Бартош Осевич

Автобиографический мотив детства в избранных авторских песнях Булата Окуджавы, Владимира Высоцкого и Александра Галича

Autobiographical Childhood's Motif in the Author's Songs by Bulat Okudzhava, Vladimir Vysotskii, and Alexander Galich

This article is devoted to the analysis of different strategies used in order to personalize history through the recollection of private childhood experiences by the famous Soviet-era 'bards' Bulat Okudzhava, Vladimir Vysotskii and Alexander Galich. Different models of poetic autobiographical writings are discussed and compared, revealing a number of diverse approaches employed by the poets. The use of the memory of childhood is an attempt to create a highly private experience while, at the same time, historical references are used in order to create the backdrop for personal revelations. The treasured childhood memory thus brings to life a highly individual reflection on a troubled historical past.

Автобиографический жанр чаще всего находит свое литературное оформление через повествовательные прозаические конструкции. Тем не менее, формы автобиографического нарратива не ограничиваются только прозой: альтернативой автобиографической прозе, наряду с драматургией, является поэтическое лирическое творчество. Именно оно, в отличие от других способов кодирования смыслов в художественном слове, характеризуется максимальной насыщенностью и глубоко личностным авторским началом.

Поэзия по своей природе является 'документом души', хранящим память об эмоциях, пережитых ее создателем в момент творчества. Представляя собой, пожалуй, самый естественный способ авторпрезентации, лирика одновременно способна запечатлеть богатый фактографический материал, имеющий несомненную автобиографическую ценность.

Среди многих поэтических явлений, возникших в XX столетии в русском культурном пространстве, особого внимания и пристального исследо-

вания заслуживает авторская песня. Зародившийся в период 'оттепели', этот новый литературно-музыкальный феномен разрушил прежнюю модель функционирования лирики. Его создатели, уяснив, что в советской действительности положительные качества эпохального изобретения Гуттенберга принадлежат лишь только группе подчиненных официальной власти литераторов, предприняли попытку обнаружить 'нехоженный путь', благодаря которому их художественное слово могло бы 'добраться' до реципиента. Оставаясь поэтами, они стали также композиторами, музыкантами, певцами, сценаристами, режиссерами, актерами и конференсье, ориентировавшись, в первую очередь, на живой контакт со слушателем. Вследствие этого поющие писатели создавали не только "вербальную культуру", но и "аудиокультуру", которая также включала аудиовизуальный элемент (Wysłouch 2001; Wysłouch 2009: 15–18). Их лирика изначально предназначалась не для чтения, а для того, чтобы ее слушать, или слушать и смотреть во время полуофициальных концертов. Особо емким и продуктивным оказался в этом плане жанр песни (Kloch, Rysiewicz 1993:

789), поликодовый характер которого обеспечил передачу смыслов с помощью поэтического текста, снабженного мелодией, авторской интонацией и жестом.

Одной из самых ярких особенностей авторской песни является способность этого синкретичного вида искусства передавать информацию одновременно с помощью нескольких кодов. Благодаря этому особый статус приобретает авторское начало, так как в этом жанре¹ именно автор несет ответственность за все компоненты произведения: он имеет непосредственную возможность широко и многогранно раскрыть в них разные ипостаси своей личности. Рэчел Платонов убедительно доказывает, что авторская песня в послесталинский период оказалась для поэтов-бардов надежным инструментом для самовыражения и для определения своего отношения к окружающей действительности (Platonov 2012: 46).

¹ Появляющееся в настоящей статье и укоренившееся в обыденном сознании словосочетание 'жанр авторской песни' лишь условно, поскольку авторская песня на самом деле представляет собой 'метажанр', открытый к контакту с различными видами искусства, включая еще и другие литературные и внелитературные жанровые образования.

Эти наблюдения не столько акцентируют первостепенную роль авторского начала в авторской песне, сколько косвенно создают новую перспективу для поисков автобиографического элемента на разных структурных уровнях песенной поэзии поэтов-бардов. Таким образом, возникает идея 'постоянной автобиографичности' авторской песни, которая выносит обсуждение этой проблемы за пределы анализа отдельных автобиографических тем, мотивов или образов, возникающих в поэтическом тексте. Автобиографическая ценность авторской песни обуславливается неизменным присутствием самого автора, который словом, интонацией, жестом, манерой исполнения раскрывает все многообразие собственного внутреннего мира.

Авторская песня стала любимой формой художественного выражения для многих российских художников слова. Среди них следует особо выделить имена Булата Окуджавы (1924–1997), Владимира Высоцкого (1938–1980) и Александра Галича (1918–1977). Названные авторы, благодаря огромному вкладу, внесенному в обогащение и развитие этого нового литературного явления, совершенно справед-

ливо считаются его классиками. Этот факт отражается в зарождении в конце XX столетия 'окуджавоведения', 'высоцковедения' и 'галичеведения' как отдельных отраслей литературоведения, ориентированных на многогранное осмысление как личностей Окуджавы, Высоцкого и Галича, так и феномена их песенного творчества. Несмотря на то, что исследовательский всплеск интереса к этим поэтам наступил сравнительно недавно, в рамках новых литературоведческих субдисциплин возникло уже немало количество работ, изучающих их поэтическое наследие (Сokolova 2002; Левина 2002; Абельская 2008; Кулагин 2009; Кулагин 2013; Рассадин 1990; Фризман 1992; Крылов 2001). Одновременно развивается и сопоставительный подход к творчеству поэтов-бардов, имеющий свое начало в проекте Владимира Новикова. Ученый, выделив из общего контекста авторской песни имена трех крупнейших ее представителей – Окуджаву, Высоцкого и Галича – и объединив их в особый культурный и поэтический контекст, условно названный ученым "ОВГ" (Новиков 1999; Новиков 2001), убедительно доказал перспективность будущих

компаративистских исследований песенной поэзии этих мастеров художественного слова. Яркие творческие личности этих классиков авторской песни достаточно полно отражаются в авторской песне как синкретичном виде искусства, который уже самим своим названием акцентирует роль и значение автора-творца всех составляющих этот жанр компонентов. Сама личность поэта становится объектом изображения в поэтическом тексте авторской песни, который таким образом превращается в автобиографический рассказ о поэте и о его времени.

Изучение произведений художественной литературы через фильтр их автобиографичности позволяет обратиться к информации, находящейся за пределами текстового анализа, но тем не менее предоставляющей адекватную исследовательскую перспективу для максимально точного прочтения текста. Выявлению автобиографического элемента в литературном наследии художников слова безусловно способствуют поиски биографических сведений. Однако, необходимость учесть информацию об авторе, которая хранится как в его личных высказываниях, так и в высказыва-

ниях его современников, а также в дневниках, мемуарах и воспоминаниях, часто усложняет процесс исследования. Самым естественным в таком случае является отказ от принципа автономности художественного текста. Вследствие этого литературное произведение получает референтный статус, а его семантика оформляется за счет взаимоотношений между реальным миром, а не миром художественным, отражающим окружающую действительность.

В песенном творчестве Окуджавы, Высоцкого и Галича интересным и нуждающимся в литературоведческом анализе является автобиографический мотив детства. Изображение детства не является основным и первостепенным компонентом художественного мира этих выдающихся российских поэтов-певцов, однако само присутствие этого элемента в их поэтических текстах отмечалось уже литературоведением (Urban-Podolan 2008: 67–90; Канчуков 1997: 25–29; Кулагин 2009а). Обращение классиков авторской песни к автобиографическому опыту детства имеет не случайный, а глубоко обоснованный характер. Однако специального рассмотрения требуют не столько

причины, по которым этот компонент оказался включенным в лирику поэтов-исполнителей, сколько его взаимосвязь с формальными способами его выражения. Уже сама альтернативность метажанра, в котором работали указанные авторы, давала им возможность обращаться к особому типу восприятия советского времени, существовавшего параллельно с навязываемым государством официозом и часто даже исключавшим его. Авторская песня давала возможность к перемещению акцента с государственного дискурса истории на сугубо личный, когда фокус на исключительности места собственной личности в историческом процессе становился нарушением общепринятого государственного нарратива. В итоге включение 'детского элемента' превращалось в предлог к поискам неискаженной идеологией гармонии, корни которой были непременно связаны с самым нежным и чистым периодом человеческой жизни. С другой стороны, такой подход выражал попытку поэтов противопоставить безличной массе личную неповторимость, нашедшую свое выражение в выборе ими на заре 'оттепели' нового синкретического вида

искусства. Искренность интонаций Окуджавы, Высоцкого и Галича, их стремление любой ценой высказать свои мысли и суждения, вынужденная 'игра в прятки' с цензурой – все это имеет свое начало в свойственной детству спонтанности и нерегламентированности, нашедшей художественное продолжение в поэтико-музыкальном творчестве. Память о детском периоде жизни, разносторонне воплощенная бардами в разнообразных поэтико-музыкальных жанровых моделях, представляет собой яркое доказательство желания сберечь 'взрослыми' поэтами детские впечатления, личные переживания, а также опыт эпохи, формировавшей их характер, взгляды и систему ценностей. Каждый из названных авторов, отличающихся неповторимостью художественного мышления и оригинальностью творческого почерка, пытался выбрать свою исключительную форму поэтического выражения, воспользоваться самой подходящей ему моделью автобиографичности.

В качестве методологической основы предпринятого мною анализа я остановлюсь на двух автобиографических моделях, рассматриваемых сегодня в современном литературоведе-

нии. Это экстравертный способ изображения, фокусирующий внимание на событиях, участником, либо свидетелем которых был пишущий субъект. Такой подход дает возможность рассказать о конкретном историческом моменте и воспроизвести реальность мира, в котором живет поэт. Отличительной чертой второй интровертной модели является способность передать весь спектр внутренних эмоций, переживаний и ощущений, испытываемых самим автором (Sławiński 2000: 50–51). Российские поэты-барды, благодаря жанрово открытой авторской песне, могли реализовать как интровертную (Окуджава), так и экстравертную (Высоцкий) модель. Третьим способом оформления автобиографического рассказа стала смешанная модель повествования, которой пользовался Галич для своей автобиографической лирики.

Интересной попыткой воскресить память о собственном детстве является *Песенка об Арбате* Окуджавы (1959)².

²В случае синкретичной авторской песни, изначально бытующей исключительно в звуковом пространстве, печатные издания поэтических текстов поэтов-бардов имеют вторичный характер, уступая место авторскому исполнению произведений в сопровождении музыкального ак-

Название московской улицы, которое рядом с жанровым определением ('песенка') появляется в заглавии поэтико-музыкального произведения автора, несомненно ассоциируется с детским и юношеским периодами жизни самого Окуджавы. Это реально существующее место может восприниматься как географический синоним детства, поскольку именно на Арбате, в доме 43, находилась коммунальная квартира № 12, в которой Окуджава провел свои первые 16 лет (Кулагин 2009: 143–144). Невольно цифра 16 становится частью перманентного арбатского мифа, созданного Окуджавой, поскольку, как замечают исследователи, она не вбирает в себя времени, проведенного поэтом в Тбилиси и на Урале (Urban-Podolan 2008: 92; Розенблюм 2013: 102). Тем не менее, Арбат является одной из самых существенных составляющих его лирики, представляя собой, как совершен-

компанемента. Следует подчеркнуть, что на страницах печати поэзия молодых литераторов легализовалась гораздо позже своего возникновения. Поэтому в настоящей статье в скобках упоминается не год публикации, а год возникновения конкретных песен, о завершенности которых свидетельствовало их первое публичное исполнение.

но справедливо замечают Наум Лейдерман и Марк Липовецкий, “сказочный мир взрослых людей, которые доводят памятью детства, точнее – тем светлым, незамутненным чувством жизни, которое свойственно только детству и юности” (Лейдерман, Липовецкий 2001: 93). Наблюдения ученых совпадают с мыслями, высказанными самим поэтом, который утверждал, что одним из последствий его временной оторванности от родного Арбата была ностальгия, в итоге породившая мечту “вдохнуть родные запахи детства”, где все казалось писателю “теплым, самым дорогим на земле” (Розенблюм 2013: 104). Лирический персонаж песни-стихотворения, называя Арбат “своим”, раскрывает близкую связь, соединяющую его с одной из самых известных и узнаваемых улиц Москвы; при этом само использование притяжательного местоимения “мой” указывает на субъективность восприятия. Арбат становится для окуджавского героя синонимом многоцветной и разнообразной жизни, красоте которой определяют бинарные оппозиции “радости” и “беды”. Одновременно он является и предлогом для поэтической рефлексии о време-

ни детства, его уходе и невозможности возврата. Неслучайно Окуджаву уподобляет Арбат “реке” (“Ты течешь, как река. Странное название! // И прозрачен асфальт, как в реке вода” [Окуджава 2008: 65]), подвижность которой отражает в себе идею необратимости времени. Эта метафора содержит в себе также мотив прощания навсегда, непосредственно связанного с уходом из жизни любимых людей. Поэт ребенок репрессированных родителей сознательно избегает фактографических подробностей, пытается избавиться от мучительных воспоминаний путем перенесения их на литературную почву, подменяя собственную травму гармоничной картиной улицы детства.

Интровертная автобиографическая позиция, занимаемая Окуджавой, реализуется благодаря использованию поэтом определенной жанровой формы. В этой связи следует упомянуть жанр песенки, являющийся самым распространенным в лирике российского барда. Яркой особенностью *Песенки об Арбате* является ее небольшой объем и глубокая поэтичность характеристики, соответствующие генологическим координатам лирической модели песенки (Kloch,

Rysiewicz 1993: 787). Окуджава в произведении, состоящем из трех четырех строчных строф, вспоминает арбатское детство и через метафорический образ, вобравший в себя авторские чувства и эмоции, совершает поэтическое путешествие в довоенное прошлое. Эмоциональный накал стихотворного текста барда увеличивается за счет наличия в нем трехкратно повторяющихся обращений к улице детства (“Ах, Арбат, мой Арбат” [Окуджава 2008: 65]). Они выполняют функцию своеобразного припева, свойственного мелодичному жанру песенки. Так, избегая фактографических подробностей, свойственных, в первую очередь, автобиографическим нарративным прозаическим формам, Окуджава – тонкий лирик, апеллирует к эмоциональному миру своего слушателя, к его чуткости и чувствительности. Этому способствует ориентация стихотворения на распев в сопровождении гитарного аккомпанемента, а также исключительная и неповторимая нежная исполнительская манера Окуджавы, углубляющая впечатление от вербального текста.

Глубоко автобиографический характер имеет и *Баллада о*

детстве Высоцкого (1975). Этот факт подтверждается самим автором в одном из комментариев к указанной песне. Поэт прямо называет ее “автобиографической” (Скобелев 2012: 249). Вместе с тем, он высказывает мысль об универсальном типологическом потенциале своего произведения, которое, как признавался сам автор – актер Театра на Таганке, “и о моем детстве, ну и, наверное, о детстве многих моих ровесников и сверстников” (там же, 250). Таким образом, Высоцкий в предваряющем балладу авто-мета-тексте косвенно раскрывает перед слушателем тайну собственной поэтической лаборатории, суть которой состоит в использовании экстравертного варианта автобиографического нарратива.

Высоцкий снабжает текст *Баллады о детстве* многочисленными знаками автобиографического письма. Среди них важнейшими являются упоминание года рождения поэта, конкретная информация о его возрасте, месте жительства и профессии его отца. Связь песенного персонажа Высоцкого с реальной биографией поэта-певца подчеркивается использованием в качестве фона конкретных исторических событий, из которых складывалась

его биография. Следует отметить, что раннее детство будущего классика авторской песни совпало с периодом Большого террора и Великой Отечественной войны, а более сознательные детские годы прошли в одно время со второй волной сталинских репрессий, захлестнувшей послевоенное советское общество. В автобиографической памяти Высоцкого хранятся сведения, как предшествующие его рождению, так и формирующие военный и послевоенный хронотоп. Это память о репрессиях второй половине 30-х годов XX века: “Спасибо вам, святители, // Что плюнули да дунули, // Что вдруг мои родители // Зачать меня задумали – // В те времена укромные // Теперь – почти былинные, // Когда срока огромные // Брели в этапы длинные” (Высоцкий 1997: 385). Это воспоминания о военном времени, отмеченном бомбардировками Москвы немецкой авиацией и борьбой ее жителей с зажигательными бомбами: “...Не боялась сирены соседка, // И привыкла к ней мать понемногу, // И плевал я – здоровый трехлетка – // На воздушную эту тревогу! // Да не все то, что сверху, – от бога, – // И народ ‘зажигалки’ тушил; // И как малая фронту

подмога – // Мой песок и дырявый кувшин” (там же, 386). В тексте *Баллады о детстве* содержится также и панорамное описание послевоенного периода. В нем говорится о возвращении военных и эвакуированных гражданских лиц: “Возвращались отцы наши, братья // По домам – по своим да чужим... // [...] // То у Попова Вовчика // Отец пришел с трофеями. // Трофейная Япония, // Трофейная Германия... // [...] // Взял у отца на станции // Погоны, словно цацки, я, – // А из эвакуации // Толпой валили штатские” (там же, 387); росте преступности и возникновении московских ‘блатных компаний’: “Из напильников делали ножи. // Они воткнутся в легкие, // От никотина черные, // По рукоятки легкие // Трехцветные наборные... // [...] // Сперва играли в ‘фантики’, // В ‘пристенки’ с крохоборами, – // И вот ушли романтики // Из подворотен ворами” (там же, 388–389); а также о новой волне репрессий: “Пророчество папашино // Не слушал Витька с корешем – // Из коридора нашего // В тюремный коридор ушел. // [...] // И кончил ‘стенкой’, кажется” (там же, 388–389). Высоцкий, описывая свою собственную реальность, знакомит чи-

тателя/слушателя с частной историей, однако его творческая задача значительно шире демонстрации опыта собственного советского детства. Этот опыт превращается в масштабную историческую и страноведческую рефлексию, раскрывая при этом поколенческий опыт его сверстников. Автобиографическую функцию выполняют и отсылки к топографическим деталям. Среди них центральное место занимает московский “Дом на Первой Мещанской – в конце” (там же, 386). Адресная конкретность изображенного поэтом дома не только соответствует реальности, но и имеет сугубо биографический характер. Именно в здании № 126, располагавшемся недалеко от сегодняшнего Рижского вокзала, находилась коммунальная квартира, в которой маленький Высоцкий прожил в общем 7 лет (Скобелев 2012: 255). Перенося его в мир песенной поэзии, автор *Баллады о детстве* создает топос родного дома. Регина Лубас-Бартошиньска совершенно справедливо замечает, что этот прочно укоренившийся в литературе образ, тесно связан с жанром автобиографического романа (Lubas-Bartoszyńska 1993: 191). Распространению этого топоса спо-

собствуют и другие формы художественного выражения, ярким доказательством служит и названная авторская песня Высоцкого. Таким образом, наличие топосного элемента у барда свидетельствует о его верности литературной традиции, а также о его стремлении раскрыть особенности детского периода собственной жизни посредством проверенных автобиографических мотивов. Поэт, создавая картину коммуналки, в которой “Все жили вровень, скромно так, – // Система коридорная, // На тридцать восемь комнаток – // Всего одна уборная” (Высоцкий 1997: 386), вспоминает о проведенном в ней довоенном, военном и послевоенном детстве, которое, несмотря на сопровождающие его исторические потрясения, сложилось довольно счастливо и благополучно.

Внедрению экстравертной модели автобиографического описания способствует использование Высоцким лироэпического жанра баллады. Эта пограничная литературно-музыкальная форма оказалась особо привлекательной для поэта-актера-певца, работавшего в новом синкретичном виде искусства, каким в начале 60-х годов прошедшего столетия была авторская пес-

ня. Огромный художественный потенциал баллады скрывается в ее трех родовой природе, которая подробно исследуется Иренеушом Опацким (Ораскі 1970: 5–82). Это исключительное качество жанра тонко почувствовал Высоцкий: в *Балладе о детстве* соединились сильное эпико-драматическое и лирическое начало.

Ядро песни составляет компактный сюжет, излагающий события и знакомящий с судьбами персонажей. Его предельная сжатость является последствием небольшого объема поэтического текста. Существенное место в структуре баллады занимает фигура лирического персонажа, выступающего в качестве рассказчика. Высоцкий, предоставляя слово автобиографическому герою, дает ему возможность рассказать о людях и событиях, хорошо известных самому автору. С другой стороны, в тексте баллады ясно слышен голос и других персонажей. Следует подчеркнуть, что, как утверждает Андрей Скобелев, за исключением одной героини – Пересветовой тети Маруси, все имена, отчества и фамилии, появляющиеся в автобиографической *Балладе о детстве*, реальны (Скобелев 2012: 267). Среди та-

кого рода действующих лиц следует перечислить Евдокима Кирилыча, еврейку Гисю Моисеевну, тетю Зину, Попова Вовчика и его отца. Их реплики появляются в песне в виде цитат, приведенных героем-рассказчиком. Графически они выделяются кавычками, а на исполнительском уровне акцентируются с помощью интонации: “Она ему: ‘Как сыновья?’ // ‘Да без вести пропавшие! // Эх, Гиська, мы одна семья – // Вы тоже пострадавшие! // Вы тоже – пострадавшие, // А значит – обрусевшие: // Мои – без вести павшие, // Твои – безвинно севшие” (Высоцкий 1997: 387); “Мы спросили – зачем? – он в ответ: // ‘Коридоры кончаются стенкой, // А тоннели – выводят на свет!” (там же, 388). Второй способ приведения чужих высказываний осуществляется посредством косвенной речи, которой пользуется герой-рассказчик, перифразирующий слова других персонажей: “Он дом сломал, а нам сказал: // ‘У вас носы не вытерты, // А я, за что я воевал?!’ – // И разные эпитеты” (там же, 389). Этот прием отличает и подчеркивает присущее балладе эпико-драматическое начало. Динамика и емкость жанра выражается и небольшим количеством действующих лиц,

появляющихся в песенном театре Высоцкого. Автор избегает подробных вводных описаний балладных персонажей – их характеристика выражается через цитату или через отсыл к поступку.

Отголоски памяти детства слышны также в автобиографичной *Песне про велосипед* Галича (1968?)³. Однако в этом случае мотив детской мечты, материализующейся в заглавном образе “взрослого велосипеда”, является лишь только предлогом для автобиографических раздумий о современной зрелому поэту ‘застойной’ действительности. Концептуальной сердцевинной произведения барда-эмигранта является некий парадокс, заклю-

³Особую проблему представляет собой датировка поэтических текстов Галича. Следует подчеркнуть, что авторские рукописи этого художника слова, в подавляющем большинстве случаев, не датировались. Похоже дело обстоит с авторскими фонограммами, возникавшими во время нелегальных выступлений поэта-певца. Несмотря на огромную работу, выполненную текстологами, до сих пор не удалось определить точных дат возникновения многих поэтических текстов Галича. К их числу принадлежит *Песня про велосипед*. Поэтому в настоящей статье, вслед за А. Костроминым – составителем одного из самых авторитетных изданий поэзии Галича (Галич 2000) – вызывающая сомнения в точности дата дается с вопросительным знаком.

чающийся в воскрешении детского рая, который ребенок все-таки стремится покинуть в момент взросления. Этот казалось бы лишенный смысла эмоциональный круговорот имеет свою логику, поскольку, с одной стороны, выражает детское стремление к самостоятельности и независимости, а с другой, предстает как метафора закабаленности взрослого человека в условиях советской реальности.

Несбывшаяся вовремя мечта о велосипеде трансформируется в новую мечту о книжном издании собственных произведений, которую выражает сходный по профессии и тождественный по взглядам с внешним автором лирический субъект: “О, как мне хочется, взрослому, // Потрогать пальцами книжку // И прочесть на обложке фамилию // Не чью-нибудь, а мою!..” (Галич 2000: 227). Однако, эта мечта не может осуществиться в то время, когда страницы официальной печати открывались исключительно лояльным по отношению к власти писателям. Эту данность советского времени с детской наивностью вытесняет из своего сознания лирический герой стихотворения: “То книжку-то можно?! Книжку! // Ее почему – никак?! // [...] // Дорого с суперобложкой? – //

К черту суперобложку! // Но нету суперобложки, // И переплета нет..." (там же). Таким образом, через собственный жизненный опыт Галич выражает травму целого поколения творческой интеллигенции, неспособного смириться с тем, что "Партийная Иллиада" подавляет отличающийся неповторимостью и разнообразием мир нелегальной литературы. С другой стороны, пропитанная автобиографическими аллюзиями песня-стихотворение Галича, содержит и 'пророчество', сохранившее свою актуальность в контексте литературной судьбы как автора *Песни про велосипед*, так и его собратьев по перу: "Немножко пройдет, немножко, // Каких-нибудь тридцать лет. // И вот она, эта книжка, - // Не в будущем, в этом веке! // Снимает ее мальчишка // С полки в библиотеке! // А вы говорили - бредни! // А вот - через тридцать лет!.." (там же, 228). Так Галич предвосхищает процесс 'возвращения' русской литературы, благодаря которому напечатанные в самиздате и тамиздате, либо распространявшиеся в 'магнитиздате' шедевры опальных авторов, начиная со второй половины 80-х годов XX века, постепенно становились общественным до-

стоянием в России. Однако, пророчество Галича сбылось лишь только после его смерти. При жизни автор заменил в своей мечте о мобильности "детский, трехколесный велосипед" на гитару. Для поэтов-бардов, выбравших авторскую песню, а также для их слушателей, именно гитара стала емким символом новой динамично развивающейся культуры, выражающей стремление к свободе посредством мгновенно распространяющихся музыкально-литературных произведений.

Песня про велосипед, в которой отражается реальный жизненный опыт Галича, разделяемый за пределами текста авторами со сходной поэту судьбой, представляет собой яркий пример реализации смешанного интровертно-экстравертного способа автобиографичности. Галич раскрывает перед слушателем/читателем свое глубоко личное желание стать полноценным участником литературного процесса и наконец занять должное место среди представителей высокой культуры. Тем не менее, он постоянно нарушает рамки внутренней событийности: сугубо личный эпизод вписывается в контекст окружающей поэта тоталитарной действительности.

сти. Надежным инструментом для проведения подобного рода операции является жанр песни, превалирующий в поэтической лаборатории барда-эмигранта. Будучи певцом-аккомпаниатором, Галич оставался прежде всего поэтом, воспользовавшимся авторской песней как средством распространения своих стихотворных текстов. Галич неслучайно выбрал собственно песню, которая, как совершенно справедливо замечает Тереса Косткевичова, была самым древним жанром лирической поэзии, образовавшимся на основании естественной связи между лирикой и музыкой (Kostkiewiczowa 1994: 173; Kostkiewiczowa 2000: 387). Песня, сохранив свое пограничное происхождение, могла превратиться как в самостоятельную литературную форму, так и остаться музыкально-вокальным жанром. Поэтому жанровая особенность песни заключается в ее двойственной природе, благодаря которой поэтический текст – без нанесения ущерба семантике – может исполняться под музыкальный аккомпанемент, а также кодироваться с помощью письма и дешифроваться в процессе традиционного чтения. Галич, мелодекламируя на кухонных концертах

Песню про велосипед, ожидал времени, когда поклонники его поэтического таланта, слушающие его стихи-песни, смогут вместе с ним пережить иной опыт общения с поэтом и самостоятельно прочесть напечатанные стихотворения. Подводя итоги вышесказанному, следует подчеркнуть, что жанрово открытая авторская песня дала возможность наиболее интересным и своеобразным поэтам, работавшим в этом жанре, сбересть в звучащем художественном слове автобиографический мир детства. Так, например, пользуясь музыкально-поэтической формой песенки, Окуджава сосредоточился на интровертной модели. Вследствие этого в его *Песенке об Арбате* пространство московской улицы его детства стало фоном для автобиографических раздумий об эмоциях и переживаниях, хранящихся во памяти писателя. Совершенно другой способ автобиографического рассказа реализуется в *Балладе о детстве* Высоцкого. Эпико-драматическое начало поэтического жанра баллады способствовало развитию экстравертной автобиографической модели. Вследствие этого поэт-актер-певец, вспоминая детство, перенес акцент на образ эпохи и поставил своей

задачей воскрешение памяти об ушедшей исторической эпохе. Галич, совмещая в своей *Песне про велосипед* опыт обоих коллег по перу и гитаре, через призму прошлого, задумывается над биографическим настоящим и, восстанавливая в памяти детские эмоциональные переживания и потери, пишет картину современной ему действительности. Обращение к памяти детства

становится приемом, с помощью которого поэтам-бардам удается вписать свой личный опыт в историю страны, но не подчинить личное начало доминанте истории, а скорее наоборот, сделать историю фоном для рассказа о личном и сокровенном.

Библиография

Абельская 2008: Р. Абельская, *Каждый пишет, как он слышит. Поэтика Булата Окуджавы*, УГТУ–УПИ, Екатеринбург, 2008.

Высоцкий 1997: В. Высоцкий, *Сочинения в двух томах*, У-Фактория, т. 1, Екатеринбург, 1997.

Галич 2000: А. Галич, *Дни бегут, как часы: Песни, стихотворения*, Изд-во Локид, Изд-во ЭКСМО-Пресс, М., 2000.

Канчуков 1997: Е. Канчуков, *Приближение к Высоцкому*, Культура, М., 1997.

Крылов 2001: А. Крылов, *Галич – «Соавтор»*, Благотворительный фонд Владимира Высоцкого, М., 2001. Кулагин 2013: А. Кулагин, *Поэзия Высоцкого: Творческая эволюция*, Эхо, Воронеж, 2013.

Кулагин 2009а: А. Кулагин, *Детство как лирическая тема Галича // А. Крылов (сост.) Галич: Новые статьи и материалы*, Булат, вып. 3, М., 2009, с. 45–59.

Кулагин 2009б: А. Кулагин, *Лирика Булата Окуджавы: научно-популярный очерк*, Булат – КГПИ, Москва – Коломна, 2009.

Левина 2002: Л. Левина, *Грани звучащего слова (эстетика и поэтика авторской песни): Монография*, Нефть и газ, М., 2002.

Лейдерман, Липовецкий 2001: Н. Лейдерман, М. Липовецкий, *Современная русская литература, Книга 1: Литература «Оттепели» (1953–1968-е годы)*, Эдиториал УРСС, М., 2001.

Новиков 1999: В. Новиков, *Окуджава – Высоцкий – Галич. Проект исследования*, // А. Крылов, В. Щербакова (сост.), *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, ГКЦМ В. С. Высоцкого, вып. III, т. 1, М., 1999, с. 233–240.

Новиков 2001: В. Новиков, *Треугольник будет... ОВГ в науке, критике и поэзии последних лет* // А. Крылов, В. Щербакова (сост.), *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, ГКЦМ В. С. Высоцкого, вып. V, М., 2001, с. 559–569.

Окуджава 2008: Б. Окуджава, *Стихотворения*, Эксмо, М., 2008.

Рассадин 1990: С. Рассадин, *Я выбираю свободу (Александр Галич)*, Знание, М., 1990.

Розенблюм 2013: О. Розенблюм, “...Ожидание большой перемены”. *Биография, стихи и проза Булата Окуджавы*, РГГУ, М., 2013.

Скобелев 2012: А. Скобелев, “Много неясного в странной стране...” III: *Материалы к комментированию избранных произведений В.С. Высоцкого*, Эхо, Воронеж, 2012.

Соколова 2002: И. Соколова, *Авторская песня: от фольклора к поэзии*, Благотворит. Фонд Владимира Высоцкого, М., 2002.

Фризман 1992: Л. Фризман, “С чем рифмуется слово истина...”. *О поэзии А. Галича*, СПб., 1992.

Kloch i Rysiewicz 1993: Z. Kloch, A. Rysiewicz, *Piosenka* // A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka (red.), *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Zakład narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków, 1993, pp. 787–790.

Kostkiewiczowa 1994: T. Kostkiewiczowa, *Pieśń* // J. Sławiński (red.), *Podręczny słownik terminów literackich*, Open, Warszawa, 1994, pp. 173–174.

Kostkiewiczowa 2000: T. Kostkiewiczowa, *Pieśń*, // J. Sławiński (red.), *Słownik terminów literackich*, Ossolineum, Wrocław – Warszawa – Kraków, 2000, pp. 386–387.

Lubas-Bartoszyńska 1993: R. Lubas-Bartoszyńska, *Między autobiografią a literaturą*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 1993.

Opacki 1970: I. Opacki, *Ballada literacka – opis gatunku* // I. Opacki, Cz. Zgorzelski, *Ballada*, Wrocław – Warszawa – Kraków, 1970, pp. 5–82.

Platonov 2012: R. Platonov, *Singing the Self. Gouitar Poetry, Community, and Identity in the Post-Stalin Period*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2012.

Sławiński 2000: J. Sławiński, *Autobiografia* // J. Sławiński (red.), *Słownik terminów literackich*, Ossolineum, Wrocław – Warszawa – Kraków, 2000, pp. 50–51.

Urban-Podolan 2008: A. Urban-Podolan, *Poezja Bułata Okudźawy: Między poetyką a interpretacją*, Uniwersytet Zielonogórski, Zielona Góra, 2008.

Wyślouch 2001: S. Wyślouch, *Literatura i semiotyka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2001.

Wyślouch 2009: S. Wyślouch, *Ruchome granice literatury* // S. Wyślouch, B. Przymuszała (red.), *Ruchome granice literatury. W kręgu teorii kulturowej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2009, pp. 7–25.