

Образовательное частное учреждение высшего образования
«Московский университет имени А.С. Грибоедова»

На правах рукописи

Зипунов Андрей Вячеславович

**МАКРОСЕМАНТИЧЕСКИЕ КАТЕГОРИАЛЬНЫЕ СТРУКТУРЫ В
ТЕКСТАХ АВТОРСКОЙ ПЕСНИ 1950-80-Х ГГ.**

Специальность 5.9.1. Русская литература и литературы народов
Российской Федерации

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук, профессор **Л.Г. Кихней**

Москва-2023

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. СПЕЦИФИКА АВТОРСКОЙ ПЕСНИ И МЕТОДЫ ЕЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ.....	23
1.1. Исследовательские концепции бардовской песни.....	23
1.2. Структуралистский подход и его возможности применительно к анализу авторской песни.....	52
ГЛАВА 2. РАЗРАБОТКА АВТОРСКОГО МЕТОДА ДЛЯ ИССЛЕДОВАНИЯ СЕМАНТИЧЕСКИХ СТРУКТУР ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ.....	69
2.1. Семантический ритм «частное-всеобщее» (ЧВ-ритм) как основа научного и художественного типов мышления.....	69
2.2. Анализ авторской песни с точки зрения ЧВ-структуры. Однопроходный анализ репрезентативных песенных текстов (Н. Матвеева, М. Анчаров, Б. Окуджава, А. Городницкий, Ю. Кукин).....	80
ГЛАВА 3. ФОРМАЛИЗАЦИЯ МЕТОДА И ВАРИАЦИИ МАКРОСЕМАНТИЧЕСКИХ СТРУКТУР.....	104
3.1. Двухпроходный анализ избранных песенных текстов и графическая интерпретация ЧВ-структур (А. Крупп, А. Суханов, А. Городницкий).....	104
3.2. Семантический ритм «порядок-хаос» (ПХ-ритм) в литературных текстах авторской песни (Б. Окуджава, А. Мирзаян, Е. Клячкин).....	119
ГЛАВА 4. МАКРОСЕМАНТИЧЕСКИЕ СТРУКТУРЫ АВТОРСКОЙ ПЕСНИ КАК НАПРАВЛЕНИЯ. СРАВНЕНИЕ С РОДСТВЕННЫМИ МАКРОСИСТЕМАМИ (СЛОВЕСНЫЕ СОСТАВЛЯЮЩИЕ РУССКОГО РОКА И СОВЕТСКОЙ ЭСТРАДЫ)....	129
4.1. Системно-семиотический анализ текстового корпуса авторских песен.....	129
4.2. Сравнительный анализ литературных текстов авторской песни, русского рока и советской эстрадной песни с помощью метода макросемантических структур.....	141
ГЛАВА 5. АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ ПОПУЛЯРНЫХ АВТОРОВ СКВОЗЬ ПРИЗМУ МЕТОДА МАКРОСЕМАНТИЧЕСКИХ СТРУКТУР: ПРОВЕРКА АВТОРСКОГО АЛГОРИТМА.....	156
5.1. Системный и индивидуальный кризис в песенном творчестве М. Анчарова и А. Галича.....	156
5.2. Макросемантические ритмические структуры в бардовском творчестве А. Мирзаяна.....	171
ГЛАВА 6. ПРИМЕНЕНИЕ МЕТОДА МАКРОСЕМАНТИЧЕСКИХ СТРУКТУР К ОНТОГЕНЕЗИСУ АВТОРСКОЙ ПЕСНИ: ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ.....	185
6.1. Исследовательские версии бытования авторской песни периода 1950-1980-х годов	185
6.2. Макро-семантический аспект становления и эволюции авторской песни в контексте эпохи.....	191
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	200
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	211

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования обусловлена тем, что на сегодняшний день авторская песня имеет многочисленных слушателей и почитателей: до сих пор в определенных кругах популярны песни Булата Окуджавы, Новеллы Матвеевой, Юрия Визбора и др. Также проводятся различные фестивали, посвященные авторской песне. Кроме того, массово производятся диски, публикуются избранные произведения (например, популярные альбомы «Песни нашего века»).

Насущная необходимость исследования литературного текста авторской песни периода 1950-1980-х годов определяется несколькими факторами.

Во-первых, в произведениях этого направления по-своему преломилось мироощущение советской интеллигенции эпохи «оттепели» и периода «застоя», воплотился широкий идеологический диапазон «шестидесятников». Анализ литературных текстов авторской песни позволит устранить некоторые пробелы в исследовании феномена и дополнить картину развития советской литературы и культуры периода 1950-80-х годов.

Во-вторых, вопрос о генезисе авторской песни, который звучит в работах таких литературоведов, как И.А. Соколовой¹, И.Б. Ничипорова², С.П. Распутиной, ³О.В. Янковской⁴ и др., и предположение, что данное явление существовало в постсоветский период, высказанное И.И. Клявиным⁵ и А.З. Мирзаяном⁶, до сих пор вызывают дискуссии среди современных исследователей.

В-третьих, в различных научных работах представлена диаметрально противоположная характеристика социума, который определял движение авторской песни. Некоторые исследователи (например, И.И. Клявина⁷, С.П. Распутина⁸) интерпретируют самодеятельную песню как молодежное движение, как один из вариантов возрастной субкультуры, хотя принадлежность бардов к молодежной группе вызывает некоторые сомнения.

Помимо субкультурной интерпретации, в других исследованиях авторская песня рассматривается как оппозиционная культура, ядро которой составляла интеллигенция. Однако цели и интересы этой социальной группы обозначены весьма абстрактно: свобода личности, права, ценность индивидуальности и т.п.

-
- 1 Соколова И.А. Формирование авторской песни в русской поэзии (1950-1960-е гг.): дисс. ... канд. филол. наук. М., 2000. С. 18.
 - 2 Ничипоров И.Б. Авторская песня 1950-1970-х гг. в русской поэтической традиции: творческие индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, литературные связи: дисс. ... канд. филол. наук. Екатеринбург., 2008. С. 53.
 - 3 Распутина С.П. Социально-ценностное и мотивационное своеобразие советского бардового движения 1960-1980-х годов: дисс. ... канд. филос. наук. М., 1997. С. 18.
 - 4 Янковская О.В. Генезис авторской песни как социокультурного феномена 50-70-х годов XX века: дисс. ... канд. филол. наук. Шуя, 2011. С. 22.
 - 5 Мирзаян А.З. В начале была песня // Электронный ресурс: http://www.bards.ru/press/press_show.php?id=218 (дата обращения 23.03.2021).
 - 6 Курилов Д.Н. Авторская песня, как жанр русской поэзии советской эпохи (60-е - 70-е гг.): дисс. ... канд. филол. наук. М., 1999. С. 154.
 - 7 Клявина И.И. Авторская песня как феномен молодежной субкультуры России 1950-1960-х гг.: дисс. к. культурол. Кемерово, 2002. С. 18.
 - 8 Распутина С.П. Социально-ценностное и мотивационное своеобразие советского бардового движения 1960-1980-х годов: дисс. ... канд. филос. наук. М., 1997. С. 22.

Как отмечено отдельными исследователями, в частности Д.Н. Куриловым⁹ и М.В. Камакиной¹⁰, развитие авторской песни как явления можно разделить на два этапа: ранний период, характеризующийся коллективистским характером бардовских работ, и более поздний период, отличающийся ориентацией тексты самодеятельной песней на индивидуализм и саморефлексию, что также представляется интересной областью исследования.

Степень разработанности темы. Обзор исследований по литературным текстам авторской песни следует начать с работ по высококоведению. Данных работ об известном барде В.С. Высоцком за последние полвека написано огромное количество. Это одна из причин, почему мы не исследуем авторские песни, созданные Высоцким. Мы остановимся на самых знаковых исследованиях.

Изучение творчества барда началось еще при его жизни. Так, А.В. Скобелев публикует в 1975 году в издании Воронежского университета статью «Три пластинки Владимира Высоцкого»¹¹.

Также одной из первой научных работ по творчеству барда является статья С.И. Кормилова «Песни Владимира Высоцкого о войне, дружбе и любви»¹².

После начала перестройки изучение творчества Высоцкого переживает золотой век. В 1991 году в Воронеже выпущена первая научная монография о поэте, созданная А.В. Скобелевым и С.М. Шауловым: «Владимир Высоцкий: Мир и Слово»¹³.

В 1990 издан первый научный сборник, посвященный творчеству

9 Курилов Д.Н. Авторская песня, как жанр русской поэзии советской эпохи (60-е - 70-е гг.): дисс. ... канд. филол. наук. М., 1999. С. 54.

10 Каманкина М.В. Самодеятельная авторская песня 1950-70-х годов (к проблеме типологии и эволюции жанра): дисс. ... канд. иск. М., 1989. С. 24.

11 Скобелев А. Три пластинки Владимира Высоцкого // Воронежский университет. 1975. 21 янв.

12 Кормилов С.И. Песни Владимира Высоцкого о войне, дружбе и любви. Русская речь. 1983. № 3. С. 41-48

13 Скобелев, А.В., Шаулов С.М. Владимир Высоцкий: Мир и слово. 2-е изд., испр. и доп. Уфа: Изд-во БГПУ, 2001. 204 с.

Высоцкого («В.С. Высоцкий: исследования и материалы»¹⁴). Данная работа стала итогом первой висоцковедческой конференции: чтений «Поэзия и правда Владимира Высоцкого», проведенных в феврале 1988 года в Воронежском государственном университете.

Кроме того, защищено более 40 диссертаций. Только одна из них – докторская, автором которой является А.В. Кулагин¹⁵. В 1990 году защищена первая диссертация, в заголовке которой упоминается имя В.С. Высоцкого. Это труд С.С. Бирюковой: «Б. Окуджава, В. Высоцкий и традиции авторской песни на эстраде»¹⁶.

Большим событием висоцковедения было издание серии сборников «Мир Высоцкого»: альманах выходил в 1997 – 2002 под эгидой Государственного культурного центра-музея В.С. Высоцкого (Москва)¹⁷. В этих сборниках публиковались не только статьи о Высоцком, но и работы о других авторах-бардах: о Б. Окуджаве, А. Галиче, Н. Матвеевой и др. Разумеется, эти работы нами учтены.

Также активно издаются научные статьи и монографии, рассматривающие творчество Высоцкого в самых разных ракурсах: от подступов к созданию поэтического словаря до исследования творческой эволюции. В этом контексте можно указать на труды А.В. Скобелева, С.М. Шаулова¹⁸, В.И. Новикова¹⁹, А.Е. Крылова²⁰, М.И. Цыбульского²¹, С.В.

14 В.С. Высоцкий: Исследования и материалы. Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1990. 192 с.

15 Кулагин А. В. Эволюция литературного творчества В.С. Высоцкого: дисс. ... д-ра филол. наук. М., 1999. 379 с.

16 Бирюкова С.Б. Б. Окуджава, В. Высоцкий и традиции авторской песни на эстраде: Дис. ... канд. филол. наук. М.: ВНИИ искусствознания, 1990. 120 с.

17 Мир Высоцкого: исследования и материалы. Вып. 3. Т. 2. М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1998. 672 с.

18 Скобелев А., Шаулов С. Концепция человека и мира (Этика и эстетика Владимира Высоцкого) // Вл. Высоцкий: исследования и материалы. Воронеж, 1990. С. 24-52.

19 Новиков В.И. Высоцкий. М.: Мол. Гвардия, 2002. 413 с.

20 Крылов А.Е. К вопросу о текстологии произведений В.С. Высоцкого // В.С. Высоцкий: исследования и материалы. Воронеж: Изд-во ВГУ, 1990. С. 169-177.

21 Цыбульский М.И. Время Владимира Высоцкого. Ростов-на-Дону: Феникс, 2009. 448 с.

Свиридова²², Ю.В. Доманского²³, В.П. Изотова²⁴, Н.А. Богомолова²⁵, И.Б. Ничипорова²⁶, В.А. Гаврикова²⁷, Л.Г. Кихней и О.Р. Темиршиной²⁸ и др.

Отдельного внимания в контексте высококоведения заслуживают и научные конференции, которые проводятся в различных городах России (например, в Москве, Воронеже, Новосибирске, Орле).

Как мы указали выше, творчество барда изучено весьма досконально, и настало время для исследования авторов «второго ряда», в творчестве которых проявлялись очень важные тенденции, связанные с социологией литературы.

Авторская песня вызывает научный интерес в гуманитарной области. В частности, проведены культурологические исследования, в рамках которых самодеятельная песня рассматривается с точки зрения массового культурного явления (М.В. Каманкина²⁹, А.И. Жебровска³⁰, С.П. Распутина³¹, Е.Н.

-
- 22 Свиридов С.В. «Суровый стиль» Владимира Высоцкого: к постановке проблемы // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. 2013. Вып. 8. С. 90-95.
- 23 Доманский Ю.В. Галич, Высоцкий, Окуджава в посвящениях Андрея Макаревича // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. М., 2002. Вып. 6. С. 335-344.
- 24 Изотов В.П. Живая смерть в поэзии В.С. Высоцкого // Антропологический поворот: Теории и практики. Сборник трудов международной научной конференции. Том 2. Орловский государственный институт культуры, 2021. С. 256-262.
- 25 Богомолов Н.А. Две заметки к текстам Высоцкого // Электронный ресурс: <http://vysotskiy-lit.ru/vysotskiy/kritika/bogomolov-dve-zametki-k-tekstam-vysockogo.htm> (дата обращения 13.04.2021)
- 26 Ничипоров И.Б. Военные баллады Владимира Высоцкого // Электронный ресурс: <https://rus-lit.com/voennye-ballady-vladimira-vysockogo/> (дата обращения 21.03.2021)
- 27 Гавриков В.А. «Непарадная» сторона Великой Отечественной войны у Владимира Высоцкого // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2020. № 6. С. 21-30.
- 28 Кихней Л.Г., Темиршина О.Р. Грани диалога в песенном творчестве В. Высоцкого // Владимир Высоцкий в контексте художественной культуры, Самара: Самарский университет, 2006. С. 79-100.
- 29 Каманкина М.В. Самодеятельная авторская песня 1950-70-х годов (к проблеме типологии и эволюции жанра): дисс. ... канд. иск. М., 1989. 154 с.
- 30 Жебровска А.И. Авторская песня в восприятии критики, 60-е – 80-е гг.: дисс. ... канд. филол. наук. М.: МГУ, 1994. 152 с.
- 31 Распутина С.П. Социально-ценностное и мотивационное своеобразие советского бардового движения 1960-1980-х годов: дисс. ... канд. филос. наук. М., 1997. 168 с.

Хомутова³², Е.А. Абросимова³³, О.В. Янковская³⁴, Л.П. Беленький³⁵).

Многие филологи рассматривали художественные особенности в текстах нескольких бардов, выявляли общие художественные элементы, характерные для самодеятельной песни в целом, искали истоки этого культурного явления в литературных течениях (например, В.И. Новиков³⁶, А.В. Кулагин³⁷, Д.Н. Курилов³⁸, И.А. Соколова³⁹, Л.А. Левина⁴⁰, И.Б. Ничипоров⁴¹, И.Г. Конова⁴², В.А. Гавриков⁴³, Г.А. Шпилевая, Д.А. Скобелев, Н.П. Беляева⁴⁴ и др.). Уместно упомянуть и словоцентрический метод В.А. Гаврикова, разработанный для анализа литературных текстов различных песенных направлений.

Кроме того, авторская песня как массовое культурное явление рассматривалась в статьях представителей структурализма: А.

32 Хомутова Е.Н. Феномен авторской песни в отечественной культуре середины XX века (2002): дисс. ... канд. культурол. наук. М., 2002. 137 с.

33 Абросимова Е.А. Семиотика бардовской песни: дисс. ... канд. культурол. наук. Омск., 2006. 228 с.

34 Янковская О.В. Генезис авторской песни как социокультурного феномена 50-70-х годов XX века: дисс. ... канд. культурол. наук. Шуя, 2011. 193 с.

35 Беленький Л.П. Авторская песня в отечественной культуре второй половины XX века: Автореф. дисс. ... канд. культурол. наук. М., 2015. 194 с.

36 Новиков В.И. Авторская песня как литературный факт // Авторская песня. М.: ООО «Издательство АСТ»: ООО «Агентство «КРПА Олимп», 2002. С. 10.

37 Кулагин А.В. У истоков авторской песни: сборник статей. Коломна: Московский государственный областной социально-гуманитарный институт, 2010. 337 с.

38 Курилов Д.Н. Авторская песня, как жанр русской поэзии советской эпохи (60-е - 70-е гг.): дисс. ... канд. филол. наук. М., 1999. 175 с.

39 Соколова И.А. Формирование авторской песни в русской поэзии (1950-1960-е гг.): дисс. ... канд. филол. наук. М., 2000. 179 с.

40 Левина Л.А. Авторская песня как явление русской поэзии второй половины XX века: дисс. ... канд. филол. наук. М., 2006. 564 с.

41 Ничипоров И.Б. Авторская песня 1950-1970-х гг. в русской поэтической традиции: творческие индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, литературные связи: дисс. ... канд. филол. наук. Екатеринбург., 2008. 410 с.

42 Конова И.Г. Песня как способ презентации мира на примере текстов бардовской песни // Человек. Культура. Образование. №2 (8). 2013. С. 68-78.

43 Гавриков В.А. Русская песенная поэзия второй половины XX – начала XXI веков как текст: проблема взаимодействия литературы с другими видами искусства: дисс. ... канд. филол. наук. М., 2011. 585 с.

44 Шпилевая Г.А., Скобелев Д.А., Беляева Н.П. Образ «маленького человека» в творчестве А. Галича, Б. Окуджавы и В. Высоцкого: «о несходстве сходного» // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2019. № 2. С. 77-82.

Городницкого⁴⁵, А. Мирзаяна⁴⁶, Л. Альтшуллера⁴⁷, Ю. Лореса⁴⁸, В. Ланцберга⁴⁹.

Одним из самых анализируемых авторов является Б. Окуджава, среди ключевых исследователей творчества которого можно назвать С.С. Бойко⁵⁰, чьи работы охватывают полный диапазон творчества барда с обоснованной классификацией его произведений.

Но также имеются и научные работы по частным аспектам в творчестве Б. Окуджавы, проведенные следующими исследователями: М.И. Жук⁵¹, З.А. Бутаева⁵², Р.Ш. Абельская⁵³, А.П. Авраменко⁵⁴, А.В. Сычева⁵⁵, М.А. Александрова⁵⁶. Кроме того, А. Галич являлся предметом исследования с

-
- 45 Городницкий А. Песни нашего века // А. Городницкий «Атланты держат небо...». Воспоминания старого островитянина. М.: Эксмо. С. 369-414.
- 46 Мирзаян А.З. В начале была песня // Электронный ресурс: http://www.bards.ru/press/press_show.php?id=218 (дата обращения 23.03.2021).
- 47 Альтшуллер Л.Ю. Поэтическая песня: границы жанра // Электронный ресурс: http://www.ksp-msk.ru/page_828.html (дата обращения 3.12.2021).
- 48 Лорес Ю.Л. Авторская песня как театр одного актера // Электронный ресурс: <http://www.yuriy-lores.narod.ru/avtor.doc> (дата обращения 5.11.2021).
- 49 Ланцберг В.И. О потоках в авторской песне // Электронный ресурс: <https://altruism.ru/sengine.cgi/5/15/8> (дата обращения 5.11.2021).
- 50 Бойко С.С. Творческая эволюция Булата Окуджавы и литературный процесс второй половины XX в.: дисс. ... канд. филол. наук. М., 2011. 590 с.
- 51 Жук М.И. Концепты ВЕРА, НАДЕЖДА, ЛЮБОВЬ в идиостиле Булата Окуджавы: дисс. ... канд. филол. наук. Владивосток., 2007. 278 с.
- 52 Бутаева З.А. Художественное своеобразие ранней лирики Б.Ш. Окуджавы: 1950 - 60-е годы: дисс. ... канд. филол. наук. Махачкала., 2011. 158 с.
- 53 Абельская Р.Ш. Поэтика Булата Окуджавы: истоки творческой индивидуальности: дисс. ... канд. филол. наук. Екатеринбург., 2003. 211 с.
- 54 Авраменко А. П. Слово как явление синэстетизма в творчестве Булата Окуджавы // Русский язык: исторические судьбы и современность: II Международный конгресс исследователей русского языка (Москва, МГУ им. М. В. Ломоносова, филологический факультет, 18-21 марта 2004 г.): Труды и материалы. М., МГУ, 2004. С. 616-617.
- 55 Сычева А.В. Поэзия Булата Окуджавы в переводах на английский язык: исторические, лингвопереводческие и типологические аспекты: дисс. ... канд. филол. наук. Магадан., 2011. 260 с.
- 56 Александрова М.А. Творчество Булата Окуджавы и миф о «золотом веке»: дисс. д-ра филол. наук. Нижний Новгород, 2021. 630 с.

филологической точки зрения (Е.Ю. Уметбаева⁵⁷, Л.А. Левина⁵⁸, А.В. Флоря⁵⁹, С.В. Свиридов⁶⁰ и др.).

Для осмысления музыкальной составляющей в рамках творчества нескольких известных бардов (В. Капгер⁶¹, А. Мирзаян⁶², В. Ланцберг⁶³, Г. Дикштейн⁶⁴, Л. Захарченко⁶⁵, С. Никитин⁶⁶, А. Дулов⁶⁷, В. Высоцкий⁶⁸) была создана целая серия статей «Бардовский счет» под авторством С. Орловского.

Проблема происхождения авторской песни вызывает интерес как в научной⁶⁹, так и в бардовской среде⁷⁰. В частности, в исследовательских

57 Уметбаева Е.Ю. Цветовая картина мира в поэтическом языке А.А. Галича: лингвистический аспект: на материале поэзии 1960-70-х гг.: дисс. ... канд. филол. наук. Орск., 2009. 330 с.

58 Левина Л.А. Песенная новеллистика Александра Галича // Вопросы литературы. 2004. №3. С. 151-172.

59 Флоря А.В., Уметбаева Е.Ю. Общая характеристика идиостиля А.А.Галича // Вестник Удмуртского университета. Серия: История и филология. 2015. Т. 25, вып. 6. С. 23-27.

60 Свиридов С.В. Обыватель в художественном мире Александра Галича // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. 2020. № 1. С. 66—79.

61 Орловский С. Бардовский счет Владимира Капгера // Электронный ресурс: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=4084&level1=main&level2=articles> (дата обращения 12.11.2021).

62 Орловский С. Бардовский счет Александра Мирзаяна // Электронный ресурс: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=4014&level1=main&level2=articles> (дата обращения 12.11.2021).

63 Орловский С. Бардовский счет Владимира Ланцберга // Электронный ресурс: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=4055&level1=main&level2=articles> (дата обращения 12.11.2021).

64 Орловский С. Бардовский счет Григория Дикштейна // Электронный ресурс: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=3984&level1=main&level2=articles> (дата обращения 12.11.2021).

65 Орловский С. Бардовский счет Любви Захарченко // Электронный ресурс: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=3958&level1=main&level2=articles> (дата обращения 12.11.2021).

66 Орловский С. Бардовский счет Сергея Никитина // Электронный ресурс: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=3920&level1=main&level2=articles> (дата обращения 12.11.2021).

67 Орловский С. Бардовский счет Александра Дулова // Электронный ресурс: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=3351&level1=main&level2=articles> (дата обращения 12.11.2021).

68 Орловский С. Бардовский счет Владимира Высоцкого // Электронный ресурс: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=3096&level1=main&level2=articles> (дата обращения 12.11.2021).

69 Янковская О.В. Генезис авторской песни как социокультурного феномена 50-70-х годов XX века: дисс. ... канд. культурол. наук. Шуя, 2011. 48 с.

70 Мирзаян А.З. В начале была песня // Электронный ресурс: http://www.bards.ru/press/press_show.php?id=218 (дата обращения 23.03.2021).

работах прослеживаются разногласия роли некоторых авторов как родоначальников самодетельной песни (например, М. Анчарова⁷¹, Б. Окуджавы⁷²).

При рассмотрении вышеперечисленных исследовательских работ мы можем выявить некоторые дискуссионные моменты по исследованию авторской песни как массового культурного явления.

Цель исследования — выявление закономерностей развития массовой авторской (бардовской) песни 1950-80-х годов как литературного феномена посредством макро-семантического метода.

Следует остановиться на терминологических нюансах в используемых нами ключевых терминах: несмотря на то, явление бардовской песни – более широкое, включающее творчество не только таких канонизированных поэтов-песенников, как Б. Окуджава и В. Высоцкий, но и более широкий круг авторов (М. Анчаров, Н. Матвеева, А. Галич, А. Мирзаян и пр.), которые работали в той же жанровой парадигме, с некоторыми оговорками мы используем понятия бардовской и авторской песни как синонимичные. Нами используется также термин «самодетельная песня», когда речь идет об авторах-непрофессионалах.

Для достижения данной цели предполагается выполнение следующих **задач**:

1. *разработать* филологический алгоритм макросемантического анализа, пригодный для исследования массовых культурных явлений, связанных с поэзией, включая авторскую песню;
2. *вычленить* типологию формально-содержательных структур на материале наиболее репрезентативных образцов литературных текстов авторской песни;

71 Ревич Ю., Юровский В. Михаил Анчаров. Писатель, бард, художник, драматург. М.: Книга, 2018. 600 с.

72 Городницкий А. Песни нашего века // А. Городницкий «Атланты держат небо...». Воспоминания старого островитянина. М.: Эксмо, 2016. С. 369-414.

3. *проследить* динамику распространения означенных структур бардовской песни как направления, а также *сравнить* полученные данные с аналогичными данными по другим «песенным» направлениям – позднесоветской эстраде и русскому року;
4. *спроецировать* результаты макросем анализа наиболее репрезентативных текстов авторской песни на иные семантические системы, включенные в дискурс авторской (бардовской) песни;
5. *определить* с помощью сформированного нами филологического инструментария происхождение авторской песни, а также *верифицировать* результат с помощью социологических исследований.

Объектом исследования являются литературные тексты резонансных авторских песен 1950-80-х годов. Мы остановились на анализе песен бардов «второго ряда», творчество которых получило широкое распространение и их исследование прольет свет на специфику бытования и генезис авторской песни как заметного культурного явления эпохи 1950-80-х годов.

Материалом исследования, во-первых, являются 487 песен из специализированных общесоюзных сборников бардовской песни:

- «Песни бардов» (два выпуска, составитель В. Модель),
- «Люди идут по свету» (составители Л. Беленький и др.),
- «Поют барды» (составитель С. Ильин),
- «Наполним музыкой сердца» (составитель Р. Шипов).

Во-вторых, в качестве объекта исследования для сравнительного анализа были привлечены следующие поэтические тексты:

- 181 советская эстрадная песня из оцифрованных записей нескольких конкурсов «Песня Года» (1971, 1977, 1981, 1986, 1990 гг.),
- подборки из эстрадных произведений 1960-х (работы «Конкурса на лучшую песню» и репертуар «Голубого огонька», приуроченного к 50-летию Великой Октябрьской революции),

- подборка 100 песен русского рока под названием «Лучшие рок-песни XX века», составленная в 1999-м году станцией «Наше радио» с помощью голосования слушателей.

В-третьих, объектом исследования стала полная подборка печатных публикаций:

- 55 литературных песен М. Анчарова,
- 79 песен А. Галича из дисковых изданий,
- 90 цифровых записей произведений А. Мирзаяна.

В-четвертых, для верификации нашего филологического инструментария были использованы 10 песен различных авторов (М. Анчаров, А. Городницкий, Н. Матвеева, Е. Клячкин, А. Крупп), которые не вошли в вышеперечисленные подборки.

Кроме того, мы обращались к литературным текстам песен В. Высоцкого, Б. Окуджавы, Ю. Визбора, чьи работы входят в общесоюзные сборники.

Важно отметить, что исследовательская работа не претендует на исчерпывающий обзор по авторской песне 1950-80-х гг., если учитывать общий объем библиотеки авторской песни и количество научных работ на данную тему в целом.

Предмет исследования — семантические структуры литературных текстов авторских (бардовских) песен периода в 1950-1980-х годах.

Научная новизна диссертационной работы определяется тем, что в нем:

1. Впервые сопоставлены идеологические позиции и литературные особенности песенных текстов бардов, по совместительству – драматургов, М. Анчарова и А. Галича.
2. Разработан филологический инструментарий – макросемантический метод анализа поэтических текстов, который продуктивно применен при изучении авторской песни.

3. Впервые комплексно рассмотрено песенное творчество А. Мирзаяна и выделены структурно-семантические особенности текстов его песен.
4. Уточнен генезис авторской (бардовской) песни, проведены границы (на материале литературного текста) между авторской песней и эстрадной песней, выявлена несовместимость авторской песни с поп-культурой.
5. Впервые показано, что авторская песня стала источником зарождения русского рока, прослежена его последующая инкорпорация в поп-культуру.

Теоретическая значимость результатов диссертационного исследования. Разработан метод анализа макросемантических категориальных структур, проведена его проверка на конкретном материале массовых авторских песен, что позволит применять этот филологический инструментарий в дальнейшем для исследования иных литературных жанров и стилей. Причем метод позволяет исследовать эти направления как на макроуровне (в рамках всего литературного направления, на основе резонансных текстов), так и на микроуровне (в рамках творчества конкретного поэта или прозаика).

Практическая ценность диссертации определяется тем, что результаты диссертационного исследования могут быть использованы в дальнейших теоретических и прикладных исследованиях в области различных культурных явлений, включая русский рок, советскую эстрадную песню, современную русскую литературу в целом.

Основные положения и результаты исследования найдут практическое применения в системе гуманитарного образования.

Теоретико-методологической базой диссертационного исследования выступают работы по теории литературы (Л. Гольдман⁷³, А.Н. Колмогоров⁷⁴), в которых затрагиваются проблемы структуры в художественных произведениях.

73 Goldman L. Recherches dialectiques. Paris: Gallimard, 1958. 330 p.

74 Колмогоров А.Н. Труды по стиховедению. М.: МЦНМО, 2015. 256 с.

Важнейшим методологическим ориентиром для нас стали труды по структурной семантике (В.Я. Пропп⁷⁵, К. Леви-Стросс⁷⁶, Ю.М. Лотман⁷⁷ и научные литературоведческие исследования авторской песни (А.В. Кулагин⁷⁸, Д.Н. Курилов⁷⁹, В.А. Гавриков⁸⁰, В.П. Изотов⁸¹, Л.Г. Кихней и О.Р. Темиршина⁸²).

Кроме того, ценными для нас в теоретическом отношении оказались работы по проблемам историзма (Д.С. Лихачева⁸³), труды, посвященные разработке культурно-исторического метода (И. Тэна⁸⁴ и А.Н. Пыпина⁸⁵, сравнительно-исторического метода (А.Н. Веселовского⁸⁶), социологического метода (В.Ф. Переверзева⁸⁷). Мы также учитывали новейшие разработки по диалектической логике Э.В. Ильенкова⁸⁸, синергетике И.Р. Пригожина⁸⁹ и Г.

75 Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. Изд. 2-е. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1969. 168 с.

76 Леви-Стросс К. Мифологии. Том 1. Сырое и приготовленное. М.; СПб.: Университетская книга, 1999. 406 с.

77 Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха: Пособие для студентов. Ленинград: Просвещение, 1972. 272 с.

78 Кулагин А.В. У истоков авторской песни: сборник статей. Коломна: Московский государственный областной социально-гуманитарный институт, 2010. 337 с.

79 Курилов Д.Н. Авторская песня, как жанр русской поэзии советской эпохи (60-е - 70-е гг.): дисс. ... канд. филол. наук. М., 1999. 175 с.

80 Гавриков В.А. Русская песенная поэзия второй половины XX – начала XXI веков как текст: проблема взаимодействия литературы с другими видами искусства: дисс. ... канд. филол. наук. М., 2011. 585 с.

81 Изотов В.П. 33 декабря Высоцкого и аналогичность хронотопа // Слово. Предложение. Текст. Коммуникация: сборник научных трудов, посвященный памяти профессора А.И. Долгих. Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского, 2017. С. 146-150.

82 Кихней Л.Г., Темиршина О.Р. Грани диалога в песенном творчестве В. Высоцкого // Владимир Высоцкий в контексте художественной культуры, Самара: Самарский университет, 2006. С. 79-100.

83 Лихачев Д.С. О филологии. М.: Высшая школа, 1989. 208 с.

84 Тэн И. Философия искусства. М.: Республика, 1996. 351 с.

85 Пыпин А.Н. Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских. СПб.: в тип. Имп. акад. наук, 1857. 360 с.

86 Веселовский А. Н. Западное влияние в новой русской литературе. М.: Высочайше утвержденное «Русское Товарищество печатного и издательского дела», 1896 256 с.

87 Переверзев В.Ф. Творчество Гоголя. Иваново-Вознесенск.: Основа, 1928. 128 с.

88 Ильенков Э.В. Диалектическая логика: Очерки истории и теории. М.: Политиздат, 1984. 320 с.

89 Пригожин И.Р. Конец определенности. Время, хаос и новые законы природы. Ижевск: НИЦ «Регулярная и хаотическая динамика», 2000. 208 с.

Хакена⁹⁰; структурно-динамической концепции Д.В. Ушакова⁹¹. Кроме того, весьма ценными оказались структурно-семантические, ритмические и графические анализы художественных текстов А. Белого⁹², В.В. Короны⁹³, С.Б. Бураго⁹⁴. Для изучения творчества отдельных авторов мы обращались к биографическим материалам, составленным В. Юровским, Ю. Ревичем⁹⁵ и М. Ароновым⁹⁶. Отдельно следует отметить важность для нас некоторых аспектов теории систем, изложенных в работах Г. Хакена⁹⁷, И. Пригожина⁹⁸ и В. Буданова⁹⁹, труды этих ученых были необходимы для уточнения системного подхода в изучении самодеятельной песни.

В ходе анализа нами были применены культурно-исторический, социологический (и его разновидность – социо-психологический), компаративистский, биографический методы.

Ключевым же методом исследования является структурно-семантический метод. Оговоримся, что в рамках данной работы появляется **необходимость в переосмыслении прежних филологических инструментов**. Особый интерес среди них вызывает структуралистский подход, который изначально формировался как универсальный инструмент. Однако его разработки подверглись критике со стороны постструктуралистов

90 Хакен Г. Синергетика. М.: Мир, 1980. 405 с.

91 Ушаков Д. В. Интеллект: структурно-динамическая теория. М.: Институт психологии РАН, 2003. 264 с.

92 Белый А. Ритм как диалектика и «Медный всадник»: Исследование. М.: Федерация, 1929. 280 с.

93 Корона В. В. Семантика ритма и поэтический мир Анны Ахматовой // Известия Уральского государственного университета. 1999. № 13. С. 22-54.

94 Бураго С.Б. Мелодия стиха (Мир. Человек. Язык. Поэзия): Монография. Киев: Collegium, 1999. 350 с

95 Ревич Ю., Юровский В. Михаил Анчаров. Писатель, бард, художник, драматург. М.: Книга, 2018. 600 с.

96 Аронов М. Александр Галич. Полная биография. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 880 с.

97 Хакен Г. Синергетика. М.: Мир, 1980. 405 с.

98 Пригожин И.Р. Конец определенности. Время, хаос и новые законы природы. Ижевск: НИЦ «Регулярная и хаотическая динамика», 2000. 208 с.

99 Буданов В.Г. Ритмокаскады истории и прогноз развития социально-психологических архетипов России до 2050 года // Синергетическая парадигма. Социальная синергетика. М.: Прогресс-Традиция, 2009. С. 234-264.

и деконструктивистов (сторонников постмодернистского подхода), вследствие этого некоторые постулаты структурализма были пересмотрены.

Попытки применения структуралистского метода приносили неоднозначные результаты. Постструктуралистские исследователи пытаются модифицировать прежние инструменты, однако получаемые с помощью новых методологий результаты могут оказаться весьма спорными. В то же время некоторые аспекты, выявленные разработками классического структурализма в рамках стиховедения, требуют дальнейшего развития.

В частности, представляет ценность выявление бинарных оппозиций и тождеств в смысловой структуре текста, обозначенная Ю.М. Лотманом «рифма ситуаций», фактор бессознательного структурирования из исследований К. Леви-Стросса, а также сегментирование сюжета В.Я. Проппа, чьи работы вошли в канон структурализма. Кроме того, в различных литературоведческих исследованиях (в том числе и по авторской песне) исследователи пробуют реанимировать структуралистский инструментарий, разработанный, в частности, московско-тартуской школой.

При рассмотрении литературных аспектов бардовской песни как массового культурного явления будет полезно применение структуралистской методологии, элементы и принципы которой включены в разрабатываемый нами авторский инструментарий исследования.

Однако, следует учесть, что новый инструментарий было необходимо верифицировать, в связи с чем мы обратились к анализу явлений, схожих с авторской песней – русскому року и советской эстрадной песне.

На защиту выносятся следующие положения:

1. В текстах авторской песни 1950-80-х прослеживаются особые макросемантические структуры, строящиеся на диалектическом чередовании противоположных смыслов. Эти структуры проявляются композиционно на уровне *блоков* (синтаксем, строф), объединенных общей семантикой.

2. Первая макросемантическая структура такого рода строится на оппозиции «частное-всеобщее» (ЧВ-структура). Это макросемантическое

образование выражает инвариантное значение, связанное с динамическим противостоянием глобального и частного: частное преодолевается глобальным, частные явления рассматриваются как всеобщие.

3. Вторая выявленная структура выражается оппозицией «порядок-хаос» (ПХ-структура). В песнях с ПХ-структурой проявляется конфликт систем, комплиментарных автору («порядок») и враждебных ему («хаос»). Особой формой выражения ПХ-структуры является «пила Бродского», в большей степени характерная для поэзии И. Бродского. Данная структура проявляется композиционно: в начале блока отображается относительный порядок, который к концу фрагмента постепенно переходит в хаос, затем – в начале следующего блока – происходит возврат к исходному состоянию.

4. Взятая как композиционная единица макросемантическая структура песни может представлять как ритмическое единство, в рамках которого происходит повтор структурных элементов. В работе были выявлены средние значения семантических ритмов на материале генеральной совокупности популярных произведений в авторской самодеятельной песне: 43,12% ЧВ-ритмов и 23,4% ПХ-ритмов. 15% произведений из генеральной совокупности можно отнести к лирическим песням любовного содержания. Из данной подборки лирических произведений 19% имеют ЧВ-структуру, а 5,5% обладают ПХ-ритмом.

5. Результаты проведенного макросемантического анализа позволили *статистически* подтвердить некоторые общепризнанные положения: временные границы авторской песни (1950-80-е гг.), преемственность русского рока по отношению к авторской песне, дрейф русского рока в поп-музыку, преобладание романтических песен в рыночной культуре. Этот факт можно рассматривать как верификацию сформированного нами метода.

6. Макросемантический анализ показал, что кризис авторской песни в начале 1970-х годов ознаменовался сменой категориальных структур: в это время происходит спад написания резонансных бардовских работ в целом и произведений с ЧВ-структурой в частности, ростом создания песен с ПХ-

структурой. Данные явления интерпретируются как реакция бардов на негативные, с их точки зрения, изменения в обществе.

7. Кризис авторской песни с позиции синергетики можно интерпретировать как *бифуркацию системы*, о чем свидетельствует включенность в этот период индивидуальных кризисов в творчестве бардов М. Анчарова, А. Галича и А. Мирзаяна. Так, творческий спад М. Анчарова проявляется в 1978 году, А. Мирзаяна — в 1969 году, А. Галича — в 1973 году (хотя у него также наблюдается ранний творческий перелом в 1962 году).

8. Макросемантический анализ показал, что авторская песня как массовое культурное явление генетически связывается с особой социальной средой научно-технической интеллигенции. Так, в резонансных текстах песен превалирует ЧВ-структура, которая является неотъемлемым элементом любой научной работы.

Степень достоверности проведенного исследования обусловлена объективностью сформированной выборки анализируемых материалов: генеральная совокупность художественных текстов популярных авторских песен из всех пяти общесоюзных сборников, созданных различными коллективами; подборка песен русского рока, составленная на основе голосования слушателей «Наше радио»; подборка советских песен из серии наиболее значимых ежегодных конкурсов, подконтрольных системе СССР. Общее количество исследованных материалов составляет 990 литературных текстов.

Кроме того, бифуркация в среде авторской песни была обнаружена в результате трех независимых друг от друга измерений, проведенных по двум независимым структурам и по общей частоте написания песен. Т.е. единовременное проявление трех точек экстремума в начале 1970-х годов нельзя интерпретировать как случайность. Следовательно, мы можем говорить о корректности и объективности результатов, получаемых посредством применения комплексной методологии (метод

макросемантических категориальных структур, частотный анализ порождений, тематический анализ, динамический подход) к широкой выборке.

Апробация результатов исследования. Основные положения диссертации нашли отражение в докладах, представленных на международных и всероссийских научных, а именно:

- на VIII Международной научно-практической конференции «Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере» (Москва – Пенза, 25–26 июня 2020 г.);
- на XII Международной научно-практической конференции «Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере» (Москва, 5–6 апреля 2022 г.);
- на международной конференции молодых ученых «Грибоедовские чтения – 2021» (18 мая 2021).

Результаты исследования отражены в 8 публикациях:

Перечень ВАК (приравнивается к МЦБ)

1. Сравнительный анализ культурных направлений авторской песни, русского рока и советской песни позднего СССР методом макросемантических структур // Культура и образование. 2021. №2. С. 122-131 DOI: 10.24412/2310-1679-2021-241-122-131 (в соавторстве с Валгановым С.В.)

Перечень РУДН

2. Ритмические семантические структуры «порядок-хаос» в текстах авторской песни // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2021. № 1. С. 216-222. DOI: 10.26456/vtfilol/2021.1.216 (в соавторстве с Валгановым С.В.)

3. Графическая интерпретация семантического ритма «частное-всеобщее» в текстах авторской песни // Вестник Воронежского

государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2021. № 2. С. 35-38. DOI: 10.5281/zenodo.5043584 (в соавторстве с Валгановым С.В.)

4. Макросемантические ритмические структуры в популярных произведениях авторской песни // Litera. 2021. № 11. С. 106 - 115. DOI: 10.25136/2409-8698.2021.11.36848 Электронный ресурс: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=36848 (в соавторстве с Валгановым С.В.)

5. Авторская песня 1950-80-х гг. как массовое культурное явление: систематический обзор // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Издательство «Грамота» — 2022. — Т. 15, № 10. — С. 3019–3030. DOI: 10.30853/phil20220507

6. Ритмические семантические структуры «частное-всеобщее» в текстах авторской песни и алгоритмы их поиска // Litera. 2020. № 12. — С. 168-176. DOI: 10.25136/2409-8698.2020.12.34391 Электронный ресурс: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=34391

7. Системный и индивидуальный кризис в авторской песне на примере творчества М. Анчарова и А. Галича // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2022. № 1. С. 24-33. DOI: 10.26456/vtfilol/2022.1.024

8. Зипунов А.В. Макросемантические ритмические структуры в бардовском творчестве А.Мирзаяна // Litera. 2022. № 6. С. 114 - 126. DOI: 10.25136/2409-8698.2022.6.38151 Электронный ресурс: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=38151

Материалы конференций

9. Семантические ритмы в структуре стихотворного текста авторской песни // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере: материалы VIII Международной научно-практической конференции (Москва – Пенза, 25–26 июня 2020 г.). Москва – Пенза, 2020. С. 33-52. DOI: 10.5281/zenodo.4767885 (в соавторстве с Валгановым С.В.)

10. От структурализма к постструктурализму с точки зрения литературоведения // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере: материалы XII Международной научно-практической конференции (5-6 апреля 2022 г.). Москва - Пенза, 2022. С. 54-70. DOI: 10.5281/zenodo.6590427

Структура исследования обусловлена поставленными задачами и включает в себя введение, шесть глав (состоящие из ряда параграфов), заключение и список литературы. Первая глава рассматривает опыт изучения авторской песни и обобщение структуралистской методологии в рамках литературоведения. Во второй главе апробирован новый филологический инструментарий. В третьей главе формализуется данный инструментарий. Четвертая глава посвящена верификации метода и системному осмыслению авторской песни с использованием разработанного метода. В пятой главе приводятся специализированные исследования конкретных авторов: М. Анчарова, А. Галича и А. Мирзаяна — с точки зрения результатов системного анализа. В шестой главе рассмотрено происхождение авторской песни с помощью разработанного метода.

ГЛАВА 1. СПЕЦИФИКА АВТОРСКОЙ ПЕСНИ И МЕТОДЫ ЕЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

1.1. Исследовательские концепции бардовской песни

Авторская песня 1950-80-х годов практически не исследовалась в период своего существования, хотя само явление не осталось незамеченным. Так, музыковед В. Фрумкин, участник одного из клубов самодеятельной песни, попытался осмыслить явление авторской песни в рамках доклада «Музыка и слово» в 1967 году. Он осознавал, что авторская песня отличается от других музыкальных направлений. Характерными чертами бардовских работ являются, с позиции музыковеда, «острота», «искренность» и любительский (т. е. непрофессиональный) подход. И Фрумкин выразил надежду, что первое поколение бардов сможет взрастить достойных преемников¹⁰⁰.

Дальнейшие попытки полноценно осмыслить необычное направление предпринимались уже ближе к концу существования этого явления. Итак, в 1983 году выходит научно-популярная брошюра «Наша самодеятельная песня» под авторством доктора филологических наук Ю. Андреева и журналиста Н. Вайнонена. Они отметили распространенность явления самодеятельной песни в городах и за их пределами¹⁰¹. Кроме того, авторы брошюры обозначили высокие бардовские идеалы и философские размышления, заложенные в текстах песен. При этом авторская песня характеризуется как явление сугубо советское и даже просоветское.

Авторами подчеркивается многогранность мотивного комплекса в рамках отдельно взятой песни: есть произведения о товариществе, проверке

¹⁰⁰Фрумкин В.А. Доклад «Музыка и слово» на семинаре по проблемам самодеятельной песни в Петушках // Электронный ресурс: http://www.ksp-msk.ru/page_42.html (дата обращения 7.02.2022).

¹⁰¹Андреев Ю.А., Вайнонен Н.В. Наша самодеятельная песня // Электронный ресурс: http://www.ksp-msk.ru/page_366.html (дата обращения 13.03.2021).

характера и преодолении трудностей, величии и трагедии любви, однако встречаются и бытовые мотивы.

Авторы подчеркивают фольклорность авторской песни тем фактором, что самодеятельная песня наиболее эффективно распространяется во время ее заучивания и исполнения, «из уст в уста». Фольклорная природа авторской песни позволяет обнажить актуальные вопросы современности и частично на них ответить.

Упоминается и «магнитофонная культура», которая отчасти поспособствовала популярности бардовской песни, что, однако, проявилось уже в поздний период существования самодеятельной песни. Несмотря на некоторые обозначенные элементы, в брошюре остались некоторые пробелы: какой класс людей составлял движение авторской песни и почему все-таки данное явление вообще зародилось?

Отдельно стоит отметить личность В. Высоцкого, на чье творчество повлиял один из родоначальников авторской песни, М. Анчаров. Степень его причастности к течению авторской песни до сих пор остается под вопросом. Артист достаточно рано ушел из круга авторской песни и проводил самостоятельные концерты для широких масс¹⁰². Тем не менее, его работы продолжают вызывать научный интерес.

Так, в 1983 году в научно-популярном журнале Института русского языка Академии наук СССР публикуется статья С.И. Кормилова «Песни Владимира Высоцкого о войне, дружбе и любви»¹⁰³. А.В. Скобелев, исследующий творчество барда и артиста еще с 1970-х годов, выпускает первую литературоведческую монографию, «Владимир Высоцкий: мир и слово» (совместно с С. М. Шауловым)¹⁰⁴.

102 Каманкина М.В. Самодеятельная авторская песня 1950-70-х годов (к проблеме типологии и эволюции жанра): дисс. ... канд. иск. М., 1989. С. 48.

103 Кормилов С.И. Песни Владимира Высоцкого о войне, дружбе и любви. Русская речь. 1983. № 3. С. 41-48.

104 Скобелев, А.В., Шаулов С.М. Владимир Высоцкий: Мир и слово. 2-е изд., испр. и доп. Уфа: Изд-во БГПУ, 2001. 204 с.

Более того, сформировано отдельное специализированное направление — высоковедение, привлекающее внимание как ученых-музыковедов, так и ведущих литературоведов, культурологов (например, В.И. Новиков¹⁰⁵, В.П. Изотов¹⁰⁶, А.В. Кулагин¹⁰⁷, А.Е. Крылов¹⁰⁸, Свиридов¹⁰⁹, М.И. Цыбульский¹¹⁰, И.Б. Ничипоров¹¹¹, Н.А. Богомолов¹¹², Ю.В. Доманский¹¹³, Г.А. Шпилева, Д.А. Скобелев, Н.П. Беляева¹¹⁴, Л.Г. Кихней, О.Р. Темиршина¹¹⁵, а также ранее упомянутые А.В. Скобелев, С.М. Шаулов, С.И. Кормилов).

В частности, в рамках данного направления регулярно проводятся конференции, посвященные Высоцкому¹¹⁶ (например, в Новосибирске¹¹⁷,

105 Новиков В.И. Авторская песня как литературный факт. // Авторская песня. М.: ООО «Издательство АСТ»: ООО «Агентство «КРПА Олимп», 2002. С. 10.

106 Изотов В.П. 33 декабря Высоцкого и аналогичность хронотопа // Слово. Предложение. Текст. Коммуникация: сборник научных трудов, посвященный памяти профессора А.И. Долгих. Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского, 2017. С. 146-150.

107 Кулагин А. В. Эволюция литературного творчества В.С. Высоцкого: дисс. ... д-ра филол. наук. М., 1999. 379 с.

108 Крылов А.Е. К вопросу о текстологии произведений В.С. Высоцкого // В.С. Высоцкий: исследования и материалы. Воронеж: Изд-во ВГУ, 1990. С. 169—177.

109 Свиридов С.В. «Суровый стиль» Владимира Высоцкого: к постановке проблемы // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. 2013. Вып. 8. С. 90-95.

110 Цыбульский М.И. Время Владимира Высоцкого. Ростов-на-Дону: Феникс, 2009. 448 с.

111 Ничипоров И.Б. Военные баллады Владимира Высоцкого // Электронный ресурс: <https://rus-lit.com/voennye-ballady-vladimira-vysockogo/> (дата обращения 21.03.2021)

112 Богомолов Н.А. Две заметки к текстам Высоцкого // Электронный ресурс: <http://vysotskiy-lit.ru/vysotskiy/kritika/bogomolov-dve-zametki-k-tekstam-vysockogo.htm> (дата обращения 13.04.2021)

113 Доманский Ю.В. Галич, Высоцкий, Окуджава в посвящениях Андрея Макаревича // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. М., 2002. Вып. 6. С. 335-344.

114 Шпилева Г.А., Скобелев Д.А., Беляева Н.П. Образ «маленького человека» в творчестве А. Галича, Б. Окуджавы и В. Высоцкого: «о несходстве сходного» // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2019. № 2. С. 77-82.

115 Кихней Л.Г., Темиршина О.Р. Грани диалога в песенном творчестве В. Высоцкого // Владимир Высоцкий в контексте художественной культуры, Самара: Самарский университет, 2006. С. 79-100.

116 Высоцковедение и высоковидение. 2020. Сборник статей (Ответственный редактор – В.П.Изотов). Орёл, 2021. 62 с.

117 Владимир Высоцкий и Новосибирск // Электронный ресурс: <http://bsk.nios.ru/content/vladimir-vysockiy-i-novosibirsk-0> (дата обращения 14.01.2021)

Самаре¹¹⁸), изданы семь выпусков альманаха «Мир Высоцкого: Исследования и материалы»¹¹⁹ (не считая многочисленных приложений).

Однако, несмотря на безусловное многообразие произведений Высоцкого и широкий диапазон научных работ от ведущих специалистов в области культуры и искусства, особенности творчества известного барда могут с некоторой вероятностью лишь частично перекликаться с характеристиками общего бардовского направления. Кроме того, ввиду широкой изученности произведений Высоцкого, в рамках наших исследований мы практически не обращаемся к творчеству данного барда.

В 1987 году журналист-искусствовед Б.А. Савченко предпринял другую попытку осмыслить бардовскую песню в научно-популярной публицистической брошюре «Авторская песня» (1987), хотя его описание мало чем отличается от тезисов Андреева и Вайнонена. Так, Савченко подтверждает принадлежность бардовских произведений к современному фольклору¹²⁰. Также он размыто отображает социальную группу, которая составляла бардовское явление: некая интеллигенция, которая сформировалась в 1960-е годы.

Диссертация музыковеда М.В. Каманкиной по теме «Самодеятельная авторская песня 1950-70-х годов (к проблеме типологии и эволюции жанра)» (1989) является первой научно-исследовательской работой по авторской песне¹²¹. Впервые была совершена попытка системно рассмотреть авторскую песню с научной точки зрения. Работа носила не столько музыковедческий, сколько культурологический характер.

В своем исследовании М. Каманкина рассматривает авторскую песню как воплощение музыки, отображающей современный быт. Также отмечено, что бардовская песня зародилась благодаря поколению «романтиков 1960-х».

118 Высоцкий. «Я должен первым быть на горизонте» // Электронный ресурс: <https://samaratoday.ru/news/62476> (дата обращения 4.02.2021)

119 Мир Высоцкого: исследования и материалы. Вып. 3. Т. 2. М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1998. 672 с.

120 Савченко А.Б. Авторская песня. М.: Знание, 1987. С. 23.

121 Каманкина М.В. Самодеятельная авторская песня 1950-70-х годов (к проблеме типологии и эволюции жанра): дисс. ... канд. дисс. ... канд. иск. М., 1989. 154 с.

Говоря об эволюции жанра, исследователь отмечает, что в 1960-х годах бардовские песни обладали атмосферой коллективизма, в то время как в литературных текстах следующих десятилетий сильнее проявлялся индивидуализм. Однако причины подобной перемены в авторской песне исследователем не раскрыты.

Таким образом, первая научная работа практически не затрагивает музыкальную составляющую в авторской песне, а в большей степени пытается применить мультидисциплинарный подход к анализу явления.

Смысловая составляющая в нескольких текстах Б. Окуджавы, В. Высоцкого описана размыто. Впрочем, подборка материала исследования, по нашему мнению, обоснована в недостаточной степени. Тем не менее диссертация М. Каманкиной является одной из первых работ, в которой отмечены некоторые любопытные изменения в направлении авторской песни, требующие дальнейших осмыслений.

Через год публикуется диссертационное исследование искусствоведа С.С. Бирюковой, которая рассматривает творчество Б. Окуджавы, В. Высоцкого и их влияние на эстрадную песню с точки зрения артистизма. Так, ключевыми компонентами бардовского творчества, с позиции Бирюковой, являются «доверительный тон», «искренность». А сама авторская песня есть катализатор мнений и идей «интеллигентов-шестидесятников»¹²².

Также авторская песня оказала влияние на бард-рок, однако исследователь противопоставляет данные направления. В частности, по мнению диссертанта, если барды в целом оптимистично отображали в песнях действительность, то рок-музыканты относились к окружающей действительности более критично.

Анализ рок-музыки и бардовской песни вызывает вопросы в отношении некоторых аспектов: насколько корректным можно сопоставлять рок 1980-х годов с авторской песней 1960-х, а не 1980-х годов? Также

¹²²Бирюкова С.Б. Б. Окуджава, В. Высоцкий и традиции авторской песни на эстраде: дисс. канд. филол. наук. М.: ВНИИ искусствознания, 1990. С.20.

Бирюкова не рассматривает возможные трансформации в авторской песне 1980-х годов, которые хотя бы отчасти были затронуты М. Каманкиной.

В остальной же части исследования литературовед делает акцент на внешние формы исполнения песни, которые некоторым образом повлияли на исполнение эстрадных песен. Сама по себе работа вызывает интерес с точки зрения анализа отдельных аспектов отечественной песенной культуры. В частности, дальнейшее изучение русского рока как преемственного явления по отношению к авторской песне кажется нам перспективным.

В 1994 году польская исследовательница А.И. Жебровска в диссертационной работе «Авторская песня в восприятии критики, 60-е – 80-е гг.» изучает бардовскую песню как контркультуру. Жебровска видит «... необходимость рассматривать авторскую песню не только с точки зрения «производителей» художественных сообщений, но и с точки зрения общественной реакции на явление»¹²³. Так, в работе исследователь анализирует рецензии литераторов на бардовские произведения, выступления.

Автор диссертации ставит перед собой действительно интересную задачу – выявить картину взаимовлияния социума и культурного течения. Однако непроясненной остается корреляция между восприятием песен народом и мнением отдельно взятых критиков. В данном случае мы можем скорее увидеть реакцию профессиональных литераторов на самодеятельную песню, в то время как их влияние на творчество бардов пока остается под вопросом.

В 1997 году педагог В.С. Глинчикова в кандидатской диссертации «Феномен авторской песни в школьном изучении (А. Галич, В. Высоцкий, А. Башлачёв)» исследует бардовскую песню с прикладной точки зрения. Данная работа может представлять интерес с позиции педагогической деятельности¹²⁴. Но в рамках наших задач интересна другая диссертация, выпущенная в этом же году.

¹²³ Жебровска А.И. Авторская песня в восприятии критики, 60-е – 80-е гг.: дисс. ... канд. филол. наук. М.: МГУ, 1994. С. 27-28.

С.П. Распутина публикует исследование под названием «Социально-ценностное и мотивационное своеобразие советского бардового движения 1960-1980-х годов». В этой работе авторская песня рассматривается как контркультурное явление (так же, как и в работе А.И. Жебровской). Автором также обозначены магнитофоны как основные факторы распространения бардовских песен¹²⁵.

С опорой на оппозиционную направленность бардовская песня сопоставляется с французским шансоном и американскими песнями протеста. Распутина описывает либерально-настроенную молодежь, которая якобы составляла направление авторской песни. Из общих ценностей данной социальной группы отмечены антропоцентрический гуманизм, деполитизированный патриотизм. Подобная интерпретация движения авторской песни также прослеживается в работе И.И. Клявиной с соответствующим названием – «Авторская песня как феномен молодежной субкультуры России 1950-1960-х гг»¹²⁶. Бардовскую песню как оппозиционное направление рассматривает и В.И. Новиков¹²⁷.

Причисление бардовской песни к либеральному направлению кажется весьма спорным, так как среди известных представителей были также приверженцы коммунизма (например, М. Анчаров, Н. Матвеева). Кроме того, представляется поспешным рассматривать в качестве почитателей бардовской песни исключительно молодёжь, ведь движение привлекало и людей среднего возраста. Тем не менее, сопоставление бардовского движения с молодежными субкультурами является продуктивным направлением анализа. Однако исследование интенций романтизма и фразеологического

124Глинчиков В.С. Феномен авторской песни в школьном изучении (А. Галич, В. Высоцкий, А. Башлачев): дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 1997. 148 с.

125Распутина С.П. Социально-ценностное и мотивационное своеобразие советского бардового движения 1960-1980-х годов: дисс. ... канд. филос. наук. М., 1997. С.18.

126Клявина И.И. Авторская песня как феномен молодежной субкультуры России 1950-1960-х гг.: дисс. к. культурол. Кемерово, 2002. 187 с.

127Новиков В.И. Авторская песня как литературный факт. // Авторская песня. М.: ООО «Издательство АСТ»: ООО «Агентство «КРПА Олимп», 2002. С. 10.

своеобразия в произведениях Б. Окуджавы действительно представляет интерес с точки зрения лингвистики.

В 1999-м году Д.Н. Курилов защитил кандидатскую диссертацию по филологии «Авторская песня, как жанр русской поэзии советской эпохи (60-е - 70-е гг.)», в которой предпринял попытку провести системный анализ всего культурного бардовского явления¹²⁸. Курилов обобщал оппозиционную составляющую в авторской песне и рассматривал данное направление как синкретический поэтический жанр, имеющий лирическую и эпико-драматическую составляющие. В. Высоцкого, А. Галича и Б. Окуджаву исследователь называет ключевыми двигателями бардовской культуры.

Так, Б. Окуджава есть ключевой «романтик-шестидесятник», чей стиль вырос из элегий и романсов, и персонажи и мир в его песнях оказываются идеализированы. Диссертант противопоставлял песни Б. Окуджавы официальному искусству, который генерировал декламативные и пафосные песни, стихи, поэмы. В песнях Окуджавы отражен тихий, уютный мир Москвы, затрагивается частная жизнь «маленького человека».

А. Галич и В. Высоцкий, в свою очередь – представители «балладного театра». В их творчестве преобладают бытовые баллады, происходит карнавализация эпохи шестидесятых и злое высмеивание действительности.

В 1970-80-е г. «громкие произведения» самодеятельной песни сменились работами по элегической линии. В песнях позднего периода обозначен уход в самоанализ и саморефлексию, наиболее известными авторами этого направления являются В. Бережков и В. Матвеева, которых Курилов охарактеризовал как «тихих лириков второй волны». Отмечено, что аудитория бардовской песни сузилась в поздний период своего существования, и к 1990-му году она в некотором смысле перестала существовать. На смену бардам пришли эпатажные рок-поэты.

В данном исследовании вызывает вопрос о точности классификации бардовских песен и разделения данных явлений по десятилетиям. В 1960-е

¹²⁸Курилов Д.Н. Авторская песня, как жанр русской поэзии советской эпохи (60-е - 70-е гг.): дисс. ... канд. филол. наук. М., 1999. 175 с.

годы, помимо романтично-лирических и сатирических произведений были песни, отражавшие успехи в советской системе.

Кроме того, кажется поспешной характеристика второго периода авторской песни как «тихой лирики», особенно если учесть перестроечный период, при котором некоторые работы А. Мирзаяна или Ю. Кима по степени оппозиционности можно сопоставить с работами А. Галича. При этом не стоит отрицать, что произведений с самоанализом действительно стало больше в силу взросления бардов-шестидесятников.

Однако попытка проанализировать и классифицировать произведения с басенной структурой вызывает определенный интерес. Например, было бы любопытно рассмотреть, насколько данная структура распространена в рамках авторской песни и встречается ли подобное явление в других песенных направлениях.

В 2000-м году И.А. Соколова в работе «Формирование авторской песни в русской поэзии (1950-1960-е гг.)» рассматривает возможные истоки авторской песни в русском романсе¹²⁹. Данное явление, по словам исследователя, изначально зародилось как узкое направление, ограниченное кругом определенных лиц – туристов и молодежи. В раннем периоде бардовские песни были коллективистские по духу и сочетали различные элементы классической литературы, поэтому в данной работе барды охарактеризованы как «поющие поэты».

В 1970-е годы авторы литературных песен все чаще уходили в сторону психологизма и саморефлексии, философствования и созерцания. И.А. Соколова указывает, что авторская песня включает в себя традиции классической русской поэзии и фольклора. Бардовская песня выступает в качестве контркультуры по отношению к официальной советской песне, которую исследователь обозначил как «обезличенную». Авторская песня сохраняет исконно русские черты, утерянные в официальной советской культуре.

¹²⁹Соколова И.А. Формирование авторской песни в русской поэзии (1950-1960-е гг.): дисс. ... канд. филол. наук. М., 2000. С. 42.

Одним из выразителей русского фольклора И.А. Соколова называет В. Высоцкого. Также автором проанализированы фольклорные элементы в произведениях А. Галича и Б. Окуджавы и рассмотрены элементы, отсылающие к другим песенным направлениям — городскому романсу, блатной песне.

Нужно отметить, что привязанность откровенно приключенческих бардовских песен к тюремно-бандитской тематике описана несколько односторонне. Хотя поставленная в диссертации задача сопоставить советскую песню и авторскую песню для полного понимания данных явлений достойна дальнейшей реализации.

В некоторых аспектах с И. Соколовой соглашается О.В. Янковская в работе «Генезис авторской песни как социокультурного феномена 50-70-Х годов XX века»: она предполагает возможное зарождение авторской песни из шутовских куплетов Древней Руси, а также из русского романса. Авторская песня, по О.В. Янковской, продолжает традиции протестного искусства (именно с этой точки зрения анализируются и шутовские куплеты).

Исследовательница отмечает, что в 1980-х русский рок сместил авторскую песню как явление оппозиционного искусства¹³⁰. Данный факт не до конца обоснован, поскольку для перестроечного периода были характерны многочисленные произведения, отражающие антисоветские настроения. В частности, известны некоторые оппозиционные песни А. Мирзаяна и Ю. Кима. А отдельные барды критиковали современные процессы весьма завуалированно, как, например, Л. Сергеев или дуэт Иващенко-Васильев.

Кроме того, изучение авторской песни как исключительно оппозиционного явления не позволяет увидеть другие особенности данного направления, отчасти обозначенные предыдущими исследователями. Хотя исследование культуры Древней Руси как истоков творчества определенных авторов, вероятно, было бы интересно с филологической и лингвистической точек зрения.

¹³⁰Янковская О.В. Генезис авторской песни как социокультурного феномена 50-70-х годов XX века: дисс. ... канд. культурол. наук. Шуя, 2011. С. 67.

Начиная с 2000-х годов, все больше исследователей обращаются к исследованию авторской песни. Например, выходят работы филологической направленности, включая докторскую диссертацию Л.А. Левиной «Авторская песня как явление русской поэзии второй половины XX века», в которой рассматриваются элементы литературной или «книжной» поэзии XIX века. Литературовед определяет, что в дореволюционный период авторы песен большое внимание уделяли тексту, и только после написания куплетов приступали к созданию музыки. А в советское время сначала создавали мелодию, на которую уже потом «нанизывались» слова¹³¹.

Авторская песня, по мнению Левиной, выступает контркультурным движением по отношению к советской массовой песне и является направлением, провозглашающим первичность текста. Если официальные произведения воспевают достижения страны, охватывают героические эпизоды из истории, то авторская песня отображает бытовые проблемы, философские размышления, обращается к культурным традициям. В отличие от советской песни, бардовские произведения более объемно обрисовывают действительность. В диссертации проводится анализ порядка ста разных песен разных авторов, однако корректность выборки остается под вопросом: она сформирована по субъективным критериям исследователя.

Рассматриваются блатная тематика и пиратские сюжеты с типичными фабулами (поединки, любовные треугольники), автором выявлены отсылки к произведениям Р. Киплинга и А. Грина. Также подчеркивается необычность языка песенных текстов, богатство лексики, насыщенность образного ряда, замечены отклонения от традиционных песенных структур.

Таким образом, в работе Левиной некоторые литературные приемы и отсылки не оспаривают своего влияния на авторскую песню, а свидетельствует лишь о начитанности и образованности бардов. Анализ текста вне контекста и культурной среды не дает точного понимания того, по какой же причине барды сочиняли и создавали свои песни так, а не иначе.

¹³¹Левина Л.А. Авторская песня как явление русской поэзии второй половины XX века: дисс. ... канд. филол. наук. М., 2006. С. 54.

Однако это исследование подчеркивает первенство текста над музыкой в авторской песне и объясняет, почему некоторые барды называют свои произведения «стихами под музыку».

В 2008 году И.Б. Ничипоров защитил диссертацию «Авторская песня 1950-1970-х гг. в русской поэтической традиции: творческие индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, литературные связи», в которой разделил позицию Л.А. Левиной. Так, исследователь рассматривает истоки авторской песни в элегиях различных типов: от пейзажных до философских¹³². Черты данного направления, а также романтизма и фольклора прослеживаются в работах Ю. Визбора и Б. Окуджавы, анализируется их связь с «духовной жизнью». Отдельно рассмотрен образ «бывалого» человека, героя с богатым жизненным опытом в исповедальных песнях. Также исследователем отмечена персонификация Любви, Надежды и других вечных ценностей в произведениях указанных авторов.

Более детально изучено творчество Б. Окуджавы, его песни-диалоги, фантастические миниатюры, новеллы и притчи, нравоучительность которых сведена к минимуму. В то же время для Ю. Визбора характерны песни-репортажи, а также произведения, в которых воспевается различная деятельность (например, «Командир подлодки», «Стармех»). Его лирико-романтические произведения сопоставляются с песнями В. Высоцкого, чьи тексты наполнены сильными конфликтами.

В песнях Н. Матвеевой отмечены зарисовки, близкие к сказочным. Те же произведения сопоставляются с работами романтизма XIX века. Проанализированы элегические песни Е. Клячкина, в которых проявляется тревожное мироощущение барда, его недовольство действительностью. Уделено внимание трагедийно-военному эпосу Е. Аграновича, а также «диалогу эпох и культур» в работах А. Городницкого. Кроме того, отмечено

¹³²Ничипоров И.Б. Авторская песня 1950-1970-х гг. в русской поэтической традиции: творческие индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, литературные связи: дисс. ... канд. филол. наук. Екатеринбург., 2008. С. 47.

трагедийно-сатирическое направление в работах В. Высоцкого, А. Галича, Ю. Кима и др. Также затронуты некоторые антивоенные песни М. Анчарова.

Данное исследование обладает безусловной библиографической ценностью: оно содержит краткий обзор нескольких направлений авторской песни. Кроме того, И.Б. Ничипоров охватывает творчество авторов, которые не упоминались предшественниками. Некоторые аспекты творчества указанных авторов были бы интересны для специализированных исследований. Однако вопрос о том, как и почему проявляются те или иные поэтические черты в авторской песне, требует дальнейшего рассмотрения.

В 2002 году Е.Н. Хомутова в работе под названием «Феномен авторской песни в отечественной культуре середины XX века»¹³³ рассматривает авторскую песню как явление, продолжающее свое существование в РФ. В бардовской песне прослеживаются традиции средневековой эпохи: как средневековые произведения критиковали античеловечность общественной системы, так и авторская песня выставляет советскую действительность в неприглядном свете.

Также Е.Н. Хомутова рассматривает возможные истоки авторской песни в романтизме. Только если произведения романтического направления отображали пребывание героя в выдуманном, фантастическом мире, то барды находили чудеса в повседневности и стремились сочетать в своих песнях современные ценности с ценностями вечными.

Кроме того, Хомутова упоминает роль авторской песни как популяризатора поэзии. Некоторые барды используют стихи сторонних авторов. Так, исследовательница отмечает Л. Марголину и О. Митяева, которые создали несколько песен по стихам И. Бродского. Подобно предыдущим исследователям, культуролог рассматривает наличие «либерально настроенной молодежи», которая влияла на движение авторской песни. Неточность данного тезиса была уже ранее замечена в предыдущих научных работах. Однако стоит отметить, что Хомутова – одна из первых

¹³³Хомутова Е.Н. Феномен авторской песни в отечественной культуре середины XX века (2002): дисс. ... канд. культурол. наук. М., 2002. 137 с.

исследователей, кто коснулся темы адаптации сторонних стихов и указал на конкретных представителей. Принцип подбора стихов бардами и способы их адаптации требуют дальнейших, более детальных исследований.

Рассмотрение авторской песни как контрдействия против дегуманизации в советской действительности вызывает вопросы. Так, некоторые барды, наоборот подчеркивают ценность их системы, хотя и могут отметить некоторые негативные явления, так что для обоснования этих тезисов требуются конкретные статистические данные полного множества произведений авторской песни с целью определить, насколько корректно описана роль авторской песни как фактора сохранения культуры против некой тоталитарной системы. Таким же образом нужно уточнить, насколько представители бардовского движения были настроены против советской системы.

В рамках работы под названием «Семиотика бардовской песни» (2006 г.) Е.А. Абросимова интерпретирует авторскую песню как способ «языкового сопротивления» тоталитарному новоязу. Данное явление Абросимова рассматривает посредством семиотического анализа, который включает в себя исследование смысловой, синтаксической, прагматической и интертекстуальной составляющих¹³⁴.

С точки зрения семантической составляющей, Абросимова видит в авторской песне стремление бардов отобразить идеальный мир, на построение которого придется потратить множество усилий. Их собственный мир составляют гуманистические идеалы, которые не свойственны реальности, подчиненной тоталитарной системе. А героями данных работ являются «чудаки», Дон-Кихоты, которые вынуждены сопротивляться имеющейся системе.

Отображение реальности как исключительно антигуманистической среды является несколько поспешным. Подобная модель наиболее корректна для творчества определенных бардов. Например, у А. Галича были непростые

¹³⁴Абросимова Е.А. Семиотика бардовской песни»: дисс. ... канд. культурол. наук. Омск, 2006. С. 59.

отношения с государством, несмотря на все регалии, которые получал востребованный драматург в 1960-х годы.

Кроме того, не до конца обоснована подборка бардов (М. Анчаров, Б. Окуджава, И. Михалев), чьи произведения не всегда коррелируют с тезисом античеловеческой действительности. Таким образом, синтезирование интересов представителей авторской песни требует некоторой доработки.

По нашему мнению, для наиболее корректного обобщенного отображения поэтического мира потребуется генеральная совокупность всех бардовских произведений, однако мы рискуем получить бессвязную мешанину из различных миров, времен и идеологий. Возможно, придется более точно обосновать выбранные для анализа литературные тексты. Но сама цель создать модель типичного поклонника авторской песни вызывает интерес в литературоведческом, культурологическом, искусствоведческом, социологическом и пр. аспектах.

Согласно работе Е.А. Абросимовой, бардовская песня с точки зрения прагматики включает в себя стратегии кооперации (взаимодействия со слушателем) и саморепрезентации (самовыражения барда). При этом бардовская песня есть явление «сильного текста», который вместе с блатной песней и русским роком представляют собой оппозиционное культурное движение. Если привязка русского рока к авторской песне еще может быть объяснима, то обоснование связи блатной песни с авторской песней выглядит весьма поспешным. В рамках самодеятельной песни бандитская тематика – лишь проявление романтизма в виде своеобразных фантазий о более увлекательной и разнообразной жизни, отличной от обыденной современности (например, творчество Н. Матвеевой, А. Розенбаума).

В филологическом и лингвистическом дискурсах вызывает интерес и работа В.А. Кофановой «Языковые особенности геопоэтики авторской песни»¹³⁵, в которой рассмотрены интегральность текста, языковая составляющая, а также часто встречающиеся элементы в песнях (например,

¹³⁵ Кофанова В. А. Языковые особенности геопоэтики авторской песни: дисс. ... к. филол. н. Ставрополь, 2005. 236 с.

топос дороги). Наличие подобных характеристик в произведениях говорит об определенной социальной группе в бардовской среде, отображение которого остается за скобками данной работы.

В 2006 году кандидат исторических наук А.Г. Михайловская пишет диссертацию «Российская авторская (бардовская) песня: историко-этнологическое исследование». С точки зрения исследовательницы, авторская песня обладает истоками со времен Древней Руси. Михайловская делает акцент на содержании текстов, заявляет о доминировании исторических эпизодов в данных произведениях¹³⁶. Сама по себе тема интерпретации реальных событий в песенных работах действительно вызывает особый интерес. Однако в рамках исторического исследования просматривается особая необходимость более подробно рассмотреть причины возникновения авторской песни. Диссертация же А.Г. Михайловской носит в большей степени литературоведческий характер.

В 2010 году выходит работа культуролога У Цзя-цина «Бардовское движение в контексте культуры повседневности в период «оттепели». Это исследование охватывает некоторые ранее упомянутые дискуссионные моменты по исследованию авторской песни: магнитофоны как факторы распространения произведений, интерпретация бардовского движения как протестного явления¹³⁷. Автор указывает, что авторская песня противопоставлена официальному искусству. По мнению У Цзя-цина, целью бардов является служение традициям русской культуры. Однако возникает вопрос: почему советская массовая песня не соответствует этой же русской культуре? В данном случае необходимо более детально рассмотреть это музыкальное направление с точки зрения самодеятельной песни.

И.Г. Конова в 2013 году пишет работу под названием «Песня как способ презентации мира на примере текстов бардовской песни», в которой пытается

136 Михайловская А. Г. Российская авторская (бардовская) песня: историко-этнологическое исследование: дисс. ... к. историч. н. М. 2006. С. 62.

137 Цзя-цин У. Бардовское движение в контексте культуры повседневности в период «оттепели»: дисс. ... к. культурол. М. 2010. С. 44.

модернизировать прежний подход Абросимовой к моделированию общего поэтического мира бардов. Так, Абросимова предполагала, что барды просто отображали традиционно-поэтические ценности, а Конова считает, что барды пытались породить новые смыслы, отталкиваясь от прежних¹³⁸.

По мнению исследователя, песенный текст обладает специфическим способом изображения мира. И авторская песня, сформированная в 1960-х, достаточно быстро обрела популярность в народе (какие именно социальные группы подразумеваются под «народом» — остается за скобками).

Исследователь не столько пытается описать некую общую идеальную модель общества с позиции бардов, сколько стремится отобразить отдельные «поэтические миры», идеальные с точки зрения каждого барда. Так, рассматривается спектр ценностей, важных для каждого творца. Например, для Б. Окуджавы большое значение имеют следующие концепты: «Честь-Совесть-Долг-Благородство-Достоинство», а связующим звеном выступает душа. Помимо текстовой составляющей, музыкальное сопровождение также является способом репрезентации действительности. Так, по словам М.В. Каманкиной, песенная интонация Б. Окуджавы обладает «...доверительным, сердечным общением в сдержанной иронической форме»¹³⁹.

Пробуя обобщить «поэтический мир» барда, Конова приводит отдельные цитаты из песен, которые наиболее точно, по ее мнению, отображают общие взгляды и интересы бардов в период 1960-80-х (например, припев «Союза друзей» Б. Окуджавы: «Возьмемся за руки, друзья»).

Само по себе моделирование интересов конкретных бардов выглядит многообещающим с точки зрения биографического, социологического и культурологического исследования. Однако при данном моделировании было бы любопытным учесть один нюанс. Подход отображения поэтического мира, вероятно, должен включать в себя фактор историзма и динамизма.

138 Конова И. Песня как способ презентации мира на примере текстов бардовской песни // Человек. Культура. Образование. №2 (8). 2013. С. 73.

139 Каманкина М. В. Песенный стиль Б. Окуджавы как образец авторской песни // Окуджава. Проблемы поэтики и текстологии. М.: Музыка, 2002. С. 231.

Творчество поэт-песенника подвержено влиянию изменчивого общества и происходящих в нем процессов различного уровня, от бытовых до государственных, что также преобразует идеологию и поэтический мир автора, в связи с чем выявление статичной конструкции представляется некорректным.

Примечательно, что И.Г. Конова – одна из немногих исследователей, которая называет М. Анчарова родоначальником авторской песни.

Также из работ нужно отметить труд В.А. Гаврикова «Русская песенная поэзия второй половины XX – начала XXI веков как текст: проблема взаимодействия литературы с другими видами искусства» (2011 г.), в котором представлен комплексный семный анализ и применен слово-центрический метод¹⁴⁰, необходимый для исследования смысловой и звуковой составляющих песен, а также для выявления корреляции между ними. В работе изучены сегменты в песнях русского рока, авторской песни и постсоветской третьей песенности.

В.А. Гавриков рассматривает каждую песню как комплекс определенных сем, которые отражаются как через текст, так и через песенное исполнение, интонацию, музыкальное наполнение. Как подмечает сам автор, данный метод можно адаптировать под ту или иную особенность звучащего поэтического произведения. Т.е. эта методика видится продуктивной для изучения конкретного автора и его творческих характерных особенностей, а также для лингвистических исследований в области музыки. Однако, по словам самого исследователя, данный инструмент все же требует тщательной проработки.

В 2013 году Ю.В. Инюшкина выпускает работу «Культурологический смысл архетипических образов в женской авторской песне». Так, в этой диссертации отмечена актуальная для творчества В. Долиной и других бардов

¹⁴⁰Гавриков В.А. Русская песенная поэзия второй половины XX – начала XXI веков как текст: проблема взаимодействия литературы с другими видами искусства: дисс. ... к. филол. н. М., 2011. С. 271.

тема «женщины-матери»¹⁴¹, ее истоки из отечественного искусства. Изучение подобных факторов представляет особый интерес с точки зрения культурологии и литературоведения. Однако в своей работе Ю.В. Инюшкина смешивает два понятия авторской песни – как массового культурного явления и как абстрактного произведения, написанного и исполненного автором. Вследствие этого исследовательница приравнивает авторскую песню к современной камерной песне и фолк-песне. Данное решение кажется несколько поспешным в рамках исследования бардовской женской песни.

Крайней на текущий момент работой, в которой предпринималась попытка системного рассмотрения авторской песни, является культурологическая диссертация Л.П. Беленького «Авторская песня в отечественной культуре второй половины XX века», в которой по большей части отражены уже известные аспекты изучаемого явления¹⁴². Авторская песня обозначена как проявление «вольного слоя» искусства. Стоит отметить, что сам исследователь еще в 1980-е годы был тесно связан с направлением авторской песни и является составителем нескольких сборников.

Исследователь фокусирует внимание на эстетическом восприятии слушателя, критерием которого является степень доверия, что проявляется во время выступления барда. Степень доверия слушателя вкупе с неразделимыми составляющими песни (текст, музыка, исполнение) создают единый комплекс этического и эстетического фундамента бардовской песни, выделяющий явление среди остальных схожих. Характеристики, которые отличают авторскую песню от остальных музыкальных направлений, требуют дополнительного анализа.

Однако стоит отметить, что Беленький занимался разработкой некой общей теории по авторской песне. Так, он обозначил, что именно для

141 Инюшкина Ю.В. Культурологический смысл архетипических образов в женской авторской песне: дисс. ... к. культурол. Пенза, 2013. С. 27.

142 Беленький Л.П. Авторская песня в отечественной культуре второй половины XX века: дисс. ... к. культурол. н. М. 2015. 178 с.

авторской песни характерна синкретичность, и бардовская песня является таковой благодаря публичному исполнению самого автора.

Назовем отдельные интересные исследовательские работы, связанные с творчеством конкретных бардов. Так, Е.В. Купчиком рассматриваются документальные элементы в песнях А. Городницкого¹⁴³. Не меньший интерес в литературоведческом аспекте вызывают поэтические аллюзии и разнообразие миров в творчестве Б. Окуджавы. Работы больше носят библиографический и историографический характер. Так, С. Бойко акцентированно исследовала творческую эволюцию Булата Окуджавы¹⁴⁴ и сопоставила его деятельность с литературным процессом второй половины XX в. З.А. Бутаева, в свою очередь, опубликовала работу под названием «Художественное своеобразие ранней лирики Б.Ш. Окуджавы»¹⁴⁵.

Нельзя не упомянуть М.М. Жука, который описывал концепты «вера», «надежда», «любовь» в идиостиле Б. Окуджавы¹⁴⁶.

В то же время О.М. Розенблум достаточно подробно рассмотрел раннее творчество Б. Окуджавы¹⁴⁷. Кроме того, Р.Ш. Абельская проанализировала поэтику Б. Окуджавы с точки зрения истоков творческой индивидуальности¹⁴⁸. С позиций некоторых филологических аспектов интересно исследование А.П. Авраменко, «Слово как явление синэстетизма в творчестве Булата Окуджавы»¹⁴⁹. Помимо всего прочего, М.А. Александрова

143 Купчик Е.В. Поэтический мир А. Городницкого: образная репрезентация концептосферы: дисс. д-ра филол. н. Тюмень, 2006. 530 с.

144 Бойко С.С. Творческая эволюция Булата Окуджавы и литературный процесс второй половины XX в.: дисс. ... к. филол. н. М., 2011. 590 с.

145 Бутаева З.А. Художественное своеобразие ранней лирики Б.Ш. Окуджавы: 1950 - 60-е годы: дисс. ... к. филол. н. Махачкала, 2011. 158 с.

146 Жук М.И. Концепты ВЕРА, НАДЕЖДА, ЛЮБОВЬ в идиостиле Булата Окуджавы: дисс. ... к. филол. н. Владивосток., 2007. 278 с.

147 Розенблум О. М. Раннее творчество Булата Окуджавы (Опыт реконструкции биографии): дисс. ... к. филол. наук: М., 2005. 539 с.

148 Абельская Р.Ш. Поэтика Булата Окуджавы: истоки творческой индивидуальности: дисс. ... к. филол. н. Екатеринбург., 2003. 211 с.

149 Авраменко А.П. Слово как явление синэстетизма в творчестве Булата Окуджавы // Русский язык: исторические судьбы и современность: II Международный конгресс исследователей русского языка (Москва, МГУ им. М. В. Ломоносова, филологический факультет, 18-21 марта 2004 г.): Труды и материалы. М., МГУ, 2004. 21 с.

рассматривает в произведениях Б. Окуджавы отголоски поэзии из «золотого века русской литературы»¹⁵⁰¹⁵¹.

Хочется дополнительно отметить, что творчество Б. Окуджавы было разобрано также с лингвистических позиций в диссертации «Поэзия Булата Окуджавы в переводах на английский язык (исторические, лингво-переводческие и типологические аспекты)»¹⁵².

Также нельзя не упомянуть, что проводились различные лингвистические и филологические исследования, сосредоточенные на творчестве других конкретных авторов: «Цветовая картина в поэтическом языке А.А. Галича» Е.Ю. Уметбаевой¹⁵³, «Лирика Александра Башлачева в контексте авторской песни 1970-1980-х годов» А.С. Иванова¹⁵⁴ и др.

Безусловно, нельзя не упомянуть и филологическую работу И.С. Кузьминой «Феномен современной фестивальной авторской песни». Данное исследование охватывает постсоветские тенденции в музыкальной российской культуре, а значит, оно находится за пределами наших научных интересов¹⁵⁵.

Доктор филологических наук А.В. Кулагин внес значительный вклад в исследование авторской песни как литературного явления. Одной из его ключевых работ является диссертация, защищенная в 1999 году, по теме «Эволюция литературного творчества В. С. Высоцкого»¹⁵⁶. Также

150 Александрова М.А. Образ Лермонтова в поэзии советского времени и «Встреча» Булата Окуджавы // Изв. Саратов. ун-та. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2021. Т. 21. Вып. 2. С. 212–218.

151 Александрова М.А. Пушкин-памятник в поэтической картине мира Булата Окуджавы // Сибирский филологический журнал. 2022. № 4. С. 166-179.

152 Сычева Е. Поэзия Булата Окуджавы в переводах на английский язык: исторические, лингвопереводческие и типологические аспекты: дисс. ... к. филол. наук. Магадан., 2011. 260 с.

153 Уметбаева Е.Ю. Цветовая картина мира в поэтическом языке А.А. Галича: лингвистический аспект: на материале поэзии 1960-70-х гг.: дисс. ... к. филол. н. Орск., 2009. 330 с.

154 Иванов А.С. Лирика Александра Башлачева в контексте авторской песни 1970-1980-х годов: дисс. ... к. филол. н. М., 2011. 211 с.

155 Кузьмина И.С. Феномен современной фестивальной авторской песни: дисс. ... филол. н. Магнитогорск, 2010. 192 с.

156 Кулагин А. В. Эволюция литературного творчества В. С. Высоцкого: дис. ... д-ра филол. наук. М., 1999. 379 с.

исследователем достаточно детально рассмотрена смысловая составляющая в творчестве Б. Окуджавы¹⁵⁷, А. Кушнера¹⁵⁸ и Ю. Визбора¹⁵⁹. Кроме того, Кулагин анализирует различные аспекты в песнях многих других известных бардов. В частности, им была рассмотрена антивоенная тематика в произведениях М. Анчарова¹⁶⁰, история создания песни А. Галича «Ошибка»¹⁶¹. Данные исследования могут быть интересны в качестве вспомогательных материалов при анализе творчества данных авторов.

Стоит отметить целую серию статей под названием «Бардовский счет» 2014 года под авторством С. Орловского. В рамках данной работы Орловский исследовал музыкальную составляющую в творчестве нескольких бардов:

- 1) В. Капгера¹⁶²;
- 2) А. Мирзаяна¹⁶³;
- 3) В. Ланцберга¹⁶⁴;
- 4) Г. Дикштейна¹⁶⁵;
- 5) Л. Захарченко¹⁶⁶;

157 Кулагин А.В. Лирика Булата Окуджавы: научно-популярный очерк. Изд. 2-е, М.: Булат, 2019. 178 с.

158 Кулагин А.В. «Я в этом городе провёл всю жизнь свою...»: Поэтический Петербург Александра Кушнера. Коломна: Моск. гос. обл. соц.-гуманит. ин-т, 2014. 140 с.

159 Кулагин А.В. Визбор. М.: Молодая гвардия, 2013. 368 с.

160 Кулагин А.В. «Антивоенный поэт» Анчаров // А.В. Кулагин. У истоков авторской песни: сборник статей. Коломна: Московский государственный областной социально-гуманитарный институт, 2010. С. 71-84.

161 Кулагин А.В. «Ошибка» Галича и ее литературный первоисточник // А.В. Кулагин. У истоков авторской песни: сборник статей. Коломна: Московский государственный областной социально-гуманитарный институт, 2010. С. 85-98.

162 Орловский С. Бардовский счет Владимира Капгера // Электронный ресурс: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=4084&level1=main&level2=articles> (дата обращения 12.11.2021).

163 Орловский С. Бардовский счет Александра Мирзаяна // Электронный ресурс: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=4014&level1=main&level2=articles> (дата обращения 12.11.2021).

164 Орловский С. Бардовский счет Владимира Ланцберга // Электронный ресурс: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=4055&level1=main&level2=articles> (дата обращения 12.11.2021).

165 Орловский С. Бардовский счет Григория Дикштейна // Электронный ресурс: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=3984&level1=main&level2=articles> (дата обращения 12.11.2021).

166 Орловский С. Бардовский счет Любви Захарченко // Электронный ресурс: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=3958&level1=main&level2=articles> (дата обращения 12.11.2021).

- 6) С. Никитина¹⁶⁷;
- 7) А. Дулова¹⁶⁸;
- 8) В. Высоцкого¹⁶⁹.

С. Орловский рассматривал особенности восприятия песен, позицию в песне автора, его местонахождение в своеобразной табели о рангах. Таким образом, исследователь предлагает музыковедам достаточно богатый материал для более углубленного изучения творчества определенных бардов.

С точки зрения междисциплинарного, а не только музыковедческого и филологического, подхода к авторской песне, представляются интересными некоторые статьи самих бардов и то, как сами поэты-песенники осмысливали собственную деятельность.

Так, в 1988 году М. Анчаров в 24-м номере газеты «Неделя» пишет небольшую заметку о том, как творчество А. Грина подтолкнуло его на написание первой песни. Анчаров также подчеркивает значимость слова в тексте музыкального произведения. По его словам, музыка «не должна забивать суть песни»¹⁷⁰. В силу малого объема заметки, данная статья в большей степени обладает биографической ценностью, в качестве вспомогательного материала для осмысления творчества самого М. Анчарова.

Другая, более объемная работа по осмыслению бардовской песни написана А.М. Городницким в 1991 году в рамках эссе «Поющие шестидесятые». Так, он рассматривает данное явление как контркультурное, которое начало зарождаться в 1950-е и активно набирало обороты в 1960-е годы, выступая против «псевдонародной русской песни» и «советской

167 Орловский С. Бардовский счет Сергея Никитина // Электронный ресурс: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=3920&level1=main&level2=articles> (дата обращения 12.11.2021).

168 Орловский С. Бардовский счет Александра Дулова // Электронный ресурс: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=3351&level1=main&level2=articles> (дата обращения 12.11.2021).

169 Орловский С. Бардовский счет Владимира Высоцкого // Электронный ресурс: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=3096&level1=main&level2=articles> (дата обращения 12.11.2021).

170 Анчаров М. Мысли вслух об авторской песне // Неделя. 1988. № 24. С. 16.

лирической песни»¹⁷¹. Основоположником бардовской песни А. Городницкий называет Б. Окуджаву, при этом, по мнению автора, истоки направления берут свое начало еще с античных времен. Бардовская песня унаследовала традиции из разных эпох, вплоть до городского и классического романса.

По словам Городницкого, стимулом появления авторской песни послужил приезд французского шансонье Ива Монтана, чьи работы обрели популярность. Также Городницкий упоминает Окуджаву, который подтвердил свое желание подражать этому певцу, в результате чего он и начал сочинять эти песни. Хотя Ив Монтан больше не упоминается никем из бардов, исследовавших авторскую песню. Мотивации на создание песен у бардов все же могли быть разные.

Городницкий использует субъективный подход, акцентируя внимание читателя на личных знакомствах с литераторами и поэтами, и текст становится источником инсайдерской информации о самих бардах.

А. Городницкий признает, что авторская песня как массовое культурное явление находится в состоянии кризиса. Хотя он и надеется, что когда-нибудь авторская песня возродится в виде, близком к тем самым «поющим шестидесятым».

В 1996 году выходит работа «Поэтическая песня: границы жанра» Л.Ю. Альтшуллера. Бард обозначает данное направление именно как «поэтическая песня». Это песня, в которой музыкально «интонируется» поэтическая речь бардом без какой-либо коммерческой выгоды¹⁷². Поскольку данная работа рассматривает интересное нам культурное явление авторской песни весьма расплывчато и больше рассуждает о музыкально-внешних формах, полезных для музыковедческих исследований, то мы не будем долго на ней останавливаться.

171 Городницкий А. Поющие шестидесятые // А. Городницкий. И вблизи, и вдали. М.: Полигран, 1991. С. 291.

172 Альтшуллер Л. Поэтическая песня: границы жанра // Электронный ресурс: http://www.ksp-msk.ru/page_828.html

В начале нового столетия опубликована брошюра «Авторская песня как театр одного актера» Ю.Л. Лореса. В этой работе известный бард описывает авторскую песню как театр, поскольку для ее существования необходимо наличие сценической площадки¹⁷³, однако возникает вопрос: почему таким же образом нельзя охарактеризовать русский рок или эстраду?

Вдобавок Лорес воспринимает бардовские работы как мини-пьесы с законченной историей. Но, как можно понять, далеко не все песни можно охарактеризовать таким образом. Хотя с некоторыми общепринятыми взглядами Лорес солидарен: например, он признает первичность текста в авторской песне.

Само появление авторской песни Лорес объясняет «оттепелью», из-за которой, по его мнению, стало больше творческой свободы, однако он не учитывает другие социальные процессы. Из факторов распространения авторской песни вновь отмечены магнитофонные записи. Хотя, как мы уже знаем, песни в ранний период по большей части передавались вживую.

Также Лорес отмечает, что к концу 1990-х годов авторская песня как массовое явление перестала существовать, так как, по его мнению, авторская песня защищала «свободу слова», которая и наступила после СССР, что автоматически означало осуществление миссии авторской песни. Его предположение противоречит взгляду «ветерана», Б. Окуджавы, который еще в конце 1980-х годов отметил кризис авторской песни и объяснил его тем, что изменился бардовский состав, а прежние авторы прекратили писать песни.

В целом брошюра уделяет много внимания работе на сцене и имеет в большей степени прикладной характер, относящийся к педагогике.

В 2002 году выходит статья «О потоках в авторской песне» В.И. Ланцберга¹⁷⁴. Бард пытается своеобразно разделить бардовские произведения на несколько видов. Так, по его мнению, песня существует в двух ипостасях:

173 Лорес Ю. Л. Авторская песня как театр одного актера // Электронный ресурс: <http://www.yuriy-lores.narod.ru/avtor.doc> (дата обращения 5.11.2021).

174 Ланцберг В.И. О потоках в авторской песне // Электронный ресурс: <https://altruism.ru/sengine.cgi/5/15/8> (дата обращения 12.03.2022).

- песня-ресурс – все возможные сегменты, которые составляют данное произведение: текст со всем его смысловым составляющим, отсылками, подтекстами, мелодиями со звуковыми особенностями;
- песня-акция – конкретное исполнение, которое может быть разным, и, соответственно, восприятие данного произведения меняется.

Кроме того, Ланцберг пробует классифицировать авторскую песню. По его мнению, бардовские работы делятся следующим образом: на «массовую» (данные песни пишутся с расчетом на успех у любой аудитории), на «театральную» или «исполнительскую» (эти произведения поются с расчетом на успех гораздо более искушенной и начитанной аудитории), «творческую» (с расчетом на успех самой «продвинутой» аудитории) разновидности.

Сами по себе данные разделения кажутся сомнительными, поскольку сами поэты подчеркивают искренность, с которой создается песня. Хотя в конечном счете Ланцберг вводит последний тип классификации, «личностную» песню, которая вообще не рассчитана на успех. К ней Ланцберг приписывает «институт собеседника», т.е. барду с «личностной песней» нужен не столько успех, сколько возможность поделиться своими искренними мыслями, переживаниями, эмоциями.

Предполагается, что через описание автор пытается обосновать «синкретичность» авторской песни. Так, текст, музыка и исполнение конкретно бардом являются необходимыми компонентами с точки зрения различных теоретиков, и через понятия «песни-ресурса» и «песни-акции» автор статьи пытается расширить данный тезис.

В 2008 году выходит теоретическая работа «В начале была песня» А.З. Мирзаяна. Бард исследует песню в самом обобщенном виде как первичную и наиболее простую форму искусства, способ познания мира. С помощью песни человек может наиболее ярко и выразительно передавать свои чувства, взгляды и эмоции¹⁷⁵. В некотором смысле взгляды Мирзаяна созвучны взглядам Ю.М. Лотмана, который рассматривал напевы как первичную

175 Мирзаян А.З. В начале была песня // Электронный ресурс: http://www.bards.ru/press/press_show.php?id=218 (дата обращения 23.03.2021).

форму искусства. И, поскольку песня включает в себя поэзию, она еще становится и носителем языка.

Авторская песня, с позиции Мирзаяна, в свою очередь — это способ диалога единомышленников (в данном случае, бардов) с миром. В какой-то мере Мирзаян осознает истоки авторской песни («новые советские образования 1950-х годов, новое племя с иным мироощущением, словарём и эмоцией»). Однако изучение социума, который влиял на движение бардовской песни, требует дальнейшего осмысления.

Как мы можем заметить, теоретические осмысления бардовского явления самими поэтами не могут дать полной, адекватной картины. Современные авторы рассматривают советское культурное явление с позиции рыночных систем, а «ветераны» бардовского движения в большей степени опираются на субъективные интересы, т.е. рассказывают в основном про себя и про свою деятельность. Практика показывает, что для объективного отображения явления необходим взгляд со стороны. И в то же время каждый из бардов пытается создать собственную теорию по авторской песне, в некотором смысле, по-научному объяснить ее.

Для подведения некоторых итогов хочется обратиться к небольшому докладу, подготовленному одним исследователем к 20 ноября 2013 года.

Л.И. Левин, культуролог и музыковед, принимал участие в Международной научной интерактивной конференции «Авторская песня: Сегодня, вчера. Завтра?». На данном мероприятии он выступал с докладом «Проблемы методологии изучения авторской песни». Музыковед признал, что исследование данного культурного явления до сих пор требует нужного подхода, инструментария. Так, Левин отметил, что «...мы ищем не там, где следует, а там, где светлее, веселее, привычнее. Может быть, мы берём не те инструменты для того, чтобы найти то, что мы хотели бы найти.»¹⁷⁶

Как можно понять, данная проблема так и осталась не решенной. С позиций Левина, сами исследователи напрасно ограничиваются аспектами,

176 Левин Л.И. Проблемы методологии изучения авторской песни // Электронный ресурс: http://www.bard.ru.com/php/search_song.php?name=40687 (дата обращения 12.03.2022).

связанными с их специализацией: филологи рассматривают тексты, музыковеды – мелодию и т.п. По мнению докладчика, песню нужно анализировать как целостное, синкретическое явление, с учетом всех ее факторов: текста, мелодии и исполнения. Хотя тут стоит дополнить, что при изучении такого специфического явления не помешают также исследования социальных факторов, которые влияли на авторскую песню. Также необходимо рассмотреть тот социум, который составлял это движение.

Таким образом, мы рассмотрели исследовательские работы по авторской песне 1950-80-х¹⁷⁷. Были проанализированы труды, написанные сторонними наблюдателями, также были охвачены теоретические осмысления самих бардов. Отдельно были отмечены исследования песен конкретных бардов, включая целое направление по творчеству В. Высоцкого.

Множество исследований охватывают лишь частные аспекты по авторской песне. Они могут быть интересны с точки зрения решения узких задач, но по ним не получается выявить общую картину культурного явления.

В то же время работы, в которых более обобщенно рассматривается авторская песня, требуют дополнительных уточнений по различным тезисам. В частности, в исследованиях видны противоречия по выявлению социальной группы бардов. Так, корректность сопоставления авторской песни с современными молодежными субкультурами вызывает сомнения: основу движения бардовской песни 1950-х составляли люди достаточно зрелого возраста. Кроме того, вопросы о причинах начала и окончания массового культурного явления авторской песни до сих пор требуют ответов.

В других исследованиях авторская песня рассматривается как сугубо оппозиционная культура, двигателями которой является интеллигенция, цели и интересы которой отображены не совсем точно. К тому же, подборка исследуемых бардов в данных исследованиях зачастую может быть сформирована на основе субъективных предпочтений исследователя,

¹⁷⁷ Зипунов А. В. Авторская песня 1950-80-х гг. как массовое культурное явление: систематический обзор // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Издательство «Грамота». 2022. Т. 15, № 10. С. 3019–3030.

вследствие чего полученные выводы, обобщения могут быть несколько поспешными.

Имеющиеся комплексные филологические методы, в том числе и структуралистские, позволяли подробно изучить лишь поэтическую составляющую в произведениях наиболее известных бардов (например, Б. Окуджава, А. Галич), их литературную наполненность. Многие современные алгоритмы, опирающиеся на субъективное восприятие исследователя, не позволяют дать точного описания авторской песни. Хотя некоторые частные аспекты можно рассматривать в узкоспециализированных исследованиях, связанных с творчеством уже конкретных бардов.

Таким образом, мы имеем перспективу выявить в полной мере социальную бардовскую группу. Для решения поставленной задачи требуются дополнительные систематизированные исследования как в рамках текста, так и за его пределами. Тем более, некоторые интересные факторы из авторской песни требуют разъяснений. Итак, мы предполагаем, что в данном культурном явлении есть два условных этапа: коллективистское направление и индивидуалистское направление^{178 179}. В таком случае перспективным для дальнейшего исследования нам видится решение следующих вопросов:

- 1) Действительно ли можно говорить об эволюции авторской песни?
- 2) Можно ли определить причину и временной диапазон, когда произошел перелом?
- 3) Наблюдается ли подобная метаморфоза в других культурных песенных явлениях?

Для решения данных и иных задач следует разработать новый специализированный инструмент, как завещал музыковед Л.И. Левин.

178 Каманкина М.В. Самодеятельная авторская песня 1950-70-х годов (к проблеме типологии и эволюции жанра): дисс. ... канд. иск. М., 1989. С. 75.

179 Соколова И.А. Формирование авторской песни в русской поэзии (1950-1960-е гг.): дисс. ... канд. филол. наук. М., 2000. С. 44.

1.2. Структуралистский подход и его возможности применительно к анализу авторской песни

Ориентация на анализ массовых культурных явлений, связанных с художественными текстами, подталкивает к поиску особого инструментария.¹⁸⁰ Вопрос об эволюции жанра авторской песни поднимается многими современными исследователями. В частности, эта проблема рассматривалась различными филологами (например, И.А. Соколовой¹⁸¹), среди прочих инструментов применявших и структуралистский подход, представляющий особый интерес и для нашей работы. Мы обратим особое внимание на разработки инструментов для анализа художественных текстов со смысловой точки зрения. В частности, особенно интересны методы исследования стихотворений.

Структурализм как отдельная научная методология зародилась в 1916 году, когда был опубликован «Курс общей лингвистики» Ф. де Соссюра¹⁸². В этой фундаментальной работе заложены первые основы семиотики как науки, которая исследует жизнь общества с точки зрения знаковых систем. Данная методология включает в себя структуру и модели, похожие друг на друга и взаимодействующие между собой. Система подразумевает под собой грамотно выстроенную комбинацию элементов, благодаря которым определенный объект становится целостным.

В то же время структурализм как массовое научное явление зарождается в дореволюционной России и развивается в советской стране.

Отечественный филолог Р.О. Якобсон под впечатлением семиотических идей

180 Зипунов А.В. От структурализма к постструктурализму с точки зрения литературоведения // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере: материалы XII Международной научно-практической конференции (5-6 апреля 2022 г.). Москва - Пенза, 2022. С. 54-70. DOI 10.5281/zenodo.6590427

181 Соколова И.А. Формирование авторской песни в русской поэзии (1950-1960-е гг.): дисс. ... канд. филол. наук. М., 2000. С. 43.

182 Соссюр Ф. Курс общей лингвистики. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1999. 432 с.

Соссюра вместе с единомышленниками сформировал целый научный круг, проводивший гуманитарные исследования с помощью структурализма. Так, в 1916 году Якобсон основал «Общество изучения поэтического языка» (ОПОЯЗ), в которое входили формалисты (например, Ю.Н. Тынянов, О.М. Брик, Е.Г. Полонская, Л.В. Щерба, В.Б. Шкловский). Участники данного научного объединения рассматривали искусство как «сумму приемов художника». В данной организации исследовали исключительно внешние формальные стороны искусства, включая литературу (например, «Как сделана «Шинель» Гоголя» Б. Эйхенбаума 1919 года). В итоге анализ литературы носил скорее лингвистический характер. Подобный подход полностью игнорировал социально-исторические факторы, при которых создавались исследуемые произведения.

Однако важно отметить, что и стиховедческие исследования с применением математических инструментов также имели место быть в формалистском движении. Так, теоретик стиха Б. Томашевский рассматривал внешнюю ритмику произведения статистическими методами (например, «Стихотворная техника Пушкина»¹⁸³). В то же время аналогичную работу проделал А. Белый, выпустив в итоге монографию «Символизм»¹⁸⁴ в 1910 году. Применяя графические и статистические таблицы ритмических свойств в стихотворении, исследователи стремились установить морфологию по родственности или различию поэтического ритма того или иного поэта. Но исследования данных филологов представляют скорее лингвистический интерес с точки зрения внешней формы произведения, без учета смысловой составляющей.

Деятельность формалистов подвергалась критике. В частности, советский писатель М. Горький отмечал, что формализм «как «манера», как

183 Томашевский Б. Стихотворная техника Пушкина. // Пушкин и его современники – 1918. вып. 29. С. 131—143.

184 Белый А. Собрание сочинений. Символизм. Книга статей. – М.: Культурная революция; Республика, 2010. 527 с.

«литературный приём» чаще всего служит для прикрытия пустоты или нищеты души»¹⁸⁵.

Однако применение отечественного структурализма не ограничивалось работами формалистской школы. С 1920-х по 1940-е годы фольклорист В.Я. Пропп, чьи начинания поддерживал формалист Б. Эйхенбаум, занимался анализом структуры сказочных произведений, результаты которого были опубликованы в фундаментальных монографиях «Морфология волшебной сказки» (1928 г.)¹⁸⁶ и «Исторические корни волшебной сказки» (1946 г.)¹⁸⁷. Всемирную известность данные работы обрели гораздо позже, в 1958 году, после чего они вошли в «канон структурализма».

В.Я. Пропп рассматривал общие элементы сказок и классифицировал по постоянным и переменным параметрам. Причем функции сказок распределялись по бинарному принципу (например, «нарушение-запрет», «борьба-победа»). Данные составные части предназначались для попытки рассмотреть возможные исторические корни. Однако из-за нехватки материала некоторые детали проделанного им анализа оказывались недостаточно проясненными. Они требовали дальнейших исследований.

Когда В.Я. Пропп преподавал в Ленинградском университете, у него появился последователь в лице студента из филологического факультета Ю.М. Лотмана, который впоследствии основал московско-тартускую школу в 1964 году. Данное объединение включало в себя различных советских структуралистов (например, В.Н. Топоров, Ю.И. Левин, А.М. Пятигорский, С.Ю. Неклюдов, И.И. Ревзин).

В то же время на протяжении нескольких десятилетий зарубежный структурализм оставался в пределах лингвистики, хотя структуралистский метод обладал потенциалом универсального инструмента, который можно было бы использовать как в естественно-научных, так и в гуманитарно-

185Горький М. О формализме // Электронный ресурс: <http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/articles/article-86.htm> (дата обращения 21.02.2022)

186Пропп В. Морфология волшебной сказки. Изд. 2-е. – М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1969. 168 с.

187Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2000 . 336 с.

научных исследованиях. В 1940-х годах К. Леви-Стросс стремился применить инструментарий Ф. де Соссюра в рамках антропологических исследований. К. Леви-Стросс предполагал, что в фундаменте человеческих культурных практик возложены общие повторяющиеся структуры. Подобные явления Леви-Стросс пытался рассмотреть в этнографических материалах. В итоге он выпустил в 1949 году работу под названием «Элементарные структуры родства». При исследовании Леви-Стросс применял термины бинарной оппозиции и теории коммуникации системы родства примитивных народов, а также ритуалы, мифы и т.д. Предполагалось, что структура пронизывает все виды человеческой деятельности, формируясь зачастую бессознательно и являясь уделом всякой умственной жизни всех людей во все времена.

Таким образом, к середине XX века структурализм стал применяться в виде инструмента для «новой критики». Данную методологию использовали в различных междисциплинарных направлениях (например, немецкая «морфология культуры» Л. Фробениуса, Ф. Гребнера, В. Шмидта).

Необходимо также упомянуть о параллельной, Пражской школе структурализма, которая рассматривала структуры в различных гуманитарных науках, в том числе и в литературоведении. Общий подход французских структуралистов заключался в том, что его представители исследовали универсальные вневременные структуры, лежащие в основе знаковых систем. Поэтому в рамках нашего исследования из зарубежных структуралистов нам наиболее интересны работы французских структуралистов.

С позиций же отечественных структуралистов знаковая система состояла из бинарных оппозиций и содержала универсальный «код», значение. В рамках литературоведения московско-тартуские семиотики формулировали семиотическую версию традиционного героического изображения автора в России, а литературные герои в научных работах рассматривались как пользователи кодов (например, подобное

просматривается Ю.М. Лотманом в анализе исторического романа А.С. Пушкина «Капитанская дочка»).

Метод бинарных оппозиций, анализирующий объекты через противоположные понятия, сформировался еще при зарождении самого структурализма и впервые он был применен Ф. де Соссюром в лингвистике¹⁸⁸. Лингвист предполагал, что элементы языка функционируют благодаря оппозициям.

При развитии структурализма в других областях одновременно расширялся и диапазон применения бинарных оппозиций. В частности, К. Леви-Стросс использовал данный принцип для исследования общих истоков мифов и легенд¹⁸⁹. В дальнейшем бинарные оппозиции рассматривались и в литературных произведениях с точки зрения формы¹⁹⁰. В рамках же отечественного структурализма данный подход охватывал не только фонетическую составляющую стихотворного текста, но и его содержательную часть¹⁹¹. Так, Ю.М. Лотман описывал структуру некоторых стихотворных произведений с точки зрения противоположных понятий. Нужно отметить, что подобный подход исследования объектов активно применяется в различных направлениях и в наши дни, в том числе и в исследовании искусства^{192 193}.

Не менее интересным представляется и другое направление во французском структурализме, существовавшее отдельно от Парижской школы – генетический структурализм, созданный философом и социологом

188 Соссюр Ф. Курс общей лингвистики. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1999. 432 с.

189 Леви-Стросс К. Мифологии. Том 1. Сырое и приготовленное. – М.; СПб.: Университетская книга, 1999. С. 54.

190 Якобсон Р.О., Леви-Стросс К. «Кошки» Шарля Бодлера // Структурализм «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 231-255.

191 Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха: Пособие для студентов. – Ленинград: Просвещение, 1972. 272 с.

192 Жабоева А.А. Бинарная оппозиция как художественный прием в философской поэзии Кайсына Кулиева. Культурная жизнь Юга России. № 5(34), 2009. С. 149-150.

193 Коржова Н.Н. Душой и телом: бинарные оппозиции в стихотворении К.Симонова «Ты говорила мне «люблю». Филологический класс. – 2020. – Т. 25, № 2. – С. 169–178. – DOI: 10.26170/FK20-02-15.

Л. Гольдманом. При изучении прозаических текстов он попытался совместить структурализм и психологию. Марксистские взгляды Л.Гольдмана перекликаются со взглядами философа П. Лафарга и советского литературоведа В.Ф. Переверзева. В работе «Диалектические исследования»¹⁹⁴ 1958 года Гольдман рассматривал генезис искусства как неотъемлемую часть социально-экономической и классовой части общественной жизни.

Гольдман призывал при анализе произведения учитывать биографические данные автора и социально-исторические процессы, подтолкнувшие к созданию художественного текста. При этом автор, с позиции Гольдмана, по умолчанию является представителем определенной социальной группы. Но поскольку в жизни любого автора характерно многообразие социальных связей, то в тексте художественного произведения могут быть обнаружены любопытные коллизии между писательской деятельностью и обыденной жизнью. Литературный текст – это структура, которая подражает структурам социальной жизни отображаемой эпохи. При этом произведение выражает масштабный конфликт классов, даже если действующие лица в романе или повести являются единичными.

Так, разбирая роман «Процесс» Ф. Кафки, Гольдман рассматривает созданную в тексте структуру, которая отображает усиливающуюся атомизацию общества. По окончании анализа Гольдман пришел к следующему выводу: с точки зрения Кафки, под влиянием социальных структур гуманизм капитулировал. Как можно понять из данной работы с такими неутешительными итогами, структуралистско-марксистский подход в рамках буржуазной системы не получил распространения как такового. В целом, данный подход оказался близок к традиционному марксистскому литературоведению. Инструмент структуры при анализе прозаических текстов был использован очень условно.

194 Goldman L. Recherches dialectiques – Paris: Gallimard, 1958. 330 p.

Стоит отметить, что в подобном анализе литературного текста необходимо учитывать фактор объективности, адекватности отображения действительности. Автор произведения не просто показывает некую картинку современности, в которой он живет. Он также переосмысляет эту действительность со своих субъективных позиций, в связи с чем возникают вопросы: насколько эта действительность достоверно отображена и осмыслена творцом? С позиций какого класса она показана тем или иным образом?

Возвращаясь к отечественному структурализму в том же временном периоде, следует отметить, что полноценные исследования именно по стихотворным структурам в рамках московско-тартуской школы появились гораздо позже, ближе к 1970-м годам. Но в то же время основатель собственного филологического кружка в МГУ математик А. Колмогоров проявляет интерес к стихотворной структуре. В частности, в августе 1960-го года Колмогоров приступил к анализу лирических фрагментов из «Египетских ночей» А.С. Пушкина¹⁹⁵.

Математик поставил перед собой следующую задачу: создание из материи искусственных форм жизни. Он намеревался исследовать точными методами духовно-мыслительную область жизни человека, чтобы разобраться в механизме создания жизни. Для этого Колмогоров и его ученики принялись исследовать свойства системы стихосложения, используя статистический инструментарий формалиста Б. Томашевского.

Их интересовали свойства, которые оставались бы неизменными вне зависимости от исторических эпох. Исследование поэтических текстов нужно для испытания инструментов статистических исследований по простым динамическим системам. При этом данные инструменты предполагалось использовать в дальнейшем для анализа более сложных систем. В конечном счете Колмогоров намеревался с помощью структуралистских методов исследовать процесс функционирования жизни

195 Колмогоров А.Н. Труды по стиховедению. М.: МЦНМО, 2015. С. 3.

как таковой. С его позиции, создание стихотворного текста — простая модель строения жизни. В соответствии с этим анализ стихотворного структурирования должен в итоге привести к моделированию жизни. Но невозможность обосновать модель жизни, а также неточное сопоставление жизни и стихотворчества в итоге не позволили адекватно выявить данную модель. Однако математические методы, предлагаемые Колмогоровым, оказались весьма эффективны при исследовании дольника поэзии и различных вариантов метрики.

Примечательно, что в 1974 году Колмогоров выступил оппонентом у М. Гаспарова, одного из представителей московско-тартуской школы, чьи исследования мы рассмотрим далее в работе.

Параллельно научным исследованиям А.Н. Колмогорова, К. Леви-Стросс совместно с эмигрировавшим из советской страны Р.О. Якобсоном пробуют первый, в рамках французского структурализма, полноценный структуралистско-стиховедческий анализ стихотворения Шарля Бодлера «Кошки»¹⁹⁶ с точки зрения внешних форм (рифма, ритмика, фонемы и т.п.), без учета семантической, смысловой составляющей.

В то же время переведенные за рубежом работы В. Проппа оказали влияние на французский структурализм. Зародилось специализированное направление под названием «нарратология», изучавшее сегменты повествования и способы их взаимодействия. Нарратологией заинтересовались знаменитые ученые – Ц. Тодоров, А.Ж. Греймас, К. Бремон и др.

Кроме того, сам Леви-Стросс с 1964 года вплотную занялся исследованиями структур в индейских преданиях Северной и Южной Америки. В результате была выпущена серия статей под общим названием «Мифологиики»¹⁹⁷. Однако использование структуры в рамках

196 Якобсон Р.О, Леви-Стросс К. «Кошки» Шарля Бодлера // Структурализм «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 231-255.

197 Леви-Стросс К. Мифологиики. Том 1. Сырое и приготовленное. – М.; СПб.: Университетская книга, 1999. 406 с.

мифологической сферы оказалось малоэффективным, поскольку в проведенном анализе материалов не учитывались факторы динамизма и историзма. Иначе говоря, в исследовании не удалось рассмотреть изменения структур в зависимости от историко-социальных процессов.

Между тем А.Ж. Греймас, представитель Парижской семиотической школы, занимался разработкой особой, «структурной семантики». Структуралист предполагал, что ему удалось найти наглядный способ представить структуру смысла через «семиотический квадрат», примененный в работе «Семантическая структура» (1966 г.)¹⁹⁸. В данной диаграмме каждый угол представляет из себя минимальную семантическую единицу (обозначенную как «сема»), и данные семы противоположны по отношению друг к другу. Однако такой инструмент не учитывал подтекст исследуемого произведения (в том числе и авторскую позицию). Сформировавшаяся система выводила смысл, который не мог не коррелировать с содержанием текста. Вследствие этого возникал вопрос о верификации анализа текста через семиотический квадрат.

Р. Барт, хотя и являлся соподвижником Леви-Стросса, рассматривал произведение с позиций, отличных от позиции его коллеги. Еще в 1967 году он вводит понятие «смерть автора»¹⁹⁹. Так, он полагает ненужным сопоставлять биографию автора и содержание исследуемого произведения. Интерпретация текста проводится автономно от личности автора. Строение текста художественного произведения и литературный слог в отличие от содержательной составляющей являются более значимыми в пределах научного дискурса. Подход к замкнутому исследованию структуры с вольной интерпретацией текста с полным отказом от исторического прочтения художественного текста является одним из ранних проявлений постструктурализма, при котором прежние, логические выверенные и точные методы исследования текста отходили в сторону, а на первое место выходило

198 Greimas A.-J. *Sémantique structurale*, 1 vol. // *Les Etudes Philosophiques*. 1966. № 21 (3), p. 413-413.

199 Барт Р. *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. М., 1994. С. 384-391.

субъективное восприятие материала самим исследователем. Р. Барт сформировал деконструктивистский подход, который в итоге нашел многих последователей (например, Ж. Деррида, А. Маслоу).

В том же году Ж. Деррида развивает в рамках французских гуманитарных наук деконструктивистское направление. В «Грамматологии»²⁰⁰ он провозгласил нестабильность структуры, т.е. каждая структура не сохраняется в прежнем виде, а становится частью другой структуры. Также он заявил, что в рамках какой-либо области невозможно расставить структуры по степени важности, а интерпретация структуры не обязана обладать конкретной формулировкой. В конечном счете, все различные объяснения тех или иных структур имеют право на существование. Таким образом, уже к концу 1960-х годов структуралисты начали сомневаться в том, возможно ли в принципе выявить критерий истинности из исследований текстов с помощью их методологии.

В это время в области советского структурализма Ю.М. Лотман в работах «Структура художественного текста» (1970 г.)²⁰¹ и «Анализ поэтического текста. Структура стиха» (1972 г.)²⁰² выстраивает эволюционную ось развития художественных текстов. Поэзия в этой градации предстает первичной формой расподобления естественного языка в искусстве. Лотман выделил три функции художественного текста: донесение первичной информации, смыслопорождение и культурная память. Рассматривая текст как систему знаков, а также квалифицируя взаимоотношения между ними, литературовед предполагал увидеть механизм авторского стиля и способ донесения определенных смыслов как с точки зрения филологии, так и социологии.

Структурно-семиотический анализ литературного текста по методу Ю.М. Лотмана представляет собой сложную, многоуровневую систему.

200 Derrida J. De la grammatologie. Paris, Minuit, 1972. P. 34.

201 Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М: Искусство, 1970. 386 с.

202 Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха: Пособие для студентов. Ленинград: Просвещение, 1972. 272 с.

Общий принцип анализа стихотворения основывался на разделении текста на определенные сегменты. С внешней точки зрения стихотворение делилось на строфы, строки, слова, слоги, а с содержательной — на несколько смысловых уровней. Причем сегменты каждого уровня обретали диалектически противоположную пару: с точки зрения содержания и с точки зрения формы. Для пояснения смыслов текста учитывалась «культурная память», которая выражалась в отсылках к произведениям из предыдущих эпох. Структура стихотворения осложняется такой особенностью, как «минус-прием»: иногда поэт может специально нарушать ритм в определенной строке, на что читатель неосознанно обращает особое внимание. Однако работы с текстами с различными структурами позволяли делать частные выводы, актуальные для решения сугубо узких задач.

Другого представителя московско-тартуской школы, ранее упомянутого М. Гаспарова, интересовала трансформация литературных тенденций, которые проявляются в той или иной исторической эпохе, что нашло отражение в докторской диссертации «Современный русский стих. Метрика и ритмика»²⁰³, выпущенной в 1974 году и переизданную в 1984 году с дополнительными материалами. Структуралист намеревался проанализировать точными методами блок существовавших на тот момент художественных произведений. Предполагалось, что таким образом можно было выявить индивидуальные характеристики литературного направления той или иной эпохи, а также особенности написанных текстов и индивидуальные черты определенных авторов. Однако явление культурной памяти, заимствованной у Ю.М. Лотмана, осложняло задачу. Литературное произведение обладает структурой, схожей со структурой произведения другой эпохи. Следовательно, встает вопрос об истоках первичной структуры, и филологам требовались дополнительные исследования.

Также известна поэтика выразительности А.К. Жолковского и Ю.К. Щеглова, которая впервые была представлена научному сообществу в работе

203 Гаспаров М. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М: Наука, 1974. 489 с.

«Математика и искусство. Поэтика выразительности» 1976 года²⁰⁴. Лингвисты предположили, что с помощью приемов выразительности текст мог отображать определенную тему. Авторы теории воспринимали структурализм как научную стратегию, которая позволяла рассмотреть исследуемый материал с помощью конкретной системы формальных приемов. Однако Жолковский и Щеглов не исследовали системность и соотношения между культурными явлениями, и им каждый раз приходилось с нуля формировать систему исследуемого явления. По сути, они генерировали не связанные между собой алгоритмы создания уникального текста, при этом авторы не уделяли как такового внимания исторической эпохе, при которой создавался анализируемый художественный текст.

В это время Дж. Каллер, один из французских структуралистов, в эссе «История и дискурс в анализе нарратива» (1981 г.)²⁰⁵ попытался разделить художественные произведения на общие сегменты и систематизировать их, благодаря чему можно было бы обнаружить своеобразную «грамматику» сюжета. Но получившиеся сегменты с точки зрения обобщения оказались спорными и не поддавались верификации.

В период 1970-80-х прогрессировал идейный кризис. Принцип автономизации литературной формы сыграл злую шутку со структуралистами. Изобретательные и комплексные инструменты структуралистов позволяли делать интересные, но частные выводы. Рассматривая индивидуальные структуры в отдельно взятых произведениях конкретных авторов, структуралисты не могли рассмотреть социальный источник происхождения общих структур и найти через призму структур те факторы, из-за которых создаются произведения определенного направления. А ведь изначально структурализм подразумевался как максимально объективный и точный инструмент как для гуманитарных, так и для

204 Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Математика и искусство (поэтика выразительности). М.: Знание, 1976. 64 с.

205 Culler J. Story and Discourse in the Analysis of Narrative in The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1981. P. 171.

естественных наук. Одна из ключевых проблем — источник структуры — так и осталась не решенной. Структурно-филологические инструменты были направлены на анализ структуры текста и не учитывали исследования подобных структур за пределами текста. Хотя некоторыми филологами (например, Ю.М. Лотманом) отмечалась необходимость учитывать исторический фон или контекст при анализе произведения.

Впоследствии структурализм в России постепенно исчез в связи с уходом из жизни ведущих представителей, включая Ю.М. Лотмана. Прежние инструменты приводили исследования к тупику, и тогда были предприняты попытки найти альтернативную методологию. К этому моменту структурализм в рамках мировой науки сменился постструктурализмом. При этом новые методы в большей степени применялись и применяются зарубежными постструктуралистами к историко-философским текстам, нежели к поэтическим. Однако этот этап в рамках отечественного структурализма все же необходимо осветить.

В период 1990-х годов филолог и редактор журнала «Новое литературное обозрение» («НЛО») С. Козлов критически воспринимал идеи московско-тартуской школы. Он, вдохновившись работами западных структуралистов вроде Р. Барта, стремился внедрить через публикации в журнале «НЛО» новые постструктуралистские инструментариумы. Так, в 1993-м году во втором выпуске журнала он опубликовал статью деконструктивиста Поля де Мана «Гипограмма и инскрипция».

В этой работе постструктуралист критиковал семиотический подход Майкла Риффатера, который заявлял о «торжестве формы над содержанием в поэзии»²⁰⁶. Риффатер полагал, что литературный язык является парадигматическим знаком, который создает индивидуальные знаковые системы. Но при этом, как указывал Поль де Мана, Риффатер никак не пытается структурально проанализировать знак. По мнению деконструктивиста, анализ должен строиться по новому принципу — как

206 Ман П. де Гипограмма и инскрипция: поэтика чтения Майкла Риффатерра (пер. и прим. С. Козлова) // Новое литературное обозрение. 1993. №2. С. 30.

система разноуровневых зеркал. Сам С. Козлов во вступительной статье предупреждает, что работа Поля де Мана «...может и разочаровать, и раздражить филологически ориентированного читателя»²⁰⁷. Однако специфический подход Поля де Мана так и не нашел своего применения в рамках отечественного структурализма

Но Козлов продолжает внедрять новые инструментарии. Так, в 42-м номере «НЛО» 2000 года он публикует подборку статей, связанных с американским новым историзмом²⁰⁸. Данное явление зародилось благодаря постструктуралисту С. Гринблатту и обладало сугубо идеалистическим характером, поскольку представляло собой исследование «интеллектуальной истории» (т.е. истории человеческой мысли) исключительно через литературу и ее культурный контекст. Однако стремления С. Козлова преобразовать новый американский историзм в российский оказались безуспешными, поскольку с подобным инструментарием невозможно рассмотреть литературные материалы с объективной точки зрения.

Один из западных структуралистов, Х. Уайт, в работе «Метаистория» 1973²⁰⁹ года провозглашает идею о том, что исторические сочинения не отображают объективно социальные процессы, а приукрашивают ее с помощью нарратива, характерного для художественной литературы. Современным филологом О.А. Проскуриным предпринималась попытка адаптировать данный метод в рамках отечественного структурализма. Так, Проскурин выпустил сборник статей «Литературные скандалы пушкинской эпохи» (2001 год)²¹⁰. В работе охвачены некоторые не связанные между собой любопытные частные случаи: например, «литературные подтексты арзамасской речи С. Уварова» или «литературно-полемический контекст

207 Козлов С. Де Ман / Риффатерр: полемика в контексте биографии. Новое литературное обозрение. 1993. №2. С. 29.

208 Новое литературное обозрение № 42 М. 2000. 430 с.

209 Уайт Х. Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2002. 52 с.

210 Проскурин О.А. Литературные скандалы пушкинской эпохи. Материалы и исследования по истории русской культуры. Вып. 6. М.: ОГИ, 2000. 368 с.

шалости Пушкина», но в рамках данных исследований не хватает систематизированных выводов.

Также можно упомянуть, что в начале 2000-х годов российский литературовед А. Зорин опирался на идеи американского антрополога К. Гирца. Так, американский структуралист рассматривал семиотику, знаки и символы как идеологический фундамент и полагал, что когда человек осваивает неизвестное для него окружение, то он интерпретирует его через близкие и понятные ему знаки и символы, которые в итоге преобразуются в самостоятельные шаблоны, позволяющие определить то или иное явление. С позиции А. Зорина, эти символы обладают наиболее длительной жизнью в рамках литературы. Так, он сопоставляет рубеж XVIII и XIX веков с концом XX века в сборнике статей «Где сидит фазан. Очерки последних лет» (2003)²¹¹, и приходит к выводу, что человечество стремится вернуться в состояние предыдущих эпох, в «волшебную сказку». В то же время вопрос о генезисе шаблонов, связанных с культурой исследованных эпох, требует дальнейшего рассмотрения.

Итак, новые филологические инструменты так и не достигли массового распространения в рамках постсоветской науки, так как через них не представлялось возможным объективно рассмотреть текстовые материалы и адекватно верифицировать полученные результаты. То же самое касается и текстов стихотворного направления.

Наиболее эффективными исследованиями с точки зрения поэзии оказались измерения ритмов с графической интерпретацией. Так, фоносемантик С.Б. Бураго²¹², (позднее, в 2010 году исследование повторила С.В. Чигарова²¹³) попробовал выявить корреляцию между смысловой

211 Зорин А. Где сидит фазан. Очерки последних лет. М.: Новое литературное обозрение, 2003. 224 с.

212 Бураго С. Б. Мелодия стиха (Мир. Человек. Язык. Поэзия): Монография – Киев: Collegium, 1999. 350 с.

213 Чигарова С. В. Звукосмысловая сторона стихотворения Гейне «Ein Fichtenbaum steht einsam...» (1821) и его переводов на русский язык // Вестн. РУДН. Сер. Литературоведение. Журналистика. 2010. № 3. С. 42-50.

нагрузкой стихотворения и его уровнем звучности. Результаты исследования были опубликованы в работе «Мелодия стиха» 1999 года.

Однако С.Б. Бураго в большей степени сделал акцент на звуковой составляющей и формальной, внешней насыщенности стихотворного текста, нежели на внутреннем содержании. Подобный подход американский филолог М. Огихара применил к анализу популярных песен в статье 2018 года «The Semantic Shapes of Popular Music Lyrics: Graph-Based Representation, Analysis, and Interpretation of Popular Music Lyrics in Semantic Natural Language Embedding Space»²¹⁴.

Использование структуралистского метода, обладавшего потенциалом универсального алгоритма, в итоге оказалось тупиковым. Попытки переосмыслить инструмент усложнили прежний алгоритм, и верифицировать результаты исследований оказалось сложнее. Однако прежние методы и некоторые структурные особенности: например, бинарные оппозиции, фактор бессознательного структурирования, сегментирование сюжета, содержания – по-прежнему вызывают интерес²¹⁵. Поэтому, как можно наблюдать в различных исследованиях, посвященных анализу литературного текста авторской песни, в наши дни многие филологи пытаются снова обратиться к прежним инструментам структурализма, в том числе и созданных в московско-тартуской школе. И, вероятно, более детальное исследование явлений, упомянутых предшественниками вскользь (например, «рифма ситуаций» Ю. Лотмана²¹⁶) позволит по-другому рассмотреть

214 Ogihara, M. The Semantic Shapes of Popular Music Lyrics: Graph-Based Representation, Analysis, and Interpretation of Popular Music Lyrics in Semantic Natural Language Embedding Space // 17th IEEE International Conference on Machine Learning and Applications, Orlando: Institute of Electrical and Electronics Engineers, 2018, pp. 1249-1254.

215 Зипунов А.В. От структурализма к постструктурализму с точки зрения литературоведения // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере: материалы XII Международной научно-практической конференции (5-6 апреля 2022 г.). Москва - Пенза, 2022. С. 55.

216 Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха: Пособие для студентов. Ленинград: Просвещение, 1972. С. 106

инструмент структурализма и его применение в изучении массовых культурных явлений, связанных с художественным текстом.

ГЛАВА 2. РАЗРАБОТКА АВТОРСКОГО МЕТОДА ДЛЯ ИССЛЕДОВАНИЯ СЕМАНТИЧЕСКИХ СТРУКТУР ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ

2.1. Семантический ритм «частное-всеобщее» (ЧВ-ритм) как основа научного и художественного типов мышления

В силу того, что в работе использован некоторый математический аппарат, не характерный для филологии, имеет смысл раскрыть наиболее неочевидные понятия.

Сначала рассмотрим некоторые аспекты теории систем, которая красной нитью проходит по всей работе. Под системой мы подразумеваем множество элементов, объединенных неким общим атрибутом, условным «клеем» системы. Например, это может быть внешнее воздействие, общие признаки, территория, общие занятия или интересы. Системы могут иметь свою сложность, иерархию, вложенность, могут накладываться друг на друга. Когда мы оставляем за скобками «клей» системы, рассматривая лишь ее элементы, мы можем говорить о генеральной совокупности в целом и о частных выборках.

В работе нас интересует особый класс систем. При особых условиях некоторые из них способны к самоорганизации, т.е. к локальному преодолению неумолимого увеличения энтропии, или к негэнтропийным эффектам. В российской научной традиции к конечному итоге устоялись два названия этого направления теории систем – теория самоорганизации диссипативных систем (по И.Р. Пригожину²¹⁷) и синергетика (по Г. Хакену²¹⁸). В приложении к другим наукам сейчас теория систем охватывает информатику, физику, химию, геофизику, биологию, историю, социологию, политологию и другие направления. Кратко их рассмотрим.

²¹⁷Пригожин И.Р. Конец определенности. Время, хаос и новые законы природы. Ижевск: НИЦ «Регулярная и хаотическая динамика», 2000. С. 83.

²¹⁸Хакен Г. Синергетика. М.: Мир, 1980. С. 17.

Особенность диссипативных систем в том, что их имеет смысл рассматривать только в динамике. Диссипативная система есть по определению заведомо неизолированная, т.е. ее имеет смысл исследовать такую систему только в связи с окружением и вложенностью. Система порождается в некоторый момент времени, потом развивается в особой системе координат и завершает свой путь по определенной траектории.

Начальные и конечные точки жизни системы называют точками бифуркации. Наиболее близким понятием к бифуркации является кризис, но он традиционно отражает лишь часть ее аспектов. Во-первых, это точка абсолютно неустойчивого и непредсказуемого поведения системы. Во-вторых, это может быть точка ветвления системы. Т.е. в простейшем случае порождаются две новые системы со своими траекториями развития.

В исторической ретроспективе в приложении к гуманитарным областям это выглядит как неожиданное, иногда спонтанное посткризисное изменение вектора развития (и свойств) одной, как бы основной системы. Но при этом имеет смысл искать и новую, появление которой может оказаться не столь очевидным. Заметим, что даже попытка спроецировать многофакторный гуманитарный системный процесс с огромным количеством координат на двумерную плоскость (т.е. построить осмысленный график) уже является крайне перспективной задачей.

Весь пласт теории систем, связанных с энтропийными процессами, Г. Хакен²¹⁹ назвал синергетикой. Синергетика описывает поведение открытых неравновесных нелинейных систем или диссипативных систем, введенных в научный оборот бельгийским математиком И. Пригожиным²²⁰.

Теория систем применима к любым направлениям – организму, сообществу, культуре, физике, геофизике, теории информации. Ключевыми понятиями являются процессы хаотизации (энтропийные процессы), упорядочивания (самоупорядочивания) – негэнтропийные процессы, а также

219 Хакен Г. Синергетика. М.: Мир, 1980. С. 17.

220 Пригожин И.Р. Конец определенности. Время, хаос и новые законы природы. Ижевск: НИЦ «Регулярная и хаотическая динамика», 2000. С. 10.

ключевые точки перехода систем из одного состояния в другое – точки бифуркации.

Ю.М. Лотман в одной из последних работ, «Культура и взрыв»²²¹, пробовал осмыслить теорию систем. В своем тексте он переобозначил терминологию, но она не стала общеупотребительной. Чтобы не возникало путаницы, в рамках данного исследования были использованы традиционные термины.

Итак, для дальнейшего совершенствования методов системного подхода удобно выбирать культурные явления с хорошим полевым материалом и явными временными границами. Таковым, с нашей позиции, представляется литературный текст авторской или бардовской песни. Нас интересуют возможные соответствия сюжетов авторской песни, структур, знаковых систем с обществом, в котором все эти произведения создавались. Это цельное культурно-историческое массовое явление, сроки которого мы определяем как период с 1950 до конца 1980-х годов (например, В.И. Новиков²²², А.В. Кулагин²²³, Б. Окуджава²²⁴). Поскольку явление существовало относительно недавно, сохранилось достаточно материалов, связанных с эпохой, политикой, экономикой того времени, что позволяет зафиксировать взаимосвязь объектов исследования с системой более высокого уровня.

В работе мы рассматриваем возможные соответствия сюжетов авторской песни, структур, знаковых систем с обществом, в котором все эти произведения создавались.

Для продуктивного анализа столь сложного явления, как авторская песня, необходимы весьма специфические инструменты. С одной стороны, изначально оно имело достаточно очевидный фольклорный характер, что

221 Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Гнозис, издательская группа «Прогресс», 1992. 272 с.

222 Новиков В.И. Авторская песня как литературный факт. // Авторская песня. М.: ООО «Издательство АСТ»: ООО «Агентство «КРПА Олимп», 2002. С. 10.

223 Кулагин А.В. От автора. // У истоков авторской песни: сборник статей / А. В. Кулагин — Коломна: Московский государственный областной социально-гуманитарный институт, 2010. С. 3

224 Окуджава Б. Авторская песня: кризис жанра? / Беседу вел И. Медовой // Советская культура. М., 1987. 28 апреля, № 51 (6307). С. 4

отсылало нас к первичному, самому простому словесному искусству – напевам, «распевам»²²⁵. С другой стороны, близость к научной интеллигенции, иногда подчеркнутая элитарность, параллельное сосуществование с идеологически выверенным искусством советского периода, – все это в совокупности порождало пирамиды смыслов, скрытых подсмыслов, намеков, неявных отсылок и ассоциаций.

В связи с вышеизложенным мы посчитали малопродуктивным традиционный структуралистский подход, наиболее разработанный как раз в фольклористике (К. Леви-Стросс²²⁶, В.Я. Пропп²²⁷, А.Б. Островский²²⁸), а также использованный при анализе поэтического текста (М. Гаспаров,²²⁹ А. Жолковский, Ю. Щеглов²³⁰). Рассмотрение глубинной семантики частных случаев представляется интересной, но чересчур масштабной задачей. Поиск самых общих закономерностей, надежда на дальнейшее соотнесение их с общественными процессами заставили разработать относительно новые подходы для изучения авторской песни, в том числе и как системного процесса.

Положительный результат мы получили при попытке использования методов классической работы Ю.М. Лотмана «Анализ поэтического текста. Структура стиха». Явные и скрытые закономерности обнаруживались, если удавалось поднять уровень знака до максимально абстрактных, обобщенных смыслов.²³¹ Более того, выяснилось, что часто данные закономерности имеют

225 Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Ленинград: Издательство «Просвещение», 1972. С. 23.

226 Леви Стросс К. Мифологии. В 4-х тт. Том 1. Сырое и приготовленное. М.; СПб.: «Университетская книга», 1999. 406 с.

227 Пропп В.Я. Морфология сказки. Изд. 2-е. - М., Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1969. 168 с.

228 Островский А.Б. Мифология и верования нивхов. СПб: Центр «Петербургское востоковедение», 1997. 288 с.

229 Гаспаров М. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М: Наука, 1974. 489 с.

230 Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Математика и искусство (поэтика выразительности). М.: Знание, 1976. 64 с.

231 Зипунов А.В., Валганов С.В. Семантические ритмы в структуре стихотворного текста авторской песни // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере: материалы VIII Международной научно-практической конференции (Москва – Пенза, 25–26 июня 2020 г.). Москва – Пенза, 2020. С. 35.

отчетливый ритмический рисунок²³². Как правило, в стиховедении детально рассматривается звуковая ритмика²³³, однако в данном случае под ритмом подразумевается именно чередование смыслов, независимое от фонетической организации текста. Эта особенность напоминает об отличительном свойстве поэтического сюжета, которое отмечал еще Ю.М. Лотман: наличие в самом сюжете «...ритма, повторяемостей, параллелизмов»²³⁴. Далее представим первичный результат – алгоритмически оформленный метод на примерах из авторской песни с отчетливо различимыми структурными особенностями.

Для анализа песен мы вводим специфические понятия, близкие к философским категориям. Поскольку предметом исследования является искусство, мы не можем строго следовать этим определениям. В художественном произведении они могут быть выражены слишком неожиданным образом.

Первые ключевые понятия в рамках данного исследования: частное и всеобщее. Частное — нечто узкое. Под ним могут подразумеваться: конкретная картина, отображение узко-личностных интересов, саморефлексия, определенная шестеренка в механизме. Всеобщее — нечто большее, даже бесконечное. Оно может обозначать обобщенные смыслы. Всеобщее можно интерпретировать и как отображение мира в целом. Художник, создавая общую картину, подмечает конкретные детали. Но частное и всеобщее также могут составлять диалектическую противоположность, и тогда их взаимодействие является источником формирования общей идеи песни. Все зависит от авторского замысла.

Структура, о которой пойдет речь далее, была обнаружена в результате анализа нескольких песен от разных авторов. Некоторые образцы имеют

232 Векшин Г.В. Метафония в звуковом повторе (к поэтической морфологии слова). Новое литературное обозрение. № 90, 2008. С. 229.

233 Белый А. Собрание сочинений. Символизм. Книга статей. М.: Культурная революция; Республика, 2010. С. 11.

234 Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Ленинград: Издательство «Просвещение», 1972. С. 106

общую структурную закономерность: чередование частного и всеобщего. Данный ритм может обозначать разные ситуации: показ общего через конкретное или движение ко всеобщему вопреки частному. Причем, вне зависимости от целей чередования частного и всеобщего, финал песни выражает тему преодоления. Данная структурная закономерность была обнаружена в нескольких произведениях М. Анчарова, А. Городницкого, Н. Матвеевой и др.

Следует отметить, что ЧВ-ритм встречается не только в авторской песне. Докажем, что такая структура характерна как для научного повествования, так и для творческого мышления, в том числе, научного.

Для примера возьмем статью из пограничной гуманитарным и естественнонаучным подходам науки – археологии, а именно – полемическую работу В.А. Трифонова «Происхождение керамического комплекса «дольменной» культуры эпохи бронзы»²³⁵. Заметим, что для нашего категориального структурного анализа нет необходимости погружаться в специфику узкого научного направления.

В короткой статье по проблеме происхождения известной археологической культуры три больших блока. Первый блок, обозначенный как «введение» – историография и постановка проблемы. Вторым блоком, занимающий большую часть статьи, и есть само «тело» работы. Он посвящен раскопкам археолога М. Рысина, специфическим находкам керамики и их аналогам, обсуждению частных предположений как М. Рысина, так и самого автора на эту же тему. Последний блок («Восточно-Причерноморская культурная провинция») представляет собой синтез, обобщение обсуждения и постановка нескольких предположений, которые будут влиять на стратегию дальнейших исследований. Таким образом, в терминологии макросемантической оппозиции «частное-всеобщее» мы можем обозначить

235 Трифонов В.А. Происхождение керамического комплекса «дольменной» культуры эпохи бронзы // Труды III (IXI) Всероссийского археологического съезда. Великий Новгород — Старая Русса. Том I. Санкт-Петербург-Москва-Великий Новгород, 2011. С. 289-290.

имеющуюся структуру как «всеобщее» (блок 1), «частное» (блок 2) и снова «всеобщее» (блок 3).

В принципе, на этом шаге семантический анализ можно было бы и завершить, поскольку структура выявлена. Однако архитектура научных работ явно глубже, чем мы обозначили, и потому для иллюстрации разберем отдельно первый блок, введение.

Блок достаточно очевидно делится на 4 явных модуля. Три первых - это условные модули, связанные с историей археологических исследований трех археологов – В.И. Марковина, Л.Н. Соловьева и М.Б. Рысина. Последний модуль – собственно обобщение проблематики, связанной с дольменной культурой и постановка задачи для дальнейшего обсуждения. Т.е. последний модуль есть явное «всеобщее».

Каждый из именных модулей, несмотря на разный размер, можно условно разделить на две части. Модули первых двух археологов, В.И. Марковина и Л.Н. Соловьева, начинаются с обобщения их достижений и утверждений, а заканчиваются конкретными примерами из раскопок (модуль Марковина) или конкретной неудачи в обобщениях (модуль Соловьева). Т.е. здесь каждый модуль можно структурно обобщить до связки «всеобщее-частное». Третий авторский модуль М.Б. Рысина, наоборот, начинается с описания относительно новых конкретных результатов раскопок («частное») и завершается кратким обобщением их значения для дольменной культуры Кавказа («всеобщее»). Тогда весь блок введения разбивается на структурные элементы следующим образом: «всеобщее» (блок 1, введение) > («всеобщее» – «частное», модуль Марковина) – («всеобщее» – «частное», модуль Соловьева) – («частное» - «всеобщее», модуль Рысина) – («всеобщее», финальный модуль). Или, с учетом правила поглощения соседних одноименных блоков²³⁶, в укороченном виде можно представить как В-Ч-В-Ч-В.

236 Зипунов А. В., Валганов С. В. Ритмические семантические структуры «частное-всеобщее» в текстах авторской песни и алгоритмы их поиска // *Litera*. 2020. № 12. С. 170.

Как мы видим, современный научный текст достаточно однозначно подвергается простейшему диалектическому структурному разбиению. При этом здесь мы видим новый элемент – структурную вложенность, не характерную для стихотворной песенной формы. Понятно, что мы сейчас рассматривали лишь небольшую полемическую статью, в которой наличествуют только два уровня разбиения. В больших формах научных текстов (монографии, учебники) мы сможем увидеть гораздо больше уровней вложенности. Особое внимание привлекает то, что минимальные, уже неделимые блоки имеют примерно тот же размер в словах, что и стихотворные, т.е. размер порядка строфы.

В принципе, мы только что увидели классическую повествовательную структуру. Логические качели вида «утверждение – набор частных иллюстраций», «общее предположение – частный контрпример», «перебор частных возможностей – обобщенный вывод» и прочее, как частные случаи ритма «частное-всеобщее», являются неотъемлемой структурой коммуникации, принятой в научном сообществе. Мы лишь обобщили эти схемы до самого предела, до уровня философских категорий. Любая научная работа содержит как минимум вступление с элементами историографии и постановки проблемы, самого тела исследования и выводов в виде обобщений, новых утверждений, перспектив, т.е. одноуровневая структура «всеобщее-частное-всеобщее» присутствует всегда.

Возникает очевидный закономерный вопрос: когда эта диалектическая макроструктура проявилась? Раз мы уже выяснили, что она неотделима от любой современной научной работы, то имеет смысл обратиться к самым истокам. Если мы определим науку как изучение и осмысление объективной реальности, то следует упомянуть работы древнегреческих историков, которые дошли до нас не в отрывочном пересказе и не фрагментарно, а именно труды, написанные в V в. до н.э., иначе филологический анализ станет слишком неоднозначным.

Предварительно заметим, что для обнаружения искомых структур нет необходимости разбирать весь текст произведения. Для наших целей достаточно эти структуры выявить и, возможно, определить их характер. Более глубокие исследования до поры можно вынести за скобки.

Сначала обратимся к «Истории» Геродота²³⁷. С самого начала бросается в глаза блок (Hdt.I.1-5), в котором обсуждается полумифическая история Лидии, причины исторических конфликтов, причем, с элементами историографии. Относительно остальной части первой книги «Клио» его можно считать в нашей терминологии «всеобщим», а оставшуюся часть — собственно телом исследования, «частным». Однако, если вчитаться, уже это введение, в свою очередь, разбивается на модули следующего уровня. Самое начало первого параграфа есть краткое изложение целей исследования, тогда как остальная часть посвящена версии похищения Ио, т. е. мы здесь видим связку «всеобщее-частное».

Следующие два параграфа (I.2-3) кратко описывают дальнейшие истории взаимных похищений Ио, Медеи и Елены, что позволяет нам обозначить их как относительное «частное». Следующий параграф (I.4) обобщает истории похищений, а дальше (I.5) автор плавно переходит к некоторому обобщению своей позиции как автора истории. В итоге получаем следующее разбиение введения: «всеобщее» (блок 1) > («всеобщее»-«частное», I.1) – («частное», I.2-3) – («всеобщее», I.4-5). Как видим, уже первая историческая научная работа обладает двухуровневой диалектической структурой. Однако, она не является устойчивой, далее начинается линейное повествование с редкими блоками обобщений и осмыслений.

Иной, намного более глубокой, многоуровневой, семантической архитектурой обладает «История Пелопоннесской войны» Фукидида.²³⁸ Уже

237 Геродот. История Древней Греции // пер. с древнегреч. Ф.Г. Мищенко. М.: АСТ, 2017. 656 с.

238 Фукидид. История // пер. с древнегреч. Г.А. Стратановского. Ленинград: Наука, 1981. 544 с.

первая книга является по сути преддверием, обширным введением ко всей истории военных действий. Здесь есть и историографические блоки, описания, характеристики отдельных городов-полисов и обобщения до всей Эллады, истории отдельных личностей, руководителей и снова обобщения на другом уровне. Лишь многократное вдумчивое прочтение позволяет снимать слой за слоем столь же многократные уровни вложенности логических диалектических цепочек. Заметим, что ранее при анализе песен мы удовлетворялись с избытком двухпроходным алгоритмом²³⁹, и то далеко не во всех случаях.

Несмотря на то, что наличие искомым структур здесь не вызывает сомнений, мы все-таки сделаем небольшой иллюстративный структурный экскурс на самом нижнем уровне иерархии. На уровне параграфов Фукидид часто использует логическую схему «тезис-раскрытие», т. е. некоторое общее утверждение, а затем его обоснование с помощью конкретных примеров и отдельных соображений. Таковым является уже первый параграф первой книги. Здесь тезисом («всеобщим» в нашей терминологии) можно обозначить два первых предложения «Фукидид афинянин описал войну пелопоннесцев с афинянами ...» (Thuc. I. 1), а все остальное – «А рассудил он так, потому что ...» есть его раскрытие («частное»). И далее, во втором параграфе читаем тезис: «... страна, называемая ныне Элладой, лишь с недавнего времени приобрела оседлое население ...» (I. 2), а со следующего предложения: «Действительно, существующей теперь торговли тогда еще не было ...» видим набор более частных примеров и объяснений.

Снова, в третьем параграфе (I. 3) в начале высказывается тезис о слабости Эллады в древности (два первых предложения – «всеобщее»), а затем он раскрывается через исторический экскурс о разобщенности племен, в том числе, с отсылками к Гомеру (более конкретные, частные элементы). Как видим, иногда данная структура вписана явно, через языковые

239 Зипунов А. В., Валганов С. В. Ритмические семантические структуры «частное-всеобщее» в текстах авторской песни и алгоритмы их поиска // *Litera*. 2020. № 12. С. 169.

конструкции, иногда приходится самостоятельно вникать в смыслы текста, а иногда она просто отсутствует. Например, локальное заключение: «Вот каковы были причины взаимных ...» (I.146) о предшествующих событиях, где локальное обобщение занимает финальный параграф введения (первая книга) целиком.

В «Греческой истории» Ксенофонта²⁴⁰ картина совершенно иная. С позиции поиска структур сразу видно, что начало трактата утеряно, что, в общем, известно давно. Но и далее мы видим все более достаточно линейный рассказ без особых отступлений. Однако здесь у Ксенофонта иногда встречаются объемные и очень специфические речи, причем часто расположенные ближе к концу одной из книг. Мы сейчас полностью отстранимся от исторической достоверности или политического смысла этих речей, но с семантических позиций обратим внимание на резко выделяющееся обобщающее начало каждого текста. Например, таковыми являются речи афинянина Евриптолема (Xen. Hell.I.7.16-34), афинянина Фрасибула (II.4.40-42), фиванского посла (III.5.8-15), коринфянина Клитела (VI.5.37-49). Тогда можно утверждать, что как минимум одноуровневая структура «частное-всеобщее» в «Греческой истории» Ксенофонта присутствует. Для коррекции понимания научной стилистики автора обратимся к другим работам. И сразу видим, что, например, в аналитическом трактате «Лакедемонская полития»²⁴¹ видна отчетливая двухуровневая структура.

Таким образом, мы показали, что структурный ритм «частное-всеобщее» характерен для всего временного пространства существования научной мысли. И он проистекает как из характера самого труда, так и из стилистики представления его результатов на суд социума. Более того, можно утверждать, что сам стиль мышления людей, посвятивших себя

240 Ксенофонт. Греческая история / пер. с древнегреч. С.Я. Лурье. Ленинград: Соцэкгиз, 1935. 379 с.

241 Ксенофонт. Лакедемонская полития // Аристотель, Ксенофонт: Афинская полития. Лакедемонская полития. / пер. с древнегреч. Г. А. Янчевецкого – М.: Академический проект, 2021. 215 с.

исследованиям объективной реальности и созданию, разработке новых элементов самой реальности также подвержен этой ритмике.

**2.2. Анализ авторской песни с точки зрения ЧВ-структуры.
Однопроходный анализ репрезентативных песенных текстов (Н.
Матвеева, М. Анчаров, Б. Окуджава, А. Городницкий, Ю. Кукин)**

Итак, первая выявленная структура, характерная для авторской песни, представляет из себя ритмическое чередование «частное-всеобщее» с темой преодоления в конце (или ЧВ-ритм). На текущем этапе мы охватим те произведения, в которых данный семантический ритм очевиден. Поскольку далеко не все песни попадают в эту структуру, мы предполагаем существование и других семантических ритмов.

Для выявления структуры каждая песня анализируется по блокам. Блок — это определенный песенный смысловой фрагмент, который обозначает определенный структурный элемент. Причем иногда блоки могут быть соразмерны строфе или песенному куплету, припеву. Однако деление песни на блоки необходимо, поскольку поэты пишут стихи по-разному. Иногда в их произведениях нет ни куплетов, ни строф. Кроме того, семантические блоки не всегда совпадают с куплетами. Например, одна строфа может содержать два блока сразу. Однако чаще всего семантические блоки и куплеты совпадают. Нужно отметить, что В.А. Гавриков также рассматривает песенную структуру с точки зрения смысловых блоков²⁴². Однако если он сегментирует текст с учетом вербальной составляющей, в данном исследовании мы ориентируемся на внутри-смысловую диалектику.

242 Гавриков В.А. Русская песенная поэзия второй половины XX – начала XXI веков как текст: проблема взаимодействия литературы с другими видами искусства: дисс. ... канд. филол. наук. М., 2011. С. 271.

В общем виде анализ произведения состоит из двух проходов. После первого прохода или прочтения песня разделяется на смысловые блоки с локальными значениями. Затем выявляется ключевой блок, который объясняет неявные смыслы в произведении. При втором проходе локальные значения смысловых блоков обобщаются до философских категорий (например, «частного» и «всеобщего»). В результате смысловая структура текста обобщается до искомой ритмической структуры.

Как можно заметить, обычное прочтение текста не до конца соответствует этому специфическому двухступенчатому анализу. Поэтому в данной работе применяется более формальный термин «проход», используемый также в лингвистике (например, Н. Хомским²⁴³). На текущем, начальном этапе мы приводим облегченный вариант основного, двухпроходного алгоритма. Чтобы подчеркнуть упрощенность этого инструмента, мы используем здесь термин «однопроходный анализ».

Насколько вообще правомерен многопроходный анализ? У песни есть одна особенность, которой нет у произведений других видов искусства. Песню исполняют на фестивалях, в клубах, на встречах друзей, по телевидению и радио, слушают на разных носителях. Иначе говоря, песня предназначена для многократного воспроизведения, вследствие чего слушатели и исполнители знают ее смыслы от начала до конца. (Возможно, мелодичность песни мотивирует аудиторию на повторное прослушивание — в этом преимущество музыкальных произведений перед сугубо поэтическими работами.) Следовательно, песня обычно воспринимается целиком, не считая первого прослушивания.

Итак, перейдем к подробному анализу текстов.

Однопроходный анализ песни «Реченька» (Н. Матвеева). Песня «Реченька» («Возле речной волны»)²⁴⁴ написана Н. Матвеевой в 1962 году.

243 Хомский Н. Картезианская лингвистика. М.: «КомКнига», 2005. 232 с.

244 Матвеева Н. Реченька // Люди идут по свету: Книга-концерт / Сост. Л.П. Беленький и др. М.: «Физкультура и спорт», 1989. С.123.

*Возле речной волны
Травы росой пьяны,
У колокольчиков
Капли на кончиках.
— Реченька, реченька,
Быстрая реченька,
Ты для кого звенишь
Звонче бубенчика?*

Блок 1

В блоке 1 описана некая конкретность, определенная картина («речная волна», «травы», «капли», «реченька»). Следовательно, мы подозреваем, что данная строфа обозначает частное.

*— Я звеню, я звоню
Восходящему дню,
Чтобы согнал скорей
Холод с волны моей.
Я звеню, я звоню
Вороному коню,
Чтобы пришел попить,
Волны мои смутить.*

Блок 2

В блоке 2 образ «реченьки», обозначенной в предыдущем блоке, значительно расширяется. Проясняются стремления «реченьки»: «— Я звеню, я звоню / Восходящему дню». Восходящий день — не просто обозначение будущего. Это устоявшийся символ возрождения, который применялся в разных культурах с древних времен. «Реченька» помогает возрождению. Значит, у нее есть возвышающие, восходящие цели. Поскольку реченька проявляет себя как элемент всеобщего, мы можем предположить, что текущий блок обозначает всеобщее.

Но есть нюансы, которые потенциально могут указывать на обратное. В некоторых строках можно усмотреть корыстный интерес. «Реченька» звенит «восходящему дню», а тот согревает волны. Конь утоляет жажду и одновременно мутит волны. Но в данном фрагменте кроется следующий слой смыслов. «Реченька» получает не просто помощь, а помощь в движении. Нагреть и взбаламутить «реченьку» означает привести ее в быстрое движение. Можно сказать, что реченька символизирует собой движение жизни вообще, дополнительно подчеркивая свою причастность ко

всеобщему. Но мы пока не знаем, каковы причина и цель движения «реченьки». Как отмечено еще Ю.М. Лотманом, семантика строфы зависит от смыслового единства всего произведения²⁴⁵. Следовательно, мы сможем подтвердить наши гипотезы только при прочтении ключевого блока.

— *Реченька, реченька!*
Остановись, постой!
Молви, куда бежишь
Ты через лес густой?
Я усмирю твой нрав
Прочной запрудою,
Стеблями сонных трав
Ноги опутаю!

Блок 3

В блоке 3 проговаривается, что «реченька» пребывает в движении («... куда бежишь?»), из-за чего некто угрожает ей застоєм, который воплощает «запруда». «Стебли сонных трав», усиливая угрозу, символизируют вечный сон, смерть. Данные образы являются противоположностью «реченьки», поскольку со времен Гераклита (если не раньше) река символизирует вечное движение, изменение. Ранее нами было отмечено движение «реченьки», которое сопрягается с метафизическим возрождением («...звоню / Восходящему дню»). А препятствовать такому движению может только диалектическая противоположность – частное. Следовательно, мы практически уверены в том, что текущий блок обозначает частное. Наше утверждение остается на уровне гипотезы, поскольку окончательные цели будут указаны только в следующих строках.

— *Я бегу, я бегу,*
Я стоять не могу;
И не боюсь запруд —
Пусть на замок запрут!
Все равно убегу,
Все равно я уйду!
В море далекое
Как в забытьё впаду!..

Блок 4

245 Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха: Пособие для студентов. Ленинград: Просвещение, 1972. С. 96.

В данном блоке обозначена цель движения «реченьки»: «В море далекое / Как в забытьё впаду!...». «Море» символизирует нечто большое, великое, особенно в русской традиции. Значит, стремление «реченьки» – стать частью чего-то глобального. Следовательно, текущий блок обозначает всеобщее.

Нужно отметить, что в данном блоке проявляется новый элемент структуры – тема преодоления («Все равно убегу»). Через нее в песне выражается движение вперед вопреки препятствиям. Как мы увидим в дальнейшем, этот элемент структуры неоднократно появится в других бардовских песнях. Преодоление может быть элементом в отдельном блоке или ведущей темой всей песни.

Итак, общефилософский смысл песни выражается в устремленном движении от застоя к глобальной цели, несмотря на препятствия. Ключевой блок 4 прояснил смыслы движения, и гипотезы о структурных элементах в предыдущих блоках подтвердились. «Реченька» изначально стремится ко всеобщему, взаимодействует с ним (блок 2), и она намерена преодолевать препятствия, чтобы стать частью всеобщего (блок 4). Некто (блок 1) создает препятствия «реченьке» (блок 3). Поскольку собеседник препятствует на пути к великому, он является выразителем диалектической противоположности всеобщего.

Исходя из вышеописанного, структура данной песни выглядит следующим образом: блок 1 — частное, блок 2 — всеобщее, блок 3 — частное, блок 4 — всеобщее с преодолением.

Как мы видим, структурные элементы повторяются, восходя к особому финалу с преодолением. Следовательно, песня обладает специфическим семантическим ритмом.

Мы провели неявный анализ в два прохода. Чтобы адекватно проанализировать блоки песен, необходимо понять общий смысл всего произведения. Последняя строфа данной песни прояснила смыслы, мы вернулись к началу и подтвердили гипотезы. Нужно отметить, что в данном

анализе два прохода не были полноценными, поскольку мы приводили вероятные гипотезы сразу. Поэтому песня «Реченька» Н. Матвеевой была определена как произведение с простой, очевидной структурой.

Однопроходный анализ песни «Братья-капитаны» (Н. Матвеева).

Следующая песня Н. Матвеевой «Братья-капитаны»²⁴⁶ написана в 1962 году.

*В закатных тучах красные прорывы,
Морская чайка, плаваньям сестра,
Из красных волн выхватывает рыбу,
Как головню из красного костра.
Двумя клинками шиблись два теченья,*

Блок 1

*-
Пустился в пляску ящик от сигар,
И, как король в пурпурном облаченье,
При свете топки красен кочегар.*

Блок 1 представляет из себя конкретную картину в море. Поскольку картина сиюминутная, есть подозрение, что данная часть песни относится к частному. Но заметна одна странность. Песня называется «Братья-капитаны», но самих капитанов мы здесь не видим. Вместо них в куплете фигурирует метафора «...как король в пурпурном облаченье, ... / красен кочегар». В текущем блоке полно образов, но именно «кочегар» выделяется нетривиальностью. Неспроста «кочегар» сравнивается с «королем». Кочегар — возвышающий символ, приводящий корабль в движение. Данный образ стоит запомнить, поскольку его смысл может быть объяснен в следующих частях.

*Мы капитаны, братья капитаны,
Мы в океан дорогу протоптали,
Мы дерзким килем море пропороли
И пропололи от подводных трав.
Но кораблям, что следуют за нами,
Придется драться с теми же
волнами
И скрежетать от той же самой
боли,
О те же скалы ребра ободрав.*

Блок 2

246 Матвеева Н. Кроличья деревня. Стихи. М.: «Детская литература», 1984. С. 95

Далее идет припев (блок 2), в котором на протяжении песни меняется текст. В данном фрагменте обозначается непоколебимое движение («дерзким килем море пропороли») к чему-то большему («в океан»). Эта цель позволяет путникам не смотреть на трудности («О те же скалы ребра ободрав»). Здесь намечается тема преодоления. Если упоминаются корабли, «что следуют за нами», значит, подразумевается, что это путешествие имеет значение для других. С большой вероятностью припев восходит ко всеобщему. На данный момент мы видим тему движения к чему-то большему, преодоления препятствий.

*На что, на что смышлен веселый лоцман,
Но даже он стирает пот со лба:
Какую глубь еще покажет лот нам?
Какую даль - подзорная труба?
Суровый юнга хмурится тревожно
И апельсин от грубой кожуры
Освобождает так же осторожно,
Как револьвер - от грубой кобуры.*

Блок 3

Блок 3, как и блок 1, представляет из себя конкретную картину. Она наполнена напряжением. Если лоцман задается вопросом «Какую глубь покажет лот?», «Какую даль покажет подзорная труба?», значит, путники действительно движутся в неизвестность. Но почему лоцман «...стирает пот со лба»? Причина не в физической усталости, а в напряжении. И «суровый юнга» усиливает атмосферу тревожности.

Блок 3 охватывает конкретное мгновение. А потому мы подозреваем, что данный фрагмент относится к частному.

*Мы капитаны, братья капитаны,
Мы в океан дорогу протоптали,
Но корабли, что следуют за нами,
Не встретят в море нашего следа;
Нам не пристали место или дата;
Мы просто были где-то и когда-то.
Но если мы от цели отступали, -
Мы не были нигде и никогда.*

Блок 4

Финальный припев (блок 4) — ключевая часть песни. В нем выражена цель путников: идти к непознанному, к безгранично большому. Это их

критерий настоящей жизни. Тех, кто «...от цели отступал...», как будто не существует.

Тема преодоления, которая рефреном идет по всей песне, здесь достигает апогея. В текущем блоке итогом преодоления становится результат («мы в океан дорогу протоптали»). Непознанное становится познанным. Это совершённое дело, которое неизбежно обретет последователей («корабли, что следуют за нами»). В этом заключается всеобщая ценность пройденного пути. Этот след может оставить каждый человек. Каждый человек — капитан своей жизни. Поэтому в песню вступает куплет, начинающийся со слов: «Мы капитаны». В каждом человеке есть свой кочегар или лоцман, который может внести вклад в вечность. Текущий блок призывает всех оставить свой след в истории, даже если ради этого придется пройти немало испытаний. Следовательно, данный фрагмент обозначает всеобщее с преодолением.

Итак, все сомнения по поводу структуры отпадают. Блок 1 действительно обозначает частное, блок 2 — всеобщее, блок 3 — частное, блок 4 – всеобщее с преодолением.

Однопроходный анализ песни «Баллада о парашютах» (М. Анчаров). М. Анчаров написал «Балладу о парашютах»²⁴⁷ в 1964 году. Иногда эту песню называют «Балладой о парашютистах».

*Парашюты рванулись и приняли вес.
Земля колыхнулась едва.
А внизу – дивизии "Эдельвейс"
И "Мертвая голова".
Автоматы выли, как суки в мороз,
Пистолеты били в упор.
И мертвое солнце на стропах берез
Мешало вести разговор.*

Блок 1

Текущий блок показывает конкретную картину, сиюминутный срез конкретного боя. Следовательно, мы полагаем, что текущий блок обозначает частное.

247 Наполним музыкой сердца. Антология авторской песни: Сб. / Сост. Р.Шипов. М.: Издательство «Советский композитор», 1989. С. 20

*И сказал Господь: «Эй, ключари,
Отворите ворота в Сад.
Даю команду от зари до зари
В рай пропускать десант».*

Блок 2

В данном блоке поле боя дополняется небесным, божьим измерением. Также расширяется время: обозначенный в этом фрагменте процесс («В рай пропускать десант») относится не только к определенной битве, но и ко всей войне («от зари до зари»). Кроме того, различные образы («Господь», «ворота в Сад») являются знаками всеобщности, которые подчеркивают важность данного сражения и жертвенность десанта. Таким образом, можно предположить, что текущий блок обозначает всеобщее.

*И сказал Господь: «Это ж Гошка летит,
Благушинский атаман,
Череп пробит, парашют пробит,
В крови его автомат.
Он врагам отомстил и лег у реки,
Уронив на камни висок.
И звезды гасли, как угольки,
И падали на песок.*

Блок 3

В данном блоке - резкое сужение пространства и времени, описывающее сиюминутную гибель героя Гошки («Гошка летит», «Череп пробит»). Следовательно, относим текущий блок к частному.

*Он грешниц любил, а они - его,
И грешником был он сам,
Но где ж ты святого найдешь одного,
Чтобы пошел в десант?*

Блок 4а

Текущий блок сосредоточен на образе Гошки («И грешником был он сам...»). Поэтому сперва может показаться, что данный блок обозначает частное. Однако по сравнению с предыдущим блоком текущий фрагмент обобщен в большей степени: он осмысляет пройденную жизнь героя. Кроме того, «святой» – знак жертвенности, страданий ради возвышенных целей. Личные пороки Гошки незначительны, ничтожны на фоне его последнего боя, участием в котором Гоша искупает грехи. В данном фрагменте через образ Гошки проявляется тема божественного. Значит, мы практически уверены в том, что текущий блок восходит ко всеобщему.

*Так отдай же, Георгий,
Знамя свое,
Серебряные стремяна.
Пока этот парень
Держит копье,
На свете стоит тишина.
И скачет лошадка,
И стремя звенит,
И счет потерялся дням.
И мирное солнце
Топочет в зенит
Подковкою по камням.*

В финальном фрагменте один Георгий подменяет другого Георгия («Отдай же, Георгий, знамя свое»), т.е. «грешный Гошка» становится выше Георгия Победоносца. Метаморфоза Гошки провозглашает преодоление, победный перелом в мировой войне («На свете стоит тишина») ради восходящего будущего («солнце топочет в зенит»).

Заключительный блок поясняет общефилософский смысл песни, т. е. является ключевым для анализа. Каждое локальное явление (блок 1) имеет глобальное значение (блок 2). Обычный человек (блок 3), вне зависимости от прежних личных слабостей и пороков, совершает большой поступок ради всеобщих целей (блок 4). Нужно отметить, что в данной песне смысловые блоки не совпадают со строфами.

Итак, структура песни выглядит следующим образом: блок 1 — частное, блок 2 — всеобщее, блок 3 — частное, блок 4 — всеобщее с преодолением.

Однопроходный анализ песни «Последний троллейбус» (Б. Окуджав). Б. Окуджава написал песню «Последний троллейбус»²⁴⁸ в 1957 году. В некоторых источниках она упоминается как «Полночный троллейбус» или «Синий троллейбус».

*Когда мне невмочь пересилить беду,
когда подступает отчаянье,*

Блок 1

248 Окуджава Б. Последний троллейбус // Б. Окуджава. Веселый барабанщик. М.: «Советский писатель», 1964. С. 80.

*я в синий троллейбус сажусь на ходу,
в последний,
в случайный.*

В данном фрагменте представлена определенная ситуация в определенный момент времени. К тому же, в текущем блоке намечена тема одиночества, поскольку человек, находясь в тяжелой ситуации («отчаянье»), спасается в ночном троллейбусе («троллейбус ... последний»). Исходя из данных факторов, мы полагаем, что текущий блок относится к частному.

*Полночный троллейбус, по улице мчи,
верши по бульварам круженье,
чтоб всех подобрать, потерпевших в ночи
крушенье,
крушенье.*

Блок 2

Если спасение конкретного пассажира в предыдущем фрагменте — единичный случай, то в текущем блоке этот процесс многократно воспроизводим относительно «всех, потерпевших ... крушенье». Вследствие этого обобщаются время процесса («мчи») и его пространство («...верши по бульварам...»). Из-за цели «подобрать потерпевших ... крушенье» троллейбус преобразуется в метафизический ковчег спасения. Таким образом, текущий блок, вероятно, попадает в категорию всеобщего.

*Полночный троллейбус, мне дверь отвори!
Я знаю, как в зябкую полночь
твои пассажиры - матросы твои -
приходят на помощь.*

Блок 3

В данном фрагменте время и пространство снова сужаются: обозначено узко-личностное стремление преодолеть одиночество («мне дверь отвори»). Отсюда следует потенциальная принадлежность текущего блока к частному.

*Я с ними не раз уходил от беды,
я к ним прикасался плечами...
Как много, представьте себе, доброты
в молчанье,
в молчанье.*

Блок 4

В данном блоке снова расширяются время («не раз уходил») и пространство («с ними уходил», «к ним прикасался») через слияние конкретного человека («я») с подобными ему одиночками. «Доброта в

молчанье» подчеркивает ощущение сопричастности, суррогат общения между данными людьми. Эта деталь указывает на тему одиночества, на которой и построена данная песня. Вдобавок, в этом фрагменте намечен способ возможного преодоления одиночества. Поскольку текущий блок проясняет смыслы всего произведения и подтверждает гипотезы из предыдущих фрагментов, данный блок является ключевым. Учитывая вышеизложенное, текущий блок следует охарактеризовать как всеобщее.

*Полночный троллейбус плывет по Москве,
Москва, как река, затухает,
и боль, что скворчком стучала в виске,
стихает,
стихает.*

Блок 5

Данный фрагмент песни восходит к завершению. Последствия беды, «крушения», становятся преодоленными: определенный человек претерпевает острую фазу одиночества («и боль ... стихает»), его мировосприятие переходит из отрицательного состояния в нейтральное («Москва, как река, затухает»). Следовательно, заключительный блок относится к частному с преодолением.

Идею песни можно выразить следующим образом: одиночка, оказавшись в беде, ищет спасение (блок 1, блок 3) в среде, которая включает в себя таких же одиночек (блок 2), и, благодаря специфическому взаимодействию с ними (блок 4), боль одиночки ослабевает (блок 5). Структура данной песни обретает следующий вид: блок 1 — частное, блок 2 — всеобщее, блок 3 — частное, блок 4 — всеобщее, блок 5 — частное с преодолением.

Однопроходный анализ песни «От злой тоски» (А. Городницкий).
«От злой тоски» («На материк», «Северная песня») ²⁴⁹ написана А. Городницким в 1960-м году. В данном произведении необычная структура:

249 Городницкий А. От злой тоски // Библиотека авторской песни. Выпуск 1. / Сост. Р. Шипов. М.: «Музыка», 1990. С. 25.

первый и последний куплеты почти совпадают и выделены нами в отдельные блоки, остальные срединные строфы объединены в одном блоке.

*От злой тоски не матерись,
Сегодня ты без спирта пьян:
На материк, на материк
Идет последний караван.*

Блок 1

В блоке 1 описана конкретная ситуация («...на материк / Идет последний караван»), вследствие чего данный фрагмент обозначаем как «частное».

*Опять пурга, опять зима
Придет, метелями звеня;
Уйти в бега, сойти с ума
Теперь уж поздно для меня.*

Блок 2

*Здесь невеселые дела,
Здесь дышат горы горячо,
А память давняя легла
Зеленой тушью на плечо.*

*Я до весны, до корабля
Не доживу когда-нибудь.
Не пухом будет мне земля,
А камнем ляжет мне на грудь.*

В следующем блоке положение осмысляется через расширение пространства («Здесь невеселые дела...», «дышат горы горячо»). Также расширяется время: через обращение к прошлому («А память давняя легла...») и будущему («Не доживу когда-нибудь...») происходитприятие обстоятельств. Таким образом, текущий фрагмент мы охарактеризуем как всеобщее.

*От злой тоски не матерись,
Сегодня ты без спирта пьян:
На материк, на материк
Ушел последний караван.*

Блок 3

В последнем блоке песня возвращается к частной конкретности, но на другом уровне («...на материк / Ушел последний караван»). Если в начале

песни караван «идет» на материк, то в этой части он уже «ушел», т.е. данное событие осталось в прошлом, а теперь нужно жить, работать дальше. Значит, в этом блоке преодолевается внутренний разрыв с миром.

В итоге мы получаем следующую семантическую структуру: блок 1 — частное, блок 2 — всеобщее, блок 3 — частное с преодолением.

Однопроходный анализ песни «Водосточные трубы» (Н. Матвеева).

Песня «Водосточные трубы»²⁵⁰ написана Н. Матвеевой в 1962 году. Первая строфа совпадает с финальной, и они относятся к отдельным блокам, остальные фрагменты составляют общий срединный блок.

*Дождь,
Дождь вечерний
Сквозь водосточные трубы.
Мокрые стены,
Зелёная плесень да мох...
А эти трубы
Сделали трубочкой губы,
Чтобы
Прохожим
Выболтать тайны домов.*

Блок 1

В первом блоке «водосточные трубы» являются трансляторами частных аспектов людской жизни («выболтать тайны домов»). Под данными аспектами подразумеваются повседневная суетность, мелочность, пережитки прошлого по меркам 1960-х годов («плесень», «мох»). Таким образом, мы обозначаем данный фрагмент как частное.

*Трубы вы, трубы, -
Я вашим тайнам не рада.
Ржавые трубы,
Вы бросьте про тайны трубить!
Я вас не знаю,
Мне ваших секретов не надо:
Зная секреты,
Трудно мечтать и любить.*

Блок 2

Верю, ах, верю

250 Матвеева Н. Водосточные трубы // Наполним музыкой сердца. Антология авторской песни: Сб. / Сост. Р. Шипов. М.: Издательство «Советский композитор», 1989. С. 120.

*Тому, что за этою дверью
И в том окошке -
Измена, обида, обман...
Верю, ах, верю! -
Но почему-то... не верю.
И улыбаюсь
Каменным этим домам.*

*Верю надежде,
Даже как будто напрасной,
Даже напрасной,
Совсем невозможной мечте...
Вижу я город,
Вижу я город прекрасный
В белом тумане,
В чёрном вечернем дожде.*

*Трубы вы, трубы, -
Бедные! -
Вы ещё стары.
Вся ваша плесень -
Лишь первый пушок над губой.
Вы ещё стары,
А мы уже юными стали,
Хоть мы узнали
Самую старую боль.*

Следующий блок описывает поэтапное движение ко всеобщему. Сначала автор выражает диалектическое отречение от мелочности, пустозвонства «труб» («Я вас не знаю»), после чего обращается к лучшей человеческой стороне («улыбаюсь каменным этим домам»). Далее расширяются пространства, выражается восходящая мечта («вижу я город прекрасный»). Надо отметить, что данный фрагмент является ключевым, поскольку он определяет границы частного и всеобщего в этой песне. В конце данного блока автор, поднявшийся над суетой, обращается к «трубам» – здесь обозначена живая диалектика старости и молодости («Вы еще стары, а мы уже юными стали»). Исходя из выше перечисленного, мы можем охарактеризовать данный фрагмент как всеобщее.

*Дождь,
Дождь осенний*

Блок 3

*Сквозь водосточные трубы.
Мокрые стены,
Зелёная плесень да мох...
А эти трубы
Сделали трубочкой губы,
Чтобы
Проходим
Выболтать тайны домов.*

В заключительном блоке автор, следуя за возвышенной мечтой, с презрением и с долей брезгливости повторяет слова первого блока. Следовательно, данный блок является частным.

В результате мы выводим следующую семантическую структуру: блок 1 - частное, блок 2 — всеобщее с преодолением, блок 3 — частное. Структура данной песни практически повторяет структуру «От злой тоски» А. Городницкого.

Однопроходный анализ песни «Песня об органисте» (М. Анчаров).
«Песня об органисте, который в концерте Аллы Соленковой заполнял паузы, пока певица отдыхала» написана М. Анчаровым в 1962 году, более известна с укороченным названием «Баллада об органисте»²⁵¹.

*Рост у меня
Не больше валенка:
Все глядят на меня
Вниз.
И органист я
Тоже маленький.
Но все-таки я
Органист!*

Блок 1

*Я шел к органу,
Скрипя половицей,
Свой маленький рост
Кляня.
Все пришли
Слушать певицу,
И никто не хотел -*

251 Анчаров М. Песня об органисте, который в концерте Аллы Соленковой заполнял паузы, пока певица отдыхала // Среди нехоженых дорог одна – моя: Сб. туристских песен. / Сост. Л.П. Беленький. М.: «Профиздат», 1989. С. 383.

Меня.

В первом блоке описывается определенная, частная ситуации («Я шел к органу») с конкретным маленьким человеком («маленький рост кляня»), с мелкими деталями («скрипя половицей»). Следовательно, обозначим данный фрагмент как «частное».

*Я подумал: мы в пахаре
Чтим целину,
В войне -
Страх врагам,
Дипломат свою
Представляет страну,
Я представляю
Орган!*

Блок 2

В этом блоке органист осмысляет мировую ценность в своей деятельности («Я представляю Орган»), сопоставляя себя с «пахарем», «воином» и «дипломатом». Вследствие этого мы относим данный фрагмент ко всеобщему.

*Я пришел и сел,
И без тени страха,
Как молния, ясен
И быстр,
Я нацелился в зал
Токкатою Баха
И нажал
Басовый регистр.*

Блок 3

В блоке 3 развивается конкретная ситуация («Я пришел и сел / ...И нажал басовый регистр.»). Т.е. данный фрагмент является частным.

*О, только музыкой -
Не словами -
Всколыхнулась
Земная твердь.
Звуки поплыли
Над головами,
Вкрадчивые,
Как смерть...*

Блок 4

*И будто древних богов
Ропот,*

*И будто дальний
Набат,
И будто все
Великаны Европы
Шевельнулись
В своих гробах.*

*И звуки начали
Души нежить.
И зов любви
Нарастал.
И небыль, нечисть,
Ненависть, нежить
Бежали,
Как от креста.*

*Бах сочинил -
Я растревожил
Свинцовых труб
Ураган.
То, что я нажил, -
Гений прожил.
Но нас уравнил
Орган!*

В текущем фрагменте декларируется масштаб деятельности маленького органиста через резкое расширение пространства («...все великаны Европы / Шевельнулись»), через связь с прошлым («Бах сочинил, я растревожил»), за счет знаков всеобщности («богов ропот») и метафизических размеров самой музыки («Свинцовых труб ураган»). Таким образом, данный блок относится ко всеобщему.

*Я видел:
Галерка бежала к сцене,
Где я
В токкатном бреду.
И видел я:
Иностранный священник
Плакал
В первом ряду.*

Блок 5

В блоке 5 обозначено развитие конкретной ситуации («Я видел: галерка бежала к сцене...»). Следовательно, этот фрагмент выражает частное.

*О, как боялся я
Не свалиться,
Огромный свой рост
Кляня.
О, как хотелось мне
С ними слиться!
С теми, кто, вздев
Потрясенные лица,
Снизу вверх
Глядел на меня!*

Блок 6

Текущий фрагмент отображает жажду единения органиста с публикой («О, как хотелось мне с ними слиться! / С теми, кто вздев потрясенные лица, / Снизу вверх глядел на меня...»). Данный аспект своеобразно показывает диалектическое единство противоположностей, тем самым подчеркивается всеобщность процесса. Элемент преодоления выражен в преобразении маленького органиста («Огромный свой рост кляня») и изменении отношения публики к нему. Если в начале песни все «пришли слушать певицу», то в конце они уже потрясены игрой самого органиста. Таким образом, финальный блок мы обозначаем как всеобщее.

Если обобщить структуру песни, то в ней можно увидеть следующий семантический ритмический рисунок: блок 1 — частное, блок 2 — всеобщее, блок 3 — частное, блок 4 — всеобщее, блок 5 — частное, блок 6 — всеобщее с преодолением. Стоит отметить, что в этой песне смысловые блоки и песенные строфы не совпадают в размерах.

Однопроходный анализ песни «Маленький гном» (Ю. Кукин).
Песня «Маленький гном» («Мой маленький гном»)²⁵² написана Ю. Кукиным в 1965 году. Для удобства мы снова разберем данную песню по куплетам.

*Мой маленький Гном,
Поправь колпачок
И брось, не сердись, разожми кулачок.
Беги от людей,
Мой маленький Гном,*

Блок 1

252 Кукин Ю. Маленький гном // Песни русских бардов. Тексты. Выпуск 1. / Сост. Аллой В. Paris: YMCA-PRESS. 1977. С. 35

Беги поскорей в свой старенький дом.

Поскольку в начальном блоке обозначена конкретность, сиюминутное обращение лирического героя к Гному («поправь колпачок», «не сердись»), мы относим этот фрагмент к частному.

*Где по стенам вместо картин -
Гирлянды ненужных слов,
Где мозаикой стекол окон -
Десятки волшебных снов,
И книги, рожденные сотнею
Сказочно умных голов:
От Шарля Перро
И до «Магизма основ»...*

Блок 2

В текущем блоке расписан сказочный мир детства с неизмеримой широтой пространства («десятки волшебных снов», «От Шарля Перро до магизма основ»). Образ «гирлянд ненужных слов» отсылает к неизбежному расставанию с детством. Таким образом, блок 2 выражает всеобщее.

*Мой маленький Гном, поправь колпачок,
Не топай ногой - потерял баумачок.
Беги от людей, мой маленький Гном,
Беги поскорей в свой старенький дом.*

Блок 3

В текущем фрагменте развивается конкретная сцена прощания с собственным миром сказок, вследствие чего мы обозначаем этот блок как частное.

*Где чай не в стаканах,
А в чашечках чайных роз,
Где веточки пихты - духи,
А подарок - ответ на вопрос.
Где много неслышного смеха
И много невидимых слез...
Где песни под звуки гитар
Мотыльков и стрекоз...*

Блок 4

В блоке 4 углубляется расширенное сказочное пространство («...много неслышного смеха ... невидимых слез...»). Следовательно, данный фрагмент относится ко всеобщему.

*Мой маленький Гном, поправь
колпачок
И так не ругайся - получишь щелчок!*

Блок 5

*Беги от людей, мой маленький Гном,
Беги поскорей в свой старенький дом.*

В текущем фрагменте идет продолжение конкретной картины («не ругайся», «поправь колпачок»), т. е. блок 5 является частным.

*Нет-нет, я к тебе не пойду,
Мой маленький Гном!
Я стар, я устал,
Да и двигаться стал я с трудом.
Я знаю, твой год -
Он всего от зари до зари...
Мне тысяча лет,
Потому лишь, что мне тридцать три.*

Блок 6

И уже в блоке 6 прямым текстом обозначается экзистенциальный возрастной кризис («Я стар, я устал»), подчеркивающий осознание автором собственной смертности. Данный фрагмент подводит к теме преодоления — автор решает окончательно, с болью попрощаться со сказочным миром детства и юношества, чтобы двигаться дальше. Этот отрывок подчеркивает всеобщность через осознание возраста, масштаба времени, жизни («Мне тысяча лет»), и по той же причине он является ключевым. Таким образом, мы обозначаем данный фрагмент как всеобщее.

*Мой маленький Гном, поправь колпачок
И брось, не сердись, разожми кулачок.
Слезинки утри, надень башмачок
И косу привычно забрось за плечо.*

Блок 7

В блоке 7 конкретная сцена («поправь колпачок», «разожми кулачок») завершается с оттенком обоюдной трагичности. Следовательно, данный блок является частным.

Таким образом, в данном произведении чередуются обобщенный образ детства и конкретная прощальная сцена с этим же детством. Мы выявляем из этой песни структуру со следующим семантическим ритмом: блок 1 — частное, блок 2 — всеобщее, блок 3 — частное, блок 4 — всеобщее, блок 5 — частное, блок 6 — всеобщее с преодолением, блок 7 — частное.

Итак, результаты анализа восьми авторских песен приведены в сводной таблице (табл. 1):

Таблица 1 - Сводная таблица структурного анализа текстов песен

№	Песня – автор	Год	Структура
1	«Реченька» - Н. Матвеева	1962	ч – в – ч – вп
2	«Братья-капитаны» - Н. Матвеева	1962	ч – в – ч – вп
3	«Водосточные трубы» - Н. Матвеева	1962	ч – вп – ч
4	«Баллада о парашютах» - М. Анчаров	1964	ч – в – ч – вп
5	«Песня об органисте» - М. Анчаров	1962	ч – в – ч – в – ч – вп
6	«От злой тоски» - А. Городницкий	1960	ч – в – чп
7	«Последний троллейбус» - Б. Окуджава	1957	ч – в – ч – в – чп
8	«Маленький гном» - Ю. Кукин	1965	ч – в – ч – в – ч – вп – ч
Расшифровка символики блоков			
ч – частное, в – всеобщее, п – преодоление			

В процессе анализа нами выявлена одна из распространенных структур в авторской песне, которая выражена семантическим ритмом «частное — всеобщее»²⁵³. Причем отношения между частным и всеобщим могут различаться. В одних случаях они выступают диалектическими противоположностями, в других — частное (конкретное) оказывается элементом всеобщего (общего). А тема преодоления может выражаться как в частном, так и во всеобщем. Причем она обозначается либо в финале песни, либо в конце предпоследнего блока.

Следует отметить, что иногда разбор многопланового произведения привычно затягивал нас в семантические глубины, но в большинстве случаев итоговая структура при этом не менялась, т.е. информация оказывалась избыточной. Поэтому в приведенном здесь анализе часто удавалось ограничиться формальными признаками того или иного структурного элемента. Заметим, что для первичного исследования нами были подобраны песни с относительно явной ритмикой, поэтому мы обошлись без полноценных двух проходов, прочтений текста. Этот нюанс выразился в том, что при повторном проходе мы подтверждали, а не меняли гипотезы.

²⁵³ Зипунов А.В., Валганов С.В. Семантические ритмы в структуре стихотворного текста авторской песни // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере: материалы VIII Международной научно-практической конференции (Москва – Пенза, 25–26 июня 2020 г.). Москва – Пенза, 2020. С. 50.

Также стоит отметить, что в рамках структуры «частное-всеобщее» иногда прослеживается «топос дороги»: в произведениях с мотивом странствия герой проходит испытания ради глобальной цели. Но вопрос о том, как часто данный мотив пересекается в произведениях с нашей семантической структурой, пока что остается за скобками данного исследования.

Поскольку проанализировано слишком мало произведений, еще рано выводить серьезные обобщения. Но имеющиеся наработки по инструментарию уже сейчас позволяют переходить к более массовому характеру накопления материала. К тому же в данном направлении просматриваются и другие структуры.

При рассмотрении выявленной семантической структуры неизбежны сравнения нашего метода с традиционным методом бинарных оппозиций. Рассмотрим данный вопрос более детально.

Бинарные оппозиции — способ анализа произведения через противоположные понятия. Текст обладает множеством бинарных оппозиций различного уровня: от фонетического до синтаксического, располагающиеся в структуре поэтического текста, как указывает А.А. Жабоева, вариативно²⁵⁴. Согласно наблюдениям Н.Н. Коржовой, исследователь формирует смысловую бинарную оппозицию, исходя из определенных слов, словосочетаний, концептов, понятий, зачастую распределенных по всему тексту²⁵⁵.

Однако применяемый в данной работе семантический блок представляет из себя частично сформированную законченную мысль,

254 Жабоева А.А. Бинарная оппозиция как художественный прием в философской поэзии Кайсына Кулиева. Культурная жизнь Юга России. № 5(34), 2009. С. 149-150.

255 Коржова Н.Н. Душой и телом: бинарные оппозиции в стихотворении К.Симонова «Ты говорила мне «люблю». Филологический класс. 2020. Т. 25, № 2. С. 169–178.

выраженную непрерывным текстовым фрагментом. Когда мы ищем оппозицию философских категорий, мы пытаемся выявить искомую категорию, обобщая семантику каждого фрагмента. Таким образом, если в рамках бинарной оппозиции мы рассматриваем противопоставление отдельных слов, словосочетаний, понятий, концептов внутри текста, то в рамках нашего метода мы противопоставляем цельные фрагменты, как правило, соразмерные строфам.

В рамках данного исследования стихотворный текст представляет из себя упорядоченную последовательность семантических блоков. Автор текста либо развивает определенную мысль из фрагмента в фрагмент, либо чередует с частично параллельной мыслью, так же выраженной блоками. Особое внимание мы уделяем структуре, выраженная подобной смысловой ритмикой. Не исключено, что в дальнейшем мы можем найти возможные связи текстового структурирования со стилистикой человеческого мышления

256 257

Кроме того, как было выявлено при структурном анализе, взаимодействие семантических блоков «частное-всеобщее» не ограничивается противопоставлением, в отличие от бинарных оппозиций. Так, в рамках анализа рассмотрены некоторые песни, в которых частное осмысливается как элемент всеобщего (например, «Братья-капитаны» Н. Матвеевой и «Баллада о парашютах...» М. Анчарова).

Таким образом, метод анализа текстов с семантическими структурами имеет мало общего с методом бинарных оппозиций. В таком случае, мы можем приступить к формализации разработанного филологического инструментария.

256 Филиппов И.В. Сверхмедленная биоэлектрическая активность головного мозга в процессах переработки информации в сенсорных системах: Дисс. ... канд. биол.н. Ярославль, 2011. 360 с.

257 Пугачев К.С., Кребс А.А., Филиппов И.В., Зюзин Е.В. Сверхмедленные колебания потенциалов нейромодуляторных центров головного мозга и корковых отделов сенсорных систем. Известия Коми научного центра УрО РАН. Выпуск 1(17). Сыктывкар, 2014. С. 51-56.

ГЛАВА 3. ФОРМАЛИЗАЦИЯ МЕТОДА И ВАРИАЦИИ МАКРОСЕМАНТИЧЕСКИХ СТРУКТУР

3.1. Двухпроходный анализ избранных песенных текстов и графическая интерпретация ЧВ-структур (А. Крупн, А. Суханов, А. Городницкий)

Итак, в стихотворных текстах прослеживается ритмическая структура, выраженная семантическими блоками. В чем выражается алгоритм блочного разделения текста? Как было ранее сказано, семантический блок — это частично законченная авторская мысль, оформленная текстовым фрагментом. Если при прочтении текста мы видим, что в определенной строке направление авторской мысли меняется, то мы проводим границу между первым и вторым блоком, обобщаем семантику, значение первого блока, ищем границы следующих фрагментов. Затем мы проверяем, можем ли мы обобщить значения выявленных блоков до уровня философских категорий (например, «частного» и «всеобщего»). Однако некоторые тексты требовали дополнительного прохода ввиду наличия в них различных под смыслов, подтекстов.

Таким образом, процесс набора опыта и переход к менее очевидным, а, значит, более сложным для исследования текстам позволил несколько модифицировать и формализовать изначальную последовательность действий²⁵⁸.

Для семантического разбора текстов песен оказался удобен алгоритм, напоминающий простой LR(k)-анализатор контекстно-свободных грамматик²⁵⁹. На первом проходе (прочтении) текста мы делим произведение на смысловые блоки, чаще всего, соответствующие строкам или куплетам. При этом необходимо свернуть блок в краткую нетерминал-фразу, максимально соответствующую смыслу блока. Фактически таким образом мы

258 Зипунов А. В., Валганов С. В. Ритмические семантические структуры «частное-всеобщее» в текстах авторской песни и алгоритмы их поиска // *Litera*. 2020. № 12. С. 169.

259 Хомский Н. Картезианская лингвистика. М.: «КомКнига», 2005. С. 107.

определяем локальный алфавит нетерминалов. При прочтении произведения обязательно встретится ключевой блок, наилучшим образом проясняющий семантику текста. Обычно он находится в конце или близко к нему. Этот ключ должен окончательно определить возможность дальнейшей работы в алфавите оппозиции «частное-всеобщее» или иных дихотомий.

Однако если однозначно определить не удастся, мы не учитываем полученные результаты и приступаем ко второму проходу: с учетом информации из ключевого блока сворачиваем последовательность локальных фраз-нетерминалов до алфавита искомого множества: частное, всеобщее и промежуточное (или нейтральное). При этом одноименные соседние нетерминалы сворачиваем до одного, а промежуточное поглощается любым соседним. Если в результате получается последовательность, включающая в себя как частное, так и всеобщее, то это означает, что мы вправе свернуть ее в начальный нетерминал, символизирующий искомую ритмическую основу. Следует отметить, что использование ключевого блока есть плавающая замена значению «k», которое определяет величину подглядывания вперед для определения семантики текущего блока. В то же время в большинстве случаев достаточно подготовленный читатель способен свернуть блок сразу до искомого алфавита, заглядывая лишь на следующий блок произведения. Т.е. грамматика сводима к LR(1), как и любая контекстно-свободная²⁶⁰.

Предугадывая возможные возражения касаясь релевантности метода, в рамках которого мы разбиваем произведения на блоки, отметим, что метод адекватен цели и что существование хотя бы одного удачного разбиения достаточно, чтобы отнести последовательность к искомому типу.

Таким образом, мы сформировали новый филологический инструментарий, который в дальнейшем будем называть как метод макросемантических категориальных структур.

Для дополнительной проверки и корректировки нашего метода мы подобрали два поэтических произведения, в которых тема преодоления

²⁶⁰ Кнут Д. О переводе (трансляции) языков слева направо // Языки и автоматы, М.: Мир, 1975. С. 9-42.

является ведущей. С учетом многоуровневых подсмислов выбранные песни оказываются более сложными для адекватной интерпретации. Ранее мы могли за один проход выявить ЧВ-ритм в текстах хотя бы на уровне гипотез сразу²⁶¹. Но теперь двухпроходный анализ приходится задействовать в полной мере.

Мы прежде не охватывали творчество А. Круппа и А. Суханова, чей «Романс старости» вызывает дополнительный интерес. Эта популярная для того времени песня основана на текстах персидского поэта XI века, в связи с чем интересным представляется выявление корреляции ее структуры с ЧВ-ритмом. Итак, приступаем к анализу.

Песня «Десять звезд»²⁶² написана Аароном Круппом в 1964 году. В этом произведении смысловые блоки не совпадают с куплетами.

Есть десяток звёзд над головой Блок 1
И топор, чтоб нарубить дрова.
Так сложи рюкзак, ведь это не впервой
Слышат нам разумные слова:

В данном фрагменте обрисовывается определенная ситуация. Формулировки «...есть десяток звезд... и топор...» и «...сложи рюкзак...» создают впечатление сиюминутного среза. Для первого прохода мы обозначим текущий блок как «конкретность».

О том, что в душных комнатах теплей, Блок 2а
О том, что лес вблизи не голубой,
Но нам дороже ртутных фонарей
Вот эти десять звезд над головой.

Благодаря блоку 2а проясняется конкретность блока 1: в начале песни подразумевалась цивилизационная среда. И в данном фрагменте обозначается уход от обыденной, «душной» среды. Но в рамках этого блока пока неизвестно, ради какой цели совершается уход. Следовательно, текущий блок

261 Зипунов А. В., Валганов С. В. Семантические ритмы в структуре стихотворного текста авторской песни // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере: материалы VIII Международной научно-практической конференции (25–26 июня 2020 г.). Москва – Пенза: ПензГТУ, 2020. С. 40.

262 Крупп А. Десять звезд // Антология бардовской песни / Сост. Р. Шипов. М.: Эксмо, 2007. С. 166.

является промежуточным. Восприятие фрагмента усложняется неоднозначностью словесной конструкции. Автор противопоставляет обобщенные «фонари» и конкретные «десять звезд» («вот эти десять звезд...»). «Ртутные фонари» – знак устоявшейся, мертвой среды. А «звезды» выступают символом манящего, зовущего маяка. С учетом данных образов мы обозначим этот фрагмент как «уход от обыденности» на первом проходе.

Эти десять звезд, как маяки, Блок 2б
На краю неведомой земли.
Нам нельзя, чтоб наши рюкзаки
Где-то дома прятались в пыли.
Ведь нам нельзя привычкой обростать
И тешить полуправдами себя.
Сумей без сожаленья оставлять
Все то, что держит у дверей тебя.

Текущий блок является ключевым, поскольку он проясняет смыслы предыдущих фрагментов. «Десять звезд» действительно символизируют дальнее, неизвестное («...маяки / На краю неведомой земли»). В этом фрагменте явно выражается П-структура (тема преодоления): целью ухода от суеты оказывается стремление к непознанному. Следовательно, пока обозначаем текущий блок как «уход к неизведанному».

Лижет красным языком костёр Блок 3
Чёрные ночные небеса,
И плывут над зеркалом озёр
Белого тумана паруса.

В данном фрагменте снова отображается конкретность, но с другим контекстом. Если в блоке 1 подразумевались «душные комнаты», то метафоры текущего блока обозначают кардинально противоположную среду: живую («плывут паруса», «лижет костер»), просторную («небеса»). Следовательно, для первого прохода мы называем этот фрагмент «альтернативной конкретностью».

А наши песни слушают леса, Блок 4
И в чащу леса прячется беда.
Приходят к нам из сказок чудеса
В брезентовые наши города.

Конкретность из предыдущего блока значительно расширяется за счет дополнительных обобщающих измерений пространства в текущем блоке. Благодаря им среда становится более глобальной («брезентовые города», «леса»), лирической («песни»), эмоциональной («беда») и даже загадочно-волшебной («сказок чудеса»). Следовательно, последний фрагмент можем охарактеризовать как «расширение до неизведанного». Нужно отметить, что П-структура (тема преодоления) достигает апогея, поскольку в этом отрывке отображен разрыв с обыденностью.

Итак, первичная структура песни выглядит следующим образом: блок 1 — конкретность, блок 2 — уход от обыденности к неизведанному, блок 3 — альтернативная конкретность, блок 4 — расширение до неизведанного (рис. 1).

Вернемся к ключевому блоку 2. В данном отрывке выражено стремление стать сопричастным к чему-то великому и загадочному, и оно усиливается в финале песни. Вследствие этого мы можем обобщить блок 2 от «ухода от обыденности к неизведанному» до «всеобщего». Теперь, опираясь на ключевой блок, мы можем приступить ко второму проходу песни для уточнения гипотез, их переосмысления, обобщения.

В блоке 1 конкретизирована обыденность, которая является диалектической противоположностью неизведанного, т.е. всеобщего. Кроме того, данный фрагмент отображает определенную, узкую картину. Значит, в обоих случаях данный блок относится к частному.

В блоке 3 альтернативная конкретность является визуальным фрагментом неизведанного, как стало ясно из блока 4. Значит, блок 3 относится к частному. Поскольку блок 4 выражает неизмеримость таинственной среды, значительно расширяя новыми измерениями конкретность блока 3, то финальный фрагмент обозначает всеобщее.

В итоге после второго прохода структура песни «Десять звезд» обретает следующий вид с явным ЧВ-ритмом: блок 1 — частное, блок 2 — всеобщее, блок 3 — частное, блок 4 — всеобщее (рис. 1).

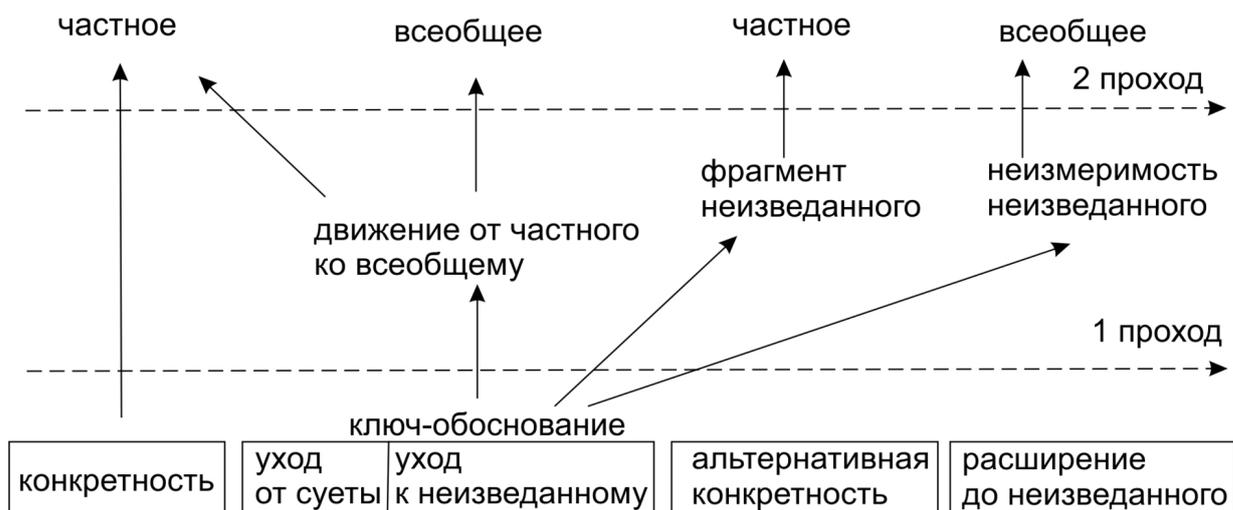


Рисунок 1 - Блок-схема интерпретации песни «Десять звезд»

Другая исследуемая песня, «Романс старости», создана Александром Сухановым в 1979 году на основе рубаев Омара Хайяма в переводе Германа Плисецкого²⁶³. Поскольку А. Суханов составил песню из шести избранных четверостиший с некоторыми изменениями в тексте, то структура «Романса» в конечном счете принадлежит именно ему.

*Ухожу, ибо в этой обители бед
Ничего постоянного, прочного нет...
Пусть смеётся лишь тот уходящему вслед,
Кто прожить собирается тысячу лет!
Книга жизни моей перелистана, жаль,
От весны, от веселья осталась печаль...
Юность-птица, не помню, когда ты пришла
И когда, легкокрылая, вдаль уплыла...*

Блок 1

В текущем блоке осмысляется личный уход из жизни. Метафоры данного отрывка отображают конец всему единоличному: счастью («осталась печаль»), прожитым годам («юность-птица вдаль уплыла») и вообще бытию («книга перелистана»). Для первого прочтения мы обозначаем текущий фрагмент как «личный конец».

*Месяца месяцами сменялись до нас,
Мудрецы мудрецами сменялись до нас.
Эти камни в пыли под ногами у нас
Были прежде зрачками пленительных глаз...*

Блок 2

²⁶³ Рубайат. Пер. с перс. Г. Плисецкого. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1972. С. 30.

В данном фрагменте происходит расширение во времени через обращение к прошлому человечества. Словесные конструкции «месяца месяцами...», «мудрецы мудрецами...», «камни были зрачками» намекают на бесконечность жизненных циклов. Для первого прохода мы предположительно называем текущий блок «бесконечностью человечества».

Вместо солнца весь мир осветить не могу...

Блок 3

В тайну сущего дверь отворить не могу...

В море мысли нашёл я жемчужину-суть,

Но от страха боюсь на себя повернуть...

До того как мы чашу судьбы изопьём,

Лучше, милая, чашу иную нальём!

Может статься, что сделать глоток пред концом

Не позволит нам небо в безумстве своём!

В данном фрагменте развивается тема личного ухода из жизни. Автором подчеркивается страх («от страха боюсь»), бессилие (многократное «не могу») перед надвигающимся концом. «Небо в безумстве» является символом своеволия судьбы. Исходя из вышперечисленного, мы можем охарактеризовать текущий блок как «личный конец».

Мы источник веселья и скорби рудник...

Блок 4

Мы вместилище скверны и чистый родник...

Человек – словно в зеркале мир, многолик!

Он ничтожен и всё же безмерно велик!

Заключительный блок провозглашает неизмеримую семантическую широту жизни человечества («мы источник...», «мы вместилище»). Противопоставляются и одновременно сочетаются единичная смерть («человек ... ничтожен») и бесконечность человечества («безмерно велик»). Осмысление сопричастности к бесконечности помогает преодолеть страх перед личной смертью. Следовательно, данный фрагмент обозначает диалектику конечности человека и бесконечности человечества.

В результате первого прохода структура песни выглядит следующим образом: блок 1 — личный конец, блок 2 — бесконечность человечества, блок 3 — личный конец, блок 4 — диалектика конечности человека и бесконечности человечества.

Следует отметить, что в блоке 4 диалектика личной смерти и бесконечности человечества подразумевает диалектику частного и всеобщего (рис. 2), а в ней проявляется синтез универсальности человечества. Следовательно, данный фрагмент восходит ко «всеобщему». Таким образом, блок 4 является ключевым, и, опираясь на него, мы можем приступить к переосмыслению всей песни.

Поскольку в блоке 1 отображена единичность смерти, данный фрагмент относится к «частному».

Следующий за ним блок 2 выражает бесконечность циклов. А поскольку общечеловеческая жизнь является диалектической противоположностью частной смерти, данный фрагмент обозначает «всеобщее».

В блоке 3 выражена личная трагедия, которая в итоге преодолевается всеобщим блоком 4. Значит, мы можем обобщить данный отрывок от «личного конца» до «частного».

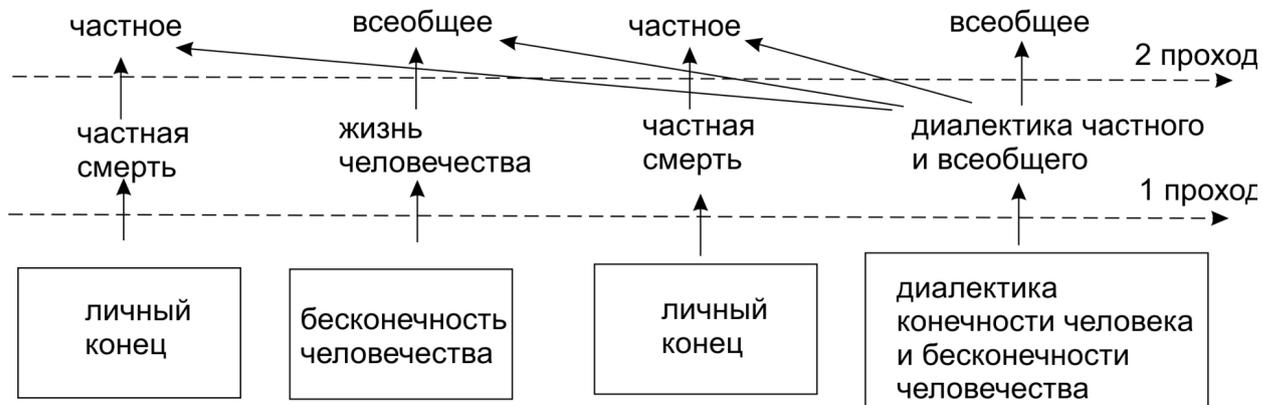


Рисунок 2 - Блок-схема интерпретации «Романса старости»

Итак, в обобщенной структуре «Романса старости» выявляется ЧВ-ритм: блок 1 — частное, блок 2 — всеобщее, блок 3 — частное, блок 4 — всеобщее (рис. 2).

В итоге мы можем привести результаты интерпретаций песен в сводной таблице (табл. 2):

Таблица 2 - Сводная таблица структурного анализа текстов песен

№	Песня – автор	Год	Структура
1	«Десять звезд» - А.Крупн	1964	ч-в-ч-в
2	«Романс старости» - А.Суханов, О.Хайям	1979	ч-в-ч-в
Расшифровка символики блоков: ч – частное, в – всеобщее			

Несложно заметить, что диалектическое противоречие оппозиций «частное-всеобщее» проявляется с различной степенью. В приведенных произведениях авторы в начале открыто обозначают конфликты («Десять звезд», блоки 1-2; «Романс старости», блоки 1-2), иногда доводя до апогея («Романс старости», блок 3). Конфликт завершается либо уходом, бегством («Десять звезд», блоки 3-4), либо синтезом («Романс старости», блок 4). В результате мы получаем простую аритмичную П-структуру (тема преодоления) с максимумом в конце.

Особый интерес вызывает и способ выражения диалектических противоречий. В некоторых песнях оппозиции обозначены как непересекающиеся множества («Десять звезд», блоки 1-2). Но иногда авторы подразумевают под частным подмножеством всеобщего. Процесс перехода от частного ко всеобщему можно выразить через резкое расширение по шкале времени («Романс старости», блоки 1-2, 3-4) или через дополнение пространства («Десять звезд», блок 3) новыми измерениями («Десять звезд», блок 4).

Итак, доработка нашего инструментария — метода категориальных макросемантических структур — позволила с помощью двухпроходного анализа разобрать два непростых произведения.²⁶⁴ Однако пока рано говорить о массовой, статистически значимой обработке материала.

Для лучшего понимания ЧВ-ритма мы используем качественный график, отображающий динамику всеобщности в том или ином тексте²⁶⁵. В

264 Зипунов А. В., Валганов С. В. Ритмические семантические структуры «частное-всеобщее» в текстах авторской песни и алгоритмы их поиска // *Litera*. 2020. № 12. С. 175.

265 Зипунов А.В., Валганов С.В. Графическая интерпретация семантического ритма «частное-всеобщее» в текстах авторской песни // *Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика*. 2021. № 2. С. 35.

рамках данного исследования динамика всеобщности — изменения степени всеобщности в каждом блоке относительно предыдущего(-их) куплета(-ов) в рамках каждой песни. На первый взгляд может показаться странным использование графиков во время исследования литературного произведения. Впрочем, хорошо известен опыт точного математического представления при анализе поэзии. Например, А. Белый выстраивал график вычисленного ритма строф, после чего коррелировал результаты с динамикой семантики произведения²⁶⁶. Исследователи фоносемантической составляющей, в свою очередь, вычисляют уровень звучности стихотворной строки²⁶⁷ и присваивают ей смысловую нагрузку²⁶⁸. Также можно пытаться выстраивать график семантических дифференциалов со словом-знаком в качестве единицы измерения²⁶⁹.

Однако используемые в нашем представлении уровни всеобщности условны ввиду ее неизмеримости. Поэтому для наглядной иллюстрации зависимостей, закономерностей применяется именно качественный график семантики. Нужно отметить, что он выполняет исключительно вспомогательную функцию. Также приведенная техника в принципе не может быть применима для всех песен с ЧВ-ритмом, поскольку в одном и том же тексте формы отображения диалектического противоречия частного и всеобщего могут различаться, т.е. могут оказаться несоизмеримыми. Проиллюстрируем принцип построения графика на примере литературного текста песни А. Суханова «Вальс “Да ну”»²⁷⁰, в котором явное противоречие

266 Белый А. Ритм как диалектика и «Медный всадник»: Исследование. М.: Федерация, 1929. 280 с.

267 Бурого С. Б. Мелодия стиха (Мир. Человек. Язык. Поэзия): Монография. Киев: Collegium, 1999. С. 87.

268 Чигарова С. В. Звукосмысловая сторона стихотворения Гейне «Ein Fichtenbaum steht einsam...» (1821) и его переводов на русский язык // Вестн. РУДН. Сер. Литературоведение. Журналистика. — 2010. — № 3. С. 42.

269 Ogihara, M., Galarraga, D., Ren, G., & Tavares, T. The Semantic Shapes of Popular Music Lyrics: Graph-Based Representation, Analysis, and Interpretation of Popular Music Lyrics in Semantic Natural Language Embedding Space / M. Ogihara, D. Galarraga, G. Ren, T. Tavares // 17th IEEE International Conference on Machine Learning and Applications, ICMLA 2018 — Orlando: Institute of Electrical and Electronics Engineers, 2018. P. 1249.

270 Суханов А. Вальс «Да ну» // Наполним музыкой сердца. Антология авторской песни: Сб. / Сост. Шипов Р. А. — М.: Советский композитор, 1989. С. 76.

выражено единым способом. Выбор конкретного материала исследования в данном случае обусловлен его показательностью и простотой применения алгоритма.

Сначала проанализируем произведение с точки зрения выявления ЧВ-ритма. В этой песне блоки совпадают с куплетами. Причем содержание куплетов-блоков 1, 3, 5 («мела пурга», «солнце зальет», «птицы кричали») обобщается соответствующими припевами-блоками 2, 4, 6 («зима ушла», «весна ушла», «жизнь ... была и нет. Была»). Следовательно, мы получаем структуру песни с явным ЧВ-ритмом: блок 1 — частное, блок 2 — всеобщее, блок 3 — частное, блок 4 — всеобщее, блок 5 — частное, блок 6 — всеобщее.

Чтобы лучше понять семантические ритмы и способ построения графического отображения семантики блоков, переведем песню в формат качественной зависимости, формализованной в виде графика.

Итак, на оси X будут расставлены песенные блоки, а ось Y определит условный уровень всеобщности. Чем ниже положение на оси Y, тем ближе песенный блок к частному, низшему уровню всеобщности. Соответственно, чем выше положение — тем ближе фрагмент к идеальному всеобщему. Кроме того, в песнях часто, как и здесь, есть припевы, смыслы которых могут несущественно меняться, в связи с чем необходимо выстроить для них вспомогательную траекторию.

Прежде чем приступить к графическому осмыслению песни, надо учесть, что нам нужны не абсолютные, а относительные значения, которые и попытаемся адекватно отобразить. А теперь перечитаем припевы исследуемой песни (блоки 2, 4, 6). Они обозначают всеобщее и образуют отдельную линию (рис. 3). Но нужно отметить, что блок 6 подытоживает жизнь («жизнь была...»), из-за чего становится на уровень выше, чем блоки 2 («зима») и 4 («весна») с более узким осмыслением времени.

Перейдем к запевам, т.е. нечетным блокам. Фрагменты (блоки 1, 3) можно расположить на одинаковом, более низком уровне всеобщности, поскольку они отображают частное. А блок 5 находится выше блоков 1

(«март за февралем») и 3 («весна»), поскольку в нем намечено осмысление жизни («жизнь пролетает»). Однако он расположен ниже линии припевов, поскольку тоже выражает частное («выли метели»).

В итоге созданное графическое представление (рис. 3) никак не переосмыслило результаты однопроходного анализа ввиду простоты песни в рамках нашего исследования. Однако оно наглядно иллюстрирует сам ЧВ-ритм в текстовой структуре «Вальса “Да ну”».

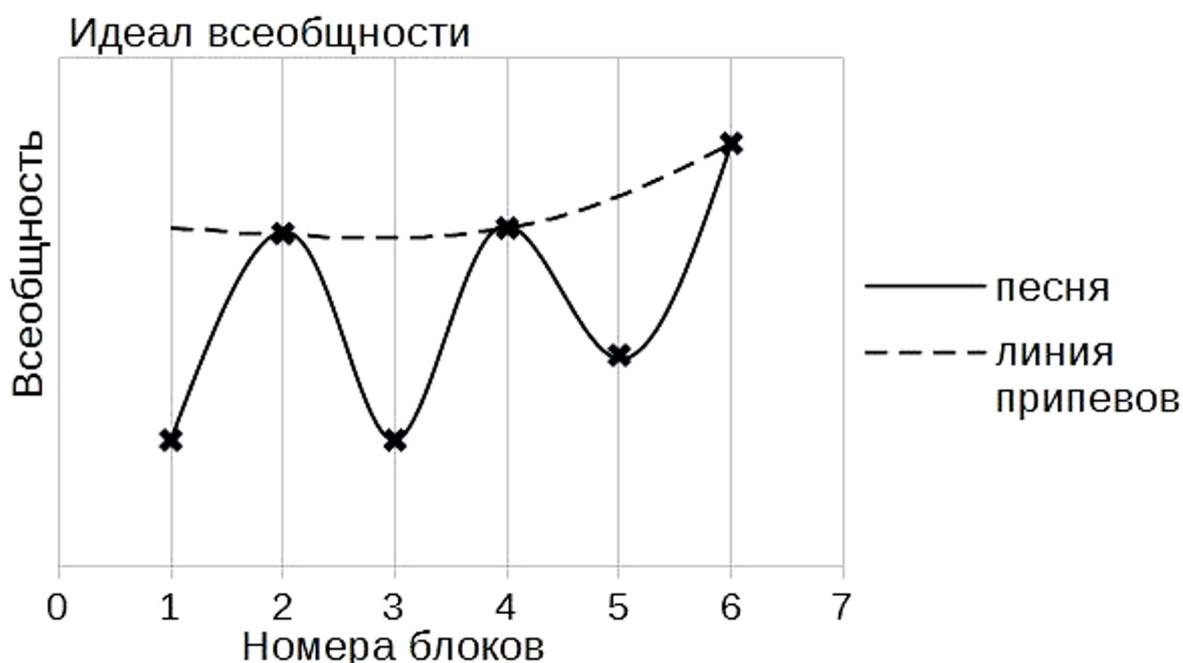


Рисунок 3 - Графическое представление «Вальса “Да ну”» в терминах ЧВ-ритмики

Но иногда график не только показывает семантический ритм, но и помогает корректно выявить его наличие в неоднозначных песнях. Эти произведения с менее явной ритмической структурой требуют анализа в два прочтения, или прохода. Сначала поэтический текст обобщается до локальных значений блоков (куплетов). Затем, если содержание позволяет, эти обобщения сворачиваются до понятий «частное-всеобщее». Как раз на втором проходе может понадобиться график.

Подобный способ графического представления сложных текстов удобно продемонстрировать на произведении А. Городницкого «Песня

болотных геологов»²⁷¹. В силу многослойности текста, мы на этот раз проведем более акцентированный анализ, по блокам-куплетам.

А жёнам надоели расставания, Блок 1
Их личики морицинками идут.
Короткие вокзальные свидания
Когда-нибудь в могилу их сведут.

В текущем блоке отображены собирательные, узко-личностные проблемы определенной среды. Здесь обозначена одна из сторон темы преодоления — расставание, причины которого неизвестны. Однако формулировки «женам надоели расставания» и «вокзальные свидания» также подразумевают уход от обыденности. Исходя из вышперечисленного, мы предполагаем, что блок 1 обозначает «суетность».

А я иду, доверчивый влюблённый Блок 2
Подальше от сервантов и корыт,
И, как всегда, болот огонь зелёный
Мне говорит, что путь открыт.

Данный фрагмент, являющийся припевом, отображает непоколебимый путь. Но цель этого пути пока не ясна. Однако «серванты» и «корыта» намекают, что в припеве обозначен уход от суетности, даже от мещанской среды. Следовательно, именно эта среда подразумевалась в блоке 1. Для первого прохода мы обозначаем этот фрагмент как «путь».

А жёнам надоели годовщины Блок 3
И частых провожаний маята.
Подстриженные бобриком мужчины
Уводят их туда, где суета.

В этом фрагменте снова отображается мещанское общество. Узко-личностные проблемы усугубляются изменами, которые развивают тему расставания из блока 1 («...мужчины / Уводят их»). Следовательно, обозначим данный фрагмент «дном суетности».

А я иду, обманом закалённый, Блок 4
Брезентом от случайностей прикрыт.
И, как всегда, болот огонь зелёный
Мне говорит, что путь открыт.

271 Городницкий А. «Песня болотных геологов» // Песни русских бардов. Серия 1 / Сост. В. Аллой. Париж: YMCA-Press, 1977. С. 71.

Текущий блок, он же припев, описывает тот же непоколебимый путь, что и в блоке 2. Для первого прохода мы охарактеризуем этот фрагмент как «путь».

Шагаем мы сквозь лиственное пламя, Блок 5
Нас песнями приветствует страна.
Взрастают под чужими именами
Посеянные нами семена.

В предпоследнем блоке странствующий «я» оказывается составляющей «мы», под которым имеются в виду болотные геологи. В этом отрывке они преодолевают препятствия («...сквозь лиственное пламя...») ради восходящих целей. Их деятельность направлена на благо общества по меркам 1950-60-х, поэтому геологов «песнями приветствует страна». А «посеянные семена» — метафора научного вклада, на который будут опираться последователи («чужие имена»). Благодаря вышперечисленному, проясняется причина непоколебимости в припевах. Мы с уверенностью можем обозначить текущий блок как «движение к великому».

А я иду, совсем не утомлённый, Блок 6
Лет двадцати, не более, на вид,
И, как всегда, болот огонь зелёный
Мне говорит, что путь открыт.

Финальный блок повторяет смыслы предыдущих припевов, вследствие чего мы относим его к «пути».

В результате первичная структура песни выглядит следующим образом: блок 1 — суетность, блок 2 — путь, блок 3 — дно суетности, блок 4 — путь, блок 5 — движение к великому, блок 6 — путь.

Следует обратить внимание, что блок 5, провозглашая деятельность с далеко идущими, общечеловеческими целями, декларирует всеобщий труд. Значит, данный фрагмент можно обобщить до «всеобщего» и обозначить как ключевой. Опираясь на него, мы можем перейти ко второму прочтению песни, теперь с графическим представлением.

Сначала перечитаем припевы (блоки 2, 4, 6). Они обозначают «путь». Значит, данные фрагменты находятся примерно на одном уровне

всеобщности и образуют линию припевов. Хотя она постепенно приподнимается, поскольку в последнем припеве уже известна цель пути.

Теперь мы выясним, как относительно линии припева стоят остальные блоки в терминах оппозиции «частное-всеобщее».

Итак, в блоке 1 отображена суетность, а в линии припевов выражен уход от нее ко всеобщему. Значит, текущий блок расположен на низком, относительно линии припевов, уровне всеобщей оси.

В блоке 3 отображается дно суетности. Следовательно, данный блок находится почти на нулевом уровне всеобщности по оси Y.

Блок 5, провозглашая движение к великому, отображает идеал всеобщности. Значит, он располагается на высшем уровне всеобщей оси Y.

Итак, результат с построенным графиком песни отображен на рисунке 4.

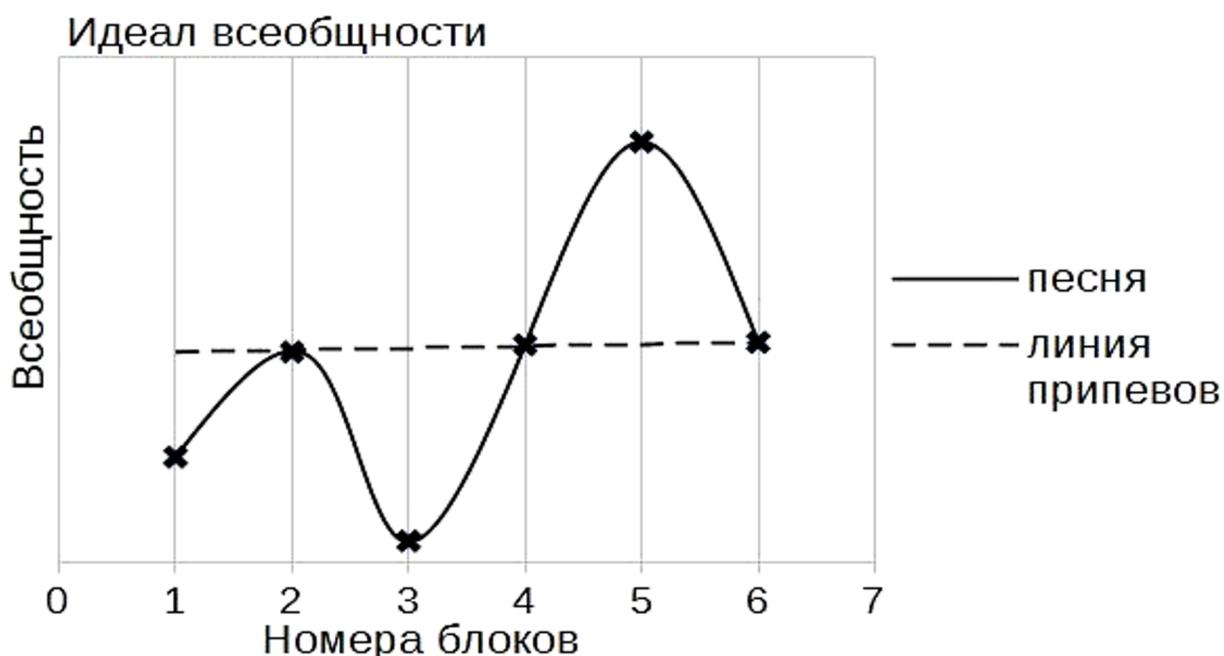


Рисунок 4 - Графическое представление «Песни болотных геологов»

Как мы видим, блок 2 является локальным максимумом, в то время как блоки 1 и 3 — локальные минимумы. Следовательно, блок 2 можно отнести ко всеобщему, а блоки 1 и 3, соответственно, к частному.

Блок 4 является промежуточным фрагментом между частным и всеобщим. Блок 5 обозначает максимум всеобщего. А блок 6 — локальный минимум, соответственно, он частный.

В конечном итоге мы получаем обобщенную структуру «Песни болотных геологов»: блок 1 — частное, блок 2 — всеобщее, блок 3 — частное, блок 4 — промежуточное, блок 5 — всеобщее, блок 6 — частное. Поскольку блок 4 является промежуточным, он поглощается любым соседним. Вследствие этого структура обретает следующий вид: частное – всеобщее – частное – всеобщее – частное.

Таким образом, мы провели однопроходный и двухпроходный анализ текстов авторской песни с применением графического представления. Этот новый для типа нашего исследования инструмент выполняет две функции. Во-первых, он наглядно иллюстрирует ЧВ-ритм в текстовой структуре. Во-вторых, он помогает более точно и рельефно интерпретировать неоднозначные произведения. Не исключено, что приведенный способ графической интерпретации может пригодиться и для исследований других семантических ритмических структур, в том числе и в авторской песне.

3.2. Семантический ритм «порядок-хаос» (ПХ-ритм) в литературных текстах авторской песни (Б. Окуджава, А. Мирзаян, Е. Клячкин)

Помимо ЧВ-структур, в текстах авторской песни прослеживается и другой семантический ритм²⁷². В некоторых произведениях можно заметить дихотомию объединения системы и ее распада, или конфликт двух противоположных процессов. Для обозначения новой ритмики мы используем понятие энтропии. Это явление охватывает любые аспекты

272 Зипунов А.В., Валганов С.В. Ритмические семантические структуры «порядок-хаос» в текстах авторской песни // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2021. № 1. С. 216-222.

мироздания, и мы можем сказать, что присутствие энтропии закономерно и в художественных текстах, в том числе и в авторской песне.

Поскольку энтропия в теориях динамических систем является мерой хаоса и порядка, мы выводим соответствующую диалектическую пару «порядок-хаос». Через понятие «хаоса» мы определяем деструктивность системы или образ альтернативной общности, враждебной для автора. Деструктивность обладает разными воплощениями: от обыденных отклонений до гибели мира, смыслов. «Порядок», в свою очередь, негэнтропийный процесс, т.е. он противостоит хаосу и является созидующим. В рамках песни порядок отображает определенную структуру, поддерживаемую автором, или выражает стремление к ней. Нужно отметить, что жизнь является частью диссипативных систем²⁷³. Следовательно, в контексте энтропии, жизнь, являющуюся совокупностью негэнтропийных процессов²⁷⁴, мы вводим в понятие порядка, а диалектически противоположную смерть – в понятие хаоса.

Для иллюстрации работы со смысловым ритмом «порядок-хаос» выбраны популярные в бардовской среде 1950-80-х произведения, в которых данная структура проявляется достаточно явно: «Союз друзей» Б. Окуджавы, «Письма римскому другу» А. Мирзаяна, а также «Романс Лжеца» и «Романс Черта» Е. Клячкина. Последние три песни вызывают дополнительный научный интерес, поскольку они основаны на произведениях И. Бродского.

Итак, приступаем к разбору песен. Первое исследуемое нами произведение Б. Окуджавы, «Союз друзей», написано в 1970 году²⁷⁵. В некоторых источниках оно опубликовано с подзаголовком «Старинная студенческая песня».

*Поднявший меч на наш союз достоин будет худшей кары.
И я за жизнь его тогда не дам и самой ломаной гитары.*

Блок 1

273 Пригожин И.Р. Конец определенности. Время, хаос и новые законы природы. Ижевск: НИЦ «Регулярная и хаотическая динамика», 2000. С. 83.

274 Прангишвили И.В. Энтропийные и другие системные закономерности: Вопросы управления сложными системами. М.: Наука, 2003. С. 16.

275 Окуджава Б. Союз друзей // Библиотека авторской песни. Выпуск 1. Сост. Р. Шипов. М.: Музыка, 1990. С. 5.

В текущем блоке отображена структура («наш союз»), намеренная противостоять угрозе со стороны («поднявший меч достоин кары»). А нападение на структуру подразумевает ее разложение. Таким образом, мы можем обозначить данный фрагмент как «предвестие хаоса».

Как возжеленно жаждет век нащупать брешь у нас в цепочке... Блок 2
Возьмемся за руки, друзья, возьмемся за руки, друзья,
Чтоб не пропасть поодиночке.

В данном фрагменте выражен призыв к укреплению «союза» («возьмемся за руки») вопреки угрозе разложения («чтоб не пропасть»). Следовательно, данный процесс является антиэнтропийным. Значит, текущий блок выражает «упорядочивание».

Среди совсем чужих пиров и слишком ненадежных истин, Блок 3
Не дожидаясь похвалы, мы перья белые свои почистим.

В этом фрагменте «союз» рассматривает окружающую среду как вражескую («среди чужих пиров»). Также за счет метафоры «белые перья» он подчеркивает свою противоположность другой структуре. А поскольку «истины» чужой среды кажутся «ненадежными», эта структура считается неадекватной с позиции «союза». Таким образом, текущий блок выражает «пребывание в хаосе».

Пока безумный наш султан сулит дорогу нам к острогу, Блок 4
Возьмемся за руки, друзья, возьмемся за руки, друзья,
Возьмемся за руки, ей-богу.

Данный блок повторяет призыв к усилению «союза». Следовательно, относим его к «упорядочиванию».

Когда придет дележки час, не нас калач ржаной поманит. Блок 5
И рай настанет не для нас, зато Офелия всех нас помянет.

Текущий фрагмент передает пессимистический взгляд автора на будущее («рай не для нас»). Через размышления о возможной гибели «союза» («Офелия помянет») данный блок выражает «преобладание хаоса».

Пока ж не грянула пора нам расставаться понемногу, Блок 6
Возьмемся за руки, друзья, возьмемся за руки, друзья,
Возьмемся за руки, ей Богу.

Поскольку заключительный блок снова отображает антиэнтропийный процесс («возьмемся»), он очевидно обозначает «упорядочивание».

Итак, блоки 1, 3, 5 отражают хаос, в то время как в блоках 2, 4, 6 выражен антиэнтропийный призыв. Таким образом, в песне ритмически отображено диалектическое противоречие хаоса и порядка

Некоторые представители авторской песни 1950-80-х использовали для своих произведений стихотворения И. Бродского. В творчестве поэта просматривается ведущая тема разрушительности времени ²⁷⁶, иногда интерпретируемая, по С.Ю. Артемовой, как «конец жизни»²⁷⁷. Значит, его тексты могут представлять интерес с точки зрения энтропийных процессов, и, следовательно, с точки зрения поисков ритма «порядок-хаос». В рамках нашего исследования мы рассмотрим песню А. Мирзаяна «Письма римскому другу» на основе одноименного стихотворения И. Бродского²⁷⁸.

В ранее исследованных произведениях каждый фрагмент соответствовал определенной категории. Однако при прочтении текста Бродского обнаружена общая закономерность в виде пилообразной структуры: блоки делятся по принципу постепенного перехода от порядка к хаосу, с резким возвратом к порядку в начале следующего блока.

Перед разбором «Писем римского друга» нужно отметить, что в этом произведении блоки не совпадают со строфами. Однако при правильном делении данный способ фрагментации оказывается очевидным. Кроме того, стихотворение И. Бродского использовано в песне А. Мирзаяна лишь частично. Поэтому мы рассматриваем ритмику данного текста именно в рамках бардовского творчества А. Мирзаяна.

*Нынче ветрено и волны с перехлестом.
Скоро осень, все изменится в округе.
Смена красок эти трогательней, Постум,*

Блок 1

276 Бараш О.Я. Куда летит белый мотылек: мортальный интертекст в раннем стихотворении И. Бродского // Мортальность в литературе и культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 306.

277 Артемова С.Ю. Метафора «конец жизни» в одном стихотворении И.А. Бродского // Вестник ТвГУ. Серия «Филология». 2014. № 1. С. 7.

278 Бродский И. Часть речи М.: Художественная литература. 1990. С. 193.

чем наряда перемена у подруги.

*Дева тешит до известного предела -
дальше локтя не пойдешь или колена.
Сколь же радостней прекрасное вне тела:
ни объятье невозможно, ни измена!*

*Посылаю тебе, Постум, эти книги.
Что в столице? Мягко стелют? Спать не жестко?
Как там Цезарь? Чем он занят? Все интриги?
Все интриги, вероятно, да обжорство.*

Для наглядности более акцентировано разберем блок 1, состоящий из 3-х строф. В первых строках «письма» изображена напряженная картина позднего лета («ветрено», «волны с перехлестом»). Однако в следующих строках ясно, что эта картина – более приемлемая среда для автора («...смена красок трогательней»), в сравнении с другой системой («...чем наряда перемена у подруги»). В рамках поэтического текста альтернативной системой выступает Рим или «столица». И через метафору «девы» автор выражает натянутое отношение со «столицей» («...дева тешит до известного предела»). Несмотря на привязанность к ней, он предпочитает находиться вне ее пределов («...радостней прекрасное вне тела»). «Дева», в авторском восприятии, является большим «хаосом», чем традиционная «смена красок». Следовательно, данный отрывок подразумевает, что Рим есть «хаос», по сравнению со средой героя.

Далее автор раскрывает саму «столицу» («Что в столице?»). Вопросы «Мягко стелют? Спать не жестко?», отсылая к известной поговорке, намекают на неоднозначность системы, включающей в себя двойственность, двусмысленность. Затем автор более явно подчеркивает неприязнь к власти («Как там Цезарь? ... Все интриги?»). В конце блока он рассматривает ее как систему, которая разлагается изнутри («...интриги да обжорство»). Следовательно, к концу блока автор напрямую описывает столицу как более хаотичную среду.

Итак, если «смена красок» в среде автора – естественный порядок вещей, то «интриги, измены» в Риме разрушительны. Следовательно, среда героя, обозначенная в начале песни, является в большей степени «порядком», чем «столица». Автор письма поэтапно раскрывает «хаос» столицы, от «девы» до «интриг и обжорства». Таким образом, мы начинаем блок 1 с относительного порядка и переходим в усиливающийся хаос.

Поскольку следующая часть песни начнется с порядка, мы заканчиваем первый фрагмент именно на «интригах да обжорствах». Остальные блоки мы просмотрим менее акцентированно.

*Я сижу в своем саду, горит светильник.
Ни подруги, ни прислуги, ни знакомых.
Вместо слабых мира этого и сильных -
лишь согласное гуденье насекомых.*

Блок 2

*Пусть и вправду, Постум, курица не птица,
но с куриными мозгамихватишь горя.
Если выпало в Империи родиться,
лучше жить в глухой провинции, у моря.*

*И от Цезаря подальше, и от вьюги.
Лебезить не нужно, трусить, торопиться.
Говоришь, что все наместники - ворюги?
Но ворюга мне милей, чем кровопийца.*

*Вот и прожили мы больше половины.
Как сказал мне старый раб перед таверной:
"Мы, оглядываясь, видим лишь руины".
Взгляд, конечно, очень варварский, но верный.*

Блок 2 включает в себя 4 строфы. В начале текущего фрагмента конкретизируется провинциальная жизнь («Я сижу в своем саду», «ни прислуги, ни знакомых», «лишь гуденье»), после чего автор намекает на неприятие альтернативного существования («лучше жить в провинции», «от Цезаря подальше»). Он напрямую выражает антипатию к системной вершине («кровопийца») и подытоживает, что система «Цезаря» неидеальна и даже деструктивна («...оглядываясь, видим лишь руины»). Таким образом, мы

выделяем блок 2, начиная с порядка провинциальной жизни и заканчивая хаосом жизни при Цезаре.

*Приезжай, попьем вина, закусим хлебом.
Или сливами. Расскажешь мне известья.
Постелю тебе в саду под чистым небом
и скажу, как называются созвездья.*

Блок 3

*Скоро, Постум, друг твой, любящий сложенье,
долг свой давний вычитанию заплатит.
Забери из-под подушки сбереженья,
там немного, но на похороны хватит.*

*Поезжай на вороной своей кобыле
в дом гетер под городскую нашу стену.
Дай им цену, за которую любили,
чтоб за ту же и оплакивали цену.*

*Зелень лавра, доходящая до дрожи.
Понт шумит за темной изгородью пиний.
Стул покинутый, оставленное ложе.
На разошедшей скамейке - Старший Плиний.*

Финальная часть песни, блок 3, состоит из четырех строф. В начале фрагмента соответствующие картины намекают на грядущую встречу старых друзей («Приезжай, попьем вина, закусим хлебом»). Однако поручения «римскому другу» в последующих строках письма предвещают мрачные события («Забери сбереженья, ... на похороны хватит»), намеки на которые усиливаются («чтобы оплакивали»).

«Письма» завершаются картиной распадающегося порядка («Стул покинутый, оставленное ложе»), отображают неумолимость судьбы («На разошедшей скамейке – Старший Плиний»). Следовательно, если в начале блока 3 обрисовывается «порядок», то к концу фрагмента автор приходит к апогею хаоса.

Таким образом, структура «Писем римскому другу» представлена в пилообразной ритмике: блок 1 – (порядок-хаос), блок 2 – (порядок-хаос), блок 3 – (порядок-хаос).

Обнаруженный тип семантической пульсации отличается от известных проявлений. Поскольку эта структура впервые нами выявлена в песне по тексту И. Бродского, стоит продолжить исследования в данном направлении. Для выявления закономерности мы разберем музыкальные трактовки от Е. Клячкина: «Романс Черта»²⁷⁹ и «Романс Лжеца»²⁸⁰, основанные на текстах из поэмы «Шествие»²⁸¹.

«Романс Черта» делится на пять 8-строчных блоков. В каждом из них относительно нейтральная структура («Новобранцы, новобранцы»; «Перед веком помолитесь») завершается разложением («Все возвращается в битву за утраты») или намеком на него («Перед вами рогатый полководец»). Подобное явление можно заметить и в «Романсе Лжеца». Эта песня состоит из 5-ти блоков-четверостиший, в каждом из которых нейтральный процесс («Актер изображает жизнь»; «продолжает рассказ») в итоге оказывается энтропийным («Попробуйте однажды умереть»; «он хочет о вашей жизни что-нибудь сболтнуть»). Таким образом, блоки исследуемых песен выстроены по вектору структурного распада.

Итак, мы провели анализ четырех произведений, итоги которого приведены в сводной таблице (табл. 3):

279 Клячкин Е. Романс Черта // Клячкин Е. Живы, куда любимы! Песни. Воспоминания о Евгении Клячкине. СПб.: Лань, 2000. С. 78.

280 Клячкин Е. Романс Лжеца // Живы, куда любимы! Песни. Воспоминания о Евгении Клячкине. СПб.: Лань, 2000. С. 80.

281 Бродский И. Стихотворения и поэмы. Washington D.C.-New York Inter-Language Literary Associates, 1965. 239 с.

Таблица 3 - Сводная таблица результатов анализа песен с ПХ-структурами

№	Название песни – автор	Год	Структура
1	«Союз друзей» – Б. Окуджава	1970	X – п – х – п – х – п
2	«Письма римскому другу» – А. Мирзаян, И. Бродский	1978	(Пх) – (пх) – (пх)
3	«Романс Лжеца» – Е. Клячкин, И. Бродский	1971-1972	(Пх) – (пх) – (пх) – (пх) – (пх)
4	«Романс Черта» – Е. Клячкин, И. Бродский	1967	(Пх) – (пх) – (пх) – (пх) – (пх)
Расшифровка символики блоков: п – порядок, х – хаос			

Проявления семантического ритма «порядок-хаос», или ПХ-ритма, в авторской песне различаются. В «Союзе друзей» каждый блок традиционно обозначал определенный смысл, в результате чего анализ текста проведен привычным для нас образом.

В свою очередь, в музыкальных прочтениях Бродского исследуемый ритм воплощен в пилообразном виде. В отличие от песни Окуджавы, в «Письмах» и обоих «Романсах» отсутствуют негэнтропийные процессы, а порядок является лишь первичным состоянием неизбежного хаоса. Вследствие этого каждый блок в этих песнях отображает постепенный переход из порядка в хаос, с резким возвратом к порядку в начале следующего фрагмента.

Впрочем, мы выявили данную особенность лишь в песнях с энтропийными процессами. Однако не исключено, что подобная пилообразная структура характерна и для других поэтических текстов в виде отображения иных явлений с постепенной градацией.

Таким образом, в авторской песне 1950-80-х годов обнаружен новый семантический ритм, отображающий противоречие энтропийных и негэнтропийных процессов в виде дихотомии «порядок-хаос»²⁸². Способов воплощения этой ритмики может быть больше, чем в исследованном диапазоне. Масштаб этой структурной особенности в авторской песне остается пока под вопросом и требует дальнейших исследований.

282 Зипунов А.В., Валганов С.В. Ритмические семантические структуры «порядок-хаос» в текстах авторской песни // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2021. № 1. С. 216-222.

В итоге мы имеем формализованный двухпроходный алгоритм, названный методом макросемантических категориальных структур. С помощью этого инструментария были рассмотрены две независимые макросемантические структуры: частное-всеобщее (ЧВ-структура) и порядок-хаос (ПХ-структура) (рис. 5).

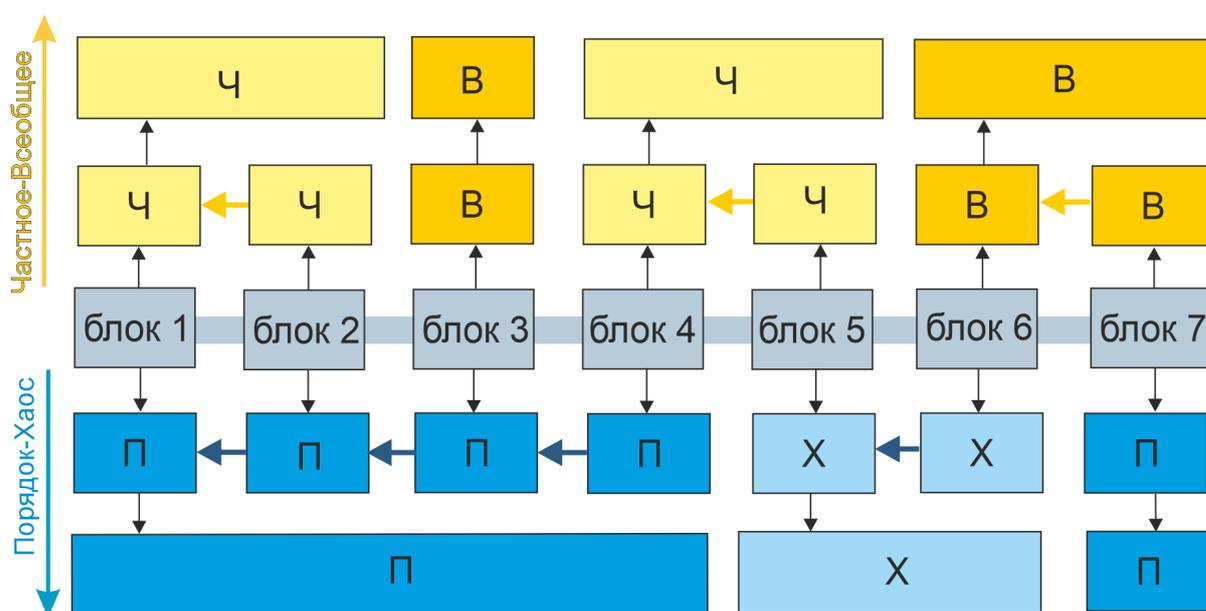


Рисунок 5 - Абстрактный пример анализа макросемантики песенного текста по двум структурам (ЧВ- и ПХ-структурам)

ГЛАВА 4. МАКРОСЕМАНТИЧЕСКИЕ СТРУКТУРЫ АВТОРСКОЙ ПЕСНИ КАК НАПРАВЛЕНИЯ. СРАВНЕНИЕ С РОДСТВЕННЫМИ МАКРОСИСТЕМАМИ (СЛОВЕСНЫЕ СОСТАВЛЯЮЩИЕ РУССКОГО РОКА И СОВЕТСКОЙ ЭСТРАДЫ)

4.1. Системно-семиотический анализ текстового корпуса авторских песен

Методология в системном анализе. Итак, в рамках нашего исследования были обнаружены два вида семантических ритмов: пульсация частного и всеобщего (ЧВ-ритм),^{283 284} а также дихотомия энтропийных и неэнтропийных процессов через понятия «порядок» и «хаос» (ПХ-ритм)²⁸⁵. Однако, как отмечал Ю.М. Лотман, «...для понимания явления недостаточно изучить его изолированную природу – необходимо определить его место в системе»²⁸⁶.

Смыслы, вкладываемые в произведение, зачастую структурируются автором бессознательно²⁸⁷. А если схожие структуры прослеживаются у разных авторов определённого направления, это явление пробуждает особый научный интерес. Так, обнаружив ранее структурную особенность в 16 текстах авторской песни, далее мы можем выявить потенциальную корреляцию данного явления с индивидуальными, творческими, культурными или социальными процессами²⁸⁸.

283 Зипунов А. В., Валганов С. В. Семантические ритмы в структуре стихотворного текста авторской песни // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере: материалы VIII Международной научно-практической конференции (25–26 июня 2020 г.). Москва – Пенза: ПензГТУ, 2020. С. 33-52.

284 Зипунов А. В., Валганов С. В. Ритмические семантические структуры «частное-всеобщее» в текстах авторской песни и алгоритмы их поиска // *Litera*. 2020. № 12. С. 168-176.

285 Зипунов А. В., Валганов С. В. Ритмические семантические структуры «порядок-хаос» в текстах авторской песни // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2021. № 1. С. 216-222.

286 Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Ленинград: Просвещение, 1972. С. 17.

287 Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. М.: Гнозис, 1995. – С. 44

288 Зипунов А.В., Валганов С.В. Макросемантические ритмические структуры в популярных произведениях авторской песни // *Litera*. 2021. № 11. С. 106 - 115.

Для этого мы вычислим общую величину семантических чередований в авторской песне. Ввиду длительного существования данного направления, а также для достоверности результата, нам придется охватить достаточно широкий спектр произведений.

Традиционный структурализм как инструмент²⁸⁹ для наших исследований, возможно, мог бы принести некоторые результаты. Однако скрупулёзный структурный разбор произведений не соответствовал цели нашей работы. Поскольку тексты авторской песни обладают множеством многоуровневых подмыслов, мы рискуем погрузиться в частности. К тому же проблемы обоснования выбора и происхождения той или иной сложной структуры слишком традиционны и до сих пор не решены достаточно убедительно²⁹⁰.

Задача же нашего системного исследования требовала инструмента с более обобщёнными параметрами, при этом осмысленно применимыми ко всем текстам авторской песни. При разработке филологического инструментария мы отталкивались от структурно-семиотического подхода Ю.М. Лотмана, использованного им для анализа стихотворения «Осень» Е. Баратынского²⁹¹. Однако если сам Ю.М. Лотман работал в локальных переменных, определённых для конкретного произведения, мы постарались использовать глобальные переменные (диалектические пары «частное-всеобщее» и «порядок-хаос»), заведомо актуальные для большой совокупности текстов заданного направления.

В нашем исследовании текстовой блок (обычно строфа) выступает в качестве знака. Тогда к произведению можно применить алгоритм, напоминающий анализатор LR(k) грамматик Хомского.²⁹² Впрочем, в

289 Леви-Стросс К. Структурная антропология. М.: Главная редакция восточной литературы, 1985. 399 с.

290 Косиков Г.К. «Структура» и/или «текст» (стратегии современной семиотики) // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000. С. 3-48.

291 Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха: Пособие для студентов. Ленинград: Просвещение, 1972. С. 97.

292 Хомский Н. Картезианская лингвистика. М.: КомКнига, 2005. С. 44.

некоторых семантически неочевидных случаях применялся метод графической интерпретации семантики блоков²⁹³. И если удаётся хотя бы единожды разделить произведение на фрагменты с диалектической макросемантикой, мы причисляем структуру анализируемого текста к искомой ритмике.

Важно отметить, что применяемый филологический инструментарий особенно удобен для анализа именно относительно коротких стихотворений, промодулированных музыкальной ритмикой, т.е. песен. Данные тексты, обладающие высокой плотностью информации²⁹⁴, придерживаются компактных размеров. В небольшом по объёму произведении иногда выявляется целое множество смыслов, которые соотносятся с той или иной философской категорией. Причём в некоторых текстах макросемантическая структура, линейная (вырожденная) или ритмическая, выявляется с первого прочтения.

Безусловно, в рамках нашего исследования невозможно охватить полный объём смыслового многообразия в текстах авторской песни. Но такая задача и не ставится. Нам достаточно для начала выявить среднюю величину выборочной совокупности данных макросемантических структур для дальнейшего сопоставления с другими культурными направлениями. И, возможно, уже на этом уровне заметить её зависимость или корреляцию с внешними или внутренними культурными, историческими, социальными событиями.

Мы рассматриваем авторскую песню как массовое культурное явление, поддерживаемое определённой социальной общностью. Для исследования данного феномена нужно рассмотреть наиболее популярные произведения,

293 Зипунов А.В., Валганов С.В. Графическая интерпретация семантического ритма «частное-всеобщее» в текстах авторской песни // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2021. № 2. – С. 35-38. DOI: 10.5281/zenodo.5043584

294 Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Ленинград: Просвещение, 1972. С. 35.

вызывавшие резонанс в этой общности. Таким образом, нам нужен корректный источник наиболее значимых песен.

Список произведений, которые участвовали в фестивалях разных лет, не представляется нам верифицированным источником материала исследования. Поскольку подавляющая часть бардов не являлась профессионалами в музыкальной сфере, они могли не приехать на мероприятие по причине занятости на работе, удалённости, здоровья и т.п. (например, А. Городницкий²⁹⁵) А некоторые из авторов часто принципиально не участвовали в этих мероприятиях (например, Н. Матвеева, М. Анчаров²⁹⁶). Кроме того, песни-победители и популярные произведения могут и не коррелировать друг с другом. Также в силу любительского характера явления из многообразия данных фестивалей нельзя выявить однозначно центральные мероприятия, гарантированно создающие корректную иерархию из всей совокупности произведений.

Тогда попробуем обратиться к песенникам, в которых содержатся поэтические тексты вне зависимости от географических и других обстоятельств. Поскольку сборники должны включать в себя песни, популярные для всей страны, мы не могли взять региональные антологии. Также нам не подходили песенники раннего периода²⁹⁷, так как их подборка фильтровалась в соответствии с текущими идеологическими нормами. Следовательно, нам больше интересны антологии финала перестроечного периода, свободные от цензуры и самоцензуры.

Конечно, нельзя не упомянуть четырёхтомный сборник В. Аллой, изданный в Париже в 1977-78-м годах²⁹⁸. Но для данной антологии, как указывает В. Аллой, ключевым критерием отбора поэтических текстов стало

295 Зонов Л. О Новосибирском фестивале // Горонков Е. Память, грусть, невозвращённые долги. Екатеринбург: ООО «СВ-96», 2002. С.98

296 Ревич Ю., Юровский В. Михаил Анчаров. Писатель, бард, художник, драматург. М.: Книма, 2018. С. 350

297 Как надёжна земля / Сост. Д. Соколов. М.: Музыка, 1969. – 128 с.

298 Песни русских бардов. Серия 1 / Сост. В. Аллой. Париж: YMCA-Press, 1977. 158 с.

Песни русских бардов. Серия 2 / Сост. В. Аллой. Париж: YMCA-Press, 1977. 163 с.

Песни русских бардов. Серия 3 / Сост. В. Аллой. Париж: YMCA-Press, 1977. 166 с.

Песни русских бардов. Серия 4 / Сост. В. Аллой. Париж: YMCA-Press, 1978. 172 с.

качество песни²⁹⁹, вне зависимости от популярности. Кроме того, подборка самих песен оказалась некорректной с позиции самого явления авторской песни³⁰⁰.

Таким образом, в качестве источника могут выступать все общесоюзные сборники, изданные в интервале 1989-1990 годов: «Наполним музыкой сердца»³⁰¹, «Люди идут по свету»³⁰², два выпуска «Песен бардов»³⁰³ и «Поют барды»³⁰⁵. Чтобы исключить субъективный фактор, для анализа были выбраны все перечисленные антологии. Очевидно, что некоторые произведения при этом будут встречаться неоднократно. Например, при анализе последнего сборника, «Поют барды», из 40 песен было найдено около половины текстов, пересекающихся с содержанием остальных сборников. Следовательно, наша выборка песен является практически полной совокупностью наиболее популярных произведений исследуемого культурного явления.

Результаты системного исследования. Для начала рассмотрим общие характеристики получившегося множества. Всего разобрано 487 произведений. Песни написаны 205 авторами. Причём из них 55 человек имеют косвенное отношение к авторской песне. Среди них могут быть поэты-современники или даже авторы стихотворений из других эпох. Самым востребованным автором в данных сборниках является Б. Окуджава с 37 песнями, после которого следует Ю. Визбор с 31 произведением и В. Высоцкий с 24 текстами.

299 Аллой В. Записки аутсайдера // In Memoriam. Сборник памяти Владимира Аллоя / Сост. Т. Б. Притыкина, О. А. Коростелёв. СПб.: Феникс-Atheneum, 2005. С. 17-156.

300 Песни русских бардов / Континент. Париж. 1977. № 14. С. 383.

301 Наполним музыкой сердца / Сост. Р. Шипов. М.: Советский композитор, 1990. 252 с.

302 Люди идут по свету / Сост. Л. Беленький, В. Акелькин, И. Акименко, В. Трепетцов. М.: Физкультура и спорт, 1989. 399 с.

303 Песни бардов. Выпуск 1 / Сост. В. Модель. Ленинград: Советский композитор, 1989. 80 с.

304 Песни бардов. Выпуск 2 / Сост. В. Модель. Ленинград: Советский композитор, 1990. 79 с.

305 Поют барды / Сост. С. Ильин. Ленинград: Музыка, 1990. 79 с.

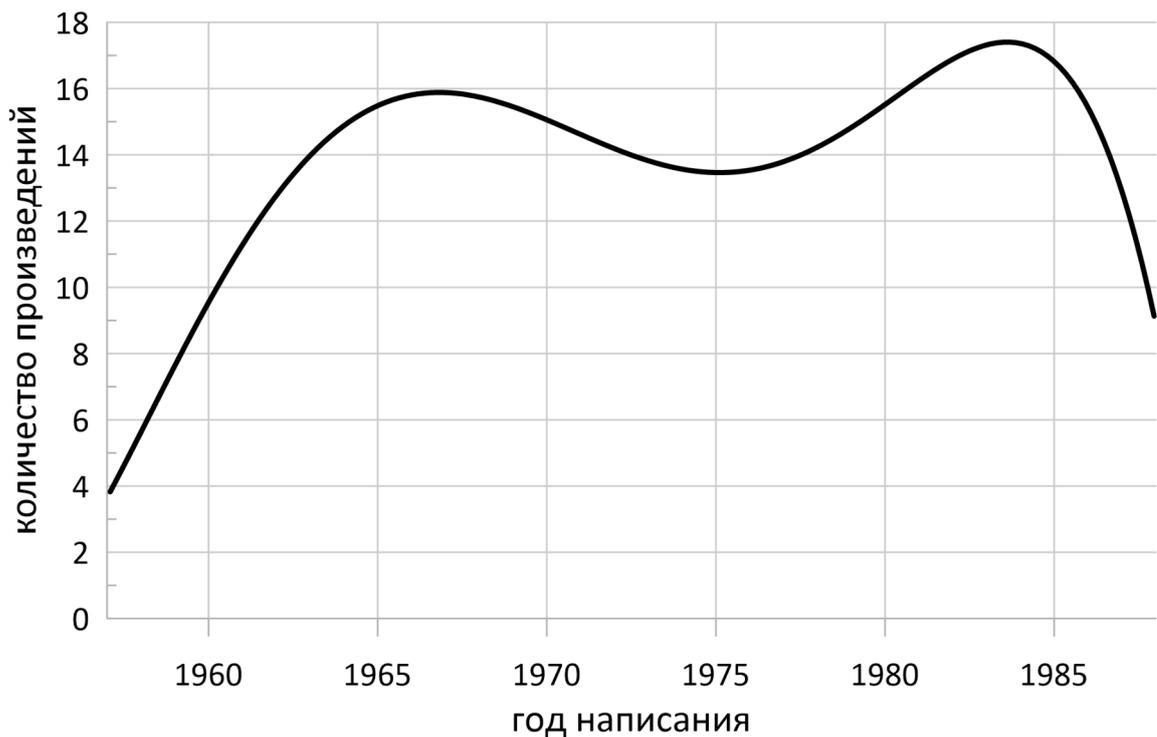


Рисунок 6 - Распределение песен по годам написания, полиномиальная аппроксимация

Для начала мы выявим общие закономерности создания песен, впоследствии ставших популярными. Для этого мы распределим поэтические произведения по годам их написания (рис. 6). Важно отметить, что по датам создания произведений пришлось провести дополнительные изыскания. Хотя к 53-м песням не удалось установить время написания, их процент (10,88%) достаточно незначителен.

Итак, построенный график (рис. 6) иллюстрирует, что у авторской песни как массового культурного явления есть явный временной период: зарождение в 1950-х и окончание ближе к 1990-м. Исходя из него, мы вынуждены из множества мнений согласиться с Б. Окуджавой, который объявил в 1988 году о смерти бардовской песни.³⁰⁶ Также этот промежуток согласуется с работами А. Кулагина³⁰⁷ и В. Новикова.³⁰⁸

306 Окуджава Б. Ещё в литавры рано бить / Беседу вёл Е. Дворников // Правда. 1988. 23 сент. (№ 267). С. 4

307 Кулагин А. От автора // У истоков авторской песни: Сборник статей. Коломна: Московский государственный областной социально-гуманитарный институт, 2010. С. 3.

308 Новиков В. Авторская песня как литературный факт // Авторская песня. М.: АСТ; Агентство «КРПА Олимп», 2002. С. 5.

Теперь, отметив границы явления, мы можем определить место семантических ритмов в системе авторской песни. В результате массовой обработки популярных произведений выявлено общее количество песен с ритмическими структурами. Из общей совокупности 43,12% (210 произведений) составляют песни с ЧВ-ритмами, и 23,4% (114 произведений) составляют песни с ПХ-ритмикой. Здесь важно учитывать, что оба вида данных структур могут пересекаться в одном и том же тексте. В итоге 43,5% (212 произведений) не обладают искомыми структурами, или искомые смысловые колебания в данных текстах являются слабовыраженными.

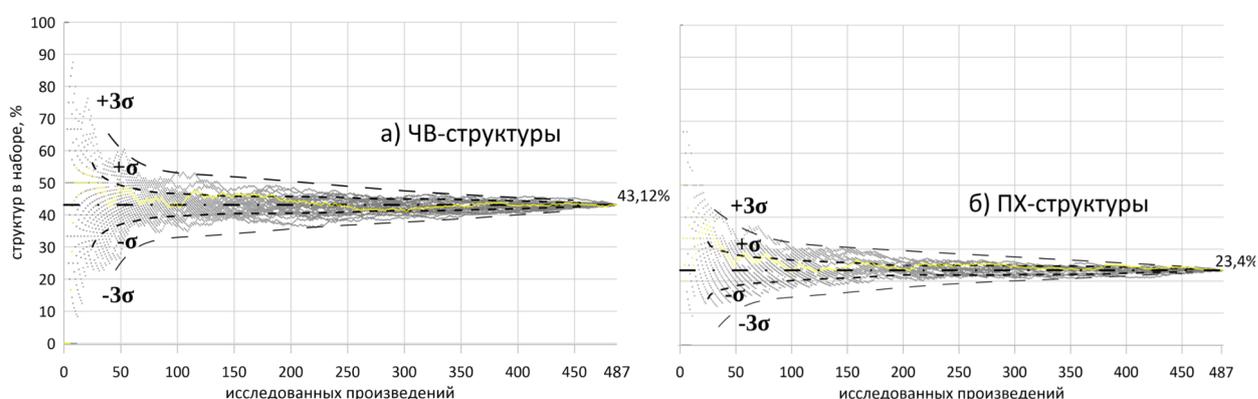


Рисунок 7 - Сходимость случайных последовательностей структурного анализа песен: а) «частное-всеобщее»; б) «порядок-хаос»; σ — среднеквадратичное отклонение от финального значения. Цветом выделены примеры траекторий расчета

Итак, мы выявили средние значения семантических ритмов по генеральной совокупности. Но, поскольку мы разбирали тексты песен практически полным перебором, достаточно трудоёмким, может возникнуть вопрос: какой выборкой текстов можно ограничиться для получения корректных результатов и с какой точностью? Для решения этой задачи мы перемешали песни, создав 30 случайных последовательностей из тех же 487 произведений, и построили графики-траектории, по которым можно увидеть, как быстро они сходятся к искомому значению (рис. 7). Здесь каждый N-й член последовательности есть процент содержания конкретного ритма в наборе из N предшествующих произведений.

Используя данный график, попробуем сравнить те или иные явления с авторской песней в целом. Допустим, мы хотим узнать, насколько творчество барда А₁ коррелирует со структурными закономерностями в авторской песне.

В рамках проверки полученного результата мы использовали набор из 50 песен автора и определили, что в данном множестве 46% песен состоят из произведений с ЧВ-ритмом. При наложении данного результата на график сходимости ЧВ-ритмов (рис. 7а) выясняется, что он попадает в интервал среднеквадратичной ошибки (расстояние $\pm\sigma$ от финального значения). Следовательно, с большой вероятностью творчество автора A_1 попадает в мейнстрим бардовской песни.

Предположим, что с целью уточнения результата мы расширим выборку до 150 поэтических произведений. Как можно заметить, по мере увеличения последовательности измерений уменьшается интервал допустимой ошибки. И если новый результат анализа барда A_1 , с точки зрения ЧВ-ритма, снова оказывается в пределах ошибки, значит, творчество данного автора действительно с большой вероятностью попадает в мейнстрим авторской песни в смысле искомых структурных особенностей.

Иначе говоря, рассматривая эти примеры случайных последовательностей измерений, следует отметить опасность малых выборок, которые могут привести к сильно искаженным, субъективным результатам. Например, ограничившись набором из 50 песен мы в одном случае могли бы получить результат на ЧВ-структурах (рис. 7а) 30%, а в другом случайном наборе получили бы 60% при истинных 43%. Учитывая слишком широкие отклонения в начале последовательностей измерений структур (рис. 7), можно сделать вывод, что для достижения корректных результатов не стоит использовать выборку меньше 70-80 текстов.

Нужно отметить, что в процессе массовой аналитики были найдены интересные повторяющиеся формы. Возьмём, к примеру, структуру типа «басня», где частное повествование заканчивается обычно моралью, т.е. обобщением. Аналогично в авторских текстах с ЧВ-ритмикой нередко встречаются формы в виде длинного единичного блока с частным и

завершающим кратким блоком выводов, обобщений («Что случилось в Африке» В. Высоцкого, «Март. Сумерки» А. Дольского, «Песенка о старом больном короле» Б. Окуджавы и др.).

Также стоит отметить вариативность формы такой ПХ-структуры, как пила Бродского³⁰⁹. Обычно форма этой структуры проявляется следующим образом: каждый блок есть постепенный переход от условного порядка к хаосу («Пилигримы» Е. Клячкина; «Воспоминание о плавании» Н. Сосновской). Но, как выяснилось, встречается и обратное: блок есть постепенный переход из хаоса в порядок с резким, ступенчатым возвращением к хаосу в начале следующего фрагмента («Надежды маленький оркестрик» Б. Окуджавы).

Отдельный интерес вызывают произведения, которые включают в себя оба вида семантических ритмов. В 30 песнях их структурное разделение по смысловым блокам совпадает («Атланты» А. Городницкого, «Фанские горы» Ю. Визбора и др.). Т.е. блок с явно выраженным всеобщим одновременно является и выразителем негэнтропийных процессов. Однако для 19 текстов разбиения на блоки ЧВ- и ПХ-ритмы различаются (например, «Гитара по кругу» Ю. Зыкова, «Ленька Королев» Б. Окуджавы).

Дополнительный интерес в рамках авторской песни вызывает лирика, поскольку она составляет порой доминирующую часть в других культурных направлениях, связанных с текстом. Заметим, что некоторые авторские песни иногда трудно однозначно определить как лирические ввиду смысловой многослойности и ассоциативной вариативности текстов. Тем не менее, из генеральной совокупности 15% произведений относим к лирическим песням. Анализ выборочной совокупности литературных текстов авторской песни показал, что 19% имеют ЧВ-структуру, а 5,5% обладают ПХ-ритмом. Как мы видим, большинство лирических авторских песен не имеют искомым структур, что сразу бросилось в глаза при исследовании.

309 Зипунов А. В., Валганов С. В. Ритмические семантические структуры «порядок-хаос» в текстах авторской песни // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2021. № 1. С. 218.

Вообще говоря, здесь на обобщениях по исследованиям искомых структур можно было бы поставить промежуточную точку, поскольку более сложные выводы можно сделать лишь на основе сравнительного анализа различных культурных явлений. Но достаточно неожиданно уже на этом этапе был получен результат, указывающий на прикладное, междисциплинарное значение разрабатываемой методологии.

Для более качественного анализа произведений сгруппируем их по пятилетним интервалам. А затем по ним построим графики частот написания авторских песен вообще, а также наличия в этих песнях ЧВ- и ПХ-ритмов (рис. 8). Пока можно отвлечься от абсолютных значений зависимостей и обратить внимание на совпадение экстремумов всех трёх графиков в районе первой половины 70-х. Причем, если для графика общего количества песен и ЧВ-ритмов мы видим минимум, то для ПХ-структур — наоборот, ярко выраженный максимум.

С целью интерпретации полученных данных кратко обобщим суть семантических ритмов с учётом более ранних исследований. ЧВ-ритм отображает обычно борьбу с частными факторами ради всеобщего, и он же выражает осмысление явлений как проявление всеобщего. А через ПХ-ритм отображается конфликт объективных явлений: созидающие негэнтропийные процессы против распада, энтропии, смерти. Причём человек обычно воспринимает многие таковые процессы предельно субъективно.

Например, часто данный ритм выражает столкновения общественных систем, сообществ. Автор песни воспринимает удобную для себя среду, систему как порядок, в то время как альтернатива для него является враждебной, хаотической, как объективно упорядочена она бы ни была. И наоборот, сама альтернативная среда воспринимает себя как порядок, а систему автора — как проявление хаоса. Таким образом, можно говорить о субъективно энтропийных и негэнтропийных процессах как в области искусства, так и в социуме вообще.

Обозначим корреляцию между процессами в обществе и в культурной среде, связанной с авторской песней. Успехи в науке, конструкторской деятельности, экономике конца 1950-х и начала 1960-х годов обычно увязывают с появлением шестидесятников, что проявляется у нас во взлёте самой авторской песни (рис. 8). Однако в конце 1960-х годов начался конфликт новой социальной группы и государственных системных процессов, что проявилось как в конфликтах с самими деятелями культуры, так и в экономических процессах и процессах управления, начался застой.

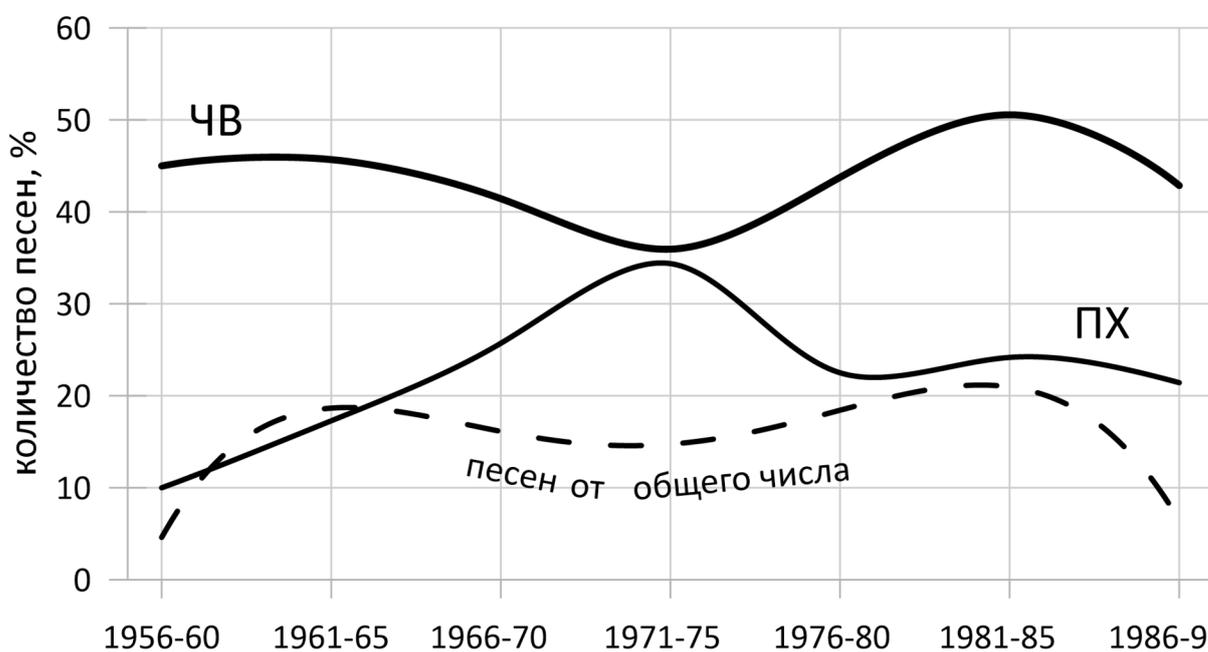


Рисунок 8 - Процентная доля созданных произведений по пятилетиям, а также из них - с наличием ПХ- или ЧВ-ритмики, тренды

Растерянность в начале 1970-х годов проявилась как в снижении количества новых произведений, так и в частичной потере способности обобщать, строить выводы на прежних основаниях (минимумы песен вообще и с ЧВ-ритмикой, рис. 8). Одновременно происходит резкий взлёт произведений «борьбы», противостояния с хаотическими, разрушительными, с позиции обозначенной социальной группы, процессами (максимум для ПХ-структур, рис. 8). Завершается этот период во второй половине 1970-х годов переоценкой ценностей, стабилизацией алгоритмов обобщения на частично иных основаниях. Социум приспосабливается к новой реальности и «кипение» ПХ-структур резко успокаивается. А «авторы» уходят в тень, и,

частично, в леса (становление лесных концертов КСП). Таким образом, можно сказать, что совпадающие экстремумы указывают на точку бифуркации в настроениях определённой социальной общности.

Итак, мы выявили средние значения семантических ритмов в авторской песне при практически полном переборе множества популярных произведений: 43,12% ЧВ-ритмов и 23,4% ПХ-ритмов. В процессе исследования выявлены новые формы проявления наших структур: ЧВ-структура типа «басня», вариативность «пилы Бродского» в ПХ-ритмах, интересные пересечения обеих структур в одном произведении³¹⁰.

Также уже на данном этапе была выявлена корреляция частот семантических ритмов с социальными процессами. Таким образом, с помощью используемой методологии обозначена возможность исследования связей различных областей человеческой деятельности с культурными процессами вообще и поэтическими произведениями в частности. Для полной реализации возможностей инструментария необходимо выйти за пределы авторской песни, как культурного явления.

Итак, мы использовали на системном уровне новый филологический инструмент, основанный на структуралистском подходе. Как мы уже знаем, применение любых, даже весьма изобретательных инструментов данного направления рано или поздно приходило к тупику. Следовательно, мы рискуем повторить опыт наших предшественников. Насколько полученные данные могут соответствовать действительности, применим ли разработанный метод для других культурных явлений? Учитывая опыт структуралистов, нам стоит проверить корректность полученных результатов.

310 Зипунов А. В., Валганов С. В. Ритмические семантические структуры «порядок-хаос» в текстах авторской песни // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2021. № 1. С. 216-222.

4.2. Сравнительный анализ литературных текстов авторской песни, русского рока и советской эстрадной песни с помощью метода макросемантических структур

Различные подсистемы определенного пространства культуры, их корреляция друг с другом, а также их соответствие социально-историческим процессам всегда вызывали научный интерес. Рассматривая с этой позиции подсистемы бардовского движения, русского рока и советской песни в период 1950-80-х годов XX века, имеет смысл использовать разработанный нами метод макросемантических структур³¹¹.

Заметим, что наличие или отсутствие искомых структур ни в коем случае не говорит о качестве произведения, а относится к типу, стилю мышления автора. И, если произведение становится популярным, то и о структуре мышления этой самой общности. Массовое исследование наиболее резонирующих с соответствующей средой работ в исторической ретроспективе может вывести на связь с социальными процессами, явными или подспудными. А также более точно указать на изменчивые характерные особенности этих сред.

Итак, в рамках сравнительного анализа в качестве массовых культурных явлений, существовавших одновременно, рассматриваются авторская песня, русский рок и советская песня. Следовательно, нам нужно рассмотреть наиболее резонансные произведения, популярные в социуме для каждого направления. Кроме того, мы попытаемся проверить, насколько полученные результаты будут соответствовать общепризнанным объективным данным, а также положениям из сторонних исследований.

Конечно, в рамках компаративного литературоведческого анализа присутствует проблема выбора эмпирического материала. В силу специфики изучаемого предмета к каждому направлению приходится применять

311 Зипунов А.В., Валганов С.В. Сравнительный анализ культурных направлений авторской песни, русского рока и советской песни позднего СССР методом макросемантических структур // Культура и образование. 2021. №2. С. 122-131.

собственный подход. Однако текущая задача упрощается наличием готовой генеральной совокупности резонансных авторских песен³¹².

Иной подход пришлось применить при поиске популярных песен в направлении русского рока. Локальные фестивали в силу многофакторности попадания туда музыкальных групп источником являться не могут. В то же время принятая в роке градация по популярным дискам (концертам) также не подходит, т. к. даже самый успешный диск состоит из популярных и откровенно второстепенных произведений. Однако в 1999 году радиостанция «Наше радио» составила список «Лучшие рок-песни XX века»³¹³. Поскольку содержание подборки определялось с помощью голосования слушателей, данная совокупность является наиболее объективным множеством резонансных произведений. В итоге проанализировано 100 литературных текстов русского рока за авторством 36 групп.

Особый интерес вызывает проблема выборки советских эстрадных песен. Исходя из наших задач, нам важно взаимное позиционирование упомянутых двух направлений и официального массового искусства. Иначе говоря, здесь необходима точка зрения самой советской системы на песенное направление культуры. Идеальным источником служит конкурс «Песня года», проводившийся с 1971 года. Т.е. тут мы учитываем не время создания, не популярность композиции среди массовой аудитории, а значимые в рамках официальной культурной парадигмы песни.

Для исследования мы охватим крайние конкурсы советского периода, «Песня — 71»³¹⁴ и «Песня — 90»³¹⁵, а также несколько мероприятий из середины данного промежутка: «Песня — 77»³¹⁶, «Песня — 81»³¹⁷ и «Песня

312 Зипунов А. В., Валганов С. В. Макросемантические ритмические структуры в популярных произведениях авторской песни // *Litera*. 2021. № 11. — С. 106 - 115.

313 Лучшие рок-песни XX века // Электронный ресурс: <https://www.nashe.ru/news/luchshie-rok-pesni-xx-veka> (дата обращения 8.06.2021)

314 Песня-71. Финал (1971) // Youtube [Видеозапись]. — Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=wjCcVL9uq24> (дата обращения 3.06.2021)

315 Песня-90. Финал (1990) // Youtube [Видеозапись]. — Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=jHFYXdTdSEQ> (дата обращения 17.06.2021)

— 86»³¹⁸. Для сравнения с авторской песней мы также сконструируем выборку и для 1960-х годов. В 1967 году Ленгорисполкомом и Ленинградским отделением Союза композиторов РСФСР проводился «Конкурс на лучшую песню»³¹⁹ в честь 50-летия Октября. Но в данном мероприятии отмечено всего лишь четыре произведения. Для увеличения выборки в виде исключения были добавлены произведения из телевизионного «Голубого огонька» (выпуск №227), также приуроченного к 50-летию советской системы³²⁰. Итоговая выборка советских песен составляет 181 произведение, созданное 198 авторами.

Итак, алгоритм работы остается тот же, что и применялся нами ранее: мы высчитываем наличие ЧВ- и ПХ-структур в песнях каждого направления как возможный удачный параметр явления. Также к структурному анализу мы осмелились добавить и такое явление, как лирическая песня. Как ранее было упомянуто, во многих современных направлениях данная тема абсолютно доминирует.

Результаты расчетов приведены в итоговой таблице (табл. 4).

Таблица 4 - Общее количество семантических структур и лирических произведений в каждой выборке. «Динамика» обозначает явное устойчивое изменение параметра на протяжении исследуемых интервалов времени

направление	кол-во песен	ЧВ, %	ПХ, %	лирика, %
авторская песня	487	43	23	15
советская песня	181	14	7	динамика (14÷64)
русский рок	100	динамика (55÷16)	динамика (33÷3)	динамика (11÷49)

316 Песня-77. Финал (1977) // Youtube [Видеозапись]. [[Видеозапись]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=eeZ7D04PlaY> (дата обращения 8.06.2021) 1977

317 Песня-81. Финал (1981) // Youtube [Видеозапись]. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=BakeKjnx0_s (дата обращения 8.06.2021)

318 Песня-86. Финал (1986) // Youtube [Видеозапись]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=9Z4fg0F1LsA> (дата обращения 12.06.2021)

319 Сергеева Н. Победители-песни // Советская культура. 21 сент. 1967. № 112. С. 1

320 Голубой огонек № 227. Праздничная программа к 7 ноября (1967) // Youtube [Видеозапись]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=suK3KkglNmQ> (дата обращения 19.06.2021)

Как видно из полученной таблицы, мы далеко не всегда можем пользоваться усредненными данными, поскольку некоторые значения со временем изменяются в несколько раз. Тогда, чтобы лучше вникнуть в природу культурных явлений, мы обратимся к распределению полученных значений по годам и построим соответствующие графические представления.

Однако, что такое «год» в данной интерпретации? Для авторской песни и русского рока год есть дата создания произведения, в большинстве случаев совпадающая со временем первого публичного исполнения. И так, авторы в качестве реакции на личные и общественные события создают произведения. И некоторые из них вызывают соответствующий резонанс в обществе, что выражается в том, что они становятся популярными. Таким образом, попытаемся обнаружить связь между культурными и социальными явлениями. Заметим, что произведения, у которых время создания выявить не удалось, не включаются в дальнейший анализ (11% в авторской песне).

Иной алгоритм понимания года выбран для направления советской песни. Поскольку мы рассматриваем каждое культурное явление как системное событие, советская песня интересна нам не с позиции реальной популярности, а с позиции конкретной советской государственной системы: какое произведение наиболее созвучно конкретному времени.

Для исключения случайных флуктуаций данные по авторской песне и русскому року сгруппированы по годам, причем из-за разных величин выборки по направлениям, размеры групп отличаются. Так, авторская песня сгруппирована по пятилетиям, а лирические произведения — по десятилетиям. В силу малой величины общей выборки произведений русского рока в построении применена плавающая величина интервала.

Для удобства выявления общих закономерностей также приведены плотности авторской песни и русского рока, то есть количество созданных произведений в год. По причине иной природы данных аналогичных величин по советской песне не приводится.

Полученные данные отобразим на графике (рис. 9).

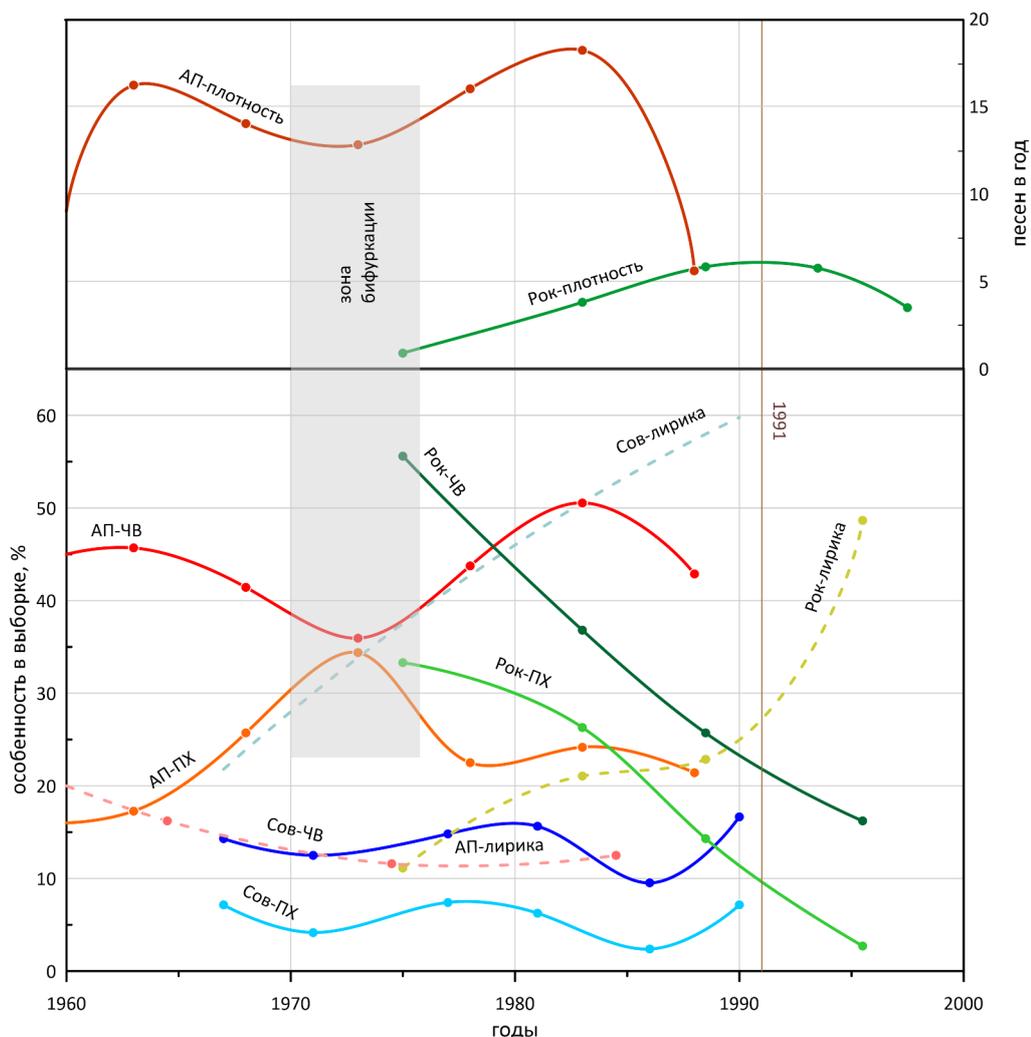


Рисунок 9 - Изменение доли произведений с ЧВ- и ПХ-структурами, а также доли лирических текстов со временем по культурным направлениям

На верхней части графика показано синхронное изменение количества популярных произведений в год. Направления: авторская песня (АП-ЧВ, АП-ПХ, АП-лирика, АП-плотность), русский рок (Рок-ЧВ, Рок-ПХ, Рок-лирика, Рок-плотность), советская песня (Сов-ЧВ, Сов-ПХ, Сов-лирика). Все графики - сплайны, кроме советской лирики (тренд). Дополнительно выделена зона бифуркации по экстремумам авторской песни.

Сразу становится видно, что плотность искомых структур в советской песне стабильна и колеблется около минимальных, практически нулевых значений. И это несмотря на объективно резкое изменение тематики песен времен перестройки, т. е. от «Песни-86» к «Песне-90». Если в начале для советской песни (в контексте данной выборки) характерен стабильный пафос, обычно выражающийся в непрерывном, ритмичном «всеобщем» и

«порядке», то в конце он исчезает полностью, будучи замещенным антисоветской темой и лирикой.

Можно предположить, что в начале советская песня есть взгляд системы на то, как должна выглядеть массовая песенная культура. А по мере процессов перестройки советская массовая культура преобразовывалась в массовую культуру рыночных систем. Ведь именно для них характерно подавляющее преобладание лирической тематики, как указывают А.И. Михайлова³²¹ и Т.В. Чередниченко³²².

Интересным представляется также взглянуть на графики русского рока, которые по структурам приходят к тем же околонулевым значениям, синхронно увеличивая долю лирики. Дрейф русского рока в сторону массовой культуры достаточно общеизвестен, отмечает Е.Л. Рыбакова³²³. Следовательно, мы можем осторожно сказать, что стабильные величины ПХ около 5% и ниже вкупе с величинами ЧВ в районе 10-15% и ниже характеризуют именно обобщенную массовую культуру вне зависимости от системного контекста.

Здесь следует напомнить, что качество песенного текста не зависит от наличия или отсутствия семантического ритма. Хотя и замечено, что на охваченном нами материале в выборках с большим количеством данных структур качественные (более глубокие и т.п.) произведения встречаются чаще.

Вследствие слабости выборок литературных текстов советской песни нам бы следовало аппроксимировать случайные флуктуации ЧВ- и ПХ-структур прямыми. Однако несколько озадачила синхронность этих колебаний, которым пока внятного объяснения нет.

321 Михайлова А.И. Жанровые характеристики современной популярной песни // Гуманитарные исследования. 2017. № (17). С. 61.

322 Чередниченко Т. В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики. К анализу методологических парадоксов науки о музыке. Монография. М., «Музыка», 1989. 22 с.

323 Рыбакова Е.Л. Рок-музыка в контексте отечественной культуры // Электронный ресурс: <http://www.e-culture.ru/Articles/2006/Rybakova1.pdf> (дата обращения 11.06.2021)

Переходя к анализу авторской песни, сначала обратим внимание на график плотности популярных песен, на котором хорошо прослеживаются границы массового социального явления. Культурное направление демонстрирует в смысле семантических структур достаточно высокую стабильность на всем протяжении своего существования, что относится и к стабильно невысокой величине процента лирических песен. Т.е. тут мы не наблюдаем скатывания направления в области масс-культуры ни по одному из параметров.

При этом хорошо известно, что некоторые поэты-песенники в 1980-е годы перешли в ранг профессионалов³²⁴. Таким образом, авторская песня как массовое культурно-социальное явление на развилке системных преобразований в обществе к концу перестройки перешла в разряд практически маргинальных течений (как ранее джаз, романс) без структурных преобразований.

Далее снова обозначим локальные экстремумы, существующие в авторской песне первой половине 1970-х годов, которые совпадают на трех зависимостях: ЧВ- и ПХ-структуры, а также плотность создаваемых песен. Рассмотрим явление более детально, с точки зрения искомых структур, и попробуем интерпретировать его с учетом новой полученной информации. Именно совпадение обязало нас анализировать материал, а не списать все на случайную (или не очень важную) флуктуацию.

Итак, количество произведений с ЧВ-ритмами и общая плотность песен, ставших популярными, достигают точки локального минимума, в то время как тексты с ПХ-ритмами достигают точки локального максимума. Заметим, что из-за величины выборки в авторской песне и даже в силу того, что здесь представлена скорее генеральная совокупность (из-за полного перебора источников), указанное совпадение имеет достаточно высокую достоверность.

324 Костюкевич Т. Бардовская песня как явление культуры // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі. Минск: Бестпрынт, 2004. С. 228.

Для объяснения феномена нам придется под другим углом проговорить смысл наличия ЧВ- и ПХ-структур в поэтических текстах, ставших популярными в определенной среде. Наличие ЧВ-структур указывает на способность и желание (наверняка подсознательное) обобщать, стремиться к высшему, указывая на низшее, на умение работать на этих явных или неявных диалектических противоположностях³²⁵.

Аналогично, наличие ПХ-структур указывает на движение из некой позиции субъективного хаоса к субъективному порядку, к субъективной или объективной системе³²⁶. Это происходит потому, что враждебная автору система воспринимается как субъективно хаотическая, как угроза гипотетической системе авторской социальной среды, которая лучше по определению. Сюда же относятся и проблемы жизни и смерти, точнее, преодоления смерти, иных неумолимых энтропийных процессов. Причем этот элемент также должен быть реализован в виде вектора, т. е. с явным или неявным указанием на и эту диалектическую пару: энтропия-негэнтропия, хаос-порядок, жизнь-смерть.

Однако и этого мало, чтобы наличие описанных явлений проявилось на наших графиках популярных песен. Необходимо, чтобы ответная среда, масса слушателей и простых исполнителей восприняли эти произведения резонансно, разнеся их по своим микросообществам. Тогда локальная потеря возможности обобщать, потеря вектора направления движения (ЧВ-структура) вкупе с резким возрастанием вектора сопротивления (ПХ-структура), дополненная процессом спада порождения популярных произведений вообще, действительно указывают на наличие в начале 1970-х годов некой точки бифуркации в развитии социально-культурной среды авторской песни. Это выражается в массовой потере ориентиров, алгоритмов

325 Зипунов А. В., Валганов С. В. Ритмические семантические структуры «частное-всеобщее» в текстах авторской песни и алгоритмы их поиска // *Litera*. 2020. № 12. С. 168-176.

326 Зипунов А. В., Валганов С. В. Ритмические семантические структуры «порядок-хаос» в текстах авторской песни // *Вестник Тверского государственного университета*. Серия: Филология. 2021. № 1. С. 216-217.

правильных решений проблем, нарастание противостояния с неясной целью, т. е. процесс растерянности и переосмысления окружающей действительности. И уже к концу 1970-х годов мы видим восстановление этих способностей, но, возможно, на других позициях.

Впрочем, обозначенные явления относятся к области исторического и социологического анализа, в связи с чем дальнейшее их исследование выходит за рамки данной работы.

Но, оставаясь на территории анализа культур, мы теперь можем с большим пониманием взглянуть на графики, связанные с направлением русского рока. Для этого вернемся к области бифуркации авторской культурной среды. Именно в это время, в начале 1970-х, появляются первые действительно удачные произведения русского рока, конечно, с позиции соответствующей среды. Эта среда — часть молодежи этого времени неустойчивости и растерянности³²⁷.

На данном историческом этапе любопытна близость смысловых структурных параметров русского рока и авторской песни. Значения ПХ-структур и доля лирики русского рока совпадают с аналогичными показателями авторской песни, а изначальный процент ЧВ-структур молодежного движения даже превышает процент данной структуры в бардовском направлении. Отсюда следует элемент преемственности русского рока по отношению к авторской песне, но на совершенно иной социальной среде. Мы видим гипертрофированное стремление обобщать (ЧВ-структура), естественное для молодежной среды желание осмысленно противостоять (ПХ-структура), и крайне нехарактерное игнорирование романтической тематики (значение лирики).

Однако динамика данного явления полностью расходится с авторской песней, как видно по стремительному падению графиков семантических структур до показателей советской песни. С начала 1980-х русский рок

327 Чечева А. В. Рок-музыка как компонент духовности неформальных молодежных культур // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2009. № 4. С. 86

постепенно легализуется и захватывает массы молодежи³²⁸. Но одновременно данное направление постепенно трансформируется³²⁹ в массовую песенную культуру³³⁰. Данная тенденция дополнительно подчеркивается графиком рок-лирики, который с некоторым запаздыванием повторяет путь советской лирики. Таким образом, после конца существования советской системы русский рок становится составляющей российской поп-музыки, сменившей советскую песню.

Итак, мы рассмотрели явления авторской песни, русского рока и советской песни через показатели семантических ритмик. Общее наличие структур, а также их динамика в графических представлениях помогли выявить разницу природы данных явлений. Советская песня в контексте данной работы являлась образцом массовой культуры с позиции центральной системы. В то же время выявленные значения семантических структур авторской песни и их динамика отображают альтернативность данного направления по отношению к советской песне. Отдельный интерес вызывает бифуркационный период авторской песни в начале 1970-х годов, во время которого создаются первые успешные произведения русского рока. Через динамику данного явления отображен переход русского рока из преемственного явления авторской песни в часть массовой песенной культуры.

Сформулируем проблемы. Почему направление авторской песни не ушло в массовую культуру ни по одному из параметров? Почему упоминаемая бифуркация начала 1970-х годов совершенно не отразилась на массовой культуре? Они же сосуществовали в одной и той же стране, и подвергались воздействию тех же социально-экономических процессов. Можно сделать вывод, что искомая социально-культурная среда авторской песни имеет иное происхождение, чем просто некие массы города, деревни,

328 Рыбакова Е. Л. Рок-музыка в контексте отечественной культуры // Электронный ресурс: <http://www.e-culture.ru/Articles/2006/Rybakova1.pdf> (дата обращения 11.06.2021)

329 Смирнов И. Время колокольчиков. Жизнь и смерть русского рока // М.: Инто, 1994. С. 248.

330 Подгородецкий П. «Машина» с евреями. М.: АСТ, 2007. С. 54.

молодежи, чем просто слушатели радио, магнитофонов, пластинок или зрители телевизионных программ. На более точную формулировку у нас пока просто нет данных.

В итоге мы можем сделать некоторые выводы и по самой использованной методологии двух семантических структур. Выяснилось, что, с одной стороны, выявленные параметры коррелируют с хорошо известными социально-историческими процессами, и это говорит об объективной истинности измерений. А с другой стороны, метод позволил более формально указать временные рамки разворота настроений части социально-культурных сообществ страны, предварившего развал государственной системы³³¹.

Таким образом, можно утверждать, что имеющийся филологический инструментарий и в дальнейшем позволит продвигаться в сторону развития комплексных междисциплинарных исследований в области культуры, социологии и исторических процессов.

Ограничения структурного анализа как метода исследования лирических песен. Как можно заметить, данное исследование не ограничивается применением метода макросемантических структур. Факт преобладания лирической тематики в современной песенной массовой культуре широко известен, поэтому данному аспекту также было уделено особое внимание в этой работе. Так, в процессе сравнительного анализа было определено количество лирических текстов в исследуемых культурных явлениях (авторская песня, русский рок, советская песня), а также проведен динамический анализ развития данной тематики с 1960-х по 1990-е годы. В результате данный метод позволил выявить дрейф русского рока и позднесоветской песни в лирическую тематику (рис. 9).

В процессе исследования была обнаружена проблема выявления искомым ЧВ- и ПХ-структур в лирических произведениях каждого

331 Зипунов А. В., Валганов С. В. Сравнительный анализ культурных направлений авторской песни, русского рока и советской песни позднего СССР методом макросемантических структур // Культура и образование. 2021. №2. С. 129.

культурного направления. Для понимания данной задачи мы рассмотрим, что из себя представляют лирические произведения с позиции макросемантических структур.

В выборочную совокупность лирических песен входят работы, в которых любовная составляющая является ключевым элементом. Для данных произведений характерны конкретные персонажи, их взаимоотношения, чувства к определенному герою. Если рассматривать данные работы с точки зрения ЧВ-структуры, то эти песни состоят исключительно из «частных» блоков. С позиции же ПХ-структуры произведения выражают либо энтропийный (разлука, расставание, разрыв), либо негэнтропийный процесс (любовь, воссоединение).

Подобные произведения наиболее характерны для советской песни. Для наглядности разберем произведение из данного направления, «Погоди же ты» А. Колкера и К. Рыжова³³². Так, на протяжении всей песни лирический герой переживает разрыв отношений, т. е. произведение акцентирует внимание на частной жизни. Авторские переживания подчеркиваются рефреном: «Погоди же ты, погоди же ты... / Может быть не все потеряно?». Поскольку данные строки выражают безнадежную тоску, их нельзя обозначить как негэнтропийный процесс. Таким образом, данная песня не обладает известными нам макросемантическими структурами.

Подобное смысловое построение свойственно и для лирических произведений русского рока. Например, в песне «Напой меня водой» Г. Сукачева³³³ автор выражает романтические чувства к определенной героине. Концепт любви в данной песне реализуется посредством различных метафор: «Напой меня водой твоей любви...», «...шифр, скрытый в словах...», «...сеть из пугливых нот, / Чтоб ловить твой смех...» и т.п. Поскольку этот текст

332 Песня-71. Финал (1971) // Youtube [Видеозапись]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=wjCcVL9uq24> (дата обращения 3.06.2021).

333 Сукачев Г. Напой меня водой // Электронный ресурс: <https://reproduktor.net/garik-sukachev/napoi-menua-vodoj/> (дата обращения 12.06.2021)

целиком выражает чувства к конкретной героине, данный текст не обладает ЧВ-структурой.

Таким образом, мы показали, что произведениям с акцентированной лирической тематикой, за редчайшими исключениями, не свойственна смысловая диалектика «частного-всеобщего» и «порядка-хаоса». Однако гораздо сложнее обстоят дела с самодеятельной песней.

В лирической авторской песне также преобладают тексты, в которых отсутствуют искомые структуры (например, «Небо» С. Никитина, А. Сухарева, «Будет ласковый дождь» В. Матвеевой). Но в то же время оказывается весьма затруднительным определить некоторые песни с ЧВ- и ПХ-структурой как лирические, несмотря на наличие романтических элементов. Поскольку исследуемые работы обладают многочисленными подтекстами, мы не можем соотнести определенные тексты с лирикой. В частности, из генеральной совокупности встречаются произведения, в которых концепт «любовь» является лишь частью всеобщего. Данная особенность свойственна для текстов с ЧВ-структурой, например, для песни «Помяни поэта, дева» Г. Букалова и С. Никитина³³⁴. Для наглядности рассмотрим это произведение.

Итак, в первой половине песни осмысливается жизнь покойного героя («Он избрал себе дорогу, / Смяв минувшие года, / То ли к черту, то ли к Богу»). Во второй половине произведения автор обращается к «деве», связанной с лирической темой: «Он на миг в твоей судьбине/Свечку бедную зажег». Если сопоставить блоки с точки зрения всеобщности, то второй фрагмент является более частным по сравнению с первым. Т.е. любовь с позиции автора является лишь одним из фрагментов возвышенной жизни поэта. Следовательно, мы не можем охарактеризовать данное произведение как лирическое.

Также среди авторских песен встречаются произведения с другой семантической особенностью: отображаемая в тексте картина подразумевает

334 Букалов Г., Никитин С. Помяни поэта, дева // Поют барды / Сост. С. Ильин. Ленинград: Музыка, 1990. С. 62.

любовный сюжет, но подтексты произведения не ограничиваются концептом «любви». Мы рассмотрим данную структуру в песне «Еще не кончен бал» Г. Дикштейна.

В этом произведении прослеживается ПХ-ритмика. В начале каждого куплета отображаются энтропийные процессы в виде деталей, связанных с балом («Вот жизненный запас: шагреновая кожа, / Огарок восковой оплавленной свечи...»), «Пока толкают нас любовные томленья / И мучает вопрос: мы счастливы иль нет?»). В то же время образы «света» и «музыки» оказываются элементами негэнтропийного процесса («Еще не кончен бал, и музыка звучит...», «Еще не кончен бал, и не погашен свет...»). Т.е. несмотря на неизбежность судьбы, автор выражает сопротивление хаосу, смерти. Таким образом, свойственный для лирических произведений бал в данной песне оказывается метафорой жизни.

В то же время самодеятельной песне, относящейся к лирике, часто свойственно философское осмысление романтических явлений. Данная особенность прослеживается в текстах с ЧВ-структурой, например, в песне «Александра» А. Сухарева, Ю. Визбора и С. Никитина³³⁵. Во всеобщих блоках Москва есть проявление любви, предназначенной для всех («Москва слезам не верила, а верила любви»). Также в данных фрагментах осмысливается история этого города («Москва тревог не прятала, / Москва видала всякое»).

В то же время автор через частные блоки рассматривает свою любовь к Александре как элемент всеобщей, «московской» любви («Стали мы его судьбою, ты взглядишь в его лицо...», «Вот и стало обручальным нам Садовое кольцо»). Обобщение любви в форме ЧВ-структуры прослеживается и в

335 Сухарев А., Визбор Ю., Никитин С. Александра // Песни бардов. Выпуск 1 / Сост. В. Модель. Ленинград: Советский композитор, 1989. С. 42.

других бардовских произведениях (например, «Шиповник» Ю. Лореса, «Я люблю» Б. Полоскина).

Таким образом, мы рассмотрели некоторые аспекты семантического структурирования в лирических произведениях каждого культурного явления. Мы показали, что ЧВ- и ПХ-структуры отсутствуют в большинстве романтических произведений. Кроме того, мы затронули проблему определения некоторых бардовских песен как лирических. Зачастую романтическая тематика является лишь второстепенным элементом или формой для донесения определенных подмыслов. В то же время бардовской песне, непосредственно относящейся к лирике, свойственно философское осмысление любви в текстах с ЧВ-структурой.

ГЛАВА 5. АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ ПОПУЛЯРНЫХ АВТОРОВ СКВОЗЬ ПРИЗМУ МЕТОДА МАКРОСЕМАНТИЧЕСКИХ СТРУКТУР: ПРОВЕРКА АВТОРСКОГО АЛГОРИТМА

5.1. Системный и индивидуальный кризис в песенном творчестве М. Анчарова и А. Галича

Поскольку бифуркационный период авторской песни вызывает особый научный интерес, мы можем более детально рассмотреть смену направлений в среде культурного явления на примере конкретных авторов. Очевидно, что проявление частных кризисов и общей бифуркации могут различаться по времени. Мы можем проследить, в какой отрезок времени меняется макросемантика в работах определенного автора, т. е. проявляется индивидуальная бифуркация. Иначе говоря, мы намерены выявить частные, индивидуальные кризисы, которые могут быть выражены в том числе и нашим структурным методом³³⁶. Для полноты исследования кризисных явлений стоит рассмотреть идеологически противоположных авторов.

По каким параметрам нужно выбрать бардов в рамках нашей работы? Для корректного сравнительного исследования необходимо, чтобы авторы были ровесниками. С учетом фактора профессиональной деформации исследуемые барды должны работать в одной специальности. По выше перечисленным критериям подходят авторы, драматурги по профессии — Михаил Анчаров (1923-1990), придерживавшийся в целом просоветских взглядов, и Александр Галич (1918-1977), в определенный момент ставший диссидентом.

Для анализа произведений данных авторов использована полная выборка песен из авторских песенных сборников Анчарова³³⁷ и множество

336 Зипунов А.В. Системный и индивидуальный кризис в авторской песне на примере творчества М. Анчарова и А. Галича // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2022. № 1. С. 24-33.

337 Анчаров М. Звук шагов / Сост. В. Юровский. М.: Останкино, 1992. 304 с. Анчаров М. Михаил Анчаров — Лучшие песни [Аудиозапись] М.: Московские Окна — МО 080, 2000. 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

работ из дисковых изданий Галича³³⁸. В анализируемую выборку также включены произведения из общесоюзных, ранее исследованных антологий³³⁹. Дополнительно были рассмотрены прозаические тексты М. Анчарова для большего понимания концептуальных изменений в творчестве автора.

Итак, в рамках нашего исследования разобраны 55 песен М. Анчарова и 79 текстов А. Галича. Средние значения макросемантических структур в текстах исследуемых авторов, а также общие показатели по авторской песне приведены в сводной таблице (табл. 5).

Таблица 5: Сводная таблица средних значений ритмических структур

Выборка	Авторская песня (полный перебор)	Анчаров	Галич
ЧВ, %	43,12	64	41
ПХ, %	23,4	25	52

При разборе песенных текстов с точки зрения ЧВ-ритмики были обнаружены дополнительные интересные нюансы. В бардовских работах зачастую прослеживаются структурные особенности, имеющие истоки в культурных явлениях, связанных с текстом. Так, характерной чертой во множестве произведений Михаила Анчарова является кольцевая композиция (например, «Мужики, ищите Аэлилу», «Манюня»). Данный способ текстового построения берет свое начало с античных времен. В частности, по принципу кольцевой композиции написана поэма «Иллиада» Гомера, а также некоторые священные писания рассматриваются с точки зрения данного способа построения³⁴⁰.

338 Галич А. Старый принц. Часть 1. Значит, - можно! [Аудиозапись] М.: Авторский проект, 2002. 1 электрон. опт. диск (CD-ROM). Галич А. Старый принц. Часть 2. Атлант. [Аудиозапись] М.: Авторский проект, 2002. 1 электрон. опт. диск (CD-ROM). Галич А. Старый принц. Часть 3. Этого достаточно! [Аудиозапись] М.: Авторский проект, 2002. 1 электрон. опт. диск (CD-ROM). Галич А. Старый принц. Часть 4. Последний певец исхода. [Аудиозапись] М.: Авторский проект, 2002. 1 электрон. опт. диск (CD-ROM)

339 Люди идут по свету / сост. Л. Беленький, В. Акелькин, И. Акименко, В. Трепетцов. М.: Физкультура и спорт, 1989. 399 с. Наполним музыкой сердца / сост. Р. Шипов. М.: Советский композитор, 1990. 252 с. Песни бардов. Выпуск 1 / сост. В. Модель. Ленинград: Советский композитор, 1989. 80 с. Песни бардов. Выпуск 2 / сост. В. Модель. Ленинград: Советский композитор, 1990. 79 с. Поют барды / сост. С.Ильин. Ленинград: Музыка, 1990. 79 с.

340 Douglas M. Thinking in Circles: An Essay on Ring Composition (The Terry Lectures Series). Yale University Press, 2010. P. 67.

Также во множестве авторских песен с ЧВ-ритмикой, включая произведения Галича («Непредсказуемое прошлое», «Красный петух») и Анчарова («Песня о Грине», «Цыган-Маша»), обращает на себя внимание структура, сделанная по форме «повествование-обобщение». В рамках исследования творчества Галича подобная структура определялась как «новеллистическая»³⁴¹. Поскольку песенные тексты относятся к поэтическим произведениям, то и работы, выполненные в данной структуре, корректнее сопоставлять с басенной композицией. Такая форма построения текста впервые была применена в баснях древнегреческого поэта Эзопа (например, «Галка и веревка», «Коза и козопас»)³⁴². Данную структуру адаптировал в отечественной культуре русский поэт-сатирик А.Д. Кантемир, хотя большую известность она обрела благодаря классическим басням И.А. Крылова³⁴³.

А теперь мы рассмотрим по отдельности творчество Анчарова и Галича и попробуем обнаружить точки индивидуальной бифуркации у каждого автора. Нужно заметить, что во время работы над выборкой произведений выявлена нехватка датированных песен по раннему творчеству М. Анчарова и практически полное отсутствие публикаций первых песен А. Галича. Поэтому мы вынуждены ограничить временной период и сосредоточиться на произведениях, чья датировка начинается с 1960-х годов.

Итак, мы распределим проанализированные произведения с искомыми структурами по годам написания и рассмотрим полученные данные, оформленные для наглядности в графическом виде (рис. 10).

341 Левина Л. Песенная новеллистика Александра Галича // Вопросы литературы. 2004. №3. С. 151.

342 Эзоп. Басни. М.: Стрекоза, 2017. 192 с.

343 Куличева Е.В. Жанр басни в творчестве Эзопа и А. Кантемира: сходство и различие // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2019. № 2. С. 52.

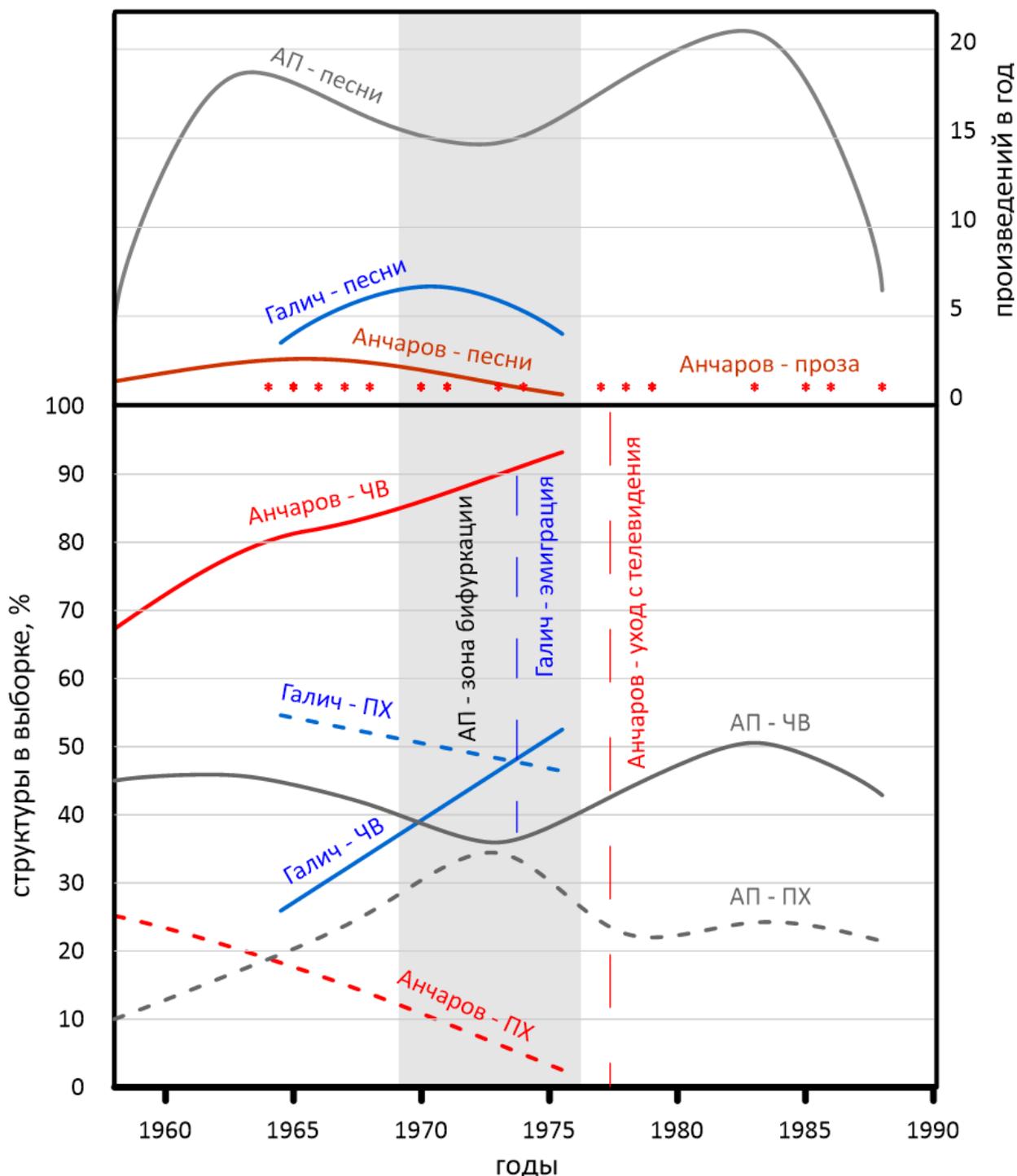


Рисунок 10 - Изменение доли текстов с ЧВ- и ПХ-ритмикой под авторством А.Галича и М.Анчарова, а также популярных произведений с данными структурами из культурного направления авторской песни (АП)

На верхней части графика показано изменение количества произведений в год (по датам создания). Дополнительно выделены годы написания литературной прозы Анчарова (рассказы, повести, романы), а также условная зона общей бифуркации (кризис авторской песни).

Для начала мы обратимся к творчеству Анчарова, считающегося родоначальником явления авторской песни. Мы выяснили, что анчаровские произведения с ЧВ-ритмом составляют 64%, значительно превышающие средние значения авторской песни (см. табл. 5). С чем это может быть связано?

В эпоху «шестидесятников» Анчаров вдохновлялся успехами советской страны в области экономики, инженерии и науки. В прозаических работах (например, «Поводырь крокодила» или «Голубая жилка Афродиты»³⁴⁴) и песнях данного периода он отображал собственный идеал коммунистического будущего, «мир, где все Творцы»³⁴⁵, на реализацию которого мешают частные факторы. Таким образом, в большинстве анчаровских текстов 1960-х годов прослеживается общая тема конфликта мечты и реальности, выраженная в ЧВ-структуре. Она же отчасти проявляется и в нескольких песнях с ПХ-ритмикой.

Характерной песней, выражающей данную тему, является «Село Миксуницу» (1964 г.). Причем этот текст можно рассматривать с точки зрения обеих известных нам макросемантических структур. Сначала разберем песню по фрагментам с точки зрения ЧВ-структуры.

*Село Миксуницу
Средь гор залегло.
Наверно, мне снится
Такое село.*

Блок 1

*Там женщины - птицы,
Мужчины - как львы.
Село Миксуницу
Не знаете вы.*

*Там люди смеются,
Когда им смешно.
А всюду смеются
Когда не смешно.*

344 Анчаров М. Сода-солнце. М.: Молодая гвардия, 1968. 336 с.

345 Ревич Ю., Юровский В. Михаил Анчаров. Писатель, бард, художник, драматург. М.: Книма, 2018. С. 427

*Там скачут олени,
Там заячий взгляд.
Там гладят колени
И верность хранят.*

*Там майские девочки
Счастье дают,
Там райские песни
Бесплатно поют.*

*Поэтов не мучают,
Песню не гнут -
Наверно, поэтому
Лучше живут.*

В блоке 1 автор моделирует восходящую мечту («Там райские песни/Бесплатно поют. / Поэтов не мучают...»). Следовательно, данный фрагмент отображает всеобщее.

*Село Миксуницу
Всю жизнь я искал -
Но только тоска
Да могилы в крестах.*

Блок 2

Блок 2 из первой строфы описывает профанную реальность, контрастирующую с образом из предыдущего фрагмента («...только тоска / Да могилы в крестах»). Таким образом, данный блок отображает частное.

*Когда ж доползу
До родного плетня,
Вы через порог
Пронесите меня.*

Блок 3

*О Боже, дай влиться
В твои небеса!
Село Миксуницу
Я выдумал сам.*

В финальном блоке, выражающем «всеобщее», автор снова обращается к восходящей мечте («О Боже, дай влиться / В твои небеса»).

Следовательно, с точки зрения ЧВ-структуры «Село Миксуницу» обладает следующим ритмическим рисунком: блок 1 — всеобщее, блок 2 — частное, блок 3 — всеобщее.

Аналогичные фрагменты можно рассмотреть и с точки зрения ПХ-структуры. В блоке 1 отображается система, воспринимаемая автором как желаемый порядок. В блоке 2 выражается пребывание в хаотическо-энтропийной среде. В блоке 3 автор снова обращается к приемлемой для него системе. Таким образом, с позиции ПХ-структуры песня выстроена по следующему принципу: блок 1 — порядок, блок 2 — хаос, блок 3 — порядок.

В 1970-х годах начинается другой этап анчаровского творчества. В первой половине десятилетия М. Анчаров плодотворно занимается драматургией. Так, в 1971-1972 годах Анчаров создавал первый советский телесериал, «День за днем», работа над которым довела его до инфаркта. Несмотря на огромный зрительский успех, Анчаров остается недоволен собственным детищем. Натянутые отношения в так называемой «официозной» среде и разочарование в общем идейном направлении государственного телевидения привели к тому, что Анчаров завершает сценарную деятельность в 1978 году. Данный год является точкой особого, экзистенциального кризиса в жизни и творчестве Анчарова. Таким образом, индивидуальный кризис барда и общая бифуркация примерно совпадают по времени.

Осознавая неидеальность современной системы, Анчаров пытается в полной мере описать ее идеал через творческую деятельность. Авторская песня как инструмент уже не соответствовала текущим задачам Анчарова. Для осмысления советской действительности и ее путей развития Анчаров окончательно переходит на художественную прозу. И вот, с конца 1970-х годов до конца своей жизни Анчаров вплотную занимается написанием философских романов и повестей, по форме напоминающих эссе с проглядываемой ЧВ-ритмикой (например, «Записки странствующего

энтузиаста», «Козу продам»³⁴⁶). Примечательно, что он работал в данном направлении и во второй половине 80-х, несмотря на перестроечные процессы, в которые было вовлечено большинство деятелей советской культуры³⁴⁷.

Однако нужно отметить, что в последних авторских песнях, создаваемых в 1970-е годы, Анчаров осмыслял траекторию развития советской страны. Показательное в этом плане произведение — «Слово «товарищ»». В данной песне прослеживается ЧВ-структура, по форме напоминающая басню.

*Говорил мне отец:
"Ты найди себе слово,
Чтоб оно, словно песня,
Повело за собой.
Ты ищи его с верой,
С надеждой, с любовью, -
И тогда оно станет
Твоею судьбой".*

Блок 1

*Я искал в небесах,
И среди дыма пожарищ,
На зеленых полянах,
И в мертвой золе.
Только кажется мне
Лучше слова "товарищ"
Ничего не нашел я
На этой земле.*

В блоке 1 приводится частное повествование («Ты найди себе слово, / Чтобы оно, словно песня, / Повело за собой/», «Лучше слова «товарищ» / Ничего не нашел я»).

*В этом слове - судьба
До последнего вздоха.
В этом слове - надежда
Земных городов.
С этим словом святым
Поднимала эпоха*

Блок 2

346 Анчаров М. Дорога через хаос. Харьков: Проект «Самиздат», 2015. 1046 с.

347 Ревич Ю., Юровский В. Михаил Анчаров. Писатель, бард, художник, драматург. М.: Книма, 2018. С. 521.

*Алый парус надежды
Двадцатых годов.*

Повествование из предыдущего блока обобщается в последнем фрагменте («С этим словом святым / Поднимала эпоха /Алый парус надежды / Двадцатых годов»). В итоге данная песня обладает следующей макросемантической структурой: блок 1 — частное, блок 2 — всеобщее.

Итак, в творчестве Анчарова превалируют произведения с ЧВ-структурой. Большая часть произведений 1960-х посвящена теме преодоления частного ради всеобщего, которая отчасти проявляется и в ПХ-ритмике. Однако в следующем десятилетии произведений с энтропийной ритмикой обнаружить не удастся. Отсутствие текстов с ПХ-структурой в 1970-х объясняется противоречиями между позднесоветскими процессами и личной привязанностью автора к коммунистическим идеям. Поскольку нет идеала реальной альтернативной просоветской системы, то борьба против текущей, имеющейся структуры оказывается бессмысленной, контрпродуктивной. Вследствие этого мы наблюдаем резкое падение написания текстов с ПХ-структурой, обозначающей борьбу.

Однако в этом же периоде наблюдается и резкий рост песен с ЧВ-структурой (рис. 10). Находясь в состоянии дезориентации, Анчаров пытается осмыслить советскую действительность в последних песнях. Однако его философским поискам оказывается тесно в рамках авторской песни, вследствие этого Анчаров окончательно уходит в философскую прозу. Таким образом, через нарастающий процент ЧВ-структур мы можем говорить о переходе Анчарова к попытке самостоятельного художественного конструирования советской альтернативной системы.

Теперь же обратимся к творчеству Александра Галича. Важно отметить, что Александр Галич писал песни и до 1962 года. Однако ранние работы из 1940-50-х годов до сих пор не опубликованы по желанию самого автора³⁴⁸. Следовательно, по неким причинам автора не удовлетворяют его работы.

348 Галич А. Генеральная репетиция / Сост. А. Шаталов. М.: Советский писатель, 1991. С. 359.

Исключением являются две песни, воспевающие любовь к собственному ребенку: «Доченьке», «Доча». Также нужно учитывать, у Галича были ранние стихотворные тексты просоветской направленности³⁴⁹. А песни, написанные после 1962 года, обладают противоположным вектором. Следовательно, мы можем утверждать, что точкой перелома или индивидуального кризиса в жизни барда является 1962 год.

Таким образом, исследуемые в рамках статьи все песни А.Галича являются результатом бифуркации. Однако и в рамках индивидуального постбифуркационного периода прослеживается переломный момент — эмиграция в 1974 году. Поэтому мы разделим имеющееся творчество барда на два этапа: до- и постэмиграционный.

Для начала стоит обратить внимание, что большая часть исследуемых работ состоит из текстов с ПХ-ритмикой (см. табл. 5), выражающей борьбу систем. Здесь важно напомнить, что оценка систем в виде «порядка» и «хаоса» в текстах песен очень субъективна. Так, в песнях временного промежутка 1962-1973 советская система, с точки зрения Галича, является инфернальным явлением или «хаосом». В отличие от Анчарова, Галич видел альтернативу данной системы (или условный «порядок») за границей.

Субъективный взгляд автора на «хаотичность» советской структуры хорошо показан в песне «Так жили поэты» (1971).

*В майский вечер, пронзительно дымный,
Всех побегов герой, всех погонь,
Как он мчал, бесноватый и дивный,
С золотыми копытами конь!*

Блок 1

*И металась могучая грива,
На ветру языками огня,
И звенела цыганская гривна,
Заплетенная в гриву коня.*

*Воплощенье веселого гнева,
Не крещенный позорным кнутом,*

349 Аронов М. Александр Галич. Полная биография. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 16

*Как он мчал - все налево, налево...
И скрывался из виду потом.*

*Он, бывало, нам снился ночами,
Как живой - от копыт до седла.
Впрочем, все это было в начале,
А начало прекрасно всегда.*

В блоке 1 из четырех строф описывается структура, являющаяся порядком с точки зрения автора («Как он мчал, бесноватый и дивный / С золотыми копытами конь»).

*Но приходит с годами прозренье,
И томит наши души оно,
Словно горькое, трезвое зелье
Подливает в хмельное вино.*

Блок 2

*Постарели мы и полысели,
И погашен волшебный огонь.
Лишь кружит на своей карусели
Сам себе опостылевший конь!*

*Ни печали не зная, ни гнева,
По-собачьи виляя хвостом,
Он кружит все налево, налево,
И направо, направо потом.*

*И унылый смочок-бедолага,
Медяками в кармане звеня,
Карусельщик - майор из ГУЛАГа,
Знай, гоняет по кругу коня!*

*В круглый мир, намалеванный кругло,
Круглый вход охраняет конвой...
И топчет дурацкая кукла,
И кружит деревянная кукла,
Притворяясь живой.*

Однако в блоке 2 данная структура подвергается энтропийному процессу («И погашен волшебный конь») и оказывается частью враждебной автору системе («Лишь кружит [конь] на своей карусели», «Карусельщик —

майор из ГУЛАГа»). Таким образом, данное произведение структурировано следующим образом: блок 1 — порядок, блок 2 — хаос.

В конце 1960-х – начале 1970-х конфликт между бардом и советской системой набирает обороты: закрываются театральные и телевизионные проекты Галича, самого драматурга вытесняют с кино и телевидения. В итоге Галич эмигрировал в 1974 году и оказался в желанной альтернативной системе. Однако он не смог адаптироваться в новой среде. Так, он говорил своей семье: «Нынешний режим ничуть не лучше нашего. Слишком давит, иногда приходит мысль: не плюнуть ли на все и вернуться. Пускай сажают!»³⁵⁰. В сложившейся ситуации Галич находит единственную возможную для него структуру — это условная структура национальных эмигрантов, которым приходится противостоять хаотической среде.

Песня «Вечный транзит» (1975) наглядно демонстрирует некоторые перемены в мировоззрении Галича. Данное произведение разберем с точки зрения ритмики «частное-всеобщее».

*Посошок напоследок,
Все равно, что вода.
То ли - так,
То ли - этак,
Мы уйдем в никуда.
Закружим суховеем
Над распутицей шпал.
Оглянуться не смеем,
Оглянулся - пропал!*

Блок 1

*И все мы себя подгоняем - скорее!
Все путаем Ветхий и Новый Завет.
А может быть, хватит мотаться, евреи,
И так уж мотались две тысячи лет?!*

*Мы теперь иностранцы.
Нас бессмертьем казнят
Пересадочных станций
Бесконечный транзит.
И как воинский рапорт -*

350 Колобаев А. Доносы в КГБ на Галича писал друг юности, народный артист СССР // Электронный ресурс: <https://flb.ru/3/2948.html> (дата обращения 23.11.2021)

*Предотъездный свисток...
Кое-кто - на Восток,
Остальные - на Запад!*

В блоке 1 автор обобщает потерянную структуру, к которой он себя причисляет («А может быть, хватит мотаться, еврей?...»).

*Под небом Австралий, Италий, Германий,
Одно не забудь (И сегодня, и впредь!),
Что тысячу тысяч пустых оправданий -
Бумаги - и той - надоело терпеть!*

Блок 2

*Паровозные встречи -
Наша боль про запас.
Те, кто стали далече, -
Вспоминают ли нас?
Ты взгляни - как тоскует
Колесо на весу...
А кукушка кукует
В подмосковном лесу!*

*Ну, что ж, волоки чемодан, не вздыхая,
И плакать не смей, как солдат на посту.
И всласть обнимай своего вертухая
Под вопли сирен на Бруклинском мосту.*

*Вот и канули в Лету
Оскорбленье и вой.
Мы гуляем по свету,
Словно нам не впервой!
Друг на друга похожи,
Мимо нас - города...
Но Венеция дождей -
Это все-таки да!*

*В каналах вода зелена нестерпимо,
И ветер с лагуны пронзительно сер.
- Вы, братцы, из Рима?
- Из Рима, вестимо!
- А я из-под Орши! - сказал гондольер.*

В блоке 2 строф конкретизируется разочарование в прозападной системе («И всласть обнимай своего вертухая / Под вопли сирен на

Бруклинском мосту»), выражается тоска по прежней среде («И были нам ближе холмы Иудеи / — На Старом Арбате...»).

Блок 3

*О, душевные травмы,
Горечь горьких минут!
Мы-то думали: там вы.
Оказались - и тут.
И живем мы, не смея
Оценить благодать:
До холмов Иудеи,
Как рукою подать!*

*А может, и впрямь мы, как те лицедеи,
Что с ролью своей навсегда не в ладах?!
И были нам ближе холмы Иудеи -
На Старом Арбате, на Чистых прудах!*

*Мы, как мудрые совы,
Зорко смотрим во тьму.
Даже сдаться готовы -
Да не знаем кому!
С горя, вывесим за борт
Перемирья платок,
Скажем:
Запад есть Запад,
А Восток есть Восток!*

*И все мы себя подгоняем: - Скорее!
Все ищем такой очевидный ответ,
А может быть, хватит мотаться, евреи,
И так уж мотались две тысячи лет?!*

Затем в блоке 3 автор снова обобщает смысл потерянности национально-эмигрантской структуры («...И так уж мотались две тысячи лет?»). Структура песни с точки зрения ЧВ-структуры: блок 1 — всеобщее, блок 2 — частное, блок 3 — всеобщее.

Как ранее было замечено (рис. 10), в постбифуркационном творчестве А. Галича преобладают произведения с ритмикой борьбы процессов, «порядок-хаос». Если Анчаров в рамках авторской песни мечтает об идеале советской системы, то Галич выражает неприятие данной системы. Однако за рубежом Галич оказывается в полной растерянности: «Где же мы? / И с какой стороны — они?» («Старая песня»). Барду приходится обобщать новую для него действительность с других позиций, как видно из незначительного роста песен с ЧВ-ритмикой (рис. 10).

Таким образом, мы можем увидеть некоторые различия индивидуальных кризисов у двух идеологически противоположных авторов. Если переломный момент в жизни и творчестве Анчарова примерно совпадает с общей, системной бифуркацией, то личный кризис Галича обозначен еще в 1962 году. Хотя нужно отметить, что второй переломный момент Галича — эмиграция в 1974 году — оказывается приблизительно в той же точке всеобщей бифуркации. Следовательно, индивидуальные бифуркации некоторых бардов, даже с идеологически противоположными взглядами, почти совпадают с системным кризисом.

Итак, на примере конкретных авторов мы рассмотрели частные бифуркации, в том числе и с помощью нашего метода категориальных макросемантических структур. Несмотря на различия в нюансах, индивидуальные переломные моменты отдельных лиц являются по сути проявлением глобального кризиса в системе.

Также мы дополнительно рассмотрели в песнях с ЧВ-ритмикой кольцевую композицию и басенное построение, вследствие чего обнаружили структурно-семантическую преемственность авторской песни к другим культурным явлениям.

Нужно отметить, что ранее метод макросемантических категориальных структур использовался в качестве определяющего инструмента при системном анализе³⁵¹ глобальных культурных явлений³⁵². В рамках же исследования текстов конкретных авторов выявлены дополнительные нюансы применения нашего инструментария. Ввиду нехватки датированных произведений из различных источников мы рискуем получить некорректную динамику колебаний ритмических структур. Полученные значения приходится значительно усреднять на самом графике, а для полной интерпретации результатов необходимо учитывать дополнительные, биографические факты, неизмеримые нашим инструментом³⁵³. Таким образом, метод макросемантических структур в рамках исследования жизни и творчества конкретных авторов несет скорее вспомогательный характер.

5.2. Макросемантические ритмические структуры в бардовском творчестве А. Мирзаяна

Теперь же попробуем рассмотреть с помощью нашего подхода творчество другого автора³⁵⁴. Например, бардовское творчество А. Мирзаяна практически не имеет как таковых специализированных исследований. Произведения этого автора лишь упоминаются в различных диссертациях³⁵⁵

351 Зипунов А. В., Валганов С. В. Макросемантические ритмические структуры в популярных произведениях авторской песни // *Litera*. 2021. № 11. С. 106 - 115.

352 Зипунов А. В., Валганов С. В. Сравнительный анализ культурных направлений авторской песни, русского рока и советской песни позднего СССР методом макросемантических структур // *Культура и образование*. 2021. №2. С. 122-131

353 Зипунов А.В. Системный и индивидуальный кризис в авторской песне на примере творчества М. Анчарова и А. Галича // *Вестник Тверского государственного университета*. Серия: Филология. 2022. № 1. С.31.

354 Зипунов А.В. Макросемантические ритмические структуры в бардовском творчестве А. Мирзаяна // *Litera*. 2022. № 6. С. 114 - 126.

355 Беленький Л. П. Авторская песня в отечественной песенной культуре второй половины XX века: дисс., культурол. наук, М., 2015. 48 с.

³⁵⁶. Единственная исследовательская работа, посвященная творчеству данного автора — это «Бардовский счет Александра Мирзаяна» С. Орловского.³⁵⁷ В данной статье делается акцент на музыкальной составляющей в творчестве барда, а также на его теоретических осмыслениях авторской песни как культурного явления.

В то же время бардовское творчество А. Мирзаяна интересно с точки зрения литературоведения, в том числе и из-за многочисленных песенных адаптаций стихов И. Бродского, В. Сосноры и других поэтов. Принимаясь за работы Мирзаяна, мы попробуем рассмотреть структуры произведений, выявить принципы подбора текстов других поэтов, способы их песенной адаптации, а также сопоставить тексты Мирзаяна с произведениями других авторов.

Для выполнения наших задач требуется как можно более корректный источник произведений. Практика показывает, что чем больше выборка, тем более достоверные данные мы можем получить. При работе над творчеством Мирзаяна была поставлена задача набрать количество песен, близкое к генеральной совокупности. Поскольку в дисковых изданиях крайне малая выборка песен, было решено обратиться к сетевым источникам. Таким образом, в качестве источника для материала послужили все опубликованные тексты со страницы Александра Мирзаяна на сайте авторской песни bards.ru. Итоговая подборка включает в себя 90 произведений.

А теперь мы приступим к структурному анализу песен Мирзаяна, в которых наиболее явно проявляется та или иная ритмика. Для начала обратимся к песне «Странники»³⁵⁸, текст к которому написал сам Мирзаян.

*Где вы, странники, милые странники,
Седовласые дети былин,*

Блок 1

356 Патрекеева Е. Б. Поэтизация и депоэтизация слова в тексте: На материале авторской песни: дисс., канд. филол. наук. Тамбов, 2000. 67 с.

357 Орловский С. Бардовский счет Александра Мирзаяна // Электронный ресурс: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=4014&level1=main&level2=articles> (дата обращения 12.11.2021).

358 Мирзаян А. Странники // Электронный ресурс: <http://www.bards.ru/archives/part.php?id=9663> (дата обращения 04.01.2022).

*С вашим взглядом березово-странненьким
С величавостью русских равнин?*

*Видел я, как слепой вереницею
По росе, не оставив следа,
Вы шагали за дальней зарницею
Знаю я от кого, но куда?*

*Где скиты ваши мохом увитые,
Где вы молитесь тихо за нас,
Где спасаете души убитые
Мутным взглядом бутылочных глаз.*

В блоке 1 автор обращается к системе («милые странники»), элементы которой он акцентированно подчеркивает («скиты ваши мохом увитые», «былины»). В число факторов, объединяющих сообщество «странников», также входит определенная деятельность («молитесь», «спасаете души убитые»). Кроме того, стоит учесть явную авторскую симпатию к данным персонажам («милые», «с величавостью русских равнин»). Таким образом, данный фрагмент отображает условный «порядок» с позиции автора.

*Ваша мудрость простая дорожная
Не в ходу ведь теперь не в ходу.
Осторожная иль острожная
Чем молчать - поиграем в дуду.*

Блок 2

*Так зачем же сердиться и хмуриться,
А сказать - не сказать ничего.
Так мужик, выйдя пьяный на улицу,
Позовет неизвестно кого.*

В блоке 2 автор отображает определенную среду, враждебную по отношению к системе «милых странников». Автором отмечено, что принципы «странников» нежизнеспособны в рамках данной среды («Ваша мудрость не в ходу»). Через образ «пьяного мужика» подчеркивается бессмысленность текущей реальности («Позовет неизвестного кого»). Таким образом, мы можем сказать, что данный фрагмент выражает деструктивность, хаос с позиции автора.

В итоге данная песня обладает следующей структурой: блок 1 — порядок, блок 2 — хаос.

Также мы можем рассмотреть эту песню и с точки зрения ЧВ-ритмики. При этом разделение стрóf-куплетов сохраняется в прежнем виде.

Как мы можем заметить, в блоке 1 показано движение к высшему, что отображено образами «дальней зарницы», «взгляда с величавостью русских равнин», а также ранее упомянутой деятельностью: «спасаете души убитые». В то же время блок 2 демонстрирует профанную реальность, резко контрастирующую с восходящей темой из предыдущего фрагмента. Таким образом, мы можем обозначить блок 1 как «всеобщее», а блок 2 как «частное».

Теперь же мы обратимся к адаптации текста И. Бродского, чьи стихотворения занимают особое место в бардовском творчестве Мирзаяна³⁵⁹.

Итак, мы разберем одну из песен на стихи И. Бродского, «Мексиканское танго»³⁶⁰. В этом тексте пересекаются две искомые структуры. Причем первоначальный стихотворный текст перенесен в песенную форму без изменений. Для начала мы проанализируем песню с точки зрения ЧВ-ритмики. Для большей наглядности мы просмотрим семантическую ритмику песни в два прохода или прочтения.

*В ночном саду под гроздью зреющего манго
Максимильян танцует то, что станет танго.
Тень возвращается подобьем бумеранга,
температура, как под мышкой, тридцать шесть.*

Блок 1

*Мелькает белая жилетная подкладка.
Мулатка тает от любви, как шоколадка,
в мужском объятии посапывая сладко.
Где надо - гладко, где надо - шерсть.*

В блоке 1 отображается конкретность («В ночном саду ... Максимильян танцует»), иллюстрация определенной среды («Мелькает белая жилетная подкладка») в различных аспектах («Мулатка тает от любви»). Мы условно охарактеризуем текущий фрагмент как «танцующий Максимильян».

359 Зипунов А. В., Валганов С. В. Ритмические семантические структуры «порядок-хаос» в текстах авторской песни // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2021. № 1. С. 218.

360 Мирзаян А. Мексиканское танго [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.bards.ru/archives/part.php?id=9592> (дата обращения 04.01.2022).

*А в тишине под сенью девственного леса
Хуарец, действуя как двигатель прогресса,
забывшим начисто, как выглядят два песо,
пеонам новые винтовки выдает.*

Блок 2

*Затворы клацают; в расчерченной на клетки
Хуарец ведомости делает отметки.*

Данный фрагмент отображает среду, агрессивно настроенную по сравнению с «ночным садом» из блока 1 («А в тишине... Хуарец новые винтовки раздает»). Картина наполняется агрессивными элементами («Затворы клацают»). Поскольку текущий блок иллюстрирует новое окружение, мы обозначаем этот фрагмент как «хуарец с винтовками».

*И попугай весьма тропической расцветки
сидит на ветке и вот так поет:*

Блок 3

*"Презренье к ближнему у нюхающих розы
пускай не лучшее, но честней гражданской позы.
И то и это вызывает кровь и слезы.
Тем более в тропиках у нас, где смерть, увы,*

*распространяется, как мухами - зараза,
иль как в кафе удачно брошенная фраза,
и где у черепа в кустах всегда три глаза,
и в каждом - пышный пучок травы".*

В данном фрагменте осмысляются глобальные неизбежные процессы, охватывающие всю Мексику («...в тропиках ... смерть, увы, распространяется, как мухами — зараза»). В таком случае мы обозначим данный фрагмент как «смерть».

Итак, при первом прочтении семантическая структура песни выглядит следующим образом: блок 1 — танцующий Максимилиан, блок 2 — хуарец с винтовками, блок 3 — смерть.

Как мы можем заметить на уровне такой структуры, блоки 1 и 2 являются более конкретными, частными на фоне блока 3. Теперь же мы пересмотрим песню с учетом полученной информации.

Итак, в блоках 1 и 2 отображены различные отдельные образы, эпизоды, связанные с Мексикой. В финальном блоке 3 через песню попугая

выражается сущность всей мексиканской среды («в тропиках у нас, где смерть, увы, / распространяется, как мухами — зараза», «где у черепа в кустах всегда три глаза»). В итоге мы можем выстроить песню следующим образом: блоки 1, 2 — частное, блок 3 — всеобщее.

Также данное произведение можно рассмотреть с точки зрения ПХ-ритмики. При этом мы попробуем сохранить прежнее блочное деление. Итак, в блоке 1 выстроен относительный порядок с точки зрения автора («Максимильян танцует», «температура тридцать шесть», «Мулатка тает...»). Затем в блоке 2 пространство расширяется, нейтральный образ Мексики дополняется некоторыми деструктивными, энтропийными элементами, предваряющими разрушительный процесс («Хуарец новые винтовки раздает», «Затворы клацают»). В итоге песня завершается описанием хаотического состояния системы («смерть, увы, распространяется, как мухами - зараза»), для которой не существует более благополучной альтернативы («Презренье к ближнему у нюхающих розы / пускай не лучше, но честней гражданской позы»). Таким образом, мы видим на протяжении всей песни переход от нейтрального состояния к хаотическому. Следовательно, «Мексиканское танго» обладает не просто ПХ-структурой, а ее подвидом, ранее упомянутой пилой Бродского.

Иногда Мирзаян для своих песен адаптировал стихотворения В. Сосноры. В данных произведениях мы также можем наблюдать конфликт между властвующей и альтернативной авторской системой. Так, эта тема проявляется в песне по тексту В. Сосноры «Смерть Бояна»³⁶¹. Это произведение мы разберем с точки зрения ЧВ-ритмики.

*В песчаном Чернигове рынок - что сточная яма.
В канавах и рывинах, лоб расколоть нипочем.
На рынке под вечер в сочельник казнили Бояна.
Бояна казнили, назначив меня палачом.
Сбегались на рынок скуластые тощие пряхи,
сопливых потомков таща на костистых плечах.*

Блок 1

361 Мирзаян А. Смерть Бояна // Электронный ресурс: <http://www.bards.ru/archives/part.php?id=9606> (дата обращения 04.01.2022).

*Они воздевали сонливые очи на плаху,
И, плача в платочки, костили меня, палача...
А люди? А люди... А люди! Болтали о рае.
Что рай - не Бояну, Бояну - отъявленный ад.
Глазели на плаху, колючие семечки жрали,
гадали: туда иль сюда упадет голова...
Потом разбрелись, мурлыча бояновы строки.
Я выкрал у стражи бояновы гусли и перстень.
И к черту Чернигов! Лишь только забрезжила рань.*

В текущем блоке приводится повествование («Бояна казнили, назначив меня палачом.»). Автор иллюстрирует упаднический образ Руси («В песчаном Чернигове рынок - что сточная яма»), через прямую речь показывает враждебный настрой общества по отношению к лирическому герою Бояну («А люди! болтали о рае. / Что рай - не Бояну, Бояну - отъявленный ад.»). Поскольку данный фрагмент отображает конкретность, мы обозначаем блок 1 как частное.

*Замолкните, пьянь! На Руси обезглавлена песня!
Отныне вовеки угомонился Боян.
Родятся гуслеры, бренчащие песни-улады,
но время задиристых песен неужто зашло?
В ночь казни смутилось шестнадцать полков Ярослава.
Они посмутились, но смуты не произошло...*

Блок 2

В блоке 2 осмысливается повествование из предыдущего фрагмента: через метафору «обезглавленной песни» автор преподносит частную смерть как исторический эпизод, важный для всей страны. Следовательно, финальный блок мы обозначаем как «всеобщее».

В итоге «Смерть Бояна» обретает следующий ритмический рисунок: блок 1 — частное, блок 2 — всеобщее.

Нужно отметить, что для данной песни Мирзаян основательно отредактировал исходный текст. В адаптации отсутствует вступительный отрывок о том, как герой повествования Паток горюет о совершенной казни Бояна. Данный эпизод составляет порядка 5 строк. Также вырезаны отдельные фрагменты из повествования, в результате чего песня сосредоточена на конфликте Бояна и общества. Кроме того, если в оригинальном стихотворении концовка трагична («но время задиристых

песен вовеки зашло»)³⁶², то в песне Мирзаяна выражается надежда на лучшее («но время задиристых песен неужто зашло?»). Хотя и сама песня завершается состоянием стагнации в отображенном обществе («но смуты не произошло...»).

Также хотелось бы затронуть редкий случай мирзаяновской адаптации зарубежного стихотворения. Так, на основе произведения Т.Клэнгсора «Песенка про спящих кошек», переведенного М.Кудиновым, была создана «Почти детская песенка»³⁶³. Данную работу, выстроенную в ПХ-ритмике, мы рассмотрим в два прохода.

*Серые кошки, белые кошки,
черные кошки - все кошки на свете
спят и не слышат,
что делают мыши,
а мыши танцуют на скользком паркете.*

Блок 1

*Кто-то храпит у себя на кровати,
и сны улетают из толстых ушей.
Он тоже не видит,
он тоже не слышит -
не видит, не слышит он пляски мышей.*

В данном блоке мы видим своеобразное сообщество, систему («все кошки на свете спят», «кто-то храпит у себя на кровати»). Ее базисом, условным «клеем» для объединения выступает общее действие — сон («спят и не слышат», «он тоже не видит, он тоже не слышит»). В то же время автор намекает на существование альтернативной системы («не слышат, что делают мыши»). Таким образом, данный фрагмент мы можем условно обозначить как «система».

*И только луна за рамой окна
смеется и дарит серебряный свет.
И прыгают мыши все выше и выше,
и падают снова на скользкий паркет.
Их лапки мелькают, их глазки сверкают,*

Блок 2

362 Соснора В. Смерть Бояна. // В. Соснора. Стихотворения. СПб: Амфора. ТИД Амфора, 2011. С. 34.

363 Мирзаян А. Почти детская песенка [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://www.bards.ru/archives/part.php?id=9639> (дата обращения 04.01.2022).

*им весело очень,
а музыки нет,
а музыки нет,
а музыки нет...*

В данном блоке воспевается ранее упомянутая альтернативная система, в рамках которой проявляется бунтарский процесс («прыгают мыши»). Фрагмент является ключевым, поскольку он раскрывает отношение автора к обеим системам. Так, в блоке 2 автор отображает систему из текущего блока в благоприятном виде («и прыгают мыши», «им весело очень»). Поскольку мышам приходится скрывать свое существование в тайне («а музыки нет»), мы можем утверждать, что система «кошек» из блока 1 враждебна к этой альтернативной системе. Следовательно, автор симпатизирует «мышам» из текущего фрагмента. На данном этапе мы временно охарактеризуем данный блок как «альтернативная система».

*Ходила по улицам сонная стража,
но стража о том и не ведала даже,
что мыши танцуют, что мыши шумят,
а серые, белые, черные кошки,
пушистые кошки - короткие ножки,
все кошки, все кошки давно уже спят,
давным-давно,
давным-давно,
давным-давно,
давным-давно...*

Блок 3

Поскольку в блоке 3 отображается прежняя система из блока 1 («все кошки давно уже спят»), усиленная образом «сонной стражи», мы обозначим текущий фрагмент соответственно первому фрагменту «системой».

Итак, в данной песне отображено сосуществование двух систем. Как мы видим, они прямо противоположны друг другу. Есть система из блоков 1 и 3, которой характерен хаотический процесс, поскольку она не выполняет своих предначертанных функций («кошки спят», «ходила сонная стража и не ведала даже...»). В рамках же альтернативной системы из блока 2 мы наблюдаем, с позиции автора, откровенно бунтарский процесс («мышы

танцуют»). Учитывая неработающую систему «кошек и стражи», данный процесс следует определить как негэнтропийный.

Также стоит напомнить, что в блоке 2 прослеживается авторская симпатия к альтернативной системе «мышей». Таким образом, мы обозначим блок 2 как условный порядок. Как уже было упомянуто, система из блоков 1 и 3 враждебна альтернативной системе. Следовательно, действие системы «кошек» воспринимается системой «мышей» как неприемлемый или хаотический процесс. Таким образом, система из блоков 1 и 3 является хаосом с позиции автора. В итоге семантический ритм «Почти детской песни» проявляется следующим образом: блок 1 — хаос, блок 2 — порядок, блок 3 — хаос.

Нужно отметить, что с точки зрения макросемантической ритмики песня идентична оригинальному стихотворению Т. Клэнгсора. Однако при песенной адаптации текст французского поэта претерпел некоторые изменения. Так, Мирзаян в самой песне повторяет последние строки некоторых куплетов для стилизации колыбельного напева («им весело очень, а музыки нет, а музыки нет, а музыки нет...»). Кроме того, оригинальный текст Т.Клэнгсора заканчивается следующей строкой: «Все кошки Парижа сладко спят!»³⁶⁴ — в то время как эта строка в песне Мирзаяна удалена. Чтобы подчеркнуть масштабы борьбы описанных систем, Мирзаян добавляет повторяющуюся строку «давным-давно, давным-давно...». Таким образом, через измененную концовку бард намекает в своей песне на противостояние неких систем непосредственно в своей стране.

Как мы можем заметить, тексты Мирзаяна и сторонних авторов объединяет тема конфликта разных систем. В данных произведениях могут быть затронуты противоречия между человеком, занятым возвышенной деятельностью, и профанной реальностью («Смерть Бояна», «Странники»). Данные противопоставления показаны и в других песнях Мирзаяна (например, «Волхвы»). Также в песнях исследуемого барда отражается

364 Клэнгсор Т. Песенка про спящих кошек // Лунный мальчик. Стихи французских поэтов. М.: Детская литература, 1969. С. 8.

конфликт между властвующей и некой альтернативной системой («Почти детская песенка», «Мексиканское танго», а также «Мы» не по Замятину»). Причем эта тема проявляется в обеих наших структурах, иногда с различными видами пересечения.

Появление энтропийных песен с элементами обобщения очевидно связано с процессами 1970-х годов. Так, образ мышей, танцующих «без музыки», или лирический герой Боян могут быть аллегорией на бардовское сообщество. Как известно, в этот период обострились отношения между государством и клубами самодеятельной песни. Бардовские сообщества постепенно переходили на полуполюгальное существование, проводя различные мероприятия на нейтральных территориях, в том числе и в лесах.

Также возникает вопрос: каким образом повлияла ранее упомянутая зона бифуркации в бардовском сообществе на творчество самого Мирзаяна? Известно, что первые песни были созданы автором в 1969 году, который попадает в наш период неопределенности. Таким образом, мы можем утверждать, что именно системная бифуркация подтолкнула Мирзаяна к написанию песен.

А теперь мы более обобщенно рассмотрим творчество Александра Мирзаяна с точки зрения макросемантических структур. Итак, в рамках нашего исследования проанализировано 90 произведений Мирзаяна, включая его песенные адаптации. Вычислено общее количество макросемантических структур в бардовских работах: 43 % ЧВ-ритмик и 25% ПХ-ритмик. Если сопоставить эти цифры с общими значениями авторской песни, которые мы ранее получали из популярных произведений (43,4 % ЧВ-структур и 23,4 % ПХ-структур)³⁶⁵, то мы можем заметить, что творчество Мирзаяна практически точно попадает в мейнстрим авторской песни.

Теперь мы попробуем сопоставить наличие семантических структур в сугубо авторских работах Мирзаяна и в его песенных адаптациях. Итак, 51% песен основаны на текстах самого барда. В то же время, 24,4% составляют

365 Зипунов А. В., Валганов С. В. Макросемантические ритмические структуры в популярных произведениях авторской песни // *Litera*. 2021. № 11. С. 110.

песни по стихам И. Бродского и 5,5% базируются на творчестве В. Сосноры. Для поисков закономерностей мы классифицируем имеющиеся песни по авторству слов песен и вычислим общие значения ритмических структур у каждого поэта по отдельности. Также отдельно будет рассмотрена оставшаяся малая выборка песен по стихам остальных авторов (М. Цветаева, Д. Хармс, О. Чухонцев, А. Тарковский, А. Кушнер, Н. Заболоцкий, Т. Клэнгсор, О. Уайльд).

Итак, результаты подсчетов макросемантических ритмик в разделенных выборках приведены в сводной таблице (табл. 6). Следует помнить, что в некоторых песнях ритмические структуры (следовательно, проценты песен) могут пересекаться.

Таблица 6 - Сводная таблица средних значений ритмических структур

Выборка	Всего, песни	ЧВ, %	ПХ, %	аритмичная структура, %
мейнстрим АП	487	43,4 (212 песен)	23,4 (114 песен)	43,5 (214 песен)
Мирзаян — все песни	90	43 (39 песен)	25 (23 песни)	44 (40 песен)
Мирзаян — автор слов	46	30 (14 песен)	26 (12 песен)	52 (24 песен)
Бродский — автор слов	22	59 (13 песен)	31 (7 песен)	36 (8 песен)
Соснора — автор слов	5	60 (4 песни)	40 (2 песни)	0 (0 песен)
Остальные поэты	17	47 (8 песен)	11 (2 песни)	41 (7 песен)

Как можно заметить, в выборке адаптаций по стихам Бродского, Сосноры и условно обозначенных «остальных поэтов» показатели ЧВ-ритмики превышают проценты этой же структуры в выборке собственных текстов Мирзаяна. Как можно объяснить данное явление?

Ранее нами отмечено, что общий социум бардовской среды тяготеет к произведениям с ЧВ-ритмикой — структурой осмысления, философствования. Данный способ мышления вполне может быть распространен среди людей, занятых специфической интеллектуальной

деятельностью. В данную группу людей мы можем причислить в первую очередь ученых, к которым относится и сам Мирзаян, работавший инженером-физиком в Институте теоретической и экспериментальной физики. В той или иной степени Мирзаян стремился к осмыслению современных процессов в художественной форме. Причем его философствование базируется на особой культуре диалектического мышления, свойственного для научной деятельности: постановка проблемы — аналог всеобщего, исследовательская часть — аналог частного, выводы — снова аналог всеобщего. Но осмысление действительности в рамках собственных текстов оказывается недостаточным. Поэтому Мирзаян обращается к текстам поэтов, которые соответствуют ему по различным критериям. Так, было замечено, что в песнях по текстам Мирзаяна и других поэтов проявляется общая тема борьбы системы власти и некой альтернативной собственной общности. И эта тема может проявляться как в аритмичной структуре, так и в известных нам макросемантических ритмиках.

Причем адаптирование сторонних текстов для песен может различаться. Некоторые стихи переносятся в песню без изменений, т.е. макросемантическая ритмика из оригинального текста идентична ритмике в песне. Иногда Мирзаян редактирует произведение, сохраняя при этом в изначальных текстах прежнюю макросемантическую ритмику. Однако наблюдается и следующая ситуация: в некоторых произведениях изначально отсутствует смысловая ритмика (либо она неотчетливо выражена), но Мирзаян перерабатывает данные тексты таким образом, что в них проявляются искомые структуры (например, «Письма римскому другу» на стихи И. Бродского, «Молитва Марии Магдалине» на стихи В. Сосноры). Следовательно, Мирзаян подстраивает стороннее произведение под тот тип мышления, к которому сам тяготеет.

В итоге мы рассмотрели бардовское творчество А. Мирзаяна с точки зрения смысловых пульсаций и обнаружили, что его произведения соответствуют мейнстриму культурного явления авторской песни 1950-80-х.

Структурный анализ произведений с содержательной точки зрения показал один из критериев подбора стихов для песенной адаптации — это тематика конфликтов властвующей системы и некой альтернативной системы, в которой Мирзаян завуалированно отображает бардовское сообщество. Однако метод категориальных макросемантических структур помог выявить дополнительный принцип подбора текстов. Как выяснилось, практически половину его творчества составляют песни по стихам поэтов, в чьих работах превалирует ЧВ-ритмика. Причем данная структура может быть изначально заложена в литературной работе поэта. Но иногда Мирзаян подстраивает текст под тот тип мышления, к которому он неосознанно тяготеет, являясь по типу деятельности ученым.

Итак, немалую часть произведений в авторской песне составляют произведения с ЧВ-ритмикой, которая превалирует и в бардовском творчестве физика Мирзаяна³⁶⁶. В таком случае мы можем хотя бы предположить, люди какого рода занятий составляли движущую силу бардовского сообщества. Однако для подтверждения нашей гипотезы требуются дополнительные исследования за пределами культурного явления авторской песни. Вопрос об общесистемном влиянии научного вектора на движение авторской песни пока остается открытым.

366 Зипунов А.В. Макросемантические ритмические структуры в бардовском творчестве А.Мирзаяна // *Litera*. 2022. № 6. С. 124.

ГЛАВА 6. ПРИМЕНЕНИЕ МЕТОДА МАКРОСЕМАНТИЧЕСКИХ СТРУКТУР К ОНТОГЕНЕЗИСУ АВТОРСКОЙ ПЕСНИ: ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

6.1. Исследовательские версии бытования авторской песни периода 1950-1980-х годов

Происхождение любого культурного направления является, безусловно, всегда одним из центральных вопросов комплексного исследования явления. И чем многограннее культурное явление, тем больше дискуссий и разночтений оно вызывает. Не обошла эта проблема и вариаций на тему генезиса авторской (самодетельной) песни как со стороны самих авторов произведений, так и со стороны научного сообщества. В силу того, что ранее к текстам авторской песни был достаточно результативно применен новый метод макросемантических категориальных структур, возникла идея применить его к проблематике порождения культурного направления как системного явления. Некоторый оптимизм вызывает обнаружение и временная фиксация фундаментальных изменений в означенном направлении с помощью, по сути, чисто филологического инструментария.

Вопрос о происхождении авторской песни был впервые поставлен в диссертационном исследовании музыковеда М.В. Каманкиной «Самодетельная авторская песня 1950-70-х годов (к проблеме типологии и эволюции жанра)» (1989). Так, при анализе песен В. Высоцкого было предположено, что истоки авторской песни прослеживаются в блатных произведениях. А также в песнях Высоцкого и Ю. Кима рассмотрена «театральность», заимствованная из лирических работ А. Вертинского³⁶⁷.

Исследования, направленные на генезис авторской песни, проводились гораздо позднее. В 2000-м году филолог И.А. Соколова в работе «Формирование авторской песни в русской поэзии (1950-1960-е гг.)»³⁶⁸ рассматривает возможные истоки авторской песни в русском городском

³⁶⁷ Каманкина М.В. Самодетельная авторская песня 1950-70-х годов (к проблеме типологии и эволюции жанра): дисс. ... канд. дисс. ... канд. иск. М., 1989. С.75.

романсе, в лирических песнях 1930-40-х годов (элементы из этих направлений прослеживаются в песнях Б. Окуджавы), в тюремных и блатных песнях (рассматриваются в творчестве В. Высоцкого). Также, с позиции И.А. Соколовой, авторская песня обладает истоками из фольклора. Одним из выразителей русского фольклора отмечен В. Высоцкий. Также некоторые фольклорные элементы можно обнаружить в произведениях А. Галича и Б. Окуджавы.

В 2002 году культуролог Е.Н. Хомутова в работе «Феномен авторской песни в отечественной культуре середины XX века» (2002)³⁶⁹ предполагает, что современная бардовская песня унаследовала традиции из средневековой эпохи. Современным авторам характерны черты, которыми обладали средневековые западноевропейские авторы: анонимность, маргинальность, комментирование, полисемия. В то же время средневековые произведения и авторская песня выступали противовесом «официального» или «светского» искусства своей эпохи. В средневековом искусстве критиковалось несправедливое по отношению к человеку устройство мира. Авторская же песня, выражая общечеловеческие ценности, в неприглядных красках отображало советскую действительность.

Также Хомутова рассматривает возможные истоки авторской песни в романтизме. Только если произведения романтизма XIX века рассказывали о похождениях героя в фантастическом мире, то советские барды приукрашивали окружающую их действительность, добавляя в нее сказочные элементы. Кроме того, барды, с позиции исследователя, стремятся в своих произведениях создать своеобразный синтез современных и вечных ценностей.

В 2008 году филолог И.Б. Ничипоров защищает диссертацию «Авторская песня 1950-1970-х гг. в русской поэтической традиции:

368 Соколова И.А. Формирование авторской песни в русской поэзии (1950-1960-е гг.): дисс. ... канд. филол. наук. – М., 2000. С. 54.

369 Хомутова Е.Н. Феномен авторской песни в отечественной культуре середины XX века» (2002): дисс. ... канд. культурол. наук. М., 2002. С. 34.

творческие индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, литературные связи». Исследователь рассматривает в авторской песне черты элегии всех возможных видов. Элементы подобного рода песен, а также элементы романтизма и фольклора рассматриваются в работах Ю. Визбора, Б. Окуджавы, Н. Матвеевой³⁷⁰.

Культуролог О.В. Янковская в работе «Генезис авторской песни как социокультурного феномена 50-70-х годов XX века» (2011)³⁷¹ предполагает, что корни авторской песни следует искать в культуре Древней Руси: в шутовских куплетах, в творчестве скоморохов и певцов-сказителей. Автор интерпретирует советских бардов как юродивых, «обличителей из народа». Также авторская песня «впитала» в себя общеевропейский музыкальный стиль из романсов.

В дополнение отметим, что проходящая красной нитью через многие работы интерпретация авторской песни как исключительно протестного или оппозиционного движения вызывает существенные сомнения. Можно набрать целую серию песен, которые сложно отнести к протестным (например, «Я приглашаю вас в леса» А. Якушевой и Ю. Визбора³⁷², «Слово «товарищ» и «Песня о России» М. Анчарова³⁷³). Причем советская система иногда продвигала творчество некоторых бардов и на официальной основе. Так, общественно-политическая газета «Комсомольская правда» опубликовала работы Н. Матвеевой, часть из которых становились бардовскими произведениями (например, «Киплингу»)³⁷⁴. Кроме того, в 1969 году вышла в печать антология авторской песни «Как надежна земля»³⁷⁵. Также не стоит забывать, что некоторые авторы записывали для кинофильмов песни,

370 Ничипоров И.Б. Авторская песня 1950-1970-х гг. в русской поэтической традиции: творческие индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, литературные связи: дисс. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург., 2008. С. 53.

371 Янковская О.В. Генезис авторской песни как социокультурного феномена 50-70-х годов XX века: дисс. ... канд. культурол. наук. Шуя, 2011. С. 76.

372 Якушева А., Визбор Ю. Я приглашаю вас в леса // Наполним музыкой сердца. М.: Советский композитор, 1989. С. 63.

373 Анчаров М. Звук шагов. М.: Останкино, 1992. 304 с.

374 Матвеева Н. Киплингу // Комсомольская правда. № 210 (10842) 4 сентября. 1960. С. 3.

375 Как надёжна земля / Сост. Д. Соколов. М.: Музыка, 1969. 128 с.

вызвавшие резонанс в бардовском кругу (например, «Александра» Ю. Визбора, С. Никитина, Д. Сухарева³⁷⁶ для к/ф «Москва слезам не верит», «Нам нужна одна победа»³⁷⁷ Б. Окуджавы для к/ф «Белорусский вокзал»). Фактически, если оставить за скобками весьма специфическую вторую половину 1980-х, однозначно и бесповоротно фрондирующими популярными авторами можно назвать лишь А. Галича и А. Мирзаяна.

Несложно заметить, что, оставляя за скобками некоторую противоречивость перечисленных концепций, все они представляют собой попытку выставить генезис песенного направления как развитие идей. И собственно, обходят стороной вопрос о том, почему такой неординарный всплеск самодеятельного творчества произошел именно во второй половине 50-х годов прошлого века, а также почему исчез как массовое культурное явление. Например, зачинатель направления фронтовик Михаил Анчаров писал и исполнял песни в узком кругу еще в 1930-х годах, однако новые исполнители и авторы литературных текстов появились лишь через двадцать лет. Итак, постараемся обобщить имеющиеся сведения в единую картину исторического периода.

1) Ранее с помощью сравнительного текстового анализа авторской песни, русского рока и советской эстрадной песни методом макросемантических категориальных структур была показана принципиально иная реакция на социально-исторические процессы искомого направления.³⁷⁸ Анализ осуществлялся с помощью выявления двух фундаментальных оппозиций «частное-всеобщее» и «порядок-хаос» с элементами тематических характеристик. Иное поведение, прослеживающееся в динамике, отразилось, к примеру, на отсутствии крена авторской песни к параметрам рыночной поп-

376 Визбор Ю. Сочинения в 3 томах. Том 1. Стихотворения. Песни. М.: Локид-Пресс, 2001. 560 с.

377 Песни русских бардов. Тексты. Выпуск 4. / Сост. Аллой В. – Paris: YMCA-PRESS. 1977. С. 144-145.

378 Зипунов А. В., Валганов С. В. Сравнительный анализ культурных направлений авторской песни, русского рока и советской песни позднего СССР методом макросемантических структур // Культура и образование. 2021. №2. С. 122-131

культуры, что произошло как с самобытным русским роком, так и с изначально советской эстрадой.

2) Акцентированный анализ динамики количества выявленных структур позволил определить кризисный, бифуркационный период в авторской песне как в системе «авторы-исполнители-слушатели»³⁷⁹. А компаративный анализ в дальнейшем лишь углубил его интерпретацию. Таким образом была показана возможность применения комплексного структурно-семиотического филологического инструментария к системам культура-социум.

3) Популярность В. Высоцкого как автора и исполнителя песен на всем пространстве страны относительно авторской песни несколько парадоксальна. Возникает закономерный вопрос: В. Высоцкий есть вершина пирамиды культурного явления или перед нами совершенно отдельный феномен? Любое новое построение обязано каким-то образом решить задачу принадлежности автора к культурной системе, которую мы собираемся выявить.

4) Неоднократные высказывания самих участников движения указывают на некую интеллигенцию или интеллектуалов (В.И. Ланцберг³⁸⁰, Б. Окуджава³⁸¹). Однако интеллектуалы бывают разные, что толкает нас в сторону необходимости сужения потенциального множества. Возможность специфической идентификации, не сводимой к условным возрастным, гендерным или территориальным фильтрам, показывалась ранее на основе принципиально иных реакций диалектических структурных показателей на динамику социальных событий.³⁸²

Применяемый нами категориальный семантический ритм «всеобщее-частное» есть достаточно широкое обобщение, включающее не только

379 Зипунов А. В., Валганов С. В. Макросемантические ритмические структуры в популярных произведениях авторской песни // *Litera*. 2021. № 11. С. 112.

380 Ланцберг В.И. О потоках в авторской песне <https://altruism.ru/sengine.cgi/5/15/8>

381 «Все, что я делаю — связано с моим отношением к людям...». Беседу с Булатом Окуджавой ведет журналист Виталий Амурский. *Континент*. №63. 1990. С. 385.

382 Зипунов А.В., Валганов С.В. Макросемантические ритмические структуры в популярных произведениях авторской песни // *Litera*. 2021. № 11. С. 112

диалектические вариации («великое-низкое», «возвышенное-приземленное», «общественное-личное»), но и «единичное-множественное», «частное-общее» и прочие. Но работа этими оппозициями и есть суть успешной продуктивной научной деятельности, деятельности конструктора, разработчика. В других же областях человеческой деятельности такое возможно, заставляя использовать данную дихотомию лишь от случая к случаю. Теперь вспомним, что доля резонансных произведений, обладающих структурой «частное-всеобщее», в авторской песне - 43% (из 487 песен), в советской эстраде - 14% (из 181 песен), в русском роке – падение с 55% до 14% (результаты приведены по анализу 100 произведений)³⁸³.

Тогда выдвинем следующее предположение: авторская песня есть плод развития социальной группы ученых и разработчиков, т.е. научно-технической интеллигенции. Такое культурное сообщество есть некий непротиворечивый сплав, симфония авторов, исполнителей и слушателей, поклонников, сильно размытое на краях. Авторы, попавшие в резонанс с сообществом, порождают новых исполнителей и подталкивают новых авторов из той же среды поклонников. При этом размытость множества на краях означает то, что многие поклонники могут радоваться еще и року, джазу, народным мотивам и элементам господствующей в общей системе советской эстрадной песне.

Для простоты разделим искомое культурное поле на две составляющие - авторов и поклонников, т.е. резонирующую среду. Последняя частично состоит из ученых и разработчиков. Попробуем применить к этой среде имеющийся филологический структурный инструментарий.

Одним из способов, которым данное сообщество общается как с собой, так и с остальным социумом есть тексты научных работ. Поскольку ранее было обнаружено, что структура «частное-всеобщее» в текстах авторской

383. Зипунов А.В., Валганов С.В. Сравнительный анализ культурных направлений авторской песни, русского рока и советской песни позднего СССР методом макросемантических структур // Культура и образование. 2021. №2. С. 125.

песни в среднем кратно превышает соответствующие значения для других песенных направлений, то попробуем выявить ее и в научных работах.

6.2. Макро-семантический аспект становления и эволюции авторской песни в контексте эпохи

Далее перейдем от стилистики научного мышления к искусству. Еще Ж. Лакан обратил внимание на то, что «бессознательное структурировано как язык»³⁸⁴. Очевидно, что существенно профессиональная, или просто основная деятельность, связанная с постоянными частными конкретными изысканиями, выкладками, конструкциями, чередующимися с поисками аналогий, обобщением, опровержением и снова с погружением в сиюминутную конкретность, накладывает свои особенности на субъективные когнитивные построения, сознательные, а с увеличением профессионализма, и бессознательные. Далее мы можем опереться на структурно-динамическую теорию интеллекта Д.В. Ушакова³⁸⁵. Выработанные успешной и повторяемой, в первую очередь, профессиональной деятельностью индивидуальные когнитивные структуры затем применяются поначалу во всех остальных второстепенных областях. И будут применяться, пока эти структуры - алгоритмы успешных ранее решений - не станут систематически приводить к провалам. Отсюда следует:

1) автор художественных текстов, в т.ч. поэтических, из научной среды бессознательно будет тяготеть к соответствующей научной структуре своих сочинений;

2) социальная группа из научной и конструкторской среды столь же бессознательно будет лучше воспринимать соответствующим образом

384 Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. М.: Гнозис, 1995. С. 44.

385 Ушаков Д.В. Интеллект: структурно-динамическая теория. М.: Институт психологии РАН, 2003. 264 с.

структурированную информацию, в т.ч. художественную. И, если эта группа достаточно велика, поднимать, поддерживать, выдвигать соответствующих авторов или их отдельные произведения. Этот резонанс понимания, узнавания, сопереживания и образует неразрывную симфонию авторов, исполнителей и подпевающих (вслух или внутренне) слушателей.

Заметим, что Д.В. Ушаков показывает, как формируется индивидуальная когнитивная структура, которая должна различаться у математика, схемотехника, программиста, физика-ядерщика или геофизика. Но мы специально сформировали максимально обобщенную категориальную структуру, которая покрывает все эти вариации. Следовательно, мы вправе ожидать, что эта структура проявит себя в наибольшей степени именно в текстовой поэтической форме, связанной с сообществом ученых и разработчиков. Что, в общем, и получилось согласно проведенному анализу наиболее резонансных произведений авторской песни.

По сути, мы сейчас в большей степени показали механику «снизу», т.е. со стороны поклонников с доминирующим профессиональным креном, которые порождают и формы распространения (цепочки исполнителей), и самих авторов. Напомним, что поскольку авторская песня практически не пересекалась с мейнстримом государственного искусства, а, значит, и не распространялась через средства массовой информации того времени, то для популярности, продвижения упомянутые цепочки неизвестных исполнителей определяли все. Однако было бы интересно посмотреть или хотя бы проверить, как условные механизмы искомым структур срабатывают непосредственно в творчестве конкретных авторов.

Для этого напомним и кратко переформулируем результаты исследования творчества А. Мирзаяна³⁸⁶, расставив необходимые акценты. Особенность автора в том, что около половины произведений создано на стихи других поэтов, абсолютное большинство среди которых составляют работы И. Бродского и В. Сосноры.

386 Зипунов А.В. Макросемантические ритмические структуры в бардовском творчестве А. Мирзаяна // *Litera*. 2022. № 6. С. 124.

Во-первых, сразу обращают на себя внимание проценты структур «частное-всеобщее». Если в собственных текстах процент наличия ЧВ-ритмики всего 30%, что даже ниже среднего значения по всему направлению авторской песни (43%), то в песнях на стихи сторонних авторов картина совершенно другая. Итак, на стихи И. Бродского - 59%, В. Сосноры - 60%, на стихи других поэтов - 47%. Уже здесь мы вправе заподозрить то, что музыкально одаренного автора по какой-то причине не совсем устраивают тексты собственных песен, и он обращается к текстам с большим значением, по сути, философского диалектического ритма.

Во-вторых, еще более значимыми оказываются результаты по измененным текстам. Из опубликованных песен А. Мирзаян изменял тексты сторонних авторов в 25 произведениях. Изменения касались слов, а также перестановок и отбрасывания строк. В итоге в 17 произведениях ритмика после шлифовки проявилась, а 8 остались без структур, как и были. Но нет ни одного примера, где бы структура исчезла. Таким образом, мы установили, что физик-ядерщик А. Мирзаян структуры создавал, делал более отчетливыми или просто сохранял, но никогда не ломал.

Итак, мы воспроизвели структурно-семантический аспект порождения направления самодеятельной песни. Но, безусловно, есть и другие элементы мозаики явления, которые относятся, скорее, к тематическому анализу.

Мы обозначили элемент альтернативного доминирования социальной группы научно-технической интеллигенции среди всей интеллигенции страны за вычетом партийной и управленческой элиты, что было прямым следствием стремительного высокотехнологичного взлета страны – успешные атомные исследования, космос, компьютеры и программирование и многое другое не могли не оказать влияния на умы и настроения общества, особенно образованного. Если взять признанных основателей авторского направления, то первая поэма Б. Окуджавы была о Циолковском³⁸⁷. А проза

387 Окуджава Б. Весна в октябре // Б. Окуджава. Лирика. Калуга: Издательство газеты «Знамя», 1956. С. 45-62

М. Анчарова всегда была напрямую связана с дискуссионной темой сплава науки и искусства в том или ином виде.

Вспомним также стихи молодой Новеллы Матвеевой про первую автоматическую станцию, достигшую поверхности Луны³⁸⁸, написанные еще до того, как она была инкорпорирована в систему. Все трое были и оставались предельно далеки от какой-либо самостоятельной технической или научной деятельности.

Добавим также, что многие популярные авторы направления сами являлись учеными. Это доктор биологических наук Д.А. Сухарев (Сахаров), кандидат физико-математических наук А.А. Суханов, доктор физико-математических наук В.С. Берковский, доктор геолого-минералогических наук А.М. Городницкий, кандидат физико-математических наук С.Я. Никитин и многие другие. Кстати, первый Всесоюзный фестиваль авторской песни был проведен в 1968 году под Новосибирском в Академгородке клубом молодых ученых «Под интегралом»³⁸⁹.

И, что обращает на себя внимание, мы не видим среди наиболее резонансных авторов³⁹⁰ научной гуманитарной интеллигенции. Первая научная публикация, посвященная авторской песне, как мы помним, была осуществлена искусствоведом М.В. Каманкиной лишь 1989 году. Т.е. можно утверждать, что само явление до поры прошло мимо научной гуманитарной мысли, хотя и развивалось буквально на глазах потенциальных исследователей.

Ответом на незаданный вопрос, возможно, служат высказывания В. Высоцкого, в которых он отрешивается от «бардов», «менестрелей» и вообще от всего движения клубов самодеятельной песни и их концертной

388 Матвеева Н. Ночь на 14 сентября 1959 года // Молодогвардейцы. М.: Молодая гвардия, 1974. С. 256.

389 История «Под интегралом». [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.integralmuseum.ru/istoriya-pod-integralom> (дата обращения 3.04.22)

390 Зипунов А. В., Валганов С. В. Макросемантические ритмические структуры в популярных произведениях авторской песни // Litera. 2021. № 11. С. 106

деятельности³⁹¹. Несколько пренебрежительное отношение к самодеятельному движению как к непрофессиональному, вторичному, парадоксально воспроизводило отношение к самому В. Высоцкому со стороны культурной государственной элиты Советского Союза. Что, заметим, не мешало исследовать фольклор и другое народное творчество. И что еще более подчеркивает тезис о том, что исследуемое культурное явление есть производная от взрывного роста - как количественного, так и качественного - естественнонаучной социальной среды ученых, конструкторов и разработчиков.

Сможем ли мы верифицировать данное утверждение, полученное в основном филологическим инструментарием? Для этого возьмем динамику распределения научных сотрудников, конструкторов, работающих в академических, отраслевых институтах, а также конструкторских бюро по Советскому Союзу и России³⁹² и наложим на него имеющуюся частотную динамику порождения произведений авторской песни, составленную по пяти сборникам разных авторов и коллективов³⁹³ (рис. 11).

На графике виден отчетливый взлет песенного направления в середине 1950-х, коррелирующий с аналогичным взлетом численности ученых и разработчиков. В первой половине 1970-х виден кризис мировоззрения представителей культурного направления, а в конце 1980-х видно его опережающее падение (относительно численности научно-технической интеллигенции), что можно объяснить началом развала научного вектора страны и переориентации соответствующего социума на иные социальные стратегии.

В 1990-е годы падение быстро вышло на плато, однако здесь следует дополнительно учесть известные резкие качественные изменения в составе

391 Стенограмма выступления Высоцкого в г. Ворошиловграде 25 января 1978 г. (21 ч.) / Биография «Владимир Высоцкий» // Электронный ресурс: <https://muz-lyrics.ru/about/310-vysockij-vladimir> (дата обращения 24.06.2021)

392 Валганов С.В. Анчаров и авторская песня: опыт системного анализа // «Почему Анчаров?» Книга VIII. М. : Издательские решения, 2022. С. 54.

393 Зипунов А. В., Валганов С. В. Макросемантические ритмические структуры в популярных произведениях авторской песни // Litera. 2021. № 11. С. 109

научного сообщества. Стремительный рост гуманитарных наук обуславливался уже потребностями рынка новой экономической модели страны. Но авторской песни как массового культурного явления, как искусства, регулярно собирающего полные залы домов культуры, лекционные аудитории, обширные лесные поляны, уже нет, что отмечали многие популярные авторы уже тогда³⁹⁴.

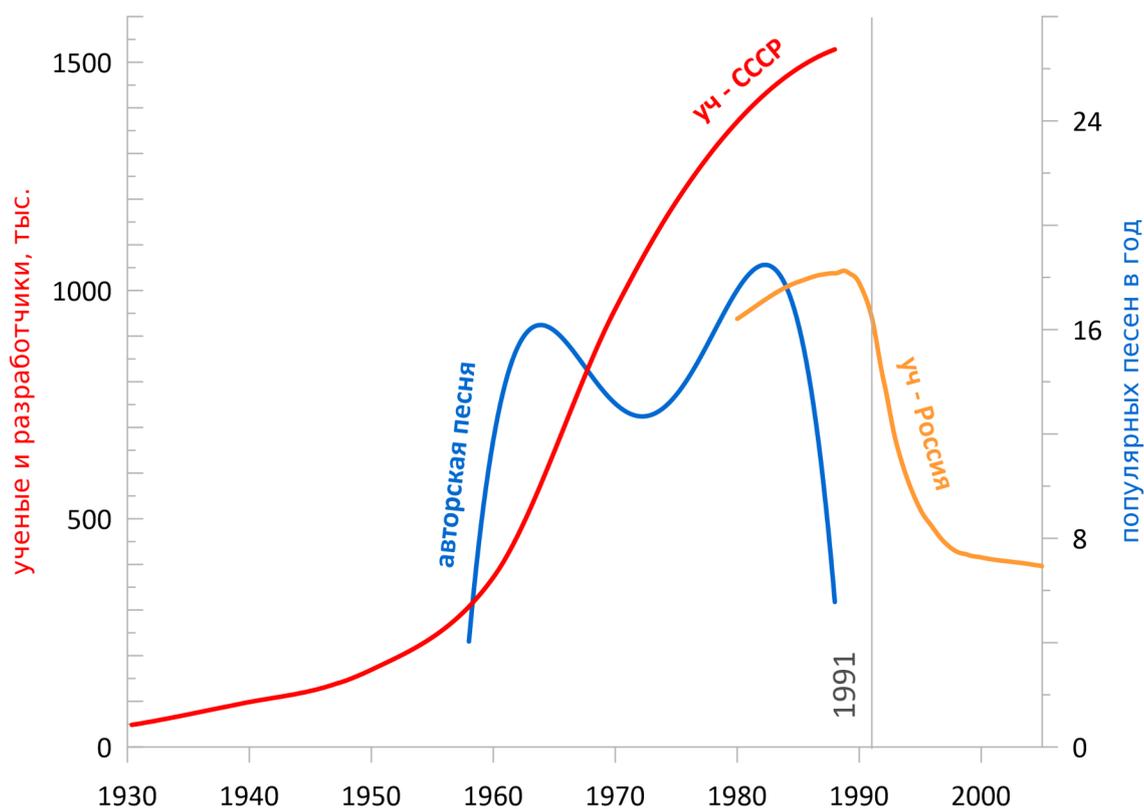


Рисунок 11 - Динамика порождения произведений авторской песни и количество научнотехнической интеллигенции Советского Союза и Российской Федерации

Достаточно явная корреляция двух процессов обязывает нас обратить внимание на монографию белорусского социолога В.Э. Смирнова «Социальные механизмы общественного развития: социологическая и историко-культурная реконструкция». Рассматривая на протяжении двух веков развитие такого социально-экономического явления как русская интеллигенция, В.Э. Смирнов показывает возникновение в 50-х годах XX века особой социальной группы ученых и разработчиков. Автор называет эту группу «неклассом» с собственными особыми интересами, с особой позицией по отношению к имеющейся государственной системе и с

³⁹⁴ Окуджава Б. Ещё в литавры рано бить / Беседу вёл Е. Дворников // Правда. 1988. 23 сент. (№ 267). С. 4

собственным образом будущего, созданного произведениями братьев Стругацких и Ивана Ефремова. И мы здесь вправе добавить, что описанный «некласс» смог создать и собственное песенное искусство, которое и существовало далее под именами авторской, самодеятельной, бардовской песни или просто КСП.

Таким образом, корреляция процессов порождения авторской песни и количества научной элиты посредством метода категориальных макроструктур переходит в ранг зависимости. Причем методиками выявления ЧВ-ритмики показан именно «мотор», сущность процессов. Тогда бифуркационный кризис культурного направления начала 1970-х переходит в ранг кризиса настроений советской интеллигенции вообще. И появляются множественные новые следствия, исследовать и проверять которые имеет смысл уже инструментами других наук – истории, социологии, политологии.

Вернемся теперь в самое начало, в самые истоки явления, но уже с учетом полученных результатов. Итак, середина 1950-х, вектор наукоемкой индустриализации начинает давать плоды. Организуются новые институты, открываются новые направления, запускаются новые научно-производственные объединения. Специфика советской новой индустриализации стали многочисленные открытые и закрытые наукограды: Дубна, Арзамас-16 (Саров), Черноголовка, Академгородок, Калининград (Королев), Обнинск, Зеленоград и многие другие. В центральных же городах наряду с институтами и предприятиями наполнялись и учебные институты, проводившие, кстати, и свои научные программы. Т.е. рост научно-технический был не только количественный, стремительно росла и концентрация. И существовали немногочисленные авторы песен, которые ни на что особо не претендуя, исполняли их в привычном узком кругу.

Имея интересы несколько отличные от привычного советского мейнстрима, хотелось чего-то большего, другого. К этому потенциальному костру новой культурной общности достаточно было поднести спичку. Этой «спичкой» стал, видимо, Михаил Анчаров. И произошла цепная реакция,

начальная бифуркация, или то, что после знакомства с теорией систем И.Р. Пригожина Ю.М. Лотман назвал «взрывом»³⁹⁵. Появилось новое искусство новой молодой талантливой общности. Опять же, Ю.М. Лотман справедливо определял самое первое искусство как напевы, первичные песни³⁹⁶. Многие авторы многократно с самого начала говорили и писали в разных формулировках, что их песни – просто стихи под музыку. Например, М. Анчаров³⁹⁷, Б. Окуджава³⁹⁸, А. Галич³⁹⁹, В. Высоцкий⁴⁰⁰. Не сразу, но появились и очевидные музыкальные таланты – А. Мирзаян, В. Берковский и другие. А к концу массового явления зажглись мелодические звезды братьев Мишуков и универсального дуэта А. Иващенко и Г. Васильева.

В нашем построении нет сильного противоречия с теми авторами, кто выводит авторскую песни из Древней Греции, скоморошества или французского шансона. Научно-техническая интеллигенция этого времени была достаточно грамотной и, очевидно, использовала в своем творчестве практически весь накопленный потенциал человечества. Но перерабатывала существенно под своим углом видения, под свои интересы и свои мечты. Таким образом, противоречие имеется скорее в точке обобщений единичных флуктуаций на все культурное направление.

Отдельно в нашем контексте необходимо объяснить феномен В. Высоцкого. Как отмечали Ю. Ревич и В. Юровский, первичный толчок поэту был дан Михаилом Анчаровым⁴⁰¹. Но В. Высоцкий в дальнейшем не влился в

395 Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Гнозис, Прогресс, 1992. 272 с.

396 Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. - Ленинград: Издательство «Просвещение», 1972. С. 60

397 Анчаров М. Мысли вслух об авторской песне // Неделя. 1988. № 24. С. 16.

398 Окуджава Б. Музыка души // Наполним музыкой сердца, М.: Советский композитор, 1989. С. 3-4.

399 Песня единая и многоликая: Круглый стол «Недели» / Репортаж с пресс-конференции вели А. Асаркан и Ан. Макаров; Выступили Л. Иванова, А. Галич, Ю. Ким, М. Анчаров, Ю. Визбор // Неделя. 1966. № 1 (январь). С. 20.

400 Высоцкий В. Об авторской песне // Вспоминая Владимира Высоцкого. М.: Советская Россия, 1989. С. 120.

401 Ревич Ю., Юровский В. Михаил Анчаров. Писатель, бард, художник, драматург. М.: Книга, 2018. 600 с.

круговорот концертов и встреч самодеятельной песни⁴⁰² и стал, благодаря своему таланту и профессии, фактически, поэтом-песенником для всей страны. Вне зависимости от отношения к творчеству, знали его практически все. Слушали и перепевали его, конечно, и в рамках движения авторской самодеятельной песни, но не столь активно. Иными словами, В. Высоцкий зацепил научно-техническую интеллигенцию лишь частью своего творчества. Что выражается в рамках нашего исследования в том, что среди наиболее резонансных авторов по пяти сборникам он лишь на третьем месте после Б. Окуджавы и Ю. Визбора⁴⁰³.

В конце 80-х – начале 90-х XX века авторская песня теряет свою социальную опору, несмотря даже на новые технические возможности популяризации: сборники, магнитофонные записи, пластинки, радио и телевидение. Можно сказать, что она даже постепенно маргинализируется, возвращаясь к состоянию начала 1950-х годов, и обращается к иным мотивам, тематике, проблемам и пр., что В.А. Гавриков назвал это явление третьей песенностью⁴⁰⁴.

402 Визбор Ю. Он не вернулся из боя // Ю. Визбор. Я верю в семиструнную гитару. М.: Аргус, 1994. С. 391-393.

403 Зипунов А. В., Валганов С. В. Макросемантические ритмические структуры в популярных произведениях авторской песни // *Litera*. 2021. № 11. С. 109

404 Гавриков В.А. Третья песенность // *Русская рок-поэзия: текст и контекст*. № 17. 2017. С. 25-35

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, в рамках исследовательской работы был создан новый филологический инструмент, метод анализа макросемантических категориальных структур, при разработке которого учитывался опыт структуралистов. Его принцип работы выражается следующим образом: мы разделяем исследуемый текст на смысловые блоки и обобщаем их значения до философских категорий. Данный подход был применен в исследовании поэтических текстов авторской песни. Так, в произведениях этого направления прослеживается ряд макросемантических структур, строящихся на диалектическом чередовании противоположных смыслов. Первые выявленные структуры обозначены оппозициями «частное-всеобщее» (ЧВ-структура) и «порядок-хаос» (ПХ-структура).

В работе было показано, что в произведениях с ЧВ-структурой зачастую отображается движение к большему, глобальному, возвышенному вопреки частному, низменному. Также в рамках ЧВ-ритмики автор обобщает конкретные явления. Причем данная структура иногда проявляется в виде условной басни, когда повествование о конкретных явлениях в конце получает осмысление, обобщение. Кроме того, структура «частное-всеобщее» может проявиться в песнях с кольцевой композицией (Ч-В-Ч или В-Ч-В).

ПХ-ритмика, в свою очередь, отображает диалектически противоположные процессы мироздания в различных ипостасях: энтропия-неэнтропия, хаос-порядок. К этим явлениям относятся дихотомия жизни и смерти, проблемы преодоления смерти или других неизбежных энтропийных процессов. Зачастую в рамках ПХ-структуры выражается конфликт человеческих систем. В этих произведениях автор отображает системы, как комплиментарные ему («порядок»), так и враждебные («хаос»). Сам автор тогда воспринимает данные процессы как неэнтропийные или энтропийные сугубо субъективно.

В песнях на стихи И. Бродского иногда прослеживается особая пилообразная ПХ-структура, характерная именно для работ данного поэта: в начале блока отображается относительный порядок, который к концу фрагмента постепенно переходит в хаос, затем автор мгновенно возвращается к нейтральному положению в начале следующего блока. Поскольку эта структура встречается практически только в работах Бродского, то и данный подвид ПХ-структуры был обозначен как «пила Бродского».

Следует также заметить, что ЧВ- и ПХ-структуры могут пересекаться в одном и том же произведении, иногда совпадая по блочному разделению поэтического текста. В данных песнях частное и всеобщее могут проявляться в виде противоположных систем или процессов. Как правило, всеобщее в данных произведениях также является системой или процессом порядка, а частное — хаотическим явлением или враждебной системой.

Ввиду многослойности и различных подтекстов в авторской песне, искомые макросемантические структуры иногда приходится выявлять в два прохода или прочтения. Так, при первом прочтении мы делим тексты на смысловые блоки, зачастую соразмерные строфам или куплетам. Данным фрагментам мы присваиваем локальные наименования, максимально соответствующие смыслам блоков. В процессе первого прочтения обычно встречается ключевой фрагмент, который проясняет семантику всего текста. Этот блок позволяет определить, можно ли пересмотреть смысловое содержание текста с точки зрения искомых структур. При положительном результате мы совершаем второе прочтение текста и обобщаем семантические блоки с локальными значениями до известных нам макросемантических структур.

Важно отметить, что наличие или отсутствие макросемантической структуры не является критерием художественной ценности текста. Эта структура скорее отображает тип мышления автора. Если произведение в определенной среде вызывает резонанс, значит, основа этой среды с большой вероятностью обладает данным типом мышления или тяготеет к нему.

В итоге была исследована распространенность найденных макросемантических структур в наиболее резонансных авторских песнях. Для этой цели рассмотрено полное множество из 487 популярных работ из всех пяти общесоюзных текстовых сборников. В результате анализа обнаружено песен с 43,4% ЧВ-структурой и 23,4% произведений с ПХ-структурой. Нужно учесть, что оба вида этих структур могут пересекаться в одном и том же тексте. В итоге 43,5% не обладают искомыми структурами, или искомые смысловые колебания в данных текстах являются слабовыраженными.

Песни, исследованные в данной работе, написаны 205 авторами. Причём 55 человек из данного множества лишь косвенно связаны с авторской песней. Среди них есть как поэты-современники, так и авторы стихотворений из других эпох. Наиболее востребованным автором в исследованных антологиях является Б. Окуджава (37 песен), после которого следуют Ю. Визбор (31 песня) и В. Высоцкий (24 песен).

Также в рамках исследования были отдельно рассмотрены песни с лирической тематикой, поскольку она составляет порой доминирующую часть в других культурных направлениях. В итоге из генеральной совокупности 15% произведений было отнесено к лирическим песням. Из выборки произведений 19% обладают ЧВ-структурой, а 5,5% – ПХ-структурой. Как можно заметить, большая часть лирических авторских песен не имеют искомых макросемантических структур.

Проблема выявления лирических произведений обусловлена специфическим философским подходом авторов к данной тематике. Кроме того, концепт любви иногда является лишь вспомогательным элементом в творчестве некоторых бардов.

Итак, выявлены макросемантические структурные особенности авторской песни и их общие значения. Метод макросемантических категориальных структур вкупе с динамическим подходом позволили

рассмотреть некоторые спорные, дискуссионные моменты в исследовании авторской песни.

Так, анализ смысловых структур и их динамики позволил более детально изучить эволюцию, которая отмечалась прежними исследователями. В предыдущих работах эта эволюция выражалась в переходе от песен коллективистской направленности к произведениям, наполненным саморефлексией и индивидуализмом. Подобное явление можно было бы объяснить возрастным фактором, естественным старением ключевых поэтов-песенников того периода. Однако не стоит забывать, что движение авторской песни постоянно пополнялось новыми, молодыми (относительно «шестидесятников») бардами. Почему так называемая эволюция затронула и молодых авторов?

Метод макросемантических структур с динамическим подходом помог обнаружить не просто эволюцию авторской песни, а идейный перелом в бардовском сообществе. Также удалось определить время данного процесса — первая половина 1970-х годов — и рассмотреть его вероятные причины. Этот переломный момент, обозначенный как системная бифуркация, выражается в росте создания бардовских произведений с ПХ-ритмикой при синхронном спаде двух факторов: создания популярных песен в целом и резонансных текстов с ЧВ-ритмикой в частности.

Данное явление можно интерпретировать следующим образом: определенные социальные процессы привели участников бардовской среды к состоянию растерянности и неопределенности, подталкивали поэтов к переосмыслению, переоценке ценностей. Также в поэтических текстах с энтропийной ритмикой авторы выражали реакцию на данные процессы, которые они воспринимали как хаотические или деструктивные. Однако для более глубокого понимания системной бифуркации в начале 1970-х годов потребуются дальнейшие исследования за пределами авторской песни, в рамках исторических и социологических исследований.

Кроме того, динамика создания резонансных песен подтвердила обозначенные предшественниками временные границы существования авторской песни как массового культурного явления — 1950-1980-е годы. Данный подход определил время расцвета данного явления — в 1960-х и в начале 1980-х годов. Достоверность полученных данных подчеркивается тем, что системный анализ проводился с помощью генеральной совокупности из 487 резонансных бардовских песен, взятых со всех общесоюзных сборников. Заметим, что данные антологии составлялись уже во времена отсутствия цензуры или самоцензуры.

Разработанный метод был верифицирован с помощью компаративного анализа сходных культурных явлений (авторская песня, русский рок, позднесоветская песня) с точки зрения семантических структур и лирической тематики. В качестве выборки советских песен были использованы подборка из 181 произведения из фестиваля «Песня года» разных лет (1971, 1977, 1981, 1986, 1990) и различных мероприятий из 1960-х («Конкурс на лучшую песню» и спецвыпуск «Голубого огонька», приуроченного к 60-летию Октября). Выборка русского рока, в свою очередь, включает в себя произведения из подборки под названием «Лучшие рок-песни XX века», составленной в 1999-м году станцией «Наше радио» с помощью голосования слушателей.

Полученные результаты коррелировали с некоторыми общепризнанными данными: преемственное отношение русского рока к авторской песне, его постепенная инкорпорация в поп-культуру, несовместимость авторской песни с эстрадой. В результате посредством сравнительного анализа удалось проверить корректность и объективную истинность данных, получаемых новым инструментарием, работоспособность метода макросемантических структур.

Результатом проведения сравнительного анализа также стало доказательство убеждения, что бифуркационный период никак не отразился на советской песне. Однако в этот временный промежуток появились первые

успешные произведения русского рока с параметрами структур и лирической тематики, близкими к показателям авторской песни. Данное направление к концу 1990-х стало составляющей поп-культуры, что видно по нисходящей динамике значений русского рока. В то же время структуры в авторской песне стабильно придерживались высоких показателей, несмотря на упомянутые бифуркационные процессы в 1970-х годы. Таким образом, вышеперечисленные факторы позволяют выдвинуть предположение о наличии особой социальной группы в авторской песне, т.е. поэты-песенники этого направления обладали неким особым типом мышления. Если принять во внимание зависимость типа мышления от типа деятельности, мы можем предположить, что основу бардовского социума 1950-80-х годов составляли люди, занимавшиеся специфической интеллектуальной деятельностью.

Нужно отметить, что на этапе проведения сравнительного анализа было рассмотрено множество явлений, перспективных для дальнейших научных изысканий: эволюция лирической тематики в советской и постсоветской культуре, постепенный переход русского рока в поп-культуру, возможные влияния бифуркации на другие культурные явления.

Помимо применения метода на макроуровне, также был использован инструмент на микроуровне, то есть на материале творчества конкретных авторов. Были проанализированы все опубликованные работы М. Анчарова (55 песен), А. Галича (79 песен), также взята генеральная совокупность песен А. Мирзаяна с сайта bards.ru (90 песен). В результате были рассмотрены индивидуальные кризисы в творчестве данных авторов. Несмотря на идеологические различия бардов, переломные моменты в их творчестве примерно попадают в период системной бифуркации: творческий кризис М. Анчарова в 1978 году, кризис А. Мирзаяна — в 1969 году, кризис А. Галича — в 1973 году (хотя у него также наблюдается ранний творческий перелом в 1962 году).

Также на примере творчества этих бардов мы увидели разновидности влияния бифуркации на общественную среду:

- а) уход из авторской песни (М. Анчаров);
- б) начало бардовской деятельности (А. Мирзаян);
- в) изменение идеологического вектора в песнях автора (А. Галич).

Нужно отметить, что в исследовании конкретных авторов метод макросемантических категориальных структур выполняет скорее вспомогательную роль. Для анализа поэтических текстов за авторством вышеназванных поэтов-песенников также применялся тематический анализ в купе с динамическим подходом и учитывались различные биографические факторы.

Стоит отметить, что метод макросемантических структур позволяет более углубленно рассмотреть способ художественного осмысления действительности автором. Как было замечено, в собственных стихах Мирзаяна ЧВ-ритмика составляет 30%, что даже ниже среднего значения по всему направлению авторской песни (43%). В то же время ЧВ-структуры прослеживаются в 59% песен того же барда на стихи И. Бродского 59%, в 60% песен на стихи В. Сосноры и в 47% песен на стихи других поэтов. При этом Мирзаян иногда перерабатывает литературные исходники, в которых отсутствует диалектическая семантика, неосознанно создает в них ЧВ-структуру. Также стоит заметить, что, если литературный исходник изначально обладает искомой макросемантической структурой, Мирзаян всегда сохраняет ее при адаптации (в крайнем случае — более отчетливо ее отображает). Таким образом, ЧВ-структура, преобладающая в песнях Мирзаяна на стихи других поэтов, отображает тип мышления, более привычный самому барду.

Использование метода макросемантических структур за пределами авторской песни позволило выявить происхождение авторской песни из научно-технической среды, включающей в себя ученых и разработчиков. Итак, в мейнстриме авторской песни доминирует ЧВ-структура. Как можно заметить, данная структура свойственна и для научных текстов: введение — всеобщее, тело исследования — частное, выводы — всеобщее. Однако

любую часть исследовательской работы можно поделить на блоки частного и всеобщего второго уровня.

Кроме того, были сопоставлены этапы развития авторской песни и общественных процессов, связанных с наукой: расцвет бардовской песни и взлет численности научных специалистов в 1950-е годы, кризис авторской песни и массовый уход ученых из научной отрасли в 1980-90-е годы. В итоге был верифицирован тезис о порождении культурного явления авторской песни как плод развития социальной группы ученых и разработчиков.

Вообще нужно отметить, что ЧВ-структура в научных и песенных текстах возможно является более фундаментальным явлением, связанным с естественно-человеческой способностью осознавать информацию. Не исключено, что ЧВ-структура потребует дальнейших исследований как в различных областях филологии, так и за ее пределами.

Таким образом, в рамках исследования авторской песни применен особый комплекс филологических и математических методов. Данный подход позволяет рассматривать любое культурное явление в системном ключе, помогает выявлять внутренние взаимодействия его сегментов, а также зависимость исследуемого явления от различных внешних процессов: исторических, общественных, культурных. Так, метод макросемантических категориальных структур способствует поиску общих смысловых закономерностей в культурных явлениях. А частотный анализ порождений с динамическим подходом, в свою очередь, помогает рассмотреть данные структуры как реакцию на общественные процессы, определить временные границы данного явления, периоды расцвета и кризиса. Дополнительный тематический динамический анализ позволяет более подробно проанализировать эти периоды в культурном явлении, а также выявить переломные моменты в творчестве конкретных авторов.

С этим комплексным подходом мы можем рассматривать любое культурное явление как динамическую систему. Причем, исследуя работу этой системы как на макроуровне, так и на микроуровне, мы можем выявить,

как общественные процессы влияют на нее, в результате которых культурное явление зарождается, меняется, приходит к кризису. Результаты, полученные с помощью данного системного подхода, можно дополнить с помощью методов из других смежных наук (истории, социологии, культурологии, искусствоведения, экономики).

Итак, метод макросемантических категориальных структур был применен в исследовании песенных культурных явлений (авторская песня, русский рок, позднесоветская песня), использован на произведениях, напрямую не относящихся к песенным направлениям (при анализе исходников под авторством И. Бродского, В. Сосноры, Т. Клэнгсора и др.) и на научных текстах. Не исключено, что мы можем применить ли данный метод к другим, более комплексным поэтическим текстам (например, поэмам), художественной прозе. Как и в случае с научными текстами, с большой вероятностью неизбежно внутреннее разбиение смысловых блоков на дополнительные уровни.

Таким образом, имеется перспектива рассмотреть различные культурные явления с позиции семантических структур, их периоды взлета и падения, генезис. Помимо возможного наличия уже известных нам диалектических пар (ЧВ- и ПХ-структуры), не исключается существование других макросемантических структур в массовых культурных явлениях. Также с помощью метода макросемантических структур и динамического подхода мы можем рассматривать эволюцию той или иной тематики в рамках культуры в целом или же в контексте творчества определенного автора.

Кроме того, есть еще один аспект, обуславливающий перспективу дальнейших исследований: эволюция одного художественного произведения в рамках творчества конкретного автора. Известны случаи, когда автор перерабатывал один и тот же текст на протяжении нескольких лет. Причем изменения в тексте касаются не только формы (рифма, ритмика, благозвучие), но и содержания. Т.е. в силу некоторых причин автор переосмысливает раннее произведение, в результате чего в тексте может измениться и

макросемантическая структура. В таком случае, при анализе всего творчества автора мы можем учитывать и эволюцию данных текстов. Этот фактор позволит более углубленно рассмотреть изменения в творчестве конкретного автора в различных аспектах (например, идеологическое преломление, смена моральных ориентиров).

В перспективе было бы интересно рассмотреть современное культурное явление, «третью песенность», обозначенную В.А. Гавриковым, с точки зрения ЧВ- и ПХ-структур, выявить ее динамику, сопоставить с авторской песней 1950-80-х. Однако в данном случае встает вопрос о наиболее корректном источнике материалов.

При работе с семантическими структурами нужно учитывать количественный фактор. Практика показывает, что анализ малых выборок может привести к искаженным, случайным результатам. Поэтому при подборе материалов лучше всего опираться на генеральную совокупность произведений.

Важно отметить, что работа с методом макросемантических структур требует определенной подготовки. Так, для полного понимания анализируемого текста следует учитывать биографические данные автора, а также исторический контекст, при котором была написана исследуемая работа. В таком случае мы, например, сможем наиболее корректно определить, что с позиции автора является «порядком» или «хаосом». Кроме того, нахождение семантической диалектики зависит от того, насколько у исследователя высок уровень понимания используемых философских категорий («частное», «всеобщее», «энтропия», «негэнтропия»).

В конечном итоге мы можем утверждать, что разработанный филологический метод макросемантических категориальных структур, как и его применение в комплексе с другими подходами (частотный и тематический анализ, динамический подход) обладают «междисциплинарным» потенциалом в области литературы, культуры, социологии и пр. С помощью данного алгоритма были обнаружены

различные явления: общие смысловые закономерности в авторской песне, системная бифуркация с точки зрения сообщества авторской песни и с точки зрения конкретных авторов, происхождение авторской песни из научно-технической среды.

Поскольку мы рассмотрели авторскую песню как элемент системы российской, советской культуры, в рамках этого исследования просматривается перспектива создать комплекс из модифицированного структуралистского подхода и современных подходов теории диссипативных систем. В дальнейшем данный метод может позволить не просто вычлнить неявные элементы авторской песни, но и открыть новое направление в научных исследованиях данного культурного явления.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

1. Антология бардовской песни / Сост. Р. Шипов. М.: Эксмо, 2007. 896 с.
2. Анчаров М. Дорога через хаос. Харьков: Проект «Самиздат», 2015. 1046 с.
3. Анчаров М. Звук шагов / Сост. В. Юровский. М.: Останкино, 1992. 304 с.
4. Анчаров М. Михаил Анчаров — Лучшие песни [Аудиозапись] М.: Московские Окна — МО 080, 2000. 1 электрон. опт. диск (CD-ROM)
5. Анчаров М. Сода-солнце. М.: Молодая гвардия, 1968. 336 с.
6. Библиотека авторской песни. Выпуск 1 / Сост. Р. Шипов М.: «Музыка», 1990. С. 25.
7. Бродский И. Стихотворения и поэмы. Washington D.C.-New York Inter-Language Literary Associates, 1965. 239 с.
8. Визбор Ю. Сочинения в 3 томах. Том 1. Стихотворения. Песни. М.: Локид-Пресс, 2001. 560 с.
9. Галич А. Генеральная репетиция / Сост. А. Шаталов. М.: Советский писатель, 1991. 560 с.
10. Галич А. Старый принц. Часть 1. Значит, – можно! [Аудиозапись] М.: Авторский проект, 2002. 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
11. Галич А. Старый принц. Часть 2. Атлант. [Аудиозапись] М.: Авторский проект, 2002. 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
12. Галич А. Старый принц. Часть 3. Этого достаточно! [Аудиозапись] М.: Авторский проект, 2002. 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
13. Галич А. Старый принц. Часть 4. Последний певец исхода. [Аудиозапись] М.: Авторский проект, 2002. 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
14. Геродот. История Древней Греции // Пер. с древнегреч. Ф.Г.Мищенко – М.: АСТ, 2017. 656 с.

15. Голубой огонек № 227. Праздничная программа к 7 ноября (1967) // Youtube [Видеозапись]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=suK3KkglnmQ> (дата обращения 19.06.2021).
16. Клячкин Е. Живы, покуда любимы! Песни. Воспоминания о Евгении Клячкине. СПб.: Лань, 2000. 641 с.
17. Ксенофонт. Греческая история // Пер. с древнегреч. С.Я. Лурье. – Ленинград: Соцэкгиз, 1935. 379 с.
18. Ксенофонт. Лакедемонская полития // Аристотель, Ксенофонт: Афинская полития. Лакедемонская полития. / Пер. с древнегреч. Г.А. Янчевецкого. М.: Академический проект, 2021. 215 с.
19. Лучшие рок-песни XX века // Электронный ресурс: <https://www.nashe.ru/news/luchshie-rok-pesni-xx-veka> (дата обращения 8.06.2021).
20. Люди идут по свету / Сост. Л. Беленький, В. Акелькин, И. Акименко, В. Трепетцов. М.: Физкультура и спорт, 1989. 399 с.
21. Матвеева Н. Кроличья деревня. Стихи. М.: «Детская литература», 1984. С. 95.
22. Мирзаян А. Мексиканское танго // Электронный ресурс: <http://www.bards.ru/archives/part.php?id=9592> (дата обращения 04.01.2022).
23. Мирзаян А. Молитва Марии Магдалине // <http://www.bards.ru/archives/part.php?id=9651> (дата обращения 04.01.2022).
24. Мирзаян А. Письма римскому другу // Электронный ресурс: <http://www.bards.ru/archives/part.php?id=9619> (дата обращения 04.01.2022).
25. Мирзаян А. Почти детская песенка // <http://www.bards.ru/archives/part.php?id=9639> (дата обращения 04.01.2022).

26. Мирзаян А. Смерть Бояна // Электронный ресурс: <http://www.bards.ru/archives/part.php?id=9606> (дата обращения 04.01.2022).
27. Мирзаян А. Странники // Электронный ресурс: <http://www.bards.ru/archives/part.php?id=9663> (дата обращения 04.01.2022).
28. Окуджава Б. Веселый барабанщик. М: «Советский писатель», 1964. С. 80.
29. Песни бардов. Выпуск 1 / Сост. В. Модель. Ленинград: Советский композитор, 1989. 80 с.
30. Песни бардов. Выпуск 2 / Сост. В. Модель. Ленинград: Советский композитор, 1990. 79 с.
31. Песни русских бардов. Серия 1 / Сост. В.Аллой. Париж: YMCA-Press, 1977. 158 с.
32. Песня-71. Финал (1971) // Youtube [Видеозапись]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=wjCcVL9uq24> (дата обращения 3.06.2021).
33. Песня-77. Финал (1977) // Youtube [Видеозапись]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=eeZ7D04PlaY> (дата обращения 8.06.2021).
34. Песня-81. Финал (1981) // Youtube [Видеозапись]. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=BakeKjnx0_s (дата обращения 8.06.2021).
35. Песня-86. Финал (1986) // Youtube [Видеозапись]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=9Z4fg0F1LsA> (дата обращения 12.06.2021).
36. Песня-90. Финал (1990) // Youtube [Видеозапись]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=jHFYXdTdSEQ> (дата обращения 17.06.2021).
37. Поют барды / Сост. С.Ильин. Ленинград: Музыка, 1990. 79 с.

38. Сергеева Н. Победители-песни // Советская культура. 21 сент. 1967. № 112. С. 1.
39. Среди нехоженных дорог одна – моя: Сб. туристских песен / Сост. Л.П. Беленький. М.: «Профиздат», 1989. 440 с.
40. Сукачев Г. Напои меня водой // Электронный ресурс: <https://reproduktor.net/garik-sukachev/naroi-menya-vodoj/> (дата обращения 12.06.2021).
41. Трифонов В.А. Происхождение керамического комплекса «дольменной» культуры эпохи бронзы // Труды III (IXI) Всероссийского археологического съезда. Великий Новгород — Старая Русса. Том I. Санкт-Петербург-Москва-Великий Новгород, 2011. С. 289-290.
42. Фукидид. История // пер. с древнегреч. Г.А. Стратановского. Ленинград: Наука, 1981. 544 с.

Дополнительные источники

43. Как надёжна земля / Сост. Д. Соколов. М.: Музыка, 1969. 128 с.
44. Клэнгсор Т. Песенка про спящих кошек // Лунный мальчик. Стихи французских поэтов. М.: Детская литература, 1969. С. 8.
45. Матвеева Н. Кипплингу // Комсомольская правда. № 210 (10842), 4 сентября, 1960. С. 3.
46. Матвеева Н. Ночь на 14 сентября 1959 года // Молодогвардейцы. М.: Молодая гвардия, 1974. С. 256.
47. Песни русских бардов. Серия 2 / Сост. В. Аллой. Париж: YMCA-Press, 1977. 163 с.
48. Песни русских бардов. Серия 3 / Сост. В. Аллой. Париж: YMCA-Press, 1977. 166 с.
49. Песни русских бардов. Серия 4 / Сост. В. Аллой. Париж: YMCA-Press, 1978. 172 с.
50. Рубайат. Пер. с перс. Г. Плисецкого. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1972. 198 с.

51. Соснора В. Смерть Бояна // В. Соснора. Стихотворения. СПб: Амфора. ТИД Амфора, 2011. С. 32-34.
52. Эзоп. Басни. М.: Стрекоза, 2017. 192 с.

Мемуары и биографические материалы

53. Аллой В. Записки аутсайдера // In Меморіам. Сборник памяти Владимира Аллоя / Сост. Т.Б. Притыкина, О.А.Коростелёв. СПб.: Феникс-Atheneum, 2005. С. 17-156.
54. Анчаров М. Мысли вслух об авторской песне // Неделя. 1988. № 24. С. 16.
55. Аронов М. Александр Галич. Полная биография. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 880 с.
56. Визбор Ю. Он не вернулся из боя // Ю. Визбор. Я верю в семиструнную гитару. М.: Аргус, 1994. С. 391-393.
57. В.С. Высоцкий: Исследования и материалы. Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1990. 192 с.
58. Высоцкий В. Об авторской песне // Вспоминая Владимира Высоцкого. М.: Советская Россия, 1989. С. 120-126.
59. Зонов Л.О. Новосибирском фестивале // Горонков Е. Память, грусть, невозвращённые долги. Екатеринбург: ООО «СВ-96», 2002. С. 98.
60. История «Под интегралом» // Электронный ресурс: <https://www.integralmuseum.ru/istoriya-pod-integralom> (дата обращения 3.04.2022).
61. Колобаев А. Доносы в КГБ на Галича писал друг юности, народный артист СССР // Электронный ресурс: <https://flb.ru/3/2948.html> (дата обращения 23.11.2021).
62. Окуджава Б. Ещё в литавры рано бить / Беседу вёл Е. Дворников // Правда. 1988. 23 сент. (№ 267). С. 4.
63. Песня единая и многоликая: Круглый стол «Недели» / Репортаж с пресс-конференции вели А. Асаркан и Ан. Макаров; Выступили Л.

- Иванова, А. Галич, Ю. Ким, М. Анчаров, Ю. Визбор // Неделя. 1966. № 1 (янв.). С. 20–21.
64. Подгородецкий П. «Машина» с евреями. М.: АСТ, 2007. 285 с.
65. Ревич Ю., Юровский В. Михаил Анчаров. Писатель, бард, художник, драматург. М.: Книга, 2018. 600 с.
66. Смирнов И. Время колокольчиков. Жизнь и смерть русского рока // М.: Инто, 1994. 264 с.
67. Стенограмма выступления Высоцкого в г. Ворошиловграде 25 января 1978 г. (21 ч.) / Биография «Владимир Высоцкий» // Электронный ресурс: <https://muz-lyrics.ru/about/310-vysockij-vladimir> (дата обращения 24.06.2021)

*Литературная критика, труды по литературоведению,
культурологии и теории систем*

68. Culler J. Story and Discourse in the Analysis of Narrative in The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1981. P. 169—187.
69. Derrida J. De la grammatologie. Paris, Minuit, 1972. 451 p.
70. Douglas M. Thinking in Circles: An Essay on Ring Composition (The Terry Lectures Series). London: Yale University Press, 2010. 192 p.
71. Goldman L. Recherches dialectiques. Paris: Gallimard, 1958. 330 p.
72. Greimas A.-J. Sémantique structurale, 1 vol. // Les Etudes Philosophiques. 1966. № 21 (3). Pp. 413-413.
73. Ogihara M. The Semantic Shapes of Popular Music Lyrics: Graph-Based Representation, Analysis, and Interpretation of Popular Music Lyrics in Semantic Natural Language Embedding Space // 17th IEEE International Conference on Machine Learning and Applications, Orlando: Institute of Electrical and Electronics Engineers, 2018. Pp. 1249-1254.
74. Абельская Р.И. Поэтика Булата Окуджавы: истоки творческой индивидуальности: Дисс. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2003. 211 с.

75. Абросимова Е.А. Семиотика бардовской песни: Дисс. ... канд. культурол. наук. Омск, 2006. 228 с.
76. Авраменко А.П. Слово как явление синэстетизма в творчестве Булата Окуджавы // Русский язык: исторические судьбы и современность: II Международный конгресс исследователей русского языка (Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова, филологический факультет, 18-21 марта 2004 г.): Труды и материалы. М.: МГУ, 2004. С. 616-617.
77. Александрова М.А. Образ Лермонтова в поэзии советского времени и «Встреча» Булата Окуджавы // Изв. Саратов. ун-та. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2021. Т. 21. Вып. 2. С. 212–218.
78. Александрова М.А. Пушкин-памятник в поэтической картине мира Булата Окуджавы // Сибирский филологический журнал. 2022. № 4. С. 166-179.
79. Александрова М.А. Стихотворение Булата Окуджавы «Оловянный солдатик моего сына» в культурно-историческом контексте 1960-х гг. // Изв. Саратов. ун-та. Новая серия. Сер. Филология. Журналистика. 2019. Т. 22. Вып. 4. С. 455–459.
80. Александрова М.А. Творчество Булата Окуджавы и миф о «золотом веке»: дисс. д-ра филол. наук. Нижний Новгород, 2021. 630 с.
81. Альтшуллер Л.Ю. Поэтическая песня: границы жанра // Электронный ресурс: http://www.ksp-msk.ru/page_828.html (дата обращения 3.12.2021)
82. Андреев Ю.А., Вайнонен Н.В. Наша самодеятельная песня // Электронный ресурс: http://www.ksp-msk.ru/page_366.html (дата обращения 13.03.2021)
83. Аннинский Л.А. Барды. М.: «Согласие», 1999. 164 с.
84. Артемова С.Ю. Метафора «конец жизни» в одном стихотворении И.А. Бродского // Вестник ТвГУ. Серия «Филология». 2014. № 1. С. 7-12.
85. Бараш О.Я. Куда летит белый мотылек: смертельный интертекст в раннем стихотворении И. Бродского // Мортальность в литературе и культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 306-312.

86. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 384-391.
87. Беленький Л.П. Авторская песня в отечественной культуре второй половины XX века: Дисс. ... канд. культурол. наук. М., 2015. 194 с.
88. Белый А. Ритм как диалектика и «Медный всадник»: Исследование. М.: Федерация, 1929. 280 с.
89. Бирюкова С.Б. Б. Окуджава, В. Высоцкий и традиции авторской песни на эстраде: Дис. ... канд. филол. наук. М.: ВНИИ искусствознания, 1990. 120 с.
90. Богомолов Н.А. Две заметки к текстам Высоцкого // Электронный ресурс: <http://vysotskiy-lit.ru/vysotskiy/kritika/bogomolov-dve-zametki-k-tekstam-vysockogo.htm> (дата обращения 13.04.2021)
91. Бойко С.С. Творческая эволюция Булата Окуджавы и литературный процесс второй половины XX в.: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2011. 590 с.
92. Буданов В.Г. Ритмокаскады истории и прогноз развития социально-психологических архетипов России до 2050 года // Синергетическая парадигма. Социальная синергетика. М.: Прогресс-Традиция, 2009. С. 234-264.
93. Бураго С.Б. Мелодия стиха (Мир. Человек. Язык. Поэзия): Монография. Киев: Collegium, 1999. 350 с.
94. Бутаева З.А. Художественное своеобразие ранней лирики Б.Ш. Окуджавы: 1950 - 60-е годы: Дисс. ... канд. филол. наук. Махачкала, 2011. 158 с.
95. Валганов С.В. Анчаров и авторская песня: опыт системного анализа // «Почему Анчаров?» Книга VIII. М.: Издательские решения, 2022. С. 47-63. DOI: 10.5281/zenodo.6455892.
96. Векшин Г.В. Метафония в звуковом повторе (к поэтической морфологии слова). Новое литературное обозрение. 2008. № 90. С. 229-250.

97. Веселовский А.Н. Западное влияние в новой русской литературе. М.: Высочайше утвержденное «Русское Товарищество печатного и издательского дела», 1896. 256 с.
98. Владимир Высоцкий и Новосибирск // Электронный ресурс: <http://bsk.nios.ru/content/vladimir-vysockiy-i-novosibirsk-0> (дата обращения 14.01.2021)
99. Высоцкий. «Я должен первым быть на горизонте» // Электронный ресурс: <https://samaratoday.ru/news/62476> (дата обращения 4.02.2021)
100. Высоцковедение и висоцковидение. 2020: сборник статей // отв. ред. В.П. Изотов. Орёл, 2021. 62 с.
101. Глинчиков В.С. Феномен авторской песни в школьном изучении (А.Галич, В.Высоцкий, А.Башлачев): Дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 1997. 148 с.
102. Гавриков В.А. Мифологема страшного суда в идиолекте Александра Башлачёва // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2022. Вып. 1. С. 31—42.
103. Гавриков В.А. «Непарадная» сторона Великой Отечественной войны у Владимира Высоцкого // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2020. № 6. С. 21-30.
104. Гавриков В. А. Рок-культура в отечественном диссертационном изучении // Художественная культура. 2019. Т. 2. № 3 (30). С. 426-437.
105. Гавриков В.А. Русская песенная поэзия второй половины XX – начала XXI веков как текст: проблема взаимодействия литературы с другими видами искусства: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2011. 585 с.
106. Гавриков В.А. Третья песенность // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2017. № 17. С. 25-35.
107. Гаспаров М. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М: Наука, 1974. 489 с.
108. Гегель Г. Наука логики. СПб: Наука, 1997. 559 с.

109. Городницкий А. Песни нашего века // А. Городницкий «Атланты держат небо...». Воспоминания старого островитянина. М.: Эксмо. С. 369-414.
110. Горький М. О формализме // Электронный ресурс: <http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/articles/article-86.htm> (дата обращения 21.02.2022).
111. Доманский Ю.В. Галич, Высоцкий, Окуджава в посвящениях Андрея Макаревича // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. М., 2002. Вып. 6. С. 335-344.
112. Изотов В.П. 33 декабря Высоцкого и аналогичность хронотопа // Слово. Предложение. Текст. Коммуникация: сборник научных трудов, посвященный памяти профессора А.И. Долгих. Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского, 2017. С. 146-150.
113. Изотов В.П. Живая смерть в поэзии В.С. Высоцкого // Антропологический поворот: Теории и практики. Сборник трудов международной научной конференции. Том 2. Орловский государственный институт культуры, 2021. С. 256-262.
114. Жабоева А.А. Бинарная оппозиция как художественный прием в философской поэзии Кайсына Кулиева. Культурная жизнь Юга России. № 5(34), 2009. С. 149-150.
115. Жебровска А.И. Авторская песня в восприятии критики, 60-е – 80-е гг.: Дисс. ... канд. филол. наук. М.: МГУ, 1994. 152 с.
116. Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Математика и искусство (поэтика выразительности). М.: Знание, 1976. 64 с.
117. Жук М.И. Концепты ВЕРА, НАДЕЖДА, ЛЮБОВЬ в идиостиле Булата Окуджавы: Дисс. ... канд. филол. наук. Владивосток., 2007. 278 с.
118. Зипунов А. В. Авторская песня 1950-80-х гг. как массовое культурное явление: систематический обзор // Филологические науки. Вопросы

- теории и практики. Издательство «Грамота». 2022. Т. 15, № 10. С. 3019–3030. DOI: 10.30853/phil20220507
119. Зипунов А.В. Макросемантические ритмические структуры в бардовском творчестве А. Мирзаяна // *Litera*. 2022. № 6. С. 114 - 126. DOI: 10.25136/2409-8698.2022.6.38151 Электронный ресурс: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=38151
120. Зипунов А.В. От структурализма к постструктурализму с точки зрения литературоведения // *Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере: материалы XII Международной научно-практической конференции (5-6 апреля 2022 г.)*. Москва - Пенза, 2022. С. 54-70. DOI: 10.5281/zenodo.6590427
121. Зипунов А.В. Системный и индивидуальный кризис в авторской песне на примере творчества М. Анчарова и А. Галича // *Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология*. 2022. № 1. С. 24-33. DOI: 10.26456/vtfilol/2022.1.024
122. Зипунов А.В., Валганов С.В. Графическая интерпретация семантического ритма «частное-всеобщее» в текстах авторской песни // *Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика*. 2021. № 2. С. 35-38. DOI: 10.5281/zenodo.5043584
123. Зипунов А.В., Валганов С.В. Макросемантические ритмические структуры в популярных произведениях авторской песни // *Litera*. 2021. № 11. С. 106 – 115. DOI: 10.25136/2409-8698.2021.11.36848 [Электронный ресурс]: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=36848
124. Зипунов А.В., Валганов С.В. Сравнительный анализ культурных направлений авторской песни, русского рока и советской песни позднего СССР методом макросемантических структур // *Культура и*

- образование. 2021. №2. С. 122-131 DOI: 10.24412/2310-1679-2021-241-122-131
125. Зипунов А.В., Валганов С.В. Ритмические семантические структуры «порядок-хаос» в текстах авторской песни // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2021. № 1. С. 216-222. DOI: 10.26456/vtfilol/2021.1.216
126. Зипунов А.В., Валганов С.В. Ритмические семантические структуры «частное-всеобщее» в текстах авторской песни и алгоритмы их поиска // Litera. 2020. № 12. С. 168-176. DOI: 10.25136/2409-8698.2020.12.34391 Электронный ресурс: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=34391
127. Зипунов А.В., Валганов С.В. Семантические ритмы в структуре стихотворного текста авторской песни // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере: материалы VIII Международной научно-практической конференции (Москва – Пенза, 25–26 июня 2020 г.). Москва – Пенза, 2020. С. 33-52. DOI: 10.5281/zenodo.4767885
128. Зорин А. Где сидит фазан. Очерки последних лет. М.: Новое литературное обозрение, 2003. 224 с.
129. Иванов А.С. Лирика Александра Башлачева в контексте авторской песни 1970-1980-х годов: дисс. ... к. филол. н. М., 2011. 211 с.
130. Ильенков Э.В. Диалектическая логика: Очерки истории и теории. М.: Политиздат, 1984. 320 с.
131. Инюшкина Ю.В. Культурологический смысл архетипических образов в женской авторской песне: дисс. ...к. культурол. Пенза, 2013. 132 с.
132. Каманкина М. В. Песенный стиль Б. Окуджавы как образец авторской песни // Окуджава. Проблемы поэтики и текстологии. М.: Музыка, 2002. С. 225–243.

133. Каманкина М.В. Самодеятельная авторская песня 1950-70-х годов (к проблеме типологии и эволюции жанра): Дисс. ... канд. иск. М., 1989. 154 с.
134. Кихней Л.Г., Темиршина О.Р. Грани диалога в песенном творчестве В. Высоцкого // Владимир Высоцкий в контексте художественной культуры, Самара: Самарский университет, 2006. С. 79-100.
135. Клявина И.И. Авторская песня как феномен молодежной субкультуры России 1950-1960-х гг.: дисс. ... к. культурол. Кемерово, 2002. 187 с.
136. Кнут Д. О переводе (трансляции) языков слева направо // Языки и автоматы. М.: Мир, 1975. С. 9-42.
137. Козлов С. Де Ман / Риффатерр: полемика в контексте биографии. Новое литературное обозрение. 1993. №2. С. 29.
138. Колмогоров А.Н. Труды по стиховедению. М.: МЦНМО, 2015. 256 с.
139. Коржова Н.Н. Душой и телом: бинарные оппозиции в стихотворении К. Симонова «Ты говорила мне «люблю» // Филологический класс. 2020. Т. 25. № 2. С. 169–178. DOI: 10.26170/FK20-02-15.
140. Кормилов С.И. Песни Владимира Высоцкого о войне, дружбе и любви // Русская речь. 1983. № 3. С. 41-48.
141. Корона В.В. Семантика ритма и поэтический мир Анны Ахматовой // Известия Уральского государственного университета. 1999. № 13. С. 22-54.
142. Конова И.Г. Песня как способ презентации мира на примере текстов бардовской песни // Человек. Культура. Образование. №2 (8). 2013. С. 68-78.
143. Косиков Г.К. «Структура» и/или «текст» (стратегии современной семиотики) // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000. С. 3-48.
144. Костюкевич Т. Бардовская песня как явление культуры // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі. Минск: Бестпрынт, 2004. С. 226-234.

145. Кофанова В. А. Языковые особенности геопоэтики авторской песни: дисс. ... к. филол. н. Ставрополь, 2005. 236 с.
146. Крылов А.Е. К вопросу о текстологии произведений В.С. Высоцкого // В.С. Высоцкий: исследования и материалы. Воронеж: Изд-во ВГУ, 1990. С. 169-177.
147. Кузьмина И.С. Феномен современной фестивальной авторской песни: дисс. филол. н. Магнитогорск, 2010. 192 с.
148. Кулагин А.В. «Антивоенный поэт» Анчаров // А.В. Кулагин. У истоков авторской песни: сборник статей. Коломна: Московский государственный областной социально-гуманитарный институт, 2010. С. 71-84.
149. Кулагин А.В. Визбор. М.: Молодая гвардия, 2013. 368 с.
150. Кулагин А.В. Лирика Булата Окуджавы: научно-популярный очерк. Изд. 2-е, М.: Булат, 2019. 178 с.
151. Кулагин А.В. «Ошибка» Галича и ее литературный первоисточник // А.В. Кулагин. У истоков авторской песни: сборник статей. Коломна: Московский государственный областной социально-гуманитарный институт, 2010. С. 85-98.
152. Кулагин А. В. Эволюция литературного творчества В.С. Высоцкого: дисс. ... д-ра филол. наук. М., 1999. 379 с.
153. Кулагин А.В. «Я в этом городе провёл всю жизнь свою...»: Поэтический Петербург Александра Кушнера. Коломна: Моск. гос. обл. соц.-гуманит. Ин-т, 2014. 140 с.
154. Куличева Е.В. Жанр басни в творчестве Эзопа и А. Кантемира: сходство и различие // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2019. № 2. С. 52-59.
155. Купчик Е.В. Поэтический мир А. Городницкого: образная репрезентация концептосферы: автореф. дисс. ... д-ра филол. н.: Тюмень, 2006. 38 с.

156. Курилов Д.Н. Авторская песня, как жанр русской поэзии советской эпохи (60-е - 70-е гг.): дисс. ... канд. филол. наук. М., 1999. 175 с.
157. Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. М.: Гнозис, 1995. 192 с.
158. Ланцберг В.И. О потоках в авторской песне // Электронный ресурс: <https://altruism.ru/engine.cgi/5/15/8> (дата обращения 12.03.2022).
159. Левина Л.А. Авторская песня как явление русской поэзии второй половины XX века: дисс. ... канд. филол. наук. М., 2006. 564 с.
160. Левина Л.А. Песенная новеллистика Александра Галича // Вопросы литературы. 2004. № 3. С. 151-172.
161. Левин Л.И. Проблемы методологии изучения авторской песни // Электронный ресурс: http://www.bard.ru.com/php/search_song.php?name=40687 (дата обращения 12.03.2022).
162. Леви-Строс К. Мифологии. Том 1. Сырое и приготовленное. М.; СПб.: Университетская книга, 1999. 406 с.
163. Лихачев Д.С. О филологии. М.: Высшая школа, 1989. 208 с.
164. Лорес Ю.Л. Авторская песня как театр одного актера // Электронный ресурс: <http://www.yuriy-lores.narod.ru/avtor.doc> (дата обращения 5.11.2021).
165. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха: Пособие для студентов. – Ленинград: Просвещение, 1972. 272 с.
166. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Гнозис, издательская группа «Прогресс», 1992. 272 с.
167. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М: Искусство, 1970. 386 с.
168. Ман де П. Гипограмма и инскрипция: поэтика чтения Майкла Риффатерра (пер. и прим. С. Козлова) // Новое литературное обозрение. 1993. №2. С. 30-63.
169. Мир Высоцкого: исследования и материалы. Вып. 3. Т. 2. М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1998. 672 с.

170. Мирзаян А.З. В начале была песня // Электронный ресурс: http://www.bards.ru/press/press_show.php?id=218 (дата обращения 23.03.2021).
171. Михайлова А.И. Жанровые характеристики современной популярной песни // Гуманитарные исследования. 2017. № (17). С. 61-65.
172. Михайловская А. Г. Российская авторская (бардовская) песня: историко-этнологическое исследование: дисс. ... к. историч. н. М., 2006. 365 с.
173. Ничипоров И.Б. Авторская песня 1950-1970-х гг. в русской поэтической традиции: творческие индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, литературные связи: дисс. ... канд. филол. н. Екатеринбург, 2008. 410 с.
174. Ничипоров И.Б. Военные баллады Владимира Высоцкого // Электронный ресурс: <https://rus-lit.com/voennye-ballady-vladimira-vysockogo/> (дата обращения 21.03.2021)
175. Новое литературное обозрение. № 42. М., 2000. 430 с.
176. Новиков В.И. Высоцкий. М.: Мол. гвардия, 2002. 413 с.
177. Окуджава Б. Весна в октябре // Б. Окуджава. Лирика. Калуга: Издательство газеты «Знамя», 1956. С. 45-62.
178. Окуджава Б. Музыка души // Наполним музыкой сердца, М.: Советский композитор, 1989 г. С. 3-4.
179. Окуджава Б. О чем ты успел передумать, отец // Сельская молодежь. М.: Молодая гвардия, 1985. № 2. С. 38-39.
180. Окуджава Б. С души своей наброски... // Авторская песня: взгляды и мнения. Статьи — дискуссии — интервью. М.: Центр творчества «На Вадковском», 2017. С.324-335.
181. Орловский С. Бардовский счет Александра Дулова // Электронный ресурс: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=3351&level1=main&level2=articles> (дата обращения 12.11.2021).

182. Орловский С. Бардовский счет Александра Мирзаяна // Электронный ресурс: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=4014&level1=main&level2=articles> (дата обращения 12.11.2021).
183. Орловский С. Бардовский счет Владимира Высоцкого // Электронный ресурс: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=3096&level1=main&level2=articles> (дата обращения 12.11.2021).
184. Орловский С. Бардовский счет Владимира Капгера // Электронный ресурс: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=4084&level1=main&level2=articles> (дата обращения 12.11.2021).
185. Орловский С. Бардовский счет Владимира Ланцберга // Электронный ресурс: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=4055&level1=main&level2=articles> (дата обращения 12.11.2021).
186. Орловский С. Бардовский счет Григория Дикштейна // Электронный ресурс: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=3984&level1=main&level2=articles> (дата обращения 12.11.2021).
187. Орловский С. Бардовский счет Любви Захарченко // Электронный ресурс: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=3958&level1=main&level2=articles> (дата обращения 12.11.2021).
188. Орловский С. Бардовский счет Сергея Никитина // Электронный ресурс: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=3920&level1=main&level2=articles> (дата обращения 12.11.2021).
189. Островский А. Б. Мифология и верования нивхов. СПб: Центр «Петербургское востоковедение», 1997. 288 с.
190. Переверзев В.Ф. Творчество Гоголя. Иваново-Вознесенск.: Основа, 1928. 128 с.
191. Песни русских бардов / Континент. Париж. 1977. № 14. С. 383.
192. Прангишвили И.В. Энтропийные и другие системные закономерности: Вопросы управления сложными системами. М.: Наука, 2003. 428 с.

193. Пригожин И.Р. Конец определенности. Время, хаос и новые законы природы. Ижевск: НИЦ «Регулярная и хаотическая динамика», 2000. 208 с.
194. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2000. 336 с.
195. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. Изд. 2-е. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1969. 168 с.
196. Проскурин О.А. Литературные скандалы пушкинской эпохи. Материалы и исследования по истории русской культуры. Вып. 6. М.: ОГИ, 2000. 368 с.
197. Пугачев К.С., Кребс А.А., Филиппов И.В., Зюзин Е.В. Сверхмедленные колебания потенциалов нейромодуляторных центров головного мозга и корковых отделов сенсорных систем. Известия Коми научного центра УрО РАН. Выпуск 1(17). Сыктывкар, 2014. С. 51-56.
198. Пыпин А.Н. Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских. СПб.: в тип. Имп. акад. наук, 1857. 360 с.
199. Распутина С.П. Социально-ценностное и мотивационное своеобразие советского бардового движения 1960-1980-х годов: Дисс. ... канд. филос. наук. М., 1997. 168 с.
200. Розенблюм О.М. Раннее творчество Булата Окуджавы (Опыт реконструкции биографии): дисс. ... канд. филол. н. М., 2005. 539 с.
201. Рыбакова Е. Л. Рок-музыка в контексте отечественной культуры // Электронный ресурс:
<http://www.e-culture.ru/Articles/2006/Rybakova1.pdf> (дата обращения 11.06.2021).
202. Савченко А.Б. Авторская песня. М.: Знание, 1987. 64 с.
203. Свиридов С.В. Обыватель в художественном мире Александра Галича // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. 2020. № 1. С. 66-79.

204. Свиридов С.В. «Суровый стиль» Владимира Высоцкого: к постановке проблемы // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. 2013. Вып. 8. С. 90-95.
205. Скобелев, А.В., Шаулов С.М. Владимир Высоцкий: Мир и слово. 2-е изд., испр. и доп. Уфа: Изд-во БГПУ, 2001. 204 с.
206. Скобелев А., Шаулов С. Концепция человека и мира (Этика и эстетика Владимира Высоцкого) // Вл. Высоцкий: исследования и материалы. Воронеж, 1990. С. 24-52.
207. Смирнов В.Э. Социальные механизмы общественного развития: социологическая и историко-культурная реконструкция. Минск: Беларуская навука, 2016. 293 с.
208. Соколова И.А. Формирование авторской песни в русской поэзии (1950-1960-е гг.): дисс. ... канд. филол. н. М., 2000. 179 с.
209. Соссюр Ф. Курс общей лингвистики. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1999. 432 с.
210. Сычева А.В. Поэзия Булата Окуджавы в переводах на английский язык: исторические, лингвопереводческие и типологические аспекты: дисс. ... канд. филол. н. Магадан, 2011. 260 с.
211. Томашевский Б. Стихотворная техника Пушкина // Пушкин и его современники. 1918. Вып. 29. С. 131-143.
212. Тэн И. Философия искусства. М.: Республика, 1996. 351 с.
213. Уайт Х. Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2002. 528 с.
214. Уметбаева Е.Ю. Цветовая картина мира в поэтическом языке А.А. Галича: лингвистический аспект: на материале поэзии 1960-70-х гг.: дисс. ... канд. филол. н. Орск., 2009. 330 с.
215. Ушаков Д.В. Интеллект: структурно-динамическая теория. М.: Институт психологии РАН, 2003. 264 с.

216. Филиппов И.В. Сверхмедленная биоэлектрическая активность головного мозга в процессах переработки информации в сенсорных системах: дисс. ... канд. биол.н. Ярославль, 2011. 360 с.
217. Флоря А.В., Уметбаева Е.Ю. Общая характеристика идиостиля А.А. Галича // Вестник Удмуртского университета. Серия: История и филология. 2015. Т. 25, вып. 6. С. 23-27.
218. Фрумкин В.А. Доклад «Музыка и слово» на семинаре по проблемам самодеятельной песни в Петушках // Электронный ресурс: http://www.ksp-msk.ru/page_42.html (дата обращения 7.02.2022)
219. Хакен Г. Синергетика. М.: Мир, 1980. 405 с.
220. Хомский Н. Картезианская лингвистика. М.: «КомКнига», 2005. 232 с.
221. Хомутова Е.Н. Феномен авторской песни в отечественной культуре середины XX века» (2002): дисс. ... канд. культурол. н. М., 2002. 137 с.
222. Цзя-цин У. Бардовское движение в контексте культуры повседневности в период «оттепели»: дисс. к. культурол. М., 2010. 149 с.
223. Цыбульский М.И. Время Владимира Высоцкого. Ростов-на-Дону: Феникс, 2009. 448 с.
224. Чередниченко Т.В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики. К анализу методологических парадоксов науки о музыке: монография. М.: «Музыка», 1989. 222 с.
225. Чечева А.В. Рок-музыка как компонент духовности неформальных молодежных культур // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2009. № 4. С. 86.
226. Чигарова С.В. Звукосмысловая сторона стихотворения Гейне «Ein Fichtenbaum steht einsam...» (1821) и его переводов на русский язык // Вестн. РУДН. Сер. Литературоведение. Журналистика. 2010. № 3. С. 42-50.
227. Шпилевая Г.А., Бондаренко В.А. Опыт филологического анализа лирического произведения (на материале стихотворения С.А. Есенина

- «Каждый труд благослови, удача!»): композиция, тропика, ключевые мотивы // Современная языковая ситуация и совершенствование подготовки учителя-филолога. Материалы Международной научно-практической онлайн-конференции, посвященной 90-летию Воронежского государственного педагогического университета. Под редакцией Г.А. Заварзиной. Воронеж, 2022. С. 273-278.
228. Шпилева Г.А. «Комариный текст» в стихотворении Булата Окуджавы «Автопародия на несуществующие стихи» / Шпилева Г.А., Толчеева Е.А., Скобелев Д.А. // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2020. № 2. С. 79-82.
229. Шпилева Г.А., Скобелев Д.А., Беляева Н.П. Образ «маленького человека» в творчестве А. Галича, Б. Окуджавы и В. Высоцкого: «о несходстве сходного» // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2019. № 2. С. 77-82.
230. Шпилева Г.А., Скобелев А.Д. О поэтике А.Л. Хвостенко: на материале стихотворения «Голый город Москва» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2019. № 19. С. 236-244.
231. Якобсон Р.О., Леви-Строс К. «Кошки» Шарля Бодлера // Структурализм «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 231-255.
232. Янковская О.В. Генезис авторской песни как социокультурного феномена 50-70-х годов XX века: дисс. ... канд. культурол. н. Шуя, 2011. 193 с.