

УДК 008 «312»; 782/785  
ББК 85.31

Л.П. БЕЛЕНЬКИЙ

## АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ КАК ИСКУССТВО ДОВЕРИТЕЛЬНОГО ОБЩЕНИЯ. К ВОПРОСУ О ПОНЯТИИ «ЖАНР»

Рассматриваются малоизученные аспекты русской авторской песни советского периода. Исследована типология отношения понятий «жанр» и «авторская песня» в контексте мировой песенной культуры в плане теории речевых жанров М. Бахтина и искусства доверительного общения как типа особенного творчества.

*Ключевые слова:* русская культура, песенная культура, жанр, речевой жанр, типология, авторская (бардовская) песня.

Во многих публичных выступлениях, печатных работах и в Интернете авторскую песню называют «жанром». Давать подходящие ссылки не имеет смысла, поскольку трудно найти статью или диссертацию, где слово «жанр» относительно словосочетания «авторская песня» не употреблялось бы как термин общего значения, что характерно для всех отечественных бардов, а также для исследователей, архивистов и вообще знатоков-любителей рассматриваемого песенного творчества. Как само собой разумеющееся, все они говорят об «авторской песне» будто о некоем «жанре», за редкими исключениями не утруждая себя пояснениями, что они собственно имеют в виду. Достаточным примером служит общее определение авторской песни в энциклопедической статье Л. Левина: «Авторская (иначе — “бардовская”, “поэтическая”) песня — *современный жанр* (курсив мой. — Л.Б.) устной поэзии (“поющая поэзия”), сформировавшийся на рубеже 1950—1960-х годов в неформальной культуре студенчества и молодых интеллектуалов» [1, с. 8], содержащей почти полный набор эпитетов к словам «песня» и «поэзия», применяемых представителями разных дисциплин для обозначения этого вида художественного творчества.

Видимо, в который раз, возникает типичная ситуация, связанная с авторской песней как феноменом русской культуры, когда, кажется, интуитивно всем понятно, но объяснить — трудно. Проблеме системного описания авторской песни в ее целостности с раскрытием структурно-типологических связей и отношений в пространстве «культура» — «искусство» была посвящена статья автора этой публикации [2]. Настоящая работа представляет собой развитие данного исследования в направлении недостаточно изученных аспектов русской авторской песни советского периода.

### От песни к песенной культуре

В поисках так и невыясненного «жанра» стоит обратиться к монографии В. Конен, в которой ее автор, говоря о джазе и роке как представителях «третьего пласта» художественной культуры, ставит как бы простой, но вместе с тем неочевидный вопрос: «Есть ли у нас достаточно ос-

нований называть джаз и рок жанрами в академическом понимании этого термина?». «Строго говоря, нет, — сама себе отвечает музыковед. — И не только потому, что каждый из них имеет свои жанровые подразделения, свои многочисленные субкультуры». Границы рассматриваемых музыкальных форм, полагает В. Конен, «гораздо шире границ собственно жанра в традиционном понимании этого термина, относящегося, как правило, к явлениям, которые складывались и отчеканивались на протяжении длительного времени, подчас охватывающего века». И далее подчеркивает: «Они отмечены концентрацией формальных признаков, придающих жанру не только его неповторимость, но также внешнюю замкнутость. В научной литературе жанр всегда трактовался как один из признаков художественного стиля» [3, с. 3—4].

Автор данной статьи методом сравнения основных признаков профессионального искусства и фольклора показал, что нахождение авторской песни в срединном пласте художественной культуры наглядно отображает короткая формула: «устное авторское песенное творчество». Если из этой формулы исключить слово «устное», можно перейти границу к профессиональному искусству. И напротив, убрав «авторское», получить фольклор [2, с. 52]. Поэтому сомнения В. Конен о применении термина «жанр» к джазу и року, видимо, также справедливы и для авторской песни. Широту жанровых границ исследуемого феномена, когда эти песни еще называли самодеятельными, отмечал журналист Н. Вайнонен: «В целом же самодеятельная песня явно выламывается из привычных тематико-жанровых рамок, нередко задавая исследователям трудные вопросы» [4, с. 18].

Размышляя о толковании термина «жанр» применительно к «авторской песне», необходимо уточнить, о каких жанровых рамках идет речь: тематических (исторических, патриотических, лирических, детских), социальных (студенческих, туристских, песнях геологов и пр.). Или речь идет о исторически сложившихся устойчивых разновидностях художественного произведения, именуемого «песня» (как на то ориентирует словарь [5, с. 179]). То есть, задать для этих песен общие рамки-границы попросту невозможно, а определять частные и идти от них

к общему в силу неисчислимого разнообразия частных — вряд ли имеет смысл. Ведь концепция Н. Вайнонена, утверждающая, что самодеятельная песня «представляет собой открытую систему, способную воспринять и претворить по-своему едва ли не все предшествующие и современные богатства поэтической и песенной культуры» [4, с. 18], до сих пор теоретически правомерна, по меньшей мере, с двух точек зрения. Во-первых, Н. Вайнонен убедительно доказал, что в определенный период советского общества эти богатства стали доступными для массового песенного творчества во всей своей полноте<sup>1</sup>. И во-вторых, эта концепция подтверждается реальным, исчисляемым сегодня многотысячным количеством авторских песен, созданных более чем за полвека и демонстрирующих самые разные музыкально-поэтические формы и стили.

Стоит обратить особое внимание на концепт «поэтическая и песенная культура» — и попытаться осмыслить его в контексте полученной формулы и теории В. Конен о трех пластах (слоях) художественной культуры. Действительно, при рассмотрении художественной культуры как трехслойного целого, состоящего из «учено-артистического», «фольклорного» и «третьего»<sup>2</sup> слоев [2, с. 52], неизбежно напрашивается вывод о том, что произведения с названием «песня» присутствуют в каждом из этих слоев, при этом каждый со своими особенностями. К примеру, это могут быть песни эстрадные, авторские и фольклорные.

Логичен вопрос: при таком подходе «песня» — суммарно, во всех своих разнообразных и неисчислимых проявлениях типологически может обозначаться как «жанр» вообще? Думается: нет. Ведь песни в разных слоях культуры и внутри них имеют существенные отличия: по формам, методам их создания, представлением или бытованием, а потому вряд ли могут быть объединены в общий таксон, тем более таксономическую категорию. Таким образом, употребление термина «жанр» по отношению к песне вообще как к песне любой представляется не совсем корректным, хотя порой и встречается в научных публикациях, в частности у философа, музыковеда и культуролога Ю. Дружкина. «Предмет моего исследования — песня. У этого жанра (курсив мой. — Л.Б.) есть свои важные особенности, — пишет автор. — Одна из таких особенностей состоит в том, что песня как жанр весьма консервативный, в течение многих столетий в неизменном виде сохраняющий систему своих важнейших характеристик, тем не менее, обнаруживает высочайшую лабильность, способность гибко и быстро реагировать на все изменения, веяния, тенденции, происходящие в

культуре и в обществе в целом» [6]. Справедливо выделяя такие противоречия «песни» как «консервативность» и «лабильность», Ю. Дружкин также не смог найти для нее общее типологическое понятие, не прибегая к слову «жанр». Как тут не вспомнить утверждение Л. Левиной о том, что «ни одна наука не имеет права употреблять собственные термины “не в строгом смысле”» [7]. Однако, как знать, не исключено, что с учетом совокупности характеристик, обозначенных Ю. Дружкиным для «песни» вообще, а следом и для авторской песни как феномена в целом, типологическое решение проблемы лежит как бы на поверхности. Думается, стоит его выявить.

В порядке научной гипотезы можно предположить, что в трехслойной структуре художественной культуры типологическим «ключом» для всех произведений, содержащихся здесь с названием «песня», могло бы стать собственно само понятие «культура», а не — «жанр», что совпадает со словосочетанием «песенная культура», отмеченным Н. Вайноненом. Иными словами, говоря о песне вообще, под предметом, а скорее объектом исследования, фактически подразумевается «песенная культура» — одна из форм художественной культуры, пронизывающая все ее слои как в пространстве, так и во времени. Тем более, что известны исследования по теории происхождения искусств, обосновывающие «песню» как синкретическое целое в качестве прямого предшественника «музыки» и «поэзии» — самостоятельных искусств, исторически выделившихся как раз из «песни» [8—10].

Кроме того, во все времена средством, оказывающим комплексное воздействие на формирование личности человека, была песня. «Ведь песня людям так нужна, / Как птице крылья для полета», — пел в начале 1950-х годов Л. Утёсов<sup>3</sup>. «Словарный запас, интеллектуальное и эстетическое развитие, комплекс психоэмоциональных состояний человека во многом обусловлены песенным массивом, на котором он воспитан, — считает известный бард и исследователь авторской песни А. Мирзаян. — В людях буквально заложена физиологическая потребность в песне как особого состояния не только сознания и души, но буквально — всего организма. Современная культура в значительной степени — песенная. Песня сегодня даже не столько вид искусства, сколько — часть экологии» (цит. по: [11, с. 5—6]). Значит, поиски «жанра» для авторской песни типологически возможны внутри понятия «песенная культура», возведенного до культурологической категории. Эволюцию мировой песенной культуры можно в самом общем виде представить двумя стадийными формами: устной (дописьменная культура) и письменной (с изобретением письма, в том числе и нотного). Не углубляясь в исторические подробности, стоит отметить, что авторская песня как одна из форм устного песенного творчества, несомненно, принадлежит к письменной культуре.

<sup>1</sup> Речь идет о периоде так называемой оттепели (середина 1950-х — середина 1960-х годов), связанного с десталинизацией, когда заметно ослабла цензура в литературе, кино и других видах искусства, открылись шлюзы для публикаций неизданных произведений русских и зарубежных писателей и появилась относительная доступность для советских граждан произведений современного западного музыкального искусства (джаз, рок-группы и др.). Значимым событием стало проведение в Москве в 1957 году VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов.

<sup>2</sup> По А. Дулову — «вольного».

<sup>3</sup> «С песней по жизни». Музыка И. Дунаевского, слова М. Матусовского.

### Искусство без искусственности

Творческие вечера многих отечественных бардов происходят в форме прямых и скрытых диалогов со зрителями. Прямой диалог включает наряду с исполнением песен авторские комментарии. Рассказываются истории создания песен и фрагменты личной жизни, открываются секреты творчества — своего, коллег и т. д. Все это сопровождается ответами на записки и реплики, поступающие непосредственно из зала. Интенсивность аплодисментов обусловлена степенью зрительского восприятия, уровнем чувств и эмоций публики. Разумеется, в зале, подобном Дворцу спорта, такое (кроме аплодисментов) вряд ли, возможно; и в этом смысле прав Л. Левин, говоря о желаемом соответствии окружающей обстановки характеру песенного общения, в котором «мера доверия и открытости значительно превосходит здесь нормы, допустимые в профессиональном творчестве» [1, с. 9]. Скрытый диалог предполагает со-участие зрителей в творческом процессе, в активном восприятии мыслей и чувств, текста и контекста исполняемых песен. Местами это вызывает желание подпеть автору-исполнителю, мысленно, а то и вслух, что нередко стимулируют сами выступающие. Опять же трудно не согласиться с утверждением Л. Левина, что «такая песня, в отличие от массовой эстрадной продукции, адресована далеко не всем и каждому. Она обращена лишь к тем, кому автор доверяет, кто настроен в унисон с ним, готов разделить его мысли и чувства или, по крайней мере, душевно расположен к нему» [1, с. 9]. Но можно и подискутировать с этим. Далеко не всегда создателям авторских песен приходится выступать исключительно в компании единомышленников и изначально душевно расположенных людей. «Песни пишутся для себя. Но и для людей. Для думающих людей, — рассказывает Евгений Клячкин. — Но я и как автор песен, и как профессиональный исполнитель могу оказаться в любой аудитории. Подготовленной, ждущей от меня новых песен, и той, что слышит такие песни в первый раз <...> И я считаю своей обязанностью, для кого бы я ни пел, — в отпущенные мне два часа заставить зрителей поверить, что все они — умные, хорошие, интересные люди или могут такими быть, и говорить с ними о важном в нашей жизни» [12, с. 11]. Потому умение творчески приобщить к духовности даже не «свою» публику, продемонстрировать залу, что есть не только развлекательная эстрада с ее имитацией чувств, но существует также интеллектуальное искусство — «авторская песня» — задача, которую успешно решали и решают многие отечественные барды. Реализация на практике «искусства доверительного общения»<sup>4</sup> как типа особого творчества, проявляется в способности яркой творческой личности создавать в зрительном зале атмосферу взаимного доверия и взаимопонимания. Стоит обратить

<sup>4</sup> Термин, по-видимому, впервые был озвучен автором настоящей статьи 24 мая 2013 года в докладе «Структурный подход к описанию авторской песни как отечественного социокультурного явления второй половины XX века» по программе теоретических чтений в Городском центре авторской песни (КСП).

внимание, что это возможно только при прямом контакте творца с публикой, но вряд ли достижимо при прослушивании аудиозаписи<sup>5</sup>.

Каков же главный признак доверительности авторской песни? Скорее всего, в естественности, в ее безыскусственности. В отсутствии заранее отработанных приемов воздействия на публику, которыми столь часто изобилует современная эстрада. Аффектация, костюмы, свет, цвет, дым, прыжки, подтанцовки — всего лишь часть внешних признаков, накрепко приклеившихся к современной поп-культуре. Несколько иначе выглядела эстрадная песня советского периода. Тогда поведение артиста на эстраде перед микрофоном должно было быть достаточно скромным, регламентировались стиль одежды и характер танцевальных движений, — без чуждых приемов «иностранины». До исполнения в концерте все песенные номера (непесенные тоже) в обязательном порядке проходили через худсоветы, которые их либо утверждали, либо отклоняли; либо утверждали, но с замечаниями, и их требовалось беспрекословно устранять. Технические пометки стихов (рифмы, размер и пр.) не допускались; определенные требования предъявлялись и к мелодиям. Однако все упомянутые строгости не препятствовали появлению характерных недостатков песенных текстов, таких как: поверхностность, пафосность, обезличенность, плоскость и упрощенность образов, имитация чувств. Доверительные интонации, свойственные лирике песен военного периода («В землянке», «Случайный вальс», «Темная ночь», «В лесу прифронтовом»<sup>6</sup> и др.), в 1950—1960 годы постепенно исчезали. Им на смену пришли браваурные марши («Партия — наш рулевой», «Едут новоселы», «Ленин всегда с тобой», «Если бы парни всей земли», «Марш коммунистических бригад»<sup>7</sup>), песня-напутствия («Комсомольцы-добровольцы», «Прощайте, голуби», «Юность верит в чудеса»<sup>8</sup>) и лирика созидательного труда («Песня о дружбе», «Геологи», «Веселый марш монтажников»<sup>9</sup>). Чистая развлекательность песен вроде «Ландыши», «Мишка, Мишка», «Черный кот»<sup>10</sup> считалась пошлой эстрадой. «Попросили написать что-нибудь для новой концертной программы в летнем театре “Эрмитаж”, пользовавшемся тогда, в 50-е годы прошлого столетия, большой популярностью у москвичей и гостей столицы, — вспоминает композитор О. Фельцман. — Там выступали

<sup>5</sup> «Авторская песня» — отнюдь не единственный жанр, рождающий искусство доверительного общения. Однако этот вопрос не входит в исследовательские задачи настоящей статьи.

<sup>6</sup> К. Листов, А. Сурков; М. Фрадкин, Е. Долматовский; Н. Богословский, В. Агатов; М. Блантер, М. Исаковский, соответственно. Здесь и далее первым указывается композитор, вторым — автор слов. Ссылки даны по изданию: Избранные русские и советские песни. В трех выпусках. — М.: Музыка, 1987.

<sup>7</sup> В. Мурадели, С. Михалков; Е. Родыгин, Н. Солохина; С. Туликов, Л. Ошанин; В. Соловьёв-Седой, Е. Долматовский; А. Новиков, В. Харитонов.

<sup>8</sup> М. Фрадкин, Е. Долматовский; М. Фрадкин, М. Матусовский; П. Аедоницкий, Э. Иодковский.

<sup>9</sup> А. Эшпай, В. Карпеко и Г. Регистан; А. Пахмутова, С. Гребенников и Н. Добронравов; Р. Щедрин, В. Котов.

<sup>10</sup> О. Фельцман, О. Фадеева; музыка и слова Ю. Титова, музыкальная обработка В. Нечаева; Ю. Саульский, М. Танич.

Утесов, Шульженко, Гаркави, другие знаменитые артисты. Словом, взял я стихи Ольги Фадеевой, сел к роялю, и... через пятнадцать минут работа была завершена. <...> Сочинительство доставляло мне радость! Отдал песню Геле Великановой и уехал отдыхать на юг. Через две недели получаю письмо: "Оскар, вся Москва поет твои "Ландыши". Сначала жутко обрадовался, а потом еще больше перепугался. Я только пробовал силы в жанре песни, не знал, как себя вести, чего ждать. <...> Через полгода грянул гром. Одна за другой пошли статьи, в которых меня обвиняли в пошлости и низкопробности. Кое-кто даже договорился до расшатывания устоев советской власти. Дескать, Фельцман сознательно устроил провокацию. Песню перестали передавать по радио, запретили включать в официальные концерты. <...> И ладно бы критика продолжалась месяц или два. "Ландыши" двадцать с лишним лет фигурировали в качестве образца безвкусицы! Наверное, рекорд, достойный Книги Гиннеса» [13]. Вот какой была реакция на легкую беззаботную песенку при полном отсутствии в ней какой-либо крамолы. О наличии же в советских песнях, звучавших по радио и телевидению, подлинных проблем, реальных житейских коллизий, волновавших людей, и речи быть не могло. Безыскусственная личностная интонация, не камуфлировавшая реальность, в них почти отсутствовала.

В народе метод соцреализма, одобренный партийными органами в литературе и искусстве как универсальный<sup>11</sup>, переводился на доступный русский следующей максимой: «Описывать действительность не как есть, а как хотелось бы (партийным идеологам. — Л.Б.)». Бывали, конечно, и исключения из правил, особенно в песнях для кино, где типажи и ситуации по сценарию должны были выглядеть естественными («Тишина за Рогожской заставой», «А снег идет», «Старый клен»<sup>12</sup>). Но в данном случае упомянуты системные пороки искусственности (трафаретности) большинства советских песен, созданных профессиональными композиторами и поэтами — членами творческих союзов, как прямое следствие идеологического влияния КПСС, стремившейся подчинить себе все сферы общественного бытия, включая духовную культуру.

В противовес официальной эстраде авторская песня являла собой искусство без искусственности<sup>13</sup>. Авторские песни как неофициальное искусство, не подверженное цензуре и социальному заказу, предстали перед советскими людьми правдивыми и искренними, повествующими о жизни, какой она есть на самом деле, и потому вызывающими доверие. Их создатели, как правило, не были диссидентами. В своих песнях они попросту выражали

подлинные мысли и чувства интеллектуально развитого, думающего и духовно раскрепощенного человека и считали возможным делиться своим песенным творчеством с современниками. По сути, в стране сформировалась параллельная песенная культура, заслужившая название «русская авторская песня в советской культуре». Описанное противоречие весьма точно изображено в песне Г. Васильева «Вечный думатель» [14, с. 209—210], сочиненной в 1986 году к I Всесоюзному фестивалю авторской песни:

Под чью-нибудь дуду любую ерунду  
Отплясывать приходится частенько:  
Рукой голосовать, ногой маршировать  
И головою гвозди забивать.  
Но, слава Богу, думать мы свободны,  
Когда угодно и о чем угодно,  
И самый дикий вздор смешон нам до тех пор,  
Пока урчит невидимый мотор.

Однако стилистика исполнения авторской песни как вида устного песенного творчества отличалась не только от стиля официальной эстрады, но и от исполнительской манеры, характерной для оперных арий, романсов, народных песен и требовавшей специально поставленного голоса. Она также включала в себя специфические сценические приемы воздействия на публику: демонстрацию диапазона певческих возможностей; академичность исполнения, выраженную не только в вокале, но также в мимике и движениях рук; обязательность фрагов и вечерних платьев, подчеркнуто театральную реакцию певца или певицы на аплодисменты и пр.

Напротив, авторские песни исполнялись природным, как правило, непоставленным голосом; на концертах царил атмосфера свободного интеллигентного общения автора с залом; исполнители появлялись перед публикой в обычной одежде, а в их поведении отсутствовали какие-либо эффекты, свойственные эстрадным или филармоническим концертам. Вечера авторской песни имели совсем иной характер отношения выступающего со зрителем: словно на равных, без рампы и дистанции. Само же исполнение песен воспринималось публикой как «от души», так и «для души», а потому становилось актом «доверительного общения», восходящего к уровню искусства в значении «умение», «мастерство» по С.И. Ожегову.

### Авторская песня как речевой жанр

Чтобы вникнуть в это новое направление исследования, стоит обратиться к работе крупнейшего мыслителя XX века М. Бахтина «Проблема речевых жанров» [15]. «Все многообразные области человеческой деятельности связаны с использованием языка. Вполне понятно, что характер и формы этого использования так же разнообразны, как и области человеческой деятельности, что, конечно, нисколько не противоречит общенародному единству языка, — пишет М. Бахтин, вводя читателя в предмет своего фундаментального труда. — Использо-

<sup>11</sup> Мировоззренческий метод, внедряемый в художественное творчество Советского Союза средствами государственной политики, в том числе цензурой, и отвечающий решению задач построения социализма.

<sup>12</sup> Из кинофильмов: «Дом, в котором я живу» (музыка Ю. Бирюкова, слова А. Фатьянова); «Карьера Димы Горина» (музыка А. Эшпая, слова Е. Евтушенко); «Девчата» (музыка А. Пахмутовой, слова М. Матусовского).

<sup>13</sup> Здесь уместно заметить, что официальная эстрада вызвала к жизни массовое самодеятельное песенное творчество, которое естественным образом трансформировалось в феномен авторской песни.

ние языка осуществляется в форме единичных конкретных высказываний (устных или письменных) участников той или иной области человеческой деятельности. Эти высказывания отражают специфические условия и цели каждой такой области не только своим содержанием (тематическим) и языковым стилем, то есть отбором словарных, фразеологических и грамматических средств языка, но прежде всего своим композиционным построением. Все эти три момента — тематическое содержание, стиль и композиционное построение — неразрывно связаны в целом высказывании и одинаково определяются спецификой данной сферы общения» [15, разд. I].

Рассматривая составляющие синкретики<sup>14</sup> авторской песни — музыкальную, словесную и исполнительскую — думается, можно сказать, что «слово» несет в ней основную содержательную нагрузку. Тогда как музыкальные и исполнительские составляющие, включающие также невербальные формы общения (мимику и жесты), обогащают его многообразными смыслами и контекстами.

Но это только первое приближение к пониманию взаимосвязей составляющих авторской песни. Углубляя его, следует остановиться на принципиальном отличии звукоизвлечения при помощи какого-либо музыкального инструмента и голоса. В первом случае оно достигается благодаря собственно устройству инструмента, позволяющего воспроизводить звуки разной высоты. В частности на современном фортепиано есть 88 звуков различной высоты [16]. Иначе происходит в пении. Человеческий голос может воспроизвести звук только опосредствованно — с помощью языковых единиц речи: звуковых (звук, фонема, слог, речевой такт) и смысловых (слово и предложение). Таким образом, пение неотрывно от речи во всем разнообразии ее языковых единиц и конструкций. Воспроизводя ноту, человек поет ее словом-символом: *до, ре, ми* и т. д. Напевая мелодию без слов, он все равно пользуется какими-либо фонемами (ля-ля-ля, о-о-о-о, о-хо-хо и т. д.). Иными словами, песня без слов если и возможна, то без звуков речи ее не бывает в принципе.

Человеческая цивилизация к определенной ступени своего общественного развития освоила три основных формы языкового общения: речь (устная и письменная), пение и пластика. Но как сказано выше, пение невозможно вне речи и, следовательно, может считаться ее музыкально-словесной разновидностью, отличаясь тем самым от чисто инструментальной музыки, с речью не связанной. Реальной же единицей речевого общения, согласно М. Бахтину, оказывается «высказывание», в отличие от единиц языка (как системы): слов и предложений. «Каждое отдельное высказывание, конечно, индивидуально, — отмечает М. Бахтин, — но каждая сфера использования языка вырабатывает свои относительно устойчивые типы таких высказываний, которые мы и называем речевыми жанрами» [15, разд. I].

Детальное изучение специфики авторской песни как высказывания и принадлежности ее к речевым жанрам требует отдельного исследования, выходящего за возможный объем настоящей статьи. Тем не менее, думается, стоит все же рассмотреть основные положения, позволяющие классифицировать такую принадлежность с уточнением понятия «высказывание» применительно к авторской песне.

Говоря о высказывании, М. Бахтин имеет в виду его вербальную форму в сферах использования языка. Однако выделяемые им базовые моменты высказывания в целом — тематическое содержание, стиль и композиционное построение — позволяют экстраполировать толкование этого понятия (или термина) на сферу пения как на одну из форм речевого общения, назвав его *музыкально-словесным высказыванием*. При этом необходимо учесть, что в его композиционном построении присутствуют составляющие синкретики: музыкальная и словесная с компонентами «напев» и «слово», в данном случае — *художественное слово*. Только в авторской песне художественное слово не говорится, а — поется, точнее, напеваается, приобретая, тем самым, дополнительные выразительные возможности по сравнению с письменным вариантом. Исполнение такого напева по сравнению с эстрадной песней или традиционным романсом допускает большее разнообразие музыкально-речевых оттенков: здесь без оговорок допустимы интонационно-мелодическая импровизационность, речитатив и мелодекламация. Примеры тому: песни Б. Окуджавы, А. Городницкого, А. Галича и других авторов.

И здесь еще раз важно обратить внимание на такие признаки авторской песни, как незаданность и незаказанность, искренность и доверительность, что позволяет на стадии создания назвать ее (по выражению В. Прокофьева [17, с. 20]) «художественным высказыванием перед самим собою». В такой постановке вопроса о «жанре», авторская песня в свете теории М. Бахтина типологически может трактоваться как «музыкально-словесный речевой жанр», или, иначе — речевой жанр «авторская песня», который, думается, стоит рассмотреть подробнее.

М. Бахтин видит существенное (не функциональное) различие между первичными речевыми жанрами, сложившимися в условиях непосредственного речевого общения, и вторичными (сложными). Последние возникают в условиях достаточно высококоразвитого и организованного культурного общения (преимущественно письменного): художественного, научного, общественно-политического и т. п. Первичные жанры, входящие в состав сложных, трансформируются в них и приобретают особый характер: утрачивают непосредственное отношение к реальной действительности и к реальным чужим высказываниям [15, разд. I].

Авторская песня, конечно же, относится к сложным речевым жанрам, причем — к их устной разновидности. В таком жанре, вобравшем в себя первичные жанровые разновидности — бытовые и профессиональные, информацию, почерпнутую из личных контактов создателя

<sup>14</sup> Синкретика — свойство художественного произведения являть собой неразложимое целое. Введено в научный оборот автором данной работы.

песен с окружающим миром, все это словно переплавляется и становится собственным целостным художественным явлением, произведением-высказыванием. Этим, скорее всего, обусловлено использование в авторской песне живого образного русского языка, бытовой лексики, что наиболее ярко представлено в песенном творчестве В. Высоцкого. Нарочитая литературность или «слишком грамотная» речь здесь не поощряется. Очень часто автор ставит в своих песнях вопросы, на которые сам же отвечает, возражает себе самому и сам же свои возражения опровергает и т. п. Происходит как бы условное речевое общение, обыгрывающее первичные речевые жанры как, скажем, в песне Ю. Визбора «Телефон» [18, с. 144], где второй участник не слышен, но незримо присутствует:

Слушаю. Да. Алё!  
 Что за шутки с утра?  
 Я?... Почему удивлен?  
 Я даже очень рад.  
 Я даже закурю.  
 Здравствуй. Прошло сто лет.  
 Сто лет прошло, говорю.  
 Я не спешу. Нет.

Важно отметить, что включение в авторскую песню как в сложный речевой жанр каких-либо чужих высказываний не меняет жанровой разновидности произведения при условии сохранения ее законов. Вот почему не исключается возможность заимствования чужих стихов и мелодий для создания авторской песни как нового целого. Однако при этом не поощряется заимствование чужого авторского стиля и чужой авторской интонации. И вот на этом необходимо остановиться подробнее.

М. Бахтин утверждает, что всякое высказывание — устное и письменное, первичное и вторичное и в любой сфере речевого общения — индивидуально и потому может отразить индивидуальность говорящего (или пишущего), то есть обладать индивидуальным стилем. Но возможности избранного речевого жанра могут быть как более, так и менее благоприятными для отражения стилиевой индивидуальности автора высказывания [15, разд. I]. По М. Бахтину «стиль неразрывно связан с определенными тематическими единствами и — что особенно важно — с определенными композиционными единствами; с определенными типами построения целого, типами его завершения, типами отношения говорящего к другим участникам речевого общения (к слушателям или читателям, партнерам, к чужой речи и т. п.). Стиль входит как элемент в жанровое единство высказывания» [15, разд. I].

Важным аспектом высказывания, определяющим его композицию и стиль, ученый считает экспрессивный момент, под которым он понимает субъективное эмоционально-оценивающее отношение говорящего к предметно-смысловому содержанию своего высказывания. Поэтому индивидуальный стиль высказывания определяется главным образом его экспрессивной стороной. А одним из средств выражения эмоционально-оценивающего отношения говорящего к предмету своей речи становится

экспрессивная интонация, которая, как замечает М. Бахтин, наиболее отчетливо звучит в *устном исполнении*. С этой точки зрения авторская песня одновременно является собой как особенный вид высказывания, так и сложный устный речевой жанр. Вот почему представляется малопродуктивным изучение авторской песни только по письменным текстам и нотным записям в отрыве от их авторского исполнения (экспрессивного момента). «Стилистический анализ, охватывающий все стороны стиля, — уверен М. Бахтин, — возможен только как анализ целого высказывания и только в той цепи речевого общения, неотрывным звеном которой это высказывание является» [15, разд. II]. Как тут не вспомнить суждение М. Каманкиной: «Вне конкретной личности это искусство утрачивает полноту бытия» [19, с. 82].

Согласно М. Бахтину, существенным (конститутивным) признаком высказывания становится его обращенность к кому-либо, его адресность. Всякий речевой жанр в каждой области речевого общения имеет свою типическую концепцию адресата, определяющую его как жанр [15, разд. II]. В случае с «авторской песней», исходя из классификации М. Бахтина, можно с большой долей вероятности отнести ее к интимному речевому жанру, претендующему не только на доверие адресата, но и на его со-участие, со-чувствие, благожелательность и понимание. В атмосфере такого глубокого доверия создатель авторской песни раскрывает свой внутренний мир, что определяет, с одной стороны, особую экспрессивность жанра, а с другой, его сокровенность, подтверждая тем самым выводы М. Бахтина.

### О доверительном общении

Доверительность общения встречается в авторской песне в самых разных проявлениях: от нежной интимности до жесткой категоричности, в подтверждение чего можно привести ряд песенных строчек. О. Митяев — «Давай с тобой поговорим. Прости, не знаю, как зовут...» [20, с. 288—289], В. Ланцберг — «Загляни в глаза себе. Стало стыдно — значит, что-то здесь не так» [21, с. 345—346], Ю. Визбор — «Ты у меня одна, словно в ночи луна...» [18, с. 140], А. Якушева — «Я не хочу, чтобы ты уходил. Не уходи или не приходи» [14, с. 162], А. Галич — «Промолчи, попадешь в первачи. Промолчи, промолчи, промолчи...» [21, с. 404—405], В. Высоцкий — «Я не люблю когда мне лезут в душу, тем более, — когда в неё плюют!» [14, с. 175], В. Егоров — «Друзья уходят, кто же остается...» [21, с. 129—130], С. Матвеев — «Знаю, надо быть добрее, да смогу, сумею ли...» [22].

Такой творческий контакт автора с аудиторией называют доверительным разговором, беседой, дружеской встречей и т. д. Не случайно авторский сборник песен московского барда И. Михалева назван им самим «Выбранные места из разговоров с друзьями» [23]. Получается, авторская песня — не просто песня в ее общепринятой дефиниции как малое вокально-музыкальное произведение. В ней глубинный смысл слова «песня» означает

доверительное общение посредством пения, что, как уже выяснено, — есть одна из форм художественного речевого общения путем целостного музыкально-словесного высказывания. Такая формулировка соответствует общему определению «песни», приведенному в Литературной энциклопедии, где слово «песня» [нем. — Lied, франц. — chanson, итал. — canzone, англ. — song] означает первичный вид музыкально-словесного высказывания [24, с. 587]. В этом определении слово «первичный» отсылает к ранним временам существования человека на планете, когда «песня» являла собой нечто синкретическое и как творческий акт предшествовала в историческом развитии тому, что сегодня по отдельности именуется «музыкой» и «поэзией».

Исходя из концепции авторской песни как искусства доверительного общения, можно сформулировать один из ее главных качественных критериев. Это — та высокая степень доверия между зрителем/слушателем и создателем авторской песни, которая возникает в процессе ее исполнения, или, иными словами — *искренность*. Вот что по этому поводу пишет Е. Клячкин: «Мне часто задают вопрос: чем отличается самодеятельная песня от эстрады? В конце концов, формула созрела. Есть критерий, который для эстрадной песни вообще “не играет”, а для нас является главным, определяющим ценность песни. Критерий искренности. Степень доверия, которое вызывает песня. <...> И если что-то не срабатывает, то это брак не только в нашей работе, но и внутри человека. Неточность выражения есть порождение неточности чувства» [25].

Однако доверительность возникает лишь в том случае, если песня создана автором как бы для себя, а не в расчете на зрителя, когда она идет от души, а не сконструирована. Этот признак ценен не только для авторской песни, его трудно формализовать, однако он чутко улавливается искушенной публикой: ее не обманешь. Для творящего в «вольном» слое художника [2, с. 52], хранящего свою человеческую независимость, этот признак — обязателен. Это подтверждают и слова О. Уайльда: «В тот момент, когда художник начнет обращать внимание на то, чего от него хочет публика, и будет стараться ответить на ее запросы, он перестает быть художником. Он становится унылым или занимательным ремесленником, честным или бесчестным торговцем» (цит. по: [11, с. 12]). Об этом же и строфа А. Ткачёва из его программной песни «Я песенку пишу» [26, с. 285]:

Молю, чтоб боль души не сделать ремеслом,  
Чтоб наше Слово в музыке звучало.

Комплексный характер авторской песни как музыкально-словесного высказывания предоставляет ее создателю поистине неограниченные возможности для выражения творческой индивидуальности — в данном случае, не говорящего или пишущего, а *поющего*, формируя такое понятие как «индивидуальная авторская интонация». В этом можно убедиться, обозревая многотысячный массив авторских песен, созданных за 50 лет прошлого века и продолжающих появляться и поныне, несмотря на пессимизм некоторых

исследователей. В отличие от монокомпонент авторской песни — напева и слов, авторская интонация — компонента комплексная. Она включает в себя две основные составляющие, которые можно условно назвать «исполнительской» и «личностной». Поэтому «авторскую интонацию», видимо, правильнее обозначить как «авторскую интонационную систему», а термин «авторская интонация» — применять лишь для краткости (цит. по: [27]).

Исполнительская составляющая обусловлена головными особенностями и возможностями данного автора, реализуемыми в пении, такими как: мелодика, интенсивность, темп, тембр, окраска, длительности, паузы, смысловые ударения, произнесение гласных и согласных звуков и т. п. Об этом говорится в ранее упомянутой статье Н. Вайнонена: «Важным признаком самодеятельной песни многие считают ее исполнительскую интонацию. Здесь особенно очевидно, что пение, как говорил немецкий оперный режиссер В. Фельзенштейн, “это не просто звучание голоса, это как бы “звучание” всего человека целиком”. В авторской песне этот эффект настолько важен, что о ней можно судить, в сущности, только по живому ее исполнению и очень трудно по записи» [4, с. 20—21]. «Записывая песни (авторские. — Л.Б.), мы как бы совершаем переход из одной системы художественного мышления в другую — из устной традиции в письменную», — считает М. Каманкина [19, с. 109]. «Что общего у бардов того доперестроечного периода? — задается вопросом Юрий Лорес. — Они пользуются исключительно разговорными интонациями нашей обычной, даже повседневной речи, какой бы музыкальной или мелодичной ни была песня. Отсюда доверительность и ощущение искренности. <...> По психологии есть три типа общения: снизу вверх, сверху вниз и на-равных. Сцена самой “географией” предполагает сверху-вниз. Барды интонационно, жестиккулярно, пластически и т. д. ломают это сверху-вниз, переводя в на-равных» (цит. по: [27]).

Личностную составляющую авторской интонации можно, ссылаясь на А. Мирзаяна, описать так: «культура чувств и переживаний, глубина мироощущения, культура диалога с миром, ближним и самим собой, температура и энергия существования, степень духовного и душевного развития и масса иных параметров, которые мы считываем, но назвать, то есть выделить — не в состоянии» [28]. Сюда также следует включить использование характерной лексики, тематическую и социальную направленность творчества и многие, многие другие факторы. Все их трудно обозначить, но совместно с интонацией исполнительской они обеспечивают узнаваемость, отличающую произведения одного автора от другого, а следовательно, и художественную новизну песен.

Резюмируя сказанное, можно прийти к заключению, что проблема типологии отношения понятий «жанр» и «авторская песня» все-таки решаема при условии скрупулезного рассмотрения структурно-типологических особенностей и связей, свойственных категориям «культура» и «искусство» в контексте рассматриваемого феномена.

## Список литературы

1. *Левин Л.И.* Авторская песня // Эстрада в России. XX век. Энциклопедия. — М.: Олма-Пресс, 2004.
2. *Беленький Л.П.* Авторская песня и творческий метод ее создания // Обсерватория культуры. — 2012. — № 4.
3. *Конен В.Дж.* Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века. — М.: Музыка, 1994.
4. *Вайнонен Н.В.* И массовость, и мастерство // Ю.А. Андреев, Н.В. Вайнонен. Наша самодеятельная песня. — М.: Знание, 1983.
5. Словарь иностранных слов. — М.: Русский язык, 1986.
6. *Дружкин Ю.С.* Предмет моего исследования — песня [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://www.bards.ru/press/press\\_show.php?id=423&page=1&topic=8](http://www.bards.ru/press/press_show.php?id=423&page=1&topic=8)
7. *Левина Л.А.* Авторская песня как явление русской поэзии второй половины XX века: эстетика, поэтика, жанры: дис. ... д-ра филол. наук. — М., 2006.
8. *Грубер Р.И.* Всеобщая история музыки. Часть первая. — М.: Гос. муз. изд., 1956.
9. *Розенфельд Б.* Синкретизм // Литературная энциклопедия. — Т. 10. — М., 1937.
10. *Иоффе И.И.* Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. — Л.: Ленизгоиз, 1933.
11. *Беленький Л.П.* Авторская песня — явление отечественной культуры / Воспитательный потенциал авторской песни. — М., 2010.
12. *Клячкин Е.И.* Не гляди назад: песни. — СПб.: Бояныч, 1994.
13. Легкий жанр. Интервью с О. Фельцманом // Итоги. — 2006. — 13 февр.
14. Наполним музыкой сердца. Антология авторской песни. Песенник / сост. Р.А. Шипов. — М.: Сов. композитор, 1989.
15. *Бахтин М.М.* Проблема речевых жанров [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://philologos.narod.ru/bakhtin/bakh\\_genre.htm](http://philologos.narod.ru/bakhtin/bakh_genre.htm). Публикация по источнику: Бахтин М.М. Собр. соч. Т.5: Работы 1940—1960 гг. — М.: Русские словари, 1996.
16. *Способин И.В.* Элементарная теория музыки: учебник для музыкальных школ и училищ. — М.: Кифара, 2008.
17. *Прокофьев В.Н.* О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) / Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. — М.: Наука, 1983.
18. *Визбор Ю.И.* Верю в семиструнную гитару / сост. А. Азаров. — М.: Аргус, 1994.
19. *Каманкина М.В.* Самодеятельная авторская песня 1950—1970-х годов (к проблеме типологии и эволюции жанра): дис. ... канд. искусствоведения. — М.: ВНИИ искусствознания, 1989.
20. Грушинский. Книга песен: сборник / сост. В.К. Шабанов. — Куйбышевское книжное издательство (по заказу Московского городского центрального туристского клуба), 1990.
21. Среди нехоженных дорог одна — моя: сб. туристских песен / сост. Л.П. Беленький. — М.: Профиздат, 1989.
22. Возьмемся за руки, друзья! / авт.-сост. Л.П. Беленький. — М.: Молодая гвардия, 1990.
23. *Михалев И.П.* Выбранные места из разговоров с друзьями: сб. / сост. Э.Б. Крельман. — М.: Прейскурантиздат, 1990.
24. Песня / Литературная энциклопедия. Т. 1—11. Т. 8. — М., 1929—1939.
25. *Клячкин Е.И.* Монолог барда // Литературная Россия. — 1987. — № 4 (1252).
26. Люди идут по свету: книга-концерт / сост. Л.П. Беленький и др. — М.: Физкультура и спорт, 1989.
27. *Беленький Л.П.* Авторская песня как особое явление отечественной культуры в форме художественного творчества. Сетевой научно-культурологический журнал RELGA. № 4 [184] 10.03.2009 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wo/4.2.0.0.0.21.0.1>
28. *Мирзаян А.З.* Вначале была песня [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://www.bards.ru/press/press\\_show.php?id=218&page=14&topic=6](http://www.bards.ru/press/press_show.php?id=218&page=14&topic=6)