говорилось, фактически является не авторским, а – соавторским. Отсюда следует вывод: *авторская песня* относится к *синкретическому искусству* и представляет собой один из его современных видов, эстетика которого состоит в создании и последующем восприятии такой песни как «неразложимого целого». В своё время об этом достаточно убедительно сказал Ю. Ким: «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** [выделено – Л.Б.]» [152, С.21].

Отступление от принципа «неразложимого целого» в сторону доминирования одной из компонент (не важно какой – музыки, поэзии, исполнения или аккомпанемента) воспринимается на слух как недостаток. Теряется общее впечатление, эмоциональный настрой, движение мысли или образа и т. п. То же самое происходит при низком качестве, вторичности, эпигонстве одной из компонент по сравнению с другими, например, примитивной мелодии на фоне высокой поэзии (при этом мы различаем простую мелодию от примитивной) либо при чрезмерном доминировании одной компоненты над другими. То же относится к одежде, манере поведения на сцене, форме общения со зрителями.

Свойство художественного произведения существовать как неразложимое целое автором настоящего исследования в работе [22] (2009) возможно впервые было названо «синкретикой»⁷⁹ в соответствии с синкретическим видом искусства, к которому относится подобное произведение.

О происхождении и толковании слова *синкретизм* в отношении искусства существует немало различных мнений и суждений.

«Есть ещё один термин, более привычный, и, очевидно, он ближе к моему случаю: синкретизм», – записал в личный дневник поэт П. Антокольский. – У него богатое прошлое в истории культуры, в истории поэтики особенно. Явление Окуджавы, Новеллы Матвеевой и других прямо сюда относится. Это люди, по меньшей мере, двух в

⁷⁹ По аналогии с конструкцией слов «поэтика», «синергетика», «синтетика» и др.

равной степени сильных дарований – в области поэзии и музыки одинаково» [47, С.406-407].

Можно привести достаточно цитат и высказываний о синкретизме как о ранней форме искусства, возникшей в древности [103, С.28; 113, С.380; 147, С.660; 171, С.735-738], но в основном они все ссылаются на давнюю работу А.Н. Веселовского «Синкретизм древнейшей поэзии и начала дифференциации поэтических родов» [44]. В ней говорится: «Попытка построить генетическое определение поэзии с точки зрения её содержания и стиля на эволюции языка-мифа будет по необходимости не полна, если не сосчитается с одним из наиболее существенных элементов определяемого: ритмическим. Его историческое объяснение в синкретизме первобытной поэзии: я разумно под ним сочетание ритмованных, орхестических движений с **песней-музыкой** [выделено – Л.Б.] и элементами слова. В древнейшем сочетании руководящая роль выпадала на долю ритма, последовательно нормировавшего мелодию и развивавшийся при ней поэтический текст. Роль последнего вначале следует предположить самую скромную: то были восклицания, выражение эмоций, несколько незначаших, несодержательных слов, носителей такта и мелодии» [45, С.155].

Заметим, современные люди постоянно совершают синкретические акты, являя себя целостно в общении с себе подобными, – одновременно говоря, напевая, жестикулируя, меняя мимику, двигаясь и пр. Но это – проявление как бы синкретизма повседневного, тривиально-бытового. Мы же рассматриваем *синкретизм художественный* – особое «состояние» [188] творческого человека, основанное на интуиции, наивном дилетантизме, в результате которого «на свет» устным методом появляется новое художественное произведение как неразложимое целое. Это дальнейшее развитие того синкретизма, который П. Юхвидин назвал «культурно-художественным синкретизмом первобытного общества» [218, С.11]. Слегка перефразируя Майерса, можно сказать, что интуитивное пространство такого творчества (состояния) проистекает из бессознательной переработки информации, из области неявного знания, приобретенного посредством опыта, не специально. Оно недоступно для осознания, оно интуитивно [118, С.64].

Исследователи разных видов и жанров современного искусства с целью выяснения их сути и специфических особенностей вынужденно прибегают к понятию *синкретическое искусство*, в том числе, полагая, что «если и считать целостные синкретические состояния почвой, на которой произрастает искусство, то нужно признать, что они способны

исторически воссоздаваться, возрождаться. А вместе с ними и искусство – то или иное, в разное время разное – также переживает возрождение» [63].

Возможность существования современного синкретического искусства применительно к авторскому песенному творчеству, по-видимому, впервые предположил М. Анчаров. «Как-то в квартире у соседей по дому, где мы жили до войны, я нашел книгу, в которой прочёл о синкретическом искусстве, – рассказывает он в одном из интервью. – И меня поразила мысль, что, оказывается, синкретическое искусство – это когда в одном лице все искусства рядом. Вот оттуда всё пошло. Меня поразило, насколько это здорово. Это то, что называется сейчас – театр одного актера. А тут – опера одного актера» [13, С.16].

Автор монографии быть неплохо знаком с М. Анчаровым, от которого ему довелось услышать мнение о синкретизме в несколько иной трактовке: «объединение в одном лице поэта, музыканта и исполнителя являет собой новый вид искусства – синкретического, искусства до разделения труда в искусстве, существовавшего ранее в первобытном обществе. У древних людей звуки, пляски, наряды и др. были единым представлением. Но этот вид искусства на качественно ином уровне как “новое хорошо забытое старое” оказался востребованным в наше время» [22]. Почему же оно вернулось к нам теперь, во второй половине XX века? Ответ можно найти опять же у М. Анчарова: «В конце XX века, в самое “машинное” время, человек хочет себя чувствовать и музыкантом, и художником, и поэтом одновременно» [13, С.16].

Разумеется, синкретическое искусство XX века нельзя считать чем-то недоразвитым и сравнивать его напрямую с искусством первобытного общества. Изменилось время, изменился человек. Появились совершенно иные, до того немислимые технические возможности: звукозапись и видеозапись, а затем Интернет, позволяющие вполне наглядно фиксировать синкретические действия, демонстрирующие произведения синкретического искусства.

Однако есть и более глубинные отличия современного синкретического искусства от того пра-искусства, как оно понималось А.Н. Веселовским касательно древних времён. Поиски их начнем с анализа ещё одной цитаты выдающегося российского учёного. «Преобладание ритмическо-мелодического начала в составе древнего синкретизма, уделяя тексту лишь служебную роль, указывает на такую стадию развития языка, когда он ещё не владел всеми своими средствами, и эмоциональный элемент в нём был сильнее

содержательного, требующего для своего выражения развитого сколько-нибудь синтаксиса, что предполагает, в свою очередь, большую сложность духовных и материальных интересов, – писал А.Н. Веселовский. – Когда эта эволюция совершится, восклицание и незначащая фраза, повторяющаяся без разбора и понимания, как опора напева, обратятся в нечто более цельное, в действительный текст, эмбрион поэтического; новые синкретические формы вырастут из среды старых, некоторое время уживаясь с ними либо их устраняя» [45, С.160]. Иными словами, поначалу в синкретической пра-песне, рассматриваемой А.Н. Веселовским, преобладала ритмико-мелодическая конструкция, оставляя тексту малосущественную роль. И только постепенно песня приобретает текст как поэтическую, то есть, образно-метафорическую компоненту, оставаясь синкретической по форме, но всё время в ней совершенствуясь. Позже происходит разделение песни как искусства синкретического на искусства дифференцированные: музыку, танец, драму и поэзию. «Обособление понятия поэзии от песни совершилось по тем же путям, по каким певец проходил от обрядового и хорового строя к профессии и самосознанию личного творчества» [45, С.254]. «Дальнейшая эволюция поэтического искусства привела к отделению поэта от певца и дифференциации языка поэзии и языка прозы (при наличии их взаимовлияний)», – отмечает Б. Розенфельд [171, С.736]. Затем состоится последующая дифференциация искусств, а вместе с ней и их профессионализация. Появятся профессиональные музыканты, поэты, артисты, художники и т. д. «Само деление искусств на замкнутые обособленные области: литературу, живопись, музыку, скульптуру, архитектуру с ревниво оберегаемой спецификой – исторически сложившееся явление, а не свойство самих искусств», – характеризует этот процесс искусствовед и литературовед И. Иоффе [84, С.XVI].

В современном синкретическом искусстве происходит обратный процесс: органичное соединение в неразложимое целое носителей образности из разных развитых видов искусств или их жанров, а то и поджанров, но не действ и прообразов, предполагаемых на ранних стадиях существования человека. Содержательной основой изначально, а не впоследствии, становится «слово», более того, многие исследователи подчеркивают, что оно – «поэтическое», называя в авторской песне «поэтический» или, что то же самое, «стихотворный» текст» даже «доминантой» [2, С.8; 185, С.52;], что по отношению к всему массиву этого песенного творчества представляется не бесспорным. Есть также различие в преобладающем способе создания-исполнения песни в далёком прошлом и авторской песни

сегодня. Давным-давно преобладал *синкретизм коллективный*, что также отмечает А.Н. Веселовский: «К признакам синкретической поэзии принадлежит и преобладающий способ её исполнения: она пелась и еще поётся и играется многими, хором; следы этого хоризма остались в стиле и приёмах позднейшей, народной и художественной песни» [45, С.156]. Иными словами, в древнем способе исполнения песни отсутствует личностное начало. В авторской же песне, на стадии её создания, мы преимущественно наблюдаем *синкретизм индивидуальный*. В отличие от синкретизма первобытного, авторскую песню, как правило, создаёт один человек, а личностное начало подчёркнуто самим названием этого вида синкретического искусства: «авторская песня». «Песня – интимный жанр. Достаточно одного человека и какого-либо инструмента. Но получается новое, цельное искусство. Человек – цельная личность, а цельной личности необходимо цельное искусство», – будет к месту высказывание М. Анчарова [13, С.16]. Современное синкретическое искусство можно трактовать ещё и как проявление «межвидового» или «межжанрового» синкретизма, в то время как художественное творчество на ранних стадиях развития человеческого общества, до дифференциации искусств, можно определить как синкретизм «довидовый» либо «дожанровый»⁸⁰.

На примере авторской песни – проявление «межвидового» синкретизма даёт возможность достижения единого целого, как бы «сплавленного», а не соединённого, из образного ряда разных видов (жанров) профессионального искусства: музыки, литературы, театра, причём по собственному устному методу и с индивидуальной стилистикой каждого творчески состоятельного современного барда.

Творческий акцент создания авторской песни на слитность слова, ритма и мелодии, интонации, наконец, пластики, выполняемый одним человеком, интуитивный поиск «музыкального и словесного образа как неразложимого целого» и есть синкретический метод художественного творчества в современном, а не «первобытном» толковании. «Важно качество со-творенности и внутренней целостности всего входящего в это состояние, – подчёркивает О. Генисаретский. – Важно, что оно может быть и естественно наследуемым из исторического прошлого, и обретаемым в настоящем...» [63]. Но и это ещё не все. Неотделимыми от авторского исполнения песни элементами *синкретики* становятся такие

⁸⁰ Выбор подходящего опорного термина: «вид» или «жанр» обусловлен принимаемой исследователем классификацией искусств.

неформализуемые понятия как вдохновение и энергетика. То что необъяснимо, но неизбежно воспринимается зрителями и слушателями на эмоциональном и подсознательном уровнях. Всё вместе – это и есть синкретическое искусство, творимое на глазах у публики и даже совместно с публикой, поскольку и вдохновение и энергетика существенно зависят от её реакции [22].

Оказалось, что как раз такой метод песенного творчества нередко приводит к иному качеству конечного продукта, недоступному профессионалам, реализующим метод коллективного участия с разделением труда на композитора, поэта, исполнителя и аккомпаниатора. Яркий тому пример – «Гренада» В. Берковского [34, С.12-14] (1960), единственный прижившийся песенный вариант стихотворения М. Светлова, несмотря на попытки многих известных композиторов (К. Листова, М. Таривердиева и др.). Их неудача обусловлена стремлением сочинить оригинальную музыку, да ещё под определенных артистов, обладающих яркой индивидуальностью⁸¹ такого же уровня, как само стихотворение. Но «Гренада» имеет внутреннюю мелодию, конкурировать с которой архисложно. Можно только услышать её и бережно высветить в единстве с ритмом стиха, заданным поэтом [56, С.25-26]. Получается, что В. Берковский сочинял не музыку к стихам, а создавал песню – сразу в целом. «Само стихотворение я где-то слышал, а в 1958 году прочитал книгу Эльзы Триоле «Незванные гости» о партизанах Французского сопротивления, у которых, как говорилось в книге, была любимая песня “Гренада”, – вспоминает В. Берковский. – В книге стихотворение приводилось полностью. <...> Мне захотелось воссоздать самому уже существующую песню (в том, что она действительно существует, я не сомневался), а вместе с ней и атмосферу того времени, воспетого Светловым... Тогда я подолгу не мучился, подбирая мелодии, – песня получилась за один вечер...» [29, С.32].

Включение в современную художественную культуру синкретических искусств, а представляется, что авторская песня – не единственно возможный вид из их состава, позволяет расширить одну из известных классификаций, дифференцирующую искусства на две большие группы: простые (односоставные) и синтетические (многосоставные) [100, С.189]. Критерием принадлежности к группе здесь служит число носителей образности, используемое в конкретном искусстве. Когда такой носитель в единственном числе: живопись, скульптура, музыка, литература, – то это искусство первой группы.

⁸¹ У К. Листова – это Утёсов, а у М. Таривердиева – дуэт Г. Беседина и С. Тараненко.

Искусства же, использующие несколько носителей образности, относятся ко второй группе: архитектура, театр, цирк, кино... Сюда также попадает традиционная эстрадная песня, являющаяся, как уточнялось выше, пример разделения труда. «Синтетические искусства, – отмечает Ю. Рождественский, – предполагают режиссуру, то есть определённую последовательность компоновки образа. Режиссура осуществляется посредством словесного текста – сценария» [170, С.117]. Добавим, или иными схожими приёмами организации процесса: планом, процедурой, регламентом и т. п. В основе же синкретических искусств лежит интуиция (наив), ориентированная на создание «неразложимого целого», реализуемого с включением в творческий процесс многогранных художественных дарований современного человека, «взаимодействие различных способностей» (вспомним цитату А. Гербер) [64, С.103]. А потому синкретические искусства следует выделить в отдельную группу, что отражено на рисунке 6.

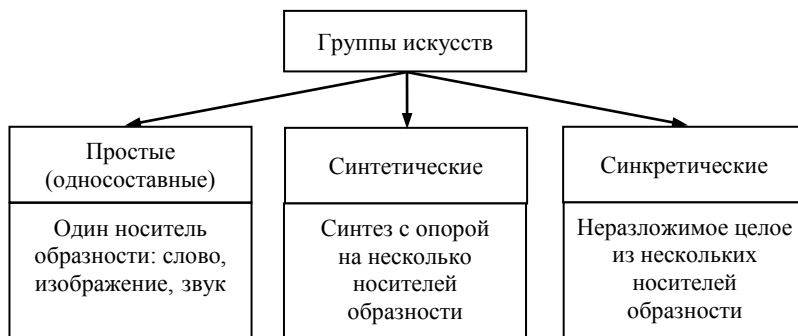


Рисунок 6. Классификация групп искусств художественной культуры

Авторская песня создаётся-демонстрируется как бы «для себя», но в процессе её публичного представления возможно слияние синкретизма художника и публики, в большей или меньшей степени. При «идеальном» слиянии достигается *синкретический резонанс*, обусловленный коммуникативной связью (синхронизацией) синкретизмов двух видов: *воссоздания* и *восприятия*.

Нечто схожее, не называя научными терминами, уловила А. Гербер, слушая песни Ю. Кима вживую: «Казалось, что и стихи, и музыка, и даже манера исполнения складывались одновременно, как

бы в присутствии и при участии слушателей» [64, С.102]. Но, для того чтобы авторская песня воспринималась зрителем неразложимо целостно, в ней такая возможность должна быть обеспечена, как на стадии её создания, так и на последующих – воссоздания. Любая попытка автора сконструировать песню, проявить неискренность либо «потрафить» вкусу публики будет с неизбежностью выявлена и, так или иначе, отвергнута. Взаимоотношения создателя авторской песни со зрителем можно в первом приближении и, конечно, условно представить некоторой цепочкой активных действий. Начинается она с создания песни устным методом, как было рассмотрено выше. Возникает некий напев, «синкретически» интегрированный со словами, постепенно обретающий характер законченного на данный момент художественного произведения. Такой артефакт не обязательно носит непрерывный и кратковременный характер; он может быть длительным по времени, стадийным и, более того, примером действия типа «сам себе зритель-слушатель». Обозначим это действие – *синкретизм создания*. Готовую песню – артефакт, его создатель, если считает возможным, выносит на суд зрителя, демонстрируя со своей стороны *синкретизм воссоздания* и рассчитывая на ответный *синкретизм восприятия*, в идеале – на со-творчество, которое может достигать состояния высокой активности восприятия, как бы диалоге, названного нами *синкретическим резонансом*. Термины, выделенные в последних предложениях курсивом, введены в научный оборот автором данного исследования и впервые опубликованы в его работе [32, С.67]. Следует уточнить, что понятие «восприятие» может трактоваться немного по-разному, зависимо от сферы его применения. В данном случае мы принимаем формулировку, приведённую в словаре Ожегова, как «непосредственное чувственное отражение действительности в сознании» [143, С.92] с уточнением, что применительно к авторской песне проявляется синкретический, а не синтетический характер восприятия.

В приведенном описании взаимоотношения создателя авторской песни со зрителем речь идёт о зрителе подготовленном, то есть воспринимающим образный язык, стилистику и специфику синкретического искусства, способного на его неразложимо целостное восприятие, а не являющегося «случайным гостем» на концерте современного барда или узким профессионалом (музыковедом, филологом, театроведом и др.) с привычкой «на автопилоте» заострять внимание на якобы несовершенстве каких-то отдельных компонент авторских песен, исходя из своей специализации. Как раз на этом поначалу споткнулся В. Фрумкин. «Мой роман с гитарной поэзией не

был любовью с первого взгляда, – вспоминает музыковед. – Броситься ей навстречу, сломя голову, мне помешала профессиональная однобокость, музыкантская привычка слушать и оценивать песню как сочинение преимущественно музыкальное: оригинальная ли мелодия, хорошо ли она гармонизирована, интересен ли аккомпанемент. <...> Лёд тронулся, когда я начал встречаться с живым исполнением “поющих стихов”» [204, С.73]. К такой же профессиональной однобокости восприятия можно прийти, оценивая авторскую песню как произведение литературное, поэтическое и, соответственно, предъявлять к ней требования печатной поэзии, к чему привыкли филологи. «Вряд ли кто будет настаивать на том, что стихи Высоцкого “гениальны”, музыка его песен свидетельствует о композиторском даре, а исполнение их самим поэтом совершенно с вокальной точки зрения, – считает философ В. Толстых. – Но всё, вместе взятое, образует некий сплав – уникальный, индивидуально невоспроизводимый, оказывающий на слушателя сильнейшее воздействие» [197, С.152-158]. В статье «Многоборец» Е. Сергеев, пытаясь понять секрет успеха песен В. Высоцкого высказывает догадку, что здесь «мы сталкиваемся не просто с сочетанием музыки, поэзии и пения, и даже не с синтетическим, а с синкретическим искусством, которое у нас пока ещё плохо исследовано» [177, С.104]. Возражая критикам, выискивающим огрехи в песенных стихах Высоцкого, автор статьи не согласен с требованием «непрерывно проверять любой стих на глаз», порождённым «уверенностью, что полиграфическая форма бытования поэзии не просто наиболее распространенная, но и самая оптимальная, естественная, что ли». Е. Сергеев убеждён: «Стихи же Высоцкого устные на все сто процентов, устные по самой своей природе, изначально чуждые бумаге» [177, С.106], а потому, по его мнению, – «оценивать устную поэзию, игнорируя авторскую интонацию, всё 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?». Литературовед задаёт риторический вопрос: «Так всё же: песни Высоцкого – это искусство или нет? Его стихи – это поэзия?» И отвечает: «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» [177, С.110].

Самозадача творца в синкретическом искусстве на интуитивном уровне состоит в создании целостного в собственном, а следовательно, и в зрительно-слухательском восприятии произведения, получившего название – «авторская песня». Не путём композиторского самовыражения, сопровождаемого «композиторским письмом», а непосредственно – в пении, где основным инструментом служит голос во всём его индивидуальном разнообразии, дополненный гитарным или иным аккомпанементом.

Авторская песня как синкретическое художественное произведение являет собой единство музыкальной, словесной, исполнительской и даже пластической составляющих. Эстетика авторской песни состоит в восприятии этих составляющих в совокупности их образов как неразложимого целого. Соответственно, основными компонентами *авторской песни* в общем случае являются *напев*, *слова* и *авторская интонация*. Мы умышленно называем компоненту музыкальную *напевом*, а не *музыкой*, а компоненту словесную – *словами*, а не *стихами* или *поэзией*, чтобы не возникал соблазн поверять этот *напев*, который, конечно, бывает и мелодическим, и эти *слова*, преобладающе стихотворные по форме, на художественную самодостаточность по критериям письменного песенного творчества, фиксируемого нотной и словесной записью.

Исходя из сказанного, можно сделать следующий, на первый взгляд, парадоксальный вывод: *эстетическим критерием качества авторской песни является возможность её восприятия зрителем (слушателем) как неразложимого целого, заложенная создателем песни*. Добавим сюда ранее выявленный этический критерий качества авторской песни: *степень доверия, которое вызывает эта песня в восприятии зрителя (слушателя)*. И обратим внимание, что два критерия вместе образуют неделимое единство этической и эстетической основ *авторской песни*, чем ценно это искусство и в чём его отличие от многих схожих других.

Несколько подробнее об *авторской интонации*. Вообще-то термин *интонация* применим к разным научным дисциплинам: лингвистике, филологии, музыковедению, театроведению... Однако в *авторской песне*, если *напев* и *слова* – монокомпоненты, то *авторская интонация* – компонента комплексная. Она как бы включает в себя две частности, которые можно условно назвать *исполнительской* и *личностной*. Поэтому *авторскую интонацию*, как нам видится, правильнее обозначить как *авторскую интонационную систему*, а термин *авторская интонация* – применять лишь для краткости.

Исполнительская интонация обусловлена голосовыми особенностями и возможностями данного автора, реализуемыми в пении, скажем, такими как мелодика, интенсивность, темп, тембр, окраска, длительности, паузы, смысловые ударения, особенности произнесения гласных и согласных звуков и т. п.

Личностную интонацию можно определить с помощью суждения А. Мирзаяна, перечисляющего её следующие элементы: «культура чувств и переживаний, глубина мироощущения, культура диалога с миром, ближним и самим собой, температура и энергия существования, степень духовного и душевного развития и многое другое» [125, С.2-4]. Всё то, что зритель (слушатель) способен считывать, но исследователь структурировать, по крайней мере, пока – не в состоянии. Сюда же следует включить использование характерной лексики, тематическую и социальную направленность творчества и многие, многие другие факторы. Всех их трудно обозначить, но в комплексе они вместе с интонацией исполнительской обеспечивают целостность восприятия произведений конкретного барда и отличие его песен от других себе подобных.

На заре самодеятельного песенного творчества – в конце 50-х и в 60-е годы – почти каждый достаточно известный автор-исполнитель песен отличался индивидуальной авторской интонацией. Перечислим имена некоторых – по памяти и по сборникам авторских песен, которых теперь достаточно много собралось на книжных полках:

Годы 1950-е – 1960-е. М. Анчаров, Б. Окуджава, А. Дулов, Ю. Визбор, А. Якушева, Н. Матвеева, Б. Вахнюк, Ю. Ким, В. Высоцкий, А. Галич, С. Крылов, С. Никитин, С. Смирнов, И. Михалёв, Ю. Колесников, В. Бережков, В. Егоров, А. Городницкий, Б. Полоскин, В. Вихорев, Е. Клячкин, Ю. Кукин, А. Дольский, В. Берковский, А. Загот, В. Туриянский, А. Кружц, В. Боков, Б. Щеглов, С. Стёркин, А. Солянов, Г. Дикштейн, Ю. Аделунг, И. Левинзон, В. Качан, И. Жмотов, Е. Бачурин, Б. Рысев, В. Луферов...

В 1970-е к ним добавились Л. Семаков, Ю. Панюшкин, А. Розенбаум, Б. Вайханский, А. Краснопольский, В. Ланцберг, Ю. Устинов, В. Каденко, В. Долина, А. Васин, В. Шабанов, А. Суханов, А. Крючков, А. Мирзаян, В. Матвеева, В. Щукин, Л. Сергеев, А. Медведенко, А. Зарифьян, Ю. Лорес, А. Ткачев...

В 1980-е – О. Митяев, А. Иващенко и Г. Васильев, С. Данилов и А. Гейнц, А. Анпилов, Вадим и Вал. Мишуки, Н. Шипилов, М. Щербаков, М. Кочетков, Г. Перевалов, Е. Фролова, С. Боханцев, Б. Гордон, Л. Захарченко, А. Иванов, А. Куни, А. Киреев, Е. Казанцева, В. Капгер, О. Качанова, А. Козловский, С. Матвеевко...

В 90-е – Т. Дрыгина, Т. Шаов, З. Яценко, Н.Дудкина...

В своём десятилетии авторы-исполнители указаны не по первой песне, а по наличию у них песенного массива, получившего известность. Допускаем, что кого-то упущен или упомянут не в том порядке. Но суть не в этом. Обозревая представленный список, несложно заметить, что число новых авторов с выраженной авторской интонацией во времени резко уменьшается. В тоже время число сочиняющих авторские песни, как следует из конкурсной и концертной практик, напротив значительно возросло. Кто не верит, может обратиться к разделу «Персоналии» Международного информационного портала авторской песни по адресу www.bards.ru/persons.php. И это не случайно. Возможный диапазон оригинальных авторских интонаций оказался не столь велик, а потому гораздо больше появлялось и появляется поныне авторов, работающих в интонационном стиле известных бардов: В. Высоцкого, Б. Окуджавы, Ю. Визбора, Ю. Кима, Н. Матвеевой, С. Никитина, В. Берковского, О. Митяева или на пересечении стилей нескольких из них. Однако среда бытования признаёт принадлежность к авторской песне как авторов с выраженной (индивидуальной) авторской интонацией, так и с заимствованной. Полагаем, что надо тех и других каким-то термином различать.

В связи с этим вернёмся к вопросу, кто такой *современный бард*? Всех ли считать «бардами», кто сочинил хотя бы одну авторскую песню либо только бесспорных «классиков»? Или к ним можно добавить ещё кого-то? Понимая сложность задачи, надеемся, тем не менее, и здесь прояснить смысл, вкладываемый в это обрусевшее на наших глазах иностранное слово. Зададимся вопросом: может ли быть «бард» с одной или двумя песнями? Думается, нет. Также как не бывает «барда», которого живьём никто или мало кто видел или хотя бы слышал в записи. *Бард* в представлении среды бытования – это всё-таки известная личность. На наш взгляд, «бард» – не профессия, а признание, хотя известна и противоположная точка зрения. Мы же в данном случае солидаризируемся с Б. Савченко, который в своё время поделился мнением по данному вопросу: «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 её из глубин души и делать предметом искусства» [174, С.4] (1982).

Думается, когда А. Дулов употреблял термин «бардовская песня» как производное от слова «бард», он, вряд ли, подразумевал при этом кого попало. Уверены, только тех, кто имеет своё лицо, выраженную этическую позицию, а с ней и собственную авторскую интонацию. Ведь он говорил, хоть и о «вольном» слое культуры, но, всё-таки, о культуре художественной, в которой создаются произведения искусства. Отсюда предлагаемая формулировка: «Бард – создатель авторских песен, получивший известность в среде бытования авторской песни, благодаря наличию множества собственных песен с выраженной авторской интонацией» [22].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Монография подготовлена на основе песенного материала, сформировавшегося во второй половине прошлого века. Но и до настоящего времени интерес к авторской песне не угас. Ежегодно по стране и за рубежом проходят сотни фестивалей, открывающих новые таланты как в авторстве, так и в исполнительстве. Издаётся множество сборников песен, открываются бард-кафе, появляются другие современные формы общения, продолжающие традиции авторской песни, заложенные «отцами – создателями» параллельной песенной культуры.

Время и эволюция технических средств – синтезаторы, Интернет и пр. – могли внести коррективы в некоторые выводы, изложенные в данной работе. Анализ влияния этих факторов на существование и развитие современной авторской песни – задача для новых исследователей, если у кого-то проявится к тому интерес.

Результаты проведённого исследования подтверждают позицию многих учёных и любителей авторской песни, что этот феномен занимал важное и существенное место в культурном пространстве Советского Союза во второй половине XX века, а в силу своих достоинств продолжает иметь большое значение и в наши дни.

Авторская песня как феномен русской устной песенной культуры второй половины XX века имеет принципиальные отличия от профессиональной советской песни того же периода по трём основным признакам:

- формирование в Советском Союзе в рассматриваемый временной период параллельной устной песенной культуры, не ориентирующейся на «школу» профессиональных композиторов, поэтов и артистов;

- духовная и творческая свобода создателей этих песен, неподконтрольная идеологическим ограничениям со стороны государственной власти и её представителей в культуре и искусстве, включая государственную цензуру;

- формирование активной среды бытования вокруг авторских песен и их прямых предшественников: студенческих, туристских, самодеятельных и пр., которая являлась общественно-социальной опорой и поддержкой данного феномена, выполнявшей многие функции инфраструктуры этого вида песенной культуры.

Полагаем, что нам удалось подтвердить выдвинутую научную гипотезу относительно рассматриваемого феномена, исходя из позиции «взгляд изнутри» по типу «как песня создаётся» и разработать культурологические основы теории авторской песни, представив их последовательностью формулировок и графическим изображением, показанным на рисунке 7.

1. Песенная культура как часть духовной культуры общества представляет собой существующую на протяжении всего исторического времени систему форм деятельности человека, связанных с созданием и бытованием «песни» в различных сферах человеческого бытия. Структурные уровни песенной культуры могут быть классифицированы по трём позициям, представленным двумя признаками: форма песенного творчества (устное – письменное), персонализация песенного творчества (анонимное – авторское) и профессионализация песенного творчества (дилетантское – профессиональное).

2. Авторская песня есть одна из ветвей мировой песенной культуры, её устной формы, в основе которой исторически лежит синкретизм.

3. Рассмотрение авторской песни в контексте понятия «культурный хронотоп», включая взаимосвязь с сопутствующей средой бытования, позволяет выделить «авторскую песню» в отдельный класс объектов отечественной песенной культуры относительно того класса, к которому принадлежит «советская композиторская песня».

4. Среда бытования авторской песни на некотором временном интервале эволюционно, интегрально и объективно фиксирует принадлежность к этому культурному феномену тех или иных авторов и их песен, а также закрепление в русском языке определённых терминов и названий: самодеятельная песня, авторская песня, бард, бардовская песня и др.

5. Термин «авторская песня» объединил общим смыслом особый класс песен, интуитивно воспринимаемых как «наши» в сложившейся вокруг них среде бытования.

6. Принадлежность авторской песни и её прямых предшественников, позволяющая считать их в среде бытования как «наши», обусловлена тремя главными генетическими признаками: эта песня говорила не о том, что надо, а о том, что хочется; она говорила об этом искренне и честно; она говорила со своим слушателем на современном живом русском языке.

7. Генезис предшествующих названий авторских песен (туристская, студенческая, самодеятельная) отражает их общую принадлежность к культурному феномену «авторская песня» и тенденцию развития этого вида песенного творчества, обозначенную с любительской и профессиональной сторон в направлении самобытного и самодостаточного искусства, объединяя тех, кто сочиняет песни от случая к случаю, совмещая песенное творчество с другой основной профессией, и профессионалов (литераторов, художников, актеров и др.), для которых этот вид творчества – ещё одна грань приложения таланта в искусстве.

8. Созданию авторских песен присущ общий устный творческий метод, описываемый формулой: «устное авторское песенное творчество». Авторская песня как артефакт создаётся и представляется публично путём пения природным голосом как целостное личностное произведение с допустимостью использования заимствованных стихов (слов) и даже мелодии, причём музыкальная составляющая этой песни обусловлена певческими возможностями её создателя.

9. Авторская песня имеет существенные типологические различия относительно советского профессионального песенного творчества и художественной самодеятельностью как его подопечной формы, а также от разных видов фольклора, включая – городской.

10. Авторская песня – составляющая часть третьего («вольного») слоя культуры, находящегося между традиционной профессиональной песней и фольклором.

11. Авторская песня – есть вид современного синкретического искусства без требования художественной самодостаточности отдельных составляющих: музыкальной, словесной и исполнительской, которым, в свою очередь, соответствуют компоненты: напев, слова, пластика и авторская интонационная система, включающая исполнительскую и личностную частности.

12. Этическим критерием качества авторской песни является степень доверия, которое вызывает эта песня в восприятии зрителя

(слушателя). Эстетическим критерием качества авторской песни является возможность её восприятия зрителем (слушателем) как неразложимого целого, заложенная создателем песни. Оба критерия вместе образуют неделимое единство этической и эстетической основ авторской песни.

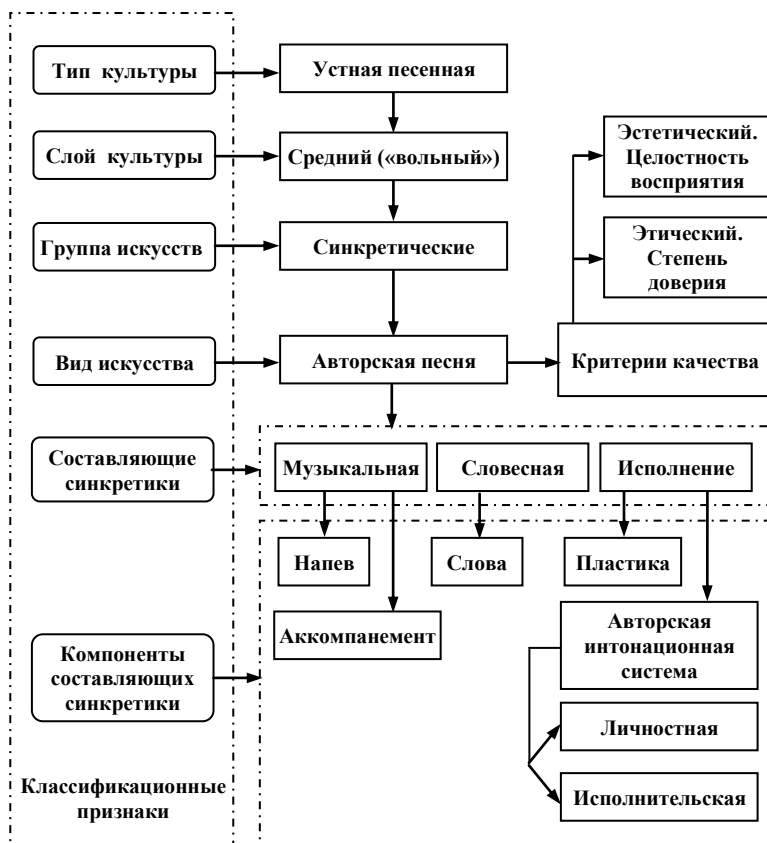


Рисунок 7. Структура авторской песни как культурного феномена

Изложенные формулировки можно подкрепить двумя обобщающими тезисами:

Авторская песня – есть живой образный русский язык, облечённый в доступную для восприятия музыкально-интонационную форму.

Значимость авторской песни как синкретического искусства – не в том, что это поэзия, не в том, что это музыка, и не в актёрско-исполнительском мастерстве. Хотя достойных примеров и первому, и второму, и третьему – предостаточно. А в единении живого образного русского слова с природным человеческим певческим голосом, бесконечно разнообразным и индивидуально неповторимым, как отпечатки пальцев.

Результаты, полученные при выполнении настоящего исследования, дают основание продолжить дальнейшие действия по созданию теории авторской песни по следующим направлениям, частично затронутым в опубликованных работах автора данной монографии:

- авторская песня как два полюса мнений: бытовая музыка и сценическое искусство;

- авторская песня как один из языков культуры в форме «поющая словесность» и её жанровая типология [22];

- авторская песня как речевой жанр в форме сложного художественного музыкально-словесного высказывания [21, С.60-62];

- авторская песня как «искусство доверительного общения», рассматриваемое в единстве двух семантических значений понятия «искусство»: вид-жанр и мастерство-умение [21, С.62-63];

- эволюция терминов и названий структурных элементов рассматриваемого феномена, исторически сложившихся в его среде бытования;

- взаимосвязь авторской песни как представителя среднего слоя художественной культуры с современным и традиционным профессиональным искусством;

- особенности профессионализма в авторской песне.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Авторская песня: Антология / сост. Д.А. Сухарев. – Переиздание, испр. и доп. – Екатеринбург: Фактория, 2003. – 608 с.
2. Авторская песня. – М.: Олимп; ООО «Издательство АСТ», 1997. – 512 с. – (Школа классики).
3. Азарх М. Афанасий восемь на семь // Московский комсомолец. – 1962. – 10 июня. – С.3.
4. Аксюк С. Заметки о современной народной песне // Советская музыка – 1950. – №11. – С.58.
5. Альтшуллер Л. Поэтическая песня: границы жанра [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.ksp-msk.ru/page_828.html.
6. Андреев Ю.А. Стрелка компаса // Андреев Ю.А., Вайнонен Н.В. Наша самодеятельная песня. – М.: Знание, 1983. – 64 с.
7. Андреев Ю.А. Наша авторская. – М.: Мол. гвардия, 1991. – 270 с.
8. Андреев Ю. Проблемы молодежной песни // Октябрь. – 1967 – №1. – С.213-218.
9. Андреев Ю. Что поют? // Октябрь. – 1965. – №1. – С.182-192.
10. Аннинский Л. Поэзия перетекает в песню... // Московский комсомолец. – 1963. – 5 октября. – С.3.
11. Антология бардовской песни. – М.: Из-во Эксмо, 2008. – 896 с.
12. Анчаров М.Л. Звук шагов: сб. / сост. В. Юровского, вступ. статья В. Отрошенко. – М.: Советский фонд культуры, 1992. – 302 с.
13. Анчаров М. Мысли вслух об авторской песне // Неделя. – 1988. – № 24. – С.16.
14. Анчаров М.Л. Сочинения: Песни. Стихотворения. Интервью. Роман / сост. В. Юровский. – М.: Локид-Пресс, 2001. – 495 с.: ил.
15. Аронов А.И. Отечественная культура в период тоталитаризма (30–50-е гг. XX в.). – М.: Экон-информ, 2008. – 336 с.
16. Аронов А.И. «Оттепель» в истории отечественной культуры. – М.: Экон-информ, 2008. – 304 с.
17. Барды // Литературная энциклопедия: в 11 т. – М.: Изд-во Ком. Акад., – Т.1, 1930. – С.346-347.
18. Бахтин М.М. Очерки времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической риторике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – 504 с.
19. Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. – М.: Русские словари, 1997. – Т.5. – 738 с.
20. Беленький Л.П. Авторская песня и творческий метод её создания. // Обсерватория культуры. – 2012. – № 4. – С.48-56.
21. Беленький Л.П. Авторская песня как искусство доверительного общения. К вопросу о понятии «жанр» // Обсерватория культуры. – 2014. – №4. – С.57-64.

22. Беленький Л.П. Авторская песня как особое явление отечественной культуры в форме художественного творчества [Электронный ресурс] // Сетевой научно-культурологический журнал Relga. – 2009. – №4 [184] – 10.03.2009. – Режим доступа: <http://www.relga.ru>.

23. Беленький Л.П. Авторская песня как феномен устной песенной культуры // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве: материалы XII Международной научно-практической конференции / под науч. ред. В.А. Есакова, Л.С. Майковской. – М.: МГИК, 2015. – С.191-196.

24. Беленький Л.П. Авторская песня – явление отечественной культуры // Воспитательный потенциал авторской песни. – М.: Учреждение РАО «Институт семьи и воспитания», 2010. – С.5-19.

25. Беленький Л.П. Ах, до чего ж я весел, до чего мил. Размышления о развлекательном в авторской песне [Электронный ресурс]. – Сетевой научно-культурологический журнал Relga. – 2013. – №6 [262] – 01.05.2013. – Режим доступа: <http://www.relga.ru>.

26. Беленький Л.П. Единица измерения – песня // Поэзия: Альманах. Вып. 53. – М.: Мол. гвардия, 1989. – С.111-114.

27. Беленький Л.П. Инновационные особенности в организации детско-юношеского фестиваля авторской песни // Сборник научных работ V Международной научно-практической конференции «Соврем. образование: опыт и тенденции развития». – Ульяновск, 2013. – С.42-45.

28. Беленький Л.П. На подступах к теории авторской песни // Вопросы культурологии. – 2014 – №6. – С.45-50.

29. Беленький Л.П. О бардах и менестрелях. Неприрученная гитарная поэзия // Библиотечное дело. – 2010 – № 10. – С.28-33.

30. Беленький Л.П. Откровения мастера. Неопубликованное интервью с известным бардом Евгением Клячкиным. 1990 г. [Электронный ресурс] // Сетевой научно-культурологический журнал Relga. – 2012. – №2 [240] – 01.02.2012. – Режим доступа: <http://www.relga.ru>.

31. Беленький Л.П. Секрет успеха. // Образование личности. – 2014. – №3. – С.128-138.

32. Беленький Л.П. Семантика термина «авторская песня» в отечественной культуре: художественное творчество или произведение искусства // Научно-образовательный и методический рецензируемый журнал «Человек. Культура. Образование». – Сыктывкар: Коми государственный педагогический институт, 2013. – С.39-71.

33. Беленький Л.П. Три встречи с Владимиром Высоцким [Электронный ресурс] // Сетевой научно-культурологический журнал Relga. – 2009. – №10 [190] – 10.07.2009. – Режим доступа: <http://www.relga.ru>.

34. Берковский В.С. Я выбрал песню / сост. В. Романова. – М.: АСТ: Астрель, 2008. – 576 с.: ноты, ил.

35. Богословский Н., Львовский М. Слово о песне // Комсомольская правда. – 1962. – 2 ноября. – С.2-3.

36. Богословский Н., Львовский М. Слово о песне // ВАГАНТ-МОСКВА. 1997. № 4-6. – С.29-45.

37. Большая Российская Энциклопедия. Т.1. – М., 2005. – 766 с.
38. Быков Д.Л. Булат Окуджава. – 3-е изд., испр. – М.: Молодая гвардия, 2011. – 778 с.
39. Ваганты // Литературная энциклопедия: в 11 т. – М.: Изд-во Ком. Акад. – Т.2, 1929. – С.67-68.
40. Вайнонен Н.В. И массовость, и мастерство // Андреев Ю.А., Вайнонен Н.В. Наша самодеятельная песня. – М.: Знание, 1983. – 64 с.
41. Василенко В. Художественная самодеятельность и фольклор. // Русская литература. – 1960. – №2. – С.161-177.
42. Вахнюк Б. Я вижу не себя... // Северный рабочий. – 2004. – 2 марта.
43. Вегин П. Певец. Этюды о Владимире Высоцком // Стрелец. Альманах литературы, искусства и общественно-политической мысли. – Париж-Нью-Йорк-Москва: Третья волна и Книга, 1991. – С.204-233.
44. Веселовский А.Н. Из введения в историческую поэтику // Журнал Министерства народного просвещения. – 1894. – No 5; Отд. 2, 1895.
45. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989. – 406 с.
46. Ветер романтики. Репертуарный сборник / сост. Е.Синицын. – М.: Искусство, 1966. – 112 с.
47. В зеркале дневниковых записей и писем современников: Обзор опубликованного / Подг. к печати, вступ. заметка и коммент. А. Крылова // Голос надежды: Новое о Булате. – Вып. 3 / сост. А. Е. Крылов. – М.: Булат, 2006. – С.406-407.
48. Визбор Ю.И. Верю в семиструнную гитару / сост. А. Азаров. – М.: Аргус, 1994. – 416 с.: ил., ноты.
49. Визбор Ю. Монологи со сцены / сост. О.Терентьев. – М.: Гудьял-Пресс, 2000. – 224 с.
50. Визбор Ю. Репшнур-веревочка // Музыкальная жизнь. – 1959. – №18. – С.14.
51. Визбор Ю.И. Сад Вершин: сб. / сост. Л.П. Беленький и Р.А. Шипов. – М.: Прейскурантиздат, 1988. – 168 с.
52. Визбор Ю. Три вопроса к менестрелям // Аврора. – 1981. – №12. – С.118-123.
53. Визбор Ю.И. «Я сердце оставил в синих горах...» – Изд. 3-е. – М.: Физкультура и спорт, 1989. – 591 с.
54. Внимание – песня. Дискуссия в журнале. // Молодой коммунист. – 1965. – №2. – С.30-37.
55. В пути и на привале. Девятнадцать песен альпинистов и туристов / сост. С.Б. Рабинов, М.Д. Каценельсон, Н.Ф. Курчев. – Л.: Советский композитор, 1959. – 48 с.
56. Возьмемся за руки, друзья! / автор-составитель Л.П. Беленький. – М.: Мол. гвардия, 1990. – 447 с.
57. «Возьмемся за руки, друзья». Б. Окуджава // Молодежная эстрада – 1986. – №4. – С.94.
58. Высоцкий В.С. Собрание сочинений в одном томе. – М.: АЛЬФА-КНИГА, 2012. – 813 с.

59. Высоцкий В.С. Собрание сочинений в 4-х книгах. – М.: Надежда-1, 1997. – Разделы «варианты и другие редакции». Т.1. С. 465-528. Т.2. С. 455-591. Т.3. С. 414-550. Т.4. С. 435-561.
60. Высоцкий В.С. Сочинения в 2-х томах / сост. А.Е. Крылов. – М.: Худ. литература, 1990. – Т.1. – 640 с.; Т.2. – 544 с.
61. Высоцкий В.С. Четыре четверти пути: сб. / сост. А.Е. Крылов – М.: Физкультура и спорт, 1988. –286 с.
62. Гаврилин В. Путь музыки к слушателю // Советская музыка. – 1967. – № 5. – С.4.
63. Генисаретский О. Искусство и духовная жизнь [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://prometa.metod.ru/olegen/publications/133>.
64. Гербер А. Начинаящие менестрели // Юность. – 1964. – №8. – С.102-103.
65. Гитара, магнитофон и мы // Московский комсомолец. – 1966. – 15 декабря. – С.4.
66. Глобус // Комсомольская правда – 1961. – 28 февраля. – С.2.
67. Городницкий А. Кто не надеется, тот песен не поёт // Советская музыка. – 1988. – №6. – С.30-36.
68. Городницкий А. Поющие шестидесятые // Музыкальная жизнь. – 1991. – №9-10 (май). – С.26-27.
69. Грубер Р.И. Всеобщая история музыки. Часть первая (изд. 2-е, испр. и дополн.) – М.: Государственное музыкальное издательство, 1960. – 488 с.
70. Грушинский. Книга песен: Сборник / сост. В.К. Шабанов. – Куйбышевское книжное издательство (по заказу Московского городского центрального туристского клуба), 1990. – 368 с.
71. Добровольский Б. Современные бытовые песни городской молодежи // Фольклор и художественная самодеятельность. – Л.: Наука, 1968. – С.176-200.
72. Дружкин Ю.С. Песня как социокультурный феномен // Обсерватория культуры. – 2010. – № 3. – С.63-66.
73. Дулов А.А. «А музыке нас птицы научили». Избранные песни 1950-2000 годов. – М.: Вагант-Москва, 2001. – 274 с.
74. Дулов А.А. Все мы – из вольной культуры //Авторская песня. – 1994. – № 1. – С 2.
75. Есаков В.А. Методология инновационного проектирования культурной среды // Вестник МГУКИ. – 2011. – № 3. – С.90-94.
76. Есаков В.А. Размышления над новой книгой. Философия сознания и культуры // Вестник Российской академии наук. – 2014. – Т.84. – №12. – С.1132-1136.
77. Емельянов Л.И. Современная художественная самодеятельность и проблемы фольклористики. // Фольклор и художественная самодеятельность. – Л.: Наука, 1968. – С.20-43.
78. Емельянов Л. Чем должна быть фольклористика // Русская литература. – 1960. – №2. – С.168-173.
79. Жирков Г.В. История цензуры в России XIX–XX вв. Учебное пособие. – М.: Аспект Пресс, 2001. – 368 с.

80. Жонглеры // Литературная энциклопедия: в 11 т. – М.: Изд-во Ком. Акад. – Т.4, 1930. – 716 с.
81. Загот А. Авторская? нет, бардовская. Два жанра. // Загот А. «Пусть каждый шаг наш будет звездопад...» – М.: МИСиС, 2007.
82. Избранные русские советские песни: в трех выпусках. – М.: Музыка, 1987. – Выпуск первый – 304 с.; выпуск второй – 416 с.; выпуск третий – 592 с.
83. Ионин Л.Г. Социология культуры. – М.: Логос, 1966. – 260 с.
84. Иоффе И.И. Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. – Л.: Ленизгоиз, 1933. – 570 с.
85. Истомина С., Денисенко Д. Самые знаменитые барды России. – М.: Вече, 2001. – 416 с.
86. Как надежна земля: Песенник / сост. Д. Соколов. – М.: Музыка, 1969. – 128 с.
87. Каманкина М.В. Самодеятельная авторская песня 1950-70-х годов (к проблеме типологии и эволюции жанра): дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. – М., 1989. – 195 с.
88. Карабаева А.Г. О методологическом потенциале компаративистских исследований // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://articlekz.com/article/8299>.
89. Каримов И.М. История Московск. КСП. – М.: Янус-К, 2004. – 644 с.
90. Ким Ю.Ч. Сочинения: Песни. Стихи. Статьи и очерки / сост. Р. Шипов. – М.: Локид, 2000. – 575 с.
91. Классика бардовской песни / сост., авт. вступ. ст. Р. Шипов. – М.: Эксмо, 2009. – 480 с.
92. Клявина И.И. Авторская песня как феномен молодежной субкультуры в России 1950-1960-х годов: дисс. ... канд. культур.: 24.00.01. – Кемерово, 2002. – 187 с.
93. Клячкин Е.И. Не гляди назад: песни / сост. А. и М. Левитан. – С.-Петербург, АО «Бояныч», 1994. – 224 с.
94. Конен В. Дж. Блюзы и XX век. – М.: 1980. – 80 с.
95. Конен В. Дж. Очерки по истории зарубежной музыки. – М.: Музыка, 1997. – 640 с.
96. Конен В.Дж. Пути американской музыки: Очерки по истории музыкальной культуры США. – М.: 1961. – 445 с.
97. Конен В.Дж. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. – М.: Музыка, 1994. – 160 с.
98. Конова И.Г. Человек и текст в семиотике авторской песни: дисс. ... канд. культур.: 24.00.01. – Сыктывкар, 2014. – 170 с.
99. Костромин А. Гитары особой настройки // Люди и песни. – 2004. – № 1. – С.30.
100. Кравченко А.И. Культурология: Учебное пособие для вузов. – 9-е изд. – М.: Академический Проект; Гаудеамус, 2009. – 496 с.
101. Кукин Ю.А. Дом на полпути: сб. / сост. и примечания А. и М. Левитан. – М.: Советский фонд культуры, 1990. – 192 с.
102. Кулагин А.В. У истоков авторской песни. Сборник статей. – Коломна, 2010. – 337 с.

103. Культурология. История мировой культуры: Учебник для вузов / Под ред. Проф. А.Н. Марковой. – 2 изд., перераб. и доп. – М.: ЮНИТИ, 2003. – 600 с.
104. Культурология: учебное пособие. – 2-е изд., стереотип. – М.: Изд-во «Экзамен», 2008. – 558 с.
105. Ланцберг В. О потоках в авторской песне [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://altruism.ru/sengine.cgi/12/13/1>.
106. Ланцберг В. О соотношениях ценностных и жанровых свойств песни [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://altruism.ru/sengine.cgi/12/13/1>.
107. Левин Л.И. Авторская песня // Эстрада в России. XX век. Энциклопедия. – М.: «Олма-Пресс», 2004. – С.8-13.
108. Левин Л.И. Проблемы методологии изучения авторской песни [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.youtube.com/v/CqPiJAq2Xsg>.
109. Левина Л.А. Авторская песня как явление русской поэзии второй половины XX века: эстетика, поэтика, жанры: дисс. ... д-ра филолог. наук: 10.01.01. – М., 2006. – 464 с.
110. Леснов С. Главлит – это звучало грозно и загадочно // Труд. – 2013. – 5 декабря.
111. Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: Сов. энцикл., 1990. – 685 с.
112. Лисочкин И. О цене «шумного успеха» // Смена. – 1961. – 29 ноября. – С.4.
113. Литературный энциклопедический словарь. – М.: Сов. энцикл., 1987. – 752 с.
114. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – С.-Петербург: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2002. – 544 с.
115. Лорес Ю. Авторская песня как театр одного актера [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://fb2lib.net.ru/book/162990>.
116. Люди идут по свету: Книга-концерт / сост. Л. Беленький. – М.: Физкультура и спорт, 1989. – 399 с.
117. Люди идут по свету: Турист. песни / сост. Л.П. Беленький и др. – М.: Советский композитор, 1989. – 96 с.
118. Майерс Дэвид. Интуиция. Возможности и опасности. – Питер, 2011. – 272 с.
119. Матутите Е.А. Советская массовая песня 70–80-х годов. – М.: Знание, 1982. – 128 с.
120. Мейсак Н. Песня – это оружие // Вечерний Новосибирск – 1968. – 18 апреля. – С.3-4.
121. Менестрели // Литературная энциклопедия: в 11 т. – М.: ОГИЗ РСФСР, гос. словарно-энцикл. изд-во «Сов. энцикл.» – Т.7, 1934. – С.160-161.
122. Микешина Л.А. Время, пространство, хронотоп в социальном и гуманитарном знании // Современные философские проблемы естественных, технических и социально-гуманитарных наук: учебник для аспирантов и

соискателей ученой степени кандидата наук / под общ. ред. д-ра филос. наук, проф. В. В. Миронова. – М.: Гардарики, 2006. – С.507-514.

123. Минчѐнок Д.А. Исаак Дунаевский. Большой концерт. – М.: Олимп, 1998. – 560 с.

124. Мирзаян А.З. В начале была песня // Альманах «АП Арт». – 1996. – №1. – С.2-4.

125. Мировая художественная культура. Словарь-справочник. – Смоленск: Русич, 2002. – 590 с.

126. Мифологический словарь. – М.: Сов. энцикл., 1990. – 672 с.

127. Михалѐв И.П. Выбранные места из разговоров с друзьями: сб. / сост. Э.Б. Крельман (Б-ка авторской песни. Большая сер.) – М.: Прескурантиздат, 1990. – 223 с.

128. Молодость, песня, гитара. Дискуссия в «Литературной газете». А. Островский, Л. Переверзев // Литературная газета. – 1965. – 15 апреля. – С.3.

129. Молодость, песня, гитара. Дискуссия в «Литературной газете». И. Дзержинский, М. Табачников // Литературная газета. – 1965. – 24 апреля. – С.2-3.

130. Молодость, песня, гитара. Дискуссия в «Литературной газете». Л. Ошанин // Литературная газета. – 1965. – 29 апреля. – С.3.

131. Молодость, песня, гитара. Дискуссия в «Литературной газете». Б. Мокроусов // Литературная газета. – 1965. – 27 мая. – С.3.

132. Молодость, песня, гитара. Дискуссия в «Литературной газете». В. Соловьев-Седой // Литературная газета. – 1965. – 6 июня. – С.2.

133. Муза странствий: Турист. песни / сост. Г. Захарова, В. Серый, В. Винарский. – Киев: Муз. Украина, 1969. – Вып. 1. – 272 с.

134. Муза странствий: Турист. песни / сост. Г. Захарова, В. Винарский. – Киев: Муз. Украина, 1971. – Вып. 2. – 164 с.

135. Музыкальный энциклопедический словарь. – М.: Сов. энцикл., 1990. – 672 с.

136. Наполним музыкой сердца. Антология авторской песни. Песенник /сост. Р.А. Шипов. – М.: Сов. композитор, 1989. – 256 с.

137. Некрасов Е.Л. Шесть вечных струн. – М.: Знание, 1990. – 64 с. – (Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Молодежная»; № 2).

138. Нет хода нам назад. 33 московских барда: сб. / сост. Р.А. Шипов – М.: Прейскурантиздат, 1991. – 192 с.

139. Никитин С.Я. Времена не выбирают: сборник песен / сост. В. Романова. – М.: Аргус, 1994. – 304 с.

140. Ничипоров И.Б. Авторская песня в русской поэзии 1950-1970 гг.: творческие индивидуальности, жанрово-стилистические поиски, литературные связи. – М.: МАКС Пресс, 2006. – 436 с.

141. Ничипоров И.Б. Авторская песня 1950-1970-х гг. в русской поэтической традиции: творческие индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, литературные связи: дисс. ...д-ра филол. наук: 10.01.01. – Екатеринбург, 2008. – 410 с.

142. Новиков А. Служить делу коммунизма // Советская культура. – 1963. – 17 декабря. – С.2.

143. Новиков Вл.И. Окуджава – Высоцкий – Галич. Проект исследования // Мир Высоцкого. Исследования и материалы. Вып. III. Т.1. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1999. – С.223-240.
144. Огнев В. Семь ли цветов у радуги // Вопросы литературы. – 1962. – №5. – С.24.
145. Окуджава Б. Жанр и время / Беседу вела Г. Друбачевская // Сов. музыка. – 1988. – №9. – С.36.
146. Окуджава Б.Ш. Заезжий музыкант. – М.: Олимп, 1993. – 384 с.
147. Ожегов С.И. Словарь русского языка / изд. 9-е, испр. и доп. – М.: Сов. энцикл., 1972. – 846 с.
148. Орлов В. Самодельщина // Сов. культура. – 1968. – 13 апреля. – С.4.
149. О создании песни «Глобус» // Молодёжная эстрада. – 1986. – №2. – С.88-89.
150. От костра к микрофону. Из истории самодельной песни в Ленинграде: Сб. / сост. А. и М. Левитаны. – С-П-г: Респекс, 1996. – 524 с.
151. Павлова Г. Песни, рожденные в вузах // Музыкальная жизнь. – 1959. – № 10 (май). – С.4-5.
152. Песня – единая и многоликая // Неделя. – 1966. – №1 (26.12.65-1.01.66). – С.20-21.
153. Песня // Литературная энциклопедия: в 11т. – М.: Сов. энцикл. – Т.8, 1934. – С.587-607.
154. Песни Булата Окуджавы / сост. Л. Шилов. – М.: Музыка. – 234 с.
155. Песни наших дней. – М.: Музыка, 1985. – 240 с.
156. Песни Ю. Визбора // Молод. эстрада. – 1986. – №3. – С.94-100.
157. Песни Юлия Кима // Молод. эстрада. – 1986. – № 5. – С.83-94.
158. Плюсы и минусы // Аргументы и факты. – 2013. – № 52 – 26 декабря-8 января. – С.24.
159. Полоскин Б. Путь к «Востоку» // Нева. – 2006. – № 6. – С.182-195.
160. Попова Т.В. О песне наших дней (современная русская народная песня). – М.: Знание, 1966. – 80 с.
161. Попова Т.В. Современные авторские песни городской молодежи // О песнях наших дней. – М.: Музыка, 1969. – С.441-462.
162. Популярная история музыки. / автор-сост. Е.Г. Горбачева. – М.: Вече, 2002. – 512 с.: ил.
163. Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели» от 10 февраля 1948 г. // Правда. – 1948. – 11 февраля.
164. Происхождение алфавита [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.razumniki.ru/proishogdenie_alfavita.html.
165. 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.
166. Путилов Б.Н. Современные проблемы исторической поэтики фольклора в свете историко-типологической теории // Фольклор. Поэтическая система. М., 1977. – 166 с.

167. Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура. – С-Петербург: Наука, 1994. – 239 с.
168. Путилов Б.Н. Фольклор и художественная самодеятельность. // Фольклор и художественная самодеятельность. – Л.: Наука, 1968. – С.5-19.
169. Пятьдесят российских бардов / сост. Р. Шипов. – М.: Вагант-Москва, 2001. – 384 с.
170. Рождественский Ю.В. Введение в культурологию. Издание 2-е, исправленное. – М.: Добросвет, 2000. – 288 с.
171. Розенфельд Б. Синкретизм // Литературная энциклопедия: в 11 т., 1937. – т.10. – С.735-738.
172. Русское народное поэтическое творчество. – М.: Просвещение, 1971. – 384 с.
173. Рылева А.Н. О наивном. – М.: Академический проект: Российский институт культурологии, 2005. – 272 с.
174. Савченко Б.А. Авторская песня. – М.: Знание, 1987. – 56 с.
175. Сапонов М.А. Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. – М.: Классика-XXI, 2004. – 405 с.
176. Сахаров А.Д. Тревога и надежда [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.sakharov-archiv.ru/Raboty/Rabot_35.html
177. Сергеев Е. Многоборец // Вопросы литературы. – 1987. – №4. – С.103-131.
178. Сиротенко В. Не отдавай оружие, товарищ // Молодой коммунист. – 1964. – №5. – С.77.
179. Славин А.Л. «Зеленая карета» и космическая ракета [Электронный ресурс] / Сетевой научно-культурологический журнал RELGA. 2012 – №4. [242]. – 2012.01.03. – Режим доступа: <http://www.relga.ru>.
180. Словарь античности. Пер. с нем. – М.: Эллис Лак; Прогресс, 1994. – 704 с.
181. Словарь иностранных слов – 13-е изд., стереотип. – М.: Русский язык, 1986. – 608 с.
182. Словарь русского языка. Т. IV. – М.: Русский язык, 1988. – 797 с.
183. Советский энциклопедический словарь. – М.: Сов. энцикл., 1980. – 1600 с.
184. Сокал Р.Р. Кластер-анализ и классификация: предпосылки и основные направления // Классификация и кластер: Сборник. / Ред. Дж.Вэн Райзин. / Перевод с английского П.П.Кольцова под ред. Ю.И.Журавлева. – М.: Мир, 1980. – С.7-19.
185. Соколова И.А. Авторская песня: от фольклора к поэзии / ГКЦМ В.С. Высоцкого. – М.: Благотворительный фонд В. Высоцкого, 2002. – 292 с.
186. Соколова И.А. Формирование авторской песни в русской поэзии (1950-1960-е гг.): дисс. ... канд. филолог. наук: 10-00-01. – М., 2000. – 178 с.
187. Соловьёв-Седой В. Модно – не значит современно // Советская Россия. – 1968. – 15 ноября. – С.3.
188. Состояние [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.onlinedics.ru/slovar/fil/s/sostojanie.html>.

189. Сохор А. Массовая, бытовая, эстрадная... // Советская музыка. – 1965. – №10. – С.18-23.
190. Споем вместе!: Песенник / – М.: ГЦАП, 2008. – 296 с.
191. Спутник туриста. Песенник / сост. Б. Добровольский, М. Каценельсон, Н. Курчев, С. Рабинов. – Л.: Музыка, 1966. – 79 с.
192. Среди нехоженных дорог одна – моя: Сб. туристских песен / сост. Л.П. Беленький. – М.: Профиздат, 1989. – 440 с.
193. Суминова Т.Н. Информационные ресурсы художественной культуры (артосферы) / Т.Н. Суминова. – М.: Академический Проект, 2006. – 512 с.
194. Суминова Т.Н. Художественная культура как информационная система (мировоззренческие и теоретико-методологические основания): дис. ... докт. филос. наук: 24.00.01. – М., 2006. – 342 с.
195. Суслов И. Песни, нашедшие своих авторов // Юность. – 1963. – №11. – С. 94-95.
196. Теория культуры. Учебное пособие / Под редакцией С.Н. Иконниковой, В.П. Большакова. – С.-Петербург: Питер, 2008. – 592 с.
197. Толстых В.И. В зеркале творчества (В. Высоцкий как явление культуры) // Вопросы философии. – 1986. – №7. – С.152-168.
198. Трубадуры // Литературная энциклопедия: в 11 т. – М.: Художественная литература. – Т.11, 1939. – С.397.
199. Труверы // Литературная энциклопедия: в 11 т. – М.: Художественная литература, – Т.11, 1939. – С.404.
200. Туриянский В. Не спрашивай куда... – Красногорск: Литера, 1993. – 234 с.
201. Ты и твоя песня: Сб. / сост. Л.П. Беленький и И.П. Михалев. – М.: Профиздат, 1987. – 64 с.
202. Фольклор и художественная самодеятельность. – Л.: Наука, 1968. – 232 с.
203. Фрумкин В.А. Музыка и слово [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.ksp-msk.ru/page_42.html.
204. Фрумкин В. Певцы и вожди. – Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2005. – 184 с.
205. Фрумкин В. Об Окуджаве, Галиче, жанре авторской (бардовской) песни [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.bards.ru/press/press_show.php?id=312.
206. Хвостов И.З. «К вопросу о термине “самодеятельная песня”» // Менестрель. – 1980. – № 9 (ноябрь-декабрь) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.ksp-msk.ru/page_43.html.
207. Хомутова Е.Н. Феномен авторской песни в отечественной культуре середины XX века: дисс. ... канд. культур.: 24.00.01. – Нижневартовск, 2002. – 37 с.
208. Художественный фольклор. – М., 1926. Вып. 1.
209. Чижиков В.М., Чижиков В.В. Теория и практика социокультурного менеджмента. – М.: МГУКИ, 2008. – 608 с.

210. Чупринин С. Оттепель: время больших ожиданий // Оттепель. 1953-1956: Страницы русской советской литературы / Сост., автор вступ. ст. и Хроники важнейших событий» С.И. Чупринин. – М.: Московский рабочий, 1989. – С.3-15.
211. Шабанов В. Туристская песня – какая она? // Турист. – 1978. – №7. – С.26.
212. Шапинская Е.Н. Фигуры власти в русском искусстве // Ярославский педагогический вестник. 2013. – №2. – Том 1 (гуманит. науки). – С.218-222.
213. Шапинская Е.Н. Кризис эстетики как проблема современной культуры. // Полигнозис. – 2014. – № 3-4. – С.36-49.
214. Шипов Р.А. За единое песенное пространство // Авторская песня. – 1994. – №1.
215. Щербакowa А.И. Музыкакой навеянное слово: творческий союз двух муз в художественном пространстве культуры // Человеческий капитал. – 2012. – №1 (37). – С.23-25.
216. Щербакowa А.И. Постижение сущностных характеристик бытия в музыкальном пространстве культуры новейшего времени // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2011. – № 3 (9). – С.210-213.
217. Щуплов А. Недописанная история одной «болезни» // Поэзия: Альманах. Вып. 52. – М.: Мол. гвардия, 1989. – С.123-135.
218. Юхвидин П.А. Мировая художественная культура. От истоков до XVII века. – М.: Новая школа, 1996. – 288 с.
219. Якушева А.А. «Если б ты знал». – М.: Вагант, 1998. – 160 с.
220. Якушева А. Любовь моя, песня // Молодой коммунист. – 1967. – № 8. – С.119-122.
221. Якушева А. Песня большая и малая // Молодой коммунист. – 1966. – №1. – С.108-110.
222. Якушева А.А. Песня – любовь моя / Сост. Р. Шипов. – М.; Локид-Пресс, 2001. – 368 с.
223. Bulat Okudzava. “20 piosenek nag los i gitare” – Krakov, 1970.
224. Grandmann H. Die Frauen und die Literatur im Mittelalter. Ein Beitrag zur Frage nach der Entstehung des Schrifttums in der Volkssprache //AKG Bd.26,1935, S. 140.
225. Thilmany R. Criterologi de l'art naïf. – Paris, 1984.

Leonid Petrovich Belenky
**The cultural foundations of the theory
of author's (bard) song**

Леонид Петрович Беленький
**Культурологические основы теории
авторской песни**

Published in the author's edition

Assigned to print 19.05.2016. Format 60x84/16.
CPP 10, 26. Order 200. Circulation 500

Lulu Press, Inc.,
3101 Hillsborough St., Raleigh,
North Carolina 27607, USA

Printed in "Si-press"
020-120 Komsomolskiy St.,
Barnaul, 656038, Russia,
+7 (3852) 53-37-42
+7 (960) 944-99-27
izdatsipress@mail.ru
www.si-press.ru