

УДК 82-192.

DOI: 10.31249/hoc/2025.04.11

*Абельская Р.Ш.**

ГРАНИЦЫ ЖАНРА И ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ АВТОРСКОЙ ПЕСНИ[©]

Аннотация. В работе предлагается интегральный критерий – который мы назвали «эстетическая концепция действительности», – позволяющий рассматривать «классическую» авторскую песню (1960-х, 70-х, отчасти 80-х годов) как единый жанр в системе поэтических жанров. Описаны черты, отражающие жанровую специфику авторской песни: при имманентности песенного начала ее основой является поэтический текст; авторская песня включает черты конкретных песенных и поэтических жанров; словесный смысл в ней обусловлен ритмом в большей степени, чем в «книжной» поэзии; структура авторской песни сложилась в результате синтеза «высоких» и «низких» элементов указанных жанров.

Как итог, показана правомерность причисления авторской песни к жанрам лирической поэзии.

Ключевые слова: авторская песня; жанровая природа; сущностные черты; поэтико-музыкальная структура; синтез «высоких» и «низких» элементов; эстетическая концепция действительности.

Поступила: 20.02.2025

Принята к печати: 20.08.2025

* *Абельская Раиса Шоломовна* – кандидат филологических наук, доцент Института фундаментального образования Уральского федерального университета имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия; rashelabelskaya@mail.ru

Abelskaya Raisa Sholemovna – PhD in Philology, Associate Professor at the Institute of Fundamental Education of the Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin, Yekaterinburg, Russia; rashelabelskaya@mail.ru

[©] Абельская Р.Ш., 2025

Для цитирования: Абельская Р.Ш. Границы жанра и жанровое своеобразие авторской песни // Вестник культурологии. – 2025. – № 4 (115). – С. 222–239. – DOI: 10.31249/hoc/2025.04.11

Abelskaya R.Sh.

Boundaries of the Genre and Genre Originality of the Bard Song

Abstract. The work proposes an integral criterion – which we call the “aesthetic concept of reality” – that allows us to consider the “classical” bard song (1960s, 70s, and partly 80s) as a single genre in the system of poetic genres. The features that reflect the genre specificity of the bard song are described: with the immanence of the song principle, its basis is the poetic text; the bard song includes features of specific song and poetic genres; the verbal meaning in it is determined by rhythm to a greater extent than in “book” poetry; the structure of the bard song was formed as a result of the synthesis of “high” and “low” elements of these genres.

As a result, the validity of classifying the bard song as a genre of lyric poetry is demonstrated.

Keywords: bard song; genre nature; essential features; poetic and musical structure; synthesis of “high” and “low” elements; aesthetic concept of reality.

Received: 20.02.2025

Accepted: 20.08.2025

For quoting: *Abelskaya R.Sh.* Boundaries of the Genre and Genre Originality of the Bard Song // Herald of Culturology. – 2025. – No.4 (115). – P. 222–239. DOI: 10.31249/hoc/2025.04.11

Проблема определения жанровой природы авторской песни обсуждается несколько десятилетий, и полемика на эту тему далека от завершения. По мнению одних ученых, нельзя называть авторскую песню поэтическим жанром, т. к. она является «многожанровым» или «наджанровым» образованием ([Новиков, 1997б, с. 9], [Кулагин, 2008, с. 17]).

Другие исследователи пользуются определениями «жанровый феномен» ([Аннинский, 1999, с. 16]) и «жанр» ([Соколова, 2002, с. 36]), хотя И. Соколова и оговаривается, что употребление дефиниции «жанр» в данном случае следует считать условным.

В ряде концептуальных работ предлагается рассматривать авторскую песню как более широкое в жанровом отношении явление, соединяющее поэзию не только с музыкой, но также с драмой

[Свиридов, 2001, с. 109], «с музыкой, театром, кино и прочим» [Левина, 2002, с. 47], вводится понимание авторской песни как «неосинтетического искусства» [там же].

Учитывая идеи коллег, мы, тем не менее видим свою цель в том, чтобы преодолеть скепсис по поводу возможности вписать авторскую песню в ряд поэтических жанров; стремимся не размыть жанровые границы авторской песни, а провести их с наиболее возможной определенностью, по крайней мере, сделать шаг в этом направлении.

Чтобы понять, правомерно ли в данном случае применение терминологического обозначения «жанр», рассмотрим явление авторской песни с точки зрения жанровой структуры.

Феномен авторской песни разными исследователями понимается по-разному. Мы будем подразумевать под авторской песней (по-другому: бардовской поэзией, бардовской песней, бардовской лирикой) такие песенно-поэтические произведения, автором и исполнителем которых в каждом случае является один человек, традиционно аккомпанирующий себе на гитаре, и у которых имеются собственные жанровые черты.

Среди исследователей с 1990-х годов высказываются суждения о естественном завершении периода «классической» авторской песни в начале, или середине, или конце 1980-х как актуального явления культуры и социальной жизни ([Ничипоров, 2006, с. 15], [Кулагин, 2008, с. 18]).

Можно дискутировать о том, является ли творчество бардов XXI в. принципиально новым явлением или трансформацией традиционной авторской песни – но не вызывает сомнения, что её существование в прежних, классических очертаниях пришло к определенному финалу. В связи с этим, начавшись в 1990-е годы, продолжается осмысление авторской песни 1960–1980-х годов как целостного поэтического – хотя и с учетом его музыкального своеобразия – феномена, его жанровых черт, его места в русской поэзии XX века. О «классической» авторской песне и пойдет далее речь.

Но прежде чем начать разговор об особенности бардовской поэзии, следует, на наш взгляд, очертить ее границы. Охарактеризуем признаки, позволяющие отграничить ее, с одной стороны, от эстрадной песни и рок-поэзии, с другой – от произведений «книжной» поэзии.

Авторская песня возникла в 1960-е годы как явление, во многом оппозиционное по отношению к советской песенной эст-

раде. Музыкальный и частично поэтический аспекты авторской песни берут начало в фольклорных творениях городской улицы (исследователи-филологи называют их «городскими», «уличными» или «дворовыми» песнями и романсами). Приемы городского песенного фольклора в немалой степени послужили основой для творчества Б. Окуджавы, В. Высоцкого, А. Галича и других бардов.

Поэтика стихотворных текстов авторской песни складывалась по-другому. С одной стороны, обращенность к слушателю, разговорные интонации, кажущаяся простота говорят о том, что корни бардовского поэтического творчества, подобно музыкальным ритмам и мелодиям, принадлежат к городскому фольклору. С другой стороны, авторская песня обладает философской глубиной, ей свойственны образы, порожденные классической литературой – что сближает ее с «книжной» поэзией. Философская глубина текста в лучших произведениях бардовской лирики зачастую достигается обращением к Библии, образам и сюжетам европейской культуры – что также говорит о ее ориентации на «книжную» поэзию.

Итак, жанровые границы, с одной стороны, отделяют авторскую песню от песни эстрадной. С другой стороны, авторскую песню вряд ли можно приравнять и к «книжной» поэзии, несмотря на преобладание в ней поэтического начала, так как мелодия и музыкальный ритм являются ее неотъемлемой частью.

Еще одна музыкально-поэтическая традиция, в каком-то смысле родственная авторской песне и граничащая с ней, – это ее «младшая сестра», рок-поэзия. Родственность этих явлений обусловлена, во-первых, значимостью для них обоих стихотворной основы, во-вторых – реализацией в них – и через поэтическую, и через музыкальную составляющую – идейной оппозиционности по отношению к официальной песенной культуре.

Но здесь же лежит и различие между авторской песней и рок-поэзией: последняя в ряде случаев противостоит культуре в целом, заявляя себя как антикультура.

Музыкальная основа авторской песни и рок-поэзии также различна. Авторская песня питается кругом музыкальных тем, порожденных морем российского городского фольклора. Рок-поэзия с начала своего возникновения училась у западных музыкальных групп, таких как Beatles, Rolling Stones, Led Zeppelin, The Doors и

др., за исключением, быть может, Ю. Шевчука с его ориентацией на манеру и стиль В. Высоцкого¹.

С начала 2000-х годов появились исследования, рассматривающие авторскую песню и рок-поэзию в одном культурном контексте (в данном случае речь идет о Высоцком) [Доманский, 2001], в едином поле «авторской песенности» [Свиридов, 2007], «песенной поэзии» [Гавриков, 2011], «литературной песенности» [Марков, 2024, с. 11]. С этой точки зрения, песенное произведение представляет собой «синтетический текст», для которого поэтическое слово, мелодия, инструментальное сопровождение, сценическое шоу и иные составляющие выступают как «субтексты» [Гавриков, 2011, с. 73]. Таким образом, поэтическое слово становится лишь одним компонентом в ряду субтекстов песенной поэзии. Если для рок-поэзии эта концепция выглядит релевантной, то для авторской песни она представляется спорной.

Задача данной статьи, по сути, противоположна: не объединить авторскую песню со смежными жанровыми явлениями, а отграничить ее от них, в том числе и от рок-поэзии. Мы сделали это в первую очередь через музыкальный компонент; можно к этому добавить, что для рок-поэзии (с нашей точки зрения, правильное было бы называть это направление рок-музыкой) музыкальная и сценическая сторона существенно важнее, чем для авторской песни, для которой, напротив, поэтическая основа произведения является преобладающей. Иными словами, речь идет о разнонаправленных жанровых тенденциях.

После того как очерчены границы явления авторской песни, перейдем к определению жанровой природы этого феномена. Если считать, что авторская песня принадлежит к поэзии, хотя и отличается своеобразием, логично в данном исследовании обратиться к теории литературных жанров.

В соответствии с традиционной «нормативной теорией» (Ж.-М. Шеффер и др.) под жанром понимается «канон, фиксированная форма» [цит. по: Лейдерман, 2010, с. 13]. Будем руководствоваться сформулированным с опорой на эту теорию определением понятия «жанр», осознавая при этом расплывчатость

¹ Позднее, в середине 1980-х, появились и другие рок-исполнители и группы с «русским уклоном», например, А. Башлачев, «Калинов мост» и др. – которые, в отличие от бардов, ориентировались не на городской, а на «традиционный» (деревенский) фольклор, и в этом они по-прежнему следовали за одним из веяний в западной рок-музыке.

предлагаемого определения, которая связана с объективным состоянием современной теории жанра: «Литературные жанры – это группы произведений, выделяемые в рамках родов литературы. Каждый жанр обладает комплексом устойчивых свойств» [Хализов, 1999, с. 319].

В то же время жанр представляет собой не только устойчивое, но и подвижное образование, структура которого подвержена изменениям в русле развития культурного и литературного процесса, что в полной мере относится и к авторской песне.

Современные исследователи теории жанра предлагают различные подходы, полемизируя о философском наполнении и соотношении понятий «жанр» и «стиль» ([Лейдерман, 2010, с. 16], [Тамарченко, 2004, с. 226, 374]).

В нашей работе учитываются идеи разных исследователей, но прежде всего мы будем опираться на вклад в теорию жанра, сделанный Н.Л. Лейдерманом, определявшим «сферу действия жанра как сферу преобразования всегда ограниченного художественного материала в завершённый образ мира, “сокращённую Вселенную”» [Лейдерман, 2010, с. 41]. Учёный обосновал понимание жанра как образной модели мира, структурный аспект которой соответствует определённому типу «художественного мироздания» [там же, с. 108]. Для лирических жанров, в том числе для авторской песни, это означает существование соответствующей каждому жанру художественной структуры, которая выражает с помощью средств лирики миропереживание и мироотношение, эксплицирующее особую «эстетическую концепцию действительности» [там же, с. 105].

В.И. Тюпа в статье «Генеалогия лирических жанров» справедливо утверждает: «Писатель... не может избежать принадлежности создаваемого текста к той или иной линии жанровой преемственности; иногда – не одной, а разных, конструктивно взаимодействующих в построении художественного целого» [Тюпа, 2012, с. 8]. Исследователь анализирует лирические жанры (оду, элегию, балладу и др.) с точки зрения их происхождения от заклинаний, восхвалений, молитв – протожанровых образований, которые реализовывались в декламации и пении. В рамках этой теории было бы логично рассматривать возникновение авторской песни как новое обращение к протожанровым истокам лирической поэзии.

Но если признавать авторскую песню явлением поэзии, приходится согласиться с тем, что она каким-то образом должна быть

встроена в систему лирических жанров, хотя и рискует при этом оказаться в «сумеречной зоне» между поэзией и музыкой.

Для многомерного в жанровом отношении феномена, каким многие исследователи считают авторскую песню, представляется релевантным использование такого интегрального критерия, введенного Н.Л. Лейдерманом, как «эстетическая концепция действительности» [Лейдерман, 2010, с. 105] (хотя и следует признать, что он недостаточно учитывает поэтику). Этот подход позволяет установить жанровое родство различных произведений, относящихся к данному явлению.

Итак, с одной стороны, имеет смысл остановиться на традиционном для теории литературных жанров понимании обозначения «жанр авторской песни». С другой стороны – целесообразно включить в определение жанра такую категорию, как «эстетическая концепция действительности», так как это дает возможность применить по отношению к авторской песне понятие «жанр», хотя и с определенной степенью условности, связанной с тем, что авторская песня вобрала в себя черты разных жанров.

Обратимся к жанровой специфике авторской песни, которая, на наш взгляд, определяется несколькими устойчивыми (сущностными) чертами.

Во-первых, при имманентности песенного начала, содержательной основой авторской песни является прежде всего словесная, поэтическая составляющая.

Авторская песня зарождалась как явление поэзии – недаром, прежде чем утвердилось название «бард», представители этого жанра именовали себя «поэтами с гитарой», а сам жанр предлагали называть «гитарной поэзией». Такого понимания, в частности, придерживался Б. Окуджава.

Еще более явно, чем у Окуджавы, поэтическая составляющая доминирует у Галича, песни которого ближе к сценической декламации на фоне гитарных переборов, чем к традиционному мелодическому пению. Музыкальная составляющая творчества Высоцкого также представляет собой скорее ритмическую, нежели мелодическую аранжировку его стихотворных текстов.

Преобладание стихотворной основы над музыкальной характерно и для авторской песни в целом – ученые придерживаются общего мнения, что главное в ней – поэзия, а не музыка. Первым привел обоснование такого взгляда В. Новиков [Новиков, 1997б, с. 5], с ним согласились другие ученые-филологи. Поддержали эту точку зрения и музыковеды: «В связи с доминирующим значением

текста творцами авторской песни являются обычно не музыканты, а поэты» [Булучевский, 1998, с. 4].

Во-вторых, авторская песня несет в себе родовые черты определенных песенных, песенно-поэтических и поэтических жанров: «бытового» романса и «уличной» песни, массовой советской песни, русской поэтической лирики и публицистики, элементов европейской и библейской поэзии.

Доминирующее поэтическое начало уравнивается и органически сочетается с музыкальным – как правило, это гитарное сопровождение, формировавшееся с опорой на традицию городского песенного фольклора, которая в общественном пространстве «оттепели» воспринималась как маргинальная.

Эту манеру бардовского исполнительства с опорой на «городские» («уличные», «дворовые») песенки и романсы искусствовед Т. Чередниченко охарактеризовала как принадлежащую к «упрощенным вариантам романсовой традиции, которые к 1910–1920-м годам объединились под названием “жестокоего романса”» [Чередниченко, 1994, с. 207].

В связи с отсутствием общепризнанной терминологии, относящейся к городским песенно-фольклорным жанрам, у Чередниченко под этим названием подразумеваются и разновидности городского (в другой терминологии «бытового») романса, и разновидности городских (по-другому «уличных», «дворовых») песенок.

С освоения жанровой специфики «уличного» фольклора начинал свой творческий путь В. Высоцкий, лирическим субъектом ранних песен которого становится то уличный хулиган, то вор, то беспризорник («Татуировка», «Я был душой дурного общества», «Ленинградская блокада» и др.). Б. Окуджава в ранний период творчества «пробовал перо», создавая стилизации уличных песен («Ванька Морозов», «А мы швейцару – отворите двери...», «Король»). Использование же поэтом элементов стилистики городского романса можно считать его «визитной карточкой», характерной особенностью творческого почерка («По Смоленской дороге», «Я вновь повстречался с Надеждой...» и др.). Первые песни А. Галича зачастую облечены в популярную в 1920-е годы вальсовую форму городского романса («Старательский вальсок», «Облака»).

Авторская песня вобрала в себя не только элементы «городских» песен и романсов, но и некоторые особенности советского

песенного искусства, хотя и позиционировала себя как явление, оппозиционное по отношению к официальной массовой культуре.

В 1920-е годы, когда происходило становление новой революционной песенной культуры, в жанре советской песни объединились «казавшиеся ранее несоединимыми поэтико-музыкальные жанры: марш с жестоким романсом, вальсом или частушкой» [Абельская, 2008, с. 20–24], элементы «уличных» песенок и романсов с элементами революционных гимнов и маршевыми структурами военных песен.

Иногда преемственность авторской песни по отношению к советской проявляется в иронической или шуточно-пародийной форме, как, например, в случае одной из первых песен Галича «Леночка» (1962). Возможно, она представляет собой шуточную аллюзию на песню «Танечка» из кинокомедии Э. Рязанова «Карнавальная ночь», вышедшей на экраны за несколько дней до Нового 1957-го года [Кулагин, 2003]. При этом и «Танечка» (муз. А. Лепина, сл. В. Лифшица), и «Леночка» Галича, несомненно, опираются на общие корни, идущие из городского фольклора.

Однако в первую очередь авторская песня взяла у советской романтическую устремленность к идеалу («За туманом» Ю. Кукина, «Кораблик» Н. Матвеевой, «Союз друзей» Б. Окуджавы, военные песни В. Высоцкого и др.), объединила в себе лирику и маршевость («Веселый барабанщик» и «Сентиментальный марш» Б. Окуджавы, «Сергея Санин» Ю. Визбора, «Песня полярных летчиков» А. Городницкого), а также почерпнула у советской песни прием «подтекстовывания»¹ [Абельская, 2008, с. 26] произведений с помощью музыкальных и поэтических выразительных средств. Этот прием использовался в песенной лирике, творениям которой придавался подтекст в виде советских идеологем, что можно увидеть в массовых песнях 1930-х годов. Это явление проиллюстрировано нами на примере песни «Катюша» (1938) М. Исаковского и М. Блантера в одной из наших прежних работ ([Абельская, 2008, с. 26–27]).

«Катюша» поразительно сочетает в себе ритмы и интонации веселого танца, напоминающего кадрили, лирического распева и

¹ Мы использовали это терминологическое обозначение вслед за Т. Чердниченко, называющей подобное явление «социальной подтекстовкой» [Чердниченко, 1994, с. 141]. В нашем исследовании слово «подтекстовывание» имеет иной смысл: в авторской песне подтекст может иметь не социальный, а наоборот, личный характер, что будет ниже показано на примере.

военного марша. Каждому из этих жанров придавалось символическое содержание, которое в постреволюционное время прочно вошло в традицию сочинения песенных произведений.

Веселый или лирический танец, «подтекстованный» маршем, – знак оптимизма и радости жизни («Нас утро встречает прохладой» [Славим победу Октября ... , 1987, с. 140]); лирический распев с описанием русской природы, «подтекстованный» маршем, – символ лиризма любви, содержащего значительную долю семантики любви к Родине («Широка страна моя родная, много в ней лесов, полей и рек!» [там же, с. 178]); маршевый ритм, проходящий через всю песню, – знак готовности в любую минуту сразиться с врагом («Если завтра война, если враг нападет...» [там же, с. 248]).

Все три семантические основы на уровне мелодии и стихотворного текста ярко представлены в «Катюше» – песне о любви и верности «простой девушки», но в то же время песне с непростым подтекстом, объединявшим всех советских людей в их надеждах на будущее и тревогах за судьбу страны.

В авторской песне прием «подтекстовывания» претерпел диалектическую трансформацию, высвечивая те скрытые смыслы, которые не могли напрямую репрезентироваться публично («Песенка о комсомольской богине» и другие песни Б. Окуджавы, многие песни А. Галича, В. Высоцкого и др.).

Мы продемонстрировали этот прием, анализируя «Песенку о комсомольской богине» Б. Окуджавы [Абельская, 2008, с. 29–31].

Героиня «Песенки...», на первый взгляд, подобна героям пионерских и комсомольских песен, появившихся в конце 1920-х и 1930-е годы, таких как «Орленок» на стихи Я. Шведова, (1936); «Прощание» М. Исаковского, (1935); «Гренада» М. Светлова (1926) (см. [Славим победу Октября ... , 1987, с. 182, 169], [Светлов, 1974, с. 156]).

И сходство, несомненно, имеется; но оно проявляется диалектически, как следование образцам и их отталкивание одновременно.

На уровне стихов и мелодии в «Песенке о комсомольской богине» отчетливо выражена оппозиция запева в фокстротном ритме, связанном с музыкой арбатского двора, и припева в маршевом ритме довоенных советских песен.

Рефрен переводит песню не только в мирный план из военного, но и в личный из партийного и общественного. Песня написана в 1958 году, в разгар «оттепели» после развенчания культа

личности, когда любой слушатель мог легко догадаться, какая судьба ждала комсомольскую богиню в 1937-ом. «Ах, это, братцы, о другом!» – волнующая горечь этих слов объединяла слушателей, рождая чувство общности у многих, переживших личные трагедии, подобные той, что подразумевалась автором этих строк. Но «о другом» не сказано прямо, личная трагедия скрыта в подтексте – и именно этот личный подтекст делает песню общественно значимой (см. [Абельская, 2008, с. 29–31]).

О русской поэзии как об одном из важнейших истоков феномена авторской песни, написано множество исследований, авторы которых (Г. Белая, В. Новиков, А. Кулагин, С. Бойко и др.) рассматривают авторскую песню как явление русской поэзии – с учетом ее своеобразия. Исследователи неоднократно перечисляли и поэтические жанры, черты которых обнаруживаются в творениях бардов.

Речь идет о таких жанрах, как литературная песня и романс («Если ворон в вышине...», «Еще один романс» Б. Окуджавы, «Городской романс» А. Галича и др.), баллада («Баллада о танке Т-34...» и другие баллады М. Анчарова, «Песня-баллада про генеральскую дочь» А. Галича, «Баллада о детстве» В. Высоцкого и др.), дружеское послание («Пожелание друзьям» Б. Окуджавы, «Друзьям» Ю. Кима и др.), поэтический цикл, поэма (получили развитие в творчестве А. Галича). Черты этих литературных жанров прослеживаются в приведенных нами примерах и на уровне авторских жанровых определений, и на уровне стихотворных текстов.

Для полноты к этому нужно добавить, что в бардовской поэзии отразились и черты стихотворных публицистических жанров, таких как политическая пародия («Товарищ Сталин» Ю. Алешковского, «Лекция о международном положении...» В. Высоцкого), памфлет («Вот пришли и ко мне седины» А. Галича), сатирические произведения с чертами пародии и фельетона («Антисемиты» и «Песенка про козла отпущения» В. Высоцкого, «Красный треугольник», цикл «Коломийцев в полный рост» А. Галича и др.).

Более тонкий анализ позволяет определить пути проникновения в авторскую песню элементов библейской поэзии, которые попадали туда в основном через поэтическую классику или непосредственно через Библию.

В-третьих, авторская песня как стихотворная форма обладает особенностями, диктуемыми наличием музыкального начала, которое требует соответствующей стиховой структуры, не тождественной структуре «книжной» поэзии. В одной из своих работ,

исследуя стиховую организацию (а именно строфику и метроритмику) авторской песни на примере песенной лирики Б. Окуджавы, мы пришли к следующим выводам:

– в отличие от «книжной» поэзии, где ритмику стиха выстраивает смысл, в бардовской поэзии ритм стиха в полной мере диктуется ритмической структурой мелодии (а музыкальный ритм, как известно, инвариантен);

– «по сути, это уже не поэтический ритм, а усложненный до степени ритма поэтический метр» [Абельская, 2008, с. 234];

– строфика и ритм стиха определяют семантику авторской песни в большей мере, чем семантику «книжной» поэзии.

На основе этих результатов можно уверенно предположить, что произведения бардовской лирики, которые соотносимы с такими традиционными лирическими жанрами, как элегия, дружеское послание, баллада и др., на самом деле существенно от них отличаются, так как свобода поэтического самовыражения в песне ограничена наличием музыкально-ритмического «каркаса». Можно также предположить, что в песенных произведениях, в отличие от «книжных», ограничена длина строки, нежелательны переносы, смысловые акценты в значительной степени определяются музыкальным аспектом произведения. Следовательно, поэтическая составляющая авторской песни обладает собственной семантикой и не может рассматриваться только в границах традиционных жанров «книжной» поэзии, у нее должен быть другой критерий жанровой принадлежности. В настоящем исследовании нами принята попытка сформулировать такой критерий – с пониманием, что эта тема требует дальнейшей разработки.

В-четвертых, поэтико-музыкальная структура авторской песни сформировалась в результате синтеза «высоких» и «низких» элементов, перечисленных выше жанров.

Если доминирование поэтической составляющей и многомерность жанровой основы неоднократно рассматривались и обсуждались во множестве научных работ, посвященных авторской песне, то идея о ее жанровом своеобразии как результате синтеза «высоких» и «низких» элементов определенного, иногда неожиданного происхождения до сих пор не привлекала сколько-нибудь значимого внимания исследователей.

По отношению к творчеству Б. Окуджавы обозначил эту тему В. Новиков, отметивший, что в песнях Б. Окуджавы отразился «идеологический сдвиг», произошедший в обществе: «от “маршевости” к “сентиментальности”, от идеологичности к человечности,

от приоритета общего – к приоритету личного» [Новиков, 1997а, с. 30]. Этот сдвиг, с точки зрения ученого, определил «систему контрастов» в стихах-песнях Окуджавы, например, «пальцы тонкие» и «кобура» в «Песенке о комсомольской богине» (1958), а также «диссонансную» – в другой терминологии «консонансную» – систему рифмовки (тонкие – тенькают), подчеркивающую с помощью звуковых диссонансов несоответствие между обликом и статусом героини:

За окном все дождик тенькает:
Там ненастье на дворе.
Но привычно пальцы тонкие
Прикоснулись к кобуре.
[Окуджава, 2001, с. 150]

Оксюмороном, по меткому замечанию В. Новикова, является здесь само название «Комсомольская богиня», как и название другой песни того же периода – «Сентиментальный марш» (1957).

Еще один пример «системы контрастов», хотя и в других терминах, можно найти в книге И. Ничипорова, который, изучая песни М. Анчарова, сумел увидеть «неожиданное соединение в языке баллад Анчарова далеких стилевых регистров – от сниженно-разговорного, “блатного”, “профессионального” языка до высокой патетики» [Ничипоров, 2006, с. 274].

С нашей точки зрения, выводы исследователей, относящиеся к отдельным авторам и их творениям, относятся и ко всей бардовской поэзии целиком, так как примеры соединения «лагерной» реальности и евангельского мифа или, например, элементов «уличной» поэтики и возвышенных образов «золотого» и «серебряного века» можно найти также у Высоцкого (см.: [Абельская, 2019]), Галича [Фрумкин, 1992, с. 218] – другими словами, у всех основоположников авторской песни.

Подобные примеры отражают объективные жанровые свойства авторской песни, выявляют художественную структуру, генеалогию, а также механизм формирования этого жанра путем синтеза элементов «уличных» жанров с возвышенными поэтическими и библейскими образами или романтическими образами советских песен.

Можно возразить, что синтез «высокого» и «низкого» присущ не только авторской песне, что такой синтез можно найти, например, у Пушкина или Маяковского. Это так, однако в данном случае речь идет не о любых «низких» элементах: не просто об

элементах общенной лексики, не об использовании «языка улицы», как у Маяковского, или применении Пушкиным приемов созданного Барковым специфического жанра – «барковщины». Речь о конкретных жанрах городского песенного фольклора – городских песенках и романсах, – которые в соединении с другими жанровыми элементами, пришедшими из классической русской и европейской поэзии, из Библии, из романтических советских песен в авторскую песню как «высокие», стали основой для качественно нового поэтико-музыкального явления.

Вернемся к вопросу о жанровом единстве авторской песни. На наш взгляд, имеет смысл утверждение, что произведения, относящиеся к авторской песне, воплощают некую единую «эстетическую концепцию действительности» [Лейдерман, 2010, с. 105], единое мироощущение. Одним из примеров, выражающих этот общий образ мира, может служить песня Б. Окуджавы, превратившаяся в гимн бардовского движения, «Поднявший меч на наш союз...» (1967).

Мир, создаваемый поэтом в произведении, – это мир духовного родства, общность «своих», атрибутом и знаменем которого является гитара, символизирующая поэзию, духовность, высокие идеалы:

Поднявший меч на наш союз
достоин будет худшей кары.
И я за жизнь его тогда
не дам и самой ломаной гитары...
[Окуджава, 2001, с. 310]

Этот мир не поддается чуждым, враждебным силам («веку»):

Как вожделенно жаждет век
нащупать брешь у нас в цепочке.

Он противостоит «мещанам», для которых главная ценность – материальные блага:

Когда ж придет дележки час,
не нас калач ржаной поманит...

Он противостоит «властям предрержащим»:

Пока безумный наш султан
сулит дорогу нам к острогу...

Этот мир хрупок, он не обещает земного рая, но зато предлагает нечто более ценное – человечность, поэзию, красоту, любовь, – которые в песне символизирует Офелия.

Как видим, явление авторской песни имеет вполне отчетливые жанровые границы и обладает такими сущностными свойствами, которые позволяют выделить его среди других поэтических и музыкальных явлений. Так, его жанровая природа характеризуется, во-первых, доминированием поэтической составляющей над музыкальной при имманентности последней; во-вторых, присутствием в художественной структуре авторской песни родовых черт некоторых конкретных песенных и поэтических жанров, указывающих на генеалогию явления и позволяющих отнести авторскую песню к определенной линии жанровой преемственности; в-третьих, наличием музыкального начала, задающего строфику, метрику и ритмику, а следовательно, оказывающего существенное влияние на семантику произведений авторской песни; в-четвертых, синтезированием в структуре авторской песни оппозиционных друг другу «высоких» и «низких» элементов перечисленных выше конкретных песенных и поэтических жанров.

Наконец, можно говорить о единой эстетической концепции действительности, едином типе миропереживания, присущем всем творениям бардов. Эта концепция и этот тип миропереживания воплощаются в противопоставлении общности единомышленников, определяемой как «мы», – и окружающего враждебного и бездуховного мира.

Какие-то из перечисленных черт по отдельности могут быть обнаружены и в произведениях других песенных или поэтических жанров. Так, «эзопов язык» широко используется в «книжной» поэзии, а мелодии городских песен и романсов часто являются тривиальными – но комплекс этих черт, соединившихся вместе, создает качественно новое явление – авторскую песню.

Все сказанное позволяет, на наш взгляд, применить к феномену авторской песни терминологическое обозначение «жанр», хотя и с некоторой долей условности в силу жанровой многомерности данного феномена, – а также рассматривать авторскую песню, с учетом ее своеобразия, в качестве жанра лирической поэзии.

Список литературы

- Абельская Р.Ш.* В. Высоцкий: высокие поэтические образы в «уличной» аранжировке // Владимир Высоцкий: поэт, актер, певец: сб. науч. ст. – Гродно : ГрГУ, 2019. – С. 103–113.
- Абельская Р.Ш.* «Каждый пишет, как он слышит»: Поэтика Булата Окуджавы. – Екатеринбург : УГТУ–УПИ, 2008. – 256 с.
- Аннинский Л.* Барды. – Москва : Согласие, 1999. – 164 с.
- Булдучевский Ю.С.,* Фомин В.С. Краткий музыкальный словарь. – Санкт-Петербург ; Москва : Музыка, 1998. – 461 с.
- Гавриков В.А.* Русская песенная поэзия XX века как текст. – Брянск : ООО «Брянское СРП ВОГ», 2011. – 634 с.
- Доманский Ю.В.* Феномен Владимира Высоцкого в культуре русского рока // Владимир Высоцкий и русский рок. – Тверь, 2001. – 127 с.
- Кулагин А.В.* Об источнике первой авторской песни Галича // Галич: Новые ст. и материалы. – Москва : ЮПАПС, 2003. – С. 6–16.
- Кулагин А.В.* Окуджава и другие: Из исследований и рецензий 2002–2007 гг. – Москва : Булат, 2008. – 248 с.
- Левина Л.А.* Грани звучащего слова (эстетика и поэтика авторской песни): Монография. – Москва: Изд-во «Нефти и газа» РГУ нефти и газа им. И.М. Губкина, 2002. – 352 с.
- Лейдерман Н.Л.* Теория жанра. – Екатеринбург : УрГПУ, 2010. – 904 с.
- Марков А.В.* Песенная поэзия А. Галича: проблематика, поэтика, литературные связи : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 5.9.1. – Москва : МГУ им. М.В. Ломоносова, 2024. – 32 с.
- Ничипоров И.Б.* Авторская песня в русской поэзии 1950–1970-х гг.: творческие индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, литературные связи. – Москва : МАКС Пресс, 2006. – 436 с.
- Новиков В.И.* Авторская песня. – Москва : АСТ ОЛИМП, 1997а. – 512 с.
- Новиков В.И.* Авторская песня как литературный факт // Авторская песня. – Москва : АСТ ОЛИМП, 1997б. – С. 5–12.
- Окуджава Б.* Стихотворения. – Санкт-Петербург : Гуманитарное агентство «Академический проект», 2001. – 712 с. (Новая б-ка поэта.)
- Светлов М.* Собр. соч.: в 3 т. – Москва : Худож. литература, 1974. – Т. 1. – 782 с.
- Свиридов С.В.* «Литераторские мостки». Жанр. Слово. Интертекст // Галич. Проблемы поэтики и текстологии / сост. А.Е. Крылов. – Москва : ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2001. – С. 99–128.
- Свиридов С.В.* Русский рок в контексте авторской песенности // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Вып. 9. – Екатеринбург ; Тверь, 2007. – С. 6.
- Славим победу Октября: Избранные русские советские песни 1918–1940 гг. – Москва : Музыка, 1987. – Вып. 1. – 304 с.
- Соколова И.А.* Авторская песня: от фольклора к поэзии. – Москва : Благотворительный фонд В.С. Высоцкого, 2002. – 292 с.
- Тамарченко Н.Д.* Теоретическая поэтика: понятия и определения. (Хрестоматия). – Москва : Academia, 2004. – 399 с.

Тюна В.И. Генеалогия лирических жанров // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. – 2012. – № 4. – С. 8–31.

Фрумкин В. Не только слово: вслушиваясь в Галича // Заклинание Добра и Зла / сост. Н. Крейтнер. – Москва : Прогресс, 1992. – С. 216–239.

Хализов В.Е. Теория литературы. – Москва : Высшая школа, 1999. – 398 с.

Чередниченко Т. Типология советской массовой культуры: Между Брежневым и Пугачевой. – Москва : РИК «Культура», 1994. – 256 с.

References

Abel'skaya, R.Sh. V. Vysockij: vysokie poeticheskie obrazy v «ulichnoj» aranzhirovkе [V. Vysotsky: High Poetic Images in a “Street” Arrangement]. In *Vladimir Vysockij: poet, akter, pevec: sb. nauch. st. [Vladimir Vysotsky: Poet, Actor, and Singer: Collection of Scientific Articles]*. Grodno, GrGU Publ., 2019, pp. 103–113. (In Russ.)

Abel'skaya, R.Sh. «Kazhdyj pishet, kak on slyshit»: Poetika Bulata Okudzhavy [“Everyone Writes as He Hears”: The Poetics of Bulat Okudzhava]. Yekaterinburg, UGTU–UPI Publ., 2008. 256 p. (In Russ.)

Anninskij, L. *Bardy [Bards]*. Moscow, Soglasie Publ., 1999. 164 p. (In Russ.)

Buluchevskij, Yu.S., Fomin, V.S. *Kratkij muzykal'nyj slovar' [Brief Dictionary of Music]*. Saint Petersburg; Moscow, Muzyka Publ., 1998. 461 p. (In Russ.)

Cherednichenko, T. *Tipologiya sovetskoj massovoj kul'tury: Mezhdubrezhnevym i Pugačevoj [Typology of Soviet Mass Culture: Between Brezhnev and Pugacheva]*. Moscow : RIK «Kul'tura» Publ., 1994. 256 p. (In Russ.)

Domanskij, YU.V. Fenomen Vladimira Vysockogo v kul'ture russkogo roka [The Phenomenon of Vladimir Vysotsky in the Culture of Russian Rock]. In *Vladimir Vysockij i russkij rok*. Tver', 2001. 127 p. (In Russ.)

Frumkin V. Ne tol'ko slovo: vslushivayas' v Galicha [Not Just Words: Listening to Galich]. In *Zaklinanie Dobra i Zla [The Spell of Good and Evil]*. Comp. by N. Kreitner. Moscow, Progress Publ., 1992, pp. 216–239. (In Russ.)

Gavrikov, V.A. Russkaya pesennaya poeziya XX veka kak tekst [Russian Song Poetry of the 20th Century as a Text: Monograph]. Bryansk, OOO «Bryanskoe SRP VOG» Publ., 2011. 634 p. (In Russ.)

Khalizev, V.E. *Teoriya literatury [Literary Theory]*. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1999. 398 p. (In Russ.)

Kulagin, A.V. Ob istochnike pervoj avtorskoj pesni Galicha [About the Source of Galich's First Bard Song]. In *Galich: Novye st. i materialy [Galich: New Articles and Materials]*. Moscow, YuPAPS Publ., 2003, pp. 6–16. (In Russ.)

Kulagin, A.V. *Okudzhava i drugie: Iz issledovanij i recenzij 2002–2007 gg. [Okudzhava and Others: From Research and Reviews 2002–2007]*. Moscow, Bulat Publ., 2008. 248 p. (In Russ.)

Levina, L.A. *Grani zvuchashchego slova (ehstetika i poehtika avtorskoj pesni): Monografiya [Facets of the Sounding Word (Aesthetics and Poetics of the Bard Song): Monograph]*. Moscow, Izd-vo «Neff' i gaza» RGU nefti i gaza im. I.M. Gubkina Publ., 2002. 352 p. (In Russ.)

Lejderman, N.L. *Teoriya zhanra [Genre Theory]*. Yekaterinburg, UrGPU Publ., 2010. 904 p. (In Russ.)

Markov, A.V. *Pesennaya poehziya A. Galicha: problematika, poetika, literaturnye svyazi: avtoref. dis. ... kand. filol. Nauk: 5.9.1 [Song Poetry of A. Galich: Problems, Poetics, Literary Connections: Abstract of Dis. ... Candidate of Philological Sciences: 5.9.1]*. Moscow, MGU im. M. V. Lomonosova Publ., 2024. 32 p. (In Russ.)

Nichiporov, I.B. *Avtorskaya pesnya v russkoj poezii 1950 – 1970-h gg.: tvorcheskie individual'nosti, zhanrovo-stilevye poiski, literaturnye svyazi [Bard Song in Russian Poetry of the 1950s – 1970s: Creative Individuals, Genre and Style Searches, Literary Connections]*. Moscow, MAKSS Press Publ., 2006. 436 p. (In Russ.)

Novikov, V.I. *Avtorskaya pesnya [Bard Song]*. Moscow, AST OLIMP Publ., 1997a. 512 p. (In Russ.)

Novikov, V.I. *Avtorskaya pesnya kak literaturnyj fakt [Bard Song as a Literary Fact]*. In *Avtorskaya pesnya*. Moscow, AST OLIMP Publ., 1997b. Pp. 5–12. (In Russ.)

Okudzhava, B. *Stihotvoreniya [Poems]*. Saint Petersburg, Gumanitarnoe agentstvo «Akademicheskij proekt» Publ., 2001. 712 p. (Novaya b-ka poeta.) (In Russ.)

Svetlov, M. *Sobr. soch.: v 3 t. [Collected Works in 3 Vol.]*. Moscow, Hudozh. literature Publ., Vol. 1, 1974, 782 p. (In Russ.)

Sviridov, S.V. «Literatorskie mostki». Zhanr. Slovo. Intertekst [“Literary Bridges”. Genre. Word. Intertext]. In *Galich. Problemy poetiki i tekstologii [Galich. Problems of Poetics and Textology]*. Comp. by A.E. Krylov. Moscow, GKCM V. S. Vysockogo Publ., 2001, pp. 99–128. (In Russ.)

Sviridov, S.V. *Russkij rok v kontekste avtorskoj pesennosti [Russian Rock in the Context of Author's Songwriting]*. In *Russkaya rok-poezhiya: tekst i kontekst. Vyp. 9*. Ekaterinburg; Tver', 2007, p. 6. (In Russ.)

Slavim pobedu Oktyabrya: Izbrannye russkie sovetskie pesni 1918–1940 gg. [Glorifying the Victory of October: Selected Russian Soviet Songs 1918–1940]. Moscow, Muzyka Publ., Issue 1, 1987. 304 p. (In Russ.)

Sokolova, I.A. *Avtorskaya pesnya: ot fol'klora k poezii [Bard Song: From Folklore to Poetry]*. Moscow, Blagotvoritel'nyj fond V. S. Vysockogo Publ., 2002. 292 p. (In Russ.)

Tamarchenko, N.D. *Teoreticheskaya poetika: ponyatiya i opredeleniya. (Hrestomatiya) [Theoretical Poetics: Concepts and Definitions. (Reader)]*. Moscow, Academia Publ., 2004. 399 p. (In Russ.)

Tyupa, V.I. *Genealogiya liricheskikh zhanrov [Genealogy of Lyrical Genres]*. In *Izvestiya Yuzhnogo federal'nogo universiteta. Filologicheskie nauki*, no. 4, 2012, pp. 8–31. (In Russ.)