

«...И можно ли раздвинуть горизонты?»

НОВОЕ В ИЗУЧЕНИИ АВТОРСКОЙ ПЕСНИ¹

Данный обзор возобновляет сложившуюся в свое время в «НЛО» традицию освещать публикации об авторской песне. В 1995–2014 гг. мы опубликовали шесть таких обзоров (см. № 15, 54, 66, 82, 106, 126)². Но время идет, и за десятилетие с лишним, прошедшее с момента появления последнего обзора, накопилось, естественно, немало новых материалов, которые пора как-то систематизировать и представить заинтересованному читателю. Не претендуя на полный охват публикаций (это и невозможно), мы постараемся выделить те направления в изучении бардовского искусства, которые свидетельствуют о новых подходах к нему.

Начать надо, наверное, с того, что является основой филологии, — текстологии и комментирования. Сам факт такой работы с наследием крупнейших бардов есть показатель признания их места в первых рядах отечественной словесности. Напомним, что еще на исходе прошлого столетия появилось по сей день не превзойденное по своему уровню, основанное на четких текстологических принципах, многократно переизданное двухтомное издание сочинений Высоцкого, подготовленное А.Е. Крыловым; на рубеже столетий вышли в свет качественные издания наследия Ю. Визбора (в трех томах) и А. Галича, составленные соответственно Р.А. Шиповым и А.Н. Костроминым.

В 2025 г. Нижегородский государственный лингвистический университет имени Н.А. Добролюбова провел посвященную авторской песне научную онлайн-конференцию, значительная часть материалов которой увидела свет в одном из выпусков выходящего в этом же вузе филологического журнала «Эпистола». Затрагивались там, в частности, и вопросы фундаментальной науки и издательской практики. Так, В.И. Новиков выступил с идеей создания антологии авторской песни и кратко сформулировал основные принципы, которые должны, по его мнению, лечь в основу этого труда. В самом деле, уже немалая хронологическая дистанция, отделяющая нас от 1960–1970-х гг., эпохи расцвета авторской песни (далее — АП), позволяет говорить о необходимости солидного, близкого по своему типу к серии «Библиотека поэта», свода главных бардовских достижений. Как раз главный редактор этой серии Ю.А. Андреев пытался на исходе прошлого столетия инициировать издание такой книги, но тогда она не состоялась. Первую антологию создал на рубеже веков именно В.И. Новиков (в сотрудничестве с Е.Н. Басовской; издание третье, избавленное от досадных ошибок двух первых, увидело свет в 2002 г.). Она была адресована учителям и школьникам, но ее потенциальная аудитория ими, конечно, не ограничивалась. По мысли ученого, новая антология «должна носить отчетливо литературный характер и адресоваться не “любителям авторской песни”, а читателям поэзии в широком смысле

1 Автор благодарен Андрею Евгеньевичу Крылову и Виктору Шлёмовичу Юровскому за советы и пожелания, высказанные ими по прочтении предварительной редакции данного обзора.

2 Материалы их частично вошли в следующую книгу: Кулагин А.В. Барды и филологи: Авторская песня в зеркале литературоведения. Коломна: МГОСГИ, 2011.

слова»³. Впрочем, граница между двумя этими группами не всегда отчетлива. Будем надеяться, что такое издание действительно появится.

Между тем от проблемы специфики подачи читателю именно звучащего слова, требующего какого-то особого подхода, — тоже не уйти. В том же номере «Эпистолы» помещена большая статья А.Е. Крылова, посвященная хронологии раннего песенного творчества Окуджавы⁴. Понятно, что вопрос о хронологии для серьезного издания — вопрос первостепенный, хотя в случае с Окуджавой перспектива такого издания вообще туманна по причине того, что архив поэта наследниками закрыт. Те немногочисленные издания, которые, казалось бы, претендовали на высокий уровень, подвергались в свое время критике, в том числе и в наших обзорах. Для научного метода Крылова важны, помимо свидетельств современников, присутствовавших при исполнении и записи песен, авторские фонограммы, работа с которыми требует особых, филологам по большей части непривычных, навыков. Автор статьи же имеет огромный — уже полувековой — опыт такой работы. Сопоставляя магнитофонные записи Окуджавы и воспоминания С. Рассадина, Н. Бялосинской и других знакомых поэта, он выстраивает хронологию появления тех первых его песен (1958–1959), в которых стихи и мелодия сочинялись одновременно (были и другие случаи, с позднейшим появлением мелодии). Напомним, что в последние годы Крылов выпустил две уже подробно отрецензированные нами в «НЛО» (№ 167, 179) объемистые книги, подводящие предварительный итог его многолетней текстологической и комментаторской работы по творчеству Галича и биографических разысканий (тоже, впрочем, проясняющих многие эпизоды творческой работы) об Окуджаве⁵.

Но львиная доля материалов текстологического и эдиционного характера связана с именем Высоцкого. Сразу скажем о беспрецедентном для АП-ведения проекте, осуществление которого длится вот уже полтора десятилетия, — серии сборников «Владимир Высоцкий. Архивы рассказывают», подготовленной энтузиастами из Сибирского фонда по увековечению памяти Владимира Высоцкого — Ю.В. Гуровым, С.А. Деминым и Б.И. Черторицким⁶. Личный архив поэта, как известно, хранится в РГАЛИ и для исследователей тоже закрыт. Но среди знатоков его наследия циркулируют фотокопии автографов как из РГАЛИ, так и из многочисленных частных собраний. Это не только стихи, но и проза, письма, наброски, связанные с работой в театре и кино... Составители серии воспроизводят эти копии, сопровождая их расшифровкой, что — с учетом неразборчивости некоторых записей — лишним не является. Конечно, академическим такое собрание не назовешь. Во-первых, в нем нет системной (хронологической или какой-либо еще) последовательности; копии автографов публикуются по мере их появления в портфеле составителей. Понимая это и облегчая поиск нужного документа, составители, начиная с четвертого выпуска, каждый раз помещают в конце очередного сборника алфавитный указатель воспроизведенных во всех выпусках автографов. Во-вторых, автографы, конечно же, нуждаются в комментировании, а комментариев, кроме общей преамбулы в каждом выпуске, здесь нет. Но и в таком виде предпринятое

3 Новиков В.И. Антология авторской песни как научно-творческая проблема // Эпистолы. 2025. Т. 5. Вып. 9. С. 24.

4 См.: Крылов А.Е. На пути к уточненной датировке песен Окуджавы раннего периода: предварительные выводы // Там же. С. 26–62.

5 См.: Крылов А.Е. Проверено временем: о текстологии и поэтике Галича. М.: Либрика, 2020; Он же. Булат Окуджава: белые пятна биографии. М.: Булат, 2022.

6 Владимир Высоцкий. Архивы рассказывают / Сост. Ю.В. Гуров, С.А. Демин, Б.И. Черторицкий. Новосибирск: Вертикаль, 2011–2025. Вып. 1–29.

в Новосибирске издание высокооведам крайне необходимо: оно компенсирует невозможность работы с оригинальными рукописями. Не знаем, будет ли эта серия продолжаться, но и вышедшие на сегодня двадцать девять выпусков — это очень весомо. Особо выделим имя Ю.В. Гурова, чьей заслугой является и выпуск ежеквартального журнала «В поисках Высоцкого», возникшего когда-то по инициативе В.К. Перевозчикова и ныне, после выхода 50 номеров, уже не издающегося⁷. После кончины В.К. Перевозчикова в 2019 г. Ю.В. Гуров взял на себя главный труд по сбору материалов и выпуску журнала. Нам доводилось писать подробный обзор этого издания⁸, на отдельные его публикации мы будем иногда ссылаться и здесь.

Издательством «Слово/Slovo» была в 2018 г. предпринята попытка внешне — по количеству томов и оформлению — солидного, а, по сути, неудачного собрания сочинений Высоцкого, составленного В.А. Дузь-Крятченко⁹. Текстологическую работу в нем выполнил С.В. Жильцов, занимавшийся аналогичной работой еще в 1990-е гг. (тогда вышли два подготовленных им собрания сочинений барда). И уже тогда, три десятилетия назад, высоковеды дружно критиковали его, говорили о том, что нельзя объединять при подаче текста читателю фрагменты разных редакций, что есть понятие последней авторской воли, которое он не учитывает, включая в книгу ранние, обычно большие по объему, редакции песен, что несоблюдение положений текстологии ведет к выбору варианта, который составителю «нравится больше». Увы, в новом издании этот подход остался в силе. Плюс к тому — неуместное в большом собрании и самим же составителем не выдержанное в полной мере распределение произведений по тематическим разделам, нестыковка корпуса текстов и комментариев, в которых упоминаются произведения, в собрании отсутствующие, фактические ошибки в комментариях. Обо всем этом подробно писал в рецензии на пятитомник А.В. Скобелев¹⁰, и мы с его критикой абсолютно согласны.

Чрезвычайно важны и словарно-справочные материалы. Вот уже три десятилетия такой работой занимается В.П. Изотов. В прежние годы он выпустил целую серию брошюр, содержавших или словарь какой-либо песни, или лексикографическое описание слов, начинающихся на какую-то конкретную букву. Теперь ученый решил суммировать собранный им материал в едином словаре поэзии Высоцкого, первый выпуск которого вышел в свет¹¹. Изотов поясняет, что его словарь — неполный, так как пока не существует академического собрания сочинений поэта. И здесь же сообщает, что именно «поэтому первым этапом создания такого сверхпроизведения (то есть будущего полного словаря. — А.К.) стал словарь поэтического языка Высоцкого периода с 1961 г. до последних произведений». Это как раз

-
- 7 См.: В поисках Высоцкого. Пятигорск; Новосибирск: ПГУ, 2011–2024. № 1–50. Один из самых активных авторов журнала, а в последние годы и член его редколлегии, А.В. Скобелев, собрал часть своих опубликованных там работ (в том числе комментаторских) в двух небольших книгах: *Скобелев А.В. Из поисков Высоцкого*. Воронеж: ИМЦ Планета, 2025; *Он же. Про три слова и три ступеньки*. Воронеж: ИМЦ Планета, 2025.
 - 8 См.: Кулагин А. «Нужно провести глубокий поиск...»: По страницам высоковедческого журнала // Кулагин А. Высоцкий: Источники. Традиции. Поэтика. М.: Булат, 2024. С. 220–240.
 - 9 См.: *Высоцкий В.С. Собрание сочинений: В 5 т.* / Сост. В.А. Дузь-Крятченко; текстол. работа и коммент. С.В. Жильцова. М.: Слово/Slovo, 2018. 300 экз.
 - 10 См.: Скобелев А. Всё не так, как надо... Опять! // В поисках Высоцкого. 2019. № 39. С. 29–83.
 - 11 См.: *Изотов В.П. «В алфавите слов»: язык В.С. Высоцкого в лексикографическом освещении*. Вып. 1: А–В. Орел: Картуш, 2025. 320 с. 50 экз.

тот словарь, первый выпуск которого мы сейчас и держим в руках. В него из поэтических текстов не вошли только ранние стихи, школьные и студенческие. В первом выпуске собраны случаи употребления поэтом слов на три первые буквы алфавита. Можно, исходя из этого, представить, каким объемным будет труд в полном виде. Материалы словаря, по типу «Словаря языка Пушкина», конечно, впечатляют. Достаточно сказать, что раздел, посвященный лишь одному предлогу В, занимает в нем свыше сорока страниц. Однако добросовестная и скрупулезная работа лингвиста вызывает и вопросы. Так, из преамбулы к словарю неясно, что послужило источником текста. Какое именно издание? Еще раз напомним, что существующие собрания сочинений Высоцкого разнятся по составу и по подаче материала. Фонограммы? Они проработаны В.П. Изотовым фронтально, все? Ведь бард иногда ошибался, случайно или неслучайно (тут надо еще разбираться в каждом случае) заменял отдельные слова. Еще вопрос. Вот статья об имени «Вадим», которое в стихах Высоцкого не встречается, но встречается в авторских посвящениях: «Посвящается Вадиму Туманову»; «Вадиму Туманову». Стало быть — в словаре расписаны не только сами стихи, но и посвящения к ним? Но от посвящения — один шаг до автокомментария к песне, в который у Высоцкого посвящение иногда превращалось (так происходит, например, на единственной известной фонограмме песни «Открытые двери...»). Как коллега будет поступать в таких случаях? Одним словом, проблемы здесь есть, и надеемся, что в очередных выпусках словаря они будут каким-то образом разрешаться и составитель четче обозначит общую концепцию этого полезного издания.

Генезис авторской песни — проблема не новая. Но в прежние годы решалась она по преимуществу на уровне отдельных влияний, что само по себе, конечно, нужно. Однако назрела необходимость погружения изучаемого материала в область не только конкретных источников, но и больших социокультурных пластов, в область сложившихся, уже на уровне мифологем, представлений о тех или иных историко-культурных явлениях, даже целых эпохах. В этом отношении нам представляется очень перспективной монография М.А. Александровой «Творчество Булата Окуджавы и миф о “золотом веке”»¹². Нижний Новгород, благодаря усилиям Александровой, вообще становится своеобразным центром АП-ведения (см. начало нашего обзора; скажем еще, что в рамках прошедшей в НГЛУ в 2024 г. конференции «Литература в глобальном мире: поэтика, компаративистика, имагология» работала секция по творчеству Окуджавы, столетие со дня рождения которого в тот год отмечалось). Сквозная идея стройной и убедительной, написанной в лучших академических традициях монографии заключается в том, что творческое восприятие эпохи первой трети XIX столетия (Пушкин, декабристы, Двенадцатый год, гусары, пирушки, балы...), столь притягательной для ностальгически-пассеистского сознания интеллигенции «застойного безвременья», да еще и на фоне двух юбилеев (стопятидесятилетие Отечественной войны и столетие завершения работы над «Войной и миром»), — у Окуджавы оказалось лишено того самого ностальгического любования, на волну которого настроены были многие слушатели и читатели. Коллеги Булата Шалвовича по литературному делу, как показано в монографии, не были чужды некоторой идеализации исторического прошлого, но сам он в восприятии «золотого века», как в поэзии, так и в прозе, оказался трезв, в том числе и за счет собственного фронтового опыта, позволявшего ему без иллюзий

12 См.: Александрова М.А. Творчество Булата Окуджавы и миф о «золотом веке»: Монография. М.: Флинта, 2021. 592 с. 300 экз. Перу М.А. Александровой принадлежит также написанная ею в соавторстве с Д.В. Мосовой монография «Блоковская традиция в лирике Булата Окуджавы» (М.: Флинта; Наука, 2018).

относиться к военной теме вообще; война у него, напомним, — не героическая и не великая, а «подлая». Окуджава в этом смысле — «антимифологичен». Это свойство его творчества раскрывается Александровой на материале конкретных произведений. Например, анализ песни «Батальное полотно» («Сумерки. Природа. Флейты голос нервный...»), реконструирующий круг ее иконографических (живописные изображения Наполеона) и исторических источников, показывает, что блистательные герои наполеоновских войн предстают в ней «отнюдь не в ореоле восхищения, а в грустно-ироническом свете»¹³. Добавим от себя, что эта грустная ирония хорошо ощущается и в пении автора, и в гитарном аккомпанементе Михаила Виноградова в сравнительно поздней записи песни, сделанной в середине 1980-х.

Другое важное направление в АП-ведении последнего времени — обращение к ее паралитературности, с учетом особой (звучащей) природы поэтического слова. Филологи уже давно поняли, что авторская песня нуждается в таком анализе, но собственного инструментария им для этого, конечно же, не хватает. И все же кое-что в этом направлении делается. В свое время С.В. Свиридов предложил пользоваться по отношению к звучащей поэзии термином «авторская песенность», и в серии его работ это понятие прояснялось и разрабатывалось. Исследователь включает в него не только творчество бардов, но и рок-поэзию, замечая, что вообще авторская песенность — «потенциально открытый класс художественных форм»¹⁴. В цитируемой статье Свиридов останавливается на промежуточном положении авторской песенности между литературой и «нелитературой» (сама эта промежуточность метафорически ассоциируется у него с «асимметрией») и показывает, как оно проявляет себя на уровне песенных сюжетов. Так, автор статьи видит отступление Высоцкого от схем, выражающих «некое стабильное положение вещей или состояние мира», в сторону периферийных структур вроде «антисказок» или куплетных композиций. Отсюда же, от этой асимметрии — тяготение бардов к изображению случайного, к эксцессам, противостоящим стабильности и завершенности (например, у Галича в песне «Право на отдых» или цикле «Колосийцев в полный рост»). С другой стороны, замечает исследователь, «в широком контексте бардовской песни значительное место занимают сюжеты, целиком направленные на описание и ритуальную констатацию «стабильного положения вещей»»¹⁵. Примеры он не приводит, но в этом случае дело, может быть, в степени таланта и оригинальности автора песни? Очень талантлив и самобытен — уходит «на периферию»; не очень — остается на поле «стабильности»? Тогда поневоле подтверждается справедливость предложенного Н.А. Богомоловым и исходящего из логики фольклористики деления звучащей поэзии на песню авторскую (творчество больших мастеров) и самодеятельную (то есть качественно бардовской уступающую). Согласно такому подходу, первая кристаллизуется из второй как из своеобразного явления городского фольклора¹⁶. Что касается куплетных композиций, то их влияние на некоторые песни Высоцкого («Баллада о детстве», «Летела жизнь», «Лекция о международном положении...») рассмотрено филологом в от-

13 Там же. С. 305.

14 Свиридов С.В. Закон и случай: о системной асимметрии авторской песенности // Вестник Балтийского федерального ун-та им. И. Канта. 2016. Сер.: Филология, педагогика, психология. № 2. С. 60.

15 Там же. С. 64.

16 См.: Богомолов Н.А. Бардовская песня глазами литературоведа. М.: Азбуковник, 2019. С. 35–62. Об этой книге, представляющей собой по преимуществу сборник написанных в разные годы статей ученого, мы на страницах «НЛО» (см. № 163) подробно уже писали.

дельной работе: он показывает, что присущее этим песням «линейное развертывание сюжета <...> позволяет Высоцкому ослабить собственно сюжетные скрепы и придать составляющим текст сегментам тематическую обособленность, не рискуя при этом общей связностью композиции»¹⁷.

Вообще, филологи все больше учитывают в своих трудах музыкальную, именно песенную природу бардовского искусства. Скажем, Р.Ш. Абельская пишет об авторской песне как «карнавальном» (по Бахтину) явлении, возникшем «путем синтеза поэтико-музыкальных структур “уличных” песенных жанров с романтическими советскими идеологемами, возвышенными образами русской поэзии, мифопоэтическими образами Библии»¹⁸. Опираясь на типологию синтетических жанровых образований, предложенную С.И. Ермоленко (контаминация; ассимиляция; смешанный тип), исследовательница формулирует еще один тип — «интеракция» (или взаимопереплетение). Подробно это показано Абельской на примере песни Высоцкого «О фатальных датах и цифрах», «Цыганского романа» Галича, некоторых ранних песен Окуджавы. Особое внимание обращает она на необычную ритмику песни Окуджавы «Король» («Во дворе, где каждый вечер все играла радиол...»), совмещающей в себе элементы силлабо-тонического (редкий для поэзии восьмистопный хорей, звучащий в данном случае как пеон третий) и тонического («уличный» тактовик) стихосложения. Такое трудно представить в традиционной «бумажной» поэзии, но это оказалось возможно именно в звучащем поэтическом тексте, допускающем смелые ритмические переходы (хотя, казалось бы, поющий стих требует метрической «гладкости»). Показательно, что под одной обложкой со статьей Абельской помещена стиховедческая статья О.А. Фоминой, сопоставляющей метрический репертуар Окуджавы, Высоцкого и Галича. Напомним, что развернутые стиховедческие исследования поэзии Высоцкого появлялись и прежде (диссертации самой Фоминой и Е.И. Жуковой), но подробное изучение в данном ракурсе творчества двух других крупнейших бардов еще впереди. Так вот, согласно статистическим выкладкам стиховеда, доля неклассического (то есть тонического) стиха в поэзии Галича выше, чем в поэзии Окуджавы и Высоцкого, но в целом «обращение к неклассическому стиху можно интерпретировать как одну из стиховых примет авторской песни», ибо «ритмические перебои приводят к сочетанию напевных и говорных интонаций»¹⁹. Как видим, Абельская и Фомина приходят, каждая со своей стороны, к выводам, в какой-то степени друг другу близким.

О том, что к авторской песне стали обращаться и музыковеды, мы уже говорили в обзоре 2014 г. Но поскольку это направление изучения пока еще не слишком разработано и представляется нам сравнительно новым, отметим и здесь несколько публикаций, появившихся за истекший период. Автор одной из них — Константин Казански, музыкант, уроженец Болгарии, проживший много лет во Франции, лично знавший Высоцкого и делавший аранжировки его песен для прижизненных французских альбомов²⁰. Задаваясь вопросом о природе музыкальнос-

17 См.: Свиридов С.В. Жанровая память эстрадного куплета в песне В. Высоцкого // Мир Высоцкого: исследования и материалы. Вып. VIII / Науч. ред.: П.П. Ткачёв. М.: Дом Высоцкого на Таганке, 2015. С. 217.

18 Абельская Р.Ш. Черты жанрового синтеза в творчестве бардов: сочетание несочетаемых элементов // Окуджава. Высоцкий. Галич... Кн. 1. С. 293.

19 Фомина О.А. Метрический репертуар авторской песни: Окуджава, Высоцкий, Галич // Окуджава. Высоцкий. Галич... Кн. 1. С. 266, 292.

20 См.: Казански К. Некоторые размышления о подходах Владимира Высоцкого к музыкальному творческому процессу и исполнению // Владимир Высоцкий: исследования и материалы, 2014–2015. Воронеж: Эхо, 2015. С. 3–45.

ти барда, Казански показывает, что его исполнительская манера восходит к блюзу, вообще сильно повлиявшему на музыку XX столетия, в частности на джаз и рок-н-ролл (Казански напоминает о том, что юный Высоцкий любил петь «под Армстронга», и даже записи такие сохранились). Блюз же, с присущей ему импровизационностью, — в свою очередь, сродни импрессионизму в живописи. «Можно считать Высоцкого, — пишет Казански, — импрессионистом, когда он исполняет свои песни»²¹. Сам же бард не раз говорил, что мелодию, интонацию он может менять в зависимости от своего настроения, от реакции зала, и в этой возможности варьирования видел «прелесть» авторской песни. Попутно Казански оспаривает распространенное представление о родстве исполнительской манеры Высоцкого с цыганским пением; по мысли музыканта, даже в явных, казалось бы, «цыганских» стилизациях Высоцкого («То ли в избу — и запеть...», «Кони привередливые» и др.) гораздо ощутимее блюзовая составляющая. Наверное, для полноты аргументации здесь не помешали бы нотные записи: без них работа Казански — не столько научная статья, сколько эссе (она и названа соответственно: «Некоторые размышления...»). Но мы понимаем, что в этом случае она, и без того немалая, разрослась бы, наверное, до целой монографии. Однако почему бы такой монографии — написанной самим ли Казански или кем-то из профессиональных музыковедов — в перспективе и не быть? Во всяком случае — проблема поставлена, будем рассчитывать на научную ее разработку²².

Между тем опора на ноты, на конкретную музыкальную ткань есть в работах другого опытного музыканта — А.Н. Костромина, составителя нескольких нотных сборников авторской песни. На этот свой опыт он и опирается в статье, где размышляет о природе музыкальной вариативности в песнях бардов²³. Любопытно, что уже в начале статьи автор — словно в пандан Казански — признается, что вариативность авторской песни, несмотря на ее музыкальную (а иногда и текстовую) близость к фольклору, благодаря опоре на конкретную исходную музыкальную тему родственна вариативности скорее джазовой, а не фольклорной. Подход исследователя к музыкальной природе песни сродни подходу А.Е. Крылова к бардовским текстам; последний, напомним, положил в основу своей работы с наследием Высоцкого принцип последней авторской воли; Крылов же и заговорил первым из исследователей АП о необходимости «музыкальной текстологии». Вот и Костромин исходит из того, что музыкальный текстолог должен выявлять из массы вариантов «окончательные авторские варианты музыкального решения каждой песни»; такой вариант и будет представлять собой «музыкальный инвариант при изучении всего массива фонограмм авторского исполнения этой песни, расположенных в хронологическом порядке»²⁴. Он (инвариант) и должен быть зафиксирован в нотных изданиях. Другая работа Костромина посвящена музыкальной стороне творчества Михаила Анчарова. Здесь на первый план выходит понятие синкретизма, то есть «создания единого неразделимого песенно-поэтического впечатления», когда автор

21 Там же. С. 25.

22 Еще до К. Казански мысль о родстве творчества Высоцкого с блюзом высказывала — тоже в эссеистской форме и на уровне не музыкальном, а социокультурном — Руби Джонс; см.: Джонс Р. Высоцкий — представитель блюза? // Владимиру Высоцкому — 73: народный сб. / Сост. Л.Ф. Траспов, М.И. Цыбульский. Николаев: Наваль, 2011. С. 275–281.

23 См.: Костромин А.Н. Из опыта нотного расшифровщика авторских песен // Миры Андрея Крылова: юбилейный сб. статей и материалов об авторской песне / Сост. А.В. Кулагин, В.Ш. Юровский. М.: Булат, 2025. С. 33–54.

24 Там же. С. 54.

песни «сознательно и целеустремленно не позволяет музыкальной составляющей обрести самостоятельность и вырваться на передний план»²⁵. Слово «синкретизм» принадлежит самому Анчарову, понимал он под ним не только объединение в одном лице стихов, музыки и исполнения (это само собой), но и единство собственно эстетического, содержательного («я делился чем бог послал») и интенционального («тайная святая надежда повлиять на мир»). И сам же Анчаров признавался (эти цитаты в статье приведены) в «полубессознательном» происхождении его песен и говорил: «Мне важно, чтобы музыка родилась из слов и была им абсолютно органичной». Поэтому бард «решительно пренебрегает условностями композиторства»; в статье на нескольких примерах профессионально показана оригинальность его музыкальных приемов. Например, в «Балладе о танке Т-34...» автору-исполнителю «совершенно не претит спеть девять <...> одинаковых нот подряд и использовать в мелодии самые простые интервальные ходы», а куплетность, вообще-то для него характерная, «в этой песне весьма относительна»²⁶.

В авторской песне выделяют так называемую композиторскую ветвь — песни, написанные в бардовской музыкальной стилистике на чужие стихи. Таково творчество В. Берковского, А. Дулова, С. Никитина и других композиторов, пишущих песни на стихи, например, А. Тарковского, Д. Самойлова, Ю. Левитанского, А. Кушнера... Нередко бывает так, что автор музыки что-то меняет в исходном поэтическом тексте: где-то ему понадобилось сократить строку, где-то — заменить слово, а то и вовсе убрать целую (и даже не одну) строфу. Вопросом о том, какова эстетическая природа этой «редактуры» и как быть в этом случае публикатору, задается в специальной статье В.М. Романова²⁷. С одной стороны, существует поэтический оригинал, охраняемый, помимо прочего, авторским правом. С другой — какой же смысл воспроизводить в сборнике *песен* текст, который в песне в реальности *не поется*? Есть, конечно, компромиссная формулировка «песня по стихам» (вместо привычной «песни на стихи»), но она уместна на концерте или на обложке диска, а в книге смотрится не очень... Автор статьи прежде всего классифицирует случаи вмешательства композитора в поэтический текст (или автор решает свою, отличную от собственно поэтической, творческую задачу; или мелодия и стихи не совпадают «технически»; или поющий композитор просто ошибся) и показывает, что песня, будучи вообще «эмоционально более мощным, по сравнению со стихами, жанром искусства», предполагает обычно выражение «одной главной, ярко выраженной эмоции»; отсюда характерные для нее всевозможные повторы, отсюда неизбежное «упрощение образов и эпитетов», как раз и требующее порой сократить текст. Романова нашла образное сравнение: поскольку песня «будет пропеваться многими и много раз», слова в ней «всегда выглажены, как отшлифованная прибором морская галька»²⁸. Добавим от себя, что здесь поневоле возникает еще одна проблема: соотношение песни авторской («композиторской») и песни эстрадной, которая требует «выглаженности» безусловно; где проводить границу между ними? И до какой степени должна быть «выглаженной» авторская песня в классическом понимании этого определения (то есть полностью сочиненная одним человеком)? Она ведь тоже — *песня*. Что же касается практической направленности

25 Костромин А.Н. Заметки о музыке в песнях Михаила Анчарова // Михаил Анчаров: исследования и материалы / Сост. А.В. Кулагин, В.Ш. Юровский. М.: Булат, 2023. С. 279.

26 Там же. С. 298.

27 См.: Романова В.М. Конфликт поэзии и «песенности» в произведениях бардов-композиторов: на прокрустовом ложе песни // Миры Андрея Крылова. С. 55–73.

28 Там же. С. 67, 70.

статьи, то универсального рецепта редактору песенных сборников в ней и итоге нет, да и вряд ли он может быть: ясно, что разбираться в каждом конкретном случае придется отдельно. Но в теоретическом плане эта работа ценна.

По мере продвижения музыковедческого прочтения авторской песни все ощущаемее становится необходимость и театроведческого, и киноведческого прочтения. Все крупнейшие барды были так или иначе связаны с этими видами искусства: кто-то играл на сцене и на экране, кто-то писал пьесы и сценарии, кто-то сочинял для пьес и сценариев песни, а кто-то совмещал все это в одном своем лице. Здесь исследователям есть над чем работать. Пока концептуальных работ такого рода не видно (хотя в прежние годы писалось — в работах В.Г. Кулиничева и С.В. Свиридова — о связи песенного творчества Высоцкого с традицией брехтовского театра, с которой, конечно же, связан и сам Театр на Таганке, где Высоцкий работал). Но зато идет активное накопление материала — биографического, фактологического. Во-первых, появились несколько книг такого рода о Театре на Таганке, в частности о легендарном «Гамлете» с Высоцким в главной роли. В книгах С.Л. Сидориной опубликованы материалы по истории создания этого спектакля — расшифровки сохранившихся фонограмм его репетиций и обсуждений, тексты связанных с ним приказов по театру, редкие фотоснимки²⁹. Исследовательница создает основанную на документах реконструкцию «пространства “Гамлета”» (перемещение актеров по сцене, движение занавеса, реквизит, свет, звук), ценную уже одним тем, что видеозапись спектакля, если не считать отдельных фрагментов, не существует. Книга, подготовленная В.В. Чичериной, содержит воспоминания актеров Театра на Таганке и сведения обо всех спектаклях театра до раскола труппы 1994 г.³⁰ В отдельном совместном исследовании В.В. Чичериной и А.Б. Семина прослеживается творческая история частушек Высоцкого для таганковского спектакля «Живой»³¹. Во-вторых, жизнь Высоцкого в кино обстоятельно раскрывается в книге М.И. Цыбульского³². Построенная главным образом на свидетельствах современников, коллег Высоцкого по киноцеху, она освещает не только те картины, в которых он снялся и где прозвучали его песни, но и нереализованные замыслы. В-третьих, отметим статью А.Е. Крылова о работе демобилизованного фронтовика Окуджавы в тбилисских театрах в 1945 г., до поступления в Тбилисский университет, написанную на основе архивных документов³³. Театральные должности будущего поэта были, конечно, скромны (рабочий сцены, статист), но без этих страниц его биография, ранний период которой в силу понятных причин просматривается слабее других, неполна, тем более что сам герой статьи признавался, что «к театру всегда стремился».

В-четвертых, неожиданную на первый взгляд страницу в творчестве бардов приоткрывает Г.Н. Бородин: он публикует сохранившиеся в архивах текст написанного Анчаровым в «оттепельную» пору сценария мультфильма «Гриб и Роза» (РГАЛИ) и текст сценария мультфильма «Колесо Фортуны» с поэтическими со-

29 См.: Сидорина С.Л. Таганский Гамлет: Реконструкция легенды. М.: Родина, 2022. 385 с. 100 экз.; Гамлет: Шекспир. Любимов. Боровский. Высоцкий. Театр на Таганке... / Авт.-сост. С.Л. Сидорина. М.: Театр. музей им. А.А. Бахрушина, 2023. 218 с. 200 экз.

30 См.: Театр на Таганке с Высоцким и без...: Люди, события, мнения / Авт.-сост. В.В. Чичерина. М.: Вершины, 2018. 302 с. 1500 экз.

31 См.: Чичерина В.В., Семин А.Б. Заметки о частушках к спектаклю Театра на Таганке «Живой» // Владимир Высоцкий — поэт, актер, певец. С. 40–61.

32 См.: Цыбульский М.И. Владимир Высоцкий и его кино. Нижний Новгород: Деком, 2016. 456 с. 1500 экз.

33 См.: Крылов А.Е. Окуджава. Жизнь с театром. Начало // Окуджава. Высоцкий. Галлич... Кн. 2. С. 425–438.

чинениями Визбора (личный архив режиссера картины А.И. Солина), работа над которым велась в преддверии московской Олимпиады 1980 г.³⁴ Стихи (потенциальные песни) Визбора интересны тем, что в них, в соответствии с сюжетом задуманного фильма, трагически обыгрываются античные мотивы («Сдам, клянусь я Зевсом, / Нормы ГТО» и т.п.). Обе публикации сопровождаются пояснительным текстом исследователя, раскрывающим биографические обстоятельства и общественно-культурный контекст данных произведений. Написанное обоими бардами для мультипликации так и осталось, увы, не воплощенным на экране. Об одной же работе Бородин — обширной статье о работе в области мультипликации Галича — нужно сказать отдельно. Она написана на основе материалов хранящегося в РГАЛИ архива студии «Союзмультфильм». Из статьи выясняется, что Галич соприкасался с мультипликационным кино либо как автор сценария, либо как его соавтор (точнее, «доработчик» чужого) пять раз — в интервале от 1950-го до 1968 г. Большинство этих работ экранное воплощение получили («Упрямое тесто»; «Мальчик из Неаполя» по мотивам произведений Джанни Родари; «Летающий пролетарий» по поэме Маяковского; «Русалочка» по сказке Андерсена); один сценарий, самый ранний («Зайчиха, Лиса и Волк»), не был поставлен. Для сценариев Галичем писались и стихотворные тексты, и на экран попали тоже не все из них. Работа Бородина ценна не только тем, что впервые поставлена и подробно раскрыта сама тема «Галич и мультипликация», но и тем, что сценарии рассматриваются «под прицелом» песенного творчества поэта. Исследователь не раз соотносит «детские» стихи Галича для мультфильмов с его «взрослыми» песнями, с его творческой судьбой вообще. Например, в одной из песенок, сочиненных для фильма «Упрямое тесто», Бородин услышал как бы ритмическую заготовку будущей авторской песни «Леночка», а в творческом интересе к сюжету итальянской пьесы усматривает проявление романтического типа героя-неконформиста. Впереди у галичеведения, думается, — изучение «внутренней» сценичности и кинематографичности поэзии барда, бывшего профессиональным драматургом и сценаристом.

Авторская песня связана и с журналистикой; первым делом здесь вспоминается, конечно, имя Визбора, проработавшего журналистом всю свою взрослую жизнь. Он пришел на радио сразу после срочной армейской службы, участвовал в создании популярной радиостанции «Юность», затем звукового журнала «Кругозор» (каждый номер которого сопровождался гибкими виниловыми пластинками, для которых бард-журналист создавал «песни-репортажи»), позже перешел на телевидение, в студию документальных фильмов. Естественно предположить, что журналистская работа должна была повлиять на собственно бардовское творчество Визбора. Но Визбор был не единственным мастером, совмещавшим в работе песню и журналистику: занимались этим и Ада Якушева, Борис Вахнюк, Борис Полоскин... «Журналистский дискурс в авторской песне» — так называлась кандидатская диссертация С.А. Кадочниковой, написанная под научным руководством В.И. Новикова и защищенная на факультете журналистики МГУ в 2018 г. Как и полагается, материалы диссертации публиковались в статьях, одна из которых посвящена выявлению жанровой специфики песни-репортажа³⁵. Исходя из сфор-

34 См.: Анчаров М. Гриб и Роза / Публ. и послесл. Г.Н. Бородин // Михаил Анчаров: исследования и материалы. С. 337–354; Юрий Визбор в «Колесе Фортуны» / Предисл. и публ. Г.Н. Бородин // Миры Андрея Крылова. С. 186–195.

35 См.: Кадочникова С.А. Журналистский дискурс в системе авторской песни: песня-репортаж как информационно-лирический жанр // Вопросы литературы. 2018. № 4. С. 173–190.

мулированного в свое время еще Андреем Белым тезиса о будущем синтезе «разнообразных форм искусства», стремление к которому выразится «в попытках расположить эти формы вокруг одной из форм, принятой за центр»³⁶ (эта мысль вообще замечательно проецируется на явление авторской песни), опираясь и на уже имеющиеся толкования синтетичности собственно авторской песни (Л.А. Левиной, И.Б. Ничипорова и др.), учитывая верно подмеченную в статье «духовную близость шестидесятников журналистскому сознанию», исследовательница формулирует черты «репортажности» в творчестве бардов: «постоянный поиск информационных поводов, обыгрывание документальности, рубрикатор авторской песни и ее специфический коммуникационный язык» (за словом «рубрикатор» стоит, как мы поняли, аналогия с жанрово-тематическими газетными рубриками). В статье Кадочниковой выделены «два направления преемственности репортажа в авторской песне: новаторский тип песни-репортажа, созданный Ю. Визбором, и частичное заимствование репортажных черт прочими авторами бардовских текстов». Первый тип раскрыт в статье наиболее подробно на примере песни «На плато Расвумчорр», в которой заметны «экспозиция, основанная на описательной пейзажной выразительности, наличие героев репортажа, соблюдение принципов повествовательной динамики <...>, и необходимая для советской периодики тема коллективизма, и некая драматичность в посыле самого текста...»³⁷; второй — на примере комично обыгрывающих журналистские штампы песен Галича («Красный треугольник»), Высоцкого («Письмо в редакцию телевизионной передачи...») и других бардов. Добавим только, что мы были бы осторожнее в дефиниции Вертинского как «барда»: предтеча авторской песни — да, безусловно, но все же это явление из другой эпохи. И хотелось бы уточнить, на основании какого источника Кадочникова говорит о песне Визбора «Спутники» («По прекрасному Чюрленису...») как посвященной актеру Вениамину Смехову; в уже упоминавшемся нами наиболее авторитетном на сегодняшний день собрании сочинений Визбора, составленном Р.А. Шиповым, такого посвящения нет. Что касается визборовских звуковых репортажей, то недавно и автор этих строк попытался рассмотреть один из них — правда, содержащий песни не самого Визбора, а его друзей-бардов³⁸.

Изучение авторской песни привычно концентрируется вокруг нескольких крупнейших фигур — Окуджавы, Высоцкого, Галича плюс теперь также Визбора и Городницкого (работы Е.В. Купчик и В.В. Биткиной о последнем появлялись уже в «нулевых»). Но в АП-ведении наметилась тенденция расширения круга имен, и это правильно: восприятие любого значительного явления только выигрывает от того, что оно (явление) воспринимается в контексте. Становятся заметнее и общие тенденции, и в то же время индивидуальность каждого автора.

Было логично ожидать, что исследователи обратятся к творчеству Анчарова: начавший сочинять песни еще в юности, до войны, заявивший о себе как серьезный поэт во второй половине 1950-х гг., он стоит у истоков авторской песни и сильно повлиял на Высоцкого, Галича, да и на других бардов тоже. Не то что бы эта фигура не замечалась, но специальных изданий, посвященных ей, до последних лет не было. И вот они появились. В 2018 г. вышла в свет подробная биография Анчарова, написанная Ю.В. Ревичем и В.Ш. Юровским, уже несколько де-

36 Бельй А. Символизм: книга статей. М.: Республика, 2010. С. 328.

37 Там же. С. 176, 180, 183.

38 См.: Кулагин А.В. Ленинград и ленинградские барды в репортаже Ю. Визбора «Перспектив Белых ночей...» // XX век: альманах. Вып. 14 / Сост. М.С. Инге-Вечтомова. СПб.: [Б. и.], 2024. С. 100–108.

сятилетий занимающихся сбором и систематизацией анчаровских материалов³⁹. В книге есть обширная, в сотню страниц, глава об Анчарове как барде, содержащая материалы об истоках песенного творчества мастера, о его собственной работе в этом жанре, о его личных и творческих взаимоотношениях с теми же Высоцким, Галичем, Окуджавой, с другими бардами. Авторы опираются на многочисленные архивные документы, на личные свидетельства поэта, на воспоминания его современников. Порой может показаться, что какие-то сведения для биографического жанра избыточны (например, подробный рассказ о пришедшейся на годы отрочества будущего писателя и отразившейся впоследствии в его прозе войне в Испании), но при этом понимаешь, что книга имеет не только научный, но и научно-популярный характер, и для читателя, советского времени не заставшего, становится вовсе едва ли не «энциклопедией анчаровской эпохи». Вслед за биографией ее авторы выпустили пятитомное собрание сочинений Анчарова, включающее в себя, естественно, и поэтический раздел⁴⁰. Здесь есть одна проблема, которую издателям анчаровского наследия рано или поздно нужно будет решать, — датировка песен. До сих пор она опирается, в том числе в пятитомнике, на свидетельства самого поэта. Но известно, как бывает ненадежна человеческая память. Поэтому нужна работа с автографами и авторскими фонограммами, которые могут скорректировать (применительно к Анчарову у нас уже был случай в этом убедиться) датировку. Наконец, к столетию со дня рождения мастера (2023) появился и первый посвященный ему научный сборник «Михаил Анчаров: исследования и материалы», на некоторые публикации которого выше мы уже ссылались. В него вошли избранные статьи о творчестве Анчарова, печатавшиеся в прежние годы, подборка новых статей и эссе, воспоминания о нем, прижизненные рецензии на некоторые его произведения, архивные документы. Особо отметим публикацию большой беседы с Анчаровым, ценнейшей с точки зрения изучения его биографии и творческой работы⁴¹.

Другое крупное имя, ставшее предметом специального филологического интереса, — Юлий Ким, представляющий первую бардовскую волну, начавший сочинять песни в конце 1950-х, однокашник Визбора, Якушевой, Ряшенцева по «поющему институту» — МГПИ. Его творчеству посвящена книга Л.Г. Фризмана и И.В. Грачевой⁴². В аннотации сказано, что книга предназначена «для широкого круга читателей», хотя тираж составил всего 300 экземпляров, и в Интернете, который как раз и мог бы обеспечить «широту», мы ее не обнаружили. Адресация между тем верна: единой научной проблемы, как это требовалось бы жанром монографии, здесь нет;

39 Ревич Ю.В., Юровский В.Ш. Михаил Анчаров: писатель, бард, художник, драматург. М.: Книма, 2018. 600 с. 1000 экз.

40 См.: Анчаров М.Л. Поводырь крокодила: роман, повести, песни / Сост., примеч. Ю.В. Ревич, В.Ш. Юровский. М.: Престиж Бук, 2019. 688 с. Тираж не указан. (Ретро библиотека приключений и научной фантастики: Миры Михаила Анчарова: В 5 т. Т. 2.)

41 См.: Анчаров М. Песня рождается «в горле» / Из беседы с М. Барановым (при участии А. Крылова); подгот. к печати, предисл. и коммент. А. Крылова // Михаил Анчаров: исследования и материалы. С. 313–336. Кстати, несколько лет назад была опубликована и большая беседа с Высоцким; см.: *Высоцкий В. ...Я мечтаю о клане!:* Интервью для еженедельника «Sonntag» / Беседовала О. Булгакова, при участии Д. Хохмута; подгот. текста и коммент. К. Андреева // Окуджава. Высоцкий. Галич... Кн. 1. С. 99–119. В этом же издании вводятся в научный оборот интервью еще нескольких бардов (Б. Окуджавы, А. Галича, Н. Матвеевой).

42 Фризман Л.Г., Грачева И.В. Многообразие и своеобразие Юлия Кима. Киев: Издат. дом Дмитрия Бурого, 2014. 212 с. 300 экз.

книга — «собрание пестрых глав», выдержанных в описательно-познавательной манере, широкому читателю доступной. Круг творческих интересов барда в основном охвачен. Тематический подход имеет свои резоны, но нам недостает в книге разговора о поэтике. Без нее получается как-то упрощенно. Когда читаем, например, в связи с одним из любовных стихотворений, что «Ким <...> любит жену, но не так сильно, как она»⁴³, смущает прямолинейность и отсутствие термина «лирический герой». Слово «ирония» в книге звучит (Ким, напомним, — художник преимущественно комического склада, мастер иронико-пародийных стилизаций), но хотелось бы, чтобы было подробнее раскрыто внутреннее устройство его комизма, в том числе за счет соотношения песен барда с их источниками. Допустим, авторы книги пишут о песне «На день рождения Галича» («Сэкономил я на баночку одну...»). Ведь здесь мало сказать, что «перед нами явная обработка» песни Галича «Про маляров, истопника и теорию относительности». Прозаическая вставка у Кима («А в газетке написано...») отсылает еще к галичевской «Балладе о прибавочной стоимости», сюжетная ситуация которой Кимом как раз и обыграна. С другой стороны, мы понимаем, что творчество героя книги обширно, и авторам хотелось охватить его как можно более полно, и что это первая книга о Киме, поэтому некоторая беглость в этом случае, наверное, неизбежна. Но жаль, что в книге нет списка литературы или подстрочных ссылок на источники. Даже в массовом издании какой-то библиографический минимум должен быть представлен. Кстати, использованы явно не все материалы, которые могли бы подкрепить работу авторов. Например, в первом выпуске альманаха «Мир Высоцкого» (1997) было опубликовано большое интервью с Кимом, рассказывавшим в том числе о своих встречах и отношениях с Высоцким. Жаль, что авторы прошли мимо этого ценного источника⁴⁴.

Обращение именно к поэтике ставит своей задачей автор книги о другом барде, принадлежащем уже следующему поколению в авторской песне, — о Веронике Долиной. Написана книга польской исследовательницей Людмилой Мних⁴⁵. Автор берется рассмотреть творчество Долиной в свете «традиционных аспектов <...> (жанр, стиль, образ)» и «возможных символических значений текста как системы поэтических образов»⁴⁶. Тут можно было бы сразу уточнить, что символ есть тоже «традиционный аспект» поэтики, а заодно усомниться в правомерности принципиального для автора употребления понятия «словесный текст» вместо понятия «художественное произведение». Разве словесный текст — некая сплошная масса, в которой не просматриваются отдельные произведения? И разве он реализуется не в них? После обзорной первой главы, посвященной «жизни и судьбе поэта», автор обращается уже непосредственно к поэтике, пишет, что жанровые предпочтения Долиной составляют романс, баллада и элегия; жаль только, что нет примеров. Выделяются «мотивы» лирики поэтессы; правда, дефиниции соскальзывают то в «тему», то в «проблему»: «проблема семьи в контексте быта и реалий эпохи», «тема эмиграции», «еврейская тематика»... Все-таки мотив, тема и проблема не одно и то же. Важной особенностью поэтики своей героини Л. Мних считает «художественное единство поэтических образов, выражающих бытовые реалии, и мировых культурных символов»⁴⁷. Подробно это единство раскрывается на примере

43 Там же. 116.

44 См. также рецензию Е.И. Жуковой: Вестник Моск. ун-та. Сер. 9: Филология. 2016. № 3. С. 226–228.

45 См.: Mních L. «Поэт — у древа времени отросток...»: поэтика и символика текстов Вероники Долиной. Siedlce, 2016. 178 с.

46 Там же. С. 7.

47 Там же. С. 44.

песни «Добрая большая улыбка», написанной как отклик на пушкинскую «Сказку о рыбаке и рыбке». Далее речь идет о трех ключевых, по мысли исследовательницы, аспектах творчества Долиной — об остранении (по Шкловскому: «выход вещи из автоматизма восприятия»), иронии и поэтике заговора (заклинания). Но если об остранении говорится на примере всего одной песни («На дне старой сумки...»), а иронии посвящены целый экскурс в историю самого этого понятия и анализ нескольких произведений, то о заговорах (заклинаниях) автор монографии почему-то забывает и к ним не возвращается. Затем речь идет вдруг снова о мотивах. Дается их многообещающая классификация, но анализируется лишь один мотив — мотив свечи как мотив символический. В итоге есть ощущение несбалансированности материала, недостаточной логической связности и выстроенности его. Более цельными представляются две следующие главы книги. Одна из них посвящена «диалогу культур и поэтике интертекстуальности» (влияние французской культуры, русской поэтической классики; особенно подробно анализируется на фоне сказки Мамина-Сибиряка «Серая Шейка» песня «Какие тут шутки...»). В другой рассматривается гетеротопия поэзии Долиной, то есть пространство города и пространство страны «в их способности генерировать символические смыслы на границах разных культур»⁴⁸. Таково в ее творчестве пространство Москвы, Нормандии (и шире — Франции), Германии, Польши, Голландии.

Несмотря на то, что авторская песня — явление по историческим меркам сравнительно недавнее, она уже имеет свою традицию восприятия. О том, что ей во многом наследует отечественная рок-поэзия, заговорили еще на рубеже веков; тогда в Твери даже вышел специальный сборник статей «Владимир Высоцкий и русский рок»; появлялись многочисленные статьи и помимо этого издания. Но ныне уже очевидно, что влияние АП рок-поэзией не ограничивается. Подтверждение тому — статьи о рецепции ее самыми разными художниками.

Посмертная мифологизация фигуры Высоцкого — сквозная тема одного из номеров выходившего до недавнего времени в Ивановском госуниверситете сетевого научного журнала «*Labirinth*» (гл. ред. М.Ю. Тимофеев)⁴⁹. Коснемся здесь только двух статей из этого номера, подробную рецензию на который мы уже публиковали⁵⁰. Один из приглашенных соредакторов номера, Ю.В. Доманский, выступает и как автор статьи о роли московской олимпиады (во время которой поэт, напомним, ушел из жизни) в становлении биографического мифа о Высоцком. Статья состоит из четырех этюдов (три из которых высококоведам уже были известны, и статье не помешала бы ссылка на первую публикацию), касающихся соответственно «олимпийской» пародии В. Винокура на Высоцкого; поэтических посвящений памяти поэта, с выраженным в них «контрастом “всемирного” спортивного праздника и всенародного горя»; рассказа В. Белоброва и О. Попова «Более или менее вечные ценности», где есть то же контрастное противопоставление «официального и негативного — подлинному и позитивному»; и, наконец, фильма Арво Ихо «Кружовник», в иносказательном коде которого «вместе с улетающим Мишкой улетаёт “олимпийский текст”»⁵¹. Сквозная для статьи антитеза «официального» и «подлинного» очевидна, хотя культурологический анализ самого «олимпийского текста» еще впереди, и, возможно, он («текст») окажется не так прост,

48 Там же. С. 109–110.

49 *Labirinth*: Теории и практики культуры. Иваново: ИвГУ, 2020. № 3. 98 с.

50 Кулагин А. Дискурс прощания // Кулагин А. Высоцкий: Источники. Традиции. Поэтика. С. 246–254.

51 Доманский Ю.В. Олимпиада-80 и Владимир Высоцкий // *Labirinth*. 2020. № 3. С. 17, 18, 22.

как это видится сегодня. Попытка проанализировать фильм П. Буслова «Высоцкий. Спасибо, что живой» предложена в статье А.С. Светловой. Статья показалась нам интересной не столько выводами, звучащими довольно общо и предсказуемо («Высоцкий предстает <...> в первую очередь как участник определенной эпохи, с ее общественно-политическими реалиями и “общими местами”...»⁵²), сколько аналитическими наблюдениями. Так, в фильме отмечены «экзотирующий взгляд на Узбекистан», отсылки к прошедшей год спустя после воссозданных на экране событий все той же московской олимпиаде, личные биографические мотивы («ностальгический дискурс») одного из соавторов сценария — сына поэта, Никиты Высоцкого. Любопытны и соображения о «многоступенчатом восприятии киногероя, когда личность и устоявшееся амплу актера (Сергея Безрукова, исполнителя киноролей Пушкина, Есенина и, кстати, Иешуа. — А.К.) накладывают серьезный отпечаток на зрительскую интерпретацию»⁵³. В титрах актер, напомним, не назван, и «разгадывание» — не сразу, но в итоге — его имени составляло своеобразную режиссерскую «интригу».

Намеченная в ивановском журнале линия изучения восприятия Высоцкого в кинематографе продолжена статьей С.В. Николаева⁵⁴. Возможно, потому, что автор стремится охватить все фильмы о Высоцком (сама информация о них, конечно, ценна), или потому, что постановка проблемы кажется несколько размытой («...особенности формирования жанра и исторической памяти»), статья получилась описательно-регистрирующей. Почти не затрагивая игровое кино (точнее, идя в основном по следу Ю.В. Доманского), автор классифицирует документальные фильмы о Высоцком: фильмы-интервью; фильмы о личной жизни; фильмы — реконструкции биографии поэта по периодам, годам, дням и так далее. Условность такой классификации очевидна: скажем, редкий фильм о Высоцком обходится без интервью знавших его людей или без любовной темы. Нам думается, что документалистика о Высоцком, в которой используются обычно одни и те же сохранившиеся видеозаписи поэта и актера, интересна для исследователя не столько даже (просим понять нас правильно) самим Высоцким, сколько отражением восприятия его фигуры в ту пору, когда фильм создается. Ленты, созданные в новом веке, отличаются от лент, созданных в годы перестройки. То есть само документальное кино есть уже явление своего времени, уже явление истории, и вот как раз это и нужно изучать. Справедливости ради скажем, что такой подход в статье С.В. Николаева учтен, но учтен лишь как признак локальной жанровой разновидности документального кино (в связи с фильмом «35 лет без Высоцкого — 35 лет с Высоцким»).

Отметим также работу В.В. Биткиновой о восприятии творчества бардов (отчасти и авторской песни в целом) поэтом и прозаиком Виктором Соснорой⁵⁵ — кстати, в молодости, на «оттепелной» волне тоже сочинявшим песни (наиболее известной среди тогдашней молодежи была «Летел Литейный в сторону вокзала...»), но не придававшим им значения и бардом не ставшим. Вполне объяснимо, что ровесники воспринимаются нами, в том числе в искусстве, не так, как воспри-

52 Светлова А.С. «Смерть» и «воскресение» культурного героя. Фильм П. Буслова «Высоцкий. Спасибо, что живой» как объект массовой культуры и массовой коммуникации // Там же. С. 66.

53 Там же. С. 66.

54 Николаев С.В. Образ Владимира Высоцкого в отечественном игровом и неигровом кинематографе: особенности формирования жанра и исторической памяти // Вестник Самарского ун-та: История, филология, педагогика. 2025. Т. 31. № 1. С. 58–67.

55 См.: Биткинова В.В. Творчество поэтов-бардов в рецепции Виктора Сосноры // Окуджава. Высоцкий. Галич... Кн. 1. С. 368–385.

нимаются старшие: без пиетета — и при этом, наверное, не без ревности. Вот и высказанные Соснорой оценки творчества Окуджавы (причислим его, старшего по возрасту, условно к тому же поколению) и Высоцкого весьма резки. Об одном: «слащавый песенник для народа»; о другом: «стихослагатель, балаганный развлекаТЕЛЬ “левующей” интеллигенции». В обоих случаях, как видим, автора этих оценок не устраивает якобы присущая бардам ориентация на публику; дескать, настоящий поэт не должен быть таким. В статье прослеживается явная или завуалированная полемика с Окуджавой, когда Соснора обращается как поэт и как прозаик к характерному окуджавскому иносказательному образу *муравья*: «Соснора не принимал гармонизирующую тенденцию творчества Окуджавы и возвышение “малых сих”»⁵⁶. Тип художника, явленный в Высоцком, Сосноре был ближе, но поэтического мастерства он в этом «стихослагателе» не разглядел. Согласимся с Биткиновой в том, что эти оценки больше говорят о самом Сосноре, чем о тех, кого он оспаривает.

Восприятие авторской песни — это восприятие не только художническое (в литературе или в кино), но и социокультурное. С эпохи расцвета явления прошло уже полвека и больше, сменились поколения, и интересно посмотреть, как воспринимается АП теми, кто этот расцвет не застал. Е.А. Ермолин знакомит читателей журнала «Знамя» с материалами одной из сетевых дискуссий на эту тему⁵⁷. Обсуждение шло по нескольким направлениям: утрачено ли место авторской песни в обществе? воплощает ли она в себе «совковую» (то есть фальшивую) задушевность? знаменует ли собой разрыв поколений? в «плохих» ли стихах и «плохой» музыке дело? не сказывается ли в отторжении от авторской песни критическое отношение к идеалам и возможностям интеллигенции? Разброс мнений в дискуссии, как нетрудно было предположить, оказался чрезвычайно широк — от поддержки и апологии явления («Авторская песня — это прежде всего утверждение гуманистических, либеральных ценностей») до резкого негатива («Я в целом не люблю авторскую песню за шестидесятилетнюю приторную слащавость»). Автор статьи почти до самого финала ее в дискуссию почти не «вмешивается», но завершает работу все же на позитивной ноте: «...самое, пожалуй, важное в <...> дискуссии — это попытка *определить неувядающие ценности* в том явлении, которое имело и болотину, и вершины»⁵⁸. Что здесь можно добавить (помимо того, что слово «болотина» показалось нам излишне резким)? Наверное, нынешнее время — последний исторический момент для таких дискуссий. Для следующего поколения данная проблема вряд ли будет актуальной, потому что авторская песня с неизбежным полным уходом помнящих тот самый ее расцвет окончательно перейдет в ряд явлений истории. Останутся классики; кого-то будут просто упоминать в монографиях и учебниках общим списком; кого-то забудут. Никто сегодня не спорит о значимости фигуры Тютчева или о значимости фигуры его современника Николая Стружкина (слышали о таком поэте?). И еще: нам показалось не совсем оправданным вынесение в название статьи имени Окуджавы; это вводит в заблуждение читателя, который ждет, что статья будет посвящена «проблемному наследию» именно этого барда. Реальное же содержание статьи гораздо шире.

Постижение авторской песни продолжается. Мы надеемся, что в перспективе исследования этого замечательного явления нашей культуры будут осмыслять и развивать то, что уже найдено, и откроют новые ракурсы.

56 Там же. С. 385.

57 См.: Ермолин Е. Булат Окуджава: проблемное наследство: творческая личность и историко-культурный контекст в актуальной сетевой дискуссии // Знамя. 2024. № 8. С. 176–187.

58 Там же. С. 187. Курсив автора статьи.