

*Макарова С.А.**

**БАРДОВСКАЯ ПЕСНЯ В КОНТЕКСТЕ
ИСТОРИЧЕСКОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ
РУССКОЙ ПОЭЗИИ И МУЗЫКИ®**

Аннотация. В статье в широком историческом диапазоне рассматриваются предпосылки возникновения, особенности бытования бардовской песни как значительного явления в жизни российского общества второй половины XX в., основанного на синтезе поэзии и музыки, взаимосвязи элитарного искусства и массовой культуры. На протяжении многих десятилетий поэты стремились к напевности слова, а музыканты – к поющей поэзии, что воплотилось в бардовском творчестве, отражающем сущность русского национального характера.

Ключевые слова: элитарное искусство; массовая культура; бардовская поэзия; стихотворная речь; музыкальность слова; вокальные жанры; песня; романс; синтез.

Получена: 25.04.2022

Принята к печати: 17.05.2022

**Макарова Светлана Анатольевна – доктор филологических наук, редактор издательства ЛЕКРУС, Москва, Россия, e-mail: svetlanamakarova658@gmail.com*

Makarova Svetlana Anatoljevna – DSc in Philology, editor of Publishing House LEKSRUS, Moscow, Russia, e-mail: svetlanamakarova658@gmail.com

© Макарова С.А., 2022

Makarova S.A.

Bard song in context

historical interaction of Russian poetry and music

Abstract. In the article, in a wide historical range, the prerequisites for the emergence and existence of the bard song as a significant phenomenon in the life of Russian society in the second half of the 20 th century, based on the synthesis of poetry and music, the relationship between elite art and mass culture, are considered. For many decades, poets have striven for melodiousness of the word, and musicians for singing poetry, which was embodied in bardic creativity, reflecting the essence of the Russian national character.

Keywords: elite art; mass culture; bardic poetry; verse speech; musicality of the word; vocal genres; song; romance; synthesis.

Received: 25.04.2022

Accepted: 17.05.2022

Научное интерпретирование любого значимого явления русского искусства оборачивается необходимостью постижения сложнейшего комплекса имманентных проблем, связанных с историческим контекстом, эстетическими закономерностями, национальной спецификой, тенденциями развития мировой художественной культуры. Бардовская песня в данном случае – и правило, и исключение, поскольку требует, помимо названного, интегрального осмысления особенностей элитарного искусства и массовой культуры, исторически тяготеющих к диалогу и взаимовлиянию, концептуального объяснения синтетичной природы уникального музыкально-поэтического течения второй половины XX столетия, предполагающего актуализацию междисциплинарного потенциала культурологии, музыкознания, филологии.

Говоря о бардовской песне как о «литературном факте», необходимо отметить, что данная тема, исследуемая с 1990-х годов, прошла серьезные испытания отечественной «школой филологии», прочно обосновавшись в научных журналах, сборниках и монографиях, вузовских программах и учебниках, наряду с творчеством выдающихся писателей, поэтов-классиков [Кулагин, 2011; Кулагин, 2014]. В поле зрения филологов чаще всего оказывалось не все бардовское творчество, а художественные вершины авторской поэзии, – подобный под-

ход базируется на разграничении понятий самодеятельной, авторской и бардовской песни [Орлова, 2011, с. 121]. В песенной поэзии исследователи наметили широкий круг проблем, методологически соотносимых с академической наукой: тематика и проблематика; образный строй и мотивный комплекс; лирическое «я»; диалогическая природа; жанровая система; стихотворная речь; картина мира; пространственно-временная организация; «сюжетная» и «персонажная» лирика; поэтика комического, лирико-романтического и трагического; коммуникативные стратегии и тактики; фольклорные и литературные традиции; интертекстуальные связи и др. [Абросимова, 2006; Ничипоров, 2008; Новиков, 2017]. Кроме того, необычный – словесно-музыкальный – предмет литературоведческого изучения привел к необходимости постановки проблем «массовости» и «элитарности», а также «предыстории» песенной поэзии [Богомолов, 2019; Соколова, 2000]. Исследователи справедливо указывали на многочисленные истоки бардовского творчества, которые видели в русском фольклоре, классической поэзии, городском романсе, искусстве А.Н. Вертинского, лирических песнях 1930–1940-х годов, советской массовой и эстрадной песне, а также в тюремных, лагерных, блатных, уличных, «кружковых» песнях.

Несмотря на огромные достижения филологической науки, рассмотрение бардовской песни в широком культурологическом контексте позволяет обнаружить те аспекты, которые не получили должного научного обоснования. Прежде всего это касается анализа глубинных процессов, связанных с историческими особенностями бытования стихотворной речи, синтеза поэзии и музыки, взаимодействия элитарного искусства и массовой культуры. Культурологическая «подсветка» замысловатого «литературного факта», основанная на обобщении важных исторических процессов, позволит отчетливо понять закономерные причины возникновения и невероятную популярность бардовской песни, с которой литературоведы практически единодушно стали сопоставлять понятия «поющий поэт», «поющая поэзия». Почему во второй половине XX в. поэтическому слову, которое в бардовской песне со всей очевидностью является приоритетным, потребовались «внелитературные» выразительные средства музыкальной ритмики и напевной мелодики, звукового сопровождения и исполнительского воплощения? Почему авторство стихов и музыки, живое исполнение

собственных сочинений сосредоточились в одном лице? Сразу подчеркнем, что для последующих теоретических построений явление бардовской песни принципиально значимо как единое целое, а значит, как сопряжение самодетельной песни и индивидуального творчества М.Л. Анчарова, Б.Ш. Окуджавы, Ю.И. Визбора, Ю.Ч. Кима, Н.Н. Матвеевой, А.М. Городничского, А.А. Галича, В.С. Высоцкого, Ю.А. Кукина, Е.И. Клячкина, А.А. Дольского, В.А. Долиной, А.А. Суханова и др. Итак, обратимся к анализу двух встречных историко-культурных тенденций, которые помогут ответить на поставленные вопросы.

В отечественном стиховедении XVIII–XXI вв. поэтическая речь, подобно музыке, трактуется исключительно как звуковое искусство: если стихотворные сочинения не произносятся вслух, они неминуемо артикулируются при чтении. Действительно, еще в фольклорную, «долитературную» эпоху стих бытовал исключительно в звучащей форме. Устное народное творчество, исключавшее письменную фиксацию, выстраивалось не на оппозиции стиха и прозы, а на противоположности поющих, музыкально-стиховых жанров (песен, былин и др.) и жанров произносимых, чисто говорных (поговорок, загадок и т.д.). Следовательно, русский стих, берущий свое начало в первобытном синкретизме, не только генетически неотделим от музыки, но и системно структурирован под воздействием звукового вида искусства. Синкретичная природа музыкально-речевого стиха проявлялась также во взаимосвязях с трудовыми процессами, обрядовыми функциями, а значит, в единстве с житетворческими, житестроительными задачами. Распространившееся в связи с христианизацией молитвословие только усилило роль сверхэстетической семантики, ведь синкретизм звучащего слова и музыкального распева, речитативная декламация словесных текстов были эмоционально нацелены на воплощение идей «земного» отражения «божественного» пения, духовного преображения человека, нравственно-религиозного сплочения «соборного» множества.

В XVII в. начинается «литературная» эпоха бытования поэтической речи, которая была обусловлена радикальными изменениями во всех сферах жизни Российского государства. Под воздействием возрастающей роли светского искусства, профессионализации творчества, распространения письменной культуры и книжного дела «литература постепенно утрачивает свою устную природу... словесность

заметно меняет свой статус, переходя из сферы звучащей в сферу письменную» [Гавриков, 2012, с. 3]. Этот период отмечен еще одним знаменательным событием – отделением слова от музыки. Может сложиться впечатление, что с этого момента словесность ожидали исключительно «внемузыкальные» перспективы, многие из которых неизбежно осуществились: в русской литературе XVII в. утвердилось первое межнациональное течение – барокко, наметилась оппозиция стиха и прозы, произошло становление виршевого творчества и силлабической системы версификации, поэзия активно входила в жизнь городов, самых разных социальных групп. Но преодолеть «дух музыки» отечественной словесности не удалось, несмотря на явное стремление к противостоянию и «эмансипации». Новые формы взаимодействия «независимой» поэзии и музыки стали возникать во многом благодаря эстетике барокко, которая была направлена на синтез искусств: стихи включались в вокальные и драматургические жанры, художественное пространство изобразительных произведений, архитектурных и монументальных сооружений. Литературная память о былом синкретизме оказалась настолько сильна, что в поэзии С. Полоцкого, С. Медведева, К. Истомина, Д. Ростовского, С. Яворского и др. актуализировались музыкальная образность и, что чрезвычайно важно, вокальная метафорика: «поэзия-песнопение», «поэт-певец», «стихотворение-мелодия» – эти сопоставления в новой историко-культурной ситуации отражали музыкальные настроения поэтов, стремление к мелодичности стихотворной речи, как и напевность русской души, талантливо раскрывавшейся в неизбывном желании быть причастным к певческим традициям, эмоциональному сопереживанию, духовным запросам общества.

В стихотворной культуре Нового времени противоборствующие тенденции значительно углубляются. С одной стороны, в XVIII в., когда формируется русский литературный язык, художественных вершин достигают классицизм и сентиментализм, происходит национально значимая реформа версификации, дистанцирование стиха и музыки только возрастает. Это неудивительно: стихотворная речь должна была не только освоить новые литературные жанры, темы, образы, но и выразить высокие идеи эпохи Просвещения. С другой стороны, поэзия и музыка не перестают взаимодействовать. В данной связи имеются в виду вовсе не вокальные жанры, которые благопо-

лучно развивались. Речь идет о смещении музыкального начала во внутреннюю структуру стиха, которое единодушно продекларировали в своих трактатах реформаторы отечественной версификации. Исторически назревшая реформа стихосложения, цель которой заключалась в сопряжении литературной поэзии с ритмом национальной речи и тоническим стихом русского фольклора, была осуществлена в середине XVIII в. В.К. Тредиаковским, М.В. Ломоносовым и А.П. Сумароковым. На теоретическом уровне Тредиаковский первым из профессиональных поэтов-реформаторов заявил о том, что звучащий стих не что иное, как пение: «...стих поется и разнится от прозы» [Тредиаковский, 1963, с. 366]. В свою очередь, Сумароков едва ли не впервые использовал метафору «музыка» стиха, которая для последующей истории силлабо-тонической поэзии станет важнейшей теоретико-литературной категорией: «Стопы не на благоволении нашем основаны, но на самом естестве, и суть основание музыки и толкований целого чувства...» [Сумароков, 1935, с. 385]. Между тем практическое воплощение идеи напевного, «музыкального» стиха оказалось весьма проблематичным. И поэты-классицисты, и поэты-сентименталисты стали активно утверждать жанры литературной песни, романса; они последовательно использовали метафоры «поэзии-пения», «поэта-певца», «стихотворения-напева» – достаточно вспомнить широко известные оды Ломоносова, как и его стихотворение «Искусные певцы всегда в напевах тщатся...» [Ломоносов, 1986, с. 73, 176, 261]. Но в поэзии XVIII в. преобладали говорные, декламативные интонации; литературный стих еще не был готов к «музыкальному» стилю, «поэзии-пению» [Эйхенбаум, 1969, с. 328–338].

Вместе с тем теоретический посыл В.К. Тредиаковского «стих поется» оказался для русской классической поэзии и провидческим, и судьбоносным. В XIX в. идея «музыки» слова получила устойчивое развитие. Первыми на этом пути были романтики: В.А. Жуковский, К.Н. Батюшков, К.Ф. Рылеев, В.К. Кюхельбекер, А.И. Одоевский, П.А. Катенин, Д.И. Давыдов, И.И. Козлов, П.А. Вяземский, А.А. Дельвиг, Н.М. Языков, Д.В. Веневитинов, Е.А. Баратынский, на определенных этапах, конечно, А.С. Пушкин и М.Ю. Лермонтов и т.д. – перед ними стояли грандиозные задачи создания национально-самобытной поэзии. Охваченные как высокими творческими порывами, так и гражданской, жизнестроительной проблематикой, русские поэты-

романтики, вслед за европейскими, распознали в музыке гармонию космоса, эстетический эталон, но прежде всего – тот универсальный язык, который обладает способностью выразить «невыразимое» богатство человеческой души. Романтическая поэзия первой половины XIX в. начала обретать ту степень психологизма, лиризма, которая стала сопоставима с эмоциональным содержанием музыкального искусства. Следствием этого явилось формирование напевного стиля, наиболее ярко раскрывшегося в лирике В.А. Жуковского. То, что было недоступно поэзии XVIII в., оказалось возможным под воздействием интенсивных душевных переживаний, воссозданных в лирических произведениях и трансформировавших смысловой, звуковой, метроритмический, интонационно-синтаксический, композиционный строй стихотворной речи. Метафорическое определение «поющая поэзия» пока еще очень робко, но убедительно освобождалось от переносных смыслов и наполнялось конкретной версификационной семантикой. Романтическая напевная лирика сразу продемонстрировала искомые приоритеты, которые художественно реализовались в фонетическом благозвучии, интонационной мелодичности, а значит, в гармоничной музыкальности русского стиха.

Во второй половине XIX в. художественные традиции романтиков продолжили поэты «чистого искусства». Для А.А. Фета, А.Н. Майкова, Н.Ф. Щербины, А.К. Толстого, Л.А. Мея, Я.П. Полонского и др., противопоставивших эстетику «чистой лирики» реалистическому методу поэтов-демократов, музыка превращалась в возможность сопереживания красоте окружающего мира, душевного и духовного жизнотворчества. «Вечные» темы, к которым обращались поэты «чистого искусства», органично соответствовали «музыкальной» направленности смелых стихотворных экспериментов, окрашенных повышенным лиризмом. Поэтическая речь, насыщенная многочисленными ритмико-мелодическими приемами, все более явно приобретала своеобразный «аккомпанемент», который возникал в результате интонационного голосоведения стиха и эмоционально воздействовал на читателей, слушателей едва ли не сильнее вербального содержания: таким образом словесность попыталась преодолеть имманентные границы, вторгаясь в область другого, чисто звукового искусства. В литературно-критических, эстетических работах «чистые лирики» предавались теоретическим рефлексиям на тему стихосложения, подключая к раз-

мышлениям проблемы звуковой гармонии рифмовки, метроритмического разнообразия, композиционной стройности, которые ассоциировались с музыкальностью. Благодаря новаторским поискам «чистых лириков», в первую очередь Фета, идея напевного стиха, продекларированная еще в середине XVIII в., достигла не только вершинного практического воплощения, но и развернутого теоретико-литературного обоснования.

Именно А.А. Фету, которого П.И. Чайковский очень точно назвал «поэтом-музыкантом», принадлежит концептуально завершенная теория напевной лирики – единственная в русской словесности. Для мэтра «чистого искусства» «поэзия и музыка не только родственны, но нераздельны» [Фет, 1982, с. 168]. Творческое переживание музыки у Фета связано прежде всего с пением, напевностью, вокализмом. Все мироздание пронизано музыкально-напевной стихией, которая должна отзываться в поющей душе поэта-демиурга с тем, чтобы воплотиться в «поэзии-пении», «стихотворениях-песнях»: «Все вековые произведения от пророков до Гёте и Пушкина включительно – в сущности – музыкальные произведения – песни» [там же, с. 168]. В свою очередь, пением, песнями, стихотворной «музыкой» лирические сочинения могут стать только тогда, когда все «струны» творческого процесса и художественного мастерства будут настроены в единой гармоничной тональности, созвучной «языку» высших сил: «Ища воссоздать гармоническую правду, душа художника сама приходит в соответственный музыкальный строй. <...> Нет музыкального настроения – нет художественного произведения. Эпическое ПОЮ, которое так злоупотребляли искусственные писатели XVIII века, исполнено глубокого значения. Когда возбужденная, переполненная глубокими впечатлениями душа ищет высказаться, и обычное человеческое слово коснеет, она невольно прибегает к языку богов и поет. В подобном случае не только самый акт пения, но и самый строй рифм не зависит от произвола художника, а являются в силу необходимости. Илиада – терциями и Divina Comedia (“Божественная комедия”. – С. М.) – гекзаметром равно невозможны» [там же, с. 168]. Концепция напевной лирики Фета особо примечательна тем, что поэт-мелодист делает особый акцент на психологии восприятия стихотворной речи, – «поющая поэзия» должна обладать такой силой воздействия, которая непременно побудила бы читателя, слушателя к сопереживанию, сомыслию, со-

творчеству: «Произведение, не трогающее соответственной струны в душе человека, – труп» [Фет, 1982, с. 151].

Таким образом, в русской классической литературе XIX в. синтез слова и музыки, наряду с распространением других эстетических течений и направлений, перерос в устойчивую художественную тенденцию, принявшую «облик» напевной лирики, в которой прямо или косвенно выражались внутренний мир русского человека, духовные интенции общества, особенности национального характера, «диалектика души» российской истории. Не случайно жанры песни и романса осваиваются практически всеми поэтами, а мотив пения и образ «поэта-певца» становятся сквозными. Не случайно и то, что в XIX в. понятие «музыка» стиха утверждается в литературно-критических работах Н.А. Полевого, В.Г. Белинского, А.А. Григорьева, А.В. Дружинина, В.П. Боткина, Н.Н. Страхова и др., а в стиховедческой науке появляются исследования И.С. Рижского, А.М. Кубарева, В.И. Классовского, Ф.Е. Корша и др., связанные с музыкальными теориями. Итоговые выводы Н.М. Мышьяковой предельно содержательны: «Музыкальность русской лирики XIX в. – тип художественного обобщения, характерный для всей русской культуры, “инструмент” общей интеллектуальной работы времени, стремящейся познать “целое “жизни»; «Культура XIX века последовательно и осознанно синтетична, так как стремится к постижению единства мира, его “роевого”, “соборного” начал» [Мышьякова, 2002, с. 91, 134].

На рубеже XIX–XX вв., когда на литературную арену выходят поэты-модернисты, концепции «музыкальной» лирики достигают своего исторического апогея и невиданного философско-эстетического, стиховедческого размаха. В период революционных потрясений, освободившись от реалистических канонов, десятки поэтов, каждый в своей индивидуальной манере, «ринулись» не только «добывать» музыку в слове, но и теоретически обосновывать синтез искусств. В 1890–1910-е годы русские символисты, мифологизировавшие «музыкальную» лирику Фета, первыми выступили с декларацией о необходимости создания «новой» поэзии, «нового» языка эпохи, важным источником которых стал бы синтез слова и музыки. В проникновении музыкальных элементов в поэтическую фактуру символисты, погружившиеся в масштабные стиховедческие штудии, находили способ возрождения магического, «теургического» воздействия искусства, которое помог-

ло бы спасти современного человека от индивидуализма и привести общество к «соборному» единению. В 1910-е годы футуристы, ожесточенно полемизируя с символистами, заявили об участии поэзии в формировании «новых» людей «новой» эпохи: отказываясь от «старых» лингвистических норм, поэты-авангардисты попытались придать стиху мифотворческую энергию – новаторские эксперименты с усилением звукописи, «музыкального» словотворчества были призваны сообщить стиховой фонике сверхзвуковую содержательность. В условиях сложных художественных трансформаций модернистских течений конструктивисты, ярко ворвавшиеся в литературный процесс в после-революционную эпоху 1920-х годов, сумели не менее оригинально осмыслить синтез поэзии и музыки. Возвращение стихотворной речи былой «певучести», создание теории музыкально-тактовой версификации перерастали у поэтов-авангардистов в обоснование «новой» организации жизни, «коммунистичности» конструктивистского творчества.

Какими бы утопическими ни представлялись философские, жизнестроительные идеи русских модернистов 1890–1920-х годов, их редкая искренность и неукротимый энтузиазм в новаторских поисках «музыки» стиха выглядят беспрецедентными. Во всей художественной совокупности это не могло не привести к «революционным» изменениям поэтики «музыкальной» лирики, ставшей дисгармоничной. Действительно, инновационные поиски символистов, футуристов, конструктивистов были направлены прежде всего на ритмику стиха. Смещение интереса с напевной мелодики на экспрессивную ритмику обусловило ни много ни мало очередную реформу отечественного стихосложения. Стремление к раскованной естественности и многообразию элементов музыкальной ритмики заставило поэтов-модернистов отказаться от регламентированной метрики силлаботоники, что послужило распространению новых версификационных форм и систем: дольников, тактовиков, верлибров, акцентного стиха, которые остаются востребованными и в современной поэзии. Стихотворная речь, в которой так явно «эмансипировались» фоника и ритмика, все настойчивее выходила за рамки вербального творчества в область музыкального искусства. Нельзя не обратить внимание еще на один чрезвычайно важный факт. Бурная теоретическая полемика поэтов самых разных эстетических течений сопровождалась еще более

неудержимым желанием живого исполнения стихотворных сочинений. Авторы доказывали художественную «состоятельность» на поэтических концертах, диспутах, состязаниях. На рубеже XIX–XX вв., в условиях культурно-исторического «переворота», модернисты начали реализовывать неизбывное стремление литературной, письменной поэзии к устному, звуковому бытованию – сценическое исполнение стихотворных произведений стало знаковым явлением эпохи «живого слова». Бесспорно, воплощение идеи синтеза поэзии и музыки в творчестве модернистов достигло философско-эстетического и художественного максимума элитарного искусства. Научная мысль не замедлила с ответом: в 1910–1920-х годах появляются музыкальные теории стиха Д.Г. Гинцбурга, Божидара (Б.П. Гордеева), Б.М. Эйхенбаума, В.М. Жирмунского, М.П. Малишевского, Л.Л. Сабанеева и др.; создаются Институт декламации В.К. Сережникова в Москве и Институт живого слова в Петрограде.

Совершенно очевидно, что русская словесность в своей приверженности музыке предвещала дальнейшее появление каких-то новых форм взаимодействия двух искусств. Но предвестие «поющей поэзии» скрывалось в самой культуре начала XX в.: феномен А.Н. Вертинского, воплотившего «ностальгию» классической словесности о «поэте-певце», неотделим от художественного и сценического многоголосия стихотворной «музыки» Серебряного века. Становление эстетической системы, поэтического мира Вертинского, увлеченного творчеством символистов и футуристов, происходило в 1915 – 1920-е годы. В эпоху строительства нового социалистического государства, когда наблюдалось усиление роли массовой культуры, Вертинский – поэт, композитор, исполнитель, актер – выступил в новом амплуа: в авторской интерпретации, напоминавшей певучий речитатив, со сцены зазвучали песни и романсы, в которых были узнаваемы художественные «шаблоны», «банальные приемы», усиливающие эффект «приманки» и доступность восприятия «эмоциональных ситуаций». «Впервые полнокровно воплотив идею создания песенной поэзии, соединив в одном лице автора стихотворного текста, композитора и исполнителя... Вертинский нащупал некую грань между театром миниатюр и тем, что стало называться эстрадой» [Тарлышева, 2004, с. 7, 12]. Оригинальность творчества автора-песенника, востребованность новых вокальных жанров у широких кругов российского общества остро

ощущались поэтами начала XX в. В данной связи книга стихов Игоря Северянина под названием «Менестрель», опубликованная в 1921 г., представляется вовсе не случайной. «Король поэтов», считавший себя «композитором» языка и дававший «поэзоконцерты», которые посещал Вертинский, в «Увертюре» из сборника «Менестрель» дает своеобразное напутствие «поэтам-певцам», уверенный в том, что за ними – будущее: «Пой, менестрель! Пусть для миров воспетья / Тебе подвластно все! пусть в песне – цель! / Пой, менестрель двадцатого столетья! / Пой, менестрель! / Пой, менестрель! Слепец, – ты вечно зрячий. / Старик, – ты вечно юный, как апрель. / Растопит льды поток строфы горячей, – / Пой, менестрель! / Пой, менестрель, всегда бездомный нищий, / И правду иносказно освирель... / Песнь, только песнь – души твоей жилище! / Пой, менестрель!» [Северянин, 1988, с. 187].

Но в ближайшие десятилетия певческим, «менестрельным» напутствиям Игоря Северянина не суждено было сбыться – об этом речь пойдет несколько позднее. В данном контексте необходимо раскрыть другие проблемы, помогающие осмыслить явление бардовской песни. Каким образом музыка, освободившаяся от фольклорного синкретизма, отреагировала на «самостоятельное» бытование литературы, стремительное развитие поэзии и поиски музыкальности в области стихотворной речи? Какими причинами объясняется огромная популярность камерно-вокальных жанров? Ответы на эти взаимосвязанные вопросы перерастают в анализ еще одной чрезвычайно важной тенденции в истории русской культуры XVII–XX вв.

Итак, музыка, получившая «независимость» с XVII в., проявила себя абсолютно самодостаточным видом искусства, но сразу обозначила встречное движение и особое отношение к слову. Анализируя жанровый репертуар русской классической музыки XVII–XIX вв., становится понятно, что камерно-вокальные и оперно-драматические произведения, основанные на синтезе музыки и словесности, явно преобладали над инструментальными. К тому же симфоническая, фортепианная, камерно-инструментальная музыка нередко тяготела к литературной программности. По сравнению с «чистой» музыкой, не обремененной сверхэстетической семантикой, синтетичные сочинения, в особенности хоровые, оперные, раскрывали духовно-нравственные, жизнестроительные намерения звукового искусства,

ассоциирующиеся с общинными, «соборными» настроениями. В своем движении навстречу словесности музыка выразила стремление к глубокой содержательности – в этом отражается общий путь русской культуры, «литературоцентричной» по идейно-художественным доминантам. Результатом продолжительного взаимодействия звукового и словесного видов искусства стала вербализация музыкального языка. На рубеже XIX–XX в., когда звуковое искусство обогатилось сложными образно-эмоциональными, нравственно-философскими смыслами, инструментальная музыка А.Н. Скрябина явила собой вершинное воплощение словесно-звукового синтеза: не случайно композитор-модернист сопровождал некоторые оркестровые, фортепианные сочинения литературными комментариями, а симфоническую «Поэму экстаза» (1905–1907) – даже завершенным стихотворным сочинением, близким символистской технике «музыкальной» лирики. Следовательно, музыка выстроила имманентно обусловленные, художественно оригинальные и вместе с тем национально самобытные формы взаимодействия со словесностью.

Конечно, композиторы-классики XIX–XX вв. проявили огромный интерес к «музыке» стиха, обратившись к созданию вокальных произведений на поэтические тексты В.А. Жуковского, А.А. Фета, А.А. Блока и др. Но опыт прочтения «музыкального» стиха оказался неудачным: из многих сотен написанных романсов ни один не вошел в «золотой фонд» русского искусства – «музыка» слова, звучавшая самоценной мелодией, осталась «непереводимой» на вокальный язык [Макарова, 2020, с. 628–681]. На разных этапах для классической музыки гораздо важнее были конкретно-исторические задачи, среди которых сопряжение стихотворных текстов с вокальными партиями и инструментальной фактурой представлялось вовсе не чисто техническим. Выбирая текст для вокальных произведений, напевно-мелодических по преимуществу, композиторы очень серьезно зависели от версификационных систем, поэтического репертуара эпохи. Это во многом повлияло на особенности развития элитарного музыкального искусства и массовой певческой культуры в России.

Весьма примечательно то, что первым камерно-вокальным жанром, который рассматривается академической наукой в курсе истории русской музыки, является жанр канта – бытовой многоголосной песни без инструментального сопровождения, прочно сохранившей свои по-

зиции в культуре XVII–XVIII вв. Предназначенные для музицирования в домашнем кругу, в часы досуга, канты постепенно утрачивали религиозную тематику, бытуя как панегирические, сатирические, лирические светские песни. Историческая память русского народа с богатыми сольными, ансамблевыми, хоровыми традициями фольклорного, церковного искусства в новых исторических условиях востребовала тот песенный жанр, который своей эмоциональной выразительностью воздействовал бы на душу современников и оказался популярным у разных социальных групп. Потому канты, создававшиеся преимущественно музыкантами-любителями и распространявшиеся в рукописных сборниках, допускали свободное обращение со словом. Слогозвуковой принцип вокализации, наличие музыкальных «формул» позволяли легко трансформировать тексты религиозных псалмов в светский кант патристического содержания, а бытовые канты – в лирические песни и т.д.

Когда поэтическое творчество профессионализировалось, отношение музыкантов к стихам, сам их выбор так и остались достаточно необычными. Так, например, классицистическая поэзия В.К. Тредиаковского в силу версификационных, идеологических причин не получила должного признания современников, но «...в годы полемики с Ломоносовым и Сумароковым, еще позже, когда Екатерина II изощряла свое остроумие над “Тилемахидой”<...> стихи Тредиаковского были широко распространены как песни, любовно записывались и переписывались вместе с музыкой в сборниках кантов, бытуя без имени автора, во всевозможных разночтениях и вариантах... Следовательно, существовала в XVIII веке широкая общественная среда (грамотные горожане, купцы, разночинцы, низшее духовенство...), которая приняла и сохранила поэзию Тредиаковского как свою музыкальную лирику» [Ливанова, 1952, с. 52]. Поразительно то, что практически забытый в наше время Тредиаковский – поэт, переводчик, просветитель, один из реформаторов отечественного стихосложения, первый русский профессор красноречия, был еще и композитором. Прекрасно знавший фольклорное искусство и религиозную культуру, он сам создавал музыку к кантам на собственные стихи, можно сказать, был одним из первых российских «бардов» далекого XVIII столетия.

Реформа стихосложения, расцвет поэзии во второй половине XVIII в. способствовали огромному развитию светской вокальной

культуры в России. Широкое исполнение анонимных и авторских песен, распространение рукописных и первых печатных нотных сборников XVIII в. отражали небывалый интерес россиян к совместному пению, камерно-вокальной музыке. Вместе с тем благодаря профессиональным композиторам, музыкантам-любителям многие стихотворения русских поэтов приобрели едва ли не всенародную популярность. Это особенно характерно для лирических произведений В.В. Капниста, Ю.А. Нелединского-Мелецкого, А.Ф. Мерзлякова, И.И. Дмитриева и др., чье творчество было связано с эстетикой сентиментализма. Стихотворные тексты этих поэтов получили музыкальное воплощение в камерно-вокальном жанре «русской песни», повсеместно бытовавшем во второй половине XVIII – начале XIX в. и проложившем дорогу русскому романсу.

Авторы музыки «русских песен» постепенно отказывались от мелодических «формул», к которым подтекстовывали стихи, и вырабатывали прямо противоположный принцип создания вокальных сочинений, основанный на следовании звуковых партий за художественными, содержательными нюансами поэтических произведений. Сопрежение музыкальной фактуры с индивидуальной стиховой метроритмикой требовало определенного мастерства: так, например, в первом печатном песеннике Г.Н. Теплова «Между делом безделье» (1759) имелись ритмические несовпадения и просодические недостатки, что объяснялось переходным состоянием версификационной системы и композиторского искусства. Вместе с тем именно в «русских песнях» наметились те художественные особенности, которые отличают поэтические тексты для популярных камерно-вокальных произведений. Достаточно вспомнить хорошо известную песню Ф.М. Дубянского на слова И.И. Дмитриева «Стонет сизый голубочек»: «Стонет сизый голубочек, / Стонет он и день и ночь; / Миленький его дружок / Отлетел надолго прочь. / Он уж боле не воркует / И пшенички не клюет; / Все тоскует, все тоскует / И тихонько слезы льет. / С нежной ветки на другую / Перепархивает он / И подружку дорогую / Ждет к себе со всех сторон...» [Дмитриев, 1967, с. 128–129]. Простота лексики и синтаксиса, ясность образов и сюжетики, распространенность тем и мотивов, повторы фраз и строк, а самое главное – открытая эмоциональность и глубокая задушевность, побуждающие к сопереживанию, находили отклик в сердцах людей из разных социальных

слоев, обеспечивали поэтическому тексту общедоступность запоминания и исполнения.

В русском романсе XIX в. указанные выше принципы взаимодействия слова и музыки получили дальнейшее воплощение. Исключительная популярность песен и романсов в XVIII–XIX вв. закрепляла за российской музыкальной культурой статус певческой, а за русской душевностью – «певучее» состояние. При этом в песнях и романсах XIX в. прочно утвердились два главных способа музыкальной интерпретации поэтических произведений, доказывающих равнозначность элементов вокального синтеза: обобщающая трактовка, когда музыка усиливает идейно-эмоциональные доминанты стихотворения, и детализирующее прочтение, в результате которого композитор идет вслед за интонационно-синтаксическими, ритмико-композиционными нюансами словесной фактуры. Это серьезно отразилось на выборе стихотворных текстов для песен и романсов, среди которых – подлинные шедевры М.И. Глинки («Я помню чудное мгновенье»), П.И. Чайковского («Средь шумного бала»), Н.А. Римского-Корсакова («Не ветер, вея с высоты»), С.В. Рахманинова («Не пой, красавица, при мне») и др. Можно смело утверждать, что к концу XIX в., в связи со стремительным развитием национальной поэзии и музыки, камерно-вокальные жанры стали своеобразными «маркерами» границ элитарного искусства и массовой культуры, находившихся в условиях сложного балансирования между художественным противостоянием и необходимостью социального диалога.

Данная идея находит подтверждение в романсовом творчестве на слова А.А. Фета. Стихотворение «чистого лирика» «Сияла ночь. Луной был полон сад...» (1877) является одним из самых «музыкальных» во всей русской поэзии: «Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали / Лучи у наших ног в гостиной без огней. / Рояль был весь раскрыт, и струны в нем дрожали, / Как и сердца у нас за песнею твоей. / Ты пела до зари, в слезах изнемогая, / Что ты одна – любовь, что нет любви иной, / И так хотелось жить, чтоб, звука не роняя, / Тебя обнять, любить и плакать над тобой...» [Фет, 1981, с. 221]. Но ни одно вокальное произведение, созданное на этот текст, не получило должного признания: даже наиболее известное сочинение Н. Ширяева, написанное в традициях цыганского романса, – этот жанр был горячо любим в разных кругах российского общества. Сложная образность,

подвижность эмоционального строя, ассоциативность смыслов, утонченные переключки звукописи и мелодических фигур (аллитераций, ассонансов, анафор, эпифор и др.) сообщили фетовскому стихотворению ту степень вербальной изысканности, которая оказалась малопривлекательной для широкого бытования. Хотя в творчестве Фета были и другие стихотворения – исключая субъективную тенденциозность, высказывание М.Е. Салтыкова-Щедрина о вокальном успехе поэта следует признать очень точным: «...романсы его распевает чуть ли не вся Россия, благодаря услужливым композиторам, которые, впрочем, всегда выбирали пьески наименее удавшиеся, как, например, “На заре ты ее не буди” и “Не отходи от меня”» [цит. по: Макарова, 2020, с. 629]. В работе «Мелодика русского лирического стиха» (1922) Б.М. Эйхенбаум объяснил феномен музыкальной популярности «чистого лирика» методами филологической науки и подчеркнул: «Фет замыкается в кругу самых “банальных” тем, но сообщает стиху эмоциональную напевность, которой русская поэзия еще не знала» [Эйхенбаум, 1969, с. 347].

Невероятное распространение песен и романсов в единстве с усиливающимся значением эффекта «банальности» способствовало все большему «разрастанию» эстетических границ камерно-вокальных жанров. На рубеже XIX–XX вв. уровень «элитарности» искусства достигает своих вершин – как в области словесности, так и в музыкальном творчестве, но увеличиваются и масштабы «массовости» культуры, что напрямую связано с общественно-историческими процессами. Русская классическая поэзия на протяжении многих десятилетий стремилась стать «поющей», а вокальное искусство – «поющей поэзией», потому композиторы традиционно отдавали предпочтение напевной лирике. Но во второй половине XIX в. наблюдается существенная демократизация искусства. В творчестве поэтов-демократов – Н.А. Некрасова, Н.А. Добролюбова, М.Л. Михайлова, И.С. Никитина, И.З. Сурикова, С.Д. Дрожжина, Л.Н. Трефолева, В.С. Курочкина, Д.Д. Минаева и др. происходит утверждение реалистического метода, а значит, социальной, народной проблематики. Радикально меняется поэтика стихотворных произведений, вместе с ней актуализируется и говорный стиль. Вслед за поэтами-демократами русские композиторы – прежде всего «Могучей кучки» – не менее решительно перестраивают музыкальный язык песен и романсов, обращаясь к социальным зарис-

совкам, «персонажной» лирике, бытовым сюжетам, народным образам, декламационно-речитативному исполнению вокальных партий. Во второй половине XIX в. русские песни и романсы становятся все более художественно разнообразными – таким образом, в популярных камерно-вокальных жанрах реализовались возрастающие эмоциональные, душевные, духовные ожидания российского общества.

В начале XX в., когда синтез словесности и музыки в элитарном искусстве был представлен художественными вершинами поэтов-модернистов и А.Н. Скрябина, в глубинах массовой культуры зарождался социально значимый «заказ», раскрывшийся в творчестве А.Н. Вертинского и жанре городского романса. Городской романс, взаимосвязанный с романсовым творчеством композиторов-классиков и русским городским фольклором, переживает свой расцвет в конце XIX – первой половине XX в. и справедливо определяется как предтеча бардовской песни. Городские баллады, романсы, песни, посвященные «вечным» темам любви, судьбы, смерти и отличавшиеся мелодраматическими «штампами», музыкальными «шаблонами», исчислялись сотнями и были созвучны тревожным настроениям эпохи социальных перемен: «Ревела буря, дождь шумел», «Из-за острова на стрежень», «Черный ворон, черный ворон», «Вот мчится тройка почтовая», «Шумел камыш, деревья гнулись»... Эти и многие другие городские романсы и песни, бравшие за душу любого русского человека, имели фольклорное бытование и исполнялись как со сцены, так и в узком домашнем кругу. Канты, «российская песня», классический романс, городские песни и романсы – как видим, в русском музыкальном искусстве XVII – начала XX в. развитие популярных камерно-вокальных жанров представляет собой непрерывную историко-культурную тенденцию, воплощающую идею «поющей поэзии». На синтезе двух искусств основан и встречный процесс: поэты XVII – начала XX в., в рамках поэтики барокко, классицизма, сентиментализма, романтизма, «чистого искусства», модернизма, не менее настойчиво стремились к «музыкальности», «поющей поэзии». В 1920-е годы эти встречные художественные тенденции со всей очевидностью достигли своего апогея и определенных точек пересечения.

Сложно сказать, какими естественными путями развивалась бы русская «музыкальная» лирика и камерно-вокальное творчество в XX в., если бы не Постановление ЦК ВКП(б) 1932 г. «О перестройке

литературно-художественных организаций», которое повлекло кардинальные изменения во всех областях культурной жизни социалистического государства. В 1930-е – начале 1950-х годов, в эпоху суровых исторических испытаний, музыкально-поэтические традиции русского искусства не были забыты. Но социальные, эстетические приоритеты сместились в сторону официально декларируемых постулатов, связанных с партийной идеологией и художественным единообразием. Результатом этого стало «расслоение» песенной культуры, на одном полюсе которой оказались военные, лирические, массовые, эстрадные песни, призванные поддерживать чувства государственного единения, духовной сплоченности советских граждан, а на противоположном – «неофициально» распространявшиеся городские, бытовые, «кружковые», уличные, лагерные, тюремные, блатные песни, раскрывавшие наиболее болезненные проблемы и острые переживания современников. Следовательно, в этот период естественные противоречия элитарной и массовой культуры усилились вынужденной конфронтацией официально-го и «неофициального» искусства.

Расцвет бардовской песни, наступивший во второй половине 1950-х – 1970-е годы, был обусловлен совокупностью общественно-исторических, социально-политических, культурно-эстетических причин. В эпоху оттепели, на пересечении музыкально-поэтических традиций элитарной и массовой культуры, но в современных реалиях официального и «неофициального» искусства, бардовское движение отражало необходимость создания новых популярных песенных жанров, идейно и эмоционально созвучных настроениям самых разных социальных групп: от интеллигенции до криминалитета. Извечное стремление русского человека к общинности, «соборности», жизнетворчеству, последовательно раскрывавшееся в певческой культуре всех эпох, в 1950–1970-е годы своеобразно перекликалось с партийными установками на первостепенную значимость коллективных интересов творческой деятельности, духовной монолитности социалистического государства. Хотя бардовская песня, ставшая «гласом народа», живым звучанием его огромной души, всегда была далека от официоза. В бардовском творчестве нашли продолжение эстетические ценности поэтов-романтиков, «чистых лириков», поэтов-модернистов: их поиски «музыкальной» словесности были окрашены идейным свободомыслием, художественными инновациями, эмоциональной экс-

прессией. В песнях и романсах бардов, вслед за популярными камерно-вокальными жанрами прошлых десятилетий, получила дальнейшее развитие народная, социально-бытовая проблематика, убедительно актуализированная поэтами-реалистами второй половины XIX в. Образно-эмоциональная, жанрово-тематическая универсальность бардовского творчества, синтезирующего достижения русской литературной и музыкальной классики, массовой вокальной культуры, не может не поражать: судьба «маленького» человека, дух романтики, критика мещанства, туристическая тема, «ролевая» поэзия, лагерная жизнь, стихотворения-сценки, сатирические образы, трагический пафос, городская проблематика, элегические мотивы, песни-притчи, фронтовая лирика, повествовательные сюжеты, философские размышления и др. – бардовское многоголосие несло в себе как богатейшие традиции, так и смелое новаторство.

Беспрецедентная популярность бардовского творчества была связана как с содержательно-художественной многогранностью, так и с его демократичностью, человечностью, искренностью, честностью, задушевностью. Сочетание исповедального лиризма с критикой современности и общественными упованиями, воссоздающими общность индивидуального и коллективного сознания, а также справедливая и понятная широким слоям населения картина мира, открытость и безыскусность воздействия на адресата увеличивали роль коммуникативных функций песенной поэзии. Бардовские сочинения перерастали в творческий диалог с каждым слушателем, в масштабный полилог с широкой аудиторией. При этом всеохватная коммуникативность бардовского творчества поддерживалась не только хорошо известными способами распространения песенных жанров – благодаря рукописным и печатным сборникам, сценическому исполнению и домашнему музицированию, но также современными средствами звукозаписывающей аппаратуры, хотя технический прогресс не стал препятствием для появления самиздата и магнитиздата, ассоциирующихся с историей «потаенной» литературы.

Глубокое воздействие бардовской песни на слушателей, о котором так мечтали А.А. Фет, поэты-модернисты, во многом объясняется синтезом слова и музыки, исполнительской формой бытования необычного жанра. В новой художественной манере – пении стихов – бардам удалось воплотить многовековые стремления русских поэтов к

мелодичности, напевности лирики. В бардовском творчестве живое исполнение словесного текста действительно стало «поющей поэзией», вокальная составляющая которой раньше скрывалась исключительно в интонационном строе стихотворной речи. Музыкальный аккомпанемент бардовских песен, чаще всего гитарный, подчеркивал ритмическую непринужденность словесной фактуры, выявленную еще поэтами-модернистами на рубеже XIX–XX вв. Синтетичными средствами – как гармоничными, так и дисгармоничными, барды усиливали эмоционально-содержательную нагрузку своих сочинений. Как видим, метафорические определения «стихотворение-мелодия», «поэзия-песнопение», появившиеся в далекую эпоху барочного искусства XVII в., достигли реального практического воплощения только в середине XX в. В этот период прямое значение обрели и исторически значимые метафоры «поэт-певец», «поющий поэт». Дело в том, что творческий процесс бардов не сводился к сопряжению самостоятельных словесных и музыкальных партий, а представлял собой создание неделимого единства, в котором бесспорное первенство принадлежало поэтическому тексту. Редкая свобода песенного творчества, не зависящего от имманентных особенностей чужого стихотворного произведения, обостряла проблему оригинального стиля. Индивидуальность автора приобретала особое значение еще и потому, что «поэт-певец» выступал в качестве исполнителя собственного сочинения, – этим объясняется огромное разнообразие сценических амплуа в бардовском искусстве. «Поющий поэт» во второй половине XX в. стал определять буквально все: и индивидуальный стиль поэтического текста, музыки, и оригинальность исполнения «стихотворений-песен», которые, отвергнув историю книжного существования, впервые так властно напомнили о звуковой природе версификационного искусства и синкретичных формах бытования фольклорного творчества.

Размышляя об историческом взаимодействии поэзии и музыки в русском искусстве, следует подчеркнуть, что в бардовской песне нашли продолжение традиции популярных камерно-вокальных жанров XVII – первой половины XX в. Художественные особенности бардовских сочинений вызывают исторические аналогии с жанром «русской песни», о котором говорилось выше. Ясность поэтической семантики, художественная простота словесных текстов, запоминающиеся мелодии и незатейливый аккомпанемент – таковы глав-

ные черты большинства бардовских песен, широко доступных для любительского музицирования. Известный песенный текст В.С. Высоцкого может послужить ярким тому доказательством: «В холода, в холода / От насиженных мест / Нас другие зовут города, – / Будь то Минск, будь то Брест, – / В холода, в холода... / Неспроста, неспроста / От родных тополей / Нас суровые манят места – / Будто там веселей, – / Неспроста, неспроста. / Как нас дома ни грей, / Не хватает всегда / Новых встреч нам и новых друзей, – / Будто с нами беда, / Будто с ними теплей. / Как бы ни было нам / Хорошо иногда – / Возвращаемся мы по домам. / Где же наша звезда? / Может – здесь, может – там...» [Высоцкий, 1988, с. 213]. Между тем поэтика бардовской песни не так очевидна для специального научного исследования, в результате которого обнаруживаются системные трансформации стиховой мелодики и метроритмики, индивидуальные особенности рифмовки и строфики, а также нестандартные вокальные интонации, специфичные ритмические обороты аккомпанемента. Синтетичная природа творчества, безусловно, отразилась как на поэтических, так и на музыкальных партиях бардовских песен, не тождественных раздельно написанным, структурно самостоятельным партиям в других камерно-вокальных жанрах.

Бардовское творчество – это не собрание уличных, застольных песен. Это художественно неоднородное музыкально-поэтическое течение, на вершинах которого – словесное искусство Б.Ш. Окуджавы, А.А. Галича, В.С. Высоцкого. Не случайно утверждение и расцвет бардовской песни во второй половине 1950-х – 1970-е годы имеют столь обязывающий эстетический контекст: в эти годы жили и продолжали писать мэтры русской поэзии Б.Л. Пастернак, А.А. Ахматова, И.Л. Сельвинский и др., обретали популярность стихи талантливых авторов новых поколений (А.А. Тарковского, Ю.Д. Левитанского, И.А. Бродского и др.), для которых тема музыки была чрезвычайно актуальна. Этот период определяется не иначе как «поэтический бум», когда активно развивались «громкая» («эстрадная») и «тихая» («камерная») лирика, неоклассические и авангардные тенденции, стихотворные формы и стили. В эти годы огромными тиражами выходили поэтические сборники, но что еще важнее – стихи звучали на литературных концертах в Политехническом музее, на эстрадных сценах и даже спортивных стадионах. Как и на рубеже XIX–XX вв., в эпоху

модернизма, бардовские сочинения стали публично исполняться самими авторами, многие из которых были причастны к литературному, музыкальному, искусствоведческому, театральному образованию, кинематографу и большой науке.

С кем бы ни сравнивали бардов – с трубадурами, менестрелями, труверами, миннезингерами и т.д., с какими бы национальными школами современной авторской песни ни проводили аналогии – немецкой, итальянской, латиноамериканской, французской и др., уникальное музыкально-поэтическое течение в российской культуре второй половины XX в. глубинно связано прежде всего с национальными традициями. Укорененность бардовской песни в «музыкальной» лирике русских поэтов и камерно-вокальных жанрах отечественной музыки не подлежит никаким сомнениям. В бардовском творчестве отражаются музыкальные рефлексии поэтов самых разных художественных течений и эстетических направлений XVII–XX вв., исторически неотделимых от синтетичности рок-поэзии 1980-х годов, которая в новом социокультурном контексте доказывает неизбежность «поющей поэзии» в России. Бардовская песня в литературном процессе XX в. – не «инородность» и не случайность. Случайных явлений в искусстве не бывает – закономерность исключительных художественных феноменов непременно обнаруживается в истории, раскрывающей своим жизнестроительным потенциалом в национальном характере, диалогичных отношениях элитарной и массовой культуры.

Список литературы

Абросимова Е.А. Семиотика бардовской песни : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Омск, 2006. – 23 с.

Богомолов Н.А. Бардовская песня глазами литературоведа. – Москва : Азбуковник, 2019. – 528 с.

Высоцкий В.С. Четыре четверти пути. – Москва : Физкультура и спорт, 1988. – 286 с.

Гавриков В.А. Русская песенная поэзия второй половины XX – начала XXI века как текст (проблема взаимодействия литературы с другими видами искусства) : автореф. дис. ... докт. филол. наук. – Иваново, 2012. – 44 с.

Дмитриев И.И. Полное собрание стихотворений. – Ленинград : Советский писатель, 1967. – 502 с.

Кулагин А.В. Авторская песня : поверх филологических барьеров (Обзор новых книг) // Новое литературное обозрение. – 2014. – № 2. – С. 366–373.

Кулагин А.В. Барды и филологи : авторская песня в зеркале литературоведения. – Коломна : МГОСГИ, 2011. – 157 с.

Ливанова Т.Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом : в 2 т. – Москва : Музгиз, 1952. – Т. 1. – 536 с.

Ломоносов М.В. Избранные произведения. – Ленинград : Советский писатель, 1986. – 560 с.

Макарова С.А. Музыкальность лирики и вербализация музыки в русском искусстве. – Москва : Азбуковник, 2020. – 760 с.

Мышьякова Н.М. Литература и музыка в русской культуре XIX века. – Оренбург : ОГПУ, 2002. – 159 с.

Ничипоров И.Б. Авторская песня 1950–1970-х гг. в русской поэтической традиции: творческие индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, литературные связи : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Екатеринбург, 2008. – 53 с.

Новиков В.И. Комическое в поэзии Булата Окуджавы, Владимира Высоцкого и Александра Галича // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. – 2017. – № 4. – С. 74–79.

Орлова Ю.А. Авторская песня как феномен советской культуры // Теория и практика общественного развития. – 2011. – № 4. – С. 120–123.

Северянин И. Стихотворения. Поэмы. – Архангельск : Северо-Западное книжное издательство, 1988. – 381 с.

Соколова И.А. Формирование авторской песни в русской поэзии (1950–1960-е гг.) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Москва, 2000. – 22 с.

Сумароков А.П. Стихотворения. – Ленинград : Советский писатель, 1935. – 486 с.

Тарлышева Е.А. Песенная поэзия А.Н. Вертинского как единый художественный мир: жанровая природа, образная специфика, эволюция : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Владивосток, 2004. – 25 с.

Тредиаковский В.К. Избранные произведения. – Москва ; Ленинград : Советский писатель, 1963. – 577 с.

Фет А.А. Сочинения : в 2 т. – Москва : Художественная литература, 1982. – Т. 2. – 460 с.

Фет А.А. Стихотворения. – Москва : Современник, 1981. – 368 с.

Эйхенбаум Б.М. О поэзии. – Ленинград : Советский писатель, 1969. – 551 с.

References

Abrosimova, E.A. *Semiotika bardovskoj pesni*: avtoref. diss. ... kand. filol. nauk [Semiotics of the bard song: abstract of the dissertation for the degree of candidate of philological sciences]. Omsk, 2006. 23 p. (In Russ.)

Bogomolov, N.A. *Bardovskaya pesnya glazami literaturoveda* [Bard song through the eyes of a literary critic]. Moscow, Azbukovnik Publ, 2019. 528 p. (In Russ.).

Vysockij, V.S. *Chetyre chetverti puti* [Four quarters of the way]. Moscow, Fizkul'tura i sport Publ., 1988. 286 p. (In Russ.)

Gavrikov, V.A. *Russkaya pesennaya poeziya vtoroj poloviny XX – nachala XXI vekov kak tekst (problema vzaimodejstviya literatury s drugimi vidami iskusstva)*: avtoref. diss. ... dok. filol. nauk [Russian song poetry of the second half of the 20th – early 21st centuries as a text (the problem of the interaction of literature with other types of art): abstract of the dissertation for the degree of Doctor of Philology]. Ivanovo, 2012. 44 p. (In Russ.)

Dmitriev, I.I. *Polnoe sobranie stihotvorenij* [Complete collection of poems]. Leningrad, Sovetskij pisatel' Publ., 1967. 502 p. (In Russ.)

Kulagin, A.V. Avtorskaya pesnya: poverh filologicheskikh bar'erov (Obzor novyh knig) [Author's song: over philological barriers (Review of new books)]. In *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 2, 2014, pp. 366–373. (In Russ.)

Kulagin, A.V. *Bardy i filologi: avtorskaya pesnya v zerkale literaturovedeniya* [Bards and philologists: an author's song in the mirror of literary criticism]. Kolomna, MGOSGI Publ., 2011. 157 p. (In Russ.)

Livanova, T.N. *Russkaya muzykal'naya kul'tura XVIII veka v ee svyazyah s literaturoj, teatrom i bytom: V 2 t.* [Russian musical culture of the 18th century in its connections with literature, theater and everyday life: In 2 vol.]. Moscow, Muzgiz Publ., 1952. Vol. 1. 536 p. (In Russ.)

Lomonosov, M.V. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected works]. Leningrad, Sovetskij pisatel' Publ., 1986. 560 p. (In Russ.)

Makarova, S.A. *Muzykal'nost' liriki i verbalizaciya muzyki v russkom iskusstve* [Musicality of lyrics and verbalization of music in Russian art]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2020. 760 p. (In Russ.)

Mysh'yakova, N.M. *Literatura i muzyka v russkoj kul'ture XIX veka* [Literature and music in Russian culture of the 19th century]. Orenburg, OGPU Publ., 2002. 159 p. (In Russ.)

Nichiporov, I.B. *Avtorskaya pesnya 1950–1970-h gg. v russkoj poeticheskoy tradicii: tvorcheskije individual'nosti, zhanrovo-stilevye poiski, literaturnye svyazi*: avtoref. diss. ... dok. filol. nauk [Author's song of the 1950 s–1970 s in the Russian poetic tradition: creative individualities, genre and style searches, literary connections: abstract of the dissertation for the degree of Doctor of Philology]. Ekaterinburg, 2008. 53 p. (In Russ.)

Novikov, V.I. *Komicheskoe v poezii Bulata Okudzhavy, Vladimira Vysotskogo i Aleksandra Galicha* [Comic in the poetry of Bulat Okudzhava, Vladimir Vysotsky and Alexander Galich]. In *Filologicheskie nauki. Nauchnye doklady vysshej shkoly*, no. 4, 2017, pp. 74–79. (In Russ.)

Orlova, YU.A. Avtorskaya pesnya kak fenomen sovetskoj kul'tury [Author's song as a phenomenon of Soviet culture]. In *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya*, no. 4, 2011, pp. 120–123. (In Russ.)

Severyanin, I. *Stihotvoreniya. Poemy* [Poems]. Arhangel'sk, Severo-Zapadnoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1988. 381 p. (In Russ.)

Sokolova, I.A. *Formirovanie avtorskoj pesni v russkoj poezii (1950–1960-e gg.)*: avtoref. diss. ... kand. filol. nauk [Formation of the author's song in Russian poetry (1950–1960 s): abstract of the dissertation for the degree of candidate of philological sciences]. Moscow, 2000. 22 p. (In Russ.)

Sumarokov, A.P. *Stihotvoreniya* [Poems]. Leningrad, Sovetskij pisatel' Publ., 1935. 486 p. (In Russ.)

Tarlysheva, E.A. *Pesennaya poeziya A.N. Vertinskogo kak edinyj hudozhestvennyj mir: zhanrovaya priroda, obraznaya specifika, evolyuciya*: avtoref. diss. ... kand. filol. nauk [Song poetry of A.N. Vertinsky as a single artistic world: genre nature, figurative specificity, evolution: abstract of the dissertation for the degree of candidate of philological sciences]. Vladivostok, 2004. 25 p. (In Russ.)

Trediakovskij, V.K. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected works]. Moscow ; Leningrad, Sovetskij pisatel' Publ., 1963. 577 p. (In Russ.)

Fet, A.A. *Sochineniya: v 2 t.* [Compositions: In 2 vol.]. Moscow, Hudozhestvennaya literature Publ., 1982. Vol. 2. 460 p. (In Russ.)

Fet, A.A. *Stihotvoreniya* [Poems]. Moscow, Sovremennik Publ., 1981. 368 p. (In Russ.)

Ejhenbaum, B.M. *O poezii* [About poetry]. Leningrad, Sovetskij pisatel' Publ., 1969. 551 p. (In Russ.)