

ПОЭТИЧЕСКАЯ ПЕСНЯ: ГРАНИЦЫ ЖАНРА

ПРЕАМБУЛА

Автор наивно полагал, что кому-то ещё пригодятся разные хитрые самопальные штучки, выдуманные им и славно порботавшие в ходе многолетних трудов автора в любимой профессии (большие такие IT-проекты в совковые и первые постсовковые времена).

Вместо этого расточительной Вселенной было угодно обратить внимание лишь на пару его малозначащих высказываний для собственного употребления в совершенно другой (к тому же по образованию не родной — гуманитарной) области, а именно — в рассуждениях по поводу авторской песни.

Ну что ж делать, уважаемая Вселенная. Тебе виднее. Но уж прошу тебя — слова-то хоть не пугай!

Вот тебе шпиргалочка из первых рук. А я, не обижайся, всё ж тихо-тихо пойду попрограммирую...

ТРИ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ЭТОЙ ТАКОЙ ВОТ ПЕСНИ

1. Поэтическая песня есть музыкальное интонирование русской поэтической речи.
2. Поэтическая песня есть оправдание поэтическим текстом музыкально-интонационного высказывания.

Эти два взгляда автор считает равноценными и симметричными.

Первое определение высказывалось им там и сям безответственно и неформально, однако было-таки впервые задокументировано 15.03.1996 (http://www.ksp-msk.ru/page_28.html).

Все детали и защита обоих определений содержатся в докладе автора «Голос за стеной, или Интонация в поэтической песне» (далее в тексте — [1]), сделанном им в ЦАПе 22.01.2010, и автокомментариях к нему (далее в тексте — [2]) (http://www.ksp-msk.ru/page_478.html).

На упорные попытки оппонентов без оговорок подменить термин «поэтическая песня» термином «авторская песня» автор всерьёз и детально ответил в начале упомянутого доклада, а в остальных случаях отстреливается третьим вспомогательным определением.

3. Авторская песня — это такая песня, которая исполняется исключительно самим автором, а больше на фиг никому не нужна.
(Публично впервые заявлено на сольнике в ЦАПе 08.02.2007.)

Ниже содержится почти тезисное изложение идей упомянутых доклада и автокомментариев. Цепочки обоснований, цитаты, лирические отступления и звуковые иллюстрации остались там.

Примечание

В статье упоминается авторская песня (АП) в значении, актуальном на момент её расцвета. Сегодня это лакомый бренд, юридически не защищённый. И весьма вероятно присвоение его структурами, имеющими в своей деятельности коммерческую либо политическую составляющую. Автор уверен, что в этом случае при предоставлении микрофона авторам и исполнителям неизбежны как разрушительное занижение планки художественного вкуса, так и, напротив, выставление барьеров, к художественной оценке отношения не имеющих. Если бы таким структурам удалось стать информационно значимыми, произошла бы подмена понятий, делающая новую «авторскую песню» неотличимой от обычной эстрады. В случае если подобное произойдёт (или, по вашему мнению, уже происходит), автор просит читать словосочетание «авторская песня» при упоминании здесь не в историческом, а общетеоретическом плане, как «некоммерческая поэтическая песня», либо, возвращаясь к терминологии 70-х, «самодетельная песня».

ПОЧЕМУ ПОЭТИЧЕСКАЯ, А НЕ АВТОРСКАЯ?

Странно, но термин «авторская песня» часто трактуют буквально: это такая песня, которую исполняет сам автор. Не хочется останавливаться на перечне очевидных несуразиц, немедленно получаемых при попытке применить такую лобовую трактовку термина для выделения песни, которая на самом деле имеется в виду.

Автор данной работы придерживался и придерживается собственной гипотезы, что термин «авторская песня» ввели люди, которые хорошо были знакомы со сложившимся понятием авторского кино. И сделали они это, скорее всего, вовсе не задумываясь о новизне термина, просто по аналогии, потому что авторское кино — это принципиально некоммерческий жанр, где автор выражает себя, сумев каким-то образом выкрутиться и освободиться от проклятого измерения всего, и искусства тоже, в деньгах.

Как известно, авторское кино, не обязанное кланяться как можно большему числу каких угодно зрителей, считаемых просто по головам, оказалось способно по своим художественным параметрам уйти на совершенно иной уровень, чем кино коммерческое. Потребитель у него более тонкий, не слишком многочисленный, понимающий что к чему. И, например, для Высоцкого, которого нередко считают первым, кто использовал термин «авторская песня», действительно вполне было естественно, — по чину и по характеру, — сознавать и заявлять вслух, что он занимается именно авторской песней со всеми подсознательно подразумеваемыми аналогиями с авторским кино — то есть, песней независимой, в рождении своём свободной от мнения как властей, так и зрительского большинства, в художественном отношении уникальной и высокой, не перемешивающейся с эстрадой.

Если приведённая гипотеза верна, то термин «авторская песня» обозначает в социальном плане просто *некоммерческую*, а в личном, для каждого автора, — *бескорыстную* песню, при создании которой автор руководствуется собственным вкусом, а не широкой публикуемостью или продаваемостью товара.

Проще — авторской следовало бы называть песню, которая создавалась для того, чтобы её петь, а не для того, чтобы ею заработать.

Чтобы оставить место для непротиворечивого обсуждения (не здесь, а вообще) случаев, когда хочется всё же «рукопись продать», введём смягчающее уточнение. Будем считать авторским творчеством уже те случаи, когда мотивация честного самовыражения и стремления к высокому мастерству для автора очевидно выше мотивации последующего получения максимальной материальной выгоды, а случаи, где всё наоборот, где автором или исполнителем делается хоть какой-то шаг в пользу денег с уступкой вкусу платящей аудитории вопреки собственному вкусу, будем считать творчеством коммерческим (оценка недоказуемая, однако доступная интуиции слушателя).

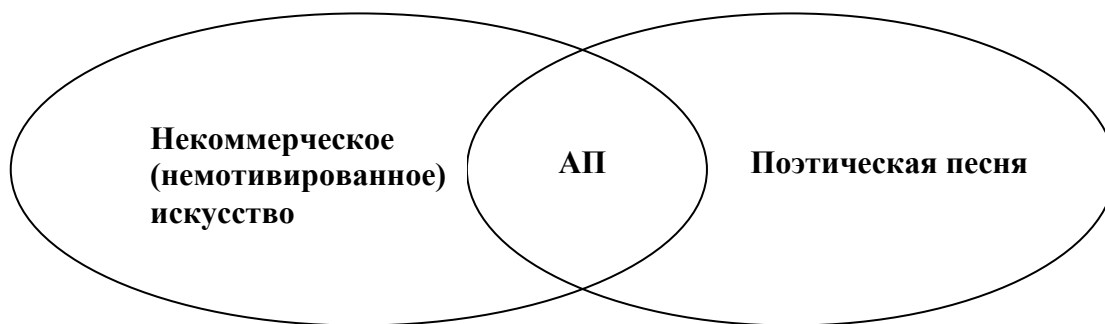
Временные пределы взлёта собственно явления авторской песни, видимо, могут быть умозрительно описаны графиком в виде наевшегося удава. Вершина чего-то большого, съеденного удавом, приходится по-видимому (в отношении «жанра первородства» плюс формирования активного волонтерского движения и аудитории) на 60-е — начало 70-х годов. Потом структуры усложнялись, организаторы трудились, аудитория численно росла, творчество углубляло прорытые прежде борозды, а для выезда на места мероприятий народ стал требовать командировочных. Это 70-е — начало 80-х. Дальнейшее лавинное разрастание пассивной части аудитории, желающей совместить потребление искусства с комфортом, плюс безумные и физически опасные масштабы всё менее осмысленных зрелищ были отвергнуты честным удавом и могут, наверное, интересовать социологов, но не почитателей жанра. Ныне время движет нас вдоль постепенно уменьшающейся толщины удавьева хвоста, что продолжает графически описывать нормальное обратное съёживание остатков авторской песни как самодвижущегося творчества и сопутствующего волонтерства в объективно небольшой процент по сравнению с наступающими процессами, для сегодняшнего человечества стандартными, коммерческими, а следовательно, гнущимися

под интерес чисто арифметически широкой аудитории, а следовательно, не могущими породить ничего тонкого.

Автор настоящей работы исходит из собственного убеждения, что слово «проект» выбивает из песни её колдовскую душу с надёжностью серебряной пули, а попытка разлить ковш чистой воды на как можно большую площадь даёт лужу.

Итак, в избранной интерпретации термин «авторская песня» говорит не о свойствах и не о технологиях, а об условиях и целях создания конкретных произведений, что, разумеется, статистически влечёт за собой важные для слушателей их свойства, но не говорит всё же ничего прямо о результате. И ведь не всё, в самом деле, рождённое пусть даже и от души, мы готовы принять как эту самую нашу песню.

Поэтому, обсуждая интуитивно подразумеваемый массив готовых художественных произведений, будем пользоваться другим термином, привязанным к самому объекту обсуждения — не к условиям рождения, а к тому, что родилось, умудрилось родиться и порадовать своей красотой, задором, нежностью, сложностью и прочими замечательными чертами уже несколько поколений благодарных ценителей. Будем говорить о *поэтической песне*.



ОПРЕДЕЛЕНИЕ ГРАНИЦ ЖАНРА: ПЕРВАЯ ПОПЫТКА

Что такое клуб? Клуб — это фильтр. «Фильтр» — самый близкий, почти исчерпывающий синоним слова «клуб». Кое-какие добавления, оговорки и длинные теории уже не так существенны. Автору случилось самому сотворить и сколько-то лет отвечать за жизнь такого существа как один из КСП 70-х.

С первого дня его (клуба) создания вам придётся объяснять, что лауреату-мальчику с патриотическими стихами — не сюда, и желающим петь оперным голосом — не сюда, и желающим организовать при клубе джазовое отделение — не сюда, и исполнителям романсов — не сюда, и бабушке, которую, по её словам, вдруг так «пробило на частушки, вот послушайте», — не сюда. И притом будьте добры найти слова и улыбаться! А потом надо не пустить на сцену самостийно приехавших авторов с грамотами в футлярах гитар. А потом выбросить из аудиоархива тонну натащенного туда с миру по нитке постороннего добра. (А кто ж сказал, что не только вне, но и в пределах родного сердцу жанра мало халтуры? Да 95%!). И извольте находить и находить внятные причины да критерии, да всё это объяснять, объяснять. А работа в жюри? Ну, в общем кто пробовал, тот знает. И вопроса, возможно или невозможно отделить своё от чужого, допустимое как исключение от совершенно губительного, — нет такого вопроса! Просто необходимо отделить! Ибо клубу, который перестал на день быть фильтром, — крышка окончательно и бесповоротно.

Задача виделась просто. Всего-то и надо было правильно найти некоторое количество осей координат для пространства описания предъявляемых художественных произведений. И если оси будут выбраны верно, если это будут свойства, существенные для жанра, то стоит высыпать в это вместилище мешок точек, где каждая точка — песня или вообще то, что притащено в клуб, в архив или на прослушивание, как точки эти заполнят пространство, может быть, и очень широко, но в середине всё же образуется компактный рой, и вот это-то и будет та самая, любимая нами песня.

Исходные посылки были примерно следующие.

Стихам нечего делать в бумажных томиках. Вообще идея письменного слова возникла не как плюс к речевому общению, а как борьба с его минусами: мы смертны, у нас ограниченная память, нас не слишком далеко слышно.

Но поэтическая речь состоит вовсе не из одних значений слов и фраз, считываемых со страницы. Чёрные строчки в томиках — ещё не стихи, чертежи стихов. Речь, чтобы сохраниться, отвердела в семена букв. И мало тех, кто умеет взрастить их для жизни, вернуть в пространство звука, произнести так, чтобы хотелось слушать и можно было повторить. Без музыки это и вовсе трудно, нет опоры для памяти, чтобы закрепить и воспроизвести найденные другим удачные повороты интонации.

Поэт, долго не читавший своих стихов вслух, начинает рифмовать на глаз «мачту» с «потому что».

Дулов, Никитин, Берковский, Шангин-Березовский, Смирнов, Старчик, Шабанов, Качан, Левкоева, Барьюдин (продолжите сами) построили дом за домом целый город звучащей поэзии по чужим чертежам, спасли написанное из плоскости. Камбурова, «Жаворонки», «Берендеи», «Скай» (продолжите сами), казалось бы, взяли на себя только отделку — резьбу и роспись по готовому, — но выполнили это так, что без их работы сильно проиграла бы и вся архитектура. Главные лица (исторически — с Новеллы Матвеевой, Анчарова и дальше) прошли сами всё — от идеи до конька крыши, не доверяя чужим рукам. Целый муравейник мастеров взялся вдруг за новый труд. Все как-то одновременно поняли, что речь — она для слуха. Возведённые, поднятые в вертикаль города *звучащих стихов* вместо чернобуквенных их проекций — единственное бесспорное достижение жанра.

Утверждение «а музыке нас птицы научили» есть поэтический вымысел или красивое заблуждение А. Кушнера (ещё раньше — Демокрита). На самом деле, музыка — это оторвавшаяся фонетическая координата языка. В этом и кроется причина её глубокого различия у народов с принципиально разной фонетикой речи.

Таким образом, например, Клячкин, Суханов или Яценко там, где они придумали и спели нам свои самые удачные мелодии к словам, одной этой работой независимо от качества озвученных стихов добавили что-то к нашей речи — именно не к музыке только, но к речи.

Язык постоянно нуждается в аранжировщиках произнесения не меньше, чем в аранжировщиках смыслов.

Именно в аранжировке произнесения русской поэтической речи лучшие из так называемых дилетантов — создателей и продолжателей жанра — оказались и выше, и современнее «профессионалов» — мастеров *только в музыке* или *только в поэзии* или *в традиционных жанрах сцены*. Этот прорыв и отрыв вполне доказаны накопленным массивом принципиально новых художественных результатов. Использование для обсуждения этого вопроса термина «профессионал», отталкиваясь только от образования или способа зарабатывания на жизнь, не имеет смысла.

Модель.

Эмпирически, в ходе еженедельной клубной работы и личного погружения в песенный материал у автора выработалась такая формула:

Поэтическая песня есть музыкальное интонирование русской поэтической речи.

(Защита используемых терминов именно в данном значении подробно и длинно — в [2].)

Кто-то (спасибо ему за удобную свёртку) назвал формулу пятичленкой. Действительно, осей в пространстве получилось пять. Для проверки их необходимости и достаточности можно пробовать получать поочерёдным вычёркиванием по одному слову примерные определения смежных — родственных жанров. Автор пользовался ею сам и предлагал окружающим использовать формулу в спорных случаях отнесения песни к жанру.

Чаще всего собеседник понимал это так: пятичленка есть предлагаемый единый для всех пятигранный калибр, что-то вроде гаечного ключа, в который надо только совать голову

каждой испытываемой песни, или чего-то на неё похожего, и отбраковывать за разговором всё то, что не втиснулось, и всё то, вокруг чего свободно провернулось. Но так, может, было бы в идеале. Реально же автор имел в виду другое.

Рассмотрим поближе все пять осей.

1. **По оси «Речь».** Речь обязана быть. Иначе это чисто музыкальный жанр.
2. **По оси «Музыка».** Музыка обязана быть. Иначе это, скорее всего, просто драматическое чтение поэтического текста. Музыка по форме должна принадлежать этажу, не слишком удалившемуся от слова в высокие самостоятельные сферы. Произведение, родившееся путём написания слов к «Турецкому маршу» Моцарта или «Полонезу» Огинского, имеет мало шансов стать долгоживущей поэтической песней, разве что шуткой к случаю.
3. **По оси «Русская».** Речь обязана быть русской, в том числе, переведённой на русский, мелодия также должна быть рождена носителем русского языка, иначе получится один из смежных песенных жанров. (Слово «русской», разумеется, появилось в формуле не от идеи исключительности. Просто, выросшие в стихии родного языка, мы, очевидно, не можем так же глубоко судить о воздействии звучания чужой, N-ской, поэзии на носителя той же N-ской культуры. На простой любительский слух французский шансон, американские кантри и блюз — это всё вообще другое, задевает другие струны, а *этих* не задевает. Рысев, взявшийся по-русски петь Брассенса с его же музыкой, из жанра выпал.)

Таким образом, по трём осям имеем разрешённые полупространства — области, полученные отсечением, фильтры типа «да-нет», предлагаемые как универсальные и однозначные для жанра.

Однако по оставшимся осям, «Поэтическая» и «Интонирование», измерения наверняка не совпадут у разных групп экспертов. И здесь автор может лишь поделиться выработанными на практике инструментами таких уточнённых измерений каждому эксперту — для себя.

Рулеточки

По оси «Поэтическая»

Какую русскую речь считать поэтической, а какую — нет?

Какая уж тут единогласная оценка, если нет даже единого определения, что такое поэзия. Сколько персон, клубов, коллективов, столько и будет независимых мнений относительно права конкретного текста называться поэтическим.

А измерительные рулеточки — вот они, выстраданные личным опытом:

а) сомневаясь, попробуйте произнести текст от себя, запомнить хоть кусочек и произнести; общение с этим жанром на глаз и слух — не более чем часть впечатления, истинное же проникновение, наслаждение и срастание с произведением, оценка его близости именно вам, наступают при произнесении, а лучше — в попытке запомнить и произнести.

Рулеточка № 1: попробуйте запомнить, произнести от своего лица — и сомнения отпадут;

б) автор сего перерыл кучу высказываний по поводу того, что считать поэзией, а практически полезной и простой оказалась формула, услышанная от сына Павла. «По моему, — ответил он на прямой вопрос, поэзия есть то, что стоит запоминать наизусть». Именно это определение много лет верой-правдой служило и служит автору при личном прорывании ходов в текстовых и песенных завалах и архивах.

Рулеточка № 2: поэзия — это то, что, по вашему личному мнению, стоит запоминать наизусть.

По оси «Интонация»

Что считать, а что не считать «музыкальным интонированием поэтической речи»?

Ответ предполагался такой: если музыка не добавляет ничего существенного к восприятию текста, то есть, если текст не хуже (а тем более если лучше) читается без данного музыкального переложения, интонирование не состоялось, даже если музыка сама по себе сколь угодно хороша.

Рулеточка же основная — всё та же, № 1.

Но тут есть и ещё одна сторона. Песня — всадник на коне. Дело, начатое авторами мелодии и стиха, возвышает, подменяет или губит потом исполнитель. А на оценку эксперта может повлиять не только слуховое, но и зрительное восприятие исполнения. Что если рулеточка № 1 не срабатывает и эксперт чувствует, что в значительной мере поддаётся обаянию или, напротив, разочарованию, связанному с внешностью исполнителя, его умением двигаться или общим визуальным оформлением номера? Считать ли и эту составляющую впечатления от исполнения принадлежащей пространству жанра?

Мнение автора настоящей работы: категорически нет.

Для того и осмысленные тексты и интонации, чтобы работало воображение, а не изображение.

Для того руки поющего и скованы гитарой, чтобы ими не помавать.

(«И не маши рукой, ибо это от безумия» [Хилон, сын Дамагета. Семь мудрецов. "Фрагменты ранних греческих философов", М.: "Наука, 1989. Часть 1. стр. 90-94.])

Вообще использование поэтической песни в любом действе, в том числе, содержащем визуальную составляющую, конечно возможно, но не имеет отношения собственно к жанру.

Поэтическая песня не требует от исполнителя попутного сурдоперевода.

Весь театр поэтической песни заключён целиком внутри звучащей песни. Любые визуальные сценические усилия — это уже театр с песнями.

Рулеточка № 3: слушайте зажмурившись, и не ошибётесь.

Ещё один соблазн — стремление автора и исполнителя получить немедленную реакцию слушателя, зацепить с первой минуты, с первого трека. В результате как будто кто-то год от года прибавляет яркости и цветности, контраста и оконтуривания песне на сцене и в записи. Как фотографии от подобных манипуляций становятся заметнее, но теряют натуральность и глубину, смещаясь из художественной области в область рекламы, так и легковесное острословие вместо тонкой иронии, повышение общей громкости, жуткое «дрынь-нь-нь-нь!!!» крепким ногтем по электрическим струнам, звонкая аранжировка, не обусловленная потребностями текста, введение не умолкающих ритмических и басовых партий способны всё испортить. «Все дружно топали ногой, / А слов никто не слушал» (А. Васин, «Баллада о кифаре») — помня это пророчество, быть может, вы согласитесь с ещё одним, странным на первый взгляд, приёмом выяснения для самого себя, а не безвкусица ли это, не занижение ли исполнителем (автором-исполнителем) планки, компенсируемое яркой подсветкой?

Рулеточка № 4: если легко себе представить, что слышимое лучше (ещё лучше) будет восприниматься, если слегка принять, то это не поэтическая песня.

Ещё два соображения к вопросу музыкального интонирования поэтического текста.

О дистанции

Задавшись вопросом, почему такая масса людей оказалась в 60е—70е не удовлетворена существовавшими песенными жанрами в отношении именно мелодики, а не только содержания используемых текстов, зачем, например, их творцы переиначили, переписали под себя звучание некоторых давно известных вещей, автор сотворил коллаж из вариантов песен на стихотворение М. Светлова «Гренада». Были использованы фрагменты на музыку В. Берковского, К. Листова (поёт Л. Утёсов), Ю. Чичкова (поёт В. Русланов), М. Таривердиева (поют Г. Беседина и С. Тараненко), В. Рубина (поёт Большой детский хор ЦТ и ВР СССР) — см. [1]. Предъявление прозвучавшего коллажа некоторому количеству

добровольных стихийных экспертов различной степени удалённости от авторской песни вызвало дружное предпочтение варианта Берковского, особенно в его собственной исполнительской интерпретации. Чаще других звучали оценки, содержавшие слова: мелодия и исполнение «естественные» или «человеческие». Следовательно, говорившие должны были подразумевать, что остальные варианты в каком-то смысле нечеловеческие или противоестественные. В каком?

Представляется, что главное тут — ощущаемая слушателем величина дистанции между субъектами музыкального интонирования стиха, автором музыки плюс тем или иным исполнителем, с одной стороны, и аудиторией — с другой.

Надо, чтобы песня не звучала с небес, с академических высот, надо, чтобы её интонация соответствовала фонетике сегодняшней речи и сегодняшней жизни, надо, чтобы слушатель чувствовал, что автор полагает его равным себе, надо, чтобы песня могла легко и с удовольствием напеваться, проговариваться, присваиваться самим слушателем.

Предположение. Ещё до оценки качества музыкального интонирования стиха в предьявленной поэтической песне, её музыкальная составляющая может быть не отвергнута на первый слух, если удовлетворяет условиям:

а) малой психологической дистанции (разговора на равных) в парах «автор музыки—слушатель» и «исполнитель—слушатель»;

б) принадлежности музыки окрестности речи, неиспользования усложнённых самостоятельных музыкальных форм, потерявших связь с естественным бытованием языка.

Об исполнительстве и нотной записи

Сегодня в сборниках авторской песни мы видим рядом со стихами ноты для голоса и гармонии для музыкального инструмента. Очевидно, этого достаточно, чтобы воспроизвести скелет музыкальной идеи автора интонирования стиха, то есть, в терминологии В. Ланцберга, песню-ресурс. Практически исполнитель, взявшийся воспроизвести песню только по словам и нотной записи, продемонстрирует нам песню-акцию, в которой к песне-ресурсу добавит собственную исполнительскую составляющую (интерпретацию).

Интересно задаться вопросами:

1. Может ли существовать нейтральный звуковой образ песни-ресурса в чистом виде?
2. Насколько адекватно и полезно сохранение поэтической песни в бумажных архивах?

Первое, что приходит в голову, — сегодняшние технологии синтеза речи на основании текста плюс технологии воспроизведения музыки электронными устройствами на основании её нотной записи. В сумме всё это, очевидно, должно быть способно дать нам звучание песни-ресурса без участия живого исполнителя. И при каких-то условиях такое звучание можно было бы считать нейтральным. Назовём это роботовоспроизведением или, конкретно для песни, роботопением. Действительно, удалось на настоящий момент найти сведения о недавних успешных разработках фирмы Yamaha и живые примеры подобных попыток (см. [1]), которые кое в чём убеждают без лишних рассуждений.

Нет сомнения, что со временем каждый из нас будет иметь возможность загрузить в подобную программу сегодняшние книжки с текстами и нотами авторов в любом песенном жанре плюс образцы звучания каких-то вещей, которые нами воспринимаются как эталонные в смысле исполнения, и мы получим что? Роботопение мы получим. Вот, оказывается, зачем они, книжки эти сегодняшние со стихами и нотами, нужны.

Однако будет ли нам доступно адекватное представление о песне, если мы никогда её не слышали? Вот первые приходящие на ум примеры красок, невольно добавляемых песне увлечённым исполнителем и никак не охватываемых нотной записью:

а) модулирование «несущей частоты» куплетов индивидуальной сквозной эмоциональной кривой;

б) множественные смещения громкости, тембра, темпа, отклонения от мелодии в сторону декламации вслед за потребностями выразительного чтения поэтического текста;

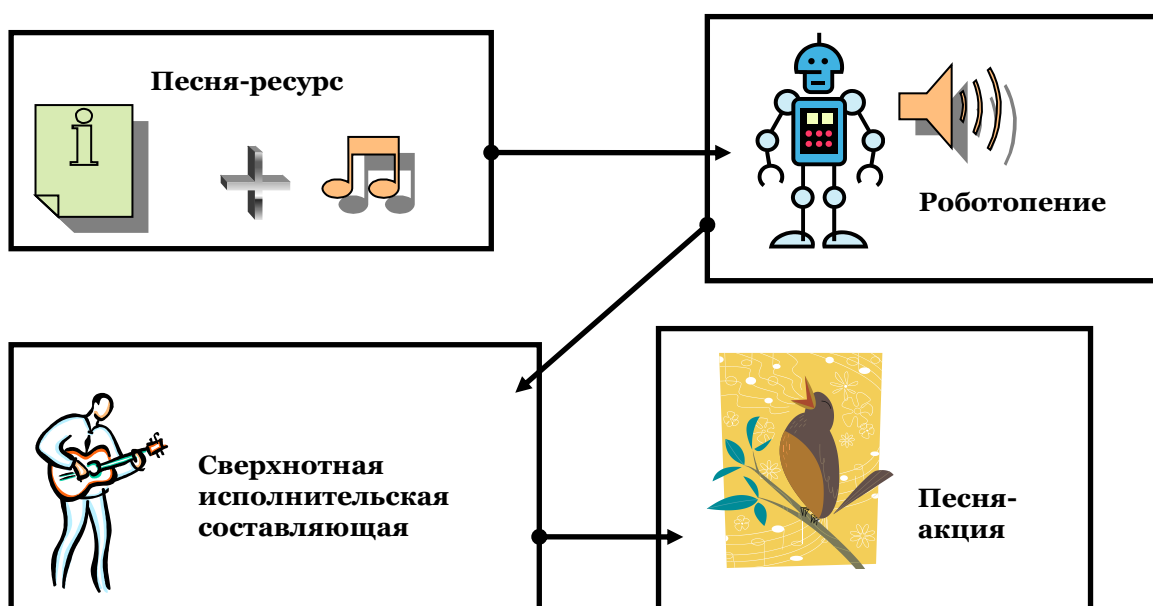
в) неразрушительная индивидуальная корректировка гармонии;

г) введение переключки голоса с инструментом с трудными для описания нюансами отставаний и опережений.

Для того, кто захочет воспользоваться архивами поэтической песни исключительно на бумаге:

- ускользнут нюансы музыкального интонирования, подразумеваемые автором-исполнителем, но не передаваемые нотной записью;
- будут потеряны оригинальные творческие результаты, полученные различными исполнителями.

Автору представляется, что наиболее тонкие инструменты воздействия музыкальной интонации на поющего и слушающего в поэтической песне находятся как раз вне нот, «сверх нот», и чем меньше сверхнотной составляющей, тем меньше поэтической песни. Поэтому текстово-нотные хранилища в этом жанре могут иметь лишь справочный, вспомогательный смысл, полноценны же аудио- и видеоархивы.



Исполнитель песни — автор голосовой и инструментальной составляющих «сверх нот». Исполнитель по роли в воздействии поэтической песни на слушателя — фигура, равная авторам текста и мелодии. Исполнитель — автор исполнения. Исполнитель — третий соавтор.

Резюме

Предлагалось представить пространство поэтической песни не в виде единой для всех фигуры, включающей в себя всё каким-то чудом приемлемое для всех, а в виде цветка с лепестками — такого, что границы каждого лепестка прочувствовала для себя какая-то одна группа, но все они договорились о самых общих правилах определения принадлежности материала жанру (пятичленка или что-то более совершенное) — так, чтобы цветок в целом не рассыпался. То есть цветок должен бы иметь серединку — некоторое, по общему согласию, безусловно общее поле, может быть, песни основоположников, а может быть, и как-то иначе — не на основе только круга имён.

Первый подход в определении границ жанра явно подчёркивал первичность словесного текста и вторичность музыки — признание её роли только как инструмента возврата слова в нормальное для его обитания звуковое пространство.

ПОПЫТКА ВТОРАЯ

Идее однозначного главенства текста в поэтической песне сопротивляются следующие факты:

- а) нередко мелодия появляется раньше слов, и это касается в том числе многих замечательных и известных произведений;
- б) в песнях кроме совместной работы слова и мелодии встречаются также фрагменты, где работает голос, но слово исчезает — от вокализа до глоссолалии (см. [1]);
- в) зашумлённое и неразборчивое звучание, а также просто неясность смысла слов для слушателя нередко не мешают звучащей песне производить на него глубокое впечатление, лишь немногим уступающее ситуации восприятия тем же слушателем того же произведения без помех и с полным освоением текста.

Слушатели тоже бывают разные. Одни скажут: «Спой эту, где «...не знаю что мне делать с этим пёрышком». Но есть и такие, которые скажут иначе: «Спой, знаешь, какую?.. Да-та-та-та-а та-та-та та-та-там-там-там...». И вторые, может быть, даже более преданы жанру.

Автору поэтому третий из перечисленных фактов особенно давно не даёт покоя. Называя для себя этот эффект «голосом за стеной», автор, в конце концов, пришёл к следующим выводам.

Музыкальная интонация в поэтической песне несёт в себе предыдущий речевой, а значит языковой, эмоциональный и общекультурный опыт автора и/или исполнителя песни, в общем случае выходящий за рамки содержания и качества конкретного словесного текста.

Музыкальная интонация в поэтической песне отсылает слушателя ко всему опыту такого же рода, принадлежащему самому слушателю.

Музыкальная интонация в поэтической песне вообще относится в первую очередь не к единичному тексту, а к пространствам языка — эмоциональному, историческому, культурному.

В процессе звучания песни авторы текста, музыки и исполнения передают слушателю массивы информации через множество параллельных каналов, среди которых словесный текст может быть далеко не главным.

Возможно, справедливо следующее:

поэтическая песня есть оправдание поэтическим текстом музыкально-интонационного высказывания.

О ВСТРОЕННОСТИ ЖАНРА

Приходится слышать сомнения, представляет ли собой такая песня отдельный жанр, поскольку не определено, какому из искусств (притом одному) такой жанр мог бы принадлежать.

Автор придерживается той точки зрения, что поэтическая песня в данном отношении подобна утконосу. Зоологам когда-то пришлось вначале признать факт, что этот синкретический зверь существует как вид, а уж затем, преодолевая собственные недоумения по поводу его одновременной принадлежности самым непересекающимся классификационным группам — млекопитающим, яйцекладущим, ядовитым, (наконец, имеющим птичью форму носа), выделить для него в канонической таксономии целую новую ветвь: вид — утконос, род — утконос. Лишь где-то выше в перевёрнутом классификационном дереве, кажется, на уровне однопроходных, к нему пристроилась в качестве далёкого родственника ехидна.

Почему бы и для синкретического жанра поэтической песни не вырастить на ветвистом дереве искусств новый отдельный и уважаемый сучок (а роль ехидны предложить, скажем, блатному шансону). Было бы ещё более честно посчитать этот жанр принадлежащим в той или иной степени сразу нескольким видам искусств и не держаться в этом вопросе вопреки смыслу за строгую иерархическую модель, а перейти к вполне адекватной сетевой.

Более важным автору представляется вопрос, с чьей точки зрения и в какие моменты мы хотим назвать поэтическую, и в том числе авторскую, песню искусством. Для ответа представляется необходимым различать две роли участников любого действия, связанного с жизнью такой песни: роль наблюдателя и роль адепта (см. [2]).

Для наблюдателя естественным является выступать с песней и потреблять песню именно как искусство. Например, эстрадный номер или целую программу, представляющие собой исполнение поэтической песни, с точки зрения наблюдателя логично признать одним из направлений театра одного актёра (актёром может быть и ансамбль), а записанный диск или выступление по радио — разновидностью аудиотеатра.

Наблюдатель уверен, что красивой песней достаточно любоваться, отправив её в модной одежде на хорошо оснащённый подиум.

Адепту необходимо песню обнять.

Адепт, когда увлечён песней, не мерит её мерками искусств, так же, как верующий в храме не занят разбором и оценкой псалмов и певчих. Адепт не может жевать, когда поют, и не станет петь перед столиками с едой. Интересы его в области поэтической песни принципиально немеркантильны.

Полноценное, без вычетов, восприятие поэтической песни достигается, только когда мы поём сами. Поэтому у адептов есть ещё и своё особое занятие — петь вместе. Адепты не выступают с песней и не потребляют её. Они ею делятся. Адепт чувствует общность с другими адептами примерно на уровне ощущаемой им интуитивно формулы А. Галича «А живём мы в этом мире послами не имеющей названия державы», независимо от того, пытается он или нет объяснить для себя, что есть эта «держава» и каковы могут быть человеческие посольские функции.

Каждый из нас в разных ситуациях и состояниях души может впасть в роль наблюдателя или адепта. Другой вопрос, для кого какая роль и в какой степени является преимущественной или же вообще единственной.

Вопрос отнесения поэтической песни к видам искусств может интересовать и отражать точку зрения только наблюдателя, но не адепта. Не хранит же христианин свою Библию в домашней библиотеке в общей рубрике «Мифология»...