

И.Е. ВАСИЛЬЕВ

*(Уральский федеральный университет им. первого президента России Б.Н. Ельцина,  
г. Екатеринбург, Россия)*

УДК 82-192

ББК 4426.83

## **НЕОФИЦИАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА 1950–70-Х ГОДОВ: ВИДЫ И ТВОРЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ РОЛЕВОЙ АВТОРСКОЙ ПЕСНИ**

**Аннотация.** В статье рассматривается авторская песня как форма оппозиции официальной идеологии. Отмечается установка на устное исполнение, общение с близким кругом людей. Анализируются аспекты содержания и разновидности ролевого героя, жанровая палитра.

**Ключевые слова:** авторская песня, ролевой герой, устная культура, лиро-эпические жанры.

Авторская (самодетельная, бардовская) песня – культурное явление, сформировавшееся в эпоху хрущевской «оттепели» как форма творческого самоопределения, оппозиционного официальным институтам. Непрофессиональные авторы-исполнители начинали создавать и петь свои стихи сначала в небольшом дружеском кругу, а позже завоевали широкое общественное признание и со временем образовали целое культурно-историческое движение. Авторская песня стала голосом проснувшегося самосознания общества. Выражая личностную мирозерцательную позицию создателя произведения, авторская песня, как правило, обретала собственную идентичность через публичный исполнительский акт. Здесь важны и момент авторизации (первое представление песни сочинителем, утверждение авторства), и сам факт самоличной репрезентации песни. Конститутивно авторская песня является синкретическим образованием, объединяющим усилия одного человека по созданию мелодии и слов, исполнению под собственный аккомпанемент музыкального инструмента (в основном гитары), однако многие ее представители мыслят себя поющими поэтами и выдвигают на первый план стихи, слово.

Так, участники круглого стола по проблемам авторской песни, организованного редакцией газеты «Неделя» в 1966 году, были единодушны в осознании слова как доминирующего в авторской песне начала. А. Галич утверждал: «Я думаю, что сочинение песен такого рода надо рассматривать как явление литературное. <...> Лучшие из наших песен, прежде всего, интересны стихами, правда, существующими в неразрывной связи с мелодией. Совершенно очевидно, какую

огромную нагрузку несёт в подобных песнях слово, как важен в них единый поэтический стиль». По наблюдениям М. Анчарова, поэтическое слово предшествует музыкальному его оформлению, следовательно, превалирует: «Сначала пишется стихотворение, которое автору дорого. Он говорит то, что хотел сказать. Затем постепенно он эти стихи начинает скандировать. Получается какой-то напев... напев органический, вытекающий из интонации текста». Ю. Ким, хотя и акцентировал нерасторжимую целостность мелодии и текста в авторской песне, квалифицировал ее как особого рода поэзию (песенную): «Лучшие из наших песен те, в которых найдено своеобразное неразложимое целое. Напечатанные в виде стихов, наши песни многое теряют, они непременно должны звучать. И, тем не менее, мы имеем дело с поэзией, потому что и сюжет, и рифма, и ритм, и мелодия служат, прежде всего, выявлению смысла. Однако это особая, песенная поэзия, образ которой одновременно музыкальный и словесный»<sup>1</sup>. Не участвовавшие в дискуссии Б. Окуджава и В. Высоцкий придерживались сходных мнений о приоритете слова: «В авторской песне, на мой взгляд, главным компонентом были и остаются стихи. Музыка – подспорье. Аккомпанемент – подспорье» (Окуджава); «В общем-то, это даже и не песня, а стихи, положенные на ритмическую основу, которые исполняются под гитару или иной бесхитростный инструмент» (Высоцкий)<sup>2</sup>. В. Высоцкий признавался, что пришел к песенному творчеству потому, что музыка способна усилить эстетическое воздействие стиха: «...когда я услышал песни Булата Окуджавы, я увидел, что можно свои стихи усилить еще музыкой, мелодией, ритмом. Вот и я стал тоже сочинять музыку к своим стихам»<sup>3</sup>. А Окуджава ценил в авторской песне серьезное глубокое содержание и полагал, что это «поэзия под аккомпанемент, ставшая противовесом развлекательной эстрадной песне, бездуховному искусству, имитации чувств»<sup>4</sup>.

Авторская песня, прежде всего, явление звучащее, поэтому она по определению нацелена на живое общение и взаимодействие. Причем это общение накоротке, в дружеском кругу среди людей, которым доверяешь, – близких, родственников. В. Высоцкий на упомянутом выше

---

<sup>1</sup> Песня – единая и многоликая / репортаж с пресс-конференции вели А. Асаркан и Ан. Макаров // Неделя. – 1966. – № 1. – С. 20–21.

<sup>2</sup> Среди нехоженых дорог одна – моя: Сб. туристских песен / сост. Л.П. Беленький. – М., 1989. С. 378, 379

<sup>3</sup> Высоцкий – концерт-встреча в Долгопрудном 21 февраля 1980 г (стенограмма) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://blagaya.ru/put/muzyka/konzert-rasskaz/vysozkiy3/>.

<sup>4</sup> Антология авторской песни / сост. Д. Сухарев. – Екатеринбург, 2002. С. 27.

выступлении в Долгопрудном, отвечая на вопросы зала, так охарактеризовал специфику своих песен: «Одна из причин, почему эти песни стали известны, — это дружественный настрой в этих песнях, это обращение. Я вам повторяю, когда я пишу эти песни, я рассчитываю по инерции на своих самых близких друзей. В этих вещах есть доверие. Я абсолютно доверяю своему залу и своим слушателям. Мне кажется, что их будет интересовать то, о чем я им рассказываю». Исполнителей и слушателей объединяло отторжение от набивших оскомину коммунистических призывов и лозунгов, политической трескотни, всеобъемлющего идеологического прессинга официальной пропаганды, заполнившей все поры жизни. Авторская песня противостояла государственно-письменной, казенной культуре активизацией неформального начала и использованием языка непринужденного персонального общения, дружеской беседы. Как и родственные ей создания средневековых менестрелей, авторская песня – это поющая словесность, детище устной культуры: «Это художественный протест против “письменной речи”, за “живое” звучащее лично окрашенное слово»<sup>5</sup>.

Песенное высказывание обрело собственную идентичность в опоре на ценностно-смысловые регистры, локализованные в пространствах, удаленных от горизонта советского официоза. Жажда Иного породила мысль о гармоничном мире, земном рае, где сбываются мечты о благополучии и счастье. Такой идеальный мир обрисован в песне Юрия Кукина «Город» (1964). Утопический город-фантазия, к которому нельзя добраться ни поездом, ни самолетом, с небом вместо домов и руками любимых вместо квартир вмещает особых жителей – «странных людей». Их странность в наоборотности мышления и поведения: «в разговорах они признают только споры», «мысли у них поперек и слова поперек», «если им больно, не плачут они, а смеются», «неустроенность им заменяет уют»<sup>6</sup>. Эта демонстративная инверсированность воплощает протестную настроенность оттепельного сообщества, выворачивающую наизнанку санкционированные сверху представления о правильном, нужном и целесообразном с точки зрения построения социалистического общества. Альтернативные реальности кристаллизовались вокруг авантюрно-приключенческих мотивов, идиллического руссоистского хронотопа, различных форм экзотики и фантастики. В ход шло все: от литературно-исторической, географиче-

---

<sup>5</sup> *Кramer A.* Авторская песня через контекст соц. истории искусств [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://alexkrm.narod.ru/papers/Essay/ap\\_sha.htm](http://alexkrm.narod.ru/papers/Essay/ap_sha.htm).

<sup>6</sup> *Кукин Ю.* Город [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://yuristov.narod.ru/kykin.htm>.

ской и «пенэрной» романтики, символизируемой гриновскими «алыми парусами», пиратскими флагами когановской «Бригантины», таежными кострами и походными палатками, до интригующе красочной экзотики криминального мира с его блатным жаргоном, ресторанными увеселениями и жизнью «по понятиям», от героики поступков, напряжения рискованных ситуаций, сложностей профессий и пафоса преодоления преград и обстоятельств до экстремальности случаев, казусов и вывертов «трудной» человеческой судьбы. Привлекательной становилась возможность озвучить тот или иной вторичный мир, дать голос локальному как фактору поэтического обновления. В этом одна из причин появления ролевых песен, которые и транслировали тягу к Иному. Ролевые песни 1950–70-х годов, отражающие широкий спектр речевых жанров (просьба, признание, обвинение, приказ, сообщение, письмо, исповедь, рассказ и др.), оформлены в виде высказывания субъекта, отличающегося от автопсихологических репрезентаций автора, представленных ипостасями автора-повествователя либо лирического героя.

Ролевая песня, будучи лирикой чужого «Я», предполагает эмпатию – способность воспринимать со всей полнотой участия жизненную ситуацию другого человека, умение поставить себя на его место и солидарно испытывать соответствующие чувства и эмоции. Ментальные состояния воображаемого индивида могут быть самыми различными (энтузиастически-радостными, скорбными, умиротворенными, агрессивными и т.д.), но они требуют адекватной реакции как со стороны автора, так и со стороны слушателя. Отношение автора-певца, его творческие действия определяются приятием героя, вчувствованием в ситуацию и аналогией, которую он устанавливает между собой и героем, при всей инаковости последнего. Положительно приемлющее отношение к Другому, внутренняя близость позволяют воспринимать действительное и подлинное присутствие Другого как дар. Ставка делается на сочувственное понимание убеждений, желаний и нравственных состояний героя, что сближает ценностные горизонты людей, выводит человеческие отношения на уровень гуманистических требований. Другой человек и его мир осознаются ценностно значимыми. Участливо-отзывчивое видение героя как Другого, становясь в искусстве опытом перевоплощения, свидетельствует о креативном потенциале сопереживания в искусстве: сопереживание оказывается сотворчеством.

Поющие персонажи ролевой мелики со своими ценностными кругозорами по-разному дистанцированы от идейно-смыслового центра, каковым выступает авторское «Я» («абсолютный», по определению М. Бахтина, автор как носитель художественной концепции): одни

поэту близки и дороги, другие не только отделены от него социально-психологической, профессиональной конкретизацией, индивидуальными особенностями и личными пристрастиями, но и недотягивают до нравственных норм, отстают от идеала и противоречат ценностным представлениям автора о должном и сущем. В последнем случае в ролевой песне появляются юмористические и сатирические акценты (Ю. Аделунг «Песня бывшего актёра», Ю. Алешковский «Брезентовая палатка», Ю. Алешковский, Г. Плисецкий «Песня Молотова», Ю. Ким «Песня пьяного Брежнева», «Отчаянная песенка преподавателя обще-ствования»).

В ролевой песне через образ высказывающегося субъекта происходит отсылка к различным аспектам реальности и многообразным жизненным контекстам, дистанцированным от автора и его образа жизни: **социально-психологическим** с учетом личностно-ситуативных, групповых, профессиональных, возрастных, гендерных и прочих факторов (М. Анчаров «Песня про низкорослого человека...», «Одуванчики», «Песенка про психа»; Ю. Визбор «Женщина»; А. Галич «Больничная цыганочка», «Все не вовремя», «Жуткий век»; В. Высоцкий «Я был душой дурного общества», «У тебя глаза - как нож», «Я в деле», «Песня о госпитале», «Песня завистника», Ю. Алешковский «Советская лесбийская»), **историко-культурным** (В. Высоцкий «Ленинградская блокада»; А. Городницкий «Пиратская», «Соловки», «Английская песенка», «Песня декабристов», «Песня американских летчиков», «Песня американских подводников», «Антигалилей», «Монолог маршала», «Плач Марфы-посадницы», «Свадьба», «Романс Чарноты», «Песня строителей русского флота»; Ю. Аделунг «Песня трубочиста», «Песня наёмного солдата», «Ковбойская песня»), **культурно-мифологическим** (А. Городницкий «У Геркулесовых столбов...»), **фольклорным, народно-поэтическим** (В. Высоцкий «Серенада Соловья-разбойника»; Ю. Аделунг «Сказка»), **легендарным, фантастическим** (В. Высоцкий «В далеком созвездии Тау Кита»). Лирическое высказывание может исходить также от **животных** (В. Высоцкий «Охота на волков», «Бег иноходца»; Ю. Аделунг «Песня ворона»), **умерших людей** (А. Галич «Ошибка», «Больничная цыганочка»; В. Высоцкий «Памятник»; Ю. Аделунг «Песня привидений») и даже **предметов, технических изделий, приборов и механизмов** (М. Анчаров «Баллада о танке Т-34»; В. Высоцкий «Песня микрофона», «Баллада о брошенном корабле», «Я – Як-истребитель»; Е. Клячкин «Телефон-автомат», Ю. Аделунг «Песня погребального колокола»).

Наличие ролевых героев — свидетельство игровой способности поэта-певца вживаться в роль Другого, говорить и мыслить по лекалам

чужого сознания, но эстетическая значимость возникающих текстов связана со способностью ролевого высказывания выражать самоощущения каждого человека, обладать всеобщностью. Таким образом, в ролевой песне внешний мир переживается, подвергается душевной рефлексии и обязательно соотносится с человеком, благодаря чему осуществляется внутренний отклик на внешние обстоятельства, происходит осмысление своего положения в мире.

Кроме ролевой песни в охарактеризованном смысле среди ролевых творений имеются и такие, которые не являются сугубо лирическими высказываниями. Основу их составляет повествование, рассказ о каком-либо событии или ряде событий, происшествий. Такая ролевая повествовательная песня определяется не столько лирическим самооткрытием персонажа, сколько изложением жизненной истории. Как отмечает исследователь повествовательных лирических практик, в таких случаях происходит «смещение акцентов с личных переживаний повествователя на события повествуемой истории. Здесь преобладает внимание к внешним проявлениям художественной реальности, а внутренний мир скрывается за рядом повествуемых событий, проявляя себя опосредованно, через выражение отношения к ним»<sup>7</sup>. Лиро-эпическая природа этих песен связана с близостью к таким жанрам, как новелла, баллада, очерк, анекдот, в основе которых событийно-сюжетная коллизия со своими пространственно-временными рамками. Повествование и жизненная история, срастаясь, образуют нарратив – «повествование как единство фабульно-сюжетного события и события собственно коммуникативного акта, то есть совокупность некоей истории и самого рассказа о ней»<sup>8</sup>.

Фабульно-сюжетная сторона ролевого нарратива разворачивает и композиционно «упаковывает» жизненный материал, в основе которого рассказы о происшествиях, биографии, случаи и приключения, житейские истории, предания, легенды, выдуманные и фантастические события, сны, байки и были, анекдоты, пересуды, слухи и новости и т.п. Весь этот информационный массив повседневного общения укладывается в конструкцию устного рассказа – распространенной формы речевой коммуникации, прежде всего в быту, на отдыхе, в ситуации

---

<sup>7</sup> Чевтаев А.А. Повествовательность в лирике и концепция Б.О. Кормана // Чевтаев А.А. Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – СПб., 2006. Т. 7. № 21. С. 104–105.

<sup>8</sup> Лебедев С.Ю. Художественное произведение: дискурс, нарратив, повествование // Русско-белорусское литературное взаимодействие: история, современное состояние, перспективы: Материалы междунар. науч. конф. (18–19 декабря 2003 г.): в 2 ч. Ч. 2 / под общ. ред. Н.И. Мищенчука. – Брест, 2004. С. 69.

досугового времяпрепровождения, но также и в других зонах речевого взаимодействия. Устный рассказ человека «из жизни» и является матрицей того типа ролевой песни, который можно назвать стихотворным сказом<sup>9</sup>, или «неавторским» нарративом.

Среди имеющихся его разновидностей немалое место занимает так называемый «блатняк» – песенный жанр, связанный с жизнью криминального мира. Тюремно-уголовный дискурс, оказал влияние на уличный, дворовый фольклор, низовую городскую культуру и впитавшую эти семантические пласты авторскую песню (многие осваивали гитару именно через разучивание дворовых песен). Быт, нравы, эпизоды биографии и отдельные сцены из жизни уголовного «контингента» не без поэтизации его тяги к свободе присутствуют в песнях Ю. Алешковского «Песня о Сталине», «Окурочек», «Личное свидание», В. Высоцкого «Рецидивист», «Мы вместе грабили одну и ту же хату...», «Вот раньше жизнь!..», «Тот, кто раньше с нею был...», «Я в деле», «Зэка Васильев и Петров зэка», А. Галича «Облака», «Все не вовремя», В. Шандрикова «Ну, я откинулся! Какой базар-вокзал?», Игоря Эренбурга «Песня московского тунеядца», «Мне бы только волю, волю».

Значителен объем имитаций рассказов людей «бывалых», с большим житейским опытом, авторитетных для поэтов личностей. Как правило, это люди с драматической, полной испытаний и невзгод судьбой, насыщенной интересными событиями и поучительными происшествиями. (М. Анчаров «МАЗ», Ю. Визбор «Рассказ ветерана», «Тралфлот», В. Высоцкий «Песня о нейтральной полосе», «Дорожная история», «Черные бушлаты», «Тот, который не стрелял», «Был побег на рывок...», «Летела жизнь», А. Галич «Ошибка», «Больничная цыганочка», «Ночной разговор в вагоне-ресторане», «Песня про генеральскую дочь, или Караганда», Ю. Аделунг «Рассказ пассажира в поезде “Абакан-Москва”»).

С помощью песен-рассказов от лица персонажа оказалось легко вводить также и комическую стихию, создавать шуточные либо сатирические произведения. Травестированием и пародийными мотивами наполнены песни А. Охрименко, В. Шрейберга и С. Кристи «Я был батальонный разведчик...», «Нарымский рассказ о Шекспире, коварстве, любви и московской квартире», М. Анчарова «Песенка про пси-

---

<sup>9</sup> Попытка осмысления явления стихотворного сказа была предпринята нами в конце 1970-х годов. См.: *Васильев И.Е.* Стихотворный сказ в советской литературе (на материале советской поэзии 20–30-х годов). Дис. ... канд. филол. наук. – Свердловск, 1979.

ха...», Ю. Визбора «Женщина», «Рассказ женщины», Е. Клячкина «Настя Зуева», «Товарищ Фадеев», Д. Кимельфельда «Бокс», Игоря Эренбурга «На параде», «ВТО», «Пустите, Рая», ироничный цикл «историй» про «знатного человека» Клима Коломийцева и другие сатирические песни А. Галича, а также многие песни-монологи В. Высоцкого. «Совковое», говоря современным языком, сознание рассказчиков парадоксально преломляло изломанную идеологическим засильем, политическими мифами советскую повседневность. Эту сторону песенно-ролевой сатиры точно подметил исследователь И.Б. Ничипоров, который писал, что «в обывательской психологии и порожденной ею “вторичной” мифологии о советской жизни» поэтам важно было «отыскать как признаки духовного увечья, несвободы, так и парадоксальное, часто инстинктивное противопоставление душевной искренности, выхолащенных из социальной действительности ценностей общечеловеческого порядка – клишированному тоталитарному дискурсу»<sup>10</sup>. Рассказы персонажей вольно или невольно обличали существующие порядки, вскрывали недостатки действительности, будучи головами реальности, они ее дискредитировали, происходило саморазоблачение советского образа жизни.

---

<sup>10</sup> *Ничипоров И.Б.* Авторская песня 1950–1970-х гг. в русской поэтической традиции: творческие индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, литературные связи. Дис. ...доктора филол. наук. – Екатеринбург, 2008.