

Л.П. Беленький

**Семантика термина «авторская песня» в отечественной
культуре: художественное творчество
или произведение искусства**

УДК 351.858

Вторая половина XX в. вызвала к жизни уникальное явление русской культуры под названием «авторская песня». Особенность данного феномена состоит в употреблении одного и того же термина для обозначения самого явления, свойственного ему вида художественного творчества и относящихся к нему произведений искусства. Системное описание этого явления во взаимосвязанных координатах «культура-искусство» позволяет пояснить значение рассматриваемого термина для всех трех случаев его применения.

Ключевые слова: русская культура, художественная культура, профессиональное искусство, фольклор, устное песенное творчество, синкретическое искусство, авторская (бардовская) песня.

L.P. Belenkiy

Semantics of the term «an author's (bard) song» as the phenomena of domestic culture, a kind of art creativity or the object of art

The second half of XX-th century has caused to life the unique phenomenon of Russian culture, named «an author's (bard) song». The peculiarity of the given phenomenon is the use of the same term for a designation of the phenomenon peculiar to its kind of art creativity and works of art referring to them. The system description of this phenomenon in the interconnected co-ordinates «culture-art» allows explaining value of the considered term for all three cases of its application.

Key word words: Russian culture, artistic culture, professional art, folklore, spoken song creativity, syncretic art, author's (bard) song.

Вторая половина XX века вызвала к жизни уникальное явление отечественной культуры под названием «авторская песня», которое

сегодня по праву считается нашим национальным достоянием. Необычность феномена проявляется уже в употреблении одного и того же термина «авторская песня» для обозначения самого явления, свойственного ему вида художественного творчества (часто классифицируемого как жанр) и произведений искусства, к нему относящихся. Настоящая работа посвящена системному описанию «авторской песни» во взаимосвязанных координатах «культура-искусство», позволяющему пояснить значение рассматриваемого словосочетания как идиомы для всех трех случаев его применения.

Как создаются авторские песни

В «авторской песне» на уровне аксиомы считается, что создание и последующее представление публике созданной песни осуществляет один и тот же человек. Создатель песни – он есть и ее первый публичный исполнитель. Вид и размер аудитории при этом не имеют значения; московские ли это кухни или киноконцертный зал. Поэтому далее слово «создатель» будем считать обобщающим для всех творцов (сочинителей, авторов) авторских песен, благодаря которым эти песни появляются на свет.

Зададимся вопросом, есть ли что-нибудь общее, обязательное, неперемное для всех создателей этих песен? Не определяемое снаружи взглядом стороннего наблюдателя. И не интуитивно воспринимаемые внешние признаки авторских песен: искренность, честность, незаказанность, камерность, доверительность, интимность и т.д. 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.

Рискнем сказать, что есть. Для осознания самобытности авторской песни как нового песенного жанра или вида искусства, в чем еще предстоит разобраться, обратимся к многовековой традиции композиторского творчества, для которого, прежде всего, характерен принцип **нотации**. *«Навсегда фиксируя авторский замысел, она обеспечивает саму возможность наследования композиторского творчества, – полагает музыковед В. Конен, – становится, таким образом, мощнейшим стимулом для появления ярких творческих фигур и обеспечивает возможность последовательного развития профессиональных*

приемов. Выражение “композиторское письмо” стало обиходным вопреки тому, что на самом деле музыка как звучащий феномен по самой своей природе противоречит идее письменности» (24:27–28).

Иначе обстоит дело в параллельной музыкальной культуре, к которой относится «авторская песня». Как система художественного мышления эта песня принадлежит к *устной традиции*, – считает М. Каманкина (21). Развивая эту мысль, можно сказать, что существует общий, единый метод создания авторских песен, присущий всем без исключения их создателям. Авторские песни создаются устно, в пении (6:52). И тому есть много подтверждений. «Просто это определенная форма устной поэзии, – говорил М. Анчаров. – 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» (33).

В 2008 г. автор данной работы предпринял усилия к тому, чтобы написать статью, раскрывающую авторскую песню как особое явление отечественной культуры (7). И конечно в исследовании немалое внимание было уделено вопросу, вынесенному в заголовок данного раздела, с намерением довести его до уровня аксиоматики. Полученные результаты были сформулированы в виде следующих тезисов:

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

- песня создается под собственное исполнение, под возможности собственного голоса, что обуславливает ее индивидуальную авторскую интонацию;

- музыкальная составляющая авторской песни получается такой, какую в состоянии исполнить ее создатель, – в меру своих вокальных данных, тембра голоса, иных исполнительских и физических возможностей.

- авторская песня создается как художественное произведение в целом; в этом неделимом целом можно обозначить четыре основных составляющих: музыкальную, словесную, исполнительскую, аккомпанемент.

Описанный творческий метод, конечно, не исключает у создателя песни предварительной работы: раздумий и размышлений, набросков, вариантов, заготовок, а также протяженности во времени, а не сию-

минутности артеакта. Также не принципиально, слова ли предшествовали мелодии или наоборот. Скажем у М. Анчарова предшественником мог стать *«напев органический, вытекающий из интонаций текста»* (42:160–161), а у В. Берковского – *«гармония звуков, те самые аккорды, которые потом обрастают мелодией»* (16:139–140).

В распоряжении создателя авторской песни всего два инструмента: собственный голос, данный от природы, и какой-либо музыкальный инструмент, обычно – гитара. Да плюс бытовой магнитофон, чтобы не забыть, что сочинил. Но сколь разнообразны интонационные возможности природного человеческого голоса! Об этом можно судить по многообразию авторских интонаций у признанных бардов.

Например, песням Б. Окуджавы, С. Никитина, Е. Клячкина, А. Суханова свойственна мелодичность, песням А. Городницкого и Б. Вахнюка – речитативность, нередко переходящая в декламацию, песни М. Анчарова и В. Берковского характеризуются выраженным ритмом, а песни А. Галича – мелодекламацией, музыкально-интонированной речью.

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 знающим как надо, но обладающим природным ощущением тонкой гармонии музыки и слова, находить свежие, неожиданные музыкальные ходы (7).

Традиционная эстрадная песня – суть произведение не авторское, а со-авторское, некий творческий компромисс всех его соавторов. *«Дело композитора сочинять музыку. Певец должен петь, поэт сочинять стихи <...>»*, – призывает композитор Д. Тухманов (46:134).

Напротив, создатель авторской песни непременно представляет ее публично сам как *целостное личностное произведение*, вне зависимости от того, кто в нем автор стихов (слов) (8:8). Авторская песня – творческий компромисс ее создателя с самим собой. Даже если она создана не на свои стихи, поскольку их выбор обусловлен волей создателя песни. Представляется, 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»* (29:284–285), под которой, скорее всего, готов подписаться любой

создатель авторских песен. Эти песни создаются не на потребу публики, не по принципу примитивной попсы – «пипл хавает». Они пишутся как бы для себя и поэтому интересны многим другим. И именно этим – *подчеркнуто авторским* – отличаются авторские песни, как от эстрады, во всех ее стилевых разнообразиях, включая «попсу», 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».

Описанный метод создания авторских песен снимает с повестки дня дискуссию о так называемых «полных-неполных» авторах. Создатель песни вправе сделать это как на собственные стихи, так и на заимствованные. Более того, может даже заимствовать мелодию. Смысл в другом: появляется на свет новая песня, демонстрируемая впервые «вживую» ее создателем. Правда, для некоторых слушателей такое «впервые» оказывалось в магнитофонной записи, но все равно в авторском исполнении.

Любая нотная запись авторской песни без знания ее оригинального звучания не позволяет представить авторскую манеру исполнения, воссоздать, как она звучит в авторской замысле. *«Записывая авторские песни, – считает М. Каманкина, – мы как бы совершаем переход из одной системы художественного мышления в другую – из устной традиции в письменную»* (21).

Рассмотренному методу создания авторских песен генетически присущи максимальная авторская свобода, не ограниченная профессиональными канонами песни, создаваемой традиционным способом. Этот факт, несомненно, заслуживает особого внимания в отношении типологии этого вида художественного творчества в категориях «культура» и «искусство».

В поиске формулы песенного творчества

Анализируя развитие мировой художественной культуры, известный музыковед В. Конен обращает внимание на дифференциация

цию в XIX в. общего понятия музыкального искусства 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 (24:9). Как результат исследования в выбранном направлении, Конен получен вывод, что в музыкальной культуре помимо фольклора и профессионального искусства всегда существовал самостоятельный художественный пласт, названный автором монографии «третьим пластом». *«В научной литературе этот термин никогда не фигурировал, – пишет 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 подчиненного 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»* (24:33–34).

Монография В. Конен в основном посвящена джазу и року – новым массовым жанрам в музыке XX в., которые по ее мнению, *«воплощают духовный строй нашего века, выражают новую художественную психологию, порожденную духовным климатом нашей современности»* (24:9–10). Уже эти слова Конен о «третьем пласте», а также ряд других, отмеченных ею его структурных признаков, заставляют задуматься о возможной принадлежности явления «авторская песня» как раз к этому «пласту». Подходящие для того цитаты встречаются на многих страницах монографии. Вот 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 вольности», так и в непосредственной доступности музыкального выражения, действительно близкого к фольклору и очень*

далекого от полифонии, вырабатывавшейся в “центральной творческой лаборатории” музыкального профессионализма – в церкви» (24:13,16,33).

Обратимся к двум главным признакам, отделяющим профессиональное искусство и фольклор друг от друга: преобладающая форма творчества (письменное – устное) и персонализация творчества (авторское – анонимное). И примерим эти признаки к авторской песне. Тогда имеем, что по первому признаку «авторская песня» – есть **устный** вид художественного творчества, вариант же по признаку второму следует из самого родового названия явления – **авторское**. Суммируя, обретаем лаконичную формулу, характеризующую вид песенного творчества, свойственного любым авторским песням, всех встречающихся в них художественных стилей: **устное авторское песенное творчество**. Далее проделаем мысленный эксперимент. Исключив из данной формулы слово «устное», получаем «авторское песенное творчество», что означает профессиональную песню. Когда же уберем слово «авторское», получим «устное песенное творчество», то есть – фольклор. Из сказанного вытекает, что «авторская песня» как явление художественной культуры по совокупности значений признаков, различающих профессиональное искусство и фольклор, может оцениваться только как срединное явление между ними и никак иначе. Отсюда вывод: «авторской песне» как явлению художественной культуры присущ общий творческий метод создания песен, который можно обозначить как *«устное авторское песенное творчество»*.

Разумеется, такой творческий метод свойственен появлению «на свет» не только авторских песен, но и каких-то иных авторских песенных произведений, создаваемых устным методом. Можно сказать, для нашего случая означенная формула – дефиниция необходимая, но недостаточная. Поэтому в дополнение к ней подлежат рассмотрению также иные признаки, существенные для описания исследуемого явления.

В поиске аналогии

Важно отметить, что идея многослойности художественной культуры, наряду с В. Конен, подкреплена теоретическими работами и других ученых. Подходящим примером служит фундаментальная ста-

тья В. Прокофьева, в которой ставится вопрос о существовании в художественной культуре, по крайней мере, Нового и Новейшего времени, особого – третьего, наряду с учено-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. (35:6–28).

Для выяснения применимости к явлению «авторская песня» теории «трех пластов художественной культуры», представленной В. Прокофьевым, прибегнем к методу параллельного сравнения (аналогии) существенных признаков «третьего пласта», описанных искусствоведом, с некоторыми характеристиками и свойствами рассматриваемых субъектов и объектов.

В. Прокофьев. *«Представителей “третьей культуры” именуют “наивными художниками”. Однако наивность предполагает неза тронутость воздействием ученого артистизма, художественное сознание, так сказать, “незасоренное” посторонними ему образами, как бы впервые решающее свои проблемы»* (35:11).

Комментарий. Создатели авторских песен, за редким исключением, не имеют специального композиторского образования. Это интуитивно-дилетантский вид художественного творчества либо умышленно дилетантский. В любом нотном издании авторских песен встречается информация: «нотная запись (расшифровка) выполнена таким-то...», что никогда не попадет в сборниках песен, сочиненных профессиональными композиторами.

Это не значит, что отечественные барды сплошь и рядом музыкально малограмотные люди. Но, как сказано выше, всех отечественных бардов объединяет устный метод создания своих песен и показа (воссоздания) их на публике. Метод, имеющий выраженный интуитивный характер. Разнообразие голосовых тембров и манер пения во многом определяет своеобразие, самобытность, узнаваемость песен определенного автора и отличие его песен от других авторов. Но главное, создатели этих песен – прежде всего личности. *«У каждого свой образный мир, свой эмоциональный строй, свое мировоззрение – считает Б. Савченко. – Каждый из них своим творчеством, как бы “уходил” или “уходит” от творчества остальных»* (39:4). *«Мы все отдали дань наивной простоте, / Мы просто пели жизнь, / А нам ка-*

залось – песни» – подходящая цитата из песни И. Михалева «Ах, как прекрасно жить!» (31:8–10).

Смысл собственно термина «наив» собирательно рассматривается в монографии А. Рылевой, в том числе, в приложении к художественному творчеству (38). Результаты ее изысканий свидетельствуют, что слово «наив» появилось в русском языке в начале XIX в. как производное от французского «naïf» и означает: наивный, простодушный, бесхитростный, 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 (38:8). Как видим, вариативное поле отражает множественность толкований термина, зависимо от его конкретного приложения. Оно как бы настраивает на выбор подходящего толкования для каждого случая. Мы и выберем совокупность толкований, соответствующих творческому процессу создания авторской песни: неискушенный (композиторским профессионализмом), природный (а не специально поставленный голос), врожденный (музыкально-поэтический слух), естественный (артект песенного творчества), первообразный (индивидуальный, неподражаемый).

И еще, по мнению Рылевой, *«наив как видение мира – гармоничный самодостаточный оазис (выделено мной. – Л.Б.) в мире, наполненном противоречиями»* (38:2). *«Это другой мир, это другая природа творчества – поясняет музыковед Владимир Фрумкин. – Они противопоставили не только тематику, но метод интонирования вообще. Это было другое звучание. Звучание свободного, более умного, интеллектуально подкованного, тонко чувствующего человека, более сложно чувствующего человека. <...> все 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»* (44).

В. Прокофьев. *«Но чаще всего представителей “третьей культуры” именуют “примитивами”, а ее – “примитивной”. Термин “примитив”, несомненно, нуждается в критике и пояснении, поскольку исторически применялся и до сих пор еще иногда применяется в принципиально различных смыслах»* (35:11).

Комментарий. *«Среди разного рода путаниц проблема определения предмета в дебрях наивное – примитивное – примитивизм и т.п., вероятно, одна из самых больших, – считает А. Рылева. – И достаточно давних».* Поэтому под шапкой терминов наивный-примитивный-примитивизм с успехом уместаются разнообразные художники. Из наиболее удачных теоретических попыток разобраться в их сходстве А. Рылева отмечает работу Р. Гильмани, в которой общим основанием отнесения к одному из таких понятий служит интуиция (38:15).

Как это происходит на самом деле, поясняет А. Славин – один из действующих авторов-исполнителей, дизайнер по профессии: *«Интуицию пробуждает или наличие у самодеятельного 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 ребенка. 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 осененные врожденным 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»* (40).

В. Прокофьев. *«Такой тип культуры возникает достаточно поздно, возникает в особой среде»* (35:13).

Комментарий. Говоря о решающем факторе возникновения крупной творческой школы, В. Конен отмечает *«наличие или отсутствие какого-либо общественного института, остро нуждающегося в искусстве и потому стимулирующего его профессиональное развитие»* (24:25). Обозревая прошлое, в числе таких факторов-заказчиков она перечисляет церковь, придворно-аристократическую среду и, наконец, предпринимательство. И конечно, каждая среда налагает ограничения, сообразно своим 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 искусств-

ва (1950–1970 гг.) обращались нечасто и главное – бессистемно. Зато вокруг этих песен естественным путем, исключительно неформально, образовалась своя среда бытования, обеспечивавшая усилиями добровольцев организацию концертов, слетов, конкурсов и фестивалей, аудиозапись песен, выпуск «самоиздатских» сборников и другие действия, направленные на поддержку и популяризацию этого вида художественного творчества (7) (1:286–289). Монополия государственных студий звукозаписи подрывалась самодеятельными, но высококачественными записями песен на магнитных лентах.

Не зная о существовании особого типа культуры, задолго до разговоров о нем, но 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 четвертый, поет 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 – писал известный бард. – Однако эта многоканальная уязвимость становится, как ни странно, достоинством в глазах любителей самодеятельной песни. Она, песня, ее музыкальный строй, стихи, самое искреннее волнение автора, его манера держаться на сцене – никак не отрепетированная и никем не отрежиссированная, – все это вместе и является как бы крохотным, но живым и волнующим сколом человеческой души; и вся эта картина, это живое отражение души, взгляда человека на мир и называется песней»* (15).

В. Прокофьев. *«Синкретические культуры первобытности и варварства едины. Они не знают разделения на профессиональное (артистическое) и непрофессиональное (народно-стихийное), на “высшее” и “низовое”, на ученое и профанное искусство. Этого не знают (или не знали до последнего времени) и “традиционные” культуры задержавшихся в своем развитии народов. Здесь нет двух культур, и уже тем более не может быть речи о какой-то третьей»* (35:13).

Комментарий. Однако сказанное Прокофьевым не отрицает возможность возрождения на новом этапе развития цивилизации традиции синкретического искусства, ведущей свое начало из глубины веков. Именно здесь – в выраженном синкретизме создания художе-

ственного произведения – таятся эстетические особенности авторских песен, о чем подробнее будет сказано ниже.

В. Прокофьев. *«В любом случае это плод досуга, индивидуальное возмещение в свое время не реализованных художественных потенциалов. Это – художественное высказывание перед самим собою (выделено мной. – Л.Б.) в меру собственных сил и невзирая на их ограниченность – одиноко личностная сублимация» (35:20).*

Комментарий. Все сказанное Прокофьевым имеет место в авторской песне, только не ко всем бардам сразу и вместе, а по отдельности к каждой яркой творческой личности. В подтверждение стоит привести три примера. Первый – будет на слова: *«В любом случае – это плод досуга».*

«Наступила осень. Заканчивался мой первый экспедиционный сезон. Пошли дожди. В комнате общежития я стоял перед зеркалом, и все мое 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 напевать, – рассказывает Юрий Кукин. – 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 все то, что вижу слева, погляжу вперед – что-нибудь ценное сообщу про себя в пространство. Таким образом, получилась песня. Я ее долго не пел, пока друзья меня не убедили, что это типично экспедиционная вещь...»

*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 (26:13–14).*

Второй – дадим на цитату *«индивидуальное возмещение в свое время не реализованных художественных потенциалов».*

В отрочестве, видимо, каждый задумывается о своем месте в жизни, о своем 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 это в идеале, что в жизни, как известно, бывает нечасто. А если наклонностей много, да и способности имеются 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 учеба. 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 (начало 1950-х гг.) кампания по борьбе с космополитизмом оставляла Саше надежду поступить лишь в технический вуз. На сторонний взгляд, он выбрал самый неподходящий – горный. По окончании института (с красным дипломом) А. Городницкий получил распределение в Ленинградский НИИ геологии Арктики и до 1962 г. работал в геологических экспедициях на Крайнем Севере (16:283–285). А песни и стихи писал все годы, трудясь сначала геологом, потом – океанологом. И пишет до сих пор, достигнув своего 80-летия.

*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.*

И наконец – пример третий. В подтверждение тезиса: «*Это – художественное высказывание перед самим собою в меру собственных сил и, невзирая на их ограниченность, – одиноко личностная сублимация*». Как раз об этом рассказывает Е. Клячкин в интервью, данном автору этой работы незадолго до эмиграции. «*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. Ослепительное чувство открытия, того, что этого никогда не было.*

Я знал Вертинского, ну конечно, Лещенко, не Льва, разумеется, а Петра. Лещенко, Сокольский – все эти имена тридцатых годов. Но я хорошо понимал, то, что делаю я – это интеллектуальная песня. Песня, претендующая непременно на глубину. Я хорошо отдавал себе отчет на достоверность, и на то, что это не скольжение по поверхности. Я взялся за это дело с ощущением, что жанру, который я собираюсь как бы открыть, подвластно любое человеческое проявление, любое чувство. То есть, то, что ставит себе задачей симфоническое произведение, подвластно также и возможно выразить через песню. Я сознательно не называл ее песней. Это была не песня, это гораздо шире, чем песня, должно было быть. Я ставил перед собой музыкальную задачу и старался ее осуществить на том уровне, который мне был доступен. А иногда даже на том, который был недоступен» (10).

В. 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» (35:21).*

Комментарий. О попытке «окультурить» художников-дилетантов. В 1966 г. вышел в свет виниловый миньон песен известного советского композитора М. Блантера на стихи Б. Окуджавы в исполнении Э. Хилья. На красочном конверте 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, стремится придать 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 молодежь отворачивается от советской песни, – откровенничает Матвей 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

поет на свои мелодии, – пусть увидит, как нужно писать музыку!» (45:88). 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 щемящая ирония, пропало чувство меры, – считает Владимир Фрумкин. – Там, где у Булата тихий и сдержанный марш (“Песенка о ночной Москве”), у Блантера – сентиментально-страстное танго. Грустная и серьезная “Песенка об открытой двери” превратилась в игривый вальс, а печально-ироническая баллада “Старый пиджак” – в бойкий водевильный куплет» (45:88).

То же самое можно сказать о первом опыте исполнения своих песен В. Высоцким с оркестром ансамбля «Мелодия» под управлением Г. Гараняна³. Ритмически свободное, вольное пение Высоцкого оказалось втиснуто в игривую куплетную форму музыкального сопровождения, к которому автор песен был вынужден приноравливаться.

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 возникающие в его ремесленной “сердцевине” тяготения к канонизации приемов все же не могут завладеть всей толщей этого пласта. Отсюда поразительная непосредственность его мировосприятия. Отсюда вольная его изобретательность <...>» (35:25).*

Комментарий. Дается развернуто в следующем разделе.

О «вольном» слое культуры

Теория В. Прокофьева «о трех слоях художественной культуры» применима и к авторской песне. Впервые на такую схожесть обратил внимание А. Дулов, назвав третий слой культуры – «вольным», как наиболее независимый от профессиональных, социальных, идеологических, экономических и даже художественных канонов и условностей в обществе. *«Вольная культура – это мое название, я его нигде не встречал. Она как бы выпадает из этих двух уровней, где ставятся задачи для фольклора и учено-артистической культуры, – делится*

³ Владимир Высоцкий. Песни. ВФГ «Мелодия», 1974.

как бы «открытием» Александр Дулов. – *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 <...>» (8:10).*

Разумеется, слово «вольная» у Дулова не надо понимать буквально, по принципу «что хочу, то и ворочу», свободен от всего абсолютно. Современный бард – культурно высокообразованный человек и его наивность в художественном творчестве, конечно, относительна. Опять же к месту будет вспомнить давние слова Н. Вайнонена о том, что *«самодетельная песня способна воспринять и претворить по своему едва ли не все предшествующие и современные богатства поэтической песенной культуры, при этом ничему не подражая»* (12:18). Поэтому у авторской песни нет и не может быть антагонизма по отношению к двум другим слоям культуры – фольклору и профессиональному, с которыми возможны пересечения традиций, художественных методов, поисков, находок, заимствований и даже – совместное творчество и со-творчество.

Характерными примерами являются авторские песни В. Берковского, А. Дулова, Е. Клячкина, С. Никитина, А. Суханова и многих других на стихи русских и зарубежных поэтов разных времен, художественных направлений и стилей (9:28–33). Когда авторская песня создается не на свои стихи, в ней не считается криминалом внесение существенных изменений в письменную поэзию (сокращение и перестановка стрóf, их компиляция, добавление собственных слов и даже куплетов), с тем, чтобы она стала песенной и продолжала жить по иным законам. Законом другого искусства – авторской песни как представителя «вольного» слоя культуры. И далеко не всегда внутренняя мелодия, размер и ритм прототипа-стихотворения могут совпадать с его песенной версией. Подобные «вольности» требуют пояснения.

Вспомним раннюю песню Юрия Визбора по стихам Ярослава Смелякова «Если я заболею» (3:161), где в двух первых стрóфах заменены или дополнены отдельные слова, третья стрóфа вообще изъята («Порошков или капель – не надо...»), а последние две, объединившись в одну, – романтически перефразированы. В песенном же

варианте все это, не искажая общий замысел поэта, как бы приближает его поэзию к лексике и излюбленным занятиям молодежной туристско-песенной среды поколения шестидесятых.

Сравним как у поэта (1940):

*От морей и от гор
так и веет веками,
как посмотришь, почувствуешь:
вечно живем.
Не облатками белыми
путь мой усеян, а облаками.
Не больничным от вас ухожу коридором,
а Млечным Путем.*

С тем, как у Визбора (1960):

*От морей и от гор
Веет вечностью, веет простором.
Раз посмотришь – почувствуешь:
Вечно, ребята, живем!
Не больничным от вас
Ухожу я, друзья, коридором,
Ухожу я, товарищи,
Сказочным Млечным Путем.*

О появлении песни А. Дулова «Размытый путь» (1976) по стихам Николая Рубцова «Отплытие» (42:160–161) (1967). «<...> 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 – мое, – рассказывает Александр Дулов. – 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 все 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 черт 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”« (9:30).

У публикаторов авторских песен, сложенных на заимствованные стихи, сложилась традиция следующих дефиниций: просто – «стихи» (например стихи Д. Сухарева), «на стихи» (если стихи подверглись небольшому изменению) и «по стихам» (когда стихи подверглись существенным изменениям, как в песне «Размытый путь»). Стихотворный текст обычно публикуется в песенном варианте, а не в письменном, как у поэта.

Заметим, что и некоторые профессионалы оказались небезразличными к интонационным находкам бардов. Известны блестящие стилизации под авторскую песню, такие как «Ну что тебе сказать про Сахалин» Я. Френкеля, которую композитор дал исполнять Ю. Визбору, или песни М. Таривердиева для фильма Э. Рязанова «Ирония судьбы, или С легким паром», исполненные в фильме А. Пугачевой и С. Никитиным. Достойными примерами межслоевого со-творчества служат совместные песни Б. Окуджавы с композитором И. Шварцем (Песня Верещагина из к/ф «Белое солнце пустыни») (1:375), «Песенка кавалергарда» из к/ф «Звезда пленительного счастья») (23:436) и Ю. Кима с композиторами В. Дашкевичем («Журавль» (23:345), «Куда ты скачешь, мальчик» (23:364)) и Г. Гладковым («Давайте негромко» из т/ф «Обыкновенное чудо» (23:237), «Белеет мой парус» из к/ф «Двадцать стульев» (22:243)).

Более того, многие отечественные барды, относясь в песенном творчестве к третьему «вольному» слою художественной культуры, одновременно – достойные профессионалы в ее «верхнем» слое. На-

зовем лишь некоторых: кинодраматург и поэт Е. Агранович; художник, прозаик и сценарист М. Анчаров; журналист А. Якушева; киноактер 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”».*

Записи его песен слушали в кабинетах высокие начальники, но они же не допускали барда к афишным концертам. Зато Высоцкий заслужил всенародное признание, отразив в своих песнях быт и культуру самых разных слоев населения, широко внедряя в песню бытовую лексику, поэтизируя разговорную речь. *«Ну ничего я им создам уют – / Живо он квартиру обменяет, – / У них денег – куры не клюют, / А у нас – на водку не хватает!»*

«Вольность» срединного слоя культуры по Дулову, прежде всего, – в нравственном, духовном самосохранении, противостоянии разлагающему и стандартизирующему давлению масскультуры и пресс-идеологии. Что означает: на личностном уровне – спасение независимой индивидуальности каждой человеческой души, и на уровне общества – сохранение здорового нравственного потенциала народа (18:2). «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. Вот почему «вольная» песня существовала прежде и непременно продолжит бытование в дальнейшем. И в Советском Союзе, и в России, равно как и в других странах, приобретая в них разное обличье, зависимо от исторически сложившихся культурных традиций, теми, что богат каждый народ.

С развитием городов и промышленности, а затем и с наступлением эпохи НТР появляется все возрастающая прослойка людей (рабочих, инженеров, служащих), оказавшихся оторванными и от «верхней» и от «нижней» культуры. По отношению к первой их не устраивает быть только потребителями: талантливый человек стремится к многогранной реализации данного от природы таланта, а от второй – они постепенно удаляются, считая ее в подлиннике – архаичной, не связанной с собственным бытом, а в суррогатах – неприемлемой. Возникает так называемая «третья культура», порождающая «искусство самовывживания» современного человека в условиях дифференциации труда, когда каждый профессионально выполняет функцию, ограниченную тесными рамками «производственной необходимости». Как раз к этому слою культуры, как нам представляется, и принадлежит явление авторской песни (16:12–13). Необходимым дополнением послужит еще одно высказывание Дулова: *«Подобно всем другим струям вольной культуры, бардовская песня, несомненно, должна быть оценена и как художественное явление (всем известны авторские имена мирового класса) и как нестандартная социальная сила, сыгравшая свою организующую и связующую роль. Но главная заслуга и ценность бардовской песни лежит все-таки, на мой взгляд, не в эстетической и не в социальной области, а – в этическом служении»* (18:2).

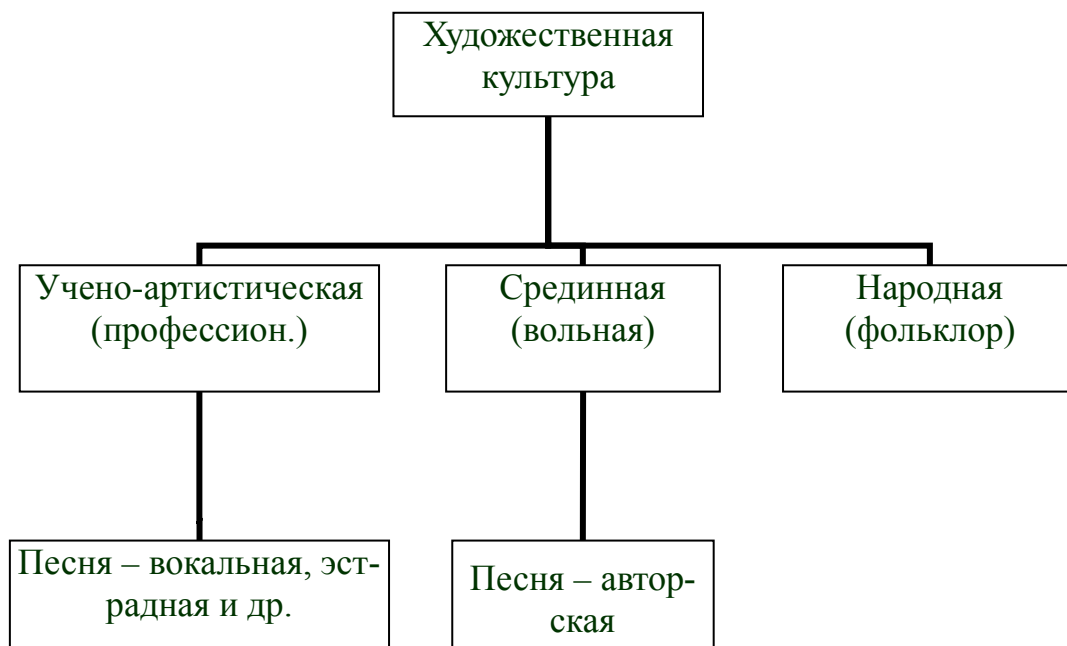


Рис. 1. Многослойная структура художественной культуры

Заметим: достижение главной ценности авторской песни, конечно же, неосуществимо при низком художественном уровне. Здесь неприемлемо расхожее выражение «цель оправдывает средства». Поставленная цель требует иных средств, адекватных ее высокой миссии. Каких именно – будет рассмотрено ниже. А этот раздел завершим графической иллюстрацией структуры художественной культуры применительно к явлению «авторская песня», что отображено на рис. 1.

От синкретизма к синкретическому искусству

Описанный выше устный творческий метод отечественных бардов в своем естестве ориентирован на создание целостного музыкально-словесного высказывания. Ни одна из его компонент (музыка, стихи, исполнение, аккомпанемент) не претендует на художественную самодостаточность. Конечный результат – песня – воспринимается и оценивается нечленимо.

Неразрывное единство составляющих этих песен, называемое синкретическим, отмечали многие, как ранние, так и поздние исследователи. Например, Ю. Андреев писал: *«итак, первая черта самодеятельной песни, определяющая ее особое положение, состоит, так сказать, в повышенном синкретизме»* (2:60), а И. Соколова констатировала как известный факт: *«синкретизм авторской песни послужил причиной того, что в печати ее называли “целым художественным явлением”»* (41:3).

«Теперь об отличиях от традиционных музыкальных форм, – анализирует Б. Савченко. – Авторская песня – искусство синкретическое, нерасчлененное: автор пишет стихи, придумывает к ним музыку и сам исполняет свое произведение. Эта неразложимость, триединство слова, мелодии и пения, принадлежащие одному человеку, и является наиглавнейшим признаком авторской песни, отличающим ее от той же эстрадной песни, где многое компенсируется содружеством разных лиц – композитора, поэта и артиста» (39:4).

Представим себе мысленно такую ситуацию: творчески талантливый человек, обладающий комплексом развитых слухов (музыкальным, поэтическим, ритмическим и др.), сочиняет песню под возможности собственного голоса и в расчете на ее собственное публичное исполнение. К чему он будет органично стремиться? Конечно, к

целостности готового произведения, особо не заботясь о художественных достоинствах отдельных компонент. Для него единица измерения – песня. При устном творческом методе такой результат достигается за счет синкретизма – особого творческого состояния, в основе которого лежит интуиция. То есть, не путем синтеза музыки, слов, исполнения, оркестрового или иного сопровождения, как это происходит в традиционном профессиональном искусстве, которое фактически является не авторским, а – соавторским. Отсюда следует, что авторская песня относится к синкретическому искусству и представляет собой один из его современных видов, эстетика которого состоит в восприятии «неразложимого целого».

«Лучшие из наших песен те, в которых найдено своеобразное неразложимое целое, – рассуждал в свое время Юлий Ким. – 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» (33:21).

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.

Свойство художественного произведения существовать как неразложимое целое автор настоящей работы, возможно, впервые назвал «синкретикой» – соответственно синкретическому искусству, к которому относится подобное произведение (7).

О происхождении и толковании слова «синкретизм» существует немало различных суждений.

«Есть еще один термин, более привычный, и, очевидно, он ближе к моему случаю: синкретизм», – записал однажды в личный дневник поэт Павел Антокольский. – *У него богатое прошлое в истории куль-*

туры, в истории поэтики особенно. Явление Окуджавы, Новеллы Матвеевой и других прямо сюда относится. Это люди, по меньшей мере, двух в равной степени сильных дарований – в области поэзии и музыки одинаково» (14:406–407).

Можно привести немало цитат и высказываний о синкретизме как о ранней форме искусства, фактически пра-искусства, возникшей на заре цивилизации (32:660, 28:380, 27:28). Но в основном все они ссылаются на давнюю работу А. Веселовского «Синкретизм древнейшей поэзии и начала дифференциации поэтических родов» (19). В ней, в частности, есть такие слова: *«Попытка построить генетическое определение поэзии с точки зрения ее содержания и стиля на эволюции языка-мифа будет по необходимости не полна, если не считается с одним из наиболее существенных элементов определяемого: ритмическим. Его историческое объяснение в синкретизме первобытной поэзии: я понимаю под ним сочетание ритмованных, оркестрических движений с песней-музыкой 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 незначащих, несодержательных слов, носителей такта и мелодии» (13).*

Стоит отметить, что современные люди постоянно совершают синкретические акты, являя себя целостно в общении с себе подобными, – одновременно говоря, жестикулируя, меняя мимику и пр. Но это – проявление «синкретизма бытового». Мы же рассматриваем «синкретизм художественный» – особое состояние творческого человека, основанного на интуиции, наивном дилетантизме, в результате которого на свет появляется новое художественное произведение как единое целое. Слегка перефразируя Майерса, можно сказать, что интуитивное пространство такого творчества проистекает из бессознательной переработки информации, из области неявного знания, приобретенного посредством опыта, не специально. Оно недоступно для осознания, оно интуитивно (30:64).

Исследователи разных видов и жанров современного искусства с целью выяснения их сути и специфических особенностей вынужденно прибегают к понятию «синкретическое искусство», полагая, в том числе, 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» (17).

О возможности существования современного синкретического искусства применительно к авторскому песенному творчеству, по-видимому, впервые догадался М. Анчаров. «Как-то в квартире у соседей по дому, где мы жили до войны, я нашел книгу, в которой прочел о синкретическом искусстве, – вспоминает он в одном из интервью. – И меня поразила мысль, что, оказывается, синкретическое искусство – это когда в одном лице все искусства рядом. Вот оттуда все пошло. Меня поразило, насколько это здорово. Это то, что называется сейчас – театр одного актера. А тут – опера одного актера <...> В конце XX в., в самое “машинное” время, человек хочет себя чувствовать и музыкантом, и художником, и поэтом одновременно <...>» (4:16).

В поиске отличий

Разумеется, синкретическое искусство XX в. нельзя считать чем-то недоразвитым и сравнивать его напрямую с искусством первобытного общества. Изменилось время, изменился человек. Появились совершенно иные, до того немыслимые технические возможности: звукозапись и видеозапись, позволяющие фиксировать синкретические действия, демонстрирующие произведения синкретического искусства. Однако есть и более глубинные отличия современного синкретического искусства от того пра-искусства, как оно понималось Н. Веселовским касательно древних времен. Поиски отличий начнем с осмысления еще одной его цитаты.

«Преобладание ритмическо-мелодического начала в составе древнего синкретизма, уделяя тексту лишь служебную роль, указывает на такую стадию развития языка, когда он еще не владел всеми своими средствами, и эмоциональный элемент в нем был сильнее содержательного, требующего для своего выражения развитого сколько-нибудь синтаксиса, что предполагает, в свою очередь, большую сложность духовных и материальных интересов, – писал Н. Веселовский. – Когда эта эволюция совершится, восклицание и незначащая фраза, повторяющаяся без разбора и понимания, как опора на-

пева, 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» (13).

Иными словами, поначалу в синкретической песне, рассматриваемой 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 все 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» (36).* Затем постепенно произойдут дальнейшая дифференциация искусств, а вместе с ней и их профессионализация. Появляются 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 И. Иоффе (20:XVI).

В современном синкретическом искусстве на примере «авторской песни» происходит обратный процесс: неделимое соединение в целое носителей образности, присущих разным развитым видам искусств, а не находящихся на ранней стадии цивилизации. Содержательной основой изначально становится «слово», более того, многие исследователи подчеркивают, что оно непременно – «поэтическое». Иные даже называют его «доминантой»⁴. Просматривается также различие в преобладающем способе создания-исполнения песни в далеком прошлом и авторской песни сегодня. Так, давным-давно преобладал «синкретизм коллективный», теперь же в авторской песне мы преимущественно наблюдаем «синкретизм индивидуальный»⁵. *«К при-*

⁴ Применение термина «доминанта» к поэтическому слову, как представляется, применимо не ко всем авторским песням.

⁵ «Синкретизм коллективный» наблюдается при исполнении залом в едином порыве таких песен, как «Возьмемся за руки, друзья» или «Как здорово, что все мы здесь сегодня собрались».

знакам синкретической поэзии, – отмечает Н. Веселовский, – *принадлежит и преобладающий способ ее исполнения: она пелась и еще поется и играется многими, хором; следы этого хоризма остались в стиле и приемах позднейшей, народной и художественной песни»* (13). Другими словами, в древнем способе исполнения песни мало выражено личностное начало. В отличие от синкретизма первобытного, авторскую песню, как правило, создает один человек, а личностное начало подчеркнуто 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»*, – в свое время говорил М. Анчаров (4:16).

Современное синкретическое искусство можно еще трактовать и как проявление «жанрового синкретизма». На примере авторской песни – это единое целое, сплавленное (а не соединенное) из разных жанров профессионального искусства, но по собственному методу и – с собственной стилистикой.

Творческий акцент создания авторской песни на слитность слова, ритма и мелодии, интонационности, 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, – подчеркивает Олег Генисаретский. – Важно, что оно может быть и естественно наследуемым из исторического прошлого, и обретаемым в настоящем (выделено мной. – Л.Б.)...»* (17).

Но и это еще не все. Неотделимыми от авторского исполнения песни элементами синкретики становятся такие неформализуемые понятия, как вдохновение и энергетика. То, что необъяснимо, но неизбежно воспринимается зрителями и слушателями на эмоциональном и подсознательном уровнях. Все вместе – это и есть синкретическое искусство, творимое на глазах у публики и даже совместно с публикой, поскольку и вдохновение и энергетика, существенно зависят от ее реакции.

Оказалось, что как раз такой метод песенного творчества нередко приводит к иному качеству конечного продукта, недоступному про-

фессионалам, реализующим метод коллективного участия с разделением труда на композитора, поэта, исполнителя и аккомпаниатора. Яркий пример тому – «Гренада» В. Берковского (11:12–14), единственное прижившееся музыкальное прочтение этого стихотворения М. Светлова, несмотря на попытки многих известных композиторов (К. Листова, М. Таривердиева и др.). Их неудача обусловлена стремлением сочинить оригинальную музыку (да еще под определенных артистов, обладающих яркой индивидуальностью⁶) такого же уровня, как и стихотворение. Но «Гренада» имеет внутреннюю мелодию, конкурировать с которой архисложно. Можно только ее услышать и бережно высветить в единстве с ритмом стиха, заданным поэтом. Берковский не сочинял музыку к стихам, а сразу создавал песню – в целом.

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) (25:113). Критерием принадлежности к группе служит число носителей образности, используемое в конкретном искусстве. Если такой носитель присутствует в единственном числе: живопись, скульптура, музыка, литература, – то это искусство первой группы. Искусства, использующие несколько носителей образности, относятся ко второй группе: архитектура, театр, кино... Сюда также попадает традиционная эстрадная песня, являющаяся примером разделения труда на композитора, поэта (текстовика), артиста, аранжировщика, постановщика номера и пр. *«Синтетические искусства предполагают режиссуру, то есть определенную последовательность компоновки образа. Режиссура осуществляется на основе словесного текста – сценария»* (37:117). Или используется иной схожий способ: план, процедура, регламент, последовательность действий. В основе синкретических искусств, как уже говорилось, лежит интуиция (наив), ориентированная на создание «неделимого целого», реализуемого с включением в творческий процесс многогранных художественных дарований современного человека. Вот почему синкретические искусства следует выделить в отдельную группу, увеличив число групп искусств в упомянутой классификации до трех, что отражено на рис. 2.

⁶ У К. Листова – это Утесов, а у М. Таривердиева – дуэт Г. Беседина и С. Тараненко.

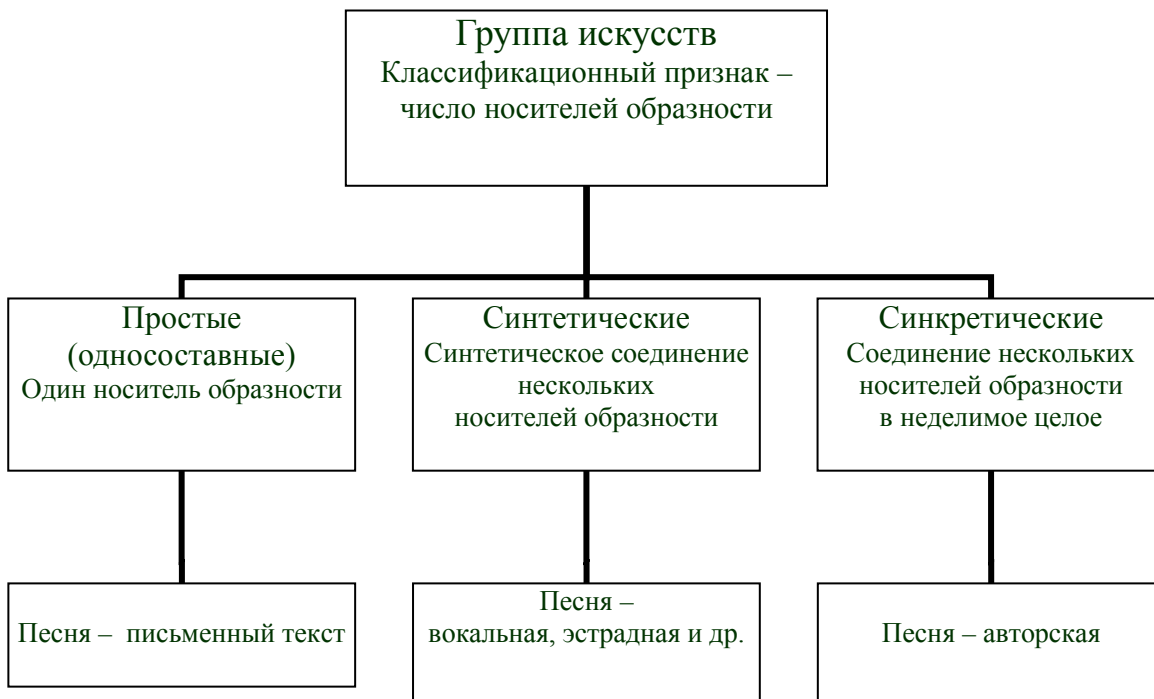


Рис. 2. Общая классификация групп искусств

Авторская песня создается-исполняется как бы «для себя», но в момент ее исполнения имеет место слияние (синкретизм) художника и публики, которое на практике может быть в большей или меньшей степени. В пределе возможен «синкретический резонанс», обусловленный прямой взаимосвязью синкретизмов двух видов: создания-воссоздания и восприятия. Ведь для того чтобы авторская песня целостно воспринималась зрителем, в ней должна быть обеспечена такая возможность ее создателем, как на стадии ее создания, так и на последующих – воссоздания. Любая попытка автора песни ее сконструировать, проявить неискренность, «потрафить» вкусу публики будет с неизбежностью выявлена и, так или иначе, отвергнута. *«Неискренность – это не обязательно ложь. Неискренна и деланность вещи»* (34:218).

Взаимоотношения создателя авторской песни со зрителем можно в первом приближении и, конечно, условно, представить некоторой цепочкой активных действий. Начинается все 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. Еще раз подчеркнем, что при создании авторской песни

возможно использование предварительных заготовок: словесных (поэтических), мелодических, гармонических, причем, как собственных, так и заимствованных. Такой артеакт не носит непременно непрерывный и кратковременный характер; он может быть длительным по времени, стадийным и, более того, примером действия типа «сам себе зритель». Обозначим его – «синкретизм создания». Готовую песню – артефакт, его создатель, если считает это возможным, выносит на суд зрителя, демонстрируя как бы «синкретизм воссоздания» и надеясь на ответный «синкретизм восприятия», в идеале – на состояние – «синкретический резонанс».

Разумеется, речь идет о подготовленном зрителе, воспринимающем образный язык и стилистику данного искусства, а не являющимся «случайным гостем» на концерте современного барда. То же касается узких профессионалов, которые «на автопилоте» заостряют внимание на якобы несовершенстве отдельных компонент авторских песен, на чем поначалу споткнулся музыковед 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. <...> Лед тронулся, когда я начал встречаться с живым исполнением “поющих стихов”»* (45:73). С другой стороны, оценивая авторскую песню как произведение сугубо литературное, поэтическое и, соответственно, предъявляя к ней требование качества печатной поэзии, можно прийти к такой же профессиональной однобокости восприятия, только взглядом филолога. *«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, – упреждает такой подход философ В. Толстых. – Но все, вместе взятое, образует некий сплав – уникальный, индивидуально невоспроизводимый, оказывающий на слушателя сильнейшее воздействие»* (43:152–168).

Заключение

Самозадача творца в этом виде искусства состоит в создании на интуитивном уровне целостного произведения – в собственном, а

следовательно, и в зрительском восприятии, получившего имя – *авторская песня*. Не путем композиторского самовыражения, сопровождаемого нотной записью музыки, а непосредственно – в исполнении, когда основным инструментом служит голос во всем его индивидуальном разнообразии, дополненный гитарным или иным аккомпанементом.

Авторская песня – носитель живого образного русского языка, облеченного в доступную для восприятия музыкально-интонационную форму. Значимость «авторской песни» как особого – синкретического искусства – не в том, что это поэзия, не в том, что это музыка, и не в актерско-исполнительском мастерстве. Хотя из всего огромного массива авторских песен можно привести достойные примеры и первого, и второго, и третьего. Значимость «авторской песни» – в неразложимом единении живого образного русского слова с природным певческим человеческим голосом, бесконечно разнообразным и индивидуально неповторимым, как отпечатки пальцев.

Представляется, что рассмотренные в данной работе особенности явления «авторская песня» дают основание классифицировать его в системе взаимосвязанных координат «культура-искусство» как принадлежащее к «вольному» слою художественной культуры и к современному синкретическому искусству. Что, в свою очередь, позволяет выявить как оценочные два главных критерия качества авторских песен.

1. Степень доверия, вызываемого авторской песней в контакте ее создателя со зрителем (слушателем).

2. Возможность целостного восприятия зрителем (слушателем) авторской песни, заложенная ее создателем.

Обратим внимание, что первый критерий имеет этический оттенок, а второй – эстетический. Вместе же они образуют неделимое единство этической и эстетической основ авторской песни, чем ценно это искусство и в чем состоит его отличие от многих схожих других.

1. Авторская песня: Антология / сост.д. Сухарев. 2-е издание, испр. и доп. Екатеринбург: У-Фактория, 2003.

2. Андреев Ю.А. Стрелка компаса // Андреев Ю.А., Вайнонен Н.В. Наша самодеятельная песня. М.: Знание, 1983.

3. Антология бардовской песни. М.: Эксмо, 2008 ил.

4. Анчаров М. Мысли вслух об авторской песне // Неделя. 1988. № 24.
5. Беленький Л. Единица измерения – песня // Поэзия: Альманах. Вып. 53. М.: Мол. гвардия, 1989.
6. Беленький Л.П. Авторская песня и творческий метод ее создания. // Обсерватория культуры. 2012. № 4.
7. Беленький Л.П. Авторская песня как особое явление отечественной культуры в форме художественного творчества. Сетевой научно-культурологический журнал RELGA. №4 (184) 10.03.2009. Сайт. URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wo/4.2.0.0.0.0.21.0.1>.
8. Беленький Л.П. Авторская песня – явление отечественной культуры // Воспитательный потенциал авторской песни. М., 2010.
9. Беленький Л. О бардах и менестрелях. Неприрученная гитарная поэзия // Библиотечное дело. 2010. № 10.
10. Беленький Л.П. Откровения мастера. Неопубликованное интервью с известным бардом Евгением Клячкиным. 1990 г. Сетевой научно-культурологический журнал RELGA. №2 (240) 01.02.2012. Сайт. URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?searchPattern=%D0%9E%D1%82%D0%BA%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%8F+%D0%BC%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0&textid=3114&level1=main&level2=articles>.
11. Берковский В.С. Я выбрал песню / сост. В. Романова. М.: АСТ: Астрель, 2008. Ноты, ил.
12. Вайнонен Н.В. И массовость, и мастерство // Андреев Ю.А., Вайнонен Н.В. Наша самодеятельная песня. М.: Знание, 1983.
13. Веселовский А.Н. Синкретизм древнейшей поэзии и начала дифференциации поэтических родов // Веселовский А.Н. Три главы из исторической поэтики. Сайт. URL: http://az.lib.ru/w/weselowskij_a_n/text_0080.shtml.
14. 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.
15. Визбор Ю. Три вопроса к менестрелям // Аврора. 1981. № 12.
16. Возьмемся за руки, друзья! / автор-составитель Л.П. Беленький. М.: Мол. гвардия, 1990. Ноты, ил.
17. Генисаретский О. Искусство и духовная жизнь. Сайт. URL: <http://prometa.metod.ru/olegen/publications/133>.

18. Дулов А.А. Все мы – из вольной культуры // Авторская песня. № 1. 1994.
19. Журнал Министерства народного просвещения. 1894. № 5. Отд. 2 («Из введения в историческую поэтику»), 1895.
20. Иоффе И.И. Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. Л.: Ленизогиз, 1933.
21. Каманкина М. В. Самодеятельная авторская песня 1950–1970-х годов (к проблеме типологии и эволюции жанра): канд. дисс. М.: ВНИИ искусствознания, 1989.
22. Ким Ю.Ч. Сочинения: Песни. Стихи. Статьи и очерки / сост. Р. Шипов. М.: Локид, 2000. Ил.
23. Классика бардовской песни / сост., авт. вступ. ст. Р. Шипов. М.: Эксмо, 2009.
24. Конен В. Дж. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. М.: Музыка, 1994.
25. Кравченко А.И. Культурология: учебное пособие для вузов. 3-е изд. М.: Академический проспект, 2002.
26. Кукин Ю.А. Дом на полпути: сб. / сост. и примечания А. и М. Левитан (Б-ка авторской песни «Гитара и слово»). М.: Советский фонд культуры, 1990. Ноты, ил.
27. Культурология. История мировой культуры: учеб. для вузов / под ред. А.Н. Марковой. 2-е изд., перераб. и доп. М.: ЮНИТИ, 2003.
28. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. М.: Сов. энциклопедия, 1987.
29. Люди идут по свету: Книга-концерт / сост. Л.П. Беленький и др. М.: Физкультура и спорт, 1989. Ноты, ил.
30. Майерс Дэвид. Интуиция. Возможности и опасности. Питер, 2011.
31. Михалев И.П. Выбранные места из разговоров с друзьями: сб. / сост. Э.Б. Крельман (Б-ка авторской песни). М.: Прейскурантиздат, 1990. Ноты, ил.
32. Ожегов С.И. Словарь русского языка. Изд. 9-е испр. и доп. / под ред. Н.Ю. Шведовой. М.: Сов. энциклопедия, 1972.
33. Песня единая и многоликая: (Беседа за круглым столом с А. Галичем, М. Анчаровым, Ю. Визбором и др.) / Репортаж вели А. Асаркан и Ан. Макаров // Неделя. 1966. Янв. (№1).
34. Померанцев В. Об искренности в литературе // Новый мир. 1953. № 12.
35. Прокофьев В.Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах)

вах) // Прimitив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., Наука, 1983.

36. Розенфельд Б. Статья «Синкретизм» // Литературная энциклопедия. Т. 10. М.: Худож. лит., 1937. Верстка невышедшего издания (экземпляр из личной библиотеки В.М. Живова).

37. Рождественский Ю.В. Введение в культуроведение. Изд. 2-е, испр. М.: Добросвет, 2000.

38. Рылева А.Н. О наивном. М.: Академический проект: Российский институт культурологии, 2005.

39. Савченко Б.А. Авторская песня. М.: Знание, 1987.

40. Славин А.Л. «Зеленая карета» и космическая ракета. Сетевой научно-культурологический журнал RELGA. №4 (242) 01.03.2012. Сайт. URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?searchPattern=%D0%A1%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D0%B8%D0%BD&textid=3140&level1=main&level2=articles>.

41. Соколова И.А. Авторская песня: от фольклора к поэзии / ГКЦМ В.С. Высоцкого. М.: Благотворит. фонд Владимира Высоцкого, 2002.

42. Среди нехоженых дорог одна – моя: сб. туристских песен / сост. Л.П. Беленький. М.: Профиздат, 1989. Ноты, ил.

43. Толстых В.И. В зеркале творчества (В. Высоцкий как явление культуры) // Вопросы философии. 1986. № 7.

44. Фрумкин В. Об Окуджаве, Галиче, жанре авторской (бардовской) песни. Сайт. URL: http://www.bards.ru/press/press_show.php?id=312.

45. Фрумкин В. Певцы и вожди. Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2005.

46. Щуплов А. Недописанная история одной «болезни» // Поэзия: Альманах. Вып. 52. М.: Мол. гвардия, 1989.

А.И. Быстров

Динамика интерсубъективности: от поисков единомыслия к авторству

УДК 008:001.8

Рассматривается феномен интерсубъективности как особой общности между познающими субъектами и как основа для их взаимодействия и условие передачи знаний. Определяется значимость