

**Е. В. Купчик,
Тюменский государственный
университет**

**ОБ ОДНОМ «ЖАНРЕ»
АВТОРСКОЙ ПЕСНИ
(Альфред Тальковский
и его композиции)**

Авторская песня как уникальное явление русской культуры второй половины XX в. на протяжении последних лет служит объектом научных исследований, в которых рассматриваются как общетеоретические вопросы, так и проблемы творчества отдельных авторов. Вполне сформировавшейся следует признать такую область литературоведческой науки, как высококоведение; в состоянии становления находится оруджавоведение; имеется ряд серьезных исследований творчества Ю. Визбора, А. Галича, А. Городницкого и других авторов. Вместе с тем можно говорить о недостаточной разработанности ряда вопросов, касающихся как отдельных творческих индивидуальностей, так и явления в целом.

Сложность изучения авторской песни объясняется не в последнюю очередь спецификой самого феномена. Синкретизм авторской песни не позволяет вписать ее в строгие рамки одного из традиционных видов искусства: она имеет отношение и к поэзии, и к музыке, и к театру. Отнесение ее к песенному литературному жанру требует существенных оговорок относительно неразделимости в ней поэтического, музыкального и исполнительского начал — при явном главенстве первого, что и делает авторскую песню объектом внимания прежде всего филологов. Имеющиеся в настоящее время определения авторской песни носят весьма широкий характер: ее называют «многогранным социокуль-

турным явлением, в известном смысле — общественным явлением 50-90-х гг.» [Новиков 1997:9], «новым явлением искусства» [Беленький 1990:9], «фактом социокультурной реальности» [Распутина 1997:3], «формой контркультуры советской эпохи 60-80-х гг.» [Жебровска 1994:20] и т. д. Подобная обобщенность определений обусловлена тем, что авторская песня представляет собой своеобразный комплекс художественных явлений. Это так называемые студенческие песни 50-60-х гг., большей частью безымянные; творчество авторов стихов, музыки, являющихся одновременно исполнителями и аккомпаниаторами; поэтов, не пишущих музыки к своим стихам и не исполняющих их (яркий пример — Д. Сухарев); музыкантов-исполнителей-аккомпаниаторов, не пишущих стихов (А. Дулов, С. Никитин); поэтов-музыкантов-исполнителей, пользующихся «чужим» аккомпанементом (А. Горodницкий); многочисленных исполнителей не своих песен.

При отнесении авторской песни к литературному песенному жанру возникают свои сложности: сам жанр песни в качественном отношении весьма неоднороден, к тому же авторские песни соотносятся и взаимодействуют с иными литературными и даже публицистическими жанрами. К примеру, выделяются песни с ярко выраженным балладным началом, песни-сказки, песни-эссе, песни-репортажи и др. Есть и более крупные формы: в авторской песне, отмечает В. И. Новиков, в частности, в творчестве А. Галича, можно обнаружить целые «песенные поэмы» [Новиков 1997:9].

Список «жанров» авторской песни следует дополнить своеобразным видом литературно-музыкальных произведений, связанных с именем известного автора и исполнителя Альфреда Михайловича Тальковского. Профессиональный артист, один из лучших чтецов бывшего СССР, лауреат Всероссийских конкурсов А. Тальковский в течение нескольких десятилетий работает в авторской песне. Высокая оценка его творчества слушателями, критикой нашла свое отражение в многочисленных газетных и журнальных публикациях, рецензиях на его концерты, проходящих в десятках городов. Научное же изучение творчества Тальковского находится в начале пути.

По-видимому, одним из первых должен быть исследован вопрос о специфическом «жанре», введенном в авторскую песню

А. Тальковским. Особенность данного жанра заключается в том, что стихи, музыка и песня не просто сосуществуют, а «переплетаются, образуя какое-то совершенно новое качество» [Рудый 1983:3]. А. Тальковский «отошел от привычной формы творчества большинства бардов, которые, как правило, ведут беседу отдельными песнями, реже циклами. Ему больше по душе композиционная многоплановая основа» [Гольдфарб 1984:3]. Подобное объединение стиха и песни (а иногда и прозы) использовал и А. Галич. В. А. Зайцев в работе, посвященной поискам Галича в сфере большой поэтической формы, вполне убедительно показывает, что поэт создал «уникальные для нашего времени произведения — поэмы в стихах и песнях» [Зайцев 2000:378].

Подобное заключение вполне, на наш взгляд, применимо и к А. Тальковскому. Композиции Тальковского и Галича можно объединить, пожалуй, только по формальному признаку (соединение поющего и непоющего текстов). Одно из существенных различий произведений двух этих авторов заключается в том, что Галич использовал собственный литературный материал, а композиции Тальковского создаются на основании текстов других авторов, однако же при сохранении творческой индивидуальности самого Тальковского. Само обращение — почти одновременное — двух деятелей авторской песни (работающих, заметим, независимо друг от друга) к созданию своеобразных «поэм» является одним из свидетельств активизации в 60-е годы XX века поисков в области крупной формы — поисков, затронувших и авторскую песню.

Представляется возможным — вслед за самим Тальковским — назвать этот «жанр» композицией (отметим, что «композиция» фигурирует и среди обозначений, используемых Галичем). Данное определение не вполне терминологично даже с добавлением характеристик «поэтико-музыкальная» или «песенно-поэтическая», однако отражает суть явления. Одним из важнейших отличий композиций Тальковского от популярных в советское время «монтажей» является то, что автором музыки, режиссером, чтецом, певцом и аккомпаниатором является один человек, главная задача которого — передать слушателю глубинный смысл поэтического произведения. В композициях А. Тальковского сочетаются декламация, мелодекламация и пение, встречаются и

небольшие по объему музыкальные фрагменты. Музыка у Тальковского не является простым аккомпанементом, малозаметным «фоном стиха», а вступает в диалог с текстом. А. Тальковский неоднократно использует эффект ритмического несовпадения музыки и стиха с целью подчеркивания поэтической мысли. Следует отметить, что согласование звучащего (непесенного) стиха и сопровождающей его музыки само по себе является технически сложной задачей для исполнителя, читающего стихи под собственный аккомпанемент. Необходимо отметить, что композиции А. Тальковского не представляют собой простого чередования стихов и песен, обычного у концертирующих бардов. Каждая композиция является собой поэтическое и музыкальное единство, достигаемое разными способами, с обязательной общей темой — как поэтической, так и музыкальной, с сопряжением ключевых образов. В филологическом аспекте такую композицию правомерно рассматривать как связный текст со всеми присущими ему категориями и свойствами.

Среди композиций А. Тальковского — «Красные кони» (по стихам Э. Багрицкого, П. Когана, М. Кульчицкого, В. Луговского), «Беспокойная песня» (М. Кульчицкий, Ю. Кукин, В. Попов), «Был год сорок какой-то...» (В. Смолдырев), «Повесть о Наде Рушевой» (М. Дахие), композиции по стихам А. Вознесенского, Б. Окуджавы, А. Лобановского и др. Для автора весьма важен гражданский пафос поэзии. Этому не противоречит неоднократно цитируемое Тальковским утверждение «Петь нужно только любовь», принадлежащее Эдит Пиаф, поскольку «Разве, когда артист исполняет со сцены песню о любви, он говорит только о двоих? Ведь эти двое живут в мире, они живут среди людей» [Рудый 1983:3].

Наиболее часто исполняемыми являются композиции А. Тальковского по стихам его любимейших поэтов — Булата Окуджавы и Петра Вегина.

Обратив пристальное внимание на творчество Б. Окуджавы со времени появления первых же его песен, А. Тальковский стал одним из наиболее ярких исполнителей его песен, автором музыки на его стихи (можно назвать, например, «Песенку о Фонтанке», известную в «песенном» качестве именно благодаря Тальковскому, а также композицию по стихам и песням Окуджавы «Ваше Величество, Женщина»). Двух авторов объединяет сход-

ство художественных, эстетических, идейных установок. Вместе с тем окуджавские строки в данной композиции выстроены и «оформлены» в соответствии с творческой индивидуальностью самого Тальковского. Так, композиция отличается более открытой эмоциональностью, чем составляющие ее стихи и песни Окуджавы: данный эффект достигается как исполнительскими, так и собственно композиционными средствами.

Основу композиции «Ваше Величество, Женщина» составляет песня «Эта женщина! Увижу и немею...» Структура произведения выглядит следующим образом: музыкальная тема композиции — «Эта женщина...» (первая строфа) — «Ситцевые женщины» (стихи) — «Пробралась в нашу жизнь клевета...» (стихи) — музыкальная тема композиции — «Эта женщина...» (вторая строфа) — «Мне нужно на кого-нибудь молиться...» (стихи) — «Ваше Величество, Женщина» (песня) — «Где-то там, где первый лег ручей...» (стихи) — «Эта женщина...» (первая строфа).

Композициям Тальковского свойственно сочетание двух принципов организации — принципа подобия, заключающегося в «выражении сходства между элементами объективного и субъективного мира, а также в последовательном, непротиворечивом развитии мысли» [Чернухина 1990:120], и принципа контраста, состоящего в «обнаружении противоречия или противопоставления при изображении элементов объективной или субъективной действительности» [там же]. Принцип подобия проявляется в последовательном разворачивании темы, намеченной в начальной строфе. Параллельно с темой женщины, к которой герой испытывает сильное чувство, развивается тема гаданья, лживой молвы; наличествует градация (нарастание экспрессии), охватывающая практически весь текст, а также кольцевая композиция. Принцип контраста находит свое выражение в антитезе. Сама группировка текстов А. Тальковским выявляет и подчеркивает противопоставления Б. Окуджавы. Человек оппозиционен толпе; героиня — «ситцевым женщинам», относящимся к ней настороженно, а также миру, в котором существует герой; молчание героев — громкому голосу клеветы. При исполнении композиции Тальковским оппозиции укрупняются — в первую очередь за счет того, что «положительное» соотнесено с песен-

ным планом, а «отрицательное» представлено декламацией, иногда сопровождаемой сдержанным и жестким гитарным аккомпанементом.

«Ваше Величество, Женщина» отличается единством образа лирического героя. Отмеченная нами близость героев А. Тальковского и Б. Окуджавы [Купчик 2001:113-114] проявляется и в данной композиции. Среди объединяющих тексты смысловых компонентов образа героя особо значимы «возвышенное отношение к женщине», «неприятие лжи», «способность к сильному чувству» и некоторые другие. Объединяет тексты и образ героини — женщины земной и одновременно возвышенной, «своей» и вместе с тем отстраненной от житейской суеты. Композицию отличает и единство образа пространства. Лирический сюжет разворачивается на фоне обыденных городских реалий — дома, улицы, и лишь в кульминации на смену конкретному пространству приходит пространство-абстракция, обладающее признаком удаленности («Где-то там...»). Слуховые образы композиции создаются с помощью лексем со значением тишины (немею, молчаливы, тишина) и звучания (крик, хрипела, набормочут и т. п.). Тишина, положительный фон для чувства героя («увиджу и немею»), связана и со скрытой угрозой («Молчаливы. Ко всему готовы.»), и с душным, темным миром — средой обитания героя («Тьмою здесь все занавешено, И тишина, как на дне»). Громкость звука также амбивалентна: она свойственна и клевете, и обращенному к героям голосу свыше, подобному «мартовской канонаде».

Другим автором, к творчеству которого А. Тальковский обращается на протяжении многих лет, является Петр Вегин. Его стихи легли в основу двух композиций — лирической «Женщина во спасение» и философской «Лет лебединый». В отличие от «Ваше Величество, Женщина», где автор использует мелодии Б. Окуджавы, композиции по стихам Вегина полностью озвучены музыкой Тальковского.

Структура «Женщины во спасение» такова: «Телеграмма» (стихи, фрагмент «Чем дольше я тебя люблю, тем больше я тебя люблю») — «Ночью, лежа на спине лицом к звездам...» (проза) — «Нам не хватит свечи» (песня) — «Светает» (песня) — «Моря и океаны тоже имеют память...» (стихи) — «Женщина во спасение» (песня, фрагмент) — «На тебя все оглядываются...»

(стихи) — «Женщина во спасение» (песня, фрагмент) — «Телеграмма» (песня).

Ведущий принцип организации композиции — подобие, принцип контраста проявляется на строфическом уровне. Содержание текста разворачивается последовательно, стихи П. Вегина подобраны и расположены таким образом, что выстраиваются в историю человеческих взаимоотношений. Исходной смысловой точкой является осознание героем силы своей любви («Чем дольше я тебя люблю, тем больше я тебя люблю... Ночью, лежа на спине лицом к звездам, я понимаю, как я вас люблю...»), кульминационной — вывод «Женщина во страдание — это и есть спасение». Проявление принципа подобия обнаруживается в широком использовании А. Тальковским градации на уровне текста — от констатации в первых строках силы любовного переживания к венчающему композицию заключению о беспредельности чувства: «И больше, кажется, нельзя, но больше все-таки возможно». В «Женщине во спасение» ярко проявляет себя градация как смысла, так и экспрессии: начавшись с раздумчивого монолога, текст и его исполнение становятся все более эмоциональными, а в заключительной части композиции эмоциональную окрашенность приобретает целый ряд последовательно расположенных высказываний. Принцип подобия проявляется также в кольцевой композиции текста.

«Женщина во спасение» представляет собой монолог героя, семантика образа которого включает в себя прежде всего компоненты, относящиеся к восприятию героем любимой женщины. Содержание самохарактеристик («Я переворачиваю во рту, как дети карамель, три сладких слова: «я Вас люблю»; «Я, наверное, похож на старую детскую заводную игрушку, все время повторяющую одно и то же: «Я Вас люблю») отражает его самоощущение: как ребенок, едва начинающий познавать мир, видит его загадочным, так и герой не находит ответа на свои вопросы — почему он любит, что означает выражение лица любимой. Во фрагментах «Светает» и «Моря и океаны тоже имеют память...» образ героини включает в себя ряд образов природы (береза, радуга, ручейки, море, свет), «приравниваясь» тем самым к образу мира, познавая который герой испытывает радость и страдание.

Композиция «Лет лебединый» построена следующим образом: «Лет лебединый» (песня, фрагмент) — «Карусель» (проза, фрагмент) — «Я не забуду своей колыбельной» (песня) — «Карусель» (проза, фрагмент) — «В парусиновых брюках...» (песня, текст которой не принадлежит П. Вегину) — «Карусель» (проза, фрагмент — песня — проза, фрагмент) — «Лет лебединый» (песня, фрагмент).

Оба принципа организации композиции — подобие и контраст — существуют в единстве, причем контраст переходит в подобие. Герой, взволнованный осенним летом лебедей, анализирует свою жизнь, продвигаясь в воспоминаниях от старости к детству. Отметим, что на настоящий момент герой Тальковского старше вегинского. Автор композиции, созданной вскоре после написания П. Вегиним соответствующих стихов, с течением времени внес в текст коррективы. В частности, строка П. Вегина «Мы еще не седые, но для каруселей уже староваты» звучит у Тальковского так: «Мы давно уж седые и для каруселей давно староваты». Осуществить переход от позднего возраста к раннему помогает движение карусели — воплощение времени. Образ карусели, один из ключевых в поэзии Вегина, в данной композиции является центральным. Плавное круговое движение стирает контраст между разными этапами жизни героя, а приход в мир и уход из него в сознании героя сближаются: у медали, полученной им от жизни, «на лицевой стороне колыбельная, на обороте ее — поминальная».

Принцип подобия проявляется не только в последовательном развертывании содержания текста (и отдельных его фрагментов), но и в параллелизме, градации, прослеживающейся на уровне как всей композиции, так и ее составляющих, а также кольцевой композиции. Градации сопутствует (на уровне фрагментов композиции) анафора. Данная стилистическая фигура, одна из излюбленных у П. Вегина, в композиции А. Тальковского также занимает весьма заметное место, что достигается наличием анафоры почти во всех фрагментах текстов, включенных в композицию.

Подводя некоторые итоги, отметим, что каждая из композиций А. Тальковского — целостное произведение, не имеющее ничего общего (за исключением некоторых формальных примет)

с компилятивными «монтажами», структурированное в соответствии с логическими законами, отличающееся цельностью образа лирического героя, стилевой гармонией, единством образной системы. Из литературных жанров к композициям Тальковского ближе всего поэма. Вместе с тем надо отметить, что композиция — это литературно-музыкальное произведение, где весьма важная роль принадлежит музыкальному плану, актуализирующему словесный ряд. Отдельные фрагменты композиций исполняются и как самостоятельные вокальные произведения («Светает», «Я не забуду своей колыбельной»), занимая свое место среди авторских песен, написанных автором музыки — исполнителем на чужие стихи.

Создание и исполнение композиций требует от автора чуткости к слову, логики мышления, музыкального дарования и исполнительского мастерства — как вокального, так и «чтецкого», что в полной мере присуще А. М. Тальковскому.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беленький Л. П. Единица измерения — песня // Возьмемся за руки, друзья!: Рассказы об авторской песне. М., 1990.
2. Гольдфарб С. Диалоги Альфреда Тальковского // Советская молодежь». 1984 г. 7 апреля /Иркутск/.
3. Жебровска А. И. Авторская песня в восприятии критики (60-80 гг.). Дис. ... докт. филол. наук. М., 1994.
4. Зайцев В. А. «Поэма в стихах и песнях». О жанровых поисках в сфере большой поэтической формы. // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. IV. М., 2000. С. 358-378.
5. Купчик Е. В. Семантика образа лирического героя в поэзии А. М. Тальковского // Славянские духовные ценности на рубеже веков. Тюмень, 2001. С. 108-114.
6. Новиков В. И. Авторская песня как литературный факт // Авторская песня: Книга для ученика и учителя. М., 1997.
7. Распутина С. П. Социально-ценностное и мотивационное своеобразие советского бардового движения 1960-1980 гг. Автореф. дисс. ...канд. филос. наук. М., 1997.
8. Рудый Г. «Гитара — мой партнер» // Комсомолец. 1983 г. 2 апреля /Челябинск/.
9. Чернухина И. Я. Основы контрастивной поэтики. Воронеж, 1990.