КУЛЬТУРОЛОГИЯ

И.Г. Конова

Типы Другого и проблема «авторства» в текстах авторской песни

УДК 130.2

Изучение проблемы авторства в текстах авторской песни позволяет представить авторство как обоснование Другого. Коммуникативный характер внутреннего диалога помогает обосновать тип Другого. В соответствии с этим мы предлагаем культурологическую классификацию авторской песни.

Ключевые слова: диалог, авторская песня, способ самопрезентации.

I.G. Konova

Types of the Other and problem of «authorship» in the text of the art song

Studying of the problem of authorship in art song texts allows presenting the authorship as grounds of the Other. Communicative nature of the inner dialogue helps to justify the type of the Other. In line with this, we propose a classification of cultural view of the art song.

Key words: dialogue, the author (art) song, the way of self-presentation.

Изучение проблемы автора в культуре, личностного способа продуцирования нового становится особенно актуальным в современную эпоху. Пересмотр позиции автора, которой всегда придавалась значительная культурная роль, привела к пониманию особой природы

© Конова И.Г., 2013

культурогенеза. В работах М. Бахтина «Автор и герой в эстетической деятельности», «Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках», «К методологии гуманитарных наук» рассматривается проблема автора как «единственно активной формирующей энергии, данной… в устойчиво значимом культурном продукте» [3, с. 91], «носителя чисто изображающего начала» [4, с. 288] и форм его выраженности в произведении. Ключевой идеей названных трудов является отсутствие автора как «составной образной (объектной) части» произведения («Он в нем как целом» [4, с. 288]) и проявление сознания Другого («Увидеть и понять автора произведения – значит увидеть и понять другое, чужое сознание и его мир, то есть другой субъект» [4, с. 289]).

М.М. Бахтин, исследуя проявление авторского сознания в тексте, обосновывает в качестве исходной позиции положение о том, что «всякий текст имеет субъекта, автора». Он вводит для объяснения внутренней диалогичности текста образ «голоса», точнее, множественности «голосов», вступающих в сложные отношения, что «вытекает из природы слова, которое всегда хочет быть услышанным, всегда ищет ответного понимания и не останавливается на ближайшем понимании, а пробивается все дальше и дальше» [4, с. 306]. Это свойство текста быть насыщенным диалогическими связями философ рассматривает и в системе повторяемости, воспроизведения текста, утверждая, что «повторное чтение, новое исполнение… есть новое, неповторимое событие в жизни текста» [4, с. 284].

Идеи М. Бахтина, сформулированные в 1920-е гг., долгое время находились вне общего контекста понимания личности, сознания человека, интерес к ним начинает проявляться в эпоху «шестидесятников». Об этом пишет Н.А. Хренов, определяя, что диалогические связи становятся «центром гуманитарной и эстетической мысли», «третьим проблемным узлом теоретической рефлексии XX века» [17, с. 456] и восприятие идей Бахтина условно считает «преодолением монологизма в его европоцентристских формах» [17, с. 457].

В работах Ю.М. Лотмана продолжается развитие идей философско-культурологического диалога на примере «основной оппозиции театральной семиотики» – особого решения пространства в театральном искусстве, состоящего из сцены и зрительного зала. Особенность театрального пространства проявляется и в пространственной внеш-

ней разделенности и глубокой внутренней связи, как следствие – в отсутствии «стены» между сценой и залом, вообще отсутствии какого бы то ни было театрального пространства. Так, в работе «Семиосфера» (Глава «Мир собственных имен»), говоря о механизмах смыслопорождения в театральном пространстве, Лотман отмечает появление новых отношений между «я» и «он» под влиянием проявленной позиции исполнительства, не существовавшей в фольклоре: «Разделение на исполнителя и зрителя, поющего и слушающего создало совершенно новую, внутреннее противоречивую ситуацию: исполнитель для меня – “он”, но я передаю все его речи и чувства моему “я”. “Я” вижу, как выглядят мои собственные чувства» [12, с. 40]. Этот «опыт мерцания между первым и третьим лицом», расхождение и близость понятий «свой – иной» проясняет новое отношение к проблеме авторства.

Во второй половине XX в. появилось множество различных направлений в искусстве, получивших название «авторских», среди них – авторское кино и авторская песня, в которых проблема автора, проявления авторского сознания играют особую роль. По трактовке Е.Н. Хомутовой, слово автор происходит от «auctor» – тот, кто расширяет: так римляне называли завоевателя новых территорий. В художественном творчестве «завоевание» близко к значению слова «освоение», точнее – создание нового: «Художник индивидуализирует в своих творениях и вещи, и пространство, т.е. мир, бытие вообще. Поэтому он в творчестве – вестник бытия, он – созидатель реальности» [16, с. 56]. Литературно-музыкальное направление как феномен современной культуры, получившее название «авторская» в отношении песни, созданной авторами-исполнителями, активно начало развиваться в 60-е гг. XX в. Условный термин «авторская песня» появился в 60-е гг.: наибольшее количество исследователей соотносят первое употребление термина с комментариями своего творчества одним из создателей этого типа культурных текстов Владимиром Высоцким; существует и иное мнение (И. Соколова), основанное на том, что в 1966 г. термин уже употреблялся – например, в дискуссиях на страницах газеты «Неделя» (1966, № 1). За 50 лет использования термина он стал вытеснять множество других терминов, данных этому типу культурных текстов «извне» новой социально-культурной общности (самодеятельная, туристская и т.д). Самих создателей произведений

стали называть авторами-исполнителями, где в названии (через дефис) проявляется одна из наиболее характерных особенностей такого рода творческой практики – возможность самому исполнять свои произведения. Как синоним в научной литературе к понятию «авторская» сегодня используется и термин «бардовская», однако значения этих слов не всегда является синонимичными для самих авторов-исполнителей. Расхождение видов оценки создало одну из самых острых дискуссий в жанре авторской песни – вопрос о терминах и определениях. О трудности появления термина пишет Л.А. Анненский, отмечая, что самого начала новое явление пытались связать с уже имеющимся в культуре: «К нашим поэтам приставили странные зарубежные определения: “шансонье”, “барды”, “менестрели” [1, с. 36]. Кроме названных, широко используется в научных исследованиях термин «песенная поэзия» или, как вариант, «гитарная поэзия».

Появление многочисленных терминов проявилось как доказательство рождения новой формы. Ю.М. Лотман справедливо замечает, что в культуре появляется «сначала волна самоназваний, а затем вторая волна – исследовательской терминологии», которая «искусственно унифицируют картину процесса, сглаживая противоречия структур. Между тем именно в этих противоречиях заложены основы механизмов динамики» [12, с. 21]. Несомненно, значительную роль в распространении терминов и как следствие – частотности употребления этих терминов играло и использование того или иного понятия популярными авторами-исполнителями на своих концертах, а также авторитет создателей текстов. В нескольких исследовательских работах есть попытка найти логику последовательной смены терминологии. Так, И.А. Соколова разделяет названия и самоназвания: 1) самоназвания: самодеятельная песня (В. Высоцкий), туристская песня, авторская песня; 2) исследовательская терминология: бардовская песня. И.А. Каримов называет все песни «авторскими», относя это понятие как вневременное, выделяя среди них песни «бардовские» («гордое понятие ушедшей эпохи» [9, с. 191]), как название текстов определенного временного периода развития движения – от момента создания до периода «перестройки».

Как нам кажется, в противопоставлении используемых терминов «авторская»/ «бардовская» проявились различные типы оценок внутренняя/ внешняя, когда допустимо использование слова «бард» при

оценке Другими, журналистами или исследователями явления («Они – барды»), однако достаточно редки случаи использования этого термина от первого лица («Я – бард»). Свои воспоминания-статью один из первых авторов-исполнителей – Михаил Анчаров – назвал «Я был бардом…». Булат Окуджава в интервью говорил, что его «смущает слово бард», объясняя, что этим названием как-то «узаконили и спаслись от неожиданно вспыхнувшего» [13, с. 220] движения авторской песни. Новое явление потребовало своего имени, однако появившиеся названия не устроили всех создателей этого рода текстов.

Одной из особенностей развития нового литературно-музыкального жанра песенного искусства с начала существования движения стало появление многообразных форм воплощенного авторского сознания. Важно отметить, что, по словам исследователей, «в шестидесятые годы барды составляли единый круг, и лишь позднейшая атрибуция потребовала точного авторского размежевания» [1, с. 84]. Татьяна Никитина, соавтор многих песен Сергея Никитина, вспоминая возникновение песенного жанра на биологическом факультете МГУ в конце 50-х гг., отмечает в интервью: «Кто-то писал музыку, кто-то писал стихи, и они же писали стихи или музыку для чужих песен и на чужие стихи. Главное было что-то сотворить, а уж со славой никто не считался. Мир был их личный и общий, все друг друга понимали с полуслова, и в этом было единство» [15]. Сплав индивидуального и общего, отсутствие потребности закрепить за отдельным человеком право первым «сказанного» слова, созданной мелодии выражает особое авторское сознание, проявляющееся как «индивидуально упорядоченная система когнитивных моделей, отображающих окружающую действительность в категориях текста» [7, с. 51].

Итак, мы можем говорить о том, что уже первые упоминания о работе клубов песни, создания песенных текстов особого типа сопровождается несколькими *формами проявления авторства, или типами Другого.*

1. Первый тип – «Выраженное Другое», определяющая позиция которого – *«Стать Другим по отношению к самому себе». Главное – выражение своего Я, что означает «сделать себя объектом для Другого и для самого себя»* [4, с. 289] и где «сознание автора есть сознание сознания» [3, с. 95].

К названному типу можно отнести собственно авторские произведения, построенные на идее создания культурного текста в единой составляющей неразделимых частей. Авторами таких произведений (их большинство) называют авторов стихотворного текста, что позволяет филологической науке анализировать тексты (см. работы по творчеству Б. Окуджавы, В. Высоцкого, А. Галича и других), обладающие «своей» поэтикой и стилистическим «лицом», индивидуальной интонацией передачи смысла. При восприятии текстов такого типа часто происходит отождествление личности автора с героем текста (например, отождествление Высоцкого с героями текстов, восприятие событийного ряда героя как моментов его личной биографии). Сам Высоцкий называл перевоплощение и актерство одной из характерных черт своих произведений, в которых передается взгляд «я», ставшего Другим: «…в отличие от других моих собратьев-поэтов, которые только пишут и читают свои стихи, я еще актер, и я часто бывал в шкуре, что ли, в образе других людей…» [10, с. 23]. Такой способ выраженного Другого характеризует неразрывность и многосторонность процесса проявления авторского сознания, где «Я и Другой» становятся, по Лотману, двумя сторонами «единого акта самосознания и невозможны друг без друга» [12, с. 36].

Если отдельно рассмотреть музыкальный текст этого типа Другого, то он может быть и просто «условным конспектом», «формулой», «каркасом», где особую роль играет индивидуальность интонаций, с помощью которых и передается смысл. Автор не обязательно может самостоятельно исполнять свои произведения, так, А. Городницкий не играет на гитаре на концертах, хотя сам умеет на ней играть. К особенности этого типа Другого относится и коллективное авторство, совместное сочинение песен, например тексты известного в авторской песне творческих дуэтов Алексея Иващенко и Георгия Васильева, Александра Гейнца и Сергея Данилова. Во всех этих случаях автор выступает как «носитель напряженно-активного единства завершенного целого…» [3, с. 95].

2. Второй тип – «Присвоение Другого», особенность которого – *соединить Я и Другого в единое целое. Главное – формирование смыслового единства через особый сплав разных видов искусств, включение текстов, или известных в литературе, или совершенно новых, в диалогическое пространство актуальных текстов.*

Этот тип Другого, при котором авторство мелодии и сам музыкальный текст в составе культурного текста (обычно – сложное произведение), является более редким случаем (например, С. Никитин, В. Берковский, С. Труханов, в отдельных случаях – В. Высоцкий и другие). Характерно, что данный тип проявляется в ситуации, когда создатель делает выбор, освоение и «присвоение» существующего (иногда уже осмысленного другими) текста, переосмысление поэтической интонации, выделение главной линии, когда «чужие слова» перерабатываются диалогически в «свои-чужие слова»…, а затем и в свои слова, «носящие уже творческий характер» [2, с. 365]. Татьяна Никитина, рассказывая об особенности творчества известного автора, композитора Сергея Никитина, пишет: «Музыку он писал не как композитор, а как ПЕРЕВОДЧИК, который должен *“присвоить”* стихи, пропустить их через себя и найти адекватное отражение в новом качестве» [15].

Существует и еще один вариант «присвоения Другого» – создание стихотворения к уже написанной мелодии, часто даже популярной. Во время возникновения жанра первыми песнями были тексты на уже существующие мелодии. Например, песня «Баксанская» на музыку довоенного танго Б. Терентьева «Пусть дни проходят» – стихи А. Грязнова, Л. Коротаевой, Н. Персиянинова; а также популярная песня «Глобус» на музыку довоенной песни М. Светлова «За зеленым забориком», где первые две строфы М. Львовского, три последующие – народные.

3. Третий тип – «Разное, или Вторичное Другое». *Исполнительство как авторство. Главное – смыслопередача (через рациональную оценку). Важно найти свое, новое в песне, передать интонации своего времени или круга, познать себя через Другого, отделяя Я и Другого.*

Согласно этому типу, создается авторство интерпретации как творческой переработки существующего текста. М.С. Каган, выделяя уровни словесного и музыкального творчества – авторский и исполнительски-соавторский, доказывал, что творчество чтеца литературного произведения сродни творчеству поэта, как и «деятельность пианиста родственна творчеству композитора» [8, с. 692–693].

Развитие исполнительства, создание собственной трактовки происходило с первых лет существования авторской песни. Возможны несколько вариантов проявления «Разного Другого»:

а) сам исполнитель – автор других песен. Интересен случай с песней «Город матросов», вошедшей в документальный фильм «Мурманск-198». Этот текст включен практически во все сборники Визборовских песен, магнитофонные антологии, хотя автором стихов является Павел Шубин, а музыки – Сергей Никитин. Юрию Визбору впоследствии приписывали многие песни друзей, которые он исполнял. Аннинский замечает, что текст не имеет самодовлеющей ценности, описывает это явление как метод «перекрестного авторского опыления» [1, с. 7]: Визбор пел Городницкого, Анчаров – Грина со своими песнями. Вертинский «пел чужое вперемежку со своим, не уточняя, где чье». На появление в печати стихотворений под именем Вертинского не было протестов. Всё «его»: его легенда, его мир, его Я» [1, с. 6]. В таких случаях исполнительский вариант, с особенными смысловыми интонационными прочтениями, становится доминирующим при восприятии;

б) собственно исполнитель-интерпретатор (сегодня известны интерпретационные варианты Лидии Чебоксаровой, Галины Хомчик и многих других, не являющихся авторами своих текстов);

в) ансамблевая интерпретация, где каждый участник вносит свою интонацию в осмысление текста. Возможно при звучании таких текстов использование дополнительных инструментов для выделения смысловых акцентов.

4. Еще один тип – «Полное присвоение Другого», где автор – зритель. *Происходит утрата имени автора, присвоение имени «народная» песня. Задача стать Мы из Я-концепции, где Я = Другой (равны и раздельны).* Главное – смыслоопределение, ценностное осмысление, обозначение как всеобщего («Песни – это то, что со всеми вместе… Там общее бытие» [1, с. 51], которое можно отнести к «процессу постепенного забвения авторов – носителей чужих слов» [2, с. 365] и «монологизации» [2, с. 366] творческого сознания. О таком свойстве текста мечтают многие авторы. Так, автор популярной советской массовой песни И. Дунаевский мечтал о такой песне в 30-е гг.: «В общем хочется перейти от “мы” к “я”, но к такому “я”, чтобы оно было как “мы”». Частотная повторяемость подобных текстов соз-

дает так называемый корпус общеизвестных песен, многие из которых сегодня исполняет ансамбль авторов-исполнителей «Песни нашего века».

Итак, законы текстообразования, вбирание текстов в явление, притягивание текстов, их «вписывание в жанр», а также перенесение доминанты с существующих интонаций на новые, согласно учению Лотмана о семиосфере, дает возможность говорить об активности динамической системы, которая продолжает вбирать тексты, создавать новые витки динамики с новыми и прежними слушателями, где каждый созданный текст – «это событие, случившееся на пересечении других текстов – событий и движущееся к со-бытию с ними» [6, с. 5]. Сегодня начинают звучать и тексты новых авторов, и тексты поэтов разных лет. Сложно сразу определить внешнюю закономерность происходящего, ретроспективно пишутся статьи, объясняющие судьбоносность тех или иных объединений. Можно утверждать, что соединение творческих новых подходов и потребности слушателя в определенном культурно-историческом контексте создало предпосылки развития, где огромную роль сыграли слушатели первых песен, объединяющих людей, культурное сообщество «своего круга» друзей, людей, вовлеченных в процесс: «Многие сегодня не знают, что она [авторская песня] родилась из наших кружковых песен» [14, с. 23].

Сложная система воплощения авторского сознания проявляется и в такой социально-культурной форме существования жанра авторской песни, как фестиваль. История развития многих старейших фестивалей (Фестиваль имени В. Грушина в Самаре, Фестиваль «Топос» в Санкт-Петербурге и др.) показывает, что для создания среды обмена новыми песенными текстами учитывается все многообразие авторского проявления с 60-х гг. до сегодняшнего дня: авторы, авторы-исполнители, композиторы, ансамбли. Ритм соотношения авторства/исполнительства/авторских-народных песен подчеркивает активную роль Другого в процессе речевого общения, где событие жизни реализуется в форме диалога, происходит воссоздание утраченной целостности, пронизанности различными формами диалога Я и Другого.

Итак, авторская позиция в текстах АП – сложный диалог сознаний Другого, в результате которого происходит активизация сознания в триаде Создатель – Поющий – Слушающий. «Понимая текст, я по-

нимаю, что: во-первых, смысл моего бытия как субъекта есть обращенностъ, адресованность к другому, к Ты. Во-вторых, что смысл моего бытия – внимать другому, воспринимать в себя его “другость” (его бытие вне меня, то есть его бытие как Ты, – мне насущного, но никогда мне не тождественного, – именно в этой нетождественности мне насущного)» [5]. Текст авторской (бардовской) песни проявляется в форме конструирования культурной реальности с многочисленным способами смыслообразования, высказывания различных точек зрения. Многочисленные формы общения текстов подобно раскачиванию своеобразного «маятника» между системами «Я-ОН» и «Я-Я» [11, с. 41] и создают многообразие типов Другого.

---

1. Аннинский Л. А. Барды. М.: Согласие, 1999. 164 с.

2. Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 361–373.

3. Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 7 т. Т.1. Философская эстетика 1920-х годов / М. М. Бахтин; Ин-т мировой лит. им. М. Горького Российской акад. наук. М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2003. 957 с.

4. Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С.281–307.

5. Библер В. С.: Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры // Культурология: Классические труды: [Электронный ресурс] / автор-сост. А. Л. Доброхотов. М.: КНОРУС, 2011. 1 электрон. опт. диск (CD-ROM): зв., цв.

6. Бразговская Е. Е. Текст культуры: от события – к со-бытию (логико-семиотический анализ межтекстовых взаимодействий): монография. Пермь, 2004. 284 с.

7. Бутакова Л. О. Авторское сознание как базовая категория текста: Когнитивный аспект: дис… д-ра филол. наук. Омск, 2001. 459 с.

8. Каган М. С. Эстетика как философская наука // Каган М.С. Избранные труды: в 7 т. Т. V. Книга 2. Проблемы теоретического искусствознания и эстетики. СПб: ИД «Петрополис», 2008. С.419–877.

9. Каримов И. М. Апология авторской песни. М.: ООО «Типография Мосполиграф», 2011. 208 с., ил.

10. Концерт Высоцкого в Лыткарине 3 июля 1980 года. Расшифровка фонограммы концертного выступления // Мир Высоцкого: альманах. Вып.

VII / сост. С. И. Бражников, Г. Б. Урвачёва, Е. Л. Девяткина, М. Э. Кууск. М.: ГБУК г. Москвы ГКЦМ В. С. Высоцкого «Дом Высоцкого на Таганке», 2012. С.5–58.

11. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: человек-текст-семиосфера-история. М.: Языки русской культуры, 1999. 464 с.

12. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: «Искусство-СПБ», 2010. 704 с.

13. Окуджава Б. Ш. «Я никому ничего не навязывал…». М., 1997. 288 с.

14. Самойлов Д. Я верю в вечные ценности // Советская музыка. 1988. № 12. С. 22–25.

15. Фрумкин В. Казалось, что мелодии падают к нему с неба // Журнал «Вестник on-line». № 2(339) 21 января 2004 г. URL: http://www.vestnik.com/issues/2004/0121/win/frumkin.htm (дата обращения 8.04.2013).

16. Хомутова Е. Н. Феномен авторской песни в отечественной культуре середины XX века: дисс... канд. культурологии. Нижневартовск, 2002. 137 с.

17. Хренов Н. А. Теория искусства в эпоху смены культурных циклов // Искусство в ситуации смены циклов: Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах / отв. ред. Н. А. Хренов. М.: Наука, 2002. С.432–465.