

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Л. П. Беленький

Исследование авторской песни применительно к понятию «культурный хронотоп»

УДК 008+784.7

Является ли феномен «авторская песня» в чём-то уникальным, что позволяет выделить его в особый класс культурных объектов? Такой вопрос возникает поначалу у многих исследователей. Положительный на него ответ не столь очевиден, так как зависит от ракурса рассмотрения.

Исследование авторской песни применительно к понятию «культурный хронотоп», введённому в научный оборот М.М. Бахтиным, предоставляет возможность осветить данную проблему путём учёта общественно-политических реалий, присущих культуре советского периода во временном интервале с конца 40-х по 90-е гг. прошлого столетия.

Ключевые слова: *песенная культура, авторская (бардовская) песня, профессиональное искусство, культурный хронотоп, среда бытования, стартовая модель.*

Belenky L.P. Study of an author's (bard) song in relation to the concept of "cultural chronotope"

What is the uniqueness of the phenomenon of "author's song", which allows to allocate it in a special class of cultural objects? This question arises initially from many researchers. Positive the answer is not so clear, as it depends on the specifics of consideration.

The knowledge of the author's song in relation to the concept of "cultural chronotope", introduced into scientific circulation M. M. Bakhtin, provides the opportunity to highlight this issue into account the socio-political realities inhe-

rent in the culture of the Soviet period in the time interval from the late 40's through the 90-ies of the last century.

Key words: *song culture, author's (bard) song, professional art, cultural chronotope, Wednesday existence, initial model.*

Преамбула

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, та, что создавалась 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. Она отличается по методу творчества и неофициальна по сути, а потому подвергается разбору в противовес официальной «советской песне». 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.

Является ли этот феномен в чём-то уникальным, что позволяет выделить его в особый класс культурных объектов? Вот один из главных вопросов, возникающих поначалу у любого исследователя. Положительный ответ на него не столь очевиден, так как зависит от ракурса рассмотрения.

Действительно, если брать во внимание только непрофессиональную (самодеятельную, любительскую) природу авторских (самодеятельных) песен и пытаться оценивать их качество по критериям «профессионального» песенного искусства, ответ окажется однозначным: песня возможна двух типов: хорошая или плохая. А кто сочинил – профессионал или самодеятельный автор (дилетант или любитель),

не принципиально. Требования ко всем одинаковы. Такого мнения придерживались многие участники дискуссий 60-х гг. прошлого века. Несколько конкретных примеров. М. Табачников: «В интересной в целом статье Л. Переверзева “О современных “бардах” и “менестрелях” [24, с. 3] есть суждения, с которыми я не согласен по существу. Прежде всего, я не вижу принципиального водораздела между композиторами профессионалами и самодеятельными» [25, с. 3]; Л. Ошанин: «Думаю, что надо подходить к авторам студенческих, туристских и иных песен как к поэтическому и музыкальному резерву» [26, с. 3]; Б. Мокроусов: «<...> неважно – идёт песня из-под пера композитора-профессионала или самодеятельного менестреля. Важен результат. Победителя, как говорят, не судят» [27, с. 3]. Вдобавок приведу точку зрения музыковеда А. Сохора: «Что же касается “менестрельного” творчества, то оно ведь бытовало всегда, во все времена. В этом ничего нового нет» [44, с. 21].

О «культурном хронотопе»

Высказывания профессионалов советского искусства выглядят убедительными, если не рассматривать специфику временного периода зарождения и становления рассматриваемого феномена во взаимосвязи с местом-пространством, в котором состоялись 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 [4, 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. Ухтомского¹, ввёл понятие хронотопа как кон-

¹ Ухтомский Алексей Алексеевич (13 (25) июня 1875 – 31 августа 1942) – российский и советский физиолог, создатель учения о доминанте; академик АН СССР (1935).

кретного 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 смыслами» [22, с. 512–513]. Под «культурным хронотопом» мы будем понимать «единство пространственных и временных параметров, обнаруживающее, выражающее и во многом определяющее своеобразие культурных систем» [46, с. 576]. В нашем случае речь идёт о слегка расширенном временном диапазоне второй половины XX века, охватывающем годы с 1948-го (и 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.

Старт хронологии

Отсчёт времени начнём с первых послевоенных лет с охватом начала 1950-х.

Атмосферу послевоенной обстановки, сопутствовавшей взрыву массового песенного творчества, поясним двумя фрагментами. Первый относится к участникам Великой Отечественной войны, попавшим на фронт со школьной скамьи или с первых курсов института, – к поколению тех будущих «бардов», которым в 1941-м было в пределах от 17 до 22 лет и у которых молодые годы стали фронтовыми. Это Е. Агранович (г.р. 1919), М. Анчаров (г.р. 1923) и Б. Окуджава (г.р. 1924). Чуть постарше – А. Галич (г.р. 1918), работавший в годы войны в Передвижном театре, который ездил по фронтам. *«Когда б вам знать, // Как мне нужны они // Четыре года / Четыре года»*, – споёт Б. Окуджава об этом времени в песне «Четыре года» [11. С. 94] (1958), написанной 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, и, имея льготы фронтовиков, выбирало себе институты по призванию. Е. Агранович восстановился в Литературный¹, М. Анчаров, до

¹ Литературный институт имени А.М. Горького.

войны поступивший в Архитектурный¹, после демобилизации в 1947-м сначала проходит по конкурсу на живописное отделение ВГИКа² (1948), но после месяца учёбы перебирается в Московский институт им. В.И. Сурикова³ на факультет живописи, а Б. Окуджава, обладая поэтическими наклонностями, но будучи «сыном врага народа»⁴, тем не менее как фронтовик поступает на филологический факультет Тбилисского государственного университета (1945). Послевоенный темперамент, жажда действий по свежим впечатлениям художественно отображены М. Анчаровым в «Балладе о мечтах» [18, с. 17] (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».*

Получилось так, что старшее поколение бардов могло всего на два-три года разминуться, а то и пересечься, как М. Анчаров, с поколением «детей войны», воспетым позже Ю. Визбором в песне «Среденский двор» [18, с. 74] (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 гг., 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. Вахнюк (г.р. 1933), А. Городницкий (г.р. 1933), Ю. Визбор (г.р. 1934), Н. Матвеева (г.р. 1934), А. Якушева (г.р. 1934) и Д. Сухарев (г.р. 1930), на стихи которого написано множество авторских песен, как ранних, так и более поздних.

Соединив фрагменты, 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,

¹ Московский архитектурный институт.

² Всесоюзный государственный институт кинематографии.

³ Московский государственный художественный институт имени В.И. Сурикова.

⁴ В 1937 г. отец Шалва Степанович Окуджава был расстрелян, а мать сослана в лагерь.

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...» [45, с. 68]. Именно такой творческо-эмоциональный пейзаж активного мирного времени благоприятствовал зарождению явления самодеятельной песни в СССР, позже названного неформальным движением [12, с. 4], [26, с. 3], [28, с. 3]. Студенческой песни, или туристской, или какой-то иной, как её ни называй, главное, по меткому выражению музыковеда В. Фрумкина, «рождённой свободной» [47, с. 71]. Существовали и иные факторы, влияющие на этот вид творчества, как стимулирующие, так и препятствующие. Хотя, как знать, порой 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.

Четыре периода

Рассматриваемый 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. Ограниченный объём статьи не позволяет дать более подробное описание этих периодов, чем приведённое ниже, с упором на области идеологии и культуры.

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 дея-

телей искусства, особенно еврейской национальности¹; осуждением композиторов В. Мурадели, Д. Шостаковича, С. Прокофьева, А. Хачатуряна, Н. Мясковского и других за формализм в музыке [37] (1948).

Оттепель. 1953-1964. Период в жизни страны, названный с лёгкой руки писателя И. Эренбурга, «началом которого являлась смерть тирана, массовое освобождение безвинных людей из заточения, осторожная, но казавшаяся шоковой критика культа личности» [48, 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 Бориса Пастернака²; заметное ослабление цензуры в литературе³, кино⁴ и других видах искусства; 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 принял участие Ю. Визбор (1962).

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 то-

¹ По данным И. Г. Эренбурга, до 1953 года был арестован 431 еврей – представитель литературы и искусства: 217 писателей, 108 актеров, 87 художников, 19 музыкантов.

² Исключение из Союза писателей СССР за публикацию романа «Доктор Живаго» в Италии (1957) и преследование за получение Нобелевской премии (1958).

³ 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).

⁴ 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. 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.

талитаризма и негласной рестаилизации; замораживание процесса демократизации советского общества; суд над поэтом И. Бродским, опиравшийся на закон 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 (25 августа 1968 г.).

Застой (период «развитого социализма»). 1969-1985. Общая характеристика: страна добилась огромных успехов в науке, покорении космоса, спорте, культуре и во многих других сферах жизни; выросло материальное благополучие граждан, произошло улучшение жизненного уровня людей, укрепилась их уверенность в завтрашнем дне; отсутствовали серьезные политические и экономические потрясения. 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 хозяйства¹; отставание страны в высокотехнологических областях, низкое качество продукции, неэффективное производство и низкий уровень производительности труда; рост коррупции; законодательное оформление преследования инакомыслия. «Возникло кастовое, глубоко циничное и, как я считаю, опасное (для себя и всего человечества) больное общество, – так 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 прошибешь”. 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» [39]. Об этом периоде в пародии барда И. Михалёва есть такие строчки: «*На старой кобыле по кличке Застой / Мы ехали долго дорогой не той, /*

¹ Именно в этот период вошла в традицию помощь города колхозникам по уборке урожая, отображённая В. Высоцким в песне «Товарищи учёные» [58, с. 258–259] (1972).

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» [23, с. 189] (1988).

Вслед за «Застоем» последовала «Перестройка» (1987–1991), опять же обусловленная 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 к распаду СССР.

Результат обобщения

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:

- 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 наличие в них государственной цензуры.

Перечисленные реалии, полагаем, станут понятнее, если их снабдить 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 государственных учреждений и официально признаваемых 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 имелась организация <...>, занимавшаяся именно цензурой». «Последний из “титулов” 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” имелась расплывчатая формулировка: “Не разрешать к публикации материалы, дезориентирующие общественное мнение”» [20]¹. По этому поводу автором данной статьи вспоминается случай из личной журналистской практики. Готовился к печати очередной выпуск в рубрике «Возьмёмся за руки, друзья» для репертуарного сборника «Молодёжная эстрада» под названием «О студенческих песнях». Среди песен, предлагаемых к публикации, оказалась лирическая «Облако» [3, с. 543-544], сочинённая И. Левинзон, где присутствовали такие, казалось 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».

¹ В изложении.

Более подробно преемственность и традиции цензурного режима в России и СССР на протяжении двух столетий раскрыты в монографии Г. Жиркова [15].

Управление культурой напрямую осуществлялось через профильные министерства или комитеты: союзные и республиканские, а опосредствованное руководство искусством – через систему творческих союзов. Советская песня проходила по «ведомствам» – Союз писателей СССР и Союз композиторов СССР¹, которые, как и все другие общественные организации (среди них профсоюзные и комсомольские), фактически действовали под девизом советской песни: «Партия – наш рулевой» [16, 355–359]. 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 слушателю². 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 ранга³,

¹ Союз писателей СССР – организация профессиональных писателей СССР. Создан в 1934 г. на Первом съезде писателей СССР, созванном в соответствии с постановлением ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. Уставом давалось определение социалистического реализма как основного метода советской литературы и литературной критики, следование которому было обязательным условием членства в СП.

Союз композиторов СССР (СК СССР, в 1932-1957 – Союз советских композиторов) – общественная творческая организация, объединяющая композиторов и музыковедов СССР. Создан в 1932 г. Постановлением ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. "О перестройке литературно-художественных организаций". Основные задачи СК СССР – объединение его членов в целях создания высокоидейных 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.

² В состав художественных советов (худсоветов) входили деятели культуры, а также представители партийных и государственных органов.

³ Так поступали со многими спектаклями Ю. Любимова в Театре драмы и комедии на Таганке. В одном из интервью (2002 г.) он говорил: «Я не понимаю, почему меня называли диссидентом. Я никогда не ставил политических спектаклей, не считал, что у меня политический театр. Я не ставил конкретно спектаклей против Советской власти. У меня всегда было своё художественное кредо. Просто безумная однотонность и одно-

причём такие фильмы или спектакли допускались к зрителям ограниченным показом¹. На тех же принципах действовали государственные концертные объединения 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 гг. являлась единственной в стране по массовому производству и распространению сначала грампластинок, а затем компакт-кассет. В фирме и её отделениях также существовали худсоветы.

Таким образом, в советской культуре художественное творчество, свободное от идеологического контроля государства, прямого или косвенного, никак не предполагалось.

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» [17, с. 182].

О своеобразии авторских песен

Появление в большом числе каких-то песен, не похожих на музыкально-поэтические произведения советских композиторов и поэтов-песенников, – привычных, идеологически выдержанных, прошедших «цензуру», – поначалу вызвало естественное изумление, что достаточно живо описано Б. Окуджавой в его автобиографической

цветность соцреализма загоняли в угол. Выход был в другом понимании эстетики. Авторов я выбирал не по политическим, а исключительно по эстетическим критериям. Если они были созвучны моим представлениям о КРАСОТЕ».

¹ Яркий пример – фильмы режиссёра А. Тарковского «Зеркало» (1974) и «Сталкер» (1979).

прозе «Подозрительный инструмент», где под псевдонимом Иван Иваныч отображена двойственность ситуации. С одной стороны, «Иван Иванычу было уже за тридцать, когда его жизнь резко переменялась. <...> Иван Иваныч <...> 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...». С другой, иначе на его занятие реагировало начальство, у которого «его песни вызывали заметную неприязнь», особенно «у партийных начальников. Им казалось, что Иван Иваныч 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» [33, 260].

Между тем специалистам, разбирающимся в ценностных смыслах искусства, становилось всё яснее, что «новые» песни решительно не похожи на принятые худсоветами и рекомендуемые как массовые для советских людей. На те, что звучат по радио, телевидению, с эстрады и в кино – в исполнении признанных и проверенных артистов и актёров. В чём их коренное отличие? – многие догадывались, но опасались свою догадку произнести вслух, так как догадку эту те, кому следует..., могли посчитать подрывом идеологических устоев, сложившихся десятилетиями, тех, что описаны выше как единые во времени социально-политические реалии советского строя. Уточним: догадка ставила под сомнение принцип партийности в искусстве и признание метода социалистического реализма, прописанного во всех уставах творческих союзов единственно верным и универсальным для советских деятелей культуры и искусства¹. Ради сохранения таких ус-

¹ Уставом Союза писателей СССР давалось определение социалистического реализма как основного метода советской литературы и литературной критики, следование которому было обязательным условием членства в СП. Основные задачи Союза композиторов СССР – объединение его членов в целях создания высокоидейных и художественно значительных произведений, утверждающих принципы социалистического реализма, развивающих традиции национальных культур народов СССР; воспитание композито-

тоев можно было коллективно осуществлять «травлю» Б. Пастернака, М. Зощенко, А. Ахматовой, А. Твардовского, надуманно «осуждать» В. Мурадели, Д. Шостаковича, С. Прокофьева, А. Хачатуряна, Н. Мясковского, выдавливать в эмиграцию В. Аксёнова, А. Гладили-на, В. Войновича, А. Солженицына, А. Галича, отправлять в ссылку А. Сахарова.

«Служить делу коммунизма» – название программной статьи композитора А. Новикова¹, создателя «Гимна демократической молодёжи мира» на слова Л. Ошанина [16, с. 234-237] (1947), 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 мной. – 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» [30].

Ладно, стихи писать могут многие, пусть не обязательно окончившие Литинститут, но создавать песни – «наше оружие», как их возвеличивают В. Сиротенко [40, с. 77] или Н. Мейсак [21, с. 3–4], вправе только люди, специально тому обученные и идейно подготовленные, а не представители какой-то «самоделкины», по выражению В. Орлова [34, с. 4].

Полагаем, догадка проста. Полагаем, истина проста. Песни «бардов», этим коротким словом их будут называть позже, искренни и честны, в них нет фальши и подобострастия, они не пишутся «на заказ» по случаю очередной государственной даты, юбилея, съезда в надеж-

ров и музыковедов в духе коммунистической идеологии, содействие их творческому росту и развитию профессионального мастерства.

¹ 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 г.

де получить звание, 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 отчетливо противопоставлял себя песням другого типа. Авторская песня возникла как альтернатива “советской массовой песне” – жанру тоталитарного искусства, создававшегося 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, вряд ли содержался умысел противопоставлять свои песни каким-то иным песням или устраивать кому-то альтернативу. Скорее всего, «современным бардам» 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 – тоже атрибут 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 потребуются, то и «зомбируя» их. «Не отдавай оружия, товарищ», – пишет журналист В. Сиротенко, осознавая цену проблемы (40, с. 77).

Но многим людям пришлось по вкусу именно *другие* (выделено мной. – Л.Б.) песни, оказалось, что 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» [12]. Оказалось, подростки среди-

ны 1960-х умели и творчески мыслить, и свои мысли внятно излагать. «Профессиональные песни просто иначе пишут, – считает Катя Дрёмина. – Их рассчитывают на массу, на много народу сразу. А самодеятельная песня обращается к одному и потому доходит до многих. В этом, по-моему, секрет популярности самодеятельных песен». «Самодеятельных 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» [12, с. 4]. Так рассуждали подростки в дискуссии – 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 третий закон Ньютона к сложившимся обстоятельствам, заметим: на каждое действие обязательно найдётся противодействие. Или по-иному: на каждый минус в противовес обнаружится свой плюс. И они быстро нашлись. Ситуация для решительных противников новоявленных песен, считающих их «поделками», «песенной безвкусицей», осложнялась объективным фактом, что вокруг означенного песнетворчества без какого-то понуждения сверху стало образовываться неформальное движение (выделено мной. – Л.Б.) поклонников и любителей «новых» песен, предпочитавших их песенному результату профессионалов.

Об уникальности самого феномена

Если бы песни студенческие и туристские, они же потом – самодеятельные и авторские, растворились в общей массе привычных советских песен и не выпячивались какими-то индивидуальными особенностями, тогда некоторые из них можно было бы признать фактом

художественной самодеятельности [41, 630], другие – современным городским фольклором, и популяризировать как современное народное творчество, восхищаясь художественным талантом молодёжи, участвующей в строительстве коммунизма. Остальные, не вписываемые в такой «формат», – подвергнуть жесткой критике и «пресечь на корню». Так нет же. Эти «барды и менестрели» возомнили, что занимаются иным песенным жанром, а то и другим искусством. Показательны в этом плане серьёзные, на профессиональном уровне, рассуждения о сути авторской (самодеятельной) песни М. Анчарова, Ю. Визбора, А. Галича и Ю. Кима в круглом столе «Недели» [35, с. 20–21] (1966), а также две ранние статьи автора песен А. Якушевой, да не где-нибудь, а в журнале «Молодой коммунист» [49, с. 50] (1966, 1967). Нелишне заметить, что с конца 50-х гг. 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 имели бы возможность общаться друг с другом и, конечно, с их авторами. И причём на принципе самоуправления. Как следствие, в СССР под девизом строчки из песни Б. Окуджавы «Возьмёмся за руки друзья, чтоб не пропасть поодиночке» [45, с. 388–389] формировалась особая «песенная страна» со своими этическими и эстетическими принципами, названная позже Д. Сухаревым «Государство КСП» [1, с. 28–29]. А это уже перегиб – с позиции всевозможных стражей догматической идеологии, общеобязательной в стране. «Идеология проникает в людей так же незримо, как радиация, – пишет о том времени поэт П. Вегин. – Чем она тотальной, 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» [9, с. 214–215]. К спасению духовности подключились новоявленные «барды», которых так тогда ещё не называли.

Противодействием монополизму и цензуре выступил научно-технический прогресс, позволивший наладить серийный выпуск бы-

товых магнитофонов по доступным для населения ценам¹. Столь важное событие сразу подорвало монополию государства на эфирное вещание и фирмы «Мелодия» на грамзаписи, предоставив любому желающему слушать эти песни у себя дома, отбираемые по собственному вкусу, а не решениями цензоров и худсоветов. «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. Средняк не проходил» [9, с. 209].

Между тем противоборствующая критика пыталась нападать с двух сторон: от партийных и комсомольских функционеров, например Г. Воронцова [10, с. 34–37], и от ряда 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, – рассуждает 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» [43, с. 3]. Полагаем, профессионалы не без оснований считали «самодеятельных авторов» конкурентами на возвышенном пьедестале советского искусства, устойчивое место на котором было ими занято по праву членства в творческом союзе, а потому, – обеспечивающего плановые гонорары, почести и награды. К примеру,

¹ В СССР доступные бытовые магнитофоны распространились примерно со второй половины 1950-х – начала 1960-х гг. В это же время возникло особое социальное явление – магнитофонная культура или «магнитиздат». Легкость копирования магнитных записей позволила почти неограниченно распространять произведения, не одобрявшиеся официальной идеологией, но популярные в народе: песни бардов и первых полуподпольных рок-групп, западную популярную музыку, неофициальные выступления писателей-сатириков и т. п. Магнитофоны быстро вытеснили с рынка кустарную грамзапись – грампластинки, записанные на использованной рентгеновской плёнке («музыка на ребрах»).

«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 [47, с. 87], – не из-за вмешательства ЦК¹, а из опасений самого издательства, убоявшегося “гнева советских песенников – композиторов и поэтов, ревниво и нервно следивших за бурным развитием “магнитиздата”. Так и получилось, что первое музыкальное” издание песен Окуджавы вышло не на родине поэта, а в Польше» [51] (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 мной. – 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, тем самым пристраивая авторскую песню к чему-то известному, понятному и общепризнанному, а о чём-то ином. О чём именно? – требуется обстоятельное разбирательство в объёме не одной статьи. 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» [5]. К свободному выпуску огромного числа сборников песен, CD и DVD с их записями, при отсутствии цензуры и худсоветов наша страна подошла только ближе к концу XX столетия, уже называясь Россией. А до того, в обозреваемом временном интервале, среда бытования авторской песни долгие годы являлась её социальной опорой и поддержкой, выполняющей в том числе многие инфраструктурные функции этого вида песенной культуры.

¹ Центральный комитет Коммунистической партии Советского Союза.

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» [36, 24]. Оставшись без средств к существованию, А. Галич был вынужден эмигрировать, тоскуя по родине на чужбине. Вот строки из его песни «Когда я вернусь», написанной уже в эмиграции (декабрь 1973 г.): *«Когда я вернусь, / Засвистят в феврале соловьи / Тот старый мотив – тот давнишний, забытый, запетый. / И я упаду, побеждённый своей победой, / И ткнусь головою, как в пристань, в колени твои! / Когда я вернусь... / А когда я вернусь?!»* [18, 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 авторской песни. 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»¹, какие бы на то попытки ни предпринимались идеологами советской власти или ревнивыми представителями официального искусства. *«Но, слава Богу, думать мы свободны, / О чем угодно и когда угодно»*, – мысль, получившая обобщение в песне Г. Васильева [28, с. 209–2010] (1984).

Среда бытования авторской песни формировалась усилиями добровольных энтузиастов в организованных (КСП, конкурсы, слёты, фестивали и пр.) и произвольных формах (посиделки у костра, твор-

¹ 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 (1847). Избранные русские советские песни. М.: Музыка, 1967. Вып. 1. С.155; Вып.2. С.237.

ческие 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 [5]. 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 [13]. «Как здорово, что все мы здесь сегодня собрались» [13, с. 110] – строчка из песни О. Митяева (1979), написанной под впечатлением от Ильменского фестиваля, 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» клубов самодеятельной песни. «Всю работу обычно ведет 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» [8, с. 37]. Факт появления инфраструктуры феномена *авторской песни* примерно пятнадцатью годами раньше отмечал Б. Добровольский: «Широко развернулось и “самодеятельное” 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» [14, 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 искренности и точности передачи настроений и чувств» [6, 46] реального, живущего среди нас человека, а не выдуманного поэтом-песенником, каким он должен быть. «Самодеятельный автор, или, как иногда его называют, человек с гитарой, как правило, пишет о пережитом, о пережитом, – 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» [12, с. 4]. Так сложилось, что среда бытования действовала активно, а её участники не просто были 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. Так же она поступает и по отношению к песням. Наша песня или не наша, хорошая или плохая? – но по нашим, пусть и интуитивным критериям, что бы при этом ни говорили критики и исследователи» [7, с. 132] и даже авторитетное жюри, состоящее из признанных и уважаемых бардов. По отдельности ошибаться, руководствоваться собственным вкусом может каждый. Но подлинного таланта в авторской песне, к какому бы стилю или направлению он ни был расположен, среда бытования авторской песни всё равно из своего внимания не упустит. Если одна группа любителей песни его не воспримет, так другая – непременно приметит, ведь 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» [7, с. 132], интуитивно воспринимаемым, но трудно формулируемым. «Словосочетание “наша песня”, вошедшее в обиход в этой среде, стало для многих синонимом сначала названия *самодельная песня*, а затем термина *авторская песня*» [6, 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» [5], а не установленное кем-то сверху или назначенное со стороны. Коллективы могли быть большие и малые, но в их неисчислимой совокупности непременно действовал закон больших чисел.

Аксиоматика стартовой модели

Такой взгляд на авторскую песню с неизбежностью приводит к аксиоматике, определяющей стартовую модель объекта исследования: *«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. Соответственно, претензия на объективность такой модели диктует правило: 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» [6, с. 47], в каждом конкретном случае или обобщённо.

Схожий принцип действен 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 со взглядом на бытование народных песен. Их эволюционно признаёт и хранит 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 основе которого содержатся *ядро* представительных бардов и группирование остальных вокруг этого *ядра*. В частности, известен исследовательский проект, в центр внимания которого Вл. И. Новиковым выдвинуты три поэта-барда: Окуджава, Высоцкий и Галич (аббревиатура ОВГ) [31, с. 233–240]. По мнению филолога, именно они воплотили в своём творчестве ведущие тенденции бардовской поэзии в целом. Схожей точки зрения придерживаются А. Кулагин [19, с. 7] и И. Соколова [42, с. 52]. Однако с таким лимитом не согласен И. Ничипоров, резонно отмечая, 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» [29, 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. И. Новиковым, ещё М. Анчарова, Ю. Визбора, А. Городницкого, Ю. Кима и Н. Матвееву [18]. Оба они, говоря о «классике», оставляют как бы вне внимания А. Дулова, В. Берковско-го, С. Никитина и других творцов авторских песен на стихи близких им по духу поэтов. В то же время Б. Окуджава, берущий для себя «в расчёт только поэтов, поющих свои стихи» [28, с. 3], допускает мысль, что авторская песня – понятие «более широкое – охватывает и молодых самодеятельных композиторов, сочиняющих музыку к чьим-то стихам, и, как правило, к хорошим стихам, и исполнителей, поющих кем-то созданные песни, но в данной традиции» [32, 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 средой бытования создателей песен и их песенных произведений. Возможно ли эту объективность подтвердить какими-то дополнительными аргументами? – вправе они 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 представителями как раз этой самой среды бытования, что убедительно показано в библиографическом сборнике «Пятьдесят российских бардов» [38]. Из публикаторов авторских песен разных лет достойны упоминания многие, но в силу ограниченности объёма статьи, назовём далеко не всех. Это Н. Курчев и С. Рабинов, Г. Захарова, Д. Соколов, А. Крылов, Л. Беленький, А. Азаров, Р. Шипов, В. Романова, А и М. Левитаны, В. Юровский, В. Шабанов, А. Костромин. Антологии и сборники авторских песен, выпущенные в свет этими как бы «непрофессионалами», учитывают разнообразие

вкусов и пристрастий среды бытования, внутри которой они созидательно действовали.

1. Авторская песня: антология / сост. Д.А. Сухарев, переиздание, испр. и доп. Екатеринбург: Фактория, 2003.
2. Авторская песня. М.: Олимп; АСТ, 1997. (Школа классики).
3. Антология бардовской песни. М.: Эксмо, 2008.
4. Бахтин М.М. Очерки времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической риторике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Искусство, 1975.
5. 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. URL: <http://www.relga.ru>.
6. Беленький Л.П. На подступах к теории авторской песни // Вопросы культурологии. 2014. № 6. С.45–50.
7. Беленький Л.П. Секрет успеха. О природе художественного творчества в авторской песне // Образование личности. 2014. № 3. С. 128–138.
8. Вайнонен Н.В. И массовость, и мастерство // Андреев Ю.А., Вайнонен Н.В. Наша самодеятельная песня. М.: Знание, 1983.
9. 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.
10. Внимание – песня. Дискуссия в журнале // Молодой коммунист. 1965. № 2. С. 30–37.
11. «Возьмемся за руки, друзья». Б. Окуджава // Молодежная эстрада. 1986. № 4. С.94.
12. Гитара, магнитофон и мы // Московский комсомолец. 1966. 15 декабря. С. 4.
13. Грушинский. Книга песен: сборник / сост. В.К. Шабанов. Куйбышев: Куйбышевское книжное изд-во (по заказу Московского городского центрального туристского клуба), 1990.
14. Добровольский Б. Современные бытовые песни городской молодежи // Фольклор и художественная самодеятельность. Л.: Наука, 1968. С. 176–200.

15. Жирков Г.В. История цензуры в России XIX–XX вв. : учебное пособие. М.: Аспект Пресс, 2001.
16. Избранные русские советские песни. Выпуск второй. М.: Музыка, 1977.
17. Ионин Л.Г. Социология культуры. М.: Логос, 1966.
18. Классика бардовской песни / сост., авт. вступ. ст. Р. Шипов. М.: Эксмо, 2009.
19. Кулагин А.В. У истоков авторской песни: сборник статей. Коломна, 2010.
20. Леснов С. Главлит – это звучало грозно и загадочно // Труд. 2013. 5 декабря.
21. Мейсак Н. Песня – это оружие // Вечерний Новосибирск. 1968. 18 апреля. С. 3–4.
22. 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.
23. Михалёв И.П. Выбранные места из разговоров с друзьями: сборник / сост. Э.Б. Крельман. М.: Прескурантиздат, 1990. (Б-ка авторской песни. Большая сер.)
24. Молодость, песня, гитара. Дискуссия в «Литературной газете». А. Островский, Л. Переверзев // Литературная газета. 1965. 15 апреля. С. 3.
25. Молодость, песня, гитара. Дискуссия в «Литературной газете». И. Дзержинский, М. Табачников // Литературная газета. 1965. 24 апреля. С. 23.
26. Молодость, песня, гитара. Дискуссия в «Литературной газете». Л. Ошанин // Литературная газета. 1965. 29 апреля. С. 3.
27. Молодость, песня, гитара. Дискуссия в «Литературной газете». Б. Мокроусов // Литературная газета. 1965. 27 мая. С. 3.
28. Наполним музыкой сердца. Антология авторской песни. Песенник / сост. Р.А. Шипов. М.: Советский композитор, 1989.
29. Ничипоров И.Б. Авторская песня в русской поэзии 1950–1970 гг.: творческие индивидуальности, жанрово-стилистические поиски, литературные связи. М.: МАКС Пресс, 2006.
30. Новиков А. Служить делу коммунизма // Советская культура. 1963. 17 декабря. С. 2.

31. Новиков Вл.И. Окуджава – Высоцкий – Галич. Проект исследования // Мир Высоцкого : Исследования и материалы. М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1999. Вып. III. Т.1. С. 223–240.
32. Окуджава Б. Жанр и время / Беседу вела Г. Друбачевская // Советская музыка. 1988. № 9. С. 36.
33. Окуджава Б.Ш. Заезжий музыкант. Проза. М.: Олимп, 1993.
34. Орлов В. Самодельщина // Советская культура. 1968. 13 апреля. С. 4.
35. Песня – единая и многоликая // Неделя. 1966. № 1 (26.12.65–1.01.66). С. 20–21.
36. Плюсы и минусы // Аргументы и факты. 2013. № 52. 26 декабря–8 января. С. 24.
37. Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели» от 10 февраля 1948 г. // Правда. 1948. 11 февраля.
38. Пятьдесят российских бардов / сост. Р. Шипов. М.: Вагант-Москва, 2001.
39. Сахаров А.Д. Тревога и надежда. URL: http://www.sakharov-archive.ru/Raboty/Rabot_35.html.
40. Сиротенко В. Не отдавай оружие, товарищ // Молодой коммунист. 1964. № 5. С. 77.
41. Словарь русского языка. М.: Русский язык, 1988. Т. IV.
42. Соколова И.А. Авторская песня: от фольклора к поэзии / ГКЦМ В.С. Высоцкого. М.: Благотворительный фонд Владимира Высоцкого, 2002.
43. Соловьёв-Седой В. Модно – не значит современно // Советская Россия. 1968. 15 ноября. С. 3.
44. Сохор А. Массовая, бытовая, эстрадная... // Советская музыка. 1965. №10. С. 18–23.
45. Среди нехоженых дорог одна – моя: сб. туристских песен / сост. Л.П. Беленький. М.: Профиздат, 1989.
46. Теория культуры: учебное пособие / под ред. С.Н. Иконниковой, В.П. Большакова. С.-Петербург: Питер, 2008.
47. Фрумкин В. Певцы и вожди. Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2005.
48. 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.

49. Якушева А. Любовь моя, песня // Молодой коммунист. 1967. № 8. С. 119–122.
50. Якушева А. Песня большая и малая // Молодой коммунист. 1966. №1. С. 108–110.
51. Bulat Okudzava. “20 piosenek nag los i gitare”. Krakov, 1970.

Н. В. Бортникова

**Сакральное пространство этнокультуры:
смысловые доминанты и культурологические подходы**

УДК: 304.2

В статье рассматривается сакральное пространство этнокультуры как объект системного моделирования, результатом которого выступают бинарные модели как идеальные схемы процессов или объектов окружающего мира. В современном информационном мире данные культурные доминанты сакрального пространства могут выступать как объединяющее начало этнических ценностей и накопленного духовного опыта прошлого, но в новой своей сущности.

Ключевые слова: этнокультура, сакральное пространство, бинарные оппозиции, метод системного моделирования.

N.V. Bortnikova. Sacred space of ethnoculture: semantic dominants and cultural approaches

The article discusses the sacred space of ethnic culture as an object of system simulation, the result of which serve as the ideal model of binary circuit processes or objects of the world. In today's information world data cultural dominance of sacred space can act as a unifying ethical values and lessons of the spiritual experience of the past, but in the new essence.

Key words: ethnic culture, sacred space, binary oppositions, the method of system modeling