

Н.А. Кузьмина, Е.А. Абросимова
Омск

Бардовская песня как интертекстуальный феномен

Давайте понимать друг друга с полуслова

Булат Окуджава

Ни у кого не украденное несвое.

Расхожее мнение об авторской песне

Бардовская (авторская) песня – одно из парадоксальных явлений русской культуры. Появившись во время хрущевской «оттепели» как своеобразная речевая реакция на официальный, тоталитарный язык, этот жанр остается практически неизученным, несмотря на возросший интерес исследователей к маргинальным явлениям эпохи застоя. Между тем феномен бардовской песни являет ряд загадок.

Рожденная в так называемых КСП (клубах самодеятельной песни) как продукт «побочной» творческой деятельности негуманитарной, в основном «технической» интеллигенции – наиболее нонконформистски настроенного социального слоя, она очень скоро превращается в основное занятие и становится профессиональной.

Эстетические упреки сопровождают бардовскую песню с момента рождения (причем даже со стороны признанных ею же авторитетов – Александра Кушнера, Бориса Чичибабина, Давида Самойлова), а между тем в числе авторов и исполнителей не только молодежные компании и туристические группы, но и люди, способные оценить качество музыки и поэзии, для которых примитивизм, как и для обериутов, род маски, элемент игры. Любопытно, что создателем таких нарочито примитивных текстов, как «Я хочу иметь щеночка» или «Мой папа – шизофреник», является научная суперэлита – преподавательский коллектив Новосибирского государственного университета.

Будучи возвращена на фольклорном субстрате, бардовская песня в то же время тесно связана с классической поэзией. Авторский, то есть индивидуальный, текст по определению, это в то же время семиотическое пространство, где *я* равно *мы*, как в произведениях устного народного творчества. Интересно и то, что, подобно фольклорным текстам, авторская песня сегодня

мало изменилась: набор тем, поэтический строй, изобразительные средства постоянны, они повторяются из года в год, переходя из одного произведения в другое.

Внешне открытая, казалось бы, доступная для понимания и воспроизведения любому, бардовская песня фактически представляет собой достаточно «герметичный» текст. Ее язык – особый код, система символов, понятных лишь тому, кто вхож в «свой круг»: исполняя песню, автор рассчитывает на полное понимание со стороны слушателей, которые – в свою очередь – тоже являются авторами и исполнителями (реальными или потенциальными).

Кстати сказать, противоречивость бардовской песни, невозможность втиснуть ее в прокрустово ложе четких литературоведческих моделей была осознана практически в самом начале ее существования: руководитель Ленинградского клуба самодеятельной песни "Восток" Ю. Андреев еще в 1967 г. в журнале «Октябрь» замечал: «Само явление столь диалектично, что не укладывается в метафизическое "или-или"» [Цит. по: Курилов 1999].

Попробуем определить феномен бардовской песни, используя некоторые положения теории интертекста, предложенной в монографии [Кузьмина 1999]. Интертекстуальность рассматривается в работе как «онтологическое свойство любого текста (прежде всего художественного), определяющее его “вписанность” в процесс (литературной) эволюции <...> это глубина текста, обнаруживающаяся в процессе его взаимодействия с субъектом». Можно предположить, что интертекстуальность – «критерий эстетической ценности текста: если произведение не обладает этим свойством, оно не имеет шансов войти в литературу» [Кузьмина 1999: 25-26].

По нашим наблюдениям, бардовские тексты имеют высокую «плотность» интертекстуального слоя – включают разного рода цитатные знаки, не только вербальные, но и невербальные. Так, в музыкальном отношении авторская песня опирается на тот слой расхожих, легко узнаваемых и любимых интонаций, который бытовал в среде ее обитания и складывался из самых разнообразных источников. Среди музыкальных прототекстов бардов исследователи называют бытовой романс, студенческий и дворовый фольклор (в том числе и блатную песню), народную

песню, популярную танцевальную музыку, песни военных лет и даже французский шансон («задумчивый голос Монтана») и музыкальный текст XVII-XVIII вв. (Гендель, Бах, Моцарт) [Анинский 1999; Кофанова 2002; Курилов 1999; Левин 2001; Левина 2002]. «Отсюда, из этого всегда находящегося на слуху и постоянно пополняющегося интонационного словаря черпали свои незамысловатые мелодии, нимало не заботясь об их оригинальности, поэты-певцы «первого призыва» – Булат Окуджава, Юрий Визбор, Новелла Матвеева, Александр Городницкий, В.Берковский, В.Вихорев, Е.Клячкин, А.Якушева, Ю.Ким, С.Никитин, А.Дулов, Ю.Кукин, Б.Рысев и др.», – пишет Л.И.Левин [Левин 2001].

Остановимся подробнее на характере различных интертекстуальных слоев и функциях вербальных интертекстуальных знаков в бардовской песне.

Заметим, что мы принимаем разграничение «ядерных» и прецедентных текстов культуры: первые обладают непреходящей эстетической ценностью и высокой энергией, что позволяет им присутствовать в качестве субстратного слоя в любой художественной системе вне зависимости от времени, вторые – «актуально-оперативные» тексты, востребованные в соответствии с «модой, вкусом <...> политикой государства <...> системой предпочтений того или иного языкового (социального) коллектива» [Кузьмина 1999: 53].

«Ядерные» тексты культуры. По нашим наблюдениям, тексты «типичной»¹ бардовской песни обычно воспроизводят некие когнитивные сценарии, содержательные инварианты, в основе которых нередко лежат определенные мотивные комплексы, «бродячие сюжеты», имеющие мифологические корни. Миф, как известно, является одним из наиболее частотных и

¹ Так как бардовская песня представляет собой явление разнородное и не существует ее официальной классификации, в работе используется типология песен по принципу полевой структуры: выделяется ядро – «типичная» бардовская песня – и периферия. Типичная бардовская песня соответствует основным признакам бардовской песни: преобладание поэтической составляющей над остальными компонентами, триединство музыканта, поэта и исполнителя, особая атмосфера исполнения в кругу близких друзей, где Я=Ты, временное ограничение (60-е – 90-е гг. XX в.).

значимых прецедентных феноменов: повторяясь циклично в течение длительного времени, он откладывается в языковом сознании в качестве конвенционального стереотипа, выступающего регулятором восприятия и понимания текста [Пищальникова, Сорокин 1993]. В соответствии с естественной устной формой существования мифа передаче подлежат прежде всего «определенные сюжеты, мотивы и их комбинации, которые как угодно варьируются в каждом новом применении. Именно поэтому для поэтических формул фольклорного происхождения принципиально невозможно указать конкретный источник» [Кузьмина 1999: 108]. В то же время некоторые мифологические сюжеты и мотивные комплексы доходят до читателя через посредство «сильных» художественных текстов («Илиада» и «Одиссея» Гомера, «Дон-Кихот» Сервантеса, «Синяя птица» Метерлинка, «Алые паруса» А. Грина, сказки Андерсена или Шарля Перро, свертхтекст русских сказок об Иванушке-дурачке и проч.).

Так, например, в бардовской песне мотив путешествующего героя нередко связан с мотивом женщины, ожидающей своего мужчину (гомеровские «Илиада» и «Одиссея») – барды постоянно цитируют сюжетно-композиционные линии, образы персонажей, различную символику из этих произведений: *у Геркулесовых Столбов лежит моя дорога. У Геркулесовых Столбов, где плавал Одиссей* (А.Городницкий), *Заиграла в жилах кровь коня Троянского* (Ю.Кукин), *ты не спеши меня забыть, ты подожди немного. И вина сладкие не пей, и женихам не верь* (А. Городницкий), *Атланты небо держат на каменных руках* (А. Городницкий).

Картина мира бардовской песни подобна мифологической, созданной, в частности, в «Одиссее»: героя не устраивает то место и время, в которых он находится, и поэтому он стремится в «идеальный» хронотоп, но, чтобы туда попасть, он должен преодолеть ряд испытаний. В бардовской песне, как и в «Одиссее», герой практически всегда находится в состоянии пути – из отрицательного хронотопа в положительный или наоборот [Кузьмина, Абросимова 2002]. Возможно, что само исполнение бардовской песни, которое можно назвать ритуальным, – под аккомпанемент незатейливой гитарной музыки, в тесном кругу друзей, у костра – осознается как своеобразная параллель ис-

полнения древнегреческих произведений певцами-бардами. Неслучайно в бардовских песнях постоянно встречается образ музыканта (*старик с шарманкой и сурком, шарманищик, слепой певец, волшебный музыкант, Моцарт на маленькой скрипке играет*).

Мотив чудака (дурачка, странного человека, бродяги) в творчестве бардов часто связывается с образами Дон-Кихота, Иванушки-дурачка, Маленького Принца, нелепыми и милыми героями сказок Андерсена: *И проживу жизнь чудачком из старых сказок, который смотрит в мир с раскрытым ртом. Я буду верить всякой чертовщине, Гадать по снам, по птицам, по руке. А чтоб быстрее росли деревья и цветы, я буду по утрам играть на флейте* (В.Луферов); *Беглец и продолжатель рода, /Облезлый кот и Дон-Жуан* (С.Арно); *А Санчо лишь до боя / Несет оружие мое, О, не печальтесь, Дульсинея, / Любая рана заживет* (Б. Щеглов).

В качестве маркеров романтических мотивов нередко выступают имена А.Грина и его героев: *над океаном алые взметнутся паруса, и скрипка пропоет над океаном. Не спи, мой друг, ведь это же не сон, и алый парус правда гордо реет. Там где отважный Грей нашел свою Ассоль, В той бухте, где Ассоль дождалась Грея* (Ю.Визбор); *Да, я не смог бы объяснить никому и никогда, почему мне иногда набегают на глаза горьковатая слеза. Раскинутый шатер, простор, прекрасный белый конь, женщины, пляшущие в ночи* (В. Луферов «Посвящение А.Грину»).

Вообще говоря, для бардовской песни характерно обилие собственных имен – «точных цитат» (М.Ю.Белякова), энергетически емких знаков, которые способны активизировать в сознании читателя более или менее обширную область интертекста, границы и глубина которой определяются его собственной когнитивной базой: *Синяя Птица (Но кто-то красивым словом назвал тебя синей птицей. Просится птица в сказку. Но что же ты плачешь, птица? Поставит рассвет в сказке точку. А.Крупп; Но вот друг мой шел за Синей Птицей, / Шел сквозь снег, да так и не дошел. Ю.Кукин); Данко (Сердце Данко людям вечно горит, как полярная звезда. Ю.Кукин); Кошей Бессмертный (Мы докажем, что нет в этом царстве / Бессмертных Кощеев. И.Жук)*. Среди имен, воссоздающих «вечные» образы, встречаются Мефистофель, Илья Муромец, Ганнибал, Гамлет:

Врут, что я, мол, Мефистофель (И. Михалев); В Бога-Бога-Богатыри / Наши-наши-нашитыри / Тычут, чтоб ожил подлец, / Или я, или Муромец (С. Арно), Где ж ты, наш Ганнибал? Ты не знаешь, что / бал будет завтра на славу! / Завтра – быть иль не быть, завтра – кровью / Будить выйдем эту державу (И. Жук).

Нередко обыгрывается внутренняя форма имени, это создает эффект иронического осмысления «высоких» и одновременно шаблонных персонажей, что вполне соответствует традиции русских скоморохов, с которыми барды ощущали глубинную связь: *Я меч-кладенец Дураку дал на правое дело, / А он у драконов теперь самый первый холуй (И. Жук); Царевна-Лягушка состарилась злючею жабой; А Баба-Яга оказалась поистине бабой, / И нянчит внучат, усадив на свое помело (И. Жук); Мы с Лешим распили полбанки вчера в зоопарке (И. Жук); А бедная Золушка снова в золе день и ночь (И. Жук).*

Иногда мифологическое имя в соответствии с общей семантической неоднозначностью и амбивалентностью самого мифа как текста дает импульс к появлению разных сюжетов. Интересна в этом смысле семантика имени *Золушка*. С одной стороны, Золушка олицетворяет романтику, приобщенность к красоте и изысканности (в прототексте актуализируются связи со сценой бала, хрустальными туфельками, волшебным платьем): *Все про Золушек и принцев / Сочиняются слова. / Про мечту, девичий принц! / И другие кружева. / Про банкеты и паркеты, / клавишины на балах. / Про манжеты и горжеты (М.Анчаров)*. В другом случае Золушка отождествляется с покинутой женой – сюжет «бедной сиротки» [Мелетинский 1997], антиподом ей выступает Белоснежка в роли любовницы: *Я Золушку с принцем сводил, вот у них уже дочь... / А принц в Белоснежку влюбился, развелся и спился, / А бедная Золушка снова в золе день и ночь (И.Жук).*

Второй тип «сильных» текстов, значимых для бардовского творчества, – это, на наш взгляд, детские стихи, мы бы даже сказали, детский стихотворный фольклор, потому что конкретное авторство в данном случае совершенно несущественно, что сближает этот интертекстуальный слой с мифопоэтическим: *Как на Манькины именины / Испекли мы каравай. / А он взял и не явился – / Он тобой побаловал (М.Анчаров), Родилась елочка в лесу, / В лесу она росла. / А Новый год уж на носу, / Такие-то*

дела. / Мужик ту елочку срубил / И погрузил на воз, / Еще десяток повалил / И на базар повез. / Продал там с выгодой большой / И сахару купил, / И со спокойною душой / Горилки наварил. / Детишки пьют, старуха пьет, / И родственники пьют. / Встречают, в общем, Новый год / И песенку поют: «В лесу родилась елочка...» / – Эй, кум, еще налей! / «...Зимой и летом стройная...» / – Давай-ка веселей! (А.Крупп).

На наш взгляд, интерес к детским произведениям может быть связан с изначальным стремлением бардов к созданию альтернативного, сказочно-наивного мира с вечными ценностями, мира, где *по синим цветам бродят кони и дети* (М.Анчаров), в котором существует четкое разделение черного и белого, добра и зла, друзей и врагов. Так, в песне Ю.Устинова обращение к имени Андерсена связывается с размышлениями о конечности жизни и желанием вернуть детство: *Где ты, Андерсен, вернись. / Видишь, домик на картинке, / Видишь, стоптаны ботинки, / И к концу подходит жизнь.*

Иногда цитаты из детских стихов выступают в качестве актуализатора собственной философской идеи барда, которая «вчитывается» в прототекст. Примером могут служить маркированные, но неатрибутированные цитаты из А.Барто, использованные в песнях В.Луферова и Е.Клячкина: *Красный, синий, голубой – выбирай себе любой. Это наш закон людской, а не детская считалка: если выбран голубой, синего не брать, а жалко* (В.Луферов); *«Идет бычок, качается...» / О чем ему мечтается <...> И пусть доска качается, / Но только не кончается, / И пусть бычок не падает на ней* (Е.Клячкин).

Следующий интертекстуальный слой «ядерных» текстов – известные имена и произведения русской и мировой культуры. Интертекстуальные отсылки к ним в поэзии бардов, на наш взгляд, по большей части выполняют функцию «апелляции к авторитету» – маркера приобщения к «высокому» искусству: *Неровно вздрагивал фонарь, / И, сокращая расстоянья, / тень повторяла колебанья, / И царь лесной был снова царь <...> Не разбирая почему, / себя я смело им вручаю, / Я про себя так мало знаю, / Что и сомненья ни к чему* (Е.Клячкин), *Я стихи про Кармен сочиняю* (И.Михалев).

Заметим, что барды сравнительно редко используют цитаты-высказывания, предпочитая прецедентные имена, идеально соответствующие выполнению именно этой функции: *Ах, этот Моцарт, летящий вдали, / Эта тоска по его менуэту! / Бабушки нету, и золота нету, / Нового золота не завели* (А.Сухарев); *Да здравствуют музы! / Да здравствует Пушкин! / Да скроется тьма!* (М.Анчаров); *Ведь наши захотят потомки / И Пушкина, и Шишкина* (С.Арно), *И Николай Рубцов, И Антокольский Павел, / И даже несравненный светлый Блок / Не стали исключением из правил... / Поэт – лишь инструмент, / Диктует Бог. / Не связанным «наследьем» Эпикура, / приверженцам великого слепца / Вселенская доступна партитура / От сотворенья, / К благодати конца* (С.Татаринов).

Обращение к именам Пушкина и Хемингуэя, по нашему наблюдению, часто обозначает обращение к родственным душам: *Горела ввечеру свеча, / И ты в ладони головой поник. / Одни твои друзья в руках у палача, / Другие в кандалах бредут в Сибирь, в рудник <...> И А у тебя по вечерам / не гаснет долго в окнах свет, / И в обществе тригорских дам / Тебе, любимцу, равных нет <...> Лицейский друг твой, шурясь близоруко, / Старательно у пистолета нажимал курок. / Осечка раз, осечка два, осечка три – ни звука. / Какой из Кюхельбекера стрелок? <...> И совести твоей так беспощаден суд. / Не скоро выведет рука / И ляжет под пером строка: / «Во глубине сибирских руд...»* (В.Вихорев); *Все также ярок солнца свет, / Но стало, кажется, темнее, / Когда узнал я из газет, / Что нет в живых Хемингуэя <...> Нет, он не фантазер – чудака, / Он мир хотел счастливым видеть, / Не каждый ведь умеет так, / Как он, любить и ненавидеть* (А.Крупп «Смерть Хемингуэя»).

Если же в текст включена развернутая цитата, она чаще всего функционирует как поэтическая формула – знак «большой» литературы: *Как говорил поэт, звезда еще взойдет* (И.Михалев), *Еще взойдет звезда в созвездии удача* (Ю.Визбор), *Все так же, извини, прекрасны розы* (Ю.Визбор).

Идея высокого искусства, ассоциированная с именем творца, в ряде песен противопоставляется реалиям советского времени: *Вот стенка обвалилась / в моей сырой квартире, / И клад наружу вышел, / Родился, наболел. / В нем пушкинские письма /*

*Лежат, неровно дышат <...>...Двадцать пять процентов / От пушкинского слова / Мне так и не начислят – / Закон еще честней:/ Под гром аплодисментов/ вдруг выяснится новость,/ Что здесь я не прописан, / И сам себе – ничей <...>Духовное наследство / Не подлежит награде, / Пошли бы, – мне сказали, –/ Вы на берега Невы (С.Арно). В песне И.Жука один из самых сильных текстов культуры – Библия (актуализированная именами апостолов) сталкивается с другим «культурным» идеологическим текстом тоталитарной эпохи – моральным кодексом строителя коммунизма (одним из прототекстов которого также является Библия): *И сколько ж книг еще писать Луке, Иуде и/ Матфею – / Коль человеку человек есть друг, товарищ и / – палач.**

Итак, интертекстуальные знаки «ядерных» текстов культуры в бардовской песне – это чаще всего собственные имена и поэтические формулы, которые не связаны ни с конкретным автором, ни с конкретным текстом. Они воспринимаются как уже созданные, многократно употреблявшиеся в различном языковом окружении и потому ощущаются как то общее, которое может (и должно) быть присвоено и переосмыслено; «это способ индивидуального мышления о мире в категориях, выработанных коллективной поэтикой» [Кузьмина 1999: 199].

Иные функции выполняют **интертекстуальные знаки текстов, прецедентных для творчества бардов.** Эта категория текстов неоднородна и может быть разделена на несколько субкатегорий. К первой из них мы относим **модные «тексты культуры»**, эта группа достаточно «разношерстна» и, естественно, зависит от индивидуальных вкусов автора, своеобразия его личности и, конечно, от времени.

Например, песня Ю.Визбора “Товарищ женщина” построена на разного типа цитациях стихотворения В.Брюсова “Женщине” (“Ты – женщина, ты – книга между книг...”). Песня использует конструктивно-синтаксические особенности прототекста и его общую семантику преклонения перед женщиной для выражения собственных, новых смыслов новой эпохи (кстати сказать, в самом названии текста видится некая ирония по отношению к идеологическим стереотипам тоталитарного языка): *О, женщина, начало всех начал, о, песня колыбельная над миром! Какие ни рождались бы кумиры, их дальний путь венчает твой причал.*

Слову «товарищ» возвращается его первоначальное значение – настоящий друг, спутник в пути. Песня заканчивается строкой *Товарищ мой, любимая моя.*

Одна из функций диалога с текстами данной категории, на наш взгляд, может быть обозначена как функция привлечения внимания (развлекательная). Она заключается в упоминании наиболее известных, модных имен и спорных идей культурной жизни времени расцвета бардовской песни: *С Куро-Куросавой снимусь / У Бондарчука (С.Арно); Не верьте Брэму насчет крокодилов. Из яиц чаще выводятся цыплята, змеи и муравьи. У крокодилов же дело происходит совсем по-другому. А Брэм был хороший человек, знающий, но не пророк (В.Миляев “Как размножаются крокодилы”); И между нами белую черту мы сами провели, и наши трассы путями параллельными пошли. Холодное величье параллели. Идем в плену уставного нюанса. И главное – уйти от резонанса (В.Канер «К вопросу о некоторой несправедливости пятого постулата Эвклида»).* В этой же функции, по-видимому, выступают переключки с классическими блатными текстами: *Гоп-стоп, а ну, подвиньтесь, кореша / Гоп-стоп, я начинаю – значит, ша! / Гоп-стоп, я ваше дело сторона, / Я подойду из-за угла – и всем хана (И.Михалев).*

Вторая субкатегория прецедентных текстов – **«канонические», или «культовые»** (А.А.Грицанов) **песни родоначальников жанра**, бардов-поэтов: В.Высоцкого, А. Галича, Б.Окуджавы, Ю.Кима, а также получившие наибольший резонанс в «своем», «ближнем» круге (и вследствие этого большую имплицитную энергию) безошибочно узнаваемые произведения: «Как здорово...» Олега Митяева, «Атланты» Александра Городницкого, «Домбайский вальс» Юрия Визбора и некоторые другие. На наш взгляд, диалог с «культовыми» текстами используется двух функциях.

В диахроническом аспекте – в творчестве поэтов «новой», «молодой» волны – это функция почти религиозного поклонения. Как пишет Александр Мирзаян в своем программном для идеологии бардизма эссе «Авторская песня как база русской национальной идеи», «имена основоположников жанра авторской песни – Окуджавы, Высоцкого, Галича, Городницкого, Кима, Визбора – стали паролевыми, тестовыми на принадлежность к

общности нового самосознания. <...> Эти песни совершили наше внутренне преобразование. Они стали как бы нашей мирской, гражданской “литургией” атеистического общества» [Мирзаян <http://www.bard.ru>].

Можно сказать, что функция пароля способствует превращению отдельных интертекстуальных знаков таких прототекстов в поэтические формулы, для которых, как для формул классической литературы или мифа, важно только приобщение к бардовскому субстрату. *Щемящее чувство дороги; лыжи у печки стоят; милая моя, солнышко лесное; струна осколком эха пронзит тугую высь; лучшие гор могут быть только горы...* – вряд ли «средний» слушатель-читатель сможет точно назвать автора и конкретную песню-источник, но все безошибочно опознают бардовскую традицию.

Кстати сказать, обращение к поэтическим формулам жанра может быть как осознанным, так и бессознательным. Можно лишь предполагать, насколько важны для понимания песен А.Круппа или И.Михалева немаркированные знаки творчества Юрия Визбора: *наши лыжи у печки стоят* (А.Крупп) – *лыжи у печки стоят* (Ю.Визбор); *Вот и все. Расставаться пора бы* (И.Михалев) – *Вот и закончилось все, возвращаться пора* (Ю.Визбор). Еще труднее говорить об осознанной цитации в песнях современных бардов – Ю.Алейник, О.Арефьевой и др. *Ср. о чем мечтал, бродяга?* (Ю.Алейник) – *о чем грустишь, бродяга?* (О.Митяев), *А пока давай сыграем вальс* (О.Арефьева) – *слушай, давай станцуем вальс* (Ю.Визбор), *вдали эхо звенит, как моя золотая струна* (О.Арефьева) – *струна осколком эха пронзит тугую высь* (О.Митяев).

Здесь, по-видимому, уместно вспомнить о том, что цитата есть функция элемента текста, это то, что автор/читатель воспринимает и осознает как цитатный знак, таким образом, статус какого-либо знака как цитатного определяется в соответствии с когнитивной базой воспринимающего субъекта. Интересно, что, с учетом стертости индивидуального, личностного начала в бардовской песне [Кузьмина, Абросимова 2002], несущественно, какой из двух текстов выступает как мета-, а какой как прототекст. Можно полагать, что перед нами – поэтические формулы бардовской песни, интертекстуальные знаки бардовского сверхтекста.

Однако обращение к жанровым эталонам в бардовском творчестве возможно и с другой целью, причем в этом случае оно всегда осознанно и подчеркнуто. Это ирония (и даже самоирония), пародия на «образцы», «святыни» как проявление общего неприятия феномена толпы, слепого поклонения кумирам, характерного для официальной идеологии 60-70 гг.: *Если друг оказался вдруг/ и не сват, и не брат, а гад, / если сразу не разберешь,/ трезв он или «хорош»...Если парень ни бе, ни ме,/ если парень себе на уме,/ ты пока штурмовал облака,/ смотришь – нет рюкзака,/ ты напрасно слезы не лей, просто морду ему набей* (И. Михалев «Пародия на В. Высоцкого»), *Когда на сердце тяжесть и плохо в животе, спешите к Эрмитажу, пусть даже в темноте, где без питья и хлеба – тюремного пайка – Атланты держат небо на каменных руках. Стоят они, ребята – точеные тела, поставлены когда-то в чем мама родила* (Ю. Кукин. «Пародия на А. Городницкого»).

Характерно, что в пародиях прототекст остается узнаваем: обычно сохраняется его сюжетно-композиционный шаблон, ритмическая структура. Например, в песне И. Михалева «Как, здорово?». Пародия на О. Митяева» используются цитаты из текста-источника, данного в эпиграфе *Ты что грустишь, бродяга, а ну-ка, улыбнись*: ссылки на первые слова прототекста (*Изгиб гитары желтой* – у О. Митяева, *Из губ гитары желтой; Избит гитарой желтой* – у И. Михалева), а также ключевые фразы прототекста: *Ты что грустишь, бродяга? А ну-ка, улыбнись!* (О. Митяев) – *Ты что слюну глотаешь? А ну-ка, облизнись!* (И. Михалев); *И кто-то очень близкий тебе тихонько скажет: / - Как здорово, что все мы здесь сегодня собрались* (О. Митяев) – *И зал вздохнет тихонько и обреченно скажет: / - Как здорово, что все мы здесь сегодня собрались; И скажет кто-то, стоя перед воротами рая: / – Как здорово, что все мы здесь сегодня собрались; И кто-то в очень сером по рации доложит: / – Как здорово, что все они сегодня собрались* (И. Михалев).

Вообще говоря, эпиграфы и посвящения, как быстро опознаваемые знаки текстов, частотны в бардовских произведениях. Так, эпиграф к песне И. Михалева «Посвящение I фестивалю Авторской Песни в Саратове» – известная цитата из Б. Окуджавы: *Когда придет дележки час, / Калач ржаной не нас*

поманит. При кажущейся самодостаточности окуджавской цитаты между песнями устанавливается диалог-спор: становится важным разный смысл, вкладываемый авторами в это почти афористическое выражение.

В песне Б.Окуджавы *ржаной калач* – отвлеченная метафора некоего неземного блага: *Когда ж придет дележки час, / Не нас калач ржаной поманит, / И рай настанет не для нас, / Зато Офелия всех нас помянет. / Пока ж не грянула пора / Нам отпавляться понемногу, / Возьмемся за руки, друзья, / Возьмемся за руки, друзья, / Возьмемся за руки, ей-богу.* И. Михалев создает пародию на советский режим с его бесконечными очередями в «дележки час». Метафора Б.Окуджавы прозаизируется, овеществляется: калач как библейский символ подкупа превращается в обычный, даже дефицитный, «продукт питания». И даже сакральный для бардов призыв *Возьмемся за руки, друзья* иронически переосмысливается: *Красиво взявшись за руки, не раз / Стояли мы, но вот какая штука – / Несут калач. «А ну, отдай-ка руку! / Вы не стояли! Я не видел вас!».*

Особенностью «канонических» текстов, является их огромный энергетический потенциал, способность вступать в резонанс с множеством сознаний и текстов. Как показало время, одним из наиболее востребованных пародией прототекстов является шуточная песня Ю.Визбора «Зайка». Интертекстуальный маркер этого текста – синтаксический прием: *Ты мой космос, дружок, ты мой космос, / Ты мой космос, – я твой астроном. Ты мой остров, дружок, ты мой остров, / Ты мой остров, я твой Робинзон. Ты мой лагерь, дружок, ты мой лагерь, / Ты мой лагерь, я твой арестант. / Ты мой зайка, дружок, ты мой зайка, Ты мой зайка, я дед твой Мазай* (Ю.Визбор).

И.Михалев в пародии на Визбора использует в качестве эпиграфа всем известную первую строчку прототекста и ряды сопоставлений: *Кем приходишься мне ты – не знаю. / ...Ты мой остров, я твой Робинзон. / ...Ты мой космос, я твой астроном. / ...Ты мой лагерь, я твой арестант. / ...Ты мой Зайка, я дед твой Мазай.* Новый текст продолжает ряды парадоксальных ассоциаций: *Я твой поезд, дружок, я твой поезд, / Ты – Каренина Анна моя. Я хозяин твой, дворник Герасим, / Ты – мое дорогое Муму. Я твой автор, дружок, я твой автор, / Я твой автор, ты – мой*

гонорар. / Ты мой Визбор, дружок, Ты мой Визбор. / Ты мой Визбор, я – твой Михалев.

Далее этот шаблон подхватывается в хите «Зайка моя», исполняемом Ф.Киркоровым: *Зайка моя, я твой зайчик. / Ручка моя, я твой пальчик. / Рыбка моя, я твой глазик. / Банька моя, я твой тазик* и т. д.

Текст А.Земского «Новая песня о старом» – пародия скорее не на Визбора, а на попсовый текст Киркорова. Автор сталкивает два эпиграфа: *"С чем сравню я тебя – угадай-ка...Ты мой зайка, дружок, ты мой зайка"*(Юрий Визбор); *"Зайка моя, я твой зайчик..."*(Филипп Киркоров) – и создает собственные ряды сопоставлений: *Ты – моё здраво-ВОХР-охраненье, / Я, увы, – мини-стервство твоё. Ты – от зайки евонного уши, / Я – от деда Мазая весло... Если Алла, пардон, – Пугачева, Я, пардон, – Емельян Пугачев.*

Таким образом, пародируются «сильные», самые известные, часто исполняемые тексты, которые можно назвать символами бардовской культуры. Как правило, интертекстуальными знаками становятся легко узнаваемые, запоминающиеся единичные тексты. Любопытно также отметить, что «классическая» бардовская песня 60-х широко использует иронию и самоиронию как своего рода обязательный принцип жизненной философии, так что, по сути дела, готовит почву для постмодернистского «иронического мышления».

Наконец, третья категория прецедентных прототекстов – **тексты друзей** – поэтов «ближнего круга», не обязательно общеизвестных, но значимых для автора. По-видимому, для таких интертекстуальных знаков также первична функция кодирования, пароля, направленная на выявление «своей» аудитории «посвященных» («Мы с тобой одной крови – ты и я...»). С ее помощью между автором и адресатом устанавливаются отношения «свой/чужой»: обмен цитатами при общении и выяснение способности коммуникантов их адекватно распознавать позволяет установить общность как минимум их семиотической (а возможно и культурной) памяти или даже их идеологических и политических позиций и эстетических пристрастий [Интертекстуальность//www.krugosvet.ru]. В этом поэзия бардов сходна с поэтической практикой акмеистов, постоянно «договариваю-

щих», интерпретирующих друг друга, спорящих друг с другом и потому создающих единый Текст. Кстати, в истории бардовского движения нередки случаи, когда барды исполняли песни друг друга, что порой даже создавало путаницу и недоразумения по поводу авторства.

При всем сходстве двух последних источников цитации отметим существенную разницу: именно из песен друзей чаще заимствуются фразы, схожие по функции с поэтическими формулами, служащие для поддержания единства песен, их диалога между собой. В этом случае цитация является фактом авторского сознания или же превращается в интеллектуальную игру с читателем. Фразы же, взятые из текстов бардов-классиков, чаще опознаются как «чужое» слово, хотя индивидуальное авторство в них стерто, и труднее подвергаются ассимиляции в новом тексте.

Примечательно и то, что пародии на песни поэтов «ближнего круга» не столь распространены, как на «культовые» песни: по-видимому, подтверждается мысль Н.А.Фатеевой, что чем больше дистанция между прототекстом и метатекстом, тем сильнее проявляется игровой характер в обращении с ним [Фатеева 2000].

Подведем некоторые итоги. Бардовская песня в качестве прототекстов использует «ядерные» тексты культуры (среди которых миф, детские стихи и произведения классической литературы), «чужие» прецедентные тексты, находящиеся на гребне моды, и «сильные» тексты других бардов. Характер использования интертекстуальных знаков и их функции в новом тексте (метатексте) определяются прежде всего маркированностью прототекстов в бинарной оппозиции «свое/чужое». То, что воспринимается как свое, стремится к превращению в поэтическую формулу – знак не конкретного, а некоего типового сверхтекста, в которой индивидуальное авторство неощутимо, а эксплицитная энергия преобладает над имплицитной. Существование «культовых», «канонических» бардовских произведений и переходящих из текста в текст поэтических формул сохраняет эксплицитную энергию, которая и формирует поэтику бардовской песни, не дает жанру размыться, раствориться в других, смежных жанровых формах.

В бардовской песне используется единая область цитации, которая «нередко определяется коллективными установками – требованиями эстетического канона, школы» [Кузьмина 1999: 117]. Вероятно, здесь можно говорить о специфической бардовской поэтической традиции, препятствующей появлению авторской индивидуальности. Таким образом, и сам феномен интертекстуальных переключек, и круг преце-

дентных текстов могут быть рассмотрены как жанрообразующие факторы.

Бардовская песня появилась в практически идеальных социальных условиях для вступления в резонанс. Примат общественного над личным, громкость, обязательность официальной идеологии спровоцировали стремление людей к «вечным» темам, «тихой» романтике, свободе выбора. Примечательно, что бардовская песня с ее сказочно-наивным художественным миром, диалогом с «сильными» текстами культуры не стала злободневным жанром, явно показывающим несправедливость и утопичность советского режима и призывающим к борьбе против него. Созданная как альтернатива маршам и речевкам, легко запоминаемая и исполняемая интимная песня нашла отклик легче и быстрее, чем тексты Е.Замятина, И.Бродского, А. Солженицына, к восприятию которых общество оказалось еще не готово. Вследствие сильного резонанса – постоянного обращения к текстам этого жанра, многократного перепевания, а также создания новых песен на основе существующих – энергия бардовской песни продолжала возрастать. По-видимому, этот процесс замедлился со времени распада СССР. Однако и сегодня бардовская песня не устает нас удивлять.

Многие утверждают, что *король умер*: «вместе с легализацией каткомбной культуры и исчезновением столь плодотворного для авторской песни ощущения “сопротивления материала”, энергии противостояния, исчез, по-видимому, и творческий импульс ее развития» [Левин 2001]. Другие полагают, что ничто не исчезает бесследно, а только меняется, обретает новые формы – «в бардовскую песню влилась новая волна молодых сил» (Александр Дулов), «она уже стала самой влиятельной силой несущей диктат языка, ценностных установок, культуры переживания, культуры чувств» (Александр Мирзаян). Нам представляется, что в последние несколько лет общество начинает уставать от открывшегося потока информации и все больше стремится к простым, легким для восприятия текстам, в которых прозрачны оппозиции добра – зла, своего – чужого. Поэтому, вероятно, бардовская песня с ее «вечными» ценностями и доступной формой, более понятная и гармоничная, чем эстрадные, блатные песни, рок-поэзия и романсы, останется востребованной. Правы мы или нет – покажет время.

Источники материала

- Авторская песня. Антология /Сост. Д.Сухарев. – Екатеринбург, 2004
В пути и на привале. Сборник авторских песен. – Минск, 1989.
Песни лагеря НОУ. – Омск, 1997.
Песни у ночного костра. – М.,1996 – <http://www.bard.ru>

Литература

- Аннинский Л. Барды. – М., 1999.
- Интертекстуальность //www.krugosvet.ru
- Кофанова В.А. Музыкальный текст XVII–XVIII веков как когнитивный артефакт бардовской песни XX столетия // Мировая культура XVII–XVIII веков как метатекст: дискурсы, жанры, стили. Материалы Межд. научн. симпозиума «Восьмые Лафонтеновские чтения». Серия “Symposium”, выпуск 26. – СПб., 2002.
- Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. – Екатеринбург – Омск, 1999.
- Кузьмина Н.А., Абросимова Е.А. «Возьмемся за руки, друзья...» (поэтическая картина мира в авторской песне) // Филологические заметки. – Пермь, 2002.
- Курилов Д.Н. Авторская песня как жанр русской поэзии советской эпохи (60-70-е годы): Дисс. ...канд. филол. наук. – М., 1999.
- Левин Л.И. Авторская песня // HN-Monthly. 08'2001 // <http://vakh.online.com.ua/hotnews/archive/m2001-08-1.html>; [http://subscribe.ru /archive/ culture.Bardsong/200107/04221552](http://subscribe.ru/archive/culture.Bardsong/200107/04221552)
- Левина Л.А. Грани звучащего слова. Эстетика и поэтика авторской песни. – М., 2002.
- Мелетинский Е.М. Сказки и мифы // Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 2. – М., 1997.
- Мирзаян А. «Авторская песня как база русской национальной идеи». <http://www.bard.ru/esse>.
- Пищальникова В.А., Сорокин Ю.А. Введение в психопэтику. – Барнаул, 1993.
- Фатева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. – М., 2000.

©Кузьмина Н.А., 2005
©Абросимова Е.А., 2005