

Санкт-Петербургский государственный университет

***ЯНОВСКИЙ Петр Александрович***

**Выпускная квалификационная работа**

***Практики бытового коллективного пения в современной России: традиция, значение, тенденции***

Уровень образования: *бакалавриат*

Направление *50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки»*

Основная образовательная программа *СВ.5045.2020 «Свободные искусства и науки»*

Научный руководитель:  
старший преподаватель кафедры  
междисциплинарных  
исследований и практик в области  
искусств, кандидат иск.  
Ходорковская Елена Семеновна.

Рецензент:  
Доцент кафедры музыкального  
воспитания и образования,  
Российский государственный  
педагогический университет им. А.  
И. Герцена, кандидат  
искусствоведения, Никитенко  
Оксана Борисовна.

Санкт-Петербург

2024

## Оглавление

Введение .....	3
Глава первая. Содержание практик бытового коллективного пения .....	9
1.1. Практика исполнения авторской песни 1.1.1. Коллективный аспект практики .....	12
1.1.2. Посыл и тип переживания практики.....	12
Выводы.....	13
1.2. Застольная песня .....	14
1.2.1. Коллективный аспект практики.....	15
1.2.2. Посыл практики и тип переживания.....	17
Выводы.....	18
1.3. Музыкальность коллективного бытового пения .....	18
1.3.1. Авторская исполнительская традиция.....	20
Глава вторая. Современная динамика практик.....	25
2.1. Общие тенденции .....	25
2.2. Частные тенденции, к проблеме воспроизводства и обновления практик .....	28
2.2.1. Авторская песня.....	28
2.2.2. Застольное пение.....	32
Заключение.....	38
Библиография .....	42

## Введение

*«Простой человек не может не петь и не сочинить хотя бы простейших стишков-складушек, даже если у него нет голоса, музыкального слуха и элементарного представления о правилах стихосложения. Это является его естественной потребностью»<sup>1</sup>.*

Традиция бытового коллективного пения стремительно исчезает из нашей жизни. Все реже можно увидеть семьи и компании, в которых люди бы пели, собравшись за столом, у костра, или уж тем более во время выполнения какого-то общего дела. Серьезно говорить и анализировать этот вопрос будто бы не очень принято — исчерпывающим объяснением упадка совместного бытового пения как правило является стандартный набор технологических аргументов: приход мировой музыки в 90-ые, доступная воспроизводимость любой музыки с носителя, почти поголовное владение населения средствами воспроизведения. Эти же технологические доводы имеют и социологическое измерение — цифровая революция открыла век атомизации, социальные связи размылись, сообщества схлопнулись или исчезли, а коллективные практики заменились индивидуальными.

При всей очевидной справедливости этих причин удовлетвориться таким ответом невозможно, так как он не проливает света на содержание культурных перемен, вытеснивших практику, которая по историческим

---

<sup>1</sup> Курчев Н. Об авторской песне //От костра к микрофону СПб. 1996. С. 77.

меркам еще совсем недавно занимала в жизни людей особое место. Просто сказать, что люди расхотели петь, потому что музыка стала доступной и портативной, можно только при условии религиозной веры в силу технологии.

Еще сложнее поверить в такое быстрое исчезновение самого порыва спеть вместе с кем-то, уж тем более близким. Потребность в совместном пении до недавнего времени была незаменимой, песни были самым долгожданным украшением праздника, возможно, самым пронзительным и эмоционально наполненным элементом совместного времяпрепровождения.

Вспомним известную сцену из фильма Марлена Хуциева «Июльский дождь». В просторной московской квартире большая разношерстная компания слушает пластинки, танцует, общается — все заняты тем, что предпочитают. Когда же выясняется, что среди присутствующих есть исполнитель песен, все внимание сразу моментально приковывается к нему. Этот эпизод хорошо иллюстрирует изъян приведенного стандартного объяснения нынешней непопулярности бытового пения — прослушивание музыки с носителя и ее совместное исполнение не являются (или, по крайней мере, не являлись) альтернативами друг другу, следовательно, говорить, что одно пришло на место другого, по меньшей мере не вполне верно.

**Объектом данного исследования** являются светские городские бытовые практики коллективного пения второй половины XX века. Так как детально описать все многообразие практик бытового пения за последние десятилетия не представляется возможным, данная работа посвящена двум самым массовым городским традициям бытового коллективного пения и не углубляется в национальную, региональную, профессиональную и фольклорную специфику. Фокус исследования направлен на антропологическую и коммуникативную сторону практики.

**Предметом данного исследования** являются культурное и социальное

значение практик бытового коллективного пения в поздний период массового бытования и трансформации этого значения в последние десятилетия.

**Цель данного исследования** — выявление причин угасания практик бытового коллективного пения и описание современного состояния бытования практик, оценка массовости и степени воспроизведения данной традиции.

**Задачей данного исследования** является формулировка базовых культурных, социальных и эстетических установок практик бытового коллективного пения, сбор и анализ актуальных интернет-данных по теме (интернет-форумы, статистика тематических видео).

**Методологически** данный текст в первую очередь опирается на исследовательскую традицию культурной антропологии — из этой научной среды заимствуется терминология и ракурс взгляда на рассматриваемый феномен. В то же время исследование привлекает подходы других дисциплин, главными из которых являются социология творчества, музыковедение и исследования повседневности.

**Методы исследования**, задействованные в настоящей работе, включают:

1. Научно-аналитический: рассмотрение и анализ ряда публицистических, научно-популярных и научных работ, посвященных практикам бытового коллективного пения;
2. Образно-стилистический: анализ эстетических, философских и стилистических особенностей практик бытового коллективного пения;
3. Сравнительный анализ: сопоставление практик с целью выявления их особенностей;
4. Интервью: в значительной степени данное исследование опирается на информацию, предоставленную в ходе формального общения с

респондентами, имеющими непосредственное отношение к описываемым культурным феноменам, и квалифицированными консультантами. В их числе доцент факультета антропологии Европейского Университета в Санкт-Петербурге, антрополог М.С. Лурье, хранитель ленинградского архива бардовской песни А.М. Левитан, старший преподаватель кафедры междисциплинарных исследований и практик в области искусств факультета Свободных искусств и наук СПбГУ А.З. Харьковский, автор-исполнитель, член КСП «Меридиан» Л. Поливанова.

### **Актуальность исследования**

Данная работа посвящена исследованию практик бытового коллективного пения, их социального, эстетического и антропологического содержания, а также характера их бытования в разных социальных средах. Выявление данных особенностей позволит описать нынешний тренд и сделать соответствующие выводы не только о его причинах, но и о состоянии этих практик в целом.

Пристально рассматриваются традиции двух самых массовых городских бытовых практики коллективного пения в новейшей российской истории — застольного пения и практики исполнения авторской песни.

Учитывая значение и массовость данных практик в недавнем прошлом, анализ причин их кризиса имеет потенциал для интерпретации, выходящей далеко за рамки музыкознания и культурологии.

Несмотря на существование определенной традиции исследования авторской песни и застольного пения, работ, рассматривающих данные феномены как часть единого процесса с точки зрения антропологии и организации досуга на данный момент нет.

## Традиция исследования

Авторская песня имеет определенную исследовательскую традицию. Её трудно назвать богатой — едва ли когда-то этой теме удавалось пробиться в академический мейнстрим, но определенные аспекты традиции изучены сравнительно подробно. С филологической, историографической и социокультурной точки зрения про авторскую песню написаны десятки текстов.

Лучше других исследованы замкнутые локальные и профессиональные традиции — студенческая песня (как отдельный изолированный феномен), туристская самодеятельная песня, самодеятельная песня в среде представителей полевых профессий, в особенности геологов, археологов и альпинистов.

Советская городская практика бытового застольного пения в России практически не имеет традиции изучения. Существует ряд работ о городском романсе, советской песенной традиции, но они также посвящены традиции как творческому феномену и почти не касаются массового бытования.

Подробно описаны, например, застольные песенные традиции малых народов — бурят, нганасан — однако вне какой-то этнической и региональной специфики количество работ исчисляется единицами.

В обоих случаях практика как таковая почти не присутствует в контексте разговора о коллективном пении — вопрос «как?» по отношению к этому процессу задается несравнимо реже, чем вопрос «что?». Рассмотрение бытовых коллективных практик пения как некой характерной черты быта городского человека в последние десятилетия не проводилось. Это легко объясняется тем, что практика сама по себе трудно уловима — материальные следы традиции, пригодные для изучения, часто не отражают сути происходящего в момент исполнения.

Описание современных тенденций, состояния и особенностей практик коллективного пения требует рассмотрения в динамике. Период активного бытования застольной и авторской песни прошел и довольно давно.

Поздними пиками живого бытования этих практик можно считать конец 1950-ых для застольного пения и рубеж 1970-1980-ых — для авторской песни. Описанные ниже закономерности и наблюдения относятся именно к данным периодам, и именно они рассматриваются в качестве отправных точек современных обиходных городских музыкальных практик. Изучение современного их состояния — это работа с отголосками, локальными очагами бытования, трансформацией формы и содержания.



## **Глава первая. Содержание практик бытового коллективного пения**

Для чего вообще люди собираются и поют? На этот вопрос можно дать ряд универсальных поверхностных ответов, и все они будут в известной степени верны: для развлечения, для эмоционального выражения, для обретения чувства единения и близости с поющими. Все эти ответы показывают, что коллективное пение — это, во-первых, акт коммуникации, во-вторых — определенное ритуальное действие. Можно сказать, что у всех видов бытового музицирования есть общие побудительные мотивы. Определяющим же для той или иной традиции является соотношение этих мотивов: уклон в сторону развлекательности или самовыражения, отчуждения действительности или обостренного ее переживания.

Значение коллективного пения часто лучше всего отражают сами тексты этих песен — это своего рода ауторефлексивная практика. Традиция обращена внутрь себя, исполнение стремится запечатлеть момент совместно проведенного времени и облечь это ощущение времени в текстовое и звуковое выражение.

Бытовое коллективное пение в позднесоветский период имело две корневые традиции — это традиция студенческой самодеятельной песни и традиция бытового застольного пения. Оба этих определения требуют уточнения.

К студенческой песенной традиции восходят в значительной степени все песенные жанры, принятые в среде городской интеллигенции, расцвет которых пришелся на 60-ые годы, — это так называемые самодеятельная, авторская и бардовская песни. Слова авторский и бардовский часто могут употребляться как синонимы — между ними действительно нет противоречия, дифференцирующим критерием здесь является

профессионализм исполнителя, который, в свою очередь, определяется степенью популярности автора<sup>2</sup>.

В свою очередь традиция застольного бытового пения имеет в основном фольклорные корни. Слово «фольклор» в данном случае стоит понимать шире — это может быть и народное песенное творчество, и авторские народные стилизации (как дореволюционные, так и советские), и городской песенный фольклор.

Первая традиция имеет довольно четко очерченные контуры и может называться традицией в строгом смысле этого слова, вторая имеет куда более размытые репертуарные и стилистические границы и отчасти пересекается с первой — например, авторская песня легко может быть частью застольного репертуара, и наоборот.

Тем не менее, между этими явлениями существует вполне зримая граница хотя бы потому, что студенческая самодеятельная традиция с самого начала развивалась в оппозиции массовому застольному репертуару своего времени. Это хорошо иллюстрирует история создания одной из ранних, еще довоенных, студенческих самодеятельных песен «Холодная ночевка». «...Когда мы приехали на вторую смену, то были неприятно удивлены тем, что репертуар-то был совсем не альпинистским. Пелись песни всякие, начиная от всевозможных жалостных романсов и кончая блатными. И особенно популярной, невероятно популярной была одна блатная песня, которая начиналась словами: «Сижу и целый день страдаю, В окно железное гляжу...». С ней боролись всеми методами — от уговоров и прямо чуть ли не до административных мер»<sup>3</sup>, — рассказывает автор песни, Л.А. Сена. Чтобы искоренить эту блатную песню коллега предложил Сене её перетекстовать, и переделка мгновенно стала невероятно популярной, а блатной оригинал

---

<sup>2</sup> «В научной традиции до сих пор нет и общепринятого термина для обозначения исследуемого нами феномена. Чаще используются наименования *авторская*, *бардовская*, в меньшей степени в настоящее время — *самодеятельная*, *туристская*, *студенческая песня*». Дьякова Л. Н. Русская авторская песня в лингвистическом и коммуникативном аспектах // Автореф. Дисс.... канд. филол. н. Воронеж. — 2007. — Т. 24.

<sup>3</sup> Курчев Н. Об авторской песне // От костра к микрофону СПб. — 1996

забылся.

Эта история показательна во многих отношениях: во-первых, она демонстрирует, что до появления советской студенческой песенной традиции городской песенный репертуар не имел ярко выраженной социо-культурной дифференциации и лучше всего описывался формулой примерно тех же времен «русские народные, блатные, хороводные». Для общей картины в этом перечислении Сены не хватает только одного неизбежного элемента — советских песен, которые могли быть патриотически-официозными или маскироваться под всё тот же городской фольклор.

Во-вторых, пример показывает, что разграничение исходной и возникшей на ее основе новой традиций прошло по линии вкуса, интеллектуального и эстетического содержания песни. В связи с этим практики, относящиеся к студенческой и застольной песенным традициям, имеет смысл анализировать в сопоставлении.

Третье, и, пожалуй, самое существенное в контексте данной работы — лучше всего эти традиции очерчиваются не репертуаром (он часто может пересекаться, пусть и небольшими частями) и не происхождением (оно также имеет пересечения в виде городского романса и массовой советской музыки), а именно практикой.

Бытование этих традиций устроено принципиально по-разному. Несмотря на отчасти родственный генез и даже возможное смешение этих традиций в рамках отдельно взятых коллективов, у этих практик принципиально разное содержание, которое выражается в разной манере исполнения, механизмах воспроизведения и передачи.

## **1.1. Практика исполнения авторской песни**

### **1.1.1. Коллективный аспект практики**

Самодеятельная песня происходит из студенческой среды, в связи с этим коллективность данной практики строится вокруг формальных (академических, спортивных, туристических или профессиональных) сообществ. Возрастной состав определяется формальной спецификой сообщества, но в подавляющем большинстве случаев костяк составляют сверстники или люди близкого возраста.

Несмотря на формальные обстоятельства знакомства, отношения в таких коллективах основываются на личной симпатии и строятся вокруг общих интересов, совместной деятельности и опыта. Коллективность действия в такой среде выражает неформальность связей участников, близость и непосредственность отношений, общность профессионального, эмпирического и ценностного мировоззрения.

В кругу, где звучит авторская песня, коллектив мыслится как малое, тесно связанное сообщество. Оно может пониматься шире, чем круг присутствующих, распространяясь, например, на профессиональную, академическую или близкую социальную среду, но этот незримый внешний круг вторичен по отношению к реальному действующему коллективу.

### **1.1.2. Посыл и тип переживания практики**

Дух практики исполнения авторской песни лучше всего суммируется строчкой Олега Митяева «Как здорово, что все мы здесь сегодня собрались». Ясно, что не любая авторская песня так буквально указывает на саму практику пения и коллективного времяпрепровождения, но апелляция к личному опыту и автобиографичность сюжета проявляются в подавляющем большинстве самодеятельных песен.

Поэтика самодеятельной песни опирается главным образом на

реалистическое бытописание. Подавляющее большинство авторских песен имеет личный, лирический характер. Даже отвлеченные на первый взгляд тексты как правило подразумевают — это про нас, здесь и сейчас поющих. Речь не о том, что каждый исполнитель «Песни альпиниста» Юрия Визбора обязательно бывал в горах, но об отождествлении с лирическим героем и сюжетом, даже если они понимаются отвлеченно. Исполнение устоявшегося репертуара авторской песни для каждого участника представляет собой определенное переозначение, индивидуальную интерпретацию и переработку в соответствии с личным опытом.

Авторская песня и любые ее инварианты пишутся из чистого внутреннего побуждения к самовыражению. В основе массовости явления — стремление к производству своей, личной информации, в формулировке Б. Окуджавы «думающей песни для думающих людей»<sup>4</sup>. Авторская песня содержит сильный мировоззренческий и культурный посыл, с которым исполнитель должен резонировать — в противном случае процесс лишается смысла, становясь в глазах участников фальшью. Личное переживание содержания песни является условием ее исполнения.

По этой причине исполнение авторской песни практически всегда этически нагружено, иными словами, авторская песня – это сообщение, мэсседж. Обстановка и среда, в которой исполняется авторская песня, заранее предполагают этический и эстетический модус восприятия. В этом выражается уникальность практики, в которой на равных соседствуют досуговое (развлекательное) и культурное (эстетическое) измерения.

## **Выводы**

В практике исполнения авторской песни сплетаются сразу несколько разнонаправленных векторов. Соседство коллективного и

---

4

индивидуалистического, универсального и личного, развлекательного и эстетического позволяет практике адаптироваться к разным контекстам. Говоря языком биологии, авторская песня omnipotentна — в зависимости от локализации, среды, состава участников она может поворачиваться разными гранями и переходить из одного качества в другое: из бытового в публичное, из сольного в коллективное и даже ансамблевое, из развлекательного в серьезное. Вместе с этим может меняться и функция практики, неизменной остается ориентация на самовыражение, манифестация мировоззренческой картины. Значение коллективного исполнения авторской песни заключается в обостренном переживании действительности, длящейся полноты момента и совместного опыта.

## 1.2. Застольная песня

Понятно, что весь диапазон застольных песен не может быть охвачен даже очень подробным социологическим исследованием, поэтому в качестве отправной точки в рамках данной работы заимствуется гипотетический застольный «минимум», приведенный в статье фольклориста О.Р. Николаева «Почему мы не поем «русские народные» песни до конца (о некоторых механизмах трансляции русской песенной традиции)»<sup>5</sup>:

1. «Из-за острова на стрежень...», источник: Дм. Садовников;
2. «Степь да степь кругом», источник: И.З. Суриков, «В степи»;
3. «По Дону гуляет казак молодой», источник: баллада Дм. Ознобишина «Чудная бандура»;
4. «По диким степям Забайкалья», «Бродяга», неизвестный автор;

---

<sup>5</sup> Николаев О. Р. Почему мы не поем «русские народные» песни до конца? (О некоторых механизмах трансляции русской песенной традиции) //Русский текст. 1997. №. 5. С. 124.

5. «Ой, мороз, мороз...»;
6. «Рябина»/«Что стоишь, качаясь...», источник: стихотворение И.З. Сурикова;
7. «Мой костер в тумане светит», источник: «Песня цыганки» Я.П. Полонского;
8. «Хаз-Булат удалой». Источник: А. Аммосов «Элегия»;
9. «Шумел камыш...»;
- 10.«На Муромской дорожке...».

Список хоть и не исчерпывающий, но весьма репрезентативный. Его адекватность и точность подтверждается следующим неформальным наблюдением: под самыми популярными записями перечисленных песен на Youtube подавляющее большинство комментариев (в отдельных случаях оно превышает 90%) связаны с ностальгией по ушедшей семейной и бытовой традиции<sup>6</sup> коллективного пения.

### **1.2.1. Коллективный аспект практики**

Состав застолья — это в первую очередь семья, друзья и (характерная черта советского города) соседи. Возрастной состав часто охватывает несколько поколений без выраженного преобладания какой-то отдельной возрастной группы.

С одной стороны, семейный круг — как правило более стабильный и монолитный коллектив, чем те, в которых звучит авторская песня: за столом принято собираться в полном составе, формальные и дружеские компании в

---

<sup>6</sup> Несколько примеров типичных комментариев: «Мои родители, когда собирались с друзьями на праздники, всегда пели эту песню, а мы, дети, сидели у них под столом и ,затаив дыхание, слушали. Все слова помню и люблю ее петь, как многие другие их песни. Вот она связь поколений. Пела внукам, когда укачивала. Но они уже другие...наша связь с родителями была крепче..», или: «Песня из детства,бабушка очень хорошо ее пела. Мне 50,но в памяти все как вчера», или: «За праздничным столом родители и гости всегда пели эту песню. О, это было так давно, а слышу, как сейчас! Мне 74 года, а наши дети уже не знают этих песен». (Авторская грамматика и пунктуация сохранены).  
Хаз-булат удалой бедна сакля твоя URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Rtf34Q05Mno> (дата обращения 08.04.24)

этом отношении подвижнее и гибче. С другой, несмотря на предполагаемую близость и тесноту семейного общения смешанный, разношерстный состав участников и формальность застольной обстановки предполагают более поверхностные связи, по сравнению с коллективами, в которых звучит авторская песня.

Приведенный выше список наглядно показывает, что сюжеты песен не имеют прямого отношения к быту и действительности поющих. Репертуар застольного пения как правило отсылает к историческим или псевдоисторическим сюжетам, или, говоря литературоведческим языком, к мифу. Хотя у большинства перечисленных песен известно происхождение, фольклорность их сюжетов очевидна. Тексты этих песен отсылают слушателя к фикциональной реальности, в которой действуют силы природы («Ой, мороз, мороз...», «Рябина»), эпические герои («Хаз-Булат удалой», «Из-за острова на стрежень...») и архетипы («По Дону гуляет казак молодой», «Мой костер в тумане светит»).

В свою очередь, апелляция к традиции, к предкам, мифу в застольном пении проливает свет на ключевой вопрос о значении коллектива и коллективности процесса. Дух коллективизма, воспеваемый в застольном пении, существенно отличается от коллективизма авторской песни.

Коллектив застолья простирается далеко за пределы стола — поющие обращаются к исторической общности и ищут связи с корневыми культурными сюжетами. Для участвующих в застольном пении важна связь с традиционным началом, воспроизводство традиции, ритуала, принадлежность к народной культуре, национальный пафос текста. Если говорить образно: к голосам участников застолья присоединяются голоса предков, фольклорных героев, бессознательно понимаемого «русского народа». С литературной точки зрения застольная песня как жанр тяготеет к эпосу.



## 1.2.2. Посыл практики и тип переживания

Посыл застольной песенной традиции (не всегда, но часто) не предполагает отождествления с ее содержанием, усмотреть пафос «про нас» в «Хаз-булате» или «На муромской дорожке...» — задача непростая. Содержание в целом вторично по отношению к форме. Фольклор и его производные мыслят текст не как завершенную цельность, а как определенную формулу: «В традиционной народной лирике текст песни семантически не самодостаточен, он «по своей природе не является «имманентным» в отличие от текста новой литературы, и взятый только как текст не выявляет значительной доли содержания»<sup>7</sup>. Принципы литературоведческой поэтики текста, примененные к народной лирической песне, оказываются не состоятельными, ибо семантика отдельных образов обусловлена не конкретным текстом, а традицией. Традиционная формула и есть элементарная семантическая единица народной лирики: «Значение» песни находится за пределами текста в традиции, и формулы являются основным механизмом перехода от «текста» к его «значению»; «Связность фольклорного, «внешне бессвязного» текста, осуществляется не на уровне самого текста, а на уровне традиции». По отношению к народной лирике применима лишь поэтика традиции, песня на текстовом уровне чаще всего обладает бессвязностью и изобилует алогизмами»<sup>8</sup>.

Можно сказать, что застольный репертуар требует от поющего мысленного или подсознательного перевоплощения, — в участника старинных войн, сказочного персонажа, мятежного лихого казака или непутевого горького пьяницу. Даже те песни, сюжет которых имеет универсальный посыл, — например, трагической или неразделенной любви — подразумевают это перевоплощение.

---

<sup>7</sup> Николаев О. Р. Почему мы не поем «русские народные» песни до конца? (О некоторых механизмах трансляции русской песенной традиции) //Русский текст. 1997. №. 5. С.125.

<sup>8</sup> Там же.

Отчасти перевоплощение и отождествление с чем-то несоизмеримо большим может компенсировать нехватку коммуникации, заместить недостаток вербального общения. Порыв спеть что-то за столом возникает от избытка чувств, возбуждения, часто наступающего после определенного количества выпитого. Личное переживание здесь не является таким обязательным критерием исполнения, ритуальность действия стоит выше индивидуальной вовлеченности.

## **Выводы**

Значение ритуала застольного пения — уход от реальности, отвлеченное ее переживание, в крайнем проявлении — эскапизм, перенесение в другой, далекий мифический мир, соединение с традицией. Как и практика исполнения авторской песни, застольное пение призвано установить более тесную связь между участниками, но механизм объединения здесь обратный: если в случае авторской песни исполнение манифестирует существующие неформальные связи, то застольное пение скорее компенсирует возможную нехватку близости и искренности, выполняет функцию социального клея. Таким образом, застольное пение главным образом выполняет коммуникативную и эмоциональную функции.

### **1.3. Музыкальность коллективного бытового пения**

С технической и эстетической точки зрения оба описываемых феномена часто оцениваются снисходительно, как низкий и не заслуживающий серьезного рассмотрения вид творчества. Критика эта относится в первую очередь к качеству исполнения и музыкальному качеству песен.

Действительно, от традиций, к которым восходят позднесоветские практики бытового коллективного пения, последние отличаются резким смещением в

сторону литературной составляющей песни. Для этого достаточно сравнить деревенскую городскую и застольную песни, классические примеры бардовской песни и, например, городского романса Александра Вертинского. Одна из ключевых особенностей позднесоветского городского коллективного пения заключается в предельном редуцировании музыкальной составляющей этого процесса. Очевидно, это и было условием урбанизации и массового распространения коллективных практик пения в отрыве от естественной среды бытования. На первый взгляд это звучит как трюизм — массовость как бы неизбежно предполагает упрощение.

Однако в отношении исполнительства это явление не выглядит таким очевидным: если словосочетание «массовый слушатель» можно назвать универсально понятным, то «массовый исполнитель» — напротив, звучит скорее как оксюморон. В отличие от слушания, приносящего удовольствие пассивно, исполнение предъявляет требования к навыкам и способностям исполнителей.

Для обеих традиций степень упрощения музыкального материала сводится к исполнительским способностям участников, или, говоря еще точнее — главного исполнителя. Наличие в коллективе человека с поставленным голосом, знающего репертуар и особенности его исполнения — фактор, определяющий музыкальный уровень всей компании.

В позднесоветское время обновление авторской песни шло во многом за счет усложнения и более профессионального подхода к композиции, аранжировке и записи.

Для застольного пения этот фактор выражен в несколько меньшей степени, чем для исполнения авторской песни, так как застольная песня не обязательно предполагает аккомпанемент, и, следовательно, наличие в компании человека, владеющего музыкальным инструментом. Авторская песня почти никогда не исполняется «а капелла». Фигура «ведущего» в студенческой традиции является формообразующей — достаточно одного

человека с гитарой, чтобы остальные его поддержали, но этот единственный инструменталист является необходимым условием музыкального вечера.

### 1.3.1. Авторская исполнительская традиция

В отношении музыкальности авторской песни очень показательным материалом является документальный фильм «Срочно требуется песня» 1967 года. Это один из самых ранних официальных видеоматериалов, посвященных движению. По традиции советской документалистики в фильме представлена точка зрения официального советского музыкального знания: «Несчастье этого движения в том, что тексты на десять голов выше музыки. Вы настаиваете на том, что это абсолютное слияние (текста и музыки) — нет, это не слияние. Нельзя светлые высокие идеи бубнить на двух нотах. Откуда эти две ноты возникли? — Отсутствие фантазии, отсутствие вкуса, отсутствие умения, отсутствие музыкальной культуры»<sup>9</sup>, — говорит в фильме музыковед Л. Энтелис.

Даже принимая во внимание ангажированность этого комментария, с ним довольно трудно спорить. Эта рецензия может служить эпиграфом к всей критике советской самодеятельной музыкальной культуры. В целом, исследователи почти поголовно говорят о том, что авторская песня — это литературное, а не музыкальное явление.

Для авторской традиции текст является доминантой, вариативность сводится к минимуму. О том, знают ли участники «посиделки» текст, принято уточнять заранее. Содержание авторской песни преобладает над формой: «...Русская авторская песня в определенном смысле непосредственно вытекает из доминантных особенностей коммуникативного поведения русского народа. Мы согласны, что «в русской авторской песне находят отражение и

---

<sup>9</sup> «Срочно требуется песня», (реж. С. Чаплин, 1967).

выражение такие важнейшие черты коммуникативного поведения русского человека, как общительность, искренность, эмоциональность, нелюбовь к светскому общению, стремление к неформальному общению, сдержанная самоподача, откровенность в общении, приоритетность разговора по душам, широта обсуждаемой информации, интимности широта запрашиваемой и сообщаемой информации, проблемность повседневного бытового общения, коммуникативный пессимизм, стремление к постоянству круга общения»<sup>10</sup>.

Преобладание литературного над музыкальным действительно неоспоримо, но отделить традицию от практики, которая непременно предполагает музицирование, невозможно. Жизнь (если это слово здесь вообще уместно) текстов авторской песни на страницах стихотворных сборников никак не может противопоставляться ее живому бытованию.

Как бы не были примитивны мелодика и гармоника этой традиции, своей массовости и историческому влиянию авторская песня обязана именно им. В связи с этим отношения этой традиции с музыкальной составляющей требуют более пристального рассмотрения. Ядром этой культуры была научно-техническая интеллигенция — самые способные, академически образованные люди своего времени. Трудно представить себе, что освоение азов музыкальной грамоты и композиции было им недоступно.

Примитивизм авторской песни всегда был сознательной позицией, жестом — в значительной степени эта самодеятельная культура намеренно противопоставляла себя музыке в высоком академическом смысле слова. Наивный подход к сочинению постулировал самость и новизну традиции, ее перпендикулярность песенному репертуару советских официальных композиторов.

Интуитивность этого творчества является его программной составляющей: «Мне чужда сама идея сравнения мелодики авторской песни и профессиональной, — поясняет А.Городницкий. — Поскольку я не

---

<sup>10</sup> Дьякова Л. Н. Авторская песня как коммуникативный жанр // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2007. № 1. С. 32-35.

композитор, то я не знаю твердо, «как надо», — и придумываю мелодию, как придумывается. Получается лучше или хуже — это другое дело. Может быть, это неоправданно, но я просто чувствую себя вправе сочинять, как мне хочется»<sup>11</sup>.

Сложность аранжировки авторской песни зависит от исполнительских и композиторских навыков автора, но как правило простота мелодии почти всегда позволяет привести песню к несложной функциональной гармонии на основных ступенях тональности.

Авторские аранжировки выступают в качестве исходника, особенно узнаваемые аранжировки характерны для дуэтов, например, дуэта «Иваси» Георгия Васильева и Алексея Иващенко или Сергея и Татьяны Никитиных. В позднесоветское время обновление авторской песни шло во многом за счет усложнения и более профессионального подхода к композиции, аранжировке и записи.

Исполнение авторской песни часто отличается сдержанной, порой даже интимной подачей. Участники «посиделки» могут едва проговаривать слова вслух, а более энергичные и веселые песни все равно не принято петь надрывно, этой традиции в целом не свойственна экзальтация. Особое внимание уделяется проникновенности и аутентичности исполнения.

Авторская лирика требует не только хорошей памяти на тексты (а значит и понимания поэтической логики и драматургии) но и умения интонировать в соответствии со стилем, передавать этот стиль на гитаре и голосом, петь, меняя манеру, например, от речитатива к скороговорке. Среди авторских бывают диалогические песни, где нужно передавать интонацию (Ю. Ким «Объяснение») или прямую речь героя (Ю. Визбор «Телефонный разговор»). Ритм, метр, фонетические художественные средства авторской лирики рассчитаны на напев. Напев авторской песни предполагает наличие мотива — коротких, простых мелодии в диапазоне одной октавы, а часто и одного

---

<sup>11</sup> Беленький Л. П. Ориентиры в авторской песне //Журнал Института Наследия. 2021. №. 2 (25). С. 13-22.

тетрахорда, и только одноголосие, как правило, построенное на опевании ступеней аккордов аккомпанемента. Такая простота сближает вокальную подачу авторской песни с декламацией, что, в свою очередь, соотносится с коммуникативным поведением данной среды.

При всей простоте и незатейливости мелодика авторской песни является её сильнейшей и наиболее привлекательной музыкальной стороной. При высокой степени сходства аккомпанемента, музыкальной фактуры и подачи у большинства авторских песен есть «лицо» — узнаваемая, запоминающаяся мелодия. В этом отношении авторская песня является характерным примером популярной музыки XX века.

Отчасти по этой же причине в подавляющем большинстве случаев авторская песня тяготеет к минору. Также это связано с тем, что аффект, свойственной авторской песни, при всем интеллектуальном и нравственном пафосе, в музыкальном отношении довольно точно совпадает с аффектом своих куда более приземленных жанровых прототипов — лагерной лирики и бытового романса.

### **1.3.2. Застольная исполнительская традиция**

Музыкальность застольной песни отличается музыкальности авторской, при том, что пафос критики застольной пения как явления практически неотличим от критики самодеятельной музыкальной советской культуры.

Репертуар, описанный выше, исполнялся самыми видными академическими и эстрадными исполнителями, издавался на пластинках, звучал по радио и телевидению. Другими словами, исполнение застольной песни вдохновляется самыми высокими профессиональными образцами.

В отличие от авторской песни, где во главе угла стоит самость и органика, застольное пение скорее отсылает к некому эталону — как и в случае с аллегорическим переживанием сюжета песни, исполнение предполагает ассоциацию с другим. Если в аутентичном фольклорном бытовании эта

ассоциация отсылалась к некому анонимному предку, хранившему и передавшему эту традицию, то в поздний период с появлением звукозаписи и средств воспроизводства появляется и некий канон, образец исполнения, известный не только хранителям традиции, но всем собравшимся за столом. Городская застольная песня оглядывается в первую очередь на эстраду, а поющие равняются на условных Шаляпина, Георга Отса, Клавдии Шульженко или Льва Лещенко. Участники подспудно соотносят себя с эталоном, некой канонической записью, показанной по телевизору или игравшей по радио.

В этом также выражается искусственность позднего периода бытования практики — пение практикуется как бы «по старой памяти», имитируя практики прошлых поколений без реальной опоры на традицию: «В среднестатистической «застольной» аудитории исполнение исконной народной песни практически исключено. В лучшем случае оно может стать экзотическим курьезом. Тем более, что для среднего современного уха фольклорная манера исполнения воспринимается исключительно как «вой»»<sup>12</sup>.

В техническом отношении у застольной и авторской песни больше общего, чем отличий. Куплетное строение, мелодии, движущиеся с опорой на тоны аккордов, простая гармония, чаще всего в пределах основных функций с редкими примерами отклонений в параллельную или близкородственную тональность, ориентация на жанровые образцы, умеренный темп, фразировка и диапазоны, не требующие длинного дыхания, обусловленные ограниченными вокальными возможностями.

Манера исполнения и подача застольных песен как правило «усреднены», особенности сглажены. Особые приемы (синкопы, сложные интонационные ходы, смены метра), которые могли бы разделить участников на тех, кто умеет и кто не справляется, и которые могли бы потребовать особых

---

<sup>12</sup> Николаев О. Р. Почему мы не поем «русские народные» песни до конца? (О некоторых механизмах трансляции русской песенной традиции) //Русский текст. 1997. №. 5. С. 125



вокальных навыков здесь устранены.

Многое в отборе песен определяется легкой запоминаемостью и простотой напева. Это важное отличие застольной песни от авторской — участие в застольном пении не требует подробного знания текста. Знание нескольких ключевых строчек или отдельных куплетов является достаточным условием для исполнения песни — поем сколько помним. При этом исполнение чаще всего не страдает от неполного воспроизведения текста, перестановки куплетов местами и произвольных текстовых вариаций.

Возможно, эта особенность является отголоском народного бытового пения, в котором принято так называемое пение «позаследом», как бы догоняя поющих, предугадывая слова и разучивая песню в прямо в процессе. Еще одной особенностью (хотя и сравнительно редкой в городской практике), восходящей к народному пению, является импровизация добавочных голосов. Обычно, они очевидны (терцовая втора, гармонический бас) и не обязательны. Если в практическом и бытовом отношении авторская песня пластичнее, то в музыкальном и исполнительском плане свободы и вариативности больше в застольной песне.

## **Глава вторая. Современная динамика практик**

### **2.1. Общие тенденции**

Обе описанных практики претерпели схожую траекторию развития: за стремительным периодом популярности настал такой же быстрый спад. Речь не просто о смене моды, но о резком разрыве преемственности.

Воспроизводство бытовых коллективных практик пения в какой-то момент практически прекратилось.

При этом говорить, что эти практики вымерли или перестали существовать, было бы недобросовестно. Как и предполагалось изначально, потребность в подобного рода самовыражении более или менее константна — изменению подвергается только форма этого выражения. В связи с этим стоит говорить о

трансформации практик, а описанные выше традиции рассматривать как два параллельных вектора развития коллективного бытового музицирования.

Каждая практика имеет свой характер трансформации, однако сначала стоит сказать об общих тенденциях, характерных как для бытования авторской песни, так и для застольного пения.

Социальная динамика последних десятилетий для бытовых практик пения выражается в движении от коллективного к индивидуальному и от обиходного к публичному. досуг из творчества и воспроизводства культуры превратился в форму потребления этой культуры, активные практики заменились их пассивным аналогом.

Общие внутренние предпосылки трансформации музыкальных практик сформулированы в работе социологов культуры В. Семенкова и С. Дамберга «Музыка как феномен повседневности». Авторы точно схватывают двойственность значения любой музыкальной практики в связи её предполагаемой формой исполнения: «Музыка для публичного исполнения — это месседж, музыка для частного исполнения — инсталляция. Поэтому смысл музыки двойной — быть месседжем и инсталляцией»<sup>13</sup>.

Этот сдвиг от частного исполнения к публичному и стал одним из основных механизмов выживания и трансформации исследуемых практик. В первую очередь он связан с изменением среды бытования, социального и экономического уклада.

Застолье из квартир перекочевало в рестораны и банкетные залы, где любительское пение сразу перестало поощряться и быть уместным; костровые «посиделки» получили свободный доступ к сценическим площадкам и также претерпели путь от аутентичного живого бытования к публичному исполнительству.

Такой «выход на свет» всегда является необратимым процессом. Фланги

---

<sup>13</sup> Дамберг С.В., Семенков В.Е. Музыка как феномен повседневности // Звучащая философия. / Сборник материалов конференции СПб: Санкт-Петербургское философское общество, 2003. С.74.

расщепленной надвое практики, обращенные в разные стороны, — «теневого» бытового и «светового» публичного существования — сосуществуют и конкурируют друг с другом, но публичная форма бытования, при наличии условий (или, скорее, при отсутствии препятствий) для возникновения, в количественном отношении оказывается преобладающей: «Экспансия досуговых практик в поле культуры вызывает ответные реакции музыкантов: одни держат оборону, уводя ряд музыкальных жанров в пространство «для своих», другие пытаются наступать, выводя приватную музыку на стадионы — места досуга»<sup>14</sup>.

Здесь необходимо сказать, что возникновение и столь широкое распространение описываемых традиций — чисто советский феномен, который не мог бы образоваться в условиях открытой публичной сферы. Этим объясняется своеобразная искусственность и двойственность двух описываемых традиций: парадоксальная массовость самодеятельного песенного творчества и городская выхолощенность застольной песни. Как точно замечает культуролог Екатерина Сальникова, говоря о постсоветской популярной музыке: «Тематика популярных песен «загерметизировалась» в пространстве между «я» и «ты», практически полностью были забыты такие измерения, как: «мы», «мир вокруг» и «наша страна»»<sup>15</sup>.

Вопреки расхожему мнению, стремительный закат коллективных бытовых практик пения куда меньше связан с появлением технологий, открытием мирового музыкального рынка, сменой моды и предпочтений поколений, чем с распадом советской социальной среды. Широта и массовость бытования практик в значительной степени поддерживалась искусственной конструкцией советского общества: труднодоступностью публичных видов досуга и их узким безальтернативным выбором, вынужденным, замешанным на бытовой почве коллективизмом. Вышесказанное совсем не означает, что

---

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Журкова Д. А. Телепроект «Старые песни о главном»: судьба ностальгии в контексте постсоветской культуры // Художественная культура. 2020. №. 2. С. 274.

без советской системы этих практик бы не существовало, но динамика их популярности едва ли имела бы такие удаленные экстремумы и была такой скачкообразной.

Принимая во внимание описанную социальную канву, обратимся к позднему и актуальному периоду бытования практик.

## **2.2. Частные тенденции, к проблеме воспроизводства и обновления практик**

### **2.2.1. Авторская песня**

Вопреки распространенному обывательскому представлению традиция авторской песни продолжает активно существовать и развиваться и сегодня. Эта традиция представлена не только классиками и старожилками советского времени, но и молодыми авторами и исполнителями. Тем не менее, практика и характер бытования авторской песни за последние 35 лет претерпели существенные изменения.

Когда после распада СССР культуре потребовалось адаптироваться к новым условиям, главным ресурсом ее адаптации стали ее формальные корни. Академическое происхождение жанра оказало себя в институциональном подходе к организации — из сугубо любительского самодеятельного спорадического явления авторская песня очень быстро эволюционировала в среду с определенной формальной структурой, которую представляли клубы и фестивали.

Как пишет в своей книге «История московского КСП»<sup>16</sup> автор-исполнитель Игорь Каримов, аббревиатура КСП использовалась ещё в конце 1950-х, но в

---

<sup>16</sup> Каримов И. М. История Московского КСП. М.: Янус-К, 2004. С. 56.

то время расшифровывалась как «конкурс студенческой песни». В мае 1967 на конференции в Петушках движением было закреплено наименование «самодеятельная песня», а за сочетанием КСП закрепилось значение «Клуб самодеятельной песни». Тогда же состоялся первый общемосковский слёт КСП.

Еще через год появился Грушинский фестиваль авторской песни, который к середине семидесятых приобрел всероссийский масштаб. Впоследствии «Грушинка» стала прообразом всех многочисленных локальных фестивалей и конкурсов авторской песни.

На пике популярности авторской песни обиходная и публичная форма бытования существовали параллельно, но основным драйвером развития самодеятельной песенной культуры оставалась бытовая практика. С распадом советской социальной среды, изменением университетского уклада, отменой стройотрядов, сокращением полевой исследовательской активности, спадом популярности пешего туризма в 1990-ые пространство аутентичного бытования авторской песни стало резко сжиматься.

Центром сборки для поклонников авторской песни стали клубы и проводимые ими фестивали. Сегодня эти структуры выполняют функцию своеобразных образовательных и аккредитационных учреждений. Через них осуществляется привлечение к авторской песне молодых поколений, посвящение в культуру, организация выступлений, поиск и отбор новых исполнителей.

Аутентичное бытование авторской песни продолжает существование в основном за счет представителей старших поколений, заставших культуру в активной фазе. Как утверждают опрошенные в ходе данного исследования респонденты, имеющие непосредственное отношение к современной жизни этой культуры, даже в среде молодых исполнителей авторской песни аутентичное бытование распространено слабо. «В компании песни подпевают люди старше 50 лет», — говорит молодой петербургский автор-исполнитель Лада Поливанова.

Практика сменила основную форму бытования с обиходной на публичную. Сегодня клубы самодеятельной песни есть практически в каждом региональном центре, в больших городах клубов может быть несколько. Вот только часть перечисленных респондентами по памяти: Санкт-Петербург — «Меридиан», «Восток», «Четверг», «Бригантина», «Берег»; Москва — ЦАП (Центр авторской песни), «Бригантина», «Отражение», «Перекрёсток», «Парусник»; Калуга — «Берег надежды»; Архангельск — «Камертон»; Сергиев Посад — «Журавлиная родина». Также в ходе интервью упоминались КСП из Мурманска, Самары, Тольятти, Ярославля, Новосибирска и Череповца. Почти каждый из клубов проводит как минимум один крупный ежегодный фестиваль, в других клубах фестивали могут проводиться ежеквартально, московский Центр авторской песни проводит фестивали каждый месяц.

Эта активность привлекает большое количество участников — на последнем петербургском конкурсе клуба «Меридиан» прослушивания участников проходило в течение трех дней по 8 часов. Члены жюри утверждают, что каждый год в фестивалях участвуют новые молодые исполнители, причем в последние годы наблюдается рост количества участников.

Второй важной причиной сохранения определенной преемственности авторской песни является гибкость жанра. Сочетание простоты формы и притязательности лирики дает возможность для упрощения и усложнения материала в обе стороны, его переработки для разных ситуаций и мест исполнения. Часто КСП становятся точкой входа в музыку и первым музыкальным образованием.

Вместе с уходом в публичное бытование из жанра постепенно вымывается самодеятельная любительская компонента. Сегодня корпус классических авторских песен представляет собой определенный канон. Фестивали авторской песни в этом смысле напоминают джазовые фестивали — исполнители соревнуются в интерпретации определенного набора стандартов, стилистической выверенности и оригинальности подачи, но

строго в рамках сформировавшегося канона. Без обиходной практики новые песни не распространяются горизонтально и не доходят до массового слушателя. Получается, что даже при довольно успешном поиске и привлечении молодых исполнителей, репертуар практически не обновляется. В этом отношении показательной является работа 2005 года антрополога С.В. Белецкого «Песни археологических экспедиций как объект музеефикации (к постановке проблемы)»<sup>17</sup>. Проблема, о которой говорится в статье, носит скорее методологический и технический характер: Белецкий рассуждает о том, как документировать, хранить, классифицировать и экспонировать песни. Хотя вопрос ставится чисто практически, сам ракурс рассмотрения песни как экспоната и возможность ее ретроспективной дистанцированной оценки красноречиво говорит о подведении определенной черты, отделяющей активное бытование практики от его исторического, музейного существования. «Современное постиндустриальное общество, минимизировав физический труд как таковой и значительно подняв средний образовательный уровень населения, оказалось в плену все более изысканных по своему технологическому уровню развлечений... XX век, по существу, нашел возможным полностью реабилитировать развлечение. Он не только поставил его в один ряд с другими формами «языковых игр», но и позволил увидеть в развлекательной культуре средоточие основополагающих для них принципов»<sup>18</sup>.

На сегодняшний день можно с достаточной долей достоверности утверждать, что авторская песня, говоря метафорически, музеефицировалась. Ее современную публичную практику можно сравнить с экспозицией достижений жанра.

Культура продолжает свою жизнь, но уже не в первоначальном оформленном

---

<sup>17</sup> Белецкий, С. В. Песни археологических экспедиций как объект музеефикации (к постановке проблемы) / С. В. Белецкий // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2005. № 1(3). С. 118.

<sup>18</sup> Дуков, Е.В. Концерт в истории западноевропейской культуры. Очерки социального бытия искусства / Е.В.Дуков. М.: Классика-XXI, 2003. С. 114.

жанровом виде, а как некая форма музыкального и поэтического самовыражения, которая, как в и случае с джазом, может образовывать симбиозы с другими жанрами, в том числе, например, роком, фолком и инди.

### **2.2.2. Застольное пение**

Пик популярности застольной песни пришелся на конец 1950-ых — начало 1960-ых. В это же время в массовом советском кино особенно активно тиражируется образ поющей молодежи, пения в кругу семьи, коллег и сослуживцев. Герой или героиня с гитарой, некая инсценированная музыкальная вставка стали одним из главных штампов советских фильмов. Внимание обращает на себя тот факт, что несмотря на такое активное и целенаправленное культивирование песенной культуры, популярность фильмов и узнаваемость новых песен, песни эти очень слабо затронули застольный репертуар. Взятый в качестве ориентира «Застольный минимум» О.Р. Николаева включает только дореволюционный материал, при том, что его работа описывает глубоко послевоенное бытование практики. Опрошенные в ходе данного исследования респонденты возрастом старше 60 лет неизменно вспоминают 2-3 песни из приведенного списка Николаева. Чаще других звучат «Из-за острова на стрежень», «Хаз-булат молодой» и «Ой, мороз, мороз...», значительно реже, но тоже регулярно, упоминаются песни военных лет и буквально ни разу в это перечисление не включались песни из советских фильмов. Этот факт не дает оснований утверждать, что они совсем не были востребованы в застолье, но указывает на довольно парадоксальную закономерность: несмотря на массовую известность и популярность песен из советских фильмов, они практически не вошли в домашний обиход. Это же подтверждается неформальным наблюдением за характером комментариев под записями песен. Если в случае застольных песен в глаза



бросается количество комментаторов, ностальгирующих по исполнению, вспоминающих родственников, которые любили эти песни, то под песнями из кино люди ностальгируют по эпохе, стилю и манере самовыражения, хвалят фильм и актеров.

Важно сказать, что подразумеваются не официозный политически окрашенный советский материал — речь о более чем «народных», классических, знакомых и близких подавляющему большинству советских людей песнях. В качестве иллюстрации феномена идеально подойдет репертуар телевизионного шоу «Старые песни о главном»:

1. Вот кто-то с горочки спустился;
2. Почему ж ты мне не встретишься? (из фильма «Разные судьбы»);
3. На побывку едет молодой моряк;
4. Я встретил девушку (из одноимённого фильма);
5. Хорошие девчата (из фильма «Девчата»);
6. Песня о шофёре (из фильма «Там, где кончается асфальт»);
7. Александр Малинин — (из фильма «Александр Пархоменко»);
8. Зоренька;
9. Я милого узнаю по походке;
10. Каким ты был (из фильма «Кубанские казаки»);
11. Лейся, песня, на просторе (из фильма «Семеро смелых»);
12. Червона рута;
13. На поле танки грохотали;
14. Ой, цветёт калина (из фильма «Кубанские казаки»);
15. Спят курганы тёмные (из фильма «Большая жизнь»);
16. Потому что мы пилоты (из фильма «Небесный тихоход»);
17. Куплеты Курочкина (из фильма «Свадьба с приданым»);
18. Бежит река (из спектакля «Без креста»);
19. На крылечке твоём (из фильма «Свадьба с приданым»);
20. Одинокая гармонь;

21. Будьте здоровы, живите богато (перевод на русский белорусской песни «Бывайце здаровы»)

Понятно, что частный редакторский выбор не может претендовать на универсальность, но «народный» посыл передачи и широта списка дают достаточно полную картину.

Из двадцати одной тринадцать песен взяты из фильмов или театральных постановок, пять являются авторскими стилизациями и только три можно назвать подлинно народными с точки зрения происхождения («На поле танки грохотали», «Я милого узнаю по походке» и «Вот кто-то с горочки спустился»). Это соотношение анонимного фольклора и стилизаций практически совпадает с соотношением списка О.Р. Николаева.

По эстетическому и техническому признакам репертуар «Новых песен о главном» очень близок к «застольному минимуму»: эти песни в подавляющем большинстве просты в исполнении, имеют легко запоминающийся текст с близким к застольным песням пафосом. Так же, как и застольные, эти песни исполнялись самыми известными советскими артистами, широко тиражировались и имели большой успех. При всем этом вытеснить или как-от существенно омолодить старый застольный репертуар им так и не удалось.

Ясно, что одной причины, объясняющей это довольно парадоксальное явление, быть не может, но помимо общих, описанных выше, самой убедительной представляется ритуальность застолья.

Застолье и особенно застолье советское — это очень консервативное мероприятие со строгим канонem: неизменным меню блюд и напитков, заклинаний-тостов, атрибутов в виде сервисной посуды и праздничной скатерти. Эта практика всем своим устройством нацелена на поддержание себя в неизменном, законсервированном виде, ей вообще чуждо обновление. Такая культура с трудом просачивается через барьеры поколений, оставаясь в истории приметой времени и символом эпохи. Практика воспроизводится до

тех пор, пока живы принадлежащие этой эпохе люди.

Второй аргумент, объясняющий разрыв преемственности, связан с городской, домашней средой бытования практики застольного пения. Послевоенная смена поколений совпала с массовым распространением телевидения:

«В 1965 году обладателями «голубых экранов», в зависимости от размера денежного дохода, являлись от 68 до 92 из 100 человек, а регулярные просмотры телепередач занимали от 20 до 40% свободного времени. Эти данные подтверждают положение о том, что за счет научно-технического процесса досуг советских горожан индивидуализировался»<sup>19</sup>.

Снова сразу возникает соблазн сослаться на конкуренцию старого традиционного и нового технологичного досуга, которая всегда заканчивается в пользу последнего. Однако на популярности авторской песни появление телевидения не сказалось. Дело не просто в том, что телевизор вместе со звучащими из него песнями стал заменой застольному пению, но в том, что два этих вида досуга конкурировали за одно пространство. В силу ритуальности и интимности практики застольное пение реализуется только в домашних условиях.

У застольного пения нет путей отступления, нет средств для перевоплощения — любая попытка переноса практики в другой контекст автоматически меняет жанр. Например, никто не запрещает сделать хоровую обработку застольной песни, но она тут же перестанет быть застольной.

С появлением регулярных вечерних музыкальных программ (особенно «Музыкального ринга») в 1980-ые этот сдвиг стал гораздо нагляднее — собираться за столом под «фоновое вещание» телевизора стало обыденностью. Любопытно, что собираться за столом под звук радио или записей не принято — важную роль играет визуальный образ, дарящий эффект присутствия.

В 1990-ые ритуал закрепился приходом западного музыкального телевидения

---

<sup>19</sup> Лебина Н. Пассажиры колбасного поезда. Этюды к картине быта российского города: 1917–1991. М.: Новое Литературное Обозрение, 2018. С. 335.

и новых музыкальных телевизионных форматов. Этот музыкальный фон является индикатором потребности в застольном пении и тоски по такого рода досугу: тишина и отсутствие музыки во время застолья по-прежнему ощущаются неестественно и странно. В отсутствии живых практикующих носителей застольной песенной культуры эту пустоту заняло эфирное вещание.

В этом отношении пример «Старых песен о главном» особенно показателен. Программа была попыткой создания нового новогоднего телевизионного формата, альтернативы «Голубому огоньку» без гостей, официальных поздравлений и прямых включений. Для главного застолья в году был тщательно отобран ностальгический репертуар, упакованный в антураж сталинского колхоза. Исполнителями песен стали главные эстрадные звезды эпохи.

Это сочетание старого и нового стало идеальным оружием окончательного отчуждения активной практики: «по справедливому наблюдению Кевина Платта, «„Старые песни о главном“ восстанавливают и перерабатывают массовый и популярный культурный капитал советской эпохи для тех, кто помнит, обновляют его для слушателей нового поколения и делают деньги для исполнителей и продюсеров из последнего оставшегося общедоступным достояния советской эпохи и делают деньги для исполнителей и продюсеров из последнего оставшегося общедоступным достояния советской эпохи — ведь этот товар слишком ценен, чтобы его просто выбросить в новую эру капитализма»»<sup>20</sup>.

Круг замкнулся — практика из аутентичного бытования перешла на экраны и с экранов вернулась в виде идеального готового аттракциона. Многие номера из «Старых песен о главном» стали хитами и крепко срослись с именами артистов, их исполнявших. Новая эпоха отчасти сумела присвоить и

---

<sup>20</sup> Журкова Д. А. Телепроект «Старые песни о главном»: судьба ностальгии в контексте постсоветской культуры //Художественная культура. – 2020. №. 2. С. 275.

переработать советский культурный капитал.

На стыке русской народной, советской песенной и постсоветской эстрадной эстетик возник новый феномен, заменивший привычное понятие застольной песни. Если в поисковой строке Youtube сегодня набрать словосочетание «Застольная песня», вся выдача будет состоять из подборок караоке с современным российским шансоном, эстрадой, примитивными обработками песенного фольклора и псевдонародными песнями.

По этой причине еще одной практикой, в которой уместно искать отголоски трансформировавшегося застольного пения, является караоке. С практической точки зрения караоке также тесно связано с застольем, в особенности с алкогольной его составляющей — это близкий аффект и та же потребность в единении и выплеске эмоций, что и в застольном пении.

Фактически, слово «караоке» и подразумевает три значения одновременно: это место, технология и музыкальная практика. Технологически караоке решает сразу несколько основных проблем, затрудняющих участие в традиционном застольном пении для более молодых людей. Во-первых, караоке снимает вопрос выбора репертуара — он может быть любим; во-вторых, караоке отменяет необходимость помнить текст наизусть; в-третьих, караоке дает готовый аккомпанемент, значительно упрощая тем самым интонирование и снижая порог входа в практику.

Самое главное практическое ноу-хау караоке заключается в сочетании индивидуального и коллективного. Соотношение соревновательности (качества исполнения, набранных очков, зрительских симпатий) и командного духа (в караоке принято болеть за товарищей) практики сформировали идеальный адаптивный механизм для реализации любительского вокального самовыражения.

В качестве некой промежуточной практики между застольным пением и караоке можно также вспомнить пение в автомобиле. В определенном смысле автомобиль является идеальным местом для совместного пения — компактным замкнутым и предельно интимным пространством с

музыкальной системой. Оценить распространенность коллективного пения в машине не представляется возможным, но то, что пение в машине распространено, подтверждается неформальными наблюдениями и открытыми социологическими исследованиями. Так, в опросе<sup>21</sup> от января 2012 года, проведенном среди пользователей российского автомобильного сайта drom.ru, приняло 24670 человек, и почти ровно две трети опрошенных на вопрос «Поете ли вы в машине?» ответили утвердительно, из них 12% дали ответ «Постоянно».

Таковы отголоски застольного пения в современном бытовании. Практически исчезнув в первоначальном виде, практика или, говоря точнее, потребность в подобного рода практике находит новые способы реализации.

## **Заключение**

Описанные выше закономерности и тенденции можно интерпретировать по-разному: музыкальный критик скорее всего охарактеризует их как упадок и разложение музыкальных традиций, культуролог, вероятно, будет говорить о деградации и дезинтеграции культуры, социолог — об общественной атомизации. Все эти взгляды являются в разной степени оценочными и окончательными, а этих крайностей хотелось бы избежать.

С антропологической точки зрения главной характеристикой описанных явлений оказывается сохранение потребности в самовыражении посредством

---

<sup>21</sup> Вы поете в машине? // drom.ru URL: <https://www.drom.ru/poll.php?pollid=474> (дата обращения: 03.05.24)

совместного пения. Даже индивидуальные и стремящиеся к индивидуализму практики, будь то караоке или выступление на сцене бард-клуба, существуют и реализуются только в рамках коллектива. Учитывая масштаб культурных и социальных потрясений, произошедших с момента пика популярности практик до сегодняшнего дня, этот факт не кажется таким очевидным и скорее говорит в пользу парадоксальной силы скрытых механизмов культурной преемственности.

При этом надо констатировать, что бытовые практики не выдерживают конкуренции с публичными — основным их механизмом выживания является выход в публичное пространство. Дом в значительной степени утратил функцию среды активного бытования музыкальных практик. Новизна, технологичность и изощренность новых видов развлечений не могли не затмить привычных, воспроизводившихся десятилетиями советских практик. Как точно отмечает Евгений Дуков: «Современное постиндустриальное общество, минимизировав физический труд как таковой и значительно подняв средний образовательный уровень населения, оказалось в плену все более изысканных по своему технологическому уровню развлечений... XX век, по существу, нашел возможным полностью реабилитировать развлечение. Он не только поставил его в один ряд с другими формами «языковых игр», но и позволил увидеть в развлекательной культуре средоточие основополагающих для них принципов»<sup>22</sup>.

На сегодняшний день, когда технологии из новинки и экзотики превратились в такую же обыденность, мощь их развлекательного потенциала снизилась. «Технологический плен» рано или поздно порождает апатию по отношению к такого рода развлечениям и заставляет обратиться к культурному капиталу предыдущих поколений. Очевидно, что в прежнем виде и масштабе описанные практики уже не возникнут, но их некоторая реабилитация и реконтекстуализация более чем возможна и отчасти уже наблюдается.

---

<sup>22</sup> Дуков Е.В. Концерт в истории западноевропейской культуры. Очерки социального бытия искусства. С. 32.

У технологии также есть и обратное, компенсаторное действие: одним из аргументов в пользу осторожных прогнозов о реабилитации бытовых коллективных практик пения является «всеядность» современного культурного образа потребления. Речь не о неразборчивости, а о постепенном стирании стилистических и субкультурных барьеров, в особенности это касается музыки и музыкальных практик как наиболее окрашенных в этом плане дифференцирующих факторов.

В советское время и в первые постсоветские десятилетия музыкальный вкус во многом определял принадлежность человека к своей социальной среде и компании. Музыка делилась на ту, которая одобряется референтной группой человека, и ту, которая в этой компании считается неприемлемой. В последнее время с изменением формата потребления музыки, ее эклектичного развития и соседства самых разных музыкальных практик на одном пространстве эта оппозиция теряет свою остроту. Так называемые «*guilty pleasures*» сегодня демонстрируются не с реальным чувством стыда, а как признак широты вкуса и открытости. На этом фоне практики бытового коллективного пения так же могут выйти из категории устаревших и категорически немодных.

С определенной долей робкого оптимизма можно утверждать, что на фоне постепенной банализации постсоветских публичных досуговых практик назревает общественный запрос на практики, функционально созвучные описанным в данной работе. Об этом свидетельствует и наблюдаемый респондентами рост внимания к авторской песне и, рост количества любительских хоровых коллективов и образовательных проектов, мода на русскую фолк-культуру, популярность караоке.

Существуют довольно успешные попытки возрождения застольной песенной традиции, в качестве самой яркой из которых можно назвать видеолекцию-



концерт «Как сочинять застольные песни»<sup>23</sup> композитора Александра Маноцкова и вокального ансамбля «Петр Валентинович» на образовательной платформе Arzamas. Маноцков на примере застольных песен собственного сочинения показывает, как можно работать с существующим известными музыкальным материалом и текстом, перерабатывать их, создавая свой собственный репертуар. На некоторые песни Маноцкова, записанные для данного проекта, в интернете существуют десятки любительских застольных записей.

Дело не только в морфологии — коллективности и пении — современные потребительские практики почти не предполагают коммуникации, эмоциональной разрядки и творчества, словом, всего того, что делало бытовые музыкальные практики такими привлекательными. Современный досуг интернализует эмоции, в то время как традиционные досуговые практики скорее были направлены вовне. Реальная конкуренция между традиционными и современными досуговыми практиками в ближайшее время будет проходить не столько по линии технологичности, сколько по критерию самовыражения и творческой реализации. Нынешняя динамика публичных коллективных практик пения неизбежно окажет себя и в обиходном бытовании — приобретенные навыки и культурный багаж будут искать выхода в быту, в семье и в кругу друзей

---

<sup>23</sup> Как сочинять застольные песни: лекция концерт //Arzamas.academy URL: <https://arzamas.academy/mag/990-drinking-songs> (дата обращения: 27.04.24)

## Библиография

1. Авторская песня: взгляды и мнения: Статьи Дискуссии Интервью // Сост. Л.П. Беленький. М.: На Вадковском, 2017.
2. Башарин А. С., Вениг М. В. Археологические песни и песни археологов //Памятники старины. Концепции. Открытия. Версии. 1997. С. 53-61.
3. Белецкий, С. В. Песни археологических экспедиций как объект музеефикации (к постановке проблемы) / С. В. Белецкий // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2005. № 1(3). С. 110-134.
4. Дамберг С.В., Семенов В.Е. Музыка как феномен повседневности // Звучащая философия/ Сборник материалов конференции Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2003. С.73-78.
5. Дуков Е.В. Концерт в истории западноевропейской культуры. Очерки социального бытия искусства / Е.В.Дуков. М.: Классика-XXI, 2003. 239 с.

6. Журкова Д. А. Телепроект «Старые песни о главном»: судьба ностальгии в контексте постсоветской культуры //Художественная культура. 2020. №. 2. С. 264-286.
7. Каримов И. М. История Московского КСП. М.: Янус-К, 2004. — 644 с.
8. Кудревич А. В. досуга молодежи в российской социологии //Logos et Praxis. 2011. №. 3. С. 154-158.
9. Кузьмина Н. А., Абросимова Е. А. Бардовская песня как интертекстуальный феномен //Раздел I. Проблемы речевого воздействия. 2005.
10. Курчев Н. Об авторской песне //От костра к микрофону СПб. 1996. 287 с.
11. Лебина Н. Пассажиры колбасного поезда. Этюды к картине быта российского города: 1917–1991. М.: Новое Литературное Обозрение, 2018. 548 с.
12. Николаев О. Р. Почему мы не поем «русские народные» песни до конца? (О некоторых механизмах трансляции русской песенной традиции) //Русский текст. 1997. №. 5.
13. Уколова, Л. И. Культурологический анализ феномена авторской песни (история и современное состояние) / Л. И. Уколова // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2007. № 6. С. 187-190.
14. Ядрышникова Л. Г. Фольклор и постфольклор в культурных практиках повседневности: дис. б. и., 2008.

## **Прочие источники**

1. «Срочно требуется песня», (реж. С. Чаплин, 1967)
2. Вы поете в машине? //drom.ru URL:  
<https://www.drom.ru/poll.php?pollid=474> (дата обращения: 03.05.24)

3. Как сочинять застольные песни: лекция концерт //Arzamas.academy  
URL: <https://arzamas.academy/mag/990-drinking-songs> (дата обращения:  
27.04.24)