

Илья Жигиноров

доктор филологических наук,
профессор МГУ им. М.В. Ломоносова

АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ В ПОЭТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА

Явление авторской песни стало одним из магистральных в поэтической культуре второй половины XX столетия и во всей полноте выразило духовные, социально-исторические грани мироощущения срединных десятилетий века [1]. При очевидной синтетической природе, обусловленной взаимопроникновением поэтического слова, музыки, исполнительского мастерства, авторская песня в своих вершинных художественных проявлениях была в первую очередь искусством слова, литературным феноменом, «новым руслом» [2; с. 5] в отечественной поэтической традиции.

Актуальным и далеко не в полной мере осмысленным остается в работах об авторской песне вопрос о ее внутренней типологии и жанровой системе.

В ряде аналитических выступлений самих поэтов-бардов, обращенных к постижению эстетики авторской песни, создавались первые предпосылки для внутренней жанрово-стилевой дифференциации данного поэтического явления. Ю. Визбор в заметке «Нераздельность музыки, текста и исполнения» (1967) выделил ключевые проблемно-тематические и жанровые направления развития бардовской поэзии в творчестве конкретных авторов: «Творчество поэтов-певцов включает в себя воспоминания военных лет Булата Окуджавы, сатирические зарисовки Александра Галича, романтические песни-сказки Новеллы Матвеевой, мудрые исповеди Юрия Кукина, песни-настроения Евгения Клячкина, гражданские песни Александра Дулова, антивоенные песни Владимира Высоцкого, лирику Ады Якушевой...» [3; с. 351]. Здесь намечается важнейшее и для современного исследования авторской песни рассмотрение сложного, менявшегося во времени соотношения между двумя ее содержательными и стиливыми доминантами: лирико-романтической, исповедально-элегической – и балладно-трагедийной, сатирической, основанной на разработанной персонажной сфере и драматургичной сюжетной динамике. Подобная дифференциация просматривается и в суждениях А. Городницкого о творчестве различных бардов: «В отличие от лирических песенных монологов Б. Окуджавы, песни А. Галича, почти всегда персонифицированные, имели острый драматургический театральный сюжет...» [4; с. 351].

Начальные попытки научной типологии бардовской поэзии стали предприниматься уже в первых работах, посвященных этому материалу. Так, в монографии Ю. А. Андреева предлагается выделение «первого ряда» среди покоющих поэтов, в который включается главным образом творчество Б. Окуджавы, В. Высоцкого, А. Галича и отчасти некоторых других авторов – тех, «кто задал еще в 50-70-е годы эталонный уровень авторской песни» [5; с. 91]. Целостной типологии явления здесь пока не создается, но в качестве ее предпосылки разграничиваются «лирическая ветвь» авторской песни, ассоциирующаяся прежде всего с песенной поэзией Б. Окуджавы; «феномен публицистической песни», связанный с сатирическим творчеством А. Галича, а также особое направление «женской лирики в авторской песне» (Н. Матвеева, А. Якушева, В. Долина и др.).

Немалое значение для построения типологии авторской песни имеют критические очерки Л. А. Аннинского, объединенные позднее в книге «Барды» [6]. Осуществляя в целом продуктивный синтез мемуарно-автобиографического и научно-литературоведческого эле-



ментов, критик создает галерею портретов бардов разных поколений, творчество которых, наиболее значительное в эстетическом плане, ярко воплощало магистральные тенденции как в авторской песне, так и в поэтическом развитии второй половины XX века в целом. Пути к созданию типологии прокладываются здесь прежде всего на основе разнообразного генезиса авторской песни: от «туристской», «костровой» песни (творчество Ю. Визбора, А. Городницкого), от традиции платной песни (поэзия В. Высоцкого), от наследия городского романа (стихи-песни Б. Окуджавы). Очевидная недостаточность генетического критерия, не способного исчерпать многообразия конкретной творческой индивидуальности, отчасти восполняется в работе Л. А. Аннинского выявлением важнейших черт лирического «я» образных и стиливых доминант в стихах-песнях разных авторов. Так, особенно значимы с этой точки зрения психологические и социально-исторические характеристики лирических героев поэзии Ю. Визбора («романтик послевоенного поколения, мальчик оттепельных лет») [6; с. 40] и Ю. Кима («заводной нрав человека, яростно докапывающегося до истины») [6; с. 122]; суждения о специфике романтики в песнях Н. Матвеевой, бросивших «вызов казенному коллективизму» [6; с. 65], о проблемно-тематических пластах творчества М. Анчарова («послевоенная Россия во всей ее скудости, щедрости, злобе, великодушии, дури, доверчивости») [6; с. 88] и поэта-«историка» А. Городницкого...

Ряд важнейших стратегических задач в исследовании авторской песни, в том числе в сравнительно-типологическом и контекстуальном аспектах, поставлен в работах В. И. Новикова «Авторская песня как литературный факт» и «По гамбургскому счету (Поющие поэты в контексте большой литературы)» [2; с. 5–12; 371]. Здесь выявлено различное соотношение литературной и музыкальной составляющих в творчестве разных авторов, выделены некоторые важнейшие жанровые формы бардовской поэзии (баллады, монологи, диалоги, песенные поэмы и др.), предложена градация между менявшимися поколениями поэтов; впервые в поле литературоведческого исследования введено несколько десятков имен авторов, творчество которых с точки зрения собственно художественной ценности пока еще никак не осмыслено. В типологическом плане выдвинута небезынтересная гипотеза о «ленинградской» и «московской» школах бардовской поэзии, причем при рассмотрении творчества ленинградских бардов (А. Городницкий, Е. Клячкин, А. Дольский, Ю. Кукин) возникают меткие наблюдения над навеянными «культурной «аурой» Петербурга-Ленинграда» чертами общности в художественном мироощущении, образности их поэзии: со «строгим стилем в песенном стихе... благородной сдержанностью чувств и ощущением причастности к традиции». Важно, что данные особенности песенной поэзии вписываются исследователем в широкий литературный контекст, соотносятся, в частности, с традициями «петербургско-ленинградской «письменной» шестидесятнической поэзии, с творчеством А. Кушнера, И. Бродского, В. Сосноры...» Вообще сформулированная В. И. Новиковым задача преодоления искусственной «изоляции авторской песни от общего контекста современной поэзии», пока еще присутствующей в литературоведческом сознании, кажется нам одной из наиболее значительных.

Трагедийно-сатирическое направление бардовской поэзии, получившее наиболее яркое воплощение в конце 1960-х и в 1970-е годы, явило самобытный ракурс художественного познания бытия, социально-исторической действительности и человеческой души. Его отличительными особенностями стали эпическая многомерность картины мира, «балладная» доминанта в жанрово-стилевых исканиях, глубинная причастность традициям неофициальной смеховой культуры, что знаменовало оппозиционное звучание песенно-поэтического слова в отношении к догмам официальной идеологии.

Рассмотрение наследия Михаила Анчарова как одного из основателей авторской песни позволяет установить, что трагедийно-сатирическое направление складывалось синхронно с лирико-романтическим, хотя на раннем этапе развития бардовской поэзии именно последнее оказалось доминирующим.

В балладном творчестве Анчарова были заложены основные константы трагедийно-сатирического направления. В его «городских», философских, социально-исторических балладах в призме мироощущения «дворовой» среды, «щербатых улиц», в многоплановой персонажной системе художественно постигалась социально-психологическая реальность довоенного, военного и послевоенного быта и бытия современников. Нелицеприятное изображение грубой обыденности сочеталось в художественном мире Анчарова с открытием масштаба бесконечности мира и личности, сохраняющей вопреки жестокой повседневности

высокие романтические устремления, обостренное чувство красоты. Особая психологическая напряженность действия, многообразие форм речевого поведения персонажей были характерны для «ролевых» баллад Анчарова. В позднем творчестве поэта-певца трагедийная панорама века и современности, многоплановое раскрытие категорий войны и мира предстали в образном мире социально-исторических баллад, имевших подчас пронзительное исповедальное звучание.

В сфере лирико-исповедального слова трагедийное мироощущение выражалось и в песенной поэзии Владимира Высоцкого. В драматических балладах и лирико-философских монологах, в имевших балладное звучание лирических «автобиографиях» Высоцкого выстраивалась целостная аксиология пути лирического героя и его современников во «мраке» «страшных лет» России. Здесь отчетливо выразилась глубинная тяга обрести утраченные духовно-нравственные, религиозные основания индивидуального и народного бытия, самобытное художественное осмысление получили как исконные, так и имевшие социально-историческую обусловленность черты русского национального характера.

Грани исторического опыта запечатлелись в военных балладах Высоцкого, создававшихся в немалой мере с творческой ориентацией на художественные открытия Анчарова. Значимое место занимают здесь разноплановые пути символизации, мифопоэтического расширения образного ряда. В противовес официальной ходульной риторике в балладах Высоцкого о войне была сильна социально-критическая, сатирическая тенденция, которая вела к переосмыслению самой категории героического. Неизбирательное изображение фронтовой реальности, ее воздействия на личностное мироощущение персонажей сопрягалось с акцентированием внимания на замалчивавшиеся эпизоды военных лет, на негероические стороны войны.

Как для лирико-исповедальных, так и для балладных, «ролевых» стихов-песен Высоцкого были свойственны «новеллистичность» сюжетно-композиционной организации, стремительная «драматургическая» динамика, весомость диалоговых речевых форм, а также циклообразующие тенденции.

Многогранное трагедийно-сатирическое осмысление истории и современности воплотилось в образном мире стихов-песен и песенных поэм Александра Галича. Чрезвычайно существенной оказалась здесь объемная персонажная характерология, включавшая в себя образы советских обывателей, зеков, представителей разных уровней государственной и партийной власти, русских писателей и поэтов, а также различные исторические фигуры. В песенной «новеллистике» Галича, достигавшей нередко «романного» уровня художественных обобщений, образный мир основан на сопряжении реалистически-конкретных и условно-фантастических форм и охватывает семейно-бытовую, общественную, историческую сферы жизни персонажей. Весомы здесь многообразные приемы сатирического изображения, мастерство поэта-певца в построении «драматургии» комических, трагифарсовых эпизодов, в разработке сказовых повествовательных форм. Как и у Высоцкого, в «персонажной» поэзии Галича ярко запечатлелись кризисные стороны национального характера, болезненно проявившиеся в тоталитарной действительности.

Весомыми оказались в песенно-поэтическом творчестве Галича и культурфилософские рефлексии, художественное постижение категории личной и исторической памяти, особенно полно выразившиеся в его циклах о судьбах писателей разных эпох, а также в историософской «Поэме о Сталине» и поэме-реквиеме «Кадиш», для которых характерны широта лиро-эпических обобщений, оригинальные пути взаимодействия стихотворного и прозаического слова.

Сатирическое начало в бардовской поэзии наиболее ярко воплощено, в частности, в творчестве Юлия Кима. В таких разных жанровых формах, как бытовая, пейзажная зарисовка, «драматургичная» сценка, эпическое «сказание», песни-диалоги, «ролевые» монологи, в том числе созданные для театра и кино, а также «письма вождям», — достигалась полнота сатирического изображения обывательского существования, метафизики и исторической практики русского вождизма, происходило развенчание советского «новояза», различных проявлений тоталитарного диктата над личностью и обществом. Поэтика кимовского игрового, двухголосого, пародийно-цитатного слова восходила к многовековым традициям смеховой, неофициальной культуры, направленной на опровержение «серьезности» шаблонного тоталитарного мышления.

Оригинальный жанровый синтез был осуществлен Кимом в песенно-драматической поэме «Московские кухни», где массивные пласты отечественной истории и культуры, глубинные уровни национального сознания раскрылись в призме «диалога интертекстов», а также в жанровом симбиозе черт анекдота, социально-бытовой, общественно-политической пьесы, лирико-философской поэмы и поэмы-реквиема.

Трагедийно-сатирическая линия получила развитие и в позднейшей динамике эволюционировавшей авторской песни, подтверждением чему может служить песенно-позитическое творчество Игоря Талькова 1980-х – начала 1990-х годов. В его социально-исторических и философских балладах, в освоении камерно-лирических, интимных мотивов острота публицистического звучания художественного слова соединилась с оригинальностью образного ряда. Грани индивидуального мирочувствия лирического «я» оказались в стихах-песнях Талькова во взаимопроникновении с пронзительной исповедью целого поколения.

Таким образом, трагедийно-сатирическое направление вобрало в себя значительный пласт бардовской поэзии и, в отличие от направления лирико-романтического, выразившего прежде всего дух «оттепельного» раскрепощения, оно было обращено в основном к социально-психологической реальности, мучительным парадоксам «застойного» времени и направлено на преодоление общественной лжи и демагогии, на возвращение современникам ценностных основ частного и общенационального бытия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ничипоров И. Б. Авторская песня в русской поэзии 1950-1970-х гг.: творческие индивидуально-сти, жанрово-стилевые поиски, литературные связи. М.: МАКС-Пресс, 2006.
2. Новиков В. И. Авторская песня как литературный факт // Авторская песня. М., 2002. (Школа классики).
3. Визбор Ю. И. Сочинения. В 3 т. М.: Локид-Пресс, 2001. Т. 3.
4. Городницкий А. И жить еще надежде... М.: Вагриус, 2001..
5. Андреев Ю. А. Наша авторская... История, теория и современное состояние самодеятельной песни. М., 1991.
6. Аннинский Л. А. Барды. М., 1999.

