

И.Б. Ничипоров

«УЧУСЬ У ЛЮДЕЙ ДОБРОТЕ...»

АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ В ШКОЛЬНОМ ИЗУЧЕНИИ

Явление авторской песни стало одним из примечательных в русской поэтической культуре второй половины XX столетия и в полноте выразило духовные, социально-исторические грани мироощущения срединных десятилетий века¹.

Как феномен отечественной поэзии, авторская песня, в немалой степени оплодотворенная атмосферой относительного раскрепощения «оттепельной» эпохи, обрела свои отчетливые очертания в основном к концу 1950-х – первой половине 1960-х годов в творчестве М. Анчарова, Б. Окуджавы, Ю. Визбора, Н. Матвеевой и др. В последующие десятилетия – в песенно-поэтическом творчестве В. Высоцкого, А. Галича и др. – под воздействием как собственно эстетических, так и социокультурных факторов, это направление поэзии претерпело значительную содержательную, жанрово-стилевую эволюцию, которая во многом была продиктована движением к более широкому, подчас трагедийно-сатирическому освоению истории и современности. Широкое распространение бардовской поэзии благодаря многочисленным концертным выступлениям, фестивалям авторской песни, аудиозаписям происходило на фоне часто негласного официального запрета на полноценную публикацию произведений поэтов-бардов, которые вольно или невольно оказывались пропитанными *антидогматичным духом неподцензурного искусства*.

Обращение к разговору о творчестве крупнейших поэтов-бардов на школьных уроках литературы может способствовать решению целого ряда стратегических задач в процессе формирования мыслящей и ориентирующейся в пространстве родной культуры личности школьника. При рассмотрении лирики как рода литературы привлечение данного материала обогатит представления учащихся о таких понятиях, как лирический герой, поэтический образ, интонация, ритмика, мелодика, звуковая инструментовка стиха; сформирует умение распознавать то, как в лирическом произведении могут функционировать эпические и драматургические элементы,

каковы возможные пути взаимодействия и взаимообогащения поэзии, музыки, исполнительского искусства в авторской песне. На уроках литературы в выпускном классе осмысление авторской песни расширит исторический, культурный и собственно литературный кругозор школьников, их представления об эпохе и художественной жизни середины и второй половины ушедшего столетия.

Методически оправданным представляется предварить рассмотрение конкретного материала кратким рассказом учителя об общей культурной ситуации послевоенного, «оттепельного» времени, об истоках и стимулах поэтического «бума» конца 1950 – начала 1960-х гг., о причинах того, почему именно поэзия стала тогда мощным генератором духовной и социальной энергии, силы сопротивления общественной несвободе.

Типологически в авторской песне есть основания различать (с неизбежной долей условности) несколько жанрово-стилевых направлений: *лирико-романтическое*, выразившее прежде всего возвышенный дух «оттепельного» раскрепощения (Б. Окуджава, Ю. Визбор, Н. Матвеева и др.); *трагедийно-сатирическое*, которое было обращено в основном к социально-психологической реальности «застойного» времени и нацелено на превозмогание общественной лжи и демагогии (В. Высоцкий, А. Галич, Ю. Ким и др.), а также рассматривать в качестве эстетической общности *творчество поэтов, эволюционировавших от «чистой» лирики к освоению больших лиро-эпических форм и созданию трагедийного песенного эпоса* (А. Городницкий, А. Дольский и др.). Обозначенная типология позволяет проследить основные векторы развития данного художественного феномена от 1950-х гг. к рубежу столетий. Суть этой эволюции заключалась прежде всего в усилении трагического звучания бардовской песни, углублении в ней экзистенциального начала, во все более явственном обнаружении *антиофициальности* как ключевого аспекта ее пафоса.

При знакомстве учащихся с *лирико-романтическим направлением* в авторской песне обоснованным будет отдать «пальму первенства» творчеству Бу л а т а О к у д ж а в ы. На примере знаменитых городских, «арбатских» «песенок» можно наглядно показать характерное для его творческой манеры соединение исторического, сиюминутного, только что увиденного, лично пережитого – и над-

¹ Ничипоров И.Б. Авторская песня в русской поэзии 1950 – 1970-х гг.: творческие индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, литературные связи. – М., 2006.

изведений о Севере, который явился как одной из заветных автобиографических, лирических тем, так и основой эпических обобщений («Соловки», «Молитва Аввакума», «Северная Двина»); стихи-песни о Пушкине и его эпохе («Дом Пушкина», «Старый Пушкин», «Пушкин и декабристы», «Иван Пущин и Матвей Муравьев» и др.), а также стихи и поэмы о Ленинграде-Петербурге («Дворы – колодцы детства моего...», «Меж Москвой и Ленинградом...», «Ностальгия», «Окна» и др.).

Движение авторской песни от лирико-романтических истоков к трагедийному песенному эпосу отчетливо воплотилось и в творчестве Александра Дольского. Отличительными особенностями индивидуальной манеры поэта-певца стали *изысканность поэтического и музыкального стиля, импрессионистская утонченность и прихотливость образных и мелодических ассоциаций*, что уже на ранних этапах обнаружилось в его философских элегиях, поэтических молитвах («Зеленый камень», «От храма» и др.). Постепенно в образном мире, жанрово-тематической системе его поэзии все более отчетливо намечается тенденция к эпическому расширению художественных пространства и времени – *на путях создания лиро-эпического образа России*, осмысления ее истории и современности – как в стихотворениях-песнях «Я летал по ночам над Европой...», «Там, где сердце», «Бесконечные дороги», «Молитва о России». Воплощением непрерывного духовного поиска лирического «я» становится его странствие по «дорогам России изъезженным» и в одной из самых известных песен – «Там, где сердце» (1983)⁴. В своих песнях Дольский предстает и как утонченный лирик, философ элегического склада, певец ставшего родным Ленинграда-Петербурга, и как поэт остро ироничный, социальный, привносящий, особенно в произведения конца столетия, гротескно-сатирические и публицистические ноты. Последнее может быть проиллюстрировано, в частности, его военными балладами об Афганистане и Чечне («Афганская рана», «Была война», «Мать солдата» и др.).

Пристального внимания при знакомстве с различными явлениями авторской песни заслуживает ее *трагедийно-сатирическое направление*, отличительными особенностями которого явились эпическая многомерность картины мира, «балладная» доминанта в жанрово-стилевых исканиях, глубинная причастность традициям народной смеховой культуры, что знаменовало оппозиционное звучание песенно-поэтического слова по отношению к догмам официальной идеологии. Это направление стало формироваться еще в творчестве М. Анчарова, а затем ярчайшим образом проявилось в произведениях В. Высоцкого, А. Галича, Ю. Кима и др.

При обращении к наследию Владимира Высоцкого следует упрочить в сознании учащих понимание того, что его песенно-поэтическое творчество стало одним из главных явлений в авторской песне второй половины 1960-х – 1970-х гг.,

в значительной мере определивших общий художественный облик данного направления поэзии. Глубина философских оснований поэзии Высоцкого соединилась в его многогеройном и многожанровом художественном мире с разносторонним постижением психологических, социально-исторических, культурных аспектов жизни современника. В поэзии Высоцкого конца 60-х – 70-х гг. особенно выделяются образцы исповедальной, любовной лирики («Памятник», «Я не люблю», «Люблю тебя сейчас...»), а также произведения, связанные с философскими, «гамлетовскими» мотивами: «Мой Гамлет», «Моя цыганская», «Кони привередливые», «Притча о Правде и Лжи», «Райские яблоки».

В драматических балладах и лирико-философских монологах, в имевших балладное звучание лирических «автобиографиях» Высоцкого («Баллада о детстве») выстраивалась целостная картина пути лирического героя и его современников во «мраке» «страшных лет» России. Здесь отчетливо выразилась глубинное стремление 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.

Неизбежно ограничивая материал, избранный для подробного рассмотрения, имеет смысл остановиться на песне «Моя цыганская» (1967 – 1968) и на ее примере представить исповедально-философскую лирику поэта-певца. Здесь в условно-символической форме запечатлелись раздумья о *путях лирического героя и его современников в советской действительности*, что нашло выражение в системе пространственных образов.

В движении лирического «я» «Моей цыганской» к свету ждущая, не высказанная до конца надежда на обретение райского блаженства сплавлена с самыми крайними формами отчаяния и богооставленности, что отразилось в стихотворении в том числе на уровне цветовой гаммы. «Тьме», «полуфраку» противостоит гармония небесного цвета, преображающая природу: «В чистом поле – васильки, // Дальняя дорога»⁵. Лирическая исповедь проносится здесь как бы на исходе дыхания, на пределе словесного выражения: «Света – тьма, нет Бога!», «хоть бы что-нибудь еще...». Оказавшись в ситуации полной утери внутренних опор, герой стремится оживить в себе народный опыт восприятия мистических сил, нашедший выражение в фольклорной культуре. Образная перспектива «дальней дороги» жизни человека, не нашедшего Бога, приобретает в песне трагически-безысходную окрашенность.

Преобладающий в стихотворении модус трагической иронии в самоосмыслении и познании мира имеет преимущественно разрушительную направленность, но вместе с тем за этой иронией таится желание освободиться от миражей, очиститься от

⁴ Анализ данного произведения см.: Ничипоров И.Б. Указ. соч. С. 248-249.

⁵ Тексты В. Высоцкого приведены по изд.: Высоцкий В.С. Сочинения: В 2 т. – Екатеринбург, У-Фактория, 1999.

всего того, что «не так», ощутив в обращении к «ребятам» соприкосновение с народной судьбой и бедой⁶.

Особенностью лирической исповеди Высоцкого оказывается преломление в ней характерных – в том числе и кризисных сторон национального сознания. С этим связаны и образные переключки, к примеру, между песней «Кони привередливые», в центре которой индивидуальная драма лирического субъекта, и такими панорамными стихотворениями о России, как «Летела жизнь» (1978) или «Пожары» (1978). Свообразным итогом соединения раздумий о внутреннем самоопределении героя и осмысления темы России становится стихотворение «Купола» (1975), где образ России выведен в призме мучительных диссонансов: от устремленных ввысь куполов до знаменующего утерю пути бездорожья и образа «сонной державы», «опухшей от сна».

Заслуживают специального разговора на уроке и военные баллады Высоцкого. Счастливо избегая официозной фальши в изображении войны, поэт-певец шел к освоению сущности этой темы от осмысления внешне «периферийных», оборотных сторон военной действительности, не несущих в себе очевидной героики («Песня о звездах», «Штрафные батальоны», «Он не вернулся из боя» и др.).

Значимым направлением эволюции военной баллады Высоцкого стало ее тяготение к балладе философской, а также к основанной на обобщенно-символических образах притче («Еще не вечер», «Песня о Земле», «Мы возвращаем Землю» и др.). Вселенское расширение масштаба балладного действия происходит в «Песне о Земле» (1969), где мифопоэтический образ сожженной, но неподавленной Земли символизирует потаенное бытие природного мира, отражая народные беды военного лихолетья. Диалогическая композиция песни выстраивается вокруг имеющего философский смысл спора о мистической жизни Земли, о ее бессмертии и устоянии перед лицом потрясений: «Кто сказал, что Земля умерла? // Нет, она затаилась на время!». Решающее значение приобретает в этом споре постижение родства страданий Земли с надрывом человеческой души, души поэта-певца: «Звенит она, стоны глуша, // Изо все своих ран, из отдушин». Болезненная острота памяти о войне художественно выразилась в оксюморонности словесных образов: «Обнаженные нервы Земли // Неземное страдание знают». Авторская мысль тяготеет здесь к сплавлению временного и вечного: сквозь «разрезы», «траншеи», «воронки» проступают неуничтожимые основы жизнепорождающей стихии материнства, тайной музыкальной гармонии мироздания.

Яркая трагедийно-сатирическая картина советской действительности в ее истории и современности прорисовывается и в песенной поэзии **А л е к с а н д р а Г а л и ч а** (Александра Аркадьевича Гинзбурга). Характерная для бардовской поэзии тенденция к созданию разноплановой персонажной сферы применительно к творчеству Галича оказа-

лась ключевой. В его многоголосом песенном мире выведена панорама характеров и типов – пестрых по своему социально-психологическому складу. В «ролевой» поэзии Галича именно этим в той или иной степени дистанцированным от авторского «я» персонажам передается право вести повествование.

В многоуровневой персонажной характерологии песен Галича в качестве одного из центральных выступает *образ советского обывателя*, от лица которого в ряде песен выстроено повествование. Данное социально-психологическое явление в произведениях Галича неоднородно: чаще всего это представители простонародной среды, как, например, бывшие заключенные, советские рабочие, служащие и т.д.; но вместе с тем носителями обывательского сознания могут выступать и герои, имеющие немалый социальный статус, – как директор антикварного магазина («Баллада о том, как едва не сошел с ума директор антикварного магазина...») или «депутат горсовета» Клим Петрович Коломийцев. Художественная задача поэта-певца при изображении социальных характеров обозначенного ряда заключалась в исследовании глубин народного сознания; того, как – подчас в мифологизированном виде – восприняты этим сознанием официальные идеологические схемы и реалии повседневного бытия. В обывательской психологии и порожденной ею «вторичной» мифологии о советской жизни Галичу важно отыскать как признаки духовного увечья, несвободы, так и парадоксальное, часто инстинктивное противопоставление душевной искренности, выхолащенных из социальной действительности ценностей общечеловеческого порядка – тоталитарному мышлению и языку. Для прослушивания и коллективного обсуждения с учащимися имеет смысл предложить, с одной стороны, образцы гражданской и социально-бытовой сатиры Галича («Красный треугольник, или товарищ Парамонов», «История о том, как Клим Петрович выступал на митинге в защиту мира» и др.), а с другой – его философские и одновременно остро гражданственные стихи-песни о трагичных судьбах творческой личности а XX веке: о Б. Пастернаке («Памяти Б.Л. Пастернака»), О. Мандельштаме («Возвращение на Итаку»), А. Ахматовой (««Кресты», или снов август») и др. Последний ряд произведений может послужить оригинальным дополнением и на уроках, обращенных к поэзии Серебряного века.

Таким образом, авторская песня должна быть представлена школьникам как одно из богатейших явлений русской неофициальной поэтической культуры второй половины XX века, которое соединяло в себе различные виды искусств и раскрылось в многообразии творческих индивидуальностей. На основных уроках литературы, а также в рамках возможных элективных курсов круг авторов, разумеется, может быть пересмотрен и расширен. С успехом могут быть привлечены, к примеру, произведения Ю. Визбора, Е. Клячкина, Е. Аграновича, М. Анчарова, Ю. Кима; небезынтересным является вопрос о развитии традиций классической бардовской поэзии такими современными и довольно известными в молодежной среде поэтами-исполнителями, как

⁶ Анализ данного произведения см.: Ничиторов И.Б. Указ. соч. С. 280-281, 295-296.

О. Митяев, М. Щербаков или Т. Шаов... Весьма продуктивными окажутся и тематические занятия, творческие встречи, которые создадут широкую панораму данного явления: к примеру, «Великая Отечественная война в авторской песне». Важно при этом избежать дробности в восприятии бардовской поэзии и показать учащимся, что *при всей неповторимости индивидуальных творческих манер авторская песня в качестве литературного и культурного феномена несомненно образует идейно-эстетическую общность*. Ее представителей объединял *общий круг чувствований*, на уровне художественной *концепции личности* это выразилось в пафосе протеста против тоталитарного, «гулаговского» сознания, который подчас, например в произведениях В. Высоцкого, А. Галича, М. Анчарова, выходил на экзистенциальный уровень. Уже самые первые барды утвердили *сердечность, теплоту, неформальность, неофициальность* в отношении к человеку, модальность доверительного, сокровенного общения с «одомашниваемой» слушательской аудиторией, что было труднопредставимо для массовой советской песни и даже для «шестидесятнической» поэзии. Диапазон вариантов творческого воплощения такого подхода был в авторской песне чрезвычайно широким: это и обогащение иносказательного потенциала образного ряда посредством сказочных, фантастических, притчевых мотивов (Н. Матвеева, Б. Окуджавы, А. Дольский), и скрупулезная детализация картины мира, создание эффекта ее «узнаваемости», эмоциональной приближенности к воспринимающему сознанию за счет использования конкретных топонимов и гидронимов (Ю. Визбор, А. Городницкий), и актуализация импрессионистской стилиевой манеры, призванной передать грани пронзительно-тревожной экзистенции лирического «я» (Е. Клячкин), и художественное постижение психологического фактора «экстремальности», «натянутого каната» личностного бытия (В. Высоцкий, Ю. Визбор), и смеховое обыгрывание укорененных в общественном сознании политизированных стереотипов (А. Галич, Ю. Ким)...

На *уровне поэтики* подобная концепция личности вела, в частности, к созданию образа «неофициального» героя, героя «в свитере», живущего вне подчинения официозным канонам и стандартам и

явно или имплицитно им противопоставляющегося. Подобный тип героя художественно постигался бардами многопланово – например, с помощью устойчивых пространственных образов, атрибутов, ассоциаций (костер, палатка, геологическая экспедиция, дальнейшее плавание, горная романтика, фронтовые испытания, арбатские, сретенские дворники, московские кухни и пр.), в формах «персонажной», «ролевой» лирики, через особый «протеизм», который был свойствен авторской песне.

Специфическими именно для бардовской поэзии становятся такие экспериментальные жанровые образования, как песни-роли, песни-диалоги, песни-репортажи, поэтические новеллы, песенно-драматические поэмы; существенную трансформацию на фоне предшествующей традиции претерпевают здесь притча, элегия, баллада, послание и др. *Сам художественный, словесный текст обретает в авторской песне принципиально новую форму бытия и бытования*: он не только сращивается с мелодическими, исполнительскими решениями, но и отчасти вбирает в себя те попутные авторские замечания, комментарии, которыми сопровождается его пропевание и без которых непредставим микроклимат бардовского концерта. Неповторимо-индивидуальное исполнение всегда в той или иной мере, часто на иррациональном уровне предполагает у бардов установку на *хоровое* пение. Показательно, например, что концерты Б. Окуджавы, А. Городницкого зачастую завершались именно совместным с залом исполнением того или иного «знакового» произведения. Но это оркестр *индивидуальных* голосов, противоположный идее коллективистского обезличения.

Рассмотрение творческих индивидуальностей выдающихся поэтов-бардов, различных проблемно-тематических уровней, жанровых, стилиевых направлений и течений бардовской поэзии позволяет выявить многообразие этого значительного явления в русской поэтической традиции. Как выясняется, главный парадокс общественного и культурного бытия авторской песни заключается в том, что та традиция, которая прежде была маргинальной для «высокой» культуры, в «оттепельные» годы и позднее становится одной из плодородных и магистральных.