

Авторская песня как многокодовый феномен

BARTOSZ OSIEWICZ, *Adam Mickiewicz University*
osiebar@amu.edu.pl

Received 19 October 2013

Accepted 15 December 2013

АННОТАЦИЯ

Настоящая статья посвящена анализу авторской песни как многокодового феномена. Благодаря синкретичной форме она имеет возможность многослойной передачи смыслов. Поющий поэт влияет на реципиента с помощью художественного текста, а также усиливает эстетические впечатления благодаря мелодии, исполнению и сценическому жесту. Произведенный эффект невозможен в случае традиционной формы восприятия лирики. Примат вербального кода в авторской песне причисляет ее к литературным явлениям. Синкретическая природа и жанровая открытость авторской песни превращают ее в пространство для творческого эксперимента в области музыки, литературы, театра и живописи.

Ключевые слова: авторская песня, бард, магнитиздат, экфрасис.

Author Song as a Multi-coded Phenomenon

ABSTRACT

This work is devoted to the analysis of author song as a multi-coded phenomenon. Thanks to its syncretic form, author song possesses an enormous potential for multi-layered transmission of meanings. Therefore, the singing poet affects the audience by means of an artistic text. What is more, he intensifies aesthetic impressions owing to the melody, the performance and the stage gestures. This result is impossible to gain through traditional poetry reading. Moreover, the primacy of the verbal code classifies author song as a literary phenomenon. At the same time, the synthetic nature and open genre of author song make it a space for creative experiment within the scope of music, literature, theatre and painting.

Keywords: author song, bard, magnetizdat, ekphrasis.

В конце 50-х начале 60-х годов прошедшего столетия в русском культурном пространстве возник один из более интересных его феноменов, получивший в дальнейшем название авторской песни. По сегодняшний день он ассоциируется с именами таких художников слова как Булат Окуджава, Владимир Высоцкий, Александр Галич, Михаил Анчаров, Юрий Визбор, Юлий Ким, Новелла Матвеева, Вероника Долина, Ада Якушева и др., которых в период хрущевской «оттепели» объединило стремление создать совершенно новый вид неподцензурной лирики, основанный на широко понимаемом синтезе различных видов искусства. Сочиняя поэтический текст на музыку и исполняя его на публике в сопровождении собственного музыкального аккомпанемента, автор стихов становился одновременно поэтом, композитором, музыкантом и певцом, который максимально использовал синкретичную форму авторской песни для многоуровневой передачи смыслов. В настоящей статье предпринимается попытка рассмотреть «гитарную лирику» как поликодовый феномен, в котором вербальный код является первичным по отношению к музыкальному и телесному кодам. Центральное место художественного слова в структуре авторской песни и его огромный культурный потенциал дают возможность воспринимать песенную поэзию как полноценное литературное явление, которое благодаря своей

открытости другим жанрам, литературным традициям и «чужим» текстам является интересным объектом для литературоведческого анализа.

В настоящем исследовании писателей, создающих авторские песни, будем называть «поэтами-певцами», «поющими поэтами» или «бардами». Перечисленные термины имеют синонимический характер, хотя применение последнего нуждается в более подробном комментарии, учитывая прежде всего русский культурный контекст¹. Заимствованный из западной традиции термин «бард» ассимилировался на русской культурной почве и поэтому часто применяется по отношению к представителям авторской песни. Однако в этих случаях следует учитывать лишь узкое понимание этого понятия, где «бард» является певцом-музыкантом, который под музыкальный аккомпанемент исполняет созданные им произведения. Сосредоточивая свое внимание на форме деятельности этой группы авторов, нельзя обойти молчанием роль их поэтического мастерства и значение самого существенного слоя их композиций, которым является художественный текст. Существует угроза, что ограниченное толкование термина «бард» может привести к уменьшению значения эстетической ценности стихотворений, написанных поющим поэтом, может навязывать ассоциации, связанные с нехваткой профессионализма у автора, а также отсутствием художественной глубины, реализующейся в слове. Однозначно высказался на эту тему Андрей Вознесенский в своем стихотворении *Памяти Владимира Высоцкого*, в котором назвал выдающегося представителя авторской песни не бардом, а поэтом (Вознесенский, 1984: 77):

Не называйте его бардом.
Он был поэтом по природе.
Меньшого потеряли брата –
всемирного Володю.

Следует добавить, что в достойном звании поэта отказывали Высоцкому в течение всего его творческого пути, несмотря на незаурядный талант и широкое признание. Аналогичная ситуация наблюдается по отношению к другим представителям «гитарной поэзии», общеизвестные и любимые многими песни которых долгое время обесценивались официальной властью, чтобы совершенно недавно превратиться в полноценную часть русской литературы второй половины XX века. В таком же духе высказывался сам Галич, который, подводя итоги своему «музыкальному» поэтическому пути, резюмировал: «Популярным бардом я не являюсь... Я поэт. Я пишу свои стихи, которые только притворяются песнями, а я только притворяюсь, что их пою» (Шипов, 2009: 232). Правота этих слов подтверждается критикой, которая, воспринимая Галича прежде всего как поэта интеллигенции, оценивает должным образом его существенный вклад, внесенный в формирование литературного процесса в России в XX столетии (Рассадин, 1990; Кузнецова, 2008: 237). Сегодня уже нет сомнений в том, что Галич, Окуджава или Высоцкий это прежде всего необычайно оригинальные мастера художественного слова, которые, исполняя свои произведения под гитарный

¹ О сложностях, которые вызывает определение понятия „бард“ пишет Каролина Сыкульска. В своей статье исследователь предприняла попытку конкретизировать этот семантически объемный термин (Sykulska, 2001).

аккомпанемент, получили известность классиков авторской песни – альтернативной формы существования свободной русской поэзии. Понимая значительную роль поэта в русском культурном и языковом пространстве и огромный вклад, который внесли перечисленные авторы в развитие лирики, следует подчеркнуть, что используемое по отношению к ним определение «бард» не имеет отрицательной окраски и не применяется с целью уменьшить их значение в литературном пространстве (принято считать, что „бард” это тот, песни которого, лишённые аккомпанемента и перенесённые на бумагу, не становятся традиционной литературой, только канут в небытие, исчезают без следа, растворяются и мгновенно забываются), но указывает на способ их работы со словом и звуком, на единство художественного текста, музыкальной составляющей и их реализации, которая связана с личностью автора.

Поэты-барды вполне сознательно выбрали лирику, которая была для них совершенным способом автопрезентации, экспрессией личности, эманацией духа, пространством мысли. Пользуясь широким спектром возможностей, которые предоставляла им лирика, – со своей субъективностью, интимностью, эмоциональностью, сжатостью, метафоричностью, ритмической и рифменной организованностью – авторы-исполнители считали её универсальным литературным родом. Внутри его существуют точки прикосновения (общие места) с эпикой и драмой, которые способствовали развитию прозаического и театрального опыта в авторской песне, вдохновляли писателей на создание неповторимых произведений, принадлежащих описательной или эпической лирике. Дополнением была «музыкальная» концепция прочтения произведения, которое становилось тогда многокодовым феноменом.

Оттепель дала толчок к развитию совершенно нового типа лирики. Её естественный союз с музыкой был замечен рядом авторов, которые писали стихи, сочиняли к ним мелодию и исполняли их под собственный гитарный аккомпанемент. Семиструнный инструмент стал основным, хотя не единственным средством музыкальной экспрессии поющих поэтов (Крылов, 2006: 7). Его выбор связан не только с жизненным прагматизмом поэтов, выбравших мобильный жанр авторской песни. Он является своеобразной отсылкой к традиции композиторов XIX века – Александра Варламова, Александра Алябьева, Александра Гурилева, которые в сопровождении гитары исполняли собственные песни и романсы (Роговер, 2010: 482), или влиянием гитариста Александра Иванова-Крамского, который получил известность как ценитель гитарных звуков и педагог-воспитатель молодого поколения музыкантов, играющих на этом инструменте. Гитара была также емким символом новой динамически развивающейся культуры, выражающей стремление к свободе посредством мгновенно распространяющейся песни.

Музыка в авторской песне, которая, как утверждал Высоцкий, «входила не только в уши, но и в душу»², способствовала запоминанию текста и усиливала впечатления от него. Она была неотъемлемой частью ритуала встречи поэта с группой слушателей в атмосфере доверия и взаимопонимания, на которую обращал внимание поющий поэт:

² Цит. по фонограмме концерта в ДК „Коммуна” (1980).

Из-за того, что все делаешь сам, из-за того, что в общем ничего нет, только есть гитара, ваши глаза и желание что-то рассказать. Вот из-за этого есть атмосфера доверия к зрителям, есть ощущение, что не обязательно, что это вам понравится, во всяком случае, что будет это обязательно интересно, что это будет не только развлекать, а что это заставит иногда подумать, что захочется эту песню послушать еще раз, взять с собой. Поэтому приходят люди с магнитофонами на концерты, записывают, несут к себе, распространяют, показывают друзьям, то есть берут нас к себе в гости, а именно людей, которые занимаются авторской песней³.

В таком же духе высказывался и знаток песенной поэзии Галича – Станислав Рассадин, для которого необходимым элементом, обеспечивающим полноценное существование поэтических произведений барда-драматурга, была взаимосвязь между автором и слушателем: «[...] песня ведь не роман, не поэма, у нее два полюса, два соавтора – сам поэт и тот, кто внимает» (Рассадин, 2001). Изначально авторская песня была формой разговора со слушателем, была диалогом, открытым на его голос, его точку зрения, его активность в процессе декодирования смыслов. На эту черту авторской песни указывал Высоцкий: «Я вот думаю, что авторская песня вообще, которой мы занимаемся несколько человек, это есть не что иное, как форма беседы со зрителем, но только, конечно, в виде песни это»⁴. Справедливые замечания поэта и барда были развиты на научной почве рядом исследователей, которые отметили коммуникативный потенциал авторской песни и ее роль в процессе свободного обмена мыслями (Стернин, 2002; Дьякова, 2007).

Поэтическая волна периода оттепели, частью которой была авторская песня, неподконтрольно и мгновенно распространялась по территории всего Советского Союза. Новое литературное явление объединяло любителей поэзии, наполнявших сначала частные квартиры, а потом кинотеатры, спортзалы и стадионы. В этих местах они могли вслушиваться в художественное слово поэтов-исполнителей. Парадоксально, в случае авторской песни они делали это полулегальным образом. С течением времени, когда на смену «оттепели» пришел неосталинский «застой», власть поняла, что «гитарные поэты» не являются лишь только мимолетной и неопасной особенностью, а представляют собой феномен, потенциально угрожающий достижениям революции. Поэтому она применила типичные для этого периода меры, какими были запреты на публикацию произведений и на организацию официальных концертов. Однако, основанная на лжи система, дала авторской песне возможность развиваться полулегально. За исключением Галича, который после нашумевшего и скандального выступления на фестивале в Новосибирске в 1968 году был вынужден уйти в подполье, другие официально непризнанные поэты-певцы могли предельно свободно исполнять свои песни в домах культуры, библиотеках и кинотеатрах лишь тогда, когда их концерты не назывались концертами, а определялись как «встреча с актером», как это было в случае Высоцкого, либо «вечер с писателем», как это было в случае Окуджавы. Общеизвестно, что эти культурные мероприятия тщательно контролировались кадровыми офицерами спецслужб или их секретными сотрудниками,

³ Цит. по фонограмме концерта в Казани (1977).

⁴ Цит. по фонограмме концерта в ДК «Коммуна» (1980).

поэтому исполняемые на них песни часто отличались от произведений, звучавших на домашних концертах в узком круге доверенных лиц. Мастером балансирования на грани дозволенного и запрещенного был Высоцкий, который в условиях советского двоеверия пытался работать на благо русской культуры и часто, надевая маску шута, издевался над системой, ограничивающей его творческое развитие. Отнюдь не изменой и компромиссом надо воспринимать выступление поэта в клубе советского МВД, на котором наряду с нейтральными песнями для кинофильмов и спектаклей Высоцкому удалось спеть аллегоричные антисистемные спортивные песни⁵.

Авторская песня, изначально считаемая маргинальным явлением, с течением времени превратилась в своеобразный феномен, который, несмотря на давление властей, выдержал самое сильное испытание. Вместе с анекдотом (Graham, 2003), она была единственным жанром, способным противиться давлению цензуры и одновременно давать импульс к развитию духовной жизни⁶. Незаурядную роль в процессе популяризации неподцензурного творчества поэтов-бардов сыграл «магнитиздат», являвшийся формой магнитофонного самиздата, благодаря чему оно получило широкую известность. На эту тему шуточно высказывался Высоцкий во время одного из своих последних полуофициальных концертов в марте 1980 года: «Через неделю приезжаешь в другой город, и тебе текст подсказывают из зала. Так быстро это распространяется в связи с обилием высококачественных магнитофонов»⁷. Достоинства «пиратских» записей выступлений «гитарных литераторов» называл принадлежащий к ним Юлий Ким, который в одном из своих более поздних интервью говорил: «Магнитиздат» – это было море, на которое контроль Комитета госбезопасности не распространялся» (Бабурин, 2002).

Магнитофонные записи песен российских поэтов-бардов не подвергались и таможенному контролю, вследствие чего они распространялись также и вне территории Советского Союза, в том числе в Польше. В этой связи не может удивлять тот факт, что когда в 1963 году Окуджава впервые появился в Варшаве в Студенческом Театре Сатиры по приглашению польской поэтессы Агнешки Осецкой, на улицах люди его уже узнавали. Феноменальной популярностью над Вислой пользовался и его младший коллега по цеху – Высоцкий. Поющий актер Таганки, впервые побывавший в Варшаве проездом во второй половине апреля 1973 года, во время ставшего легендарным путешествия на автомобиле Рено из Москвы в Париж вместе со своей третьей женой Мариной Влади, выступил на домашнем концерте в варшавской квартире выдающегося польского режиссера Ежи Гоффмана перед публикой, прекрасно знакомой с его песенным творчеством по магнитиздату. Одним из слушателей, присутствовавших на этом неофициальном выступлении, был молодой Яцек Качмарски, который в будущем стал оригинальным поющим поэтом и композитором, сохранившим в своем

⁵ См.: Фонограмма концерта в Клубе МВД (1970).

⁶ Писатель и публицист Леонид Жуховицкий утверждал: «У народа всегда была какая-то духовная жизнь. Задушить в людях это было невозможно. И вот два жанра пробили эту стену цензуры: первый жанр был анекдот и второй жанр песни, которая официально называлась бардовской». См. документальный фильм *Без 'Верных друзей'. Двойственная жизнь Александра Галича*. (2008), <http://video.google.com/videoplay?docid=-2332730843654217299#> (23.06.2011).

⁷ Цит. по фонограмме концерта в ДК „Коммуна” (1980).

литературном наследии память о своих русских поэтах-учителях и культуре их родины.

Поэты-барды, не скрывая отсутствия у них музыкального образования, подчеркивали примат слова в авторской песне. Одновременно они вступали в дискуссию на тему фактического места и задач музыкального аккомпанемента в своем творчестве и в творчестве своих коллег по перу и гитаре, а также оценивали собственную и чужую степень вокального и инструментального мастерства. Восхищающийся лирикой Галича Ким, не без оснований пришел к выводу, что тот не умеет играть на гитаре. Себя тоже называл скверным музыкантом, который знает только на десять аккордов больше Окуджавы, который пользуется шестью⁸. Тайны и недостатки собственной музыкальной лаборатории раскрывал также упомянутый Кимом Галич. На вопрос, как возникает мелодия к его песням-стихотворениям, поэт с улыбкой отвечал (Андреев, 1998: 441-442):

Музыка, к сожалению, у меня получается так. Либо сразу возникает вот такая напевка, что ли, ритмическая, либо вообще не возникает. И тогда уже происходит нечто совершенно несусветное в смысле аккомпанемента (*смеется*).

Некоторые старались указать влияние эстрадной песни на свое творчество, проявляющееся в повышенном внимании к мелодике и исполнению, за счет поэтичности текстов. Подчеркивая эту закономерность, Ким пришел к выводу, что в рамках авторской песни можно вычленил произведения, которые на самом деле являются полноценными и самостоятельными стихотворениями, способными существовать вне мелодии, а также песни, которые не могут функционировать без гитарного аккомпанемента: «Есть стихотворные тексты и есть песенные стихи (они на бумаге не читаются)»⁹. На научной почве пытается осмыслить это Виталий Глинчиков, замечаящий, что (Глинчиков, 1997: 8):

...в некоторых случаях текст в песне самоценен, поэтому лучшие произведения Окуджавы, Визбора, Галича, Высоцкого, Башлачева осознаются не только как образцы песенной культуры, но и как самостоятельные поэтические творения.

Однако следует подчеркнуть, что в авторской песне внетекстовые элементы играют лишь служебную роль. Словесный код всегда остается первичным кодом по отношению к подчиненному ему музыкальному коду.

Уникальная структура авторской песни и связи, возникающие между ее компонентами, гарантирующие многоуровневое воздействие на реципиента, вызывают ряд методологических проблем во время попыток их описать. Станислав Рассадин – автор первой монографии о творчестве Галича – утверждает, что содержание важнее формы, из-за чего в процессе восприятия произведения можно пропустить мелодию и исполнение без ущерба для постижения скрытых в тексте значений (Рассадин, 1990: 48):

⁸ См.: Видеозапись: Юлий Ким – концерт в Калуге, 1994 год, <http://video.google.com/videoplay?docid=265025753251376413> (22.07.2011).

⁹ См.: Видеозапись: Юлий Ким – концерт в Калуге, 1994 год, <http://video.google.com/videoplay?docid=265025753251376413> (22.07.2011).

Стихи его (Галича – Б.О.) можно петь, можно произносить, а лучше всего [...] читать про себя; т.е. делать то, что и следует делать с «обыкновенными» стихотворениями. С «простой» поэзией они не только останутся самими собой, лишившись мелодии (впрочем, часто и не лишаясь: она, хочешь или не хочешь, звучит в ушах, не уходит из памяти); они [...] становятся собою даже в большей степени. Обнаруживают те свойства, которые при исполнении под гитарный аккомпанемент могут остаться едва замеченными. [...] Безусловно завися [...] от традиционных песни, романса, баллады, поэзия Галича в некотором смысле антипесенна.

В таком же духе высказывается Анатолий Кулагин, который напоминает, что поэт в одном и том же произведении способен переплести пение с декламацией, либо один и тот же текст может читать или исполнять его в сопровождении гитарного аккомпанемента. Поэтому, как совершенно справедливо замечает Кулагин, «среди крупных бардов Галич вообще меньше других зависит от музыки и всегда «готов» обойтись без неё» (Кулагин, 2003: 159). Эти высказывания дают возможность судить, что при анализе авторских песен Галича главным образом надо сосредоточиться на семантике художественного текста. Другого мнения придерживаются сторонники комплексного восприятия смыслов, вытекающих как из поэтического слова бардов, так и сопровождающих его вокально-музыкальных элементов. В связи с этим актуальны слова Глинчикова, который подчеркивает, что «песни, в отрыве от музыки и индивидуальной манеры исполнения не могут дать полного представления о личности певца» (Глинчиков, 1997: 8). Такой взгляд на творчество поющих поэтов, в том числе на поэтическое наследие Галича, детерминирован особенностями созданного ими феномена. Нельзя забывать, что он вполне сознательно зародился вне «галактики Гуттенберга» и, находясь рядом с ней, использовал все возможности, которые давал новому поэтическому явлению такой порядок вещей. Способность непосредственного неподцензурного контакта со слушателем, многокодовый способ передачи смыслов, мобильность текстового слоя, что в свою очередь отражается в трудностях текстологического характера во время попыток подготовки к печати произведений поэтов-бардов, возможность сопроводить песню авторским комментарием – все это было частью широкого спектра возможностей, какие давал поющим поэтам жанр авторской песни. Их сознательное использование частично возмещало ущерб, связанный с нереализованным стремлением к официальному признанию и появлению на страницах печати. Мечта о возвращении в «галактику Гуттенберга» (Галич) либо о появлении в ней (Высоцкий) имели вторичный характер и были мотивированы внелитературными факторами. Ожидание официальной публикации песен-стихотворений было вызвано желанием определить их место в русской литературе, а не стремлением бежать от авторской песни в сторону традиционной «бумажной поэзии».

В авторской песне обнаруживаются сильные связи с театральным искусством. Они проявляются не только в том, что отдельные песни создаются по законам драматургии, а также используется в них целый ряд театральных приемов. Богатые игровым началом песни бардов становятся двойными спектаклями, в которых автор надевает маски своих персонажей как на уровне художественного текста, так и во время своего выступления, когда на глазах у слушателей он становится актером, перевоплощающимся в созданных им героев. Феномен поэтического театра лучше всего реализуется в слове Галича и

Высоцкого, которые успешно пользовались опытом в области драматургии, а также применяли навыки, выработанные благодаря профессиональной актерской подготовке. К группе «театральных» авторов принадлежал и Ким. Его произведения тяготеют к драме и эпосу. Интересный художественный эффект достигается благодаря мастерски обдуманной и изощренно проведенной работе со словом, которое переносит в поэзию отличительные черты других литературных родов и жанров. Особый акцент делается на такие компоненты как сюжет, действие, повествовательность, событийность, диалогичность. Ким совершенствовал в них талант драматурга (еще на Камчатке, где Ким после окончания Московского государственного педагогического института работал в качестве учителя русского языка и литературы, на основе песен барда ставились школьные спектакли, в которых ученики, вместе с автором этих оригинальных композиций разыгрывали их по ролям, создавая изумительное театральное зрелище), который потом развивался вне песенного творчества, собственно в драматургии. Нет сомнений в том, что без Кима-поэта не было бы Кима-драматурга, который является автором около двух десятков пьес.

Гитарная поэзия, благодаря синкретичной форме, обладает необычной силой воздействия на реципиента. Поэтому особого внимания заслуживает использование поэтами-бардами во время своих выступлений «телесного кода», дополняющего такие художественные знаки как музыка и пение. Его составной частью являются жест, движение, выражение лица, зрительный контакт, физическая близость (Башкатова, 2006: 26). Таким образом, пользующиеся им поэты могут сигнализировать слушателям о необходимости сосредоточиться на экспонированном невербальном слое текста с целью максимально точного постижения скрытых смыслов. Жест, мимика помогают также заметить авторскую иронию, которой насыщены многочисленные произведения бардов, а также услышать аллюзии, которые наполняют их язык. Вместе с интонацией эти компоненты часто углубляют значение слова и делают его более понятным. Поэтому несомненным преимуществом «магнитофонной лирики» является возможность получить форму зрелища, во время которого песни бардов становятся тоже зрительными композициями. Так авторская песня фантастически вписывается в современную модель культуры, которая – как совершенно справедливо замечает Северина Выслоух – путем интеграции различных видов искусства, превращается из вербальной в аудиовизуальную (Wysłouch, 2001: 18, 60).

Непосредственный контакт слушателей с автором-исполнителем гарантирует обмен энергией между ними. Однако отсутствие зрительных элементов – что имеет место в случае аудиозаписей поэтов-певцов – лишь в небольшой степени сужает восприятие произведения. Мимика и жест остаются для бардов только добавочным театральным компонентом, без которого немислим спектакль, но концерт может существовать в виде звукозаписи, не получив при этом большого семантического урона. Однако лишение слова авторской интонации и мелодии значительно ограничивает возможность понять смысл всего произведения. Поэтому традиционное чтение самих поэтических текстов авторских песен может стать причиной пропуска существенных закодированных невербально смыслов.

Открытая жанровая структура песенной поэзии позволяет считать авторскую песню своеобразным «метажанром», синтетичный характер которого дал возможность

зародиться песням с сильной эпической и драматической окраской (песням-рассказам, песням-новеллам, песням-спектаклям), поэтическим произведениям, отсылающим к миру музыки и сосуществующим с ним (песням-балладам, песням-романсам), стихотворениям, связанным с собственно музыкальными жанрами, которые, не покидая звукового пространства, от природы не нуждаются в сопровождении художественного слова (песням-вальсам, песням-маршам), а также новым, «нелирическим» жанрам (песням-пейзажам, песням-портретам, песням-репортажам, песням-письмам, песням-инструкциям). Жанровое своеобразие гитарной поэзии российских поэтов-певцов ярко проявляется уже на заглавном уровне их отдельных произведений, поскольку, согласно замыслу писателей, они часто содержали в себе названия конкретных жанров. Эта закономерность наблюдается в творчестве Окуджавы: *Романс; Старый романс; Песня о московских ополченцах; Песенка о старом, больном, усталом короле, который отправился завоевывать чужую страну, и о том, что из этого получилось; Дерзость или Разговор перед боем; Вилковская фантазия; Письмо к маме; Краткая автобиография; Арбатские напевы; Сентиментальный марш; Чудесный вальс; Франсуа Вийон (Молитва); Батальное полотно; Высоцкого: Песня про плотника Иосифа, деву Марию, Святого духа и непорочное зачатие; Песня-сказка про джинна; Песенка ни про что, или Что случилось в Африке; Лирическая; Свадебная; Пиратская; Баллада о коротком счастье; Городской романс; Романс миссис Ребус; Диалог у телевизора; Дорожная история; Белый вальс; Частушки к свадьбе; Гимн морю и горам; Два письма; Зарисовка о Ленинграде; Инструкция перед поездкой за рубеж, или Полчаса в местке; Колыбельная Хопкинсона; Марш студентов-физиков; Лекция о международном положении, прочитанная человеком, посаженным на 15 суток за мелкое хулиганство, своим сокамерником; Милицейский протокол; Одна научная загадка, или Почему аборигены съели Кука; Пародия на плохой детектив; Притча о Правде и Лжи; Странная сказка; Танго; Галича: Песня про несчастных волшебников, или эйн, цвей, дрей!; Песенка про красного петуха; Песенка о диком западе, или письмоцо в Москву, переправленное с оказией; Песенка-молитва, которую надо прочесть перед самым отлетом; Песня баллада про генеральскую дочь; Баллада о стариках и старухах, с которыми я вместе жил и лечился в санатории областного совета профсоюзов в 110 км от Москвы; Салонный романс; Цыганский романс; Городской романс. (Тонечка); Новогодняя фантазмагория; Русские плачи; Плач Дарьи Коломийцевой по поводу запоя ее супруга – Клим Петровича; О том, как Клим Петрович сочинил научно-фантастическую колыбельную, укачивая своего племянника – Семена, Клавкиного сына; Командировочная пастораль; Вальс Его Величества, или размышления о том, как пить на троих; Старательский вальсок; Левый марш; Блюз для мисс Джейн; Фантазия на русские темы для балалайки с оркестром и двух солистов – тенора и баритона; Горестная ода счастливому человеку; Реквием по неубитым; Черновик эпитафии; Поэма о Сталине (Поэма о бегунах на длинные дистанции); Кадиш; Псалом; Притча; Рассказ, который я услышал в привокзальном шалмане; Олимпийская сказка; Легенда о табаке; Отрывок из радио-телевизионного репортажа о футбольном матче между сборными командами Великобритании и Советского Союза; Фарс-гиньоль и Кима: Песня молодого капитана; Злодейская колыбельная песня; Колыбельная Илюше; Романс; Цыганский романс; Разговор скептиков и циников;*

Диалог образца 1967 года; Адвокатский вальс; Сказание о Петре Якире, который родился в 1923 году, а сел в 1937; Монолог пьяного Ильича; Кадриль для Матиаса Руста; Письмо в СП РСФСР (по случаю VI пленума Секретариата Союза Писателей, где обсуждалась проблема, кого считать русским, а кого русскоязычным писателем); Марш демагогов; Послание к хунвейбинам; Гимн ФМШ. Несомненным «жанровым» лидером является Александр Галич, которому, как утверждает Владислав Зайцев, «было присуще своего рода жанровое мышление» (Зайцев, 2001: 34). Эта тенденция наблюдается уже в поэтическом дебюте Галича – цикле стихотворений *Мальчики и девочки* (Гинзбург, 1942), в котором второй из составляющих его произведений получил заглавие *Колыбельная*. Таким образом, авторы песен-стихотворений, используя свои филологические знания, вполне сознательно сигнализируют принадлежность данного текста к конкретной генологической группе, обеспечивая ему узнаваемость, а также предупреждая потенциального реципиента о том, в каком направлении должны пойти его интерпретативные поиски. Другими словами вышеперечисленные художники слова обладают тем, что Михал Гловински называет ‘жанровым сознанием’ (Głowiński, 1998: 49, 54-57). Оно также свойственно читателю-интерпретатору, который может подчиниться авторским генологическим намекам. В таком случае жанр становится, как совершенно справедливо замечает Гловински, ‘чем-то в роде регулятора чтения’, который сообщает о его направлении и в некоторой мере определяет этот процесс, обозначает ‘горизонт ожиданий’ (Głowiński, 1998: 57). Жанр в поэзии бардов, пользуясь терминологией Гловинского, является ‘одним из элементов своеобразного договора, который писатель заключает с читателем’, элементом, который заранее предопределяет поведение читателя, предупреждая его о том, чего ему ожидать от текста (Głowiński, 1983: 90). Эта закономерность является также стимулом для того, чтобы задаться вопросом, насколько метко и оправданно поющие авторы применяют понятия, определяющие их поэтические произведения.

Пропагандированная классицизмом жанровая чистота и санкционированный этим литературным течением запрет на синтез жанров в рамках одного произведения не имеют применения в поэтическом творчестве российских бардов. В большой степени повлияла на это присущая авторской песне тенденция, объединяющая многочисленные жанры и литературные роды. Художники слова, создающие это явление, стремясь к творческой свободе, хотели воскресить лирику, пропитанную романтическим духом. Их достижения можно передать словами Хенрика Маркевича, который замечает, что (Markiewicz, 1980: 163-164):

в период романтизма [...] как творческая практика, так и программные манифесты свергают существующие правила, разрушают иерархию жанров, порывают с их чистотой, формируют произведения, являющиеся многожанровыми синтезами, нивелируют границы между литературными родами [...], а даже между литературой и другими сферами творчества.

Жанр, согласно теории Юрия Тынянова, остается динамической структурой, открытой качественным переменам, готовой к эволюционным преобразованиям (Тынянов, 1977: 256-257):

[...] давать *статическое* определение жанра, которое покрывало бы все явления жанра, невозможно: жанр *смещается*. [...] Представить себе жанр статической системой невозможно уже потому, что самое-то сознание жанра возникает в результате столкновения с традиционным жанром (т. е. ощущения смены — хотя бы частичной — традиционного жанра «новым», заступающим его место). Все дело здесь в том, что новое явление *сменяет* старое, занимает его место и, не являясь «развитием» старого, является в то же время его заместителем.

Подобные заключения делает Ян Тжинадловски, подчеркивая, что литературный жанр «несмотря на теоретическую видимость стабильности представляет собой явление, подвергающееся постоянным изменениям» (Trzynadlowski, 1983: 46). Одновременно – как утверждает Михаил Бахтин – жанр помнит о своем прошлом, поэтому он заставляет исследователей сосредоточить их внимание на своих истоках: «Жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало. Жанр – представитель творческой памяти в процессе литературного развития» (Бахтин, 1972: 179). Итоговыми для раздумий об амбивалентной сущности литературного жанра являются слова Бахтина, в которых ученый констатирует (Бахтин, 1972: 178-179):

Жанр всегда тот и не тот, всегда и стар и нов одновременно. Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении данного жанра.

Поэтому поэты-барды, занимающиеся авторской песней, не относятся к жанру как к заранее подготовленному шаблону, только пользуясь потенциалом этого поликодового феномена в его рамках, совершенствуют и моделируют многочисленные жанровые образования. Этот порядок вещей не обошел вниманием Маркевич, который утверждает, что в постромантический период жанровая принадлежность литературного произведения «превратилась в заранее непредсказуемую равнодействующую жанровых традиций и свободно преобразующего их творческого замысла» (Markiewicz, 1980: 165). Поющие поэты, а особенно Галич, создают стихийную «лирику синтеза», связывая в ней разнообразные проявления других литературных родов. Делают это, пользуясь опытом романтических авторов, в творчестве которых, как замечает Чеслав Згожельски, «лирическая поэзия пересекает намеченные раньше границы, многократно расширяя пространство обеих граничных зон и увеличивая сферу влияний как в сторону эпики, так и в сторону драмы» (Zgorzelski, 1983: 121). Резюмируя, следует подчеркнуть, что активность художников слова, занимающихся авторской песней, а прежде всего жанровые эксперименты Галича, способствуют генологическим инновациям, результатом которых являются качественно новые жанровые образования.

Песни поэтов-бардов, благодаря синкретичной природе, часто становятся пространством для интерсемиотического диалога с произведениями живописи. В качестве примера можно назвать полижанровое *Письмо в семнадцатый век* Галича, в котором автор, пользуясь опытом эпистолярного творчества, предпринял попытку объединить разные временные пласты и разные виды искусства. Адресатом письма является героиня картины нидерландского художника Яна Вермеера *Девушка, читающая письмо у открытого окна*. Таким образом, лирический субъект Галича выполняет очень сложную задачу, создавая в XX веке письмо и питаясь надеждой,

что оно совершит своеобразное путешествие в пространстве и во времени, чтобы его прочитали в Нидерландах XVII столетия. Песня Галича насыщена типичными для письма обращениями к адресату:

Госпожа моя! Триста лет,
Триста лет вас все нет как нет (Галич, 2006: 232);

Простите меня, о – моя госпожа,
Простите меня!
Я снова стучусь в ваш семнадцатый век
Из этого дня. // Простите меня, дорогой человек,
Простите меня!” (Галич, 2006: 234);

Но вы подождите меня, госпожа,
Теперь я решился, моя госпожа,
Теперь уже скоро, моя госпожа,
Теперь я приду!.. (Галич, 2006: 234).

Хотя цель, которую ставит перед собой лирический персонаж барда, достигается: «Читает красотка с картины Вермеера // Письмо, что написано мной» (Галич, 2006: 232), то полноценное общение между двумя переписывающимися субъектами не осуществляется из-за отсутствия ответа из прошлого:

Почтальон не несет письма,
Триста долгих-предолгих лет
Вы все пишете мне ответ.
Госпожа моя, госпожа,
Просто – режете без ножа! (Галич, 2006: 232).

Письмо в семнадцатый век на самом деле выполняет функцию звена, связывающего распавшуюся связь времен, является элементом, помогающим вступить в контакт с культурной традицией (неслучайно поэт противопоставляет советский ландшафт, существенной частью которого является номенклатурная дача и разрушенная церковь шедевру западноевропейского искусства). Использованный Галичем жанр «поэтического письма» по подобию любовного письма должен возбудить сильные чувства и объединить влюбленных, живущих в совершенно разных эпохах (имея в виду ряд различий, типичных для обоих периодов, общей для них является изоляция, в которой находятся персонажи Галича и Вермеера).

Особого внимания и пристального исследования заслуживает диалог, в который вступает художественный текст поэта-барда с жанровой живописью Вермеера Дельфтского. Галич, пользуясь совершенно другим материалом, чем тот, который использовал нидерландский мастер кисти, в своем поэтическом слове пытается отразить мир холста Вермеера, сохраняя его основные элементы (поэт искусно рисует портрет девушки, читающей письмо (Галич, 2006: 232):

Она – словно сыграна скрипкою –
Прелестна, нежна и тонка,
Следит, с удивленной улыбкою,
Как в рифму впадает строка!

В художественных целях два раза приводит мотив окна, которое на картине находится с левой стороны и является источником света: «Смеркается рано в Голландии, // Не падает свет из окна» (Галич, 2006: 232); «Смеркается рано в Голландии, // Но падает свет из окна» (Галич, 2006: 234); а также выбирая время и место, куда отправляет свое поэтическое письмо, делает отсылку к зрелому периоду творчества Вермеера Дельфтского, в который возник шедевр *Девушка, читающая письмо у открытого окна*. Благодаря этому приему Галич становится не только интерпретатором картины. Поэт прежде всего превращается в автора «интерсемиотического перевода», суть которого в этом случае состоит в воссоздании с помощью языкового материала текста принадлежащего к изобразительному искусству. Возможность сделать такого рода перевод, целью которого, как совершенно справедливо замечает Северина Выслоух, является создание в рамках другого вида искусства структуру, генерирующую аналогичные смыслы (Wysłouch, 1994: 124), открывает новые горизонты для диалога авторской песни с живописью. Трансмутация Галича, являющаяся заменой одной знаковой системы, в которой функционирует текст на другую семиотическую систему, доказывает инновационный характер поликодового феномена, которым является гитарная поэзия.

Экфразис, которым принято считать *Письмо в семнадцатый век*, не мог не оказать влияние на творчество польского композитора, поэта и барда Яцека Качмарского, который, называя Галича одним из своих учителей и пользуясь его художественным опытом, воплощал в своих песнях идею словесно-музыкальных трансформаций произведений изобразительного искусства. Ощутимым результатом работы Качмарского со словом являются переводы на язык литературного текста картин Яна Матейко, Станислава Игнация Виткевича (Виткация), Яцека Мальчевского, Питера Брейгеля, Павла Федотова, Эдварда Мунка и многих других. Возникшие таким образом песни: *Rejtan, czyli raport ambasadora* (*Рейтан, или рапорт посла*); *Autoportret Witkacego* (*Автопортрет Виткация*); *Zesłanie studentów* (*Ссылка студентов*); *Pejzaż z szubienicą* (*Пейзаж с виселицей*); *Encore, jeszcze raz* (*На бис, еще раз*); или *Krzyk* (*Крик*), благодаря новаторскому характеру и культурному богатству не только являются контраргументом для слушателей, стремящихся в такт песни *Mury* (*Стены*) присвоить их автору стереотипное название «барда Солидарности», созданного из-за благоприятной политической конъюнктуры, но и являются неопровержимым аргументом, свидетельствующим об увлечении Качмарского творческим методом Галича, который, как один из первых российских магнитофонных поэтов, получил славу автора «поющей картины», в которой смешиваются впечатления, исходящие от чувств зрения и слуха.

Заканчивая наши размышления об авторской песне, следует вспомнить слова Александра Блока, который в своей статье «*Без божества, без вдохновенья*» (*Цех акмеистов*), видел главную опасность для литературы в дезинтеграционных процессах, динамически развивающихся внутри ее. Одним из них было, по мнению выдающегося русского символиста, искусственное деление литературы на поэзию и прозу, вследствие чего терялась энергия, которой обладали два литературных рода. Блок писал (Блок, 1980: 228):

Поэзия и проза, как в древней России, так и в новой, образовали единый поток, который нес на своих волнах, очень беспокойных, но очень мощных, драгоценную ношу русской культуры. В новейшее время этот поток обнаруживает склонность разбиваться на отдельные ручейки. [...] Поток, разбиваясь на ручейки, может потерять силу и не донести драгоценной ноши, бросив ее на разграбление хищникам, которых у нас всегда было и есть довольно.

Единственным выходом из этой обстановки является стремление к синтезу различных родов искусства, который является основой русской культуры (Блок, 1980: 228):

Россия – молодая страна, и культура ее – синтетическая культура. [...] Так же, как неразлучимы в России живопись, музыка, проза, поэзия, неотлучимы от них и друг от друга – философия, религия, общественность, даже – политика. Вместе они и образуют единый мощный поток, который несет на себе драгоценную ношу национальной культуры.

Слова, сказанные Блоком в самом начале 20-х годов прошедшего столетия, сохраняют свою актуальность в контексте творчества поющих поэтов, особенно в случае творческого наследия Окуджавы, Высоцкого и Галича. Синкретичное явление авторской песни, которое они создавали, предоставило им соответствующие инструменты для реализации изысканных творческих замыслов. Поэтому каждый из них в какой-то части одновременно является лириком, прозаиком, драматургом, актером, живописцем, композитором и певцом-музыкантом, исполняющим свои песни в сопровождении гитары.

Подводя итоги сказанному, следует подчеркнуть, что авторская песня является одним из наиболее интересных явлений в русской культуре второй половины XX века. Благодаря синкретичной форме она имеет возможность многослойной передачи смыслов. Поющий поэт не только влияет на реципиента с помощью художественного текста, но и усиливает поэтическое впечатление за счет мелодии и индивидуальной неповторимой манеры исполнения произведения, а также благодаря ориентации на непосредственный контакт со слушателем (в этой связи особого внимания заслуживают такие элементы как звук, ритм, интонация, тембр голоса, сценический жест). Произведенный эффект немаловажен в случае традиционной формы восприятия лирики. Примаат художественного слова над другими компонентами, присущими авторской песне, а также его высокий культурный потенциал сближают авторскую песню с поэзией. Существенный вклад в ее развитие внесли поэты-барды, которые обогатили поэтический язык, продолжили литературную традицию, творчески использовали укоренившиеся в ней формы и жанры. Авторская песня, благодаря синкретической природе и жанровой открытости, стала пространством для грандиозного творческого эксперимента. В ее рамках возникали межродовые и межжанровые модификации, включающие элементы различных видов искусства – музыки, литературы, театра, что в свою очередь подтверждает диалогическую ориентацию авторской песни.

REFERENCES

- Głowiński, M. (1983). Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej. In: Miodońska-Brookes, E., Kulawik, A., Tatara M. (eds.), *Genologia polska* (pp. 78-106), Warszawa: Państw. Wydaw. Naukowe.
- Głowiński, M. (1998). *Prace wybrane. Tom 3. Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Graham, S.B. (2003). *A cultural analysis of the Russo-Soviet "anekdot"*. Ph.D. dissertation. University of Pittsburgh. http://etd.library.pitt.edu/ETD/available/etd-11032003-192424/unrestricted/grahamsethb_etd2003.pdf
- Markiewicz, H. (1980). *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Sykulska, K. (2001). Kim jest bard? Współczesne rozumienie terminu. In: Sawickiej, J. & Paczoskiej, E. (red.), *Bardowie* (pp. 189-197), Łódź: Ibidem.
- Trzynadłowski, J. (1983). Zmienność i stałość gatunku literackiego. In: Miodońska-Brookes, E., Kulawik, A., Tatara M. (eds.), *Genologia polska* (pp. 38-46), Warszawa: Państw. Wydaw. Naukowe.
- Wysłouch, S. (1994). *Literatura a sztuki wizualne*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Wysłouch, S. (2001). *Literatura i semiotyka*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Zgorzelski, CZ. (1983). Historycznoliterackie perspektywy genologii w badaniach nad liryką. In: Miodońska-Brookes, E., Kulawik, A., Tatara M. (eds.), *Genologia polska* (pp. 116-134), Warszawa: Państw. Wydaw. Naukowe.
- Андреев, К. (1998). Александр Галич: „Помни о мельнике!” (Неизвестные страницы Новосибирского фестиваля песни 1968). *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, II, 437-444.
- Бабурин, В. (2002). 25 лет со дня смерти Александра Галича. Интервью с Юлием Кимом (Радиопрограммы/Человек имеет право. Радио Свобода. Опубликовано 17.12.2002). <http://www.svobodanews.ru/content/transcript/24199562.html> (12.11.2012).
- Бахтин, М. (1972). *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва: Художественная литература.
- Башкатова, Ю.А. (2006). *Интертекстуальность словесно-художественного портрета: учеб. пособие*. Кемерово: Кузбассвузиздат.
- Блок, А.А. (1980). „Без божества, без вдохновенья” (Цех акмеистов). In: Блок, А.А., *Об искусстве* (с. 227-237), Москва: Искусство.
- Вознесенский, А. (1984). *Собрание сочинений в трех томах. Том 3. Стихотворения и поэмы*. Москва: Художественная литература.
- Галич, А.А. (2006). *Стихотворения и поэмы*. Санкт-Петербург: Академический проект / ДНК.
- Гинзбург, А. (1942). *Мальчики и девочки. Стихи*. РГАЛИ: ф. 2590 оп. 1, Москва.
- Богомолова, Н.А. (2000). Александр Галич: Книга стихов 1942 года. *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, IV, 457-466.
- Глинчиков, В.С. (1997). *Феномен авторской песни в школьном изучении (А. Галич, В. Высоцкий, А. Башлачев)*. [Автореферат диссертации на соискание ученой

- степени кандидата педагогических наук]. Самара: Самарский государственный педагогический университет.
- Дьякова, Л.Н. (2007). *Русская авторская песня в лингвистическом и коммуникативном аспектах*. [Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук]. Воронеж: Воронежский государственный университет.
- Зайцев, В.А. (2001). В поисках жанра: о „маленьких поэмах” Александра Галича. In: Крылов, А.Е. (Сост.), *Галич. Проблемы поэтики и текстологии* (с. 32-56), Москва: ГКЦМ В.С. Высоцкого.
- Крылов, А. (2006). Шансонье всяя Руси в ландшафте тоталитарной системы. In: Свиридова, С.В., *Поэзия и песня В.С. Высоцкого: Пути изучения: Сб. научн. статей* (с. 4-51), Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта.
- Кузнецова, Н.Н. (2008). А. Галич (Гинзбург) (1918-1977). In: Малыгиной, Н.М. (ред.), *Избранные имена. Русские поэты XX века: учеб. пособие* (с. 237-255), Москва: Флинта / Наука.
- Кулагин, А.В. (2003). Эпиграф в поэзии Галича. In: Крылов, А.Е. (Сост.), *Галич: Новые статьи и материалы* (с. 155-162), Москва: ЮПАПС.
- Рассадин, С. (1990). *Я выбираю свободу (Александр Галич)*. Москва: Знание.
- Рассадин, С.Б. (2001). Везучий Галич. Вспоминая его в Москве 60-х, не могу оторвать простецкого быта от контуров бытия. Балагана — от драмы. *Новая газета*, 75. <http://www.novayagazeta.ru/data/2001/75/40.html> (07.10.2011).
- Роговер, Е.С. (2010). *Русская литература XX века: учебное пособие*. Москва: ФОРУМ; Санкт-Петербург: САГА.
- Стернин, И.А. (2002). Авторская песня и русское общение. In: Пухова, Т.Ф. (Ред.), *Городской фольклор и авторская песня: Песни, интервью, исследования* (с. 135-138), Воронеж: Фил. фак. ВГУ.
- Тынянов, Ю.Н. (1977). *Литературный факт*. In Тынянов, Ю.Н., *Поэтика. История литературы. Кино*. <http://feb-web.ru/feb/classics/critics/tynianov/t77/t77-255-.htm> (14.12.2012).
- Шипов, Р. (Сост.) (2009). *Классика бардовской песни*. Москва: Эксмо.