

С. В. Свиридов

ЗАКОН И СЛУЧАЙ: О СИСТЕМНОЙ АСИММЕТРИИ АВТОРСКОЙ ПЕСЕННОСТИ

Авторская песенность (в частности, поэзия бардов и рок-поэзия) рассматривается в свете сюжетной типологии текстов культуры. Выявляется несоответствие принципов сюжетной организации произведения и соответствующее различие способов художественного моделирования мира в центральной и периферийной зонах авторской песенности. Внутренняя асимметрия рассматриваемого контекста связывается с его пограничным положением в поле литературы.

The author analyses the works of singer songwriters, i.e. lyrics of bard songs and rock poetry, from the point of view of their plot and their place in the typology of texts. The author identifies a discrepancy between the principles of building the plot of songs and the methods of creating the poetic model of the world in the central and peripheral areas of this type of songs. This internal asymmetry of the analysed context is associated with the borderline position of the songs in literature.

Ключевые слова: авторская песенность, авторская песня, рок-поэзия, поэтика, сюжет.

Key words: singer songwriter, *pesennost'*, bard songs, rock-poetry, poetics, plot.

Авторской *песенностью*, в отличие от авторской (или бардовской) *песни*, мы называем типологическую и историческую общность поэзии, имеющей изначально неотъемлемую песенную функцию. Отечественная авторская песенность сформировалась не ранее 1950-х гг., она включает в себя поэзию бардов и русскую рок-поэзию, но потенциально это открытый класс художественных форм.



Поскольку природа авторской песенности противоречива, ее отношение к литературе неоднозначно и по-своему проблематично. Историко-литературные концепции, описывающие эпоху 1960–1970-х гг., как правило, «не замечают» авторскую песенность в качестве особого художественно-эстетического контекста, но признают литературное значение ее «основных представителей» (например, В. Высоцкого, Б. Окуджавы). Нужно признать, что для такого разрыва есть объективные поводы. Мы естественно воспринимаем их поэтики «классиков» авторской песенности как максимально репрезентативные для их художественного поля. Но здесь возникает парадокс: контексты, казалось бы неразрывно связанные с этими репрезентантами, оказываются организованы по иным принципам; творчество представителей уровня, следующего за «высшим» (так сказать, обильного «второго ряда»), оказывается не столько неудачным, сколько «другим». Перед лицом этого факта исследователь часто прибегает к унификации языка, чтобы получить единое описание объекта: либо он решает считать *весь* контекст литературным (и, соответственно, ценным) либо — нелитературным (и не обладающим ценностью). Такая уступка дескриптивному схематизму существенно мешает, на наш взгляд, пониманию и исследованию авторской песенности. Ее конституция своеобразна и не во всем сопоставима с конституцией традиционно литературных художественных феноменов. Связано это с ее пограничной природой.

Авторская песня сформировалась и приобрела литературный статус в результате локального смещения конвенциональных границ литературы. Прочитируем слова Ю. Тынянова, ставшие общим местом в теоретических суждениях о поэзии бардов: «То, что в одной эпохе является литературным фактом, то для другой будет общеречевым бытовым явлением, и наоборот, в зависимости от всей литературной системы, в которой данный факт обращается» [11, с. 273]. Поэтическая песня в середине столетия была таким «бытовым явлением», краем литературного быта, который все ближе подходил к рубежу литературы как таковой, пока ее литераризация не стала свершившимся фактом. Ситуация, конечно, не уникальная в исторической динамике художественных форм. Необычно то, что, войдя в литературу и обретя «литературную функцию» [11, с. 272–278]¹, авторская песня не утратила своей прежней, песенной, функции. Пение не преобразовалось до конца в имплицитную «речевую установку» [11, с. 278–279], а сохранило за собой в сущности инородную, вокально-музыкальную функциональность.

Казалось бы, такой типологический «кентавр» не может зафиксироваться в промежуточном статусе, а скорее, должен стать переходным этапом от песни к литературе как таковой. Но сложилось так, что авторская песенность все же закрепились на своей маргинальной «площадке». Пограничность, асимметрия и нестабильность сделали ее системными, конститутивными свойствами. Сам художественный потенциал авторской песенности базируется на ее двойственной песенно-литературной природе.

¹ В значении, которое придает этому термину Ю. Тынянов [11, с. 272–78].



Пограничный статус авторской песенности усиливает ее языковую асимметрию. Мы можем представить ее как состоящую из нескольких уровней-подсистем, принципы организации которых не совпадают. «Ядерная» область ее локальной семиосферы — уровень ее «высших достижений», «классики» — формирует язык, который манифестируется и оценивается как универсальный для всей сферы авторской песенности. Но на практике периферийные области оказываются восприимчивыми скорее не к нему, а к языкам внешних контекстов, того субстрата, из которого вышла авторская песенность. Ее «второй ряд» смешивается с этими «окрестностями», порой утрачивая свойство литературности.

Это можно проиллюстрировать тенденциями сюжетосложения, наблюдаемыми на различных системных уровнях авторской песенности.

Обладая развитой событийностью, ее тексты тяготеют к тому типу сюжетной организации, который характерен для периферийных областей семиосферы. По наблюдению М. Лотмана, «ядерная» зона того или иного культурного поля продуцирует тексты, сюжет которых может быть обобщенно представлен в виде «фразы», описывающей некое стабильное положение вещей или состояние мира; он стремится к структурной полноте действия и к завершенности. Для периферийных областей характерен «сюжет-цепочка», отображающий мир через призму случая, эксцесса, нарушения норм и ожиданий [6, с. 223–226]. Сюжеты-«фразы» и сюжеты-«цепочки» тяготеют соответственно к циклическому и кумулятивному структурным типам, хотя эти две пары характеристик, как представляется, не тождественны и не сводимы одна к другой.

Для авторской песенности весьма характерны тексты, композиция которых построена как цепь микросюжетов, связанных хронологически или тематически, — набор «случаев» либо «ситуаций». Примерами могут служить «Баллада о детстве» В. Высоцкого, его же комические песни вроде «Бермудского треугольника» или «Лекции о международном положении...» или песни А. Башлачева, такие как «Подвиг разведчика». Типичными для авторской песенности являются сюжеты новеллистического типа, со свойственным им анекдотичностью, непредсказуемостью развязки (например, «Рассказ, который я услышал в привокзальном шалмане» А. Галича, «Грибоедовский вальс» А. Башлачева, весьма многие тексты Высоцкого, такие как «Случай на таможне», «Песня про Джеймса Бонда...», «Про Сережку Фомина»). Отметим также тяготение авторской песенности к выраженной кумулятивной жанровой форме комических куплетов² — начиная с «Песенки о слухах» Высоцкого до стилизованных текстов Псоя Короленко.

В тех же случаях, когда авторская песенность формирует на метаровне структуры «фразового» типа, они моделируют картину мира как неразрешимо конфликтную (например, у В. Высоцкого, Я. Дягилевой). Метасюжет «баллад» Высоцкого, на первый взгляд, ориентирован на сказочный архетип и, соответственно, на «сюжет-фразу» [8, с. 56–57], однако вся сумма апелляций Высоцкого к сюжету сказки выглядит как

² О куплете как литературной форме см.: [10].



борьба с ним. Поэтическая стратегия барда предполагает объективизирующее использование циклического сюжета, превращение его в предмет рефлексии, манипулирования, трансформации. С особой наглядностью это показывают песни конца 1960-х гг. (то есть относительно ранние), в которых Высоцкий трагически обыгрывает сказочные сюжеты, при этом придавая им кумулятивную форму и сближая их с жанром эстрадных куплетов. Подобные тексты Высоцкий называл «антисказками», что в плане типологии сюжета оказывается очень верным. Например, песня «Лукоморья больше нет» — это ряд коротких анекдотических историй о судьбе чудесных персонажей Пушкина в историческом мире, песня «От скушных шабашей...» — череда приключений лесной нечисти в городе. В песне о Лукоморье рефреном звучат слова «Это — только присказка, / Сказка — впереди» [3, с. 147], то есть объектно воспроизводимый циклический сюжет пробуксовывает на первой же своей фазе и дальше не движется³. Вместе с остальными элементами сказки сюжет становится предметом критического пересмотра и в других текстах Высоцкого 1960-х гг. В «Сказке о несчастных сказочных персонажах» он дается в острающающем и сниженном изображении как странная история о нелепых и морально двусмысленных поступках («Начались его подвиги напрасные, / С баб-ягами ничемушная борьба» [3, с. 151])⁴. В «Моей цыганской» путь, соотносимый с движением сказочного героя, пролегает в хаотизированном пространстве, лишенном традиционной структурности и поэтому неспособном породить соответствующие смыслы («Вдоль дороги всё не так, / А в конце — по-давно» [3, с. 165]). Распад пространства делает невозможным циклическое завершение сюжета и в трагической поэме А. Галича «Кадиш». Герой поэмы Януш Корчак не может вернуться в Варшаву, так как «родной» локус исчез: *его* Польши нет («Не возвращайтесь, я очень прошу вас, пан Корчак! / Вы будете чужеземцем / В вашей родной Варшаве!» [4, с. 318]). Финал поэмы в точности, без результирующих изменений повторяет ее пролог («А по вечерам всё так же играет музыка. / Музыка, музыка, как ни в чем не бывало!...» [4, с. 318]).

В дальнейшем «народно-фольклорная» тематика ассоциируется у Высоцкого с куплетной композиционной структурой («Куплеты нечистой силы», «Скоморохи на ярмарке»), то есть ориентируется не на центральную модель сказки, а скорее, на маргинальную форму скоморошских песен⁵. Многие принципиально значимые для «зрелого» творчества Высоцкого тексты демонстративно разрушают циклический сю-

³ Иначе, с учетом пушкинского контекста, можно сказать, что это пролог без предваряемого им сюжета.

⁴ Параллелью может послужить сходный «надлом» сказочной схемы у Я. Дягилевой: «Только сказочка х**ая, / И конец у ней неправильный / Змей Горыныч всех убил и съел» [5]. Демонтаж сказочного сюжета становится общим местом поэтики авторской песенности.

⁵ Недаром образ скомороха служит типичным метапоэтическим определением творца в авторской песенности, которое употребляется как самими поэтами, так и критиками, то же можно сказать об образе шута. Оба они связаны с маргинальным культурным пространством и альтернативными поэтическими стратегиями.



жет, восходящий к сказочному архетипу. Поначалу песня, казалось бы, сигнализирует о верности ему и формирует соответствующее ожидание — читатель воспринимает ее как привычный рассказ об испытании героя, «связанном с переходом границы между двумя мирами... в обоих направлениях» с финальным его «возвратом к начальной ситуации» в преображенном состоянии [9, с. 293]. Но эти знаки обманывают, погружение в традицию оказывается иллюзорным: в одних случаях путь героя прерывается раньше завершения сюжетного цикла («Прерванный полет»), в других — герой не находит искомого, а убеждается в его отсутствии («Погоня» и «Старый дом») или же, вернувшись, не обретает нового качества, а разочаровывается в самом пути («Райские яблоки»). Сюжеты «баллад» Высоцкого так же конфликтуют со схемой сюжета-фразы, как и его «антисказки», и именно объективация создает столь характерный эстетический эффект дерзкой новизны.

Но сказанное относится только к тому уровню системы, который образуют поэтики ее «лучших и наиболее ярких представителей». Тексты иных областей авторской песенности часто тяготеют, напротив, к «фразовой» оформленности сюжета и даже эстетически значимой предсказуемости. «Ядерная» и «периферийная» зоны здесь оказываются противопоставленными как ориентированные на *случайное / закономерное*. По мере удаления от типологического центра авторской песенности и сближения с массовым и народным песенным контекстом авторское начало в них уступает место «хоровому», а поэтика переориентируется на выражение «нормализации» [6, с. 224], репрезентацию законов и правил мироустройства. Порой это касается даже тех текстов, которые тематически фокусируются на случае, эксцессе. Так, гиньольные сюжеты рок-группы «Король и шут» по сути являются формульными, так как ожидаемо воспроизводят фольклорные «страшные истории» с обязательным жутким финалом.

Конфликт *случайного / закономерного* отражается и в текстах бардовской поэзии как экспликация противоречия, заложенного на системном уровне. Особенно характерны в этом смысле песни, обращенные к «горной» или «таежной» тематике, то есть моделирующие альтернативное бытие, в основе своей «поэтическое» (так сказать, жизнетворческое) и потому легко поддающееся «фразовому» оформлению. «Горные» песни Высоцкого, хотя формально воспроизводят схему путешествия-испытания, фокусируют внимание на «выпадениях» из нормы — на гибели героя («Здесь вам не равнина», «К вершине»), на его неудовлетворенности, конфликтной раздвоенности между двумя реальностями, между чувствами красоты и долга («Прощание с горами»). У более интегрированного в «походно-гитарную» традицию Ю. Визбора аналогичные сюжеты чаще фиксируются на желании и возможности повторить (восстановить) идеализированное иное бытие, закрепиться в нем — как, например, в песнях «Милая моя» или «Фанские горы»: «Но к сердцу покинутому моему / Мне в Фанские горы придется вернуться» [2, с. 258]. Наконец, в широком контексте бардовской песни значительное место занимают сюжеты, целиком направленные на описание и ритуальную констатацию «стабильного положения вещей».



Системная асимметрия авторской песенности проявляется и в том, что трансформация ее языков приводит к постоянному перемещению материала в те смежные художественные и квазихудожественные области, из которых ранее материал поступил в сферу «песенной литературы». В частности, в сферы фольклора и массового эстрадного творчества. При этом перемещаемый текст утрачивает конститутивные признаки авторской песенности. Характерным примером может служить народная песня «Алѣха» [1], производная от текста В. Высоцкого «Нам вчера прислали...» [3, с. 63–64]. Фольклорное сознание, адаптируя песню, трансформировало ее сюжет: у Высоцкого он основан на несчастном случае, в народном варианте — получает умиротворяющее завершение и переориентируется на «фразовый» тип. Это качество сохраняется и при дальнейшем редактировании текста представителем коммерческого «русского шансона» Ю. Барабашем [1].

65

Сказанное не нужно воспринимать как тотальную характеристику всего контекста авторской песенности. В данном поле находят место тексты и даже поэтики, сочетающие «фразовое» сюжетное строение с маргинальной поэтической стратегией в той или иной ее разновидности. Рассматриваемая тенденция, возможно, заострена в нашем описании целевым подбором примеров, но даже с этой оговоркой можно не сомневаться в ее существовании, так как прослеживается она на материале произведений и поэтик «знаковых», несомненно репрезентативных.

Итак, мы убеждаемся, что авторская песенность как система внутренне противоречива. Во-первых, в своей структуре она реализует тот примат эксцесса, случая, отличающего периферийную сюжетику. Высшие достижения, которые могли бы выступить в роли локального канона, выглядят скорее как «чудо», *закономерное исключение* из правила. Во-вторых, локализованная на периферии поля литературы, авторская песенность демонстрирует инверсию обычного распределения языков и являет, так сказать, «негатив» основной структуры. Ее центр отмечен текстами, тяготеющими к типу «сюжета-цепочки», поскольку они в наивысшей степени выражают маргинальное положение авторской песенности, ее неприятие канона и бегство от конвенциональной нормы, эстетически значимую «инакость». Но прочая «территория» авторской песенности, исключая высокостатусный «центр», оказывается не готовой воспринять и поддерживать эту стратегию, проявляет лояльность к «нормам» и стереотипам (собственным либо воспринятым из традиции).

Описанные взаимоотношения следует, на наш взгляд, учитывать при построении исследовательских моделей авторской песенности в целом или составляющих ее феноменов, дабы не прибегать при ее описании ни к искусственной унификации, ни к столь же искусственному дроблению внутренне цельного художественного поля.

Список литературы

1. Блатной фольклор : [сайт]. URL: <http://www.blat.dp.ua> (дата обращения: 24.04.2016).
2. Визбор Ю. Верю в семиструнную гитару. М., 1994.
3. Высоцкий В.С. Сочинения : в 2 т. / подгот. текста А.Е. Крылова. Екатеринбург, 1998.
4. Галич А. Облака плывут, облака... М., 1999.



5. Дягилева Я. Стихи и тексты // Янка Дягилева: [сайт]. URL: http://yanka.lenin.ru/knigi/yaha_txt.htm (дата обращения: 24.04.2016).

6. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М., 1999.

7. Свиридов С. В. Алеха и другие. О фольклоризованных песнях В. Высоцкого // Голос : сборник статей к 60-летию Андрея Крылова. М., 2015. С. 84–92.

8. Свиридов С. В. Структура художественного пространства в поэзии В. С. Высоцкого : дис. ... канд. филол. наук. М., 2003.

9. Тмарченко Н. Д. Циклический сюжет // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 293.

10. Теригов К. Куплеты эстрадные // Эстрада в России. XX век : энциклопедия. М., 2004.

11. Тынянов Ю. Н. О литературной эволюции // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 270–281.

Об авторе

Станислав Витальевич Свиридов – канд. филол. наук, доц., Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Калининград.

E-mail: textman@yandex.ru

About the author

Dr Stanislav Sviridov – Associate Professor, I. Kant Baltic Federal University, Kaliningrad.

E-mail: textman@yandex.ru