Бартош Осевич

Сказ в жанровых песнях Александра Галича

Studia Rossica Posnaniensia 37, 249-259

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

STUDIA ROSSICA POSNANIENSIA, vol. XXXVII: 2012, pp. 249-259. ISBN 978-83-232-2519-5. ISSN 0081-6884.
Adam Mickiewicz University Press, Poznań

СКАЗ В ЖАНРОВЫХ ПЕСНЯХ АЛЕКСАНДРА ГАЛИЧА

SKAZ IN GENRE SONGS BY ALEXANDER GALICH

БАРТОШ ОСЕВИЧ

ABSTRACT. This article is devoted to an analysis of genre songs by Alexander Galich. Thanks to the epic element presented in these songs, the poet uses skaz to create a portrait of a contemporary epoch. By introducing skaz, which is a method of narration imitating the oral utterance, the author strictly refers to the literary tradition of Gogol, Babel and Zoshchenko. The main role of Galich's skaz is irony, which can be perceived only by a prepared reader, whom the poet is counting on.

Bartosz Osiewicz, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań – Polska.

Вопрос о „жанровом" характере авторских песен Александра Галича и наличии в них „сказового" элемента является, пожалуй, одним из более интересных и нуждающихся в глубоком исследовании. Однако попытки его изучения обречены на столкновение с рядом методологических трудностей, связанных с многозначностью самих терминов „жанр" и „жанровый" по отношению как к авторской песне в целом, так и к песенной поэзии Галича в частности, а также с исключительной природой художественного слова барда-драматурга, которое, возникнув в рамках названного культурного феномена, благодаря своей структуре соединяет в себе различные родовые и жанровые начала.

Следует отметить и подчеркнуть, что в обыденном сознании укрепилось словосочетание „жанр авторской песни", однако если воспринимать его через призму указаний генологии, оно становится лишь условным, что убедительно прослеживается в АП-ведении[1]. Одним из первых обратил на это внимание Владимир Новиков, который совершенно справедливо заметил, что внутри „магнитофонной поэзии" существуют другие жанры, которыми пользуются поэты-исполнители в своем творческом процессе[2]. Такого же мнения Инна Со-

[1] Такую, не претендующую на академичное звучание, аббревиатуру для обозначения науки, занимающейся изучением масштабного явления русской культуры второй половины прошедшего столетия, каким была авторская песня, предложил в своей монографии Анатолий Кулагин. См.: А.В. К у л а г и н, *Барды и филологи: авторская песня в зеркале литературоведения*, Коломна 2011, с. 22.

[2] См.: В.И. Н о в и к о в, *Авторская песня как литературный факт*, [в:] *Авторская песня*, сост. В.И. Новиков, Москва 1997, с. 9.

колова, которая пишет о конвенциональности синонимического употребления определений „жанр" и „авторская песня", а также об открытости жанровой структуры песенной поэзии для вхождения в нее новых изысканных жанровых образований[3]. Лариса Левина, в свою очередь, воспринимает „авторскую песню" как „довольно сложную и разветвленную систему, включающую рефлексы как литературных, так и фольклорных жанров"[4]. Схоже рассматривает феномен „гитарной поэзии" Владислав Зайцев, который не обошел молчанием проблему многожанровой природы песен-стихотворений, которые создавали и исполняли русские поэты-барды[5]. В свете этих высказываний можно сделать вывод, что авторская песня на самом деле была „метажанром", который благодаря исключительной конструкции, а также положению в пространстве взаимного проникания различных видов искусства как будто автоматически становился открытым на многочисленные традиции, что, в свою очередь, способствовало богатому использованию бардами возможностей, какие предоставляла лирика, вместе с остальными литературными родами, а также создавало условия для творческой обработки широкого спектра жанров, находящихся вне словесного искусства. Благодаря такому синтезу могли возникнуть песни с сильной эпической и драматической окраской (песни-рассказы, песни-новеллы, песни-спектакли), поэтические произведения, отсылающие к миру музыки и сосуществующие с ним (песни-баллады, песни-романсы), а также стихотворения, связанные с собственно музыкальными жанрами, которые, не покидая звукового пространства, от природы не нуждаются в сопровождении художественного слова (песни-вальсы, песни-марши). Доказательством такого диалога являются тоже попытки, предпринятые бардами, изобрести совсем новые, „нелирические" жанры (песни-пейзажи, песни-портреты, песни-репортажи, песни-письма, песни-инструкции).

Авторские песни Галича впечатляют многочисленностью и разнообразием жанровых образований. Их названия часто появляются в заглавиях поэтических произведений писателя и представляют собой своеобразный ключ к исследованию особенностей его поэтики, для которой характерны использование, а иногда творческое переосмысление конкретных жанровых схем. Все это подтверждает факт, что Галичу, как совершенно справедливо замечает Владислав Зайцев, „было присуще своего рода жанровое мышление"[6].

---

[3] См.: И.А. Соколова, *Авторская песня: от фольклора к поэзии*, Москва 2002, с. 36–37.

[4] См.: Л.А. Левина, *Грани звучащего слова* (*эстетика и поэтика авторской песни*): *монография*, Москва 2002, с. 56.

[5] См.: В.А. Зайцев, *„Поэма в стихах и песнях". О жанровых поисках в сфере большой поэтической формы*, [в:] его же, *Окуджава. Высоцкий. Галич. Поэтика, жанры, традиции*, Москва 2003, с. 174–175.

[6] См.: В.А. Зайцев, *В поисках жанра: о „маленьких поэмах" Александра Галича*, [в:] *Галич. Проблемы поэтики и текстологии*, сост. А.Е. Крылов, Москва 2001, с. 34; он же, *„Я выбираю свободу"*, [в:] его же, *Окуджава. Высоцкий. Галич...*, указ. соч., с. 41.

Однако „жанровая" природа авторских песен Галича проявлялась не только в насыщении заглавного компонента генологическими терминами и в построении художественного текста согласно их стилистическим признакам. Рядом с такого рода произведениями Галич выделял в его поэтическом наследии особый разряд „жанровых" песен, критерием принадлежности к которому было не столько подчинение строгим литературоведческим формулировкам, сколько наличие в песнях бытового сюжета, что, как утверждает Андрей Крылов, создавало аналогию с „жанровой живописью"[7]. Именно последняя группа требовала от автора специальных творческих усилий, что подчеркивалось Галичем в его интервью. На вопрос „как долго вы работаете над песнями?" бард отвечал:

Иногда очень долго. Особенно над жанровыми. Самые трудоемкие вещи – это жанровые. Потому что происходит отбор по языку... Иногда полгода, семь, восемь месяцев. Скажем, „Прибавочную стоимость" (имеется в виду *Баллада о прибавочной стоимости* – Б.О.) я бросил на середине, потому что сам не знал, чем она кончится, и никак не мог найти решение. Бросил и вернулся к ней так примерно через полгода, и тогда написал „Парамонову" (имеется в виду *Красный треугольник* – Б.О.) писал месяцев пять, наверное, шесть[8].

Звеном, объединяющим обе перечисленные Галичем „жанровые" песни, которые возникали в процессе кропотливой работы с художественным словом, является „сказ"[9]. Однако ориентация Галича на „чужую", не авторскую речь, переполненную косноязычием, феней, неправильно произносимыми иностранными словами, штампами официальной пропаганды, жаргонными выражениями, не является отличительной чертой лишь двух песен-стихотворений, заглавия которых назвал сам писатель. В масштабе всего поэтического творчества барда-драматурга можно вычленить существенный пласт произведений, в которых поющий поэт употребляет сказ.

Существование „жанрового" и „сказового" элементов в авторских песнях Галича взаимосвязано и взаимообусловлено. Обыгрывая „двойное" понимание писателем определения „жанровый" по отношению к своей лирике, можно

---

[7] А.Е. К р ы л о в, *О жанровых песнях и их языке.* (*По материалам творческого наследия А. Галича*), [в:] *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. I, Москва 1997, с. 366.

[8] *Александр Галич: „Помни о мельнике!"* (*Неизвестные страницы Новосибирского фестиваля песни 1968*). *Публикация К. Андреева*, [в:] *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. II, Москва 1998, с. 441.

[9] „Сказ" понимается здесь, согласно классической дефиниции, как двухголосое повествование, которое соотносит автора и рассказчика, стилизуется под устно произносимый, театрально импровизированный монолог человека, предполагающего сочувственно настроенную аудиторию, непосредственно связанного с демократической средой или ориентированного на эту среду (Е.Г. М у щ е н к о, В.П. С к о б е л е в, Л.Е. К р о й ч и к, *Поэтика сказа*, Воронеж 1978, с. 34). О „сказе" и его структурообразующей функции см. также: Cz. A n d r u s z k o, *Сказ в повести и романе двадцатых годов* (*Л. Леонов, И. Неверов, И. Бабель*), Poznań 1987.

предложить тавтологический на первый взгляд тезис: „**нет жанра без сказа, нет сказа без жанра**", в котором запечатлена одна из особенностей поэтики барда. Так, „жанровые" песни поэта-исполнителя, в которых автор выступает в качестве портретиста своей эпохи, не могли бы зародиться без сказового типа повествования, который, в свою очередь, немыслим вне соответствующих литературных жанров, для которых характерно эпическое начало. Другими словами, если любой талантливый мастер живописи для написания картины нуждается в кисти, красках и холсте, то работающему в ином виде искусства поэту-Галичу для создания бытового сюжета необходим совсем другой инструмент. Им является сказовое слово, воплотившееся в ряд повествовательных жанровых форм, тщательно выбранных писателем.

Исследуя жанровую палитру сказовых песен Галича, в первую очередь следует обратиться к „музыкальному" жанру баллады, который, как и создаваемое писателем культурное явление авторской песни, возник вследствие смешивания литературных родов[10]. В качестве примера можно назвать перечисленные в процитированном выше высказывании Галича *Балладу о прибавочной стоимости* и *Красный треугольник*, которые эксплицитно (на уровне заглавия), так и имплицитно (на уровне песенной структуры) отсылают к упомянутому нами лиро-эпико-драматическому жанру. Оба произведения написаны от первого лица единственного числа и выдержаны в сказовой манере. Их стержнем является сюжет, несложный характер которого обусловлен емкостью баллады и ее небольшим размером (в обоих случаях рассказывается о судьбах жертв советской реальности, первая из которых от радости получения информации о наследстве в несуществующей стране Фингалии: „Зачитали мне вслух завещание – // Мол, такая-то, имя и отечество, // В трезвой памяти, все честью по чести, // Завещаю, мол, землю и фабрику // Не супругу, засранцу и бабнику, // А родной мой племянник Володечка // Пусть владеет всем тем на здоровьичко!"[11] бросает работу „Ну, являюсь на службу я в пятницу, // Посылаю начальство я в задницу" [194], устраивает пьянку: „В общем, я за усопшую тетеньку // Пропил с книжки последнюю сотенку" [195] и в конечном итоге оказывается полным банкротом, узнав о национализации, проведенной фингальской народной властью „Я гляжу на экран, как на рвотное: // То есть, как это так, все народное?!" [195]; вторая за измену жене „Не серчай, что я гулял с этой падлою, // Ты прости меня, товарищ Парамонова!" [146] расплачивается публичным покаянием на партийном собрании „У них

[10] О жанре баллады и взаимоотношении в нем эпических, драматических и лирических компонентов см.: I. O p a c k i, *Ballada literacka – opis gatunku*, [в:] I. O p a c k i, Cz. Z g o r z e l s k i, *Ballada*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, c. 5–82.

[11] А. Г а л и ч, *Стихотворения и поэмы*, вступ. статья, сост., подг. текста и примеч. В. Бетаки, Санкт-Петербург 2006, с. 194. Все дальнейшие цитаты приводятся по этому изданию с указанием в квадратных скобках номера страницы.

первый был вопрос – свободу Африке! – // А потом уж про меня – в части «разное». // Ну как про Гану – все в буфет за сардельками, // Я и сам бы взял кило, да плохо с деньгами. // А как вызвали меня, я свял от робости, // А из зала мне кричат – давай подробности!" [147], после чего добивается прощения „И пошли мы с ней вдвоем, как по облаку, // И пришли мы с ней в «Пекин» рука об руку, // Она выпила «дюрсо», а я «перцовую» // За советскую семью образцовую!" [148]). В своих балладах Галич, строя повествование, предоставляет слово персонажу-рассказчику, который, изображая события, участником которых он являлся, сообщая читателю о своих поступках, а также о действиях других героев, произносит хаотичный драматизированный театральный монолог, в котором воспроизводятся и чужие реплики (либо в виде прямой, либо собственно-прямой речи). Динамический характер выбранного писателем жанра влияет на отсутствие в пределах художественного текста подробных описаний героя и других персонажей, которые раскрывают свою сущность перед читателем именно благодаря сказовому слову.

Так, несомненной заслугой поэта-исполнителя является обогащение собственного поэтического наследия рядом сказовых бытовых баллад (следует подчеркнуть, что *Балладой о прибавочной стоимости* и *Красным треугольником* возможности Галича-бытописателя и мастера сказа отнюдь не исчерпываются, поскольку обе песни представляют собой лишь только маленький отрезок глубоко погруженного в советском быту балладного слоя, контуры которого создают такие шедевры, как *Право на отдых*; *Баллада о том, как едва не сошел с ума директор антикварного магазина № 22 Копылов Н.А., рассказанная им самим доктору Беленькому Я.И.* или возникшая путем необыкновенного жанрового синтеза *Вальс-баллада про тещу из Иванова*), в которых центральное место занимает „маленький человек", а точнее говоря – его советский вариант, умело вписанный Галичем в современный ему исторический контекст. Таким образом известный по страницам произведений русской литературы тип героя, над которым наклонялись Гоголь, Бабель или Зощенко, появляется в балладах Галича как наследник их традиции, что подтверждает открытость поэтического слова барда на прозу „гигантов сказа", с особым учетом литературной трансформации жанра рассказа, в котором часто работали авторы *Шинели*; *Конармии* и *Аристократки*, в свойственный эпической лирике Галича жанр баллады.

Однако жанровый монтаж Галича не лишен и прямых отсылок к прозаическим формам, которые оказались благодатной почвой для развития традиции сказа. Поэт, который открывал свое творчество на внелирические средства художественной выразительности, вследствие чего проявлял себя в качестве одного из наиболее „эпических" представителей „магнитофонной поэзии", соблюдал формулировку, высказанную его младшим коллегой по перу и гитаре – Владимиром Высоцким, который, раскрывая одну из тайн своей поэтики, говорил: „Я все песни стараюсь писать как песни-новеллы. Чтобы там что-то

происходило"[12]. Эта тенденция наблюдается уже на уровне заглавий и подзаголовков, а также структурных моделей основных частей текстов отдельных сказовых песен Галича, отсылающих к жанру рассказа: *Рассказ, который я услышал в привокзальном шалмане* и *История одной любви, или как это все было на самом деле* (*Рассказ закройщика*). В первой из них посредством сказового повествования от лица героя (хотя благодаря тщательно обдуманной конструкции песни можно заметить в ней скрытое присутствие дистанцированного по отношению к объекту изображения автора, который на самом деле превращает текст в незакавыченную цитату) обыгрывается тема бытового советского антисемитизма (основой сюжета является безобидная, казалось бы, шутка майора Красной Армии, который, „в состоянии помятом" заполняя бланк на паспорт, дает ложную информацию о своем еврейском происхождении, что неожиданно заканчивается для него обвинением в желании эмигрировать „Прямо скажем, хитрожопый! // Оказался ты, Егор! // Значит, все мы, кровь на рыле, // Топай к светлому концу! // Ты же будешь в Израиле // Жрать, подлец, свою мацу! // [...] // Нет, не зря ты стал евреем! // А затем ты стал евреем, // Чтобы смыться в Израиль!" [180–181], разжалованием в рядовые и исключением из партии „Мне теперь одна дорога, // Мне другого нет пути: // – Где тут, братцы, синагога?! // Подскажите, как пройти!" [181]). Вторая, максимально близкая малому прозаическому эпическому жанру, является настоящим *Soviet love story* в стихах (на сюжетном уровне избивший иностранца из-за ревности сержант милиции становится национальным героем, настоящим защитником родины, однако более интересным является сказ, с помощью которого рассказывается об этих событиях „Он приехал из родимого Глазго, // А ему суют по рылу, как назло // Прямо назло, говорю, прямо назло, // Прямо ихней пропаганде, как масло! // Ну, начались тут трения с Лондоном, // Взяли наших посольских в клещи! // Раз, мол, вы оскорбляете лорда нам, // Мы вам тоже написаем в щи!" [158]). „Жанровые намеки" и сказовый тип повествования, которому свойственны повторы, вульгарные выражения, просторечие, идеологические клише, а также наличие в песнях героев, „знакомых" осведомленному реципиенту, подтверждают стремление Галича восстановить многоплановую связь с литературной традицией и вступить в контакт с группой слушателей-единомышленников, способных заметить глубину художественного мышления поэта-барда. Автор, который дистанцируется по отношению к рассказчику (именно этот принцип является основным признаком двунаправленного сказа Галича, в структуре которого автор и герой-повествователь немонолитны), приближается к читателю, который, угадывая авторскую позицию, вместе с ним смеется над носителем повествовательной речи.

---

[12] *Старатель: еще о Высоцком. Сборник воспоминаний*, сост. А. Крылов, Ю. Тырин, Москва 1994, с. 67.

Оригинальность творческой лаборатории Галича подтверждается наличием в авторской песне барда информационного жанра журналистики, которым является „репортаж" (*Отрывок из радио-телевизионного репортажа о футбольном матче между сборными командами Великобритании и Советского Союза*). В отличие от текстов признанных мастеров жанра, репортаж Галича не обладает статусом документа из-за перенесения рассказа о событии в мир художественного вымысла. Кроме того, он изначально отличается некой фрагментарностью, что отмечается уже в заглавии песни. Несмотря на последний прием произведение Галича характеризуется внутренним единством. К несомненным особенностям песни поэта-певца принадлежит ее полифоничность, которая на композиционном уровне подчеркивается чередованием „двойного" сказового повествования от лица двух независимых друг от друга субъектов. Так, спортивное мероприятие излагается с двух точек зрения – журналиста, который в момент игры комментирует события на футбольном поле (этой части произведения, написанной в прозе, свойственна вариативность, которая ярко проявляется во время многократного авторского исполнения песни, когда Галич, имитируя интонацию спортивного комментатора, становится актером, перевоплощающимся в своего персонажа, свободно пользующимся текстом и проявляющим импровизаторские способности), и футболиста Владимира Лялина, который как непосредственный участник матча после его окончания с перспективы времени эмоциональным и грубым языком рассказывает о подробностях игры (эта часть песни написана в стихах и, в отличие от предыдущей, во время концертов сопровождается гитарным аккомпанементом). Галич, предоставляя сказовое слово двум рассказчикам – не избегающему „новояза" сотруднику официальных СМИ и досконально ругающемуся матом спортсмену-аспиранту Московского педагогического института (залогом комического эффекта является несвойственный интеллигенции язык одного из ее молодых представителей, переполненный вульгарными выражениями: „по яйцам целиться"; „бля"; „хренация"; „суки"; „засранцы"[13]), сам выполняет функцию монтажера художественного текста.

---

[13] Прием употребления в художественных целях фении в сказовых песнях Галича наблюдается довольно часто. Особое насыщение этим лексическим элементом исследуемого нами текста неоднократно заставляло Галича предварять его соответствующим комментарием: „Дорогие мои! Следующую песню, пожалуйста, не давайте прослушивать детям до 17 лет" (цит. по фонограмме радиопередачи: *У микрофона Галич* – 1975 год). Такого типа предупреждение появилось и в случае песни из цикла о Климе Коломийцеве (*О том, как Клим Петрович восстал против экономической помощи слаборазвитым странам*), где в прозаической вставке внутри поэтического текста автор, как будто, извиняется перед читателем за употребление своим героем вульгаризмов: „История эта очень печальная, Клим Петрович рассказывает ее в состоянии крайнего раздражения и позволяет себе, поэтому, некоторые, не вполне парламентские, выражения" [285]. Нет сомнений в том, что оба предостережения являются частью авторской игры со слушателем. Следует еще добавить, что в случае обеих песен Галич, создавая сказовую речь своих героев, часто соединяет ино-

Творческий эксперимент Галича продолжается в незавершенном жанровом образовании, которым является авторский сказовый цикл песен-стихотворений *Коломийцев в полный рост*, состоящий из пяти самостоятельных произведений[14]. Среди них особо интересно смотрятся композиции, отсылающие к традиционным для русского фольклора жанрам „плача" и „колыбельной песни", которые благодаря литературной обработке получают новое значение[15]. Незаурядную роль играет в этом плане сказ, одной из целей которого является создание эффекта „двусмысленности", скрывающей иронию. Так, построенный по образцу народных причитаний *Плач Дарьи Коломийцевой по поводу запоя ее супруга – Клима Петровича* („...Ой, доля моя жалкая, // Родиться бы слепой! // Такая лета жаркая – // А он пошел в запой" [283]), в отличие от своих первоисточников, прежде всего, рассчитан на смех слушателя, который, в свою очередь, способен заметить и „второе дно" поэтического текста, которое – как и знаменитая поэма Венедикта Ерофеева *Москва – Петушки* – является пространством для не лишенной драматизма рефлексии над патологией, вызванной отсутствием свободы и оторванностью от культурных кор-

---

язычные слова с грубыми выражениями с целью раскрыть душевное убожество персонажей. Именно таким образом саморазоблачаются Коломийцев:

Подхожу я тут к одной синьорите:
– Извините, мол, ком бьен, // Битте-дрите,
Подскажите, мол, не с мясом ли банка?...
А она в ответ кивает, засранка! [286]

и Лялин:

Думал вдарить, бля, по-близкому,
В дамки шел?!
А он с земли мне по-английскому –
„Данке шён!.." [165].

[14] Цикл *Коломийцев в полный рост* составляют три песни: *О том, как Клим Петрович выступал на митинге в защиту мира*; *О том, как Клим Петрович добивался, чтоб его цеху присвоили звание „Цеха коммунистического труда", и, не добившись этого, – запил*; *О том, как Клим Петрович восстал против экономической помощи слаборазвитым странам*; и две интермедии между ними: *О том, как Клим Петрович сочинил научно-фантастическую колыбельную, укачивая своего племянника – Семена, Клавкиного сына*; *Плач Дарьи Коломийцевой по поводу запоя ее супруга – Клима Петровича*. Галич является и автором незавершенных и поэтому не вошедших в цикл *Избранных отрывков из выступлений Клима Петровича*, которые состоят из двух частей: 1. *Из речи на встрече с интеллигенцией*; 2. *Из беседы с туристами из Западной Германии*.

[15] Цикл Галича о Климе Коломийцеве характеризуется разнообразием жанровых повествовательных форм. Большинство составляющих тематический цикл песен это „истории", которые Галич, во время домашних концертов, определял как „рассказы". Вплотную примыкают друг к другу „колыбельная", которая отсылает к народной песне и детской поэзии, а также „плач", который пародирует жанр древнерусского красноречия и устных народных причитаний. Благодаря „жанровому мышлению" Галича „плач" и „колыбельная" выполняют и функцию интермедий.

ней. Идейно близка ему современная „колыбельная песня", автором которой является созданный Галичем герой (таким образом бард реализует схему „песня в песне"). Поэт, объединяя в ней „народность" (этот принцип выражается в насыщенности типичными для фольклора образами и анафорами) с миром научной фантастики (образы техники), не только создает песню, которая благодаря своей композиции способна выполнять свою первичную функцию, но и устами сказового героя произносит рассказ о „светлом будущем", символом которого является материальное „достижение октября" – робот, который в конце XXI века подает единственное доступное в продаже жигулевское пиво, что соответственно комментируется персонажем:

И выскажусь я, так сказать, говоря:
– Не зря ж мы страдали,
И гибли не зря!
Не зря ж мы, глаза завидущие,
Мечтали увидеть грядущее! [280].

Его слова, с точки зрения бесхитростного и доверчивого слушателя, воспринимаются как похвала, однако согласно авторскому замыслу они рассчитаны на совсем другую модель реципиента, главной чертой которой является умение услышать ироническую интонацию автора, превращающую одобрение в пощечину.

Приведенные примеры лишь частично показывают многоцветность и разнообразие жанровой палитры авторских песен Галича. Важнее подчеркнуть, что выбор соответствующих повествовательных форм, сделанный бардом, непосредственно продиктован его желанием использовать в рамках „магнитофонной поэзии" сказ, эпическое начало которого не может вызывать сомнений. Поэтому необходимо обратить особое внимание на структуру сказового повествования в эпических „жанровых песнях" Галича, на функции, которые выполняет сказ в песенном наследии барда-драматурга.

Многочисленные сказовые песни Галича, которые написаны от первого лица, построены по принципам ролевой лирики, в которой рассказчик воспринимается читателем как лицо нетождественное автору. Их несхожесть у Галича вряд ли вызывает сомнения, что отличает его творчество от другого мастера сказа Владимира Высоцкого[16], который благодаря поэтическому та-

---

[16] Тема сказа в поэтическом творчестве Высоцкого является неновой. Она довольно подробно разработана высоцковедением. См., напр.: И.В. К и р и л л о в а, *Традиция сказа в творчестве М. Зощенко и В. Высоцкого*, [в:] *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. III, т. 2, Москва 1999, с. 324–331; В.П. С к о б е л е в, *Сказовый элемент в поэзии Высоцкого*, [в:] *Творчество Владимира Высоцкого в контексте художественной культуры XX века. Сборник статей*, под ред. В.П. Скобелева и И.Л. Фишгойта, вступ. слово Ю.Ф. Карякина, Самара 2001, с. 30–43. Ценные замечания о сказовой природе художественного слова Высоцкого высказаны и Чеславом Андрушко. См.: Cz. A n d r u s z k o, *Przedmowa*, [в:] B. O s i e w i c z, *Интертекстуальность в поэзии Владимира Высоцкого*, Poznań 2007, с. 5.

ланту и актерской подготовке создавал настолько достоверные „песни-роли", что вводил в заблуждение многих слушателей своих стихотворений, путающих автора с его героями (из-за этого Высоцкому не раз приходилось во время концертов шуточно объяснять, что на самом деле не был он многими персонажами своих песен – ни волком [*Охота на волков*], ни микрофоном [*Песня микрофона*], ни самолетом-истребителем [*Песня самолета-истребителя*], ни лошадью [*Бег иноходца*]). Высоцкий, который несмотря на официальные запреты функционировал как „всенародный" поэт, коренным образом отличается от Галича, который оставался „герметичным" писателем интеллигенции. Этот фактор обусловил необычайную природу галичевского сказа, который создан интеллигентом, для конкретной „подготовленной" аудитории, которая понимает, что автор лишь озвучивает слово отличных от него персонажей. Герой Галича, являющийся порождением эпохи безвременья, со своим языком, точкой зрения, поведением, представлением о мире и, о себе в нем, напрасно ищет в читателе сочувствие и понимание. Контакт осуществляется здесь на совсем другом уровне, поскольку наивное сказовое слово слышится не „виртуальным" единомышленником героя, а иронически настроенным „живым" слушателем, который без трудностей обнаруживает авторскую иронию.

Сказ Галича преследуют и другие, парадоксальные на первый взгляд, цели. Одной из главных задач поэта было стремление спасти подлинную русскую культуру от распада, попытка сохранить чистоту богатого русского языка от бессмысленных лозунгов советской пропаганды, о чем поэт многократно говорил в своих заграничных интервью

> Одно из главнейших бедствий, постигших сейчас Советский Союз [...] – это разрушение культуры и, в первую очередь, разрушение языка. Если вы возьмёте советские газеты, обратите внимание на советские лозунги, вчитаетесь в их призывы, [...] – вы удивитесь, как совершенно ничего не значат слова. Они просто не несут в себе никакого смысла, они обессмыслены, не несут никакой информации, это какой-то бессмысленный лай. За ними нет мысли, за ними лишь стереотипные панельно-блочные понятия [...][17].

Восстановление связи времен, создание ощущения непрерывности русской культуры невозможно без контакта с ее достижениями. Поэтому сказ дает Галичу возможность продолжить традицию своих предшественников, „сделать – как справедливо замечал друг и знаток творчества поэта-барда Станислав Рассадин – поэзией само косноязычие нашей речи"[18].

---

[17] *Александр Галич. Два интервью 1974 года. Александр Галич в „Русской мысли". Беседа с К. Померанцевым. Публикация К. Андреева*, [в:] *Галич. Проблемы поэтики и текстологии*, сост. А.Е. Крылов, Москва 2001, с. 213–214.

[18] С.Б. Рассадин, *Везучий Галич. Он сделал поэзией „нашу прозу с ее безобразьем"*, „Новая Газета" 2001, № 77 (от 22 октября), http://www.novayagazeta.ru/data/2001/77/35.html (07.10.2011). О традиции Зощенко у Галича см. также: С. Рассадин, *Я выбираю свободу* (*Александр Галич*), Москва 1990, с. 10–12.

Так, „жанровыми песнями" Галича следует считать произведения с бытовыми сюжетами, среди которых появились композиции, не только включающие в свое заглавие конкретные жанровые определения, но и – что важнее – четко соблюдающие определенный жанровый строй. Выбор повествовательных форм непосредственно продиктован желанием применить сказ, которым Галич пользуется с особым мастерством. Благодаря речи его персонажей, благодаря их тезаурусу рисуется „оживленный" портрет героев на фоне эпохи. Кроме того, через сказ выражается причастность Галича к литературной традиции и резкая дистанцированность по отношению к советскому времени.