

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего
образования
КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. В.П. Астафьева
(КГПУ им. В.П. Астафьева)


Филологический факультет
Выпускающая кафедра общего языкознания

Афиндулиди Ирина Геннадьевна
ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
Языковые особенности бардовской песни (элективный курс для старшей
школы)

Направление подготовки 44.03.01 Педагогическое образование
(с одним профилем подготовки)
Направленность (профиль) образовательной программы
Русский язык


ДОПУСКАЮ К ЗАЩИТЕ

Зав. кафедрой общего языкознания, доцент,
кандидат филологических наук Мамаева Т.В.

25.06.2022 
(дата, подпись)

Руководитель

зав. кафедрой общего языкознания, доцент,
кандидат филологических наук Мамаева Т.В.

12.06.2022 
(дата, подпись)

Дата защиты _____

Обучающийся Афиндулиди И.Г.

(дата, подпись)
Оценка отлично
(прописью)

Красноярск 2022

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
ГЛАВА 1. Бардовская песня как объект лингвистического исследования.....	6
1.1. Бардовская песня. История вопроса.....	6
1.2. Характеристика творчества Ю. Визбора и А. Городницкого.....	9
ГЛАВА 2. Языковые особенности бардовской песни	22
2.1. Языковые особенности текстов бардовских песен Ю. Визбора.....	22
2.2. Языковые особенности текстов бардовских песен А. Городницкого	40
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	59
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	64
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	68

Введение

Мы живём в такое время, когда СМИ, активно влияющие на подростковое поколение, пропагандируют не самые лучшие образцы современной литературы, которые трудно назвать подлинной. И не только потому, что их отличает низкий уровень художественного содержания, но и потому, что они способны негативно влиять на психику молодого человека, его внутренний мир. В России уже более полувека существует бардовская песня. Мировоззренческий и художественный потенциал бардовской песни может быть использован как развивающее и воспитательное средство подрастающего поколения. Можно предположить, что обучение исполнению бардовской песни способствует выявлению творчески одарённой личности, формированию творческой активности и гражданской позиции у подростков.

Явление бардовской песни стало одним из магистральных в русской поэтической культуре второй половины XX столетия и в полноте выразило духовные, социально-исторические грани мироощущения срединных десятилетий века. «При очевидной синтетической природе, обусловленной взаимопроникновением поэтического слова, музыки, исполнительского мастерства, бардовская песня в своих вершинных художественных проявлениях была в первую очередь искусством слова, литературным феноменом, «новым руслом» в отечественной поэтической традиции» [Бакина М.А.: 1995, 106 - 107].

Бардовская песня стала оркестром индивидуальных голосов, обогатила поэтическую культуру и шедеврами утонченной исповедально-психологической, любовной, философской лирики, и оригинальными формами «сюжетной», «персонажной» поэзии; она вместила достойное продолжение лучших традиций отечественной сатиры, гражданско-патриотической поэзии. «Поэтами-бардами были созданы и масштабные лиро-эпические полотна, заключающие художественное постижение судеб русской и мировой истории и культуры» [Ничипоров И.Б.: 2006, 63-64].

Изучению языка авторской песни посвящено большое количество научно-исследовательских работ (В.Б. Альтшуллер, Л.А. Левина, Ю.А. Андреева, Л.А. Аннинского, Г.А. Белой, В.И. Новикова, Н.И. Пименова, В.А. Зайцева, А.В. Борзенко, Н.И. Крымовой, А.В. Кулагина, Б.А. Савченко, О.О. Архипочкиной, С.Б. Рассадина, С.В. Свиридова, А.В. Скобелева, И.А. Соколовой и др.), в том числе — диссертационных исследований (К. Берндт, СБ. Бирюкова, С.С. Бойко, А.И. Жебровска, М.В. Жигачева, Н.П. Зубова, М.В. Каманкина, Д.Н. Курилов, СП. Распутина, И.А. Соколова), в которых характеризуются жанровые особенности авторской песни, анализируется творчество отдельных авторов.

Актуальность работы заключается в исследовании бардовской поэзии как динамично развивавшейся эстетической системы, которая вобрала в себя многообразный спектр творческих установок, индивидуальных художественных миров и была глубоко укоренена в отечественной литературной и фольклорной традиции.

Объектом исследования выступают языковые особенности бардовской песни как феномен русской поэтической культуры.

Предметом исследования стало творчество Ю. Визбора и А.Городницкого.

Методы, использованные в работе: анализ литературного текста, выборка и классификация языкового материала, обобщение.

Цель исследования: выявить и проанализировать языковые особенности текстов бардовской песни; разработать элективный курс для обучающихся старшего звена школы.

Задачи работы:

- дать понятие бардовской песни;
- выявить языковые особенности текстов бардовских песен Ю. Визбора и А.Городницкого;
- разработать рабочую программу элективного курса «Языковые особенности бардовской песни»;
- представить конспект занятия по разработанному элективному курсу.

Цель и задачи работы определили ее структуру. Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы и приложения.

ГЛАВА 1. БАРДОВСКАЯ ПЕСНЯ КАК ОБЪЕКТ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

1.1. Бардовская песня. История вопроса

«Бардовская песня — песенный жанр, возникший в середине XX века в СССР» [Ожегов С.И.: 1990, 358]. По-другому её ещё называют — «поющая поэзия». Основной упор делается на поэтичность текста. Сама по себе «поющая поэзия» — древнейший вид творчества, известный культурам едва ли не всех народов, и не случайно представителей авторской песни часто называют «бардами», сопоставляют с древнегреческими лириками, русскими гуслеями, исходя прежде всего из того, что современный «бард», как и древний поэт, обычно сам поёт свои стихи под свой собственный аккомпанемент (чаще всего — на гитаре). Однако это всё же внешние, и к тому же не всегда обязательные, признаки жанра.

«Чёткой и единой терминологической системы, связанной с песенными жанрами, до сих пор не существует» [Якушева А.А.: 2001, 41]. Иногда термины «авторская песня» и «бардовская песня» употребляют как синонимы. Хроники показывают, что в 1950-х и начале 1960-х годов наиболее употребителен по отношению к жанру был термин «самодетельная песня» — его, в частности, применяли и сами авторы. Вопрос о названии песенного жанра не сразу заинтересовал любителей авторской песни. Как пишет в своей книге «История московского КСП» Игорь Каримов, аббревиатура КСП использовалась ещё в конце 1950-х, но в то время расшифровывалась как «конкурс студенческой песни». На конференции по вопросам самодетельной песни в Петушках (май 1967г) рассматривались варианты названия «гитарная песня», «любительская песня», «туристская песня» и ряд других. «По итогам совещания было выбрано название «самодетельная песня», а за сочетанием КСП закрепилось значение «Клуб самодетельной песни»» [Жигачева М.В.: 1994, 81].

В качестве исходной теоретической и методологической основы в данной работе принимается развёрнутое определение авторской песни, предложенное в

монографии И.А.Соколовой: «Авторская песня...— это тип песни, который сформировался в среде интеллигенции в годы так называемой оттепели и отчётливо противопоставил себя песням других типов. В этом виде творчества один человек сочетает в себе (как правило) автора мелодии, автора стихов, исполнителя и аккомпаниатора. Доминантой при этом является стихотворный текст, ему подчинены и музыкальная сторона, и манера исполнения». «В качестве дополнительных значимых характеристик выступают такие, как личностное начало, собственная оригинальная традиция, эстетика, стилистика, поэтика авторской песни» [Арутюнова Н.Д.: 1999, 84].

Как явление отечественной поэзии, авторская песня, в немалой степени наполненная атмосферой относительного раскрепощения «оттепельной» эпохи, обрела свои отчётливые очертания в основном к концу 1950-х —первой половине 1960-х годов в творчестве М.Анчарова, Б.Окуджавы, Ю.Визбора, Н.Матвеевой и др. В последующие десятилетия - в песенно-поэтическом творчестве В.Высоцкого, А.Галича и др. — под воздействием как собственно эстетических, так и социокультурных факторов, это направление поэзии претерпело значительную содержательную, жанрово-стилевую эволюцию, которая во многом была продиктована движением к более широкому, подчас трагедийно-сатирическому освоению истории и современности.

«Широкое распространение бардовской поэзии благодаря многочисленным концертным выступлениям, фестивалям авторской песни, аудиозаписям происходило на фоне часто негласного официального запрета на полноценную публикацию произведений поэтов-бардов, которые вольно или невольно оказывались пропитанными антидогматичным духом неподцензурного искусства. Подобное «полулегальное» существование авторской песни впоследствии вызвало объективные трудности в ее научном изучении, связанные в большинстве случаев со сложностями текстологического характера» [Вежбицкая А.: 2001, 109]. Практически до 1980-х гг. в Советском Союзе масштабного научного осмысления авторской песни как художественного явления не предпринималось. «Опережающую роль сыграли в этом смысле публикации в русской эмигрантской

печати 60-70-х гг. и в, по сути, «самиздатской» газете «Менестрель» с конца 70-х. В эмигрантских интервью А. Галича, в «тамиздатских» статьях и рецензиях Р. Гуля, Я. Горбова, В. Некрасова, Ю. Алешковского, В. Аксенова, С. Довлатова, Ю. Мальцева, М. Бен-Цадока и др., при всех издержках, связанных с отсутствием авторитетных изданий бардов, с распространённым преобладанием общественно-политических оценок над эстетической рефлексией, всё же намечались важные подступы к будущим исследованиям авторской песни, и, прежде всего, творчества В.Высоцкого и Б.Окуджавы» [Голубкова А.А.: 2003, 202-203]. Введённые в научный оборот в основном во второй половине 1990-х гг., благодаря, главным образом, републикациям в выпусках альманаха «Мир Высоцкого» (1997 - 2002), данные работы стали не только важным историческим источником, но и подспорьем для современной научной мысли.

«С середины и конца 1980-х гг. существенно активизируется собственно литературоведческое изучение авторской песни как части русской поэтической традиции, прокладываются пути к целостному прочтению произведений ведущих поэтов-бардов — в монографиях и статьях Б.А. Савченко, Ю.А. Андреева, Л.А. Аннинского, Вл.И. Новикова, В.А. Зайцева, С.И. Кормилова, А.В. Скобелева, С.М. Шаулова и др., а также в целом ряде постановочных по проблематике студенческих дипломных работ того времени, посвященных в основном творчеству В. Высоцкого» [Кубрякова Е.С.: 2007, 115].

В 1990-е и 2000-е годы исследование авторской песни приобретает ещё более широкие масштабы и новые организационные формы. Предпринимаются успешные попытки научных, комментированных, основанных на выверенных текстологических концепциях изданий произведений В. Высоцкого, Б. Окуджавы, А. Галича, М. Анчарова, Ю. Кима и др. Значительную роль в исследовательском освоении данной проблематики сыграли специализированные периодические издания — журнал «Вагант-Москва» и альманах «Мир Высоцкого», а также тематические сборники, посвящённые творчеству В. Высоцкого, Б. Окуджавы и А. Галича. Изучение песенной поэзии постепенно входит и в сферу академической науки. В новейших историко-литературных исследованиях второй

половины XX века В.А. Зайцева, Н.Л. Лейдермана и М.Н. Липовецкого появляются специальные разделы, посвящённые творчеству В. Высоцкого, Б. Окуджавы, А. Галича. «На филологическом факультете МГУ им. М.В. Ломоносова, в Институте русской литературы РАН (Пушкинский дом) с середины 90-х гг. по творчеству различных поэтов-бардов и теоретическому осмыслению истоков авторской песни были защищены диссертации А.В. Кулагина, С.С. Бойко, И.А. Соколовой, С.В. Свиридова, Е.И. Жуковой, О.Ю. Шилиной» [Андреев Ю.А.: 2001, 37]. В 1999 г. в МГУ были проведены научные чтения, посвящённые памяти Б. Окуджавы и нашедшие отражение в специальном сборнике. Вклад в научное исследование данной проблематики внесён диссертационным сочинением Л.А. Левиной, в котором, однако, не решаются принципиальные вопросы о своеобразии творческих индивидуальностей создателей авторской песни, о жанрово-стилевой системе бардовской поэзии и её эволюции.

Интерес к бардовской песне не снижается и сейчас, о чём говорит огромное количество диссертационных исследований.

1.2 Характеристика творчества Ю. Визбора и А. Городницкого

И. Соколова отмечает несколько характерных черт авторской песни, присущих ей со времени её возникновения (50-60-ых гг. XX века) до наших дней. Во-первых, «романтическая тематика». Она проявляется в том, что произведения повествуют «о путешествиях и путешественниках, о странствиях и странствующих, о морях и капитанах» [Соколова И.А.: 2000, 164-187]. «Вторая черта вытекает из первой: «авторы бардовской песни изображают экзотические места (Ю. Визбор «Мадагаскар», А. Городницкий «Стихи о Гиссарском хребте» и др.)». Третья черта заключается в «наличии определённой организации жизненного пространства, что выражается в частом употреблении лексем *даль, далеко, горизонт, черта, край, граница*». Четвёртой чертой И.Соколова называет «географичность» как «необходимую составляющую творческого метода художника» [там же, 164-187].

Юрий Визбор является одним из представителей туристско-альпинистского

направления 60-х годов. Его песни — это песни лётчиков, полярников, моряков и альпинистов, рыбаков и космонавтов. В них он показал нелёгкую романтику их работы и жизни.

Феномен личности и песенного творчества Юрия Визбора достоин самого серьёзного изучения. Многообразие талантов буквально разрывало его на части. Блестящий журналист, впервые придумавший «репортажи с гитарой в руках» [Ничипоров И.Б.: 2004, 81], одарённый прозаик, незаурядный художник, талантливый и обаятельный артист во всех своих проявлениях — от киноэкрана до застольной беседы, альпинист и горнолыжник, всю полноту своей не умещавшейся в рамках одного жанра натуры он более всего реализовал в песнях.

По словам Андреева Ю.А.: «Визбор — певец мужества в трудных условиях, истинной доблести, несмотря ни на что, столь не модного в наш прагматичный век мужского рыцарства. Атрибуты его героя — скала над ледяной пропастью — «вот это для мужчин — рюкзак и ледоруб», кабина взлетающего самолета — «пошёл на взлет наш самолёт», отсек подводной лодки — «наша серая подлодка в себя вобрала якоря» завьюженный перевал, где «бульдозеру нужно мужское плечо». «Когда слушаешь эти песни сейчас, в начале нового века, сердцем овладевает острая ностальгия по собственной юности» [Андреев Ю.А.: 2001, 137].

С 1951 г., со времени создания своей первой песни - «Мадагаскар», Юрий Визбор написал их более четырёхсот. Для многих современников его песни стали не только «хранилищем» памяти о студенческих годах, но и символом юношеской романтики, душевного тепла, света. Юрий Визбор не был столь социально остр, как Высоцкий, Ким или Галич, он не обличал бюрократию или цензуру. «Мой удел — преодоление стихийных сил природы: гор, морей, неба, преодоление собственных сомнений и слабости» [Визбор Ю.И.: 2000, 29]. В разные годы жизни ему довелось быть учителем, радистом, радиорепортёром, драматургом, киносценаристом, актёром. Но всегда он оставался верен себе, своим представлениям о счастье, чести, добре, справедливости, о ценности внутреннего мира каждого человека. Север для москвича Визбора — часть Родины, часть жизни. Армия — пора становления и мужания, время утверждения

тех человеческих качеств, которые затем определяли его жизненную позицию. Юрий Визбор любил море. И не только море: суровую и непокорную Арктику, неприступные и постоянно манящие горы, необъятные просторы пятого океана. «Меня привлекает не только экзотика, хотя и это было. В первую очередь, меня привлекают люди, вступающие в единоборство со стихией и с собой, проявления их душевных качеств на границе человеческих возможностей» [Визбор Ю.И.: 2006, 12]:

«Корабли расстаются, как женщины:

Все судачат, все хрипло кричат.

Кораблям где-то встречи обещаны,

И рюкзак брошен в угол с плеча».

Одна из ярких страниц творчества Юрия Визбора — его песни о горах. Он — признанный певец мужской дружбы, товарищества. Никто другой из самодеятельных авторов так хорошо не был знаком с горами, никто не отдал столько сил, таланта, чтобы выразить свою любовь к горам. «Он не только воспевал горы, но и всеми средствами своего творчества — в очерках, рассказах, повестях, кинофильмах, в своих рисунках — делился увиденным с другими» [Грачёв А. П.: 2004, 48]. В одной из его давних песен, написанной еще в молодые годы, такие строчки:

«Спокойно, дружище, спокойно, —

У нас ещё всё впереди».

Они поистине оказались пророческими. Песням Юрия Визбора, у которых всё ещё впереди, суждена долгая и славная жизнь. Они никогда не состарятся, пока существуют горы и океан, пока девчонка, заслонившись рукой от вечернего света, с любопытством смотрит на встречный ледокол, пока остаются на земле бескорыстная дружба и светлая любовь, мужская доблесть и радостное чувство удивления красотой окружающего мира.

Художническая же натура Александра Городницкого соединила в себе «дар поэта-певца, многие песни которого стали голосом времени, и талант ученого-геофизика, океанолога, приобретшего в многочисленных экспедициях,

погружениях на океанское дно богатый опыт чувствования человеческой души, природного бытия, истории и культуры» [Казарин Ю.В.: 1999, 118]. В 1990-е гг. поэт продолжал активно выступать с концертами, выпустил ряд новых поэтических сборников («Созвездие Рыбы», «Ледяное стремя», «Имена вокзалов») и поэмы («Времена года», «Окна»), о жанрово-тематических чертах которых и пойдет речь ниже. «Значительное место в поэзии Городницкого последнего десятилетия занимают песни-воспоминания, в которых автобиографизм сопрягается с исторической памятью» [Лейдерман, Н.Л.: 2001, 212].

«Многочисленные в сборнике «Ледяное стремя» песни-воспоминания охватывают широкий диапазон жизненного пути героя, исторических судеб России, родного Ленинграда с послевоенного времени и отличаются напряженной сюжетной динамикой» [Новиков Вл.И.: 2002, 5-6]. Отразился в песнях этого ряда и богатый экспедиционный опыт их автора – конкретные сюжеты приобретают в них не только социально-историческую, но и обобщенно-философскую перспективу, знаменуя, как в стихотворении «Я арктический снег с обмороженных слизывал губ...» (1996), бытийную жажду личностного освоения новых «пространств»:

«И пространство, дразня, никогда не даёт утешенья.

Никому из живущих его не дано удержать

В час, когда, распадаясь, оно повернёт на попятный».

Поэтическая рефлексия о собственном роде, творческих исканиях спроецирована у Городницкого на осмысление «запутанной дороги» русской истории XX в. Так, в философской элегии «У защищённых марлей окон...» (1995) в трагедийном самоощущении героя в качестве «вывиха древа родового, продукта диаспоры печальной», которое проступает в изображаемых «сюжетах» собственной творческой судьбы и жизни предков, рождается проникнутое нежностью и болью чувство России:

«Не быть мне Родиной любимым,

Страны не знать Обетованной,

Но станут в час, когда я сгину,
Замучен мачехою злой,
Строка моя, смешавшись с дымом,
Российской песней безымянной,
А плоть моя, смешавшись с глиной,
Российской горькою землёй».

Художественное осмысление опыта отечественной и мировой истории было существенным уже в ранних произведениях Городницкого («Донской монастырь», «Плач Марфы-посадницы», «Песня строителей петровского флота» и др.). «Песни и стихи об истории и современности составляют значительный пласт творчества поэта и в 1990-е гг. Многие из них направлены в поздний период на порой нелицеприятное художественное высветление язв национальной жизни, ее стереотипов и мифологем («Будет снова оплачен ценою двойной...», «То вождь на бронзовом коне...», «Соборность», «В Михайловском» и др.)» [Голосова Т.М.: 2001, 61-62].

В поздних стихах и песнях Городницкого образ России, её истории нередко передан через широкие символические образы, обладающие богатым ассоциативным потенциалом. Так, в стихотворении «Кремлёвская стена» (1994), исполненная трагизма символика кремлёвского пейзажа, впитавшего память о давних исторических катастрофах («дождя натянутые лески» – «бунт стрельцкий... соляной»; «дышит ночь предсмертным криком Стеньки»), пульсирующий в чередовании длинных и коротких строк ритм, передают остроту чувствования лирическим «я», дрящущегося в стране безвременья:

«Здесь всегда безрадостна погода,
Смутны времена.
Где река блестит с зубцами вровень
Синью ножевой».

Проявившиеся в прошлом и современности противоречивые грани национального сознания нашли художественное отражение и в песнях-ролях Городницкого («Смутное время», «Молитва Аввакума» и др.) – жанре, весьма

значимом в общем контексте бардовской поэзии. «В песенной поэзии Городницкого 1990-х гг. объёмная историческая перспектива выводит и на художественное осмысление реалий современной жизни» [Аскольдов С. А.: 1997, 121]. Обнажающие болезненные стороны постсоветского времени произведения барда отличаются остротой социальной проблематики, точностью бытового изображения («Старики», 1990, «Песня о подземных музыкантах», 1995). Так, психологически детализированная бытовая сцена гитарного пения в подземном переходе («Песня о подземных музыкантах»), воплощая холодность эпохи, обретает в глазах поэта личностный, автобиографический смысл и становится ёмким отражением гибельных тупиков национального бытия. Пронзительный лиризм песни обусловлен прозрением лирическим «я» неизбежного родства своего пути с уделом «обнищало́й отчизны»:

«Покинув уют, по поверхности каменной голой,
Толпою влеком, я плыву меж подземных морей,
Где скрипки поют и вещает простуженный голос
О детстве моём и о жизни пропащей моей.
Аккорд как постскрипtum, – и я, улыбаясь неловко,
Делящий позор с обнищало́й отчизной моей,
В футляр из-под скрипки стыдливо роняю рублевку,
Где, что ни сезон, прибавляется больше нулей».

Поэт-певец в многочисленных, зачастую имеющих сатирическое, скорбно-ироническое звучание сюжетных зарисовках запечатлевает драматичные события эпохи. «Распространены здесь мужественные гражданские инвективы, которые сочетаются с надрывными нотами как поэтического голоса, так и солдатских песен – в произведениях, связанных с афганской и чеченской тематикой («Не удержать клешню пятипалой...», 1995, «Над простреленную каской...», 1995, «Денис Давыдов», 1998 и др.)» [Зайцев, В.А.: 2001, 51].

«Бытийная насыщенность, сила образного иносказания во многих стихах и песнях Городницкого актуализируют жанровые элементы притчи» [Ничипоров, И.Б.: 2003, 166-167]. Притчевая форма, по нашему мнению, таит здесь

перспективы символических обобщений, касающихся судеб лирического героя, его поколения, русской и общечеловеческой истории. В песне «Беженцы-листья» (1993) перипетии жизни лирического «я» «*в поисках Родины, в поисках Бога, // В поисках счастья, которого нет*», многих его современников, с драматизмом переживших в начале 1990-х внутренний надлом в ощущении, что «*время не то и отчизна не та*», предстают в призме вечных циклов природного бытия, библейских ассоциаций:

«Сколько бы ни сокрушался, растерян:

Время не то и отчизна не та,

– Я не из птиц, а скорей из растений

– Недолговечен полет у листа.

Поздно бежать уже. И неохота.

Капли, не тая, дрожат на стекле.

Словно подруга печального Лота

Камнем останусь на этой земле».

Вообще библейские архетипы и сюжетные коллизии, евангельские притчевые образы составляют существенный пласт песенно-поэтических притч Городницкого. Например, «в стихотворении «Ной» (1998) обращённый в будущее библейский образ Всемирного потопа обретает зрительную достоверность благодаря объёмному видению природного бытия («Нас океан качает неустанно, // Не предъявляя признаков земли») и создает апокалипсическую перспективу осмысления мировой и русской истории» [Бабенко Л.Г: 2003, 51]:

«Погибли Атлантида и Европа,

От Азии не сыщешь и следа».

Анализируя различные литературные источники можно заметить, что мифопоэтическая образность многих произведений Александра Городницкого сопряжена не только с библейским хронотопом, но и со сквозным в его поэзии «петербургским текстом», содержащим здесь широкий спектр личностных и культурно-исторических ассоциаций и восходящим к творчеству барда еще 1970-х гг. «В песенной поэзии Городницкого «петербургский текст» оказывается

сквозным и многоуровневым – от автобиографичных воспоминаний о *«Василеостровского роддома // За зиму не мытом окне»* до масштабных исторических обобщений о разворачивающейся в Петербурге «русской трагедии на фоне европейских декораций» [Москвин В.П.: 2006, 149]. Ленинград-Петербург в стихотворениях и поэмах Городницкого выступает как действующее лицо в воспоминаниях лирического «я». «В картинах послевоенного Ленинграда личное неотделимо от социально-исторического опыта соотечественников, драматичных судеб горожан – «болезненных детей Ленинграда»» [Яковлева Е.С.: 1993, 16-17]. Финал пронизанного атмосферой «неуютного ленинградского неба» стихотворения «Очередь» (1995) перекликается с ахматовской поэмой «Реквием» – в утверждении слитности пути поэта с судьбами «аборигенов шумных коммуналок, что стали новоселами могил»: *«Что вместе с ними я стоял тогда // И никуда не отходил надолго»*. А в песне «Меж Москвой и Ленинградом» (1977) хронотоп обеих столиц «прошит» сквозным мотивом пути героя – в согласии с природными, вселенскими циклами:

«Меж Москвой и Ленинградом
Тёплый дождь сменился градом,
Лист родился и опал».

В «Ленинградской песне» Городницкого (1981), как и в «Ленинградской элегии» Б.Окуджавы (1964), город одушевлён населяющими его «любимыми тенями», узнаваемыми «на гранитах», «в плеске мостовых». «В многомерном хронотопе парадный лик «российских провинций столицы», выведенный в образах Невского, Зимнего дворца, легко уступает место прозаической стороне городской жизни, протекающей *«в рюмочной на Моховой // Среди алкашей утомленных»*» [Беленский Л.П.: 1989, 96].

«В поздних «петербургских» произведениях Городницкого бремя нелёгкого личного и исторического опыта актуализирует генетически восходящую к давним мифам о «граде Петра» семантику непрочности городского пространства» [Кулагин, А.В.: 2002, 173]. Нелёгкое бремя истории, груз личных драм обитателей города, трагедия «канувших в бездонные рвы» блокадного лихолетья оказывают

воздействие и на последующую «телесную», «геологическую» жизнь Петербурга-Ленинграда:

«Ещё под крестом александровым благословенным,

Как швы, острова ненадёжные держат мосты,

Ещё помогают проток истлевающим венам

Гранитных каналов пульсирующие шунты» («Когда я в разлуке про Питер...», 1991)».

«Образ «постаревшего» города с *«сутулыми спинами мостов»* становится, однако, магическим кристаллом, в котором *«молодой Ленинград допотопным глядит Петербургом»*, а вглядывающийся в него герой приобщается к вечности, надвременной диалектике начал и концов земного пути» [Пухова Т.Ф.: 2002, 210]:

«Но когда ты внезапно поймёшь, что тебя уже нет,

Напоследок вдохнув его дым, что и сладок, и горек,

Снова станет он юным, как тот знаменитый портрет,

Что придумал однажды британский блистательный гомик».

Если в песнях Б.Окуджавы экзистенциальный мотив возвращения к истокам в предчувствии истечения земных сроков сопряжён главным образом с арбатской Вселенной (*«Вы начали прогулку с арбатского двора, // к нему-то все, как видно, и вернется»*), то в поэзии Городницкого завершение макроцикла календарного столетия и микроцикла человеческого пути ассоциируется с родным миром Царского Села (песня «Царское Село», 1974), с малой точкой петербургского пространства, равновеликой мировой беспредельности:

«Между Невской протокой и мутною речкой Смоленкой,

Где с моим заодно и двадцатый кончается век.

И когда, уступая беде,

Я на дно погружусь, в неизвестность последнюю канув,

То увижу на миг не просторы пяти океанов, –

Надо мной проплывёт на исходе финала

Неопрятный пейзаж городского канала,

Отражѐнный в холодной воде».

«Петербург Городницкого так же актуализирует память о трагических судьбах связанных с городом поэтов – в «скрытой» поэтической «диалогии» «Блок» (1985) и «Ахматова» (1978)» [Варламова В.В.: 2005, 23-24]. Если в первом стихотворении зловещий образный строй революционной поэмы, в чьём названии «слышится полночь», как бы порождает вокруг себя смятение городского мира («*И мир обречѐнный внезапно лишается красок*»), то в поэтическом осмыслении судьбы автора «Реквиема» тягостные подробности жизни блокадного Ленинграда просквожены дыханием роковой бездны Хаоса истории:

«Непрозрачная бездна гудит за дверною цепочкой.

И берѐт бандероль, и письма не приносит в ответ

Чернокрылого ангела странная авиапочта».

Характерная для поэзии Городницкого 1990-х гг. творческая рефлексия над особым мироощущением «стыка» эпох, тысячелетий вбирает в своё смысловое поле и образ Петербурга, словно подошедшего «к началу неизвестной новой эры» – «*Над сумерками купчинских предместий // Над полуобезлюдившим Литейным*» («Минуту третьей стражи обозначив...», 1996). Еще в ранней песне-притче «Атланты» (1965), как и в окуджавском стихотворении «Летний сад» (1959), одушевлѐнные каменные изваяния, воплощая могучее, устойчивое ядро жизни «града и мира», вступают в таинственное взаимодействие со сложной геофизикой города:

«Забытые в веках,

Атланты держат небо

На каменных руках. <...>

А небо год от года

Всѐ давит тяжелей».

«Образ Петербурга сопряжѐн у Городницкого и с входящими в контекст вековой мифологемы северной столицы раздумьями о парадоксальной, драматичной встрече здесь европейской цивилизации с «азиатчиной», которые в

свете нового опыта XX в. обретают трагедийное звучание» [Климович В.: 2003, 115].

«В «петербургском тексте» Городницкого уникальность города диалектически соотнесена и с его особой, архетипической «всечеловечностью», культурным универсализмом» [Стернин И.А.: 2004, 140]. В сознании поэта-певца, имеющего богатейший опыт прикосновения к различным культурам и цивилизациям, данный образ множеством ассоциативных нитей соотнесён с окружающим миром. «Важно подчеркнуть принципиально лиро-эпическую природу «петербургского текста» Городницкого, где лирические медитации героя, социальная конкретность жизни горожан в прошлом и настоящем перерастает в многоплановые историософские размышления, которые гальванизируются напряжённой атмосферой стыка тысячелетий, культур, различных граней современного мироощущения» [Всеволодова М.В.: 1975, 58].

В позднем творчестве Городницкого в художественной картине мира всё чаще запечатлеваются вечные, планетарные циклы бытия, отражающиеся в судьбах Вселенной, России, Петербурга, самого лирического героя. «Художественная проекция географических, природно-климатических факторов на раздумья о соотношении европейского и азиатского начал в русской жизни, о тайне национальной ментальности («Климат», 1998, «Почему так агрессивны горцы...», 1994) осуществлена бардом-учёным в афористичной «поэтике точного слова»» [Голуб И.Б.: 2007, 73]: *«Непокорны горские народы, // Крепкие нужны им удила. // Местная коварная природа // Им жестокий нрав передала»*. «В стихотворении «Землетрясение» художественно-философские размышления о диалектическом соотношении устойчивого и «ненадежности приходящей минуты», точного знания и непостижимой тайны непрочного бытия организма Земли, империи, нации, частного человека (*«подкова отскочила от рассыпавшейся двери»*) – увенчаны пронзительно-тревожным, осложнённым эсхатологическими обертонами лирическим обращением к родной земле» [Абросимова Е.А.: 2006, 115]:

«Ах, земля моя, мать-мачеха Расея,

Тёмным страхом перекошенные лица,
Невозможно предсказать землетрясение,
– Никакое предсказанье не годится».

«Поэтический мир Городницкого последнего десятилетия XX в. пронизан напряжённым ощущением стыка веков, тысячелетий, эпох – ощущением, исполненным глубоким личностным, культурным, социально-историческим смыслом» [Беленский Л.П.: 1990, 115]. Важна у Городницкого и развивающаяся – от более ранних художественных портретов русских поэтов – «Ахматова», 1978; «Блок», 1985; «Маяковский», 1986 – творческая рефлексия о судьбах поэзии, авторской песни, о драматичной прерывистости культурной жизни уходящего столетия («Российской поэзии век золотой...», «Снова слово старинное давеча...», «Минуту третьей стражи обозначив...» и др.). Существенно тяготение поэта-певца к символической обобщенности художественной мысли, соотносящей начала и конца катастрофического столетия.

Тревожное порубежное самоощущение «на пороге третьего тысячелетия» приобретает у Городницкого глубоко автобиографичный смысл и связано с раздумьями о неизбежном завершении земного пути. Это можно заметить в стихотворениях «На пороге третьего тысячелетия...», «И не сообразуйтесь с веком...», «Начинается всё и кончается речкой...», «Не пойте без меня...», в лирико-философской поэме «Времена года» (1990). Поэт-певец вновь и вновь с затаённой болью соотносит необратимость прожитого личностью и человечеством времени с бесконечностью природных и исторических циклов:

«На исходе второго тысячелетия
Заглушают ревом пророков толпы,
На привычные круги приходит ветер,
Заливает устья морским потопом.
И все дальше, через самум и вьюгу,
От Рождественской уходя звезды,
Человечество снова спешит по кругу,
Наступая на собственные следы».

Творчество А.Городницкого несомненно стало одним из ярчайших явлений как авторской песни, так и поэтической культуры минувшего столетия в целом. «Прошедшее почти полувековую эволюцию, на рубеже веков оно явило органичный синтез песенно-поэтического слова и глубинных философских, исторических, естественнонаучных интуиций, воплотив в своей многожанровой художественной системе сущностные качества современного мироощущения» [Ничипоров И.Б.: 2003, 77-78].

ГЛАВА 2. ЯЗЫКОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТЕКСТОВ БАРДОВСКОЙ ПЕСНИ

2.1. Языковые особенности текстов бардовских песен Ю. Визбора

В ранней поэзии Визбора значительное место занимают во многом романтические по духу песни-путешествия, пейзажные лирические зарисовки.

Среди ярких песен-путешествий стоит выделить такие произведения, как «Мадагаскар» (1952), «Волчьи ворота» (1961), «Абакан – Тайшет» (1962), «Хамар – Дабан» (1962), «Милая моя» (1973) и др.

Песня «Милая моя» воплотила особую *жанровую разновидность «песни у костра»*. Сам образ горящего огня, воплощающего тепло человеческой привязанности, возникает в первой и заключительной строфах, сопрягая воедино *время* похода и *масштаб* целой жизни героя, а бесхитростная на первый взгляд путевая зарисовка перерастает во взволнованное лирическое послание:

«Не утешайте меня, мне слова не нужны,
Мне б отыскать тот ручей у янтарной сосны –
Вдруг сквозь туман там краснеет кусочек огня,
Вдруг у огня ожидают, представьте, меня»!

В строфах данной песни чувствуется интонация светлой грусти. *Междометие «увы»* («Всем нашим встречам разлуки, *увы*, суждены...») подчеркивает философское сожаление лирического героя. В припеве – ласковое *обращение* - синтаксическое средство выразительности, его же можно отнести к оценочной лексике (далее ССВ) («*Милая моя*,// Солнышко лесное,...»), которое усиливает лиричность произведения и предчувствие разлуки. Вопрос – так же ССВ («*Где*, в каких краях// *Встретишься* со мною?») – остаётся без ответа, но герой и не думает оставлять надежду. Во втором куплете палатки *сравниваются* с крыльями птиц. Следом *метафора* «самолёт – искатель разлук». Лексика проста и прозрачна, *эпитеты* (*янтарной, несмелым*) позволяют увидеть мирный пейзаж, *инверсия* (подёрнулись угли), *уменьшительный суффикс*, придающий теплоты

(солнышко). «Милая моя» Юрия Визбора – элегия, ставшая песней, своеобразная визитная карточка старейшего фестиваля авторской песни.

На *стилевом и тематическом уровнях* близки к рассматриваемой жанровой группе и «*студенческие песни*» Юрия Визбора («Гимн МГПИ», 1953, «Вьётся речкой синей лентой...», 1954 и др.). В песне «Гимн МГПИ» радостное переживание молодости, студенческого братства часто связано в них с рефлексией о значимости коллективного песенного творчества («*с песней кончил день ты*», «*так поют студенты*», «*молодость поёт*»), об открывающихся далях жизненного пути после институтской скамьи: «*Институт подпишет последний приказ: // Дали Забайкалья, Сахалин или Кавказ...*». В тексте произведения присутствуют различные средства художественной выразительности. К ним можно отнести: лексический повтор: «...Новогодний зал, милые глаза, *институт*. // *Институт* подпишет последний приказ...», эпитет: «И в московском небе *золотая луна*», «*Светлые* года будем мы всегда вспоминать», : «*Медленно слетает тишина*; Пусть нам издалека *зачёты грозят*», «*Институт подпишет последний приказ*»; «*Это значит – молодость поёт*», ирония «*Пусть нам издалека зачеты грозят, Думать каждый день об этом все же нельзя*», просторечные выражения: «*Ночью над союзом и над нашим ВУЗом*», «*С песней кончил день ты, так поют студенты*» и др.

Нашла отражение в поэтическом творчестве Визбора и *традиция армейского фольклора, солдатских песен* («*Песня о подводниках*», «*Песня о североморцах*» и др.). «Как и в фольклорных воинских песнях, в походной песне «*Учения*» (1956) *стилеобразующую роль* играют традиционные образы крестьянской поэзии» [Арутюнова Н.Д.: 1999, 26]: «*Заката зорька чистая // Темнеет по краям. // Сторонушка лесистая, // Сторонушка моя*». В стихотворении встречаются тропы: – «*Дымит под ёлкой кухонька, // Горит вдали закат, // За лесом пушки охают*»; лексические повторы – «*Уж целый час подряд. // Уж вечер к ночи клонится*», «*Сторонушка лесистая, Сторонушка моя...*». Так же нами были обнаружены примеры эмоционально-экспрессивной: «*Заката*

зорька чистая», «*Сторонушка лесистая*»; и разговорной – «*Любого бить врага*» лексики, что является одним из показателей авторской песни.

В поэзии Визбора 1950-1960-х гг. в качестве самостоятельного жанрового образования выступают *песни-пейзажи, лирические пейзажные зарисовки*, в которых различимы ростки и иных жанров. Особое, заветное пристрастие поэта – это мир Севера, атмосфера гор, и даже в лирических зарисовках средней полосы у Визбора возникают подчас «северные» ассоциации («Подмосковная», 1960). «Характерная для стихов-песен Визбора *точная топонимика* выполняет существенную контактоустанавливающую функцию, будучи призванной изобразить в произведении близкое, обжитое, лично знакомое собеседнику жизненное пространство» [Лейдерман, Н.Л.: 2001, 84], что можно отметить в песне «Дали карельских озёр»:

«Дали карельских озёр будут нам часто сниться,
Юности нашей простор в даях этих озер».

В данном произведении присутствуют такие приёмы как эпифора «*Дали карельских озёр будут нам часто сниться, // Юности нашей простор в даях этих озёр*» – данные строки повторяются в конце каждого куплета; инверсия «*Кончен (кр. прил.) день (сущ.) морозный (прил.), свет (сущ.) зари(сущ.) погас (гл.)*». Так же можно отметить такие средства выразительности как эпитет – «Занесёт буранами *смелую лыжню*», «*Кончен день морозный, свет зари погас*», однородные члены предложения (ССВ) – «*Дружбе настоящей, верности без слов. // Нас научат чащи северных лесов*». В тексте имеются разговорные – «За соседним озером ждет *ночёвка* нас» и просторечные «*Не грусти дорогою, что далек твой дом*» выражения.

Вообще в песенной поэзии Визбора раздумья о судьбе, смысле жизненного пути всегда интегрированы в конкретную практику бытового общения, что, безусловно, находит отражение на жанрово-речевом уровне.

Исповедь художника, поэта-певца образует стержень «Песни о песне» (1977). Рассказ творца о проращении песенного «мотива» из самых разноплановых впечатлений – от восторженного созерцания лыжников, «*летающих*

по снегу», до сострадания «человеку, у которого на сердце болит», – предстаёт здесь в виде игровой импровизации, мозаики сменяющих друг друга сюжетных зарисовок, каждая из которых дополняет другую, занимая подобающее место в рождающейся песне. Иногда лирический герой Визбора делится своим восприятием бытия, как бы проникая изнутри в смысл и иных профессий, что получит воплощение в особом жанре его песенной поэзии – «ролевых песнях».

Общий эмоциональный фон произведений Визбора порой родственен своей «светлой грустью», которая «душе не тяжела», тональности зрелой философской лирики Пушкина: особенно важны образные и смысловые параллели стихотворений «На холмах Грузии...» и «Передо мною горы и леса...». Поэт-певец угадывает в памяти о возлюбленной «тайное предчувствие бессмертья», высокие устремления своей души, а в близком ему по духу горном пейзаже («Я молча, как вершина, протыкаю // всех этих дней сплошные облака...») он находит приметы высшей согласованности сфер природного бытия, родства человеческих душ:

«Мой друг! Я не могу тебя забыть.
Господь соединил хребты и воды,
Пустынь и льдов различные природы,
Вершины гор соединил с восходом
И нас с тобой, мой друг, соединил».

Текст данного стихотворения насыщен такими средствами выразительности речи как сравнение – «Я молча, как вершина, протыкаю // всех этих дней сплошные облака...»; обращение – «Мой друг! Я не могу тебя забыть»; метафора – «Когда луна взойдёт, свеча ночей»; эпитет – «Отвесы гор, теченья белых рек»; просторечные – «Ах, дело не во снах и не в обновах» и разговорные – «А в том, что без тебя мне не житьё» выражения; парцелляция – «Я знаю – будет за меня молиться // Один – и очень добрый – человек».

«Жанровая система поэзии Визбора связана и с фольклорной, романсовой традицией» [Резник И.В.: 1998, 102]. В творчестве Визбора особенно интенсивное развитие получили романсовые песни любовно-элегического склада, тесно

связанные с ними любовные, дружеские послания и художественно переосмысленные «жестокие» романсы («Я думаю о вас», 1970, «Мне твердят, что скоро ты любовь найдешь...», 1973, «Заканчивай, приятель, ночевать...», 1964, «Да обойдут тебя лавины...», 1964 и др.). Что же касается песен о бытовых происшествиях, то они чаще всего приобретают в творчестве поэта-барда жанровые очертания либо поэтической мининовеллы, либо «сценки». Природный мир часто окрашен здесь в сказочные, даже неземные тона, а его поэтичность смягчает душевную тревогу лирического «я», навевая на него творческое вдохновение, – неслучайно сквозным становится в этих стихотворениях образ творимой человеком песни:

«С крыши ночь зарю снимает
И спускается с небес.
Эта песня, понимаешь,
Посвящается тебе»!

В данной песни текст представлен в виде риторических вопросов и ответов на них, что является синтаксическим приёмом выразительности речи («*Неужели непонятно // То, что в песне говорю?... // Эта песня, понимаешь, Посвящается тебе!*). Так же здесь присутствует : «*Вечер спрятался на крышу*», «*С крыши ночь зарю снимает*»; лексический повтор «*Может, ты меня услышишь, Может, ты поймешь меня*»; вводные слова (ССВ) – «*Может, ты меня услышишь*»; метафора – «*Облаков вечерних пятна*» и др.

Любовные послания Визбора примечательны прежде всего разнообразием психологических оттенков, сложным типом авторской эмоциональности. «Любовное переживание в поэзии Визбора расширяет горизонты творчески воспринимаемого мира, окрашивая собой родные для поэта пространства гор, «дальних стран», а единственность возлюбленной сродни уникальности каждого из явлений природного бытия» [Яковлева Е.С.: 1993, 15]. Так, в стихотворении «Ты у меня одна» (1964) фольклорное начало ощутимо на уровне композиции, организованной, как и в народных песнях, путём «сцепления образов по психологической ассоциации», переданного синтаксическими параллелизмами:

«Ты у меня одна,
Словно в ночи луна,
Словно в году весна,
Словно в степи сосна.
Нету другой такой
Ни за какой рекой,
Нет за туманами,
Дальними странами».

Помимо этого в тексте песни большое количество лексических повторов – «Ты у меня одна, // *Словно* в ночи луна, // *Словно* в году весна, // *Словно* в степи сосна»; слышится и фольклорная нота: *за рекой, туманами, дальними странами «нету другой такой»*. «*Взошла звезда*» (инверсия): и в прямом, и в переносном смысле. Теперь никакие метели не страшны. И заключительным аккордом является синтаксическое средство выразительности речи «Только свети, свети!» (восклицательное предложение), которое относится к коннотативному аспекту лингвистической оценки текста.

«Считавший для себя народную песню «единственной музыкальной школой», «простейшей формой музыкального самовыражения», Визбор порой исполнял написанные «на случай» песни, используя фольклорные мелодии («Слеза», «Андрюха», «В. Копалину», «Э. Климову», «Аркаше»)» [Аннинский Л. А.: 2001, 7-8]. Показательный пример – сочинённая к институтскому капустнику «Слеза» (1954), где явлены неограниченные возможности подлинно актёрского вживания поэта-певца в образность «исходной народной песни».

Запечатлелась в творческой памяти поэта-певца и *традиция городского фольклора*, связанная с «дворовыми», «уличными» песнями, в значительной мере отразившими мироощущение послевоенного поколения и широко представленными в исполнительском репертуаре прочих бардов. Так в «Волейболе на Сретёнке» голос поколения, вдохновлённого звуками «радиолы во дворах» сплавлен с личностными, порой мелодраматичными раздумьями

повествователя о судьбах выходцев их дворовой, до боли знакомой полублатной среды:

«Да, уходит наше поколение –
Рудиментом в нынешних мирах,
Словно полужёсткие крепления
Или радиолы во дворах».

Текст данной песни радуется изобилием языковых средств выразительности. Особо необходимо отметить такие из них как разговорные и просторечные выражения: «Четвёртый номер – *Коля Зять*, известный вор. // А первый номер на *подаче* – *Владик Коп...* // ...Саид Гиреев, нашей *дворничихи* сын, // Или *радиолы* во дворах» и др.; обращение: «А помнишь, *друг*, команду с нашего двора»; ирония: «И парту бросил он с шестого этажа, // *Но, к сожалению для школы, не попал*»; аллегория «*гений чистой красоты*», примечательная своей интертекстуальностью; фразеологизм «руки в брюки»; контекстные синонимы: «А вот и сходятся *два танка, два ферзя, Вот наша Эльба, встреча войск* далёких стран»; эпитеты «Владелец *страшного* кирзового мяча», «Который *дикими прыжками* знаменит», «Торговец краденым и *пламенный игрок*» и др.

Таким образом, обогащение жанровой палитры песенного творчества Визбора достигалось как в творческом взаимодействии с формами народной поэзии, так и в их новаторском переосмыслении, видоизменении традиционных жанровых образований.

Особое место занимает у Визбора *жанр песни-портрета*. Чаще всего речь идёт либо о психологических портретах представителей различных профессий, либо о портретах «географических», изображающих неповторимую индивидуальность дорогих поэту мест.

«*Профессиональные*» песенные портреты Визбора, иногда содержащие элементы журналистской зарисовки, весьма разнообразны с точки зрения композиционных форм, стилистики. Индивидуальный облик героя запечатлён в них в неразрывной связи с той собирательной, профессиональной общностью, представителем которой он выступает.

Один из ранних «портретов» такого рода – стихотворение «Парень из Кентукки» (1953). Центральным становится в нём образ молодого военного лётчика, чья жизнерадостность передана легкими, *разговорными интонациями* как его собственной речи, так и лирического повествования о нём: «*дул в бейсбол, зевал над книжкой*», «*песню пел, что всем знакома*». Внутренняя динамика этого портрета связана с остротой сюжетного напряжения, которое рождается из соотношения бодрых, напевных интонаций главной части и трагической развязки. Художественное единство произведения основано на *эффекте песенного многоголосия*: рассказ о боевом братстве, трагической судьбе «парня из Кентукки» звучит из уст самого героя, повествователя, и, кроме того, к этому рассказу оказывается причастной и природа, отзывающаяся на звуки любимой песни персонажа: «*И разносит песню ветер // По всему аэродрому: // «О как ярко солнце светит // У меня в Кентукки дома!»*». Последние две строчки являются таким средством выразительности как лексический повтор, они имеются в конце каждого куплета песни. Так же можно отметить частое для Юрия Визбора как поэта-барда использование обращения: «Что вы, *парни*, за народ?» и здесь же синтаксическое средство выразительности – вопросительное предложение. Использует автор и просторечие: «*Дул в бейсбол, зевал над книжкой, Продавал бананов штуки*». К эмоционально-оценочной лексике в данном случае можно отнести следующее: «Этот лётчик был *мальчишка*». Без олицетворения тоже не обошлось: «*И разносит песню ветер*», «*Автомат приник к стене*», «*Пятый день идут дожди*» и др.

Ярчайший пример «*географического*» портрета, созвучного образному ряду и стилистике окуджавских городских «песенок», – песня «Александра» (1979), воплотившая для современников поэта-певца глубинную сущность «не верящей слезам» Москвы. Песенный образ столицы является здесь главным «действующим лицом» любовного послания. Постепенное формирование индивидуальности города, «его лица», природного и психологического микроклимата представлено сквозь призму взгляда самой Москвы («*Москва не зря надеется, // Что вся в листву оденется...*») и неотделимо от судеб

лирического героя и его избранницы. История Москвы вбирает в себя «сюжеты» многих человеческих жизней – личностное и всеобщее пребывают здесь в гармоничном равновесии:

«Александра, Александра,
Этот город наш с тобою,
Стали мы его судьбою –
Ты взглядишь в его лицо».

Текст песни наполнен м («Москву *рябины красили*», «Москва не зря *надеется*»), лексическими повторами и обращениями («Александра, Александра»; «Он *пробьется, Александра*»), эпитетами («Любовь Москвы не быстрая, Но *верная и чистая*»), эмоционально-экспрессивной лексикой («А *деревцу* – земли»; «Хоть *краешек* земли»).

«Однако в визборовской поэзии возникают не только «объективные» портреты, выведенные от имени авторского «я», но и «ролевые» *стихотворения-песни*, рождающиеся в результате актёрского перевоплощения автора в интересных ему, как художнику, персонажей ради исследования «изнутри» психологического склада людей различных судеб, профессий, не имевших в официальной литературе «права» прямого вербального самовыражения» [Хализев В. Е.: 1999, 218].

Во многих «ролевых» песнях Визбора в рассказах персонажей об их повседневном труде зреют афористичные философские обобщения о смысле той или иной деятельности, о своей судьбе. Так, в «Песне альпинистов», вызревает глубокое понимание героями сущности общения человека с миром гор («*Отыщешь ты в горах // Победу над собой*»), а в лирическом повествовании «нефтяных робинзонов» («Остров сокровищ») реальные сцены добывания нефти соединены с овеянными романтикой сказочными мотивами, с размышлением героев об их предназначении: «*Наши судьбы – биография трудных морей*». В текстах данных песен мы обнаружили такие средства выразительности как сравнение («Море, Каспий, *будто* крашено синею краской»), просторечная лексика («И кто с ним не знаком, *навряд* ли нас поймёт», «Качка, Каспий, волны,

вечно шумящие, – *здрасьте!*»), эпитет («*Верной дружбой* и нефтяников, и моряков»; «*страшен снегопад*»), анафора (*Наши* губы солонны от непрошеной соли, // *Наши* судьбы – биография трудных морей»), градация («*И слышен сердца стук, и страшен снегопад, И очень дорог друг, и слишком близок ад*»). В «Песне альпинистов» автор использовал для передачи шуршания снега при подъёме в гору аллитерацию («*Прощайте вы, прощайте, // Писать не обещайте, // Но обещайте помнить // И не гасить костры. // До после восхождения, // До будущей горы*» – на согласные «щ, с»), а в стихотворении этот же приём Юрий Визбор использовал для передачи рокота шторма («*Если Каспий чёрной краскою красит просторы, // Остров в море принимает шторма как бои. // Ждите сводок, ждите радиопереговоров, // Верьте в нефтяных робинзонов своих*» - согласные «р, с»).

Известно, что в своей творческой деятельности Визбор проявил себя не только как поэт, но и в качестве актёра и драматурга. Один из его песенно-поэтических циклов носит *симптоматичное* название – «Диалоги». А ведь именно диалогическому речевому самовыражению героев принадлежит, по мнению теоретиков, «наиболее ответственная роль в драматических произведениях.

Наиболее незатейливой жанровой разновидностью песен-диалогов оказались у Визбора *юмористические диалоги*. Более сложна содержательная и жанровая сущность семейно-бытовых песен-диалогов Визбора. За внешним комизмом здесь нередко скрывается драматизм мироощущения современников, явная и скрытая конфликтность их бытия («Женщина», 1975, «Семейный диалог», 1975, «Рассказ женщины», 1978, «Песенка о наивных тайнах», 1979-1982 и др.).

Говоря о «Песенке о наивных тайнах», где драматургические элементы интегрированы в авторское «повествование», сквозь призму отдельных, не лишённых комизма, «случаев», эпизодов, которые пронизаны реалиями советского «застоя» («*А к вечеру добыл два рыбных заказа, // Которые сменял на два билета на Таганку*»), можно заметить, что просматривается *трагикомическая*

несостыковка реплик персонажей, знаменующая их взаимное отчуждение, тщетность отвлечённых иллюзий и надежд:

«Они созвонились поздно вечером, после программы «Время»,
Когда бюро прогнозов наобещало нам солнце,
А в окно было видно, как собираются дожди.
Она ему сказала: – Милый мой,
У меня есть замечательное предложение:
Давай мы с тобой поженимся!
А он ей ответил: – Созвонимся...»

Помимо очевидного диалогизма текста в данном произведении присутствует экспрессивно-оценочная лексика («Наивны наши тайны, *секретики* стары», «У меня есть замечательное предложение»). Дополняют песню лексические повторы («Наивны наши тайны, *секретики* стары, // Когда ж мы кончим врать, на самом деле?»), обращения («Дорогая, нам лучше выйти порознь...», Она ему сказала: – *Милый мой*, // У меня есть замечательное предложение») и архаизмы («Уж сорок близится, а счастья все нет»). Для обозначения недосказанности автор применяет такое синтаксическое языковое средство как многоточие – «Один ответственный... квартиросъемщик», «А он ей ответил: – Созвонимся...». Живости добавляют тексту вопросительные и восклицательные предложения («Где ж станция с названием «Правдивые миры»?», «Давай мы с тобой поженимся!»), что, совместно с ярко выраженным диалогизмом песни, придаёт ей разговорную форму.

Жанровая форма *письма-разговора* использована Визбором в посвящённом памяти Высоцкого «Письме» (1982). Главным становится здесь философское, отчасти ироничное осмысление навсегда оставленного поэтом-«адресатом» земного мира, а сама безответность этого письма усиливает его скорбное звучание:

«Всё так же мир прекрасен, как рыженький пацан,
Всё так же, извини, прекрасны розы...
Привет тебе, Володя, с Садового кольца,

Где льют дожди, похожие на слёзы».

В данном произведении важно отметить специфику авторской песни, которая заключается в широком использовании в текстах песен прецедентных имён, которые отражают высокий образовательный и культурный статус исполнителей и слушателей авторской песни, в данном случае это имена Гоголя и Фагота («Откроет печку *Гоголь* чугунной кочергой, // И свет огня блеснёт в пенсне *Фагота*...»). Так же Юрий Визбор использует в данном произведении диалогизм, который является доминантным признаком организации текста авторской песни и выражен в данном случае обращением к В. Высоцкому – «Пишу тебе, Володя, с Садового Кольца».

Таким образом, в *песнях-диалогах* Визбора специфика драматургического мышления поэта проявилась в художественной и психологической обусловленности обстановки действия, в раскрытии явных и скрытых источников конфликтного напряжения, совмещении различных типов эмоциональности, в динамике сюжетного, «внутреннего» действия, пластике диалогической ткани и речевых характеристик.

Повествовательное начало свойственно авторской песне в целом, в творчестве же Визбора исследователи справедливо находят «идеальное равновесие драматического и комического, лирики и эпоса» [Окуджава Б. Ш.: 2001, 37]. Действительно, тяготение поэзии Визбора к жанрово-родовому синтезу проявляется не только в песнях-диалогах, сценках, но и в особой жанровой форме поэтической мининовеллы.

В песне «Как я летел на самолёте» (1977) ориентация на разветвлённое повествование о судьбах персонажей ощутима уже в развёрнутом подзаголовке, выступающем в качестве автокомментария рассказчика: «*Правдивая история о том, как я летел на самолёте и во время полёта размышлял о том, что происходит в разных концах моей жизни*».

В художественно-публицистическом русле формируется у Визбора жанр *песни-репортажа*, отвечавший заветному стремлению поэта-певца «соединить в единое целое вещи, казалось, несоединимые – документальную

запись и песню» [Визбор Ю. И.: 1999, 215], опереться в создании художественной картины мира на непосредственно увиденное и пережитое.

Так, например, в «Трассе Хорог – Ош» обыгрываются черты жанра *обрядовой величальной песни*, а созвучные народной песне *мелодика и ритмика, фольклорные лексико-синтаксические особенности* передают лирическое чувство неизбежного родства героя с описываемой дорогой:

«Ох ты, трасса бесконечная,
Боль-тоска моя студёная,
То любовь моя беспечная,
То жена неразведённая».

Так же интересно большое количество эпитетов, характеризующих трассу – «А зимою трасса *белая*, // А в июле трасса *пыльная*, // На подъёмы очень *смелая*, // Аварийностью *обильная*. // Снегопадами *известная* // И жарою *знаменитая*, // Для разъездов очень *тесная*, // Над обрывами *пробитая*» и др. Диалогизм авторской песни выражен обращением к трассе «Ох ты, *трасса моя*, трассина, Ох ты, *трасса бесконечная*». Лексическими средствами выразительности являются экспрессивно-оценочная лексика («Вдоль по этой трассе-*трассушке*», «Ох ты, трасса моя, *трассина*») и архаизмы («*Путь-дороженька* Памирова», «*Боль-тоска моя студёная*»).

А в *песне-репортаже* «О строителях КамАЗа» первоначально журналистский рассказ о людях известного автозавода, их повседневном труде благодаря взволнованному обращению рассказчика к слушателю, апелляции к его внутреннему миру получает мощный лирический заряд, трансформирующий единичные проявления описанного мира в масштабное поэтическое обобщение:

«Ты пойми, что такое КамАЗ:
Это парни – не парни, а боги!
Это вьюжная наша зима,
Это тяжкие наши дороги!»

В данной песне Ю. Визбор использовал такие приёмы выразительности речи как анафора (*Это парни – не парни, а боги! // Это вьюжная наша зима, //*

Это тяжкие наши дороги!) и лексический повтор («Город Набережные Челны» - данная строка повторяется в конце каждого куплета песни). Диалогизм авторской песни выражен использованием коммуникативной лексики «Ты пойми, что такое КамАЗ», «Ты поймешь, что такое КамАЗ, // Если станешь к обочине тракта // И проедешь, товарищ (обращение), хоть раз».

Таким образом, художественность песен-репортажей Визбора во многом зиждется на активном проявлении авторской творческой личности, образно обобщающей показанные явления действительности и вступающей в непосредственный душевный контакт как с персонажами этих репортажей, так и с воспринимающим «я» слушателя, собеседника.

В поэтических произведениях авторской песни персонажная сфера всегда характеризовалась яркостью и социально-психологическим многообразием.

В «Стармехе» профессионально-бытовая конкретность и одновременно метафорическая выразительность картины противодействия моряков природной стихии («Метелей белые ножи // Разламывал своей машиной») соединена с лирико-романтической тональностью в описании портрета и поведения героя: «Голубоглазый мой стармех // Экзюпери всю ночь читает». Оригинально здесь и композиционное решение: рассказ стармеха предстаёт в форме участного обращения к нему повествователя, досконально знающего детали жизни на корабле:

«И Антуан Экзюпери

Вот здесь скрестил с тобой маршруты.

На море снег, на море снег...»

Характерным для авторской песни здесь является внутренний диалогизм песни, выраженный коммуникативной лексикой и обращением к стармеху («Ты приготовься, мой стармех», «Ты сам мне лучше расскажи» и др.). Здесь, так же как и в «Письме», используется прецедентное имя Антуана Экзюпери, которые говорит о высоком образовательном и культурном статусе исполнителей и слушателей авторской песни «И Антуан Экзюпери // Вот здесь скрестил с тобой маршруты». В песне использованы следующие тропы: эпитеты («Глядит на

мокрую планету», «Как ты в ночи неразрешимой», «Метелей белые ножи» и др.); («Вот две воды собрались вместе», «И как вставали корабли» и др.). Лексический повтор «На море снег, на море снег» служит для обозначения окружающей стармеха обстановки.

Говоря об антропологическом аспекте собственного художественного мира, поэт-певец подчеркнул расширенное понимание самого феномена «трудной профессии»: «Сила человека – не в профессии и не в судьбе... Мои герои – это люди поступка, люди действия... Если вник в дело, которому посвятил тебя твой герой, то громким – и чаще всего неискренним – словам места в песне не остаётся» [Визбор Ю. И.: 1999, 114]. В сюжетике песен Визбора преобладают поворотные, «пограничные» ситуации, сопряжённые с этикой риска и открывающие для героев новое измерение жизни и профессионального труда.

Особую художественную функцию выполняет у Визбора и *хронотоп* «окраины», «края» земли, сопряжённый с атмосферой духовного и профессионального поиска героев. В песне «Окраина земная» (1965) в лирическом монологе моряка, наполненном возвышенным и одновременно тонким профессиональным чувствованием «гремящей окраины земной», обнаруживается близость морского призвания и крестьянского труда – в их причастности извечным – водной и земной – природным стихиям: «Мы словно пахари на поле, // И тралы родственны плугам». Лексический повтор «Гремит окраина земная – Пересолённая вода» передаёт восприятие лирическим героем шторма в море. Встречаются в тексте песни профессионализмы («Мы словно пахари на поле, // И тралы родственны плугам», «Качают сны мои фелюги») и жаргонизмы («Мне корешей своих видать», «Разинув пасти в глубине»). Так же к лексическим средствам выразительности речи можно отнести экспрессивно-оценочную лексику, используемую в тексте «Вот фотографии девчонок», «Где вроде создан рай земной».

В поэзии Визбора изображение психологии героев – представителей трудных профессий, экстремальных условий их жизни отразилось и в *системе*

образов-символов. Символическим потенциалом наделены здесь пространственные образы моря, гор, Земли, а также сквозной мотив пути.

В визборовской песне «Океан» (1963) *символический образ одушевлённой морской стихии* спроецирован как на извечную тягу души к непостижимому («*неразрешимое решать*»), так и на реальные эпизоды жизни людей трудного призвания: «*И, как подвыпивший подводник, // Всю ночь рыдает океан*». Океан сравнивается с подводником – «*И, как подвыпивший подводник, // Всю ночь рыдает океан*», а ветры олицетворяют человека «*Листают ветры наш задачник, — Непостижимый океан*». Оксюмороны «*Искать дорогу в бездорожье, Неразрешимое решать*» указывают на философский настрой участников событий, представленных в песне.

Хронотоп гор также имеет глубокий образный, антропологический смысл. Размышляя о личностном значении альпинистской деятельности, Визбор отмечал в ней мощный стимул внутреннего роста человека, который «*воздвывает сам себя, засеивает поле своей судьбы мужеством, возвращает в себе мощные и прекрасные всходы. От этого и накапливается в альпинисте мудрость философа*». «У позднего Визбора «альпинистская» песня все определённое вбирает в себя элементы философской элегии: в стихотворении «Тропа альпинистов – не просто тропа...» (1976) центральный образ постепенно познаваемого героями горного пространства помещён в широкое ассоциативное поле» [Доманский Ю. В.: 2006, 29]:

«Тропа альпинистов – не просто тропа:

Тропа альпинистов – дорога раздумий

О судьбах миров, о жестокости скал,

О женщинах наших, которых мы любим».

В начале песни автор использует анафору «*Тропа альпинистов – не просто тропа: // Тропа альпинистов – дорога раздумий*», которая переходит в лексический повтор «*Тропа альпинистов – не просто тропа: // Тропа альпинистов – дорога раздумий*» – эти строки повторяются на всём протяжении песни. Эпитет «*Которые вне той смертельной игры*» говорит об опасностях,

подстерегающих в горах, а контекстный синоним «*Любимые* нам не видны и с горы» о том, что дома альпинистов ждут.

Таким образом, *символика пути, дорог жизни* оказывается сквозной в произведениях Визбора анализируемого ряда. У Визбора подчёркнуто врачующее воздействие «дорог», морских путей на души героев («*Плаваем мы не от скуки, // Ищем не просто тревог: // Штопаем раны разлуки // Серую ниткой дорог*»).

Итак, *антропологический аспект* оказался ключевым в «персонажных» стихах-песнях Визбора, обращённых к постижению судеб людей нелёгких профессиональных призваний.

«Формы проявления педагогического потенциала русской литературы были самыми разнообразными, поэтому особую значимость приобретает осмысление *скрытых путей* её педагогического воздействия на воспринимающее сознание, соотношения этих путей с внутренними законами художественного текста» [Франк С. Л.: 1990, 398]. Авторская песня в этом плане – явление примечательное, ибо в социокультурной ситуации середины XX в. звучащее, обращённое к широкой аудитории и при этом не утрачивающее задушевного лиризма песенно-поэтическое слово было заряжено воспитательной энергией и возвращало в общественное сознание выхолащенные духовные ценности.

В песне «Знаком ли ты с Землей?» (1966) в художественной форме реализованы ключевые принципы воспитательного воздействия – посредством наглядности, «наводящих» вопросов, исподволь приближающих слушателя к чувствованию уникальности родного края:

«– Знаком ли ты с Землёй?

– Да вроде бы знаком.

– А чей тут дом стоит?

– Да вроде общий дом.

А может, это твой.

Внимательно смотри,

Ведь нет земли такой

В других концах Земли»

В данном произведении ярко выражен диалогизм авторской песни: «— Знаком ли ты с Землёй? // — Да вроде бы знаком. // — А чей тут дом стоит? // — // Да вроде общий дом». Во втором куплете песни проведены сравнительные параллели между родным домом и разными частями света: «Вот крыша в доме том — Ледовый океан, // Вот погреб в доме том — // Хакасии туман. // И дверь за облака, // И море у ворот, // В одном окне — закат, // В другом окне — восход». Эпитет «непройденная ширь» указывает на большую территориальную протяжённость Сибири.

Анализируя творчество Юрия Визбора, мы не можем не отметить его ненавязчивый дидактизм, апеллирующий к личностному опыту слушателя, который стал «альтернативой» коллективистской политизированной советской риторике. А потому столь тонкой оказывается в его произведениях жанровая грань между лирической исповедью, путевыми впечатлениями, душевной беседой у костра и вразумляющим назиданием, призванным напомнить о простых житейских мудростях («Ночная дорога», «Не сотвори себе кумира...»): «И может, ты прошел полмира // В исканьях счастья своего — // Не сотвори себе кумира // Ни из себя, ни из него».

Сила педагогического потенциала поэзии Визбора, на наш взгляд, обусловлена тем, что в его песнях, плотно «населённых» самыми разными персонажами и передающих многообразные типы межличностных связей, художественно запечатлелись главные пути эмоционального воздействия — через негромкую и неформальную беседу, исподволь сокращающую дистанцию между субъектами воспитательного процесса, наглядное совместное познание мира, активизацию творческого воображения собеседника.

Говоря о прозе Юрия Визбора, мы отмечаем возникающие в его произведениях 1950-80-х гг. реминисценции из песен разных жанров трансформирующих прозаическую ткань, заряжая ее атмосферой бардовской поэзии эпохи, широко бытовавших тогда «самодеятельных» песен. В повестях «На срок службы не влияет» (1957-63), «Завтрак с видом на Эльбрус» (1983),

рассказах «Оля» (1963), «Ноль эмоций» (1965) и др. складывается *«интертекст» авторской песни*: новое звучание обретают здесь строки из поэзии В. Высоцкого, Б. Окуджавы, А. Городницкого; воссоздаётся *«поющий» дух времени*.

Таким образом, осмысление поэтики прозаических произведений Ю. Визбора тесно сопряжено с уяснением их синтезированной лироэпической природы, основанной на нераздельности прозы и творческой практики поэта-певца.

Подводя итог, мы можем сказать, что благодаря жанровому разнообразию, интертекстуальности, топонимике и др. песни разных сфер бытования становятся у Визбора своего рода «лицом» того или иного сообщества (армейские, студенческие песни и т. д.).

2.2. Языковые особенности текстов бардовских песен

А. Городницкого

Песенно-поэтическое творчество Александра Моисеевича Городницкого (род. в 1933г.) характеризуется лирической проникновенностью, глубиной и одновременно эпической разносторонностью в освоении истории и современности. В его поэзии 1960-1990-х гг. сложился своеобразный «цикл» стихов и песен, обращённых к художественному постижению русской и мировой истории – в её конкретности и символической многомерности.

С жанровой точки зрения в данном «цикле» выделяются такие образования, как *исторические портреты*, обрисованные с той или иной степенью детализации; *«ролевые» стихотворения и песни*, которые связаны со вживанием «изнутри» в сущность исторических характеров, событий. В этом ряду – и *сюжетные зарисовки исторических эпизодов, и панорамные историософские обобщения* пройденного Россией пути, магистральных тенденций ее векового развития.

«Существенным в посвящённых отечественной истории произведениях Городницкого стало поэтическое проникновение в *сущность метафизики власти*

в России. С этим связан ряд художественных портретов правителей, в которых выведена их разнообразная характерология» [Андреев Ю.А.: 2001, 98].

В песне «Пётр Третий» подробно прорисованные «вещные» детали дворцового хозяйства («режут в кухне петрушку и лук») подчёркивают его глубинный отрыв от жизни остальной страны, – отрыв, чреватый личиной «пугачёвщины»:

«Блеском сабель и пламенем алым
Ненавистных пугая вельмож,
Он вернётся огнём и металлом,
На себя самого не похож».

Лексическим повтором «Император играет на скрипке, – Государство уходит из рук» Городницкий хочет показать, на наш взгляд, как раскрывается тип чуждого России, слабого правителя, не смыслящего в российской власти и действительности в целом. Об этом же говорят и эпитеты, использованные Александром Городницким при описании императора «А пока – одинокий и хлипкий». Использование в данной песни отсылки к Петру Третьему говорит о специфике авторской песни, отражающий высокий интеллектуальный уровень автора и слушателей произведения.

Действительно, песенная поэзия Городницкого образует особую сферу бытия исторического знания, обогащаемого, по мысли Эйдельмана, «смелостью, высокой субъективностью, откровенностью, стремлением к нравственным оценкам, и настоящей радости – и «злой тоске»» [Городницкий А. М: 2002, 76]

Размышляя о творчестве Городницкого, рецензенты подмечали, что его «песни исторического и литературного цикла – это как бы роли, сыгранные для себя и для слушателей. Это уже театр» [Вежбицкая А.: 2001, 19]. Постигание «театра» российской истории актуализирует в творчестве поэта-певца «ролевою» поэзию, позволяющую проникнуть изнутри в существо национального характера, прочувствовать его высоты и бездны, концентрированно передать дух исторической эпохи.

В таких «ролевых» песнях и стихотворениях, как «Плач Марфы-посадницы» (1971 [235]), «Смутное время» (1994), «Молитва Аввакума» (1992 [236]), «Песня декабристов» (1963), пластично запечатлены исторические характеры героев. В «Песне декабристов» существенна скрытая ассоциация с лагерной действительностью в России XX века – параллель, актуализация которой весьма *симптоматична* для культурной и общественно-политической ситуации начала 1960-х гг.:

«А рудников ещё на всех

Хватит и вам.

<...>

Кто может нам сказать, какой

Век на дворе?

<...>

Могильный снег – его на всех

Хватит и вам».

Эпитеты «*Весёлый снег*», «*Колючий снег*», «*Могильный снег*» показывают, как меняется настроение лирического героя на протяжении его пребывания в лагере для заключённых, участвовавших в восстании против власти в декабре 1825 года. Авторскую песню здесь помимо обращения к историческому событию выдают разговорные, шаблонные выражения, лозунги «*Волю словам!*», «*Руки по швам!*», «*Волю рабам!*».

В «Плаче Марфы-посадницы» авторское повествование о подробностях новгородской исторической драмы выполняет *функцию экспозиции* «ролевого» лирического монолога – плача героини об утраченной городом вольнице. Это оплакивание, отражающее её глубоко личностное восприятие истории родного края, окрашивает песню *фольклорным колоритом*, который *усилен* и созвучным *народной поэзии образным строем*:

«– Мой город, надломленный колос,

Что встал у обочин, рыдая,

Рассыплется медный твой голос

На тихие слёзы Валдая».

Диалогизм авторской песни выражен в данном случае большим количеством обращений «Ах, *град мой*, что весел и волен! // Ах, *Волхова берег зеленый!*». Специфика авторской песни — интеллектуальные и духовные мотивы в общении, находит отражение в нашем случае в использовании Александром Городницким имени посадницы Марфы: «По рыхлому талому снегу // увозят *посадницу Марфу*». Так же в тексте песни встречаются сравнения: «*Крупа* (в значении «мелкий снег») просыпается с неба», «Мой город, (*как*) надломленный колос, // что встал у обочин, рыдая!»; олицетворение: «*Мой город*, надломленный колос, // что *встал* у обочин, *рыдая!*», «*Плывут* похоронные звоны» и др.

Таинственная устремлённость национального сознания к обретению высшего, надысторического смысла бытия отражена в «ролевой» песне «Молитва Аввакума». «Здесь поэтичная в своей книжной архаичности и фольклорно-песенной организации (*рефрен «Ино побредём дале», синтаксические параллелизмы*) речь не покорившегося подвижника приоткрывает глубинные истоки русского раскола, возвышенную, отрешённую от будничного измерения ипостась русского духа, «алчущего» надвременной правды истории» [Казарин Ю.В.: 1999, 47]. В монологе Аввакума проступают древние пласты народных верований, эсхатологические чаяния, прозрение греховного соблазна мирской власти, чуждой ощущению вечности «Господнего мира»:

«Господи, твой мир вечен —

Сбереги от соблазна;

Льстивые манят речи,

Царская манит ласка».

В пронзительном предсмертном вопле-молении героя полнота изобразительного плана соединилась с его пронизательным самоанализом: «*Глохнут подо льдом реки. // Ужасом сердца сжаты*».

Отчётливо прослеживается диалогичность авторской песни, организованная путём использования обращений к Богу: «*Боже*, помоги, сильный», «*Господи*, твой мир вечен». Архаизмы «*Выела вьюга очи*», «*Нет уже в ногах мочи*», «*Три*

перста сложи вместе!» и др. делают текст песни более похожим на тексты молитв. Использование имени святого Аввакума является спецификой авторской песни, выражает интеллектуальные и духовные мотивы в общении. В произведении присутствуют фразеологизмы: *«наложить руки», «тоска давит»*, они отсылают нас в прошлое.

«Ролевые же песни «Меншиков» (1992), «Песня строителей петровского флота» (1972) выразили в своих бодрых ритмах приподнятый дух петровской эпохи, пронизанной ощущением наступления «нового века» в истории России» [там же, 47]. Мажорная тональность лирического монолога Меншикова, построенного на ударных повторах звукообразов (*«Петербургу-городу быть, быть, // И на то Господняя власть, власть»*), и особенно залихватская песня «строителей петровского флота» отразили не только душевный подъём на заре новой эпохи, но и *активизацию процесса национальной самоидентификации:*

«Иноземный, глянь-ка
С берега, народ, –
Мимо русский Ванька
По морю плывет»!

Как и в предыдущем произведении диалогизм авторской песни выражен обращениями: *«Православный, глянь-ка», «Ты, мортира, грянь-ка», «Ты, боярин, глянь-ка»*. Использование просторечий и экспрессивно оценочной лексики так же является ярким стилистическим признаком бардовской песни: *«Девку с голой грудью // Я изображу, // Медную орудью // Туго заряжу. // Ты, мортира, грянь-ка // Над пучиной вод, // Расскажи, как Ванька // По морю плывёт»*. Эпифоричное выражение, используемое в конце каждого куплета *«Погляди, как Ванька // По морю плывет»* акцентирует внимание на достижениях строителей русского флота, чему и посвящена данная песня.

«В сюжетной динамике стихов-песен Городницкого запечатлелось обширное эпическое полотно русской истории, ее кульминационные, часто катастрофические эпизоды – в их конкретно-историческом и надэпохальном значении» [Ничипоров И.Б.: 2003, 13]. Это полотно охватывает и 1990-е гг., когда

в своих произведениях бард предстаёт вдумчивым и пристрастным летописцем происходящих в российской действительности тектонических сдвигов: «Баррикада на Пресне» (1991), «Четвёртое октября» (1993), «Не удержать клешнёю пятипалой...» (1995), «Перезахоронение» (1998) и др.

Примечательна с композиционной точки зрения песня «Ах, зачем вы убили Александра Второго» (1978). В горьком лирическом монологе автора, осмысляющего «неожиданный взрыв» цареубийства с учётом последующих потрясений и революционных катаклизмов в России («*Кровь народа открыта // Государевой кровью*»), звучит дерзостное, имеющее общественно-политическую подоплеку обращение поэта к действующим лицам «театра» истории:

«Ненавистники знати,
Вы хотели того ли?
Не сумели понять вы
Народа и Воли».

В тексте данной песни используется обращение к именам исторических лиц («Ах, зачем вы убили // *Александра Второго?*», «Не спешите же, *Соня*, // метальщиков ставить – она же Перовская Софья Львовна, участвовавшая в покушении на Александра Второго), что является одним из показателей авторской песни. Красочные эпитеты добавляют тексту выразительности («*Пали снежные крылья // на булыжник багровый*», «*Может снег этот сонный*» и др.). А выделенный заглавными буквами такой троп как синекдоха («Не сумели понять вы // *Народа и Воли*») представляет собой объединение настроений народных масс во время реформ Александра Второго.

Именно рефлексия об историческом опыте XX столетия, современности становится для Городницкого отправной точкой в процессе творческого погружения в глубь веков. Н. Эйдельман подметил, что в художественном сознании барда «существует некий поэтический циркуль, чья ножка постоянно вонзается в сегодняшнее, в уходящий XX век, круги же свободно витают на каких угодно дистанциях – «мимо Сциллы и Харибды, мимо Трои, мимо детства моего и твоего» [Зайцев, В.А.: 2001, 41]. Пунктиром в обращённых к XX веку песенно-

поэтических картинах Городницкого проходит страшная череда войн и революций, которые порой предстают здесь в доселе непознанных ракурсах.

Обострённый интерес к «изнаночной» стороне исторического процесса, его воздействию на индивидуальные судьбы даёт знать о себе и в стихах-песнях Городницкого о Второй мировой войне («Вальс тридцать девятого года», 1988; «Поминальная польскому войску», 1988 и др.).

В художественном целом песенно-поэтической историософии Городницкого чрезвычайно важны и произведения, рисующие *панораму русской истории* и осмысляющие глобальные закономерности её протекания. Как верно отметил Л. А. Аннинский, «исторические проблемы Городницкий и не решает. Он их вмещает. Он о них – поёт. Хотя чем дальше, тем труднее петь о том, что понимаешь» [Аннинский Л. А.: 2001, 95].

Важным в песенной поэзии Городницкого становится и многоплановое *соотнесение опыта XX столетия с прошлым*, проливающим новый свет на восприятие современности («Минувшее», «Шестидесятники», «Петербург» и др.). В стихотворении «Шестидесятники» (1995) историческая рефлексия облечена в неординарную форму *прямых обращений*, разговора с революционерами-демократами XIX в. («Ах, Николай Гаврилович, не надо // Заигрывать с крестьянским топором!»), а реминисценция из известных стихов В. Маяковского предстаёт в новом, пронизанном трагической иронией оценочном измерении:

«В двадцатом веке, где иные нравы,
Где битвы посерьёзнее Полтавы,
И не сдержат взбесившихся коней,
Не сладко от солёной вашей каши».

При анализе данного произведения сразу бросается в глаза обилие имён исторических деятелей 60-х годов 20 века: «Некрасов, Добролюбов, Чернышевский», Торопится в гимназию *Нечаев*. // Глядит *Желябов* в узкое окно. // Готовит динамит *Спарафучиле*», что, как уже неоднократно говорилось ранее, является признаком авторской песни, символизирующим большую

интеллектуально-духовную одарённость автора и слушателей. Так же присутствует в тексте песни и такой показатель бардовского искусства как диалогичность, выраженная обращением ко внутренним («Ах, *Николай Гаврилович*, не надо») и внешним («*Мы связаны* одной светлой целью,») участникам действия произведения. Фразеологизмы («*И каинова вечная печать*», «*Заигрывать с крестьянским топором!*») и эпитеты («*И не сдержатъ взбесившихся коней*», «*Мы связаны одной светлой целью*» и др.) придают тексту песни эпичность.

Важнейшими в стихах-песнях Городницкого становятся разноплановые *пути художественной символизации* в процессе постижения векового исторического опыта.

«Символическую значимость в произведениях Городницкого о России имеют *пейзажные образы*, тональность и эмоциональная окрашенность которых здесь могут быть весьма различными» [Москвин В.П.: 2006, 20-21]. В песне «Донской монастырь» в «параде» времён года интуитивно прозревается сокровенная, знаменующая сохранение связи времён встреча двух столетий – «гусарской чести» и «вселенских сует»:

«Под бессонною Москвой,
Под зелёною травой
Спит – и нас не судит
Век, что век закончил свой
Без войны без мировой,
Без вселенских сует».

Текст данной песни наполнен эмоционально-экспрессивной лексикой: «*Забубённой тройки*», «*Дремлют, шуму вопреки*», «*Ах, усопший век баллад*», «*Сладко спится на заре*», что говорит о её отношении к поэзии бардов. Встречающиеся архаизмы («*Зимнее убранство*», «*Русское дворянство*», «*Ах, усопший век баллад*») и неологизм («*Встали новостройки*») создают атмосферу перехода между веками.

В песне же «На кладбище Сен-Женевьев де Буа» через изображение «московских снов», погребённых здесь эмигрантов, прочувствованы трагедийные ритмы минувшей истории, а символический параллелизм пейзажных образов – ассоциация «скворцов двусложного напева» на французском кладбище с «пением птичьим» на Донском и Новодевичьем – создаёт ощущение гармоничного песенного многоголосия, подспудной целостности претерпевшей мучительный раскол отечественной культуры и как бы восстанавливает глубинные связи «вросшей в парижскую землю лебединой стаи» с родной землёй:

«И снова в преддверии новой весны
Покойникам снятся московские сны,
Где вьюга кружится витая,
Литые кресты облетая».

Использование автором заимствования («Где статуи стынут в песчовых боа») и названий из французского языка («На кладбище *Сен-Женевьев-де-Буа*», «Звенит у обители *Сен-Женевьев*») отражает интеллектуальные и духовные мотивы авторской песни и является указателем на её специфику. Об этом же говорит и использованием автором большого количества церковной лексики: «Звенит у обители *Сен-Женевьев*», «С *Донским или Ново-Девичьим*» (отсылка к русским кладбищам), «Литые кресты облетая», «И купол сияет над храмом *Христа*, // Склоняя усопших к надежде», «Поёт им каноны невидимый хор», «Свободы помимо *успенья*». Олицетворение же («Покойникам снятся московские сны», «Склоняя усопших к надежде») говорят о патриотичности тех, кто умер или находился за границей во время репрессий.

Итак, эпически многоплановый по фактографическому материалу, жанрово-стилевым тенденциям, системе персонажей «цикл» стихов и песен А. Городницкого об отечественной истории отразил драматичные повороты национального бытия, символические смыслы вековой народной судьбы, запечатлел русский характер в его извечных парадоксах.

Хронотоп Севера, как и в творчестве Ю. Визбора составил один из самых значительных пластов песенного «лиро-эпоса» А. Городницкого. Проработавший

на Крайнем Севере в 1950-1960-е гг. более семнадцати лет, поэт многопланово запечатлел свои «северные университеты» в песенно-поэтическом творчестве и воспоминаниях.

«Север, как показал Городницкий в своём творчестве, закладывал в души людей основы нравственных критериев человеческого общежития... в маленьком, оторванном от нормальных условий мужском коллективе и был, по сути, исключительной сферой реализации свободного духа в несвободной общественной среде» [Аскольдов С. А.: 1997, 206]. Для персонажей многих песен Городницкого именно «уроки» северной жизни стали решающим фактором личностного становления.

В знаменитой «ролевой» «Песне полярных лётчиков» (1959), которая вызвала в бардовской среде ряд остроумных юмористических пародий, значима *пространственная антитеза* «южных городков», ассоциирующихся с тихим уютом и теплом любви, – и «северной выюги» полярного края, испытывающей на прочность человеческие качества. Психологическое постижение внутреннего стоицизма выведенных здесь персонажей передаётся в пластике языка, тонко соединяющего, как и в «морских», «горных» песнях Ю. Визбора, В. Высоцкого, предметную и эмоциональную сферы: «*Наглухо моторы и сердца зачехлены*». «Душевное единение полярников оказывается непредставимым вне атмосферы гитарного пения, а сама «старенькая гитара» становится у Городницкого знаковым образом, за которым таится пронизательное чувство нюансов личностного общения героев» [Резник И.В.: 1998, 158]:

«Командир со штурманом мотив припомнят старый,
Голову рукою подопрет второй пилот,
Подтянувши струны старенькой гитары,
Следом бортмеханик им тихо подпоет».

В тексте данного произведения специфика авторской песни отражена использованием А. Городницким эмоционально-экспрессивной («*Тряпкой занавешенное низкое окно*», «*Подтянувши струны старенькой гитары*», *Ваша жизнь – мальчишеские вечные года!*), разговорной («*Кожаные куртки, брошенные*

в угол», «*Бродит* за ангарами северная вьюга», «Снова *тянет* с берега снегом и туманом», «Лысые романтики, *воздушные бродяги*» и др.) и профессиональной («*Командир со штурманом* мотив припомнят старый, // Голову рукою подопрёт *второй пилот*», «Следом *бортмеханик* им тихо подпоёт»). Также можно отметить внутренний диалогизм организации текста («Прочь нас *унесите* вы, *выпитые фляги*; // Ты, *метеослужба*, нам счастье *нагадай*» и др.), что тоже является одним из доминантных показателей авторской песни.

Одним из ключевых в «северном тексте» поэта-певца стал и песенный цикл 1960 г., посвящённый памяти погибшего на реке Северной друга, геолога С. Погребницкого. В проникновенном исповедальном дискурсе образ пути наделяется особым психологическим смыслом и позволяет острее ощутить ценность человеческих привязанностей: «*В промозглой мгле – ледоход, ледолом. // По мерзлой земле мы идем за теплом*».

Северный хронотоп обретает порой у Городницкого психологический и бытийный, общечеловеческий смысл – как, например, в одной из первых песен «Снег» (1958), где в призме «северных» ассоциаций приоткрывается глубина любовных переживаний героя, вырисовывается родное для него жизненное пространство, проступают контуры романтического женского образа:

«Долго ли сердце твоё сберегу? –

Ветер поёт на пути.

Через туманы, мороз и пургу

Мне до тебя не дойти.

Вспомни же, если взгрустнётся,

Наших стоянок огни.

Вплавь и пешком – как придётся, –

Песня к тебе доберётся

Даже в нелётные дни».

Картину долгой зимы автор передаёт путём использования лексических повторов («Снег, снег, снег, снег», «Снег, снег, снег») и эпитетов («В царстве *чахоточных сосен*», «Вьётся *весёлый снежок*», «Вспыхнет в ресницах *звездой*

озорной», «Тронул задумчивый иней», « По-ленинградскому синий // Вечер спустился опять» и др.). Внутренний диалогизм песни («Что вспоминается мне?», *Долго ли сердце твоё сберегу?*») перекликается с внешним («Что тебе, милая, снится?») и является показателем бардовской песни. Так же встречаются элементы эмоционально-экспрессивной («Снег за окошком кружится») и профессиональной («Краткий ночлег», «Наших стоянок огни», «Даже в нелётные дни») лексики.

«Авторской песне, рождавшейся во многом из народнопоэтической традиции, «профессионального» и «городского» фольклора, для которого была характерна предельная конкретность изобразительной сферы, оказалось близким тонко подмеченное Городницким эстетическое качество эвенкийских народных песен – «нехитрая творческая манера – петь только о том, что видишь и знаешь»» [Якушева А.А.: 2001, 93]. С другой стороны, в тяжких условиях Арктики песня, по наблюдениям поэта, становилась и важным коммуникативным событием, «выражением общего страдания, усталости, грусти» [Там же, 95].

Корректируя известное утверждение Б. Окуджавы о рождении авторской песни на «московских кухнях», Городницкий выявляет истоки данного художественного явления и в «лагерном» фольклоре, суровых «зековских» песнях.

В посвящённой «памяти жертв сталинских репрессий» песне «Колымская весна» (1995) в «ролевом» монологе заключённого, обращённом к собрату, конкретика лагерного быта («Мы хлебнём чифиря из задымленной кружки»), мучительное чувство отъединённости от свободного мира («Схоронила нас мать, позабыла семья») соединяется с заветной мечтой о возвращении в «родные края», о катарсическом очищении родной земли. Стилевой «нерв» песни – в парадоксальном переплетении отчаянно звучащего лагерного языка и той высоты поэтического слова, образа бесконечности, к которым устремлена душа героя:

«Только сердце, как птица, забьётся, когда
Туча белой отарой на сопке пасётся,
И туда, где не знают ни шмона, ни драк,
Уплывает устало колымское солнце,

Луч последний роня на тёмный барак».

В тексте, как показатели авторской песни присутствуют: внутренний диалогизм («Значит, стуже назло, *мой седой собеседник*»); жаргонизмы («Мы *холодный* с тобой *разменяли сезон*», «И туда, где не знают ни *шмона*, ни *драк*», «Мы хлебнём *чифиря* из задымленной кружки»); просторечия («Пусть болтают *зазря* о весеннем расстреле, – // Эта *горькая участь* (*фразеологизм*), *авось*, не про нас») и эмоционально-экспрессивная лексика (Нас не встретят друзья, не обнимут *подружки*, // Не дождется нас *мать*, позабыла семья»).

А созданная еще в 1960 г. песня «Мокрое царство» представляет собой «ролевой» исповедальный монолог заключенного, экзистенциальная напряжённость которого обусловлена самоощущением героя на грани небытия: «*За моим ноябрём не наступит зима, // И за маем моим не последует лето*». Примечателен здесь художественный сплав жанровых свойств лагерной и народной лирической песни, с присущими последней интонациями доверительного общения человека с природным миром в минуту крайних испытаний [Ничипоров И.Б.: 2004, 39]:

«Я сосне накажу опознать палача,
Я березе скажу о безрадостной доле,
Потому что деревья умеют молчать,
Потому что деревья живут и в неволе.

Показателями авторской песни в данном случае выступают: обращение к оставшимся по ту сторону лагерной жизни, людям (оно же внешний диалогизм) – «*Ты не шли передачи, ты не мучай письма, // Ты не бойся, что, может, живу еще где-то*»; эмоционально-экспрессивная лексика – «*Снова дождиком серым зачирикала тьма*», «*В мокром царстве моём – теремки по углам*». Особый колорит придают тексту песни использованные автором эпитеты («*Снова дождиком серым зачирикала тьма*», «*В мокром царстве моём – теремки по углам*», «*Я берёзе скажу о безрадостной доле*») и олицетворение («*Снова дождиком серым зачирикала тьма*», *Потому что деревья умеют молчать, // Потому что деревья живут и в неволе*»).

В песне же «Полночное солнце» (1963) интимный лиризм обращения героя-заключённого к возлюбленной обретает вселенский смысл и вместе с тем повышенную личностную напряжённость – при наложении этих признаний на властно напоминающий о себе *хронотоп Заполярья*. Значительную художественную функцию выполняет в песне *композиционная симметрия*, проявляющаяся в *контрастном совмещении в каждой из строк двух противоположных модусов миропереживания*, несхожих пространственных ощущений:

«И будет всё, как мы с тобой хотели,

И будет день твой полон синевой.

А в Заполярье снежные метели,

И замерзает в валенках конвой».

Обращение к возлюбленной в произведении («*И ты меня, наверное, не вспомнишь*», «*Твоё окно рассветным светом полно*» и др.) выполняет функцию внешнего диалогизма, являющегося доминантным признаком организации текста бардовской песни. Лексический повтор «*А в заполярье солнце всходит в полночь, // На полчаса зайдя за горизонт*» говорит о принятии лирическим героем своей судьбы, своего местонахождения, а вот элементы эмоционально-экспрессивной лексики («*И ты звенишь в асфальты каблучками*») передают его ностальгическое состояние. Сравнение «*А в заполярье – снежные метели, // Как лебеди, летят над головой*» и олицетворение «*А в заполярье зацветает камень // И птицы перелётные орут*» придают песне особую романтичность.

«Северный текст» Городницкого вбирает в себя и объёмные пласты исторической памяти – в масштабе как многовекового пути России, так и нелёгкого наследия века XX-го».

Из достоверности живых впечатлений, на почве автобиографических воспоминаний рождаются в стихах и песнях Городницкого художественные *образы-символы*, воссоздающие целостную историческую перспективу минувшего столетия.

«Историческое время органично сплавлено в песенной поэзии Городницкого со временем индивидуального бытия и личностного становления лирического «я»» [Пухова Т.Ф.: 2002, 48].

Итак, в песенно-поэтическом творчестве Городницкого мир Севера явился как одной из заветных лирических тем, так и основой эпических обобщений. ««Северный текст» поэзии Городницкого, органично вписываясь в ткань его лирических медитаций, прирастая персонажным миром, в жанровом отношении эволюционировал от драматургичных сюжетных сценок, «ролевых», стилизованных монологов – к лирической исповеди, масштабной символической панораме и становился почвой для историософских и культурологических обобщений» [там же, 53].

В стихах и песнях барда начиная с 1960-х гг. оформляется внутренне единый разножанровый пушкинский «цикл», где многоплановый образ поэта, его жизненного и творческого пути сражен с самим духом современной ему эпохи, с портретами поэтов пушкинской плеяды.

В «ролевой» песне «Дуэль» (1971), написанной «от лица» спешащего на роковой поединок поэта, в сквозном мотиве «весёлой скачки» бодрые ритмы, творческое переживание героем радости бытия парадоксально соединены с драматичными нотами, которые придают преобладающей в произведении «вакхической» тональности оттенок пронзительной скорби:

«Спешим же в ночь и вьюгу,
Пока не рассвело,
За Гатчину и Лугу,
В далёкое село.
Сгорая, гаснут свечи
В час утренних теней.
Возница к Чёрной речке
Поворотил коней»

Александр Городницкий употребляет в тексте данной песни эмоционально-экспрессивную («Там в *баньке* потемнелой», «Сгорая, гаснут *свечи*», «Возница к

Чёрной речке») и просторечную («Затеплится свеча», «Снимая грусть-тоску», «Поворотил коней») лексику, что говорит о принадлежности произведения к авторской песне.

В песенной «пушкиниане» Городницкого эти философские прозрения получают оригинальное художественное воплощение. В песне «Донской монастырь» (1970) образы пушкинских персонажей введены в русло напряжённых раздумий барда о мистической связи исторических и культурных эпох, о соотнесённости «века гусарской чести» со «вселенскими суетами... века двадцатого»:

«Ах, усопший век баллад,

Век гусарской чести!

Дамы пиковые спят

С Германнами вместе» (анализ языковых средств данного произведения см. выше).

Размышления о Пушкине, его личной судьбе приобретают в целом ряде стихов и песен Городницкого *обобщенно-символический смысл* («Не женитесь, поэты...», «Поэты – изгои природы...», «Дом Пушкина» и др.)».

Художественную весомость приобретает в произведениях Городницкого и хронотоп пушкинских мест России, который составляет основу разворачиваемого здесь «текста» родной культуры.

В написанной от лица Муравьёва «ролевой» песне «Иван Пущин и Матвей Муравьёв» (1983) эмоциональное воззвание к другу-собрату по «сырым рудникам» соединяет горькое видение судьбы декабристов с осознанием необходимости активного личностного противостояния давлению «жестокоего века». Итоговая строфа песни таит вполне определенные ассоциации далекой истории с реалиями «застойной» современности:

«Не ставит ни во что

Нас грозное начальство,

Уверено вполне,

Что завтра мы умрем.

Так выпьем же за то,
Чтоб календарь кончался
Четырнадцатым
Незабвенным декабрем!»

Авторскую песню в данном произведении можно узнать по её диалогизму («*Раскупорим вино, // Мой друг, Матвей Иваныч*»), использовании прецедентных имён («*Пуцин и Матвей Муравьёв*»), просторечной и разговорной лексике («*Штрафной чеченской пуле*», «*Да грамоте детей*», «*Нас грозное начальство*»).

«Развёрнутый поэтический образ эпохи Пушкина, её потрясений спроецирован бардом и на размышления о трагических катаклизмах новейшей российской истории» Соколова И.А.: 2000, 82].

И по сей день, исполняемые Городницким, обращённые к Пушкину произведения, органично вписываются в общий контекст творчества барда, в его самобытную песенно-поэтическую «историософию».

Творчество А. Городницкого, начинавшего свой путь в поэзии в конце 1950-х гг. со сборника «Атланты», стало значимой вехой развития отечественной авторской песни и шире – поэтической культуры второй половины XX в.

Выводы по второй части исследования

Авторская песня (она же бардовская) – общепризнанный культурный феномен. Это многогранное социокультурное явление, в известной мере – общественное движение 50 – 90-х годов XX века, которое возникло как альтернатива «советской массовой песне» – жанру тоталитарного искусства – и подорвало монополию власти на распространение звучащей информации. Тотальная несвобода и тотальная неправда вызвали к жизни этот феномен. «Свое слово о нём еще предстоит сказать специалистам самых разных областей: литературоведам, музыковедам, культурологам, социологам, историкам...» [Жигачева М.В.: 1994, 94]

Но уже сейчас очевидно: песня – это возможность говорения и думания одновременно несколькими текстами: поэтическим, музыкальным и

интонационным (эмоциональным). Она соединяет в себе высочайшие образцы поэтической мысли, способна дополнить смысл стихотворения, иногда внести дополнительные оттенки, усилить необходимые акценты. Но главную роль, несомненно, играет в этом единстве личность исполнителя (автора), его индивидуальная интонация.

Смысл бард-песни заключается в утверждении свободного авторского мироощущения, самостоятельной жизненной позиции, неподвластной цензуре. «Каждой своей песней автор словно хочет сказать: «Это – мой крик, моя радость и моя боль от соприкосновения с действительностью»» [Москвин В.П.: 2006, 58].

Лингвистическими же аспектами текстов авторской песни оказались:

- лексико-тематический (в рамках его выявлены доминирующие лексико-тематические поля в текстах авторской песни),
- стилистический (установлены стилистические особенности лексики текстов авторской песни),
- коннотативный (описана эмоционально-оценочная лексика в текстах авторской песни)
- интертекстуальный (охарактеризованы прецедентные имена в текстах авторской песни),
- текстовый (выявлен диалогизм как ведущая черта организации текста авторской песни)

Анализ доминантных тематических полей лексики авторской песни приводит к выводу, что яркой её чертой является неформальность тематики — авторская песня обращается прежде всего к повседневным проблемам современного человека, ежедневно его волнующим и обсуждаемым им в повседневном обиходе (поездки и путешествия, дружба, общение, преодоление жизненных трудностей и препятствий в жизни).

Таким образом, тематика авторской песни совпадает с тематикой неформального повседневного общения русского человека.

Существенная сниженность используемых языковых средств, высокая эмоциональность текста, диалогизм авторской песни также отражают ориентацию авторской песни на неформальность ее бытования.

Ведущей линией творчества в период расцвета авторской песни была не романтическая песня странствий, а песня протеста. В 1990-е годы протест получил новое звучание в творчестве таких разных по значимости, но довольно известных бард-исполнителей, как Б.Ш. Окуджава, В. Высоцкий, Ю. Визбор, А. Городницкий и др.

Отрадно, что песенная лирика (бардовская поэзия) ныне прочно вошла в программы заключительного этапа школьного литературного образования. Представить себе современный поэтический полифонизм развития лирики конца XX века без авторской песни невозможно.

К сожалению, острая ограниченность во времени не позволяет учителю-словеснику на уроках в достаточной мере полно представить учащимся закономерности и основные этапы развития современной песенной лирики, своеобразии творчества тех поэтов, для которых музыка и стихи – одно целое. А так хочется, чтобы благодаря усилиям словесника появились новые почитатели и рыцари авторской поэзии...

В качестве примера реализации рабочей программы указанного в теме дипломной работы элективного курса мы провели апробацию в форме занятия по одной из тем данного курса, конспект которого оформили в виде Приложения №1.

Заключение

Бардовская, или авторская песня переживала немало взлётов и падений, она то была одним из наиболее признаваемых и любимых жанров, то о ней забывали широкие массы. В действительности авторская песня — не для каждого: она заставляет задуматься, открывает глубинные тайны и чувства, она помогает с иронией, грустью, тоской выразить те мысли, которые трудно передать словами.

Бард — это поэт, который поёт свои стихи народу. Он не ждёт за это вознаграждения, как не ждут вознаграждения собеседники за приятный разговор между собой. «Авторская песня — это всего лишь форма передачи чувств и мыслей поэта» [Стернин И.А.: 2004, 93]. Барды были, есть и будут всегда. Многие полагают, что это явление так и осталось в той жизни вместе с талонами на сахар и походами на овощебазу. Есть несколько бардов, более или менее успешно эксплуатирующих свои старые песни; новых же имён не появляется, а движение авторской песни и вовсе сошло на нет. Между тем, явление это не только не вымерло, но и заметно разнообразило формы своего существования. Фестивалей сейчас чуть ли не больше, чем во времена максимального расцвета бардовской песни. В радио- и телеэфире звучит огромное количество бардовских песен, выходит несколько специальных передач по авторской песне.

В ходе анализа языковых особенностей текстов бардовских песен Юрия Визбора и Александра Городницкого нами был выявлен ряд наиболее часто используемых данными авторами тропов:

– эпитет («И в московском небе *золотая луна*», «*Светлые* года будем мы всегда вспоминать» – Ю. Визбор, песня «Гимн МГПИ», 1953; «Пали *снежные крылья* // на *булыжник багровый*», «*Может снег этот сонный*» – А. Городницкий, песня «Ах, зачем вы убили Александра Второго», 1978 и др.);

– метафора («самолёт – искатель разлук» – Ю. Визбор, песня «Милая моя», 1973; «Когда луна взойдёт, *свеча ночей*» – Ю. Визбор, песня «Передо мною горы и леса», 1978 и др.)

– олицетворение («А в заполярье *зацветает камень* // И *птицы* перелётные *орут*» – А. Городницкий песня «Полночное солнце», 1963; «И *разносит* песню

ветер», «Автомат приник к стене» – Ю. Визбор, песня «Парень из Кентукки», 1953 и др.).

– сравнение («Море, Каспий, *будто* крашено синею краской» – Ю. Визбор, песня «Остров сокровищ», 1972; «А в заполярье – *снежные метели*, // *Как лебеди*, летят над головой» – А. Городницкий песня «Полночное солнце», 1963 и др.)

– ирония («И парту бросил он с шестого этажа, // *Но, к сожалению для школы, не попал*» – Ю. Визбор, песня «Волейбол на Сретёнке», 1983; «В двадцатом веке, где иные нравы, // Где битвы посерьёзнее Полтавы» – А. Городницкий песня «Шестидесятники», 1995 и др.).

Среди наиболее часто употребляемых синтаксических средств выразительности:

– обращения («*Православный*, глянь-ка», «Ты, *мортира*, грянь-ка» – А. Городницкий «Песня строителей петровского флота», 1972; «*Александра, Александра*»; «*Он пробьется, Александра*» – Ю. Визбор, песня «Александра», 1979 и др.);

– вопросительные предложения («Кто может нам сказать, какой // Век на дворе?» – А. Городницкий, «Песня декабристов», 1963; «Где ж станция с названьем «Правдивые миры»?», 1979 – Ю. Визбор, «Песенка о наивных тайнах» и др.);

– восклицательные предложения («Эта песня, понимаешь, // *Посвящается тебе!*» – Ю. Визбор, «Вечерняя песня», 1958; «Ах, усопший век баллад, // *Век гусарской чести!*» – А. Городницкий, песня «Донской монастырь», 1970 и др.).

Так же мы выделили большое количество лексических средств выразительности речи. Чаще всего в текстах Ю. Визбора и А. Городницкого можно встретить следующие:

– разговорная лексика («*Любого бить врага*» – Ю. Визбор, песня «Учения», 1956; «*Бродит* за ангарами северная выюга» – А. Городницкий, «Песня полярных лётчиков», 1959 и др.);

– просторечная лексика («А в том, что без тебя мне не *житьё*» – Ю. Визбор, песня «Передо мною горы и леса», 1978; («Пусть болтают *зазря* о весеннем расстреле» – А. Городницкий, песня «Колымская весна», 1995 и др.);

– эмоционально-экспрессивная лексика («*Сторонушка* лесистая, *Сторонушка* моя...» – Ю. Визбор, песня «Учения», 1956; («Снег за *окошком* кружится» – А. Городницкий, песня «Снег», 1958 и др.);

– жаргонизмы («Мне *корешей* своих видать» – Ю. Визбор, песня «Окраина земная», 1965; «И туда, где не знают ни *шмона*, ни драк» – А. Городницкий, песня «Колымская весна», 1995 и др.).

Проведённый анализ лингвистических аспектов текстов авторской песни показал, что доминантными лексико-тематическими полями текстов авторской песни являются:

– туризм и путешествия (дорога, путь, горы, костёр, лес, рюкзак, поезд, вокзал, вагон, песня, гитара, штормовка, комары, привал, перевал, котелок, топор, палатка, дождь, роса, туман, искры, ночь, мошка, вершины, электричка, дым, весло, байдарка, кеды, ветер, бродяги, гроза, материк, попутчик и др.);

– общение (говорите, разговор, пообщаемся, тихо говорили, скажите мне, слушаю, балагурь, я её спросил, все уши прожужжал, давай поговорим, пожалуйся, поддакивал, в шутку ругал, оплакивал, губы шептали, развели разговоры, слова не нужны, найду лучшие слова, добрые слова, много ласковых слов, заведу беседу, для души разговор, разговор по душам, и течёт разговор, пойдёт разговор, расскажи мне всю жизнь, поведаешь о том, о чём потом не скажешь, недосказаны слова и др);

– дружеский круг (друг, друзья, дружба, дружеский, разговор, руки (рука), плечо, глаза, песня, мы, вы, люблю, ждать, жду, стол, застолье, посидим, костёр, верность, тепло, сердце, старые друзья, заслушалось, товарищ, братство, союз, пленить, вспомним, собрались, пламя, искры, выпьем, чаша, не унывай, улыбнись и др);

– трудности и препятствия в жизни (тайга, дожди, непроходимая дорога, солнца не видно, до «чёртиков» усталый, рубахи к телу липнут, качка, штормы и

метели, белый ад, с трудом даётся каждый шаг, нетопленная землянка, пурга, груз под силу лишь циклопам, комарьё, гребни диких гор, друзей ушедших голоса, житейские метели, болит душа, душа плачет, друзей косили, грехи, скитанья и ошибки, залил водкой больную душу, нет добра меж людей, поплачем, совестью терзаться, участь нестерпима, дожди, похожие на слёзы, цепи поредели, нас осталось мало, души незаживающий ожог, стонал, теряем мы лучших товарищей, спасите наши души, и режут в кровь свои босые души и др.).

Ярким стилистическим признаком авторской песни является высокая частотность в текстах сниженной, преимущественно разговорной лексики (бродяжил, поднатаскался, ночь напролёт, судьба разметала, сгинули, денёк нагрянет, стоят над душой, скоротаем вечерок, чертям назло, хаживать по Риму, целковый, глаза таращит, лупит пулемёт, на всякий пожарный, коняга, у чёрта на рогах, блажь налетела, старый драндулет, кутерьма, сигаю, дребедень, вертихвостки, гонять чай, ёлки-палки, намылить холку, скупердяй и др), а также наличие просторечной лексики (заместо, вона где, пособи, всех делов-то, цельный день, в евопном деле, супротив, ейный дядя, чтой-то замечаю, глянь-ка, харчи, небось он ходит по кинам, у ей диплом, с ейным мужем, с устатку и др).

В текстах авторской песни высоко употребительна эмоционально-оценочная лексика, причём в её составе заметно доминируют единицы с положительной оценкой и эмоцией (как системной, так и контекстуальной) - это более 65% всей зафиксированной оценочной лексики (милый, добрый, хороший, любимый, дорогой, любовь, нежность, друг, прекрасный, близкий, лучший (самый лучший, лучше нас), сладкий (миг), светлый (помыслы, мгновения) родной, прекрасно, весело (весёлые, веселье), искренно (говорим, поём), божественная (рука, гитара, звук), славный (славно), дивные люди благодать и др.

Специфика авторской песни — интеллектуальные и духовные мотивы в общении, что находит отражение прежде всего в широком использовании в текстах песен прецедентных имён, которые отражают высокий образовательный и культурный статус исполнителей и слушателей авторской песни (Феллини, Азнавур, Чюрленис, Левитан, Волошин, *Окуджава*, *Пушкин*, Моцарт, Бетховен,

Гоголь, *Пётр Третий*, Грин, Дебюсси, Модильяни, Маленький принц, Григ, братья Гримм, Чайковский, Чехов, Ассоль, Золушка, Галатея, Киплинг, Шопен, Дульсинея Дездемона, Мольер, Жюль-Верн, Дюма, Гендель, Верди, Дали и мн. Др.).

Доминантным признаком организации текста авторской песни является диалогизм, который представлен в двух формах — диалогизм внутренний и внешний. Внутренняя диалогичность текста авторской песни проявляется в широкой представленности в текстах коммуникативной лексики (говорить, сказать, общение, общаться, спросить, ответить, слушать, молчать, поддакивать, разговор, беседа и т д), широком использовании диалога как формы построения текста песни, а также в широком и разнообразном изображении процесса общения в содержании авторской песни — в самом тексте песни часто пересказывается некий коммуникативный сюжет, разговор на определенную тему.

Внешняя диалогичность текста проявляется в таких языковых формах как многочисленные обращения автора-исполнителя к своему партнёру по общению, вопросы к слушателю, многочисленность призывов и просьб, адресованных слушателю.

Выявленные языковые особенности бардовской песни (диалогичность, наличие большого количества разнообразных тропов, использование эмоционально-экспрессивной, разговорной, просторечной лексики, широкое использование в текстах песен прецедентных имён, неформальность тематики) будут способствовать целям литературного образования в старшей школе. И, как мы и предполагали в начале исследования, можно говорить о том, что изучение бардовской песни способствует выявлению творчески одарённой личности, формированию творческой активности и гражданской позиции у подростков.

Также, мы с уверенностью говорим о том, что заявленные задачи работы были реализованы в полном объёме, цель исследования достигнута.

Список литературы:

1. Андреев Ю.А. Наша авторская: история, теория и современное состояние самодеятельной песни. -М., 2001.
2. Аннинский Л. А. Первопропеец // Визбор Ю. И. Сочинения. В 3 т. М., Локид-Пресс, 2001.
3. Абросимова Е.А. Семиотика бардовской песни. Дис. .канд. филол. наук / Абросимова Е.А. Омск, 2006.
4. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. - М.: Языки русской культуры, 1999.
5. Аскольдов С. А. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: Антология. М., 1997.
6. Бабенко Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: Учебник; Практикум / Л.Г. Бабенко, Ю.В. Казарин. - М.: «Флинта», 2003.
7. Бакина М.А. Устойчивые языковые формулы в поэзии XX в. (на материале поэзии Д. Бедного и Б. Слуцкого) // Очерки истории языка русской поэзии XX века. - М.: «Наука», 1995.
8. Беленский Л.П. «Возьмемся за руки, друзья!» Рассказы об авторской песне / авт. - сост. Л.П.. -М., 1990.
9. Беленский Л.П. - «Среди нехоженных дорог одна - моя»: Сб. туристских песен - М.:Проф-издат, 1989.
10. Варламова В.В. Способы выражения временных значений в современном русском языке. // Русский язык в школе. - 2005. - №4.
11. Вежбицкая А. Понимание культур через посредство ключевых слов. М.: Языки славянской культуры, 2001.
12. Визбор Ю.И. Монологи со сцены: О себе. О кино. О песне / Лит. запись Терентьева О.Л. - М.: «Гудьял-Пресс», 2000.
13. Визбор Ю.И. «Не верь разлукам, старина» - М.: Изд-во Эксмо, 2006.
14. Визбор Ю. И. Указ. соч. Т. 3. 1999
15. Всеволодова М.В. Способы выражения временных отношений в

современном русском языке. - М., 1975.

16. Голосова Т.М. Отношения одновременности и последовательности в структуре художественного времени текста // Русский язык в школе. - 2001. - №5.

17. Голуб И.Б. Стилистика русского языка / И.Б. Голуб. - 8-е изд. - М.: Айрис-пресс, 2007.

18. Голубкова А.А. Вглубь авторской песни / А.А. Голубкова / Вестник Московского университета. Сер.9. Филология. 2003. - № 4.1

19. Городницкий А. М. Сочинения. 2002

20. Грачев А. П. Наследие авторской пени и песенная поэзия восхождения. Челябинск, 2004.

21. Доманский Ю. В. Вариативность и интерпретация текста: (Парадигма неклассической художественности). Автореф. докт. дисс. М., РГГУ, 2006.

22. Жигачева М.В. Эволюция жанра баллады в русской поэзии 60-80-х годов XX века: Автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. - М.: МГУ, 1994.

23. Зайцев, В.А. Русская поэзия XX века: 1940-1990-е годы: учеб. пособие / В.А.Зайцев. - М., 2001.

24. Казарин Ю.В. Поэтический текст как система. - Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1999.

25. Климович В. Гитара в авторской песне: От трех «блатных» аккордов до джазового аккомпанемента. Школа игры на примерах. - Гомель-Минск, 2003.

26. Кубрякова Е.С. Категоризация мира: пространство и время Вст. слово. // Категоризация мира: пространство и время. - М.: «МГУ», 2007.

27. Кулагин, А.В. Высоцкий и другие: сб. статей / А.В.Кулагин. - М., 2002.

28. Лейдерман, Н.Л., Липовецкий, М.Н. Современная русская литература: В 3-х кн.: учеб. пособие / Н.Л.Лейдерман, М.Н.Липовецкий. - М., 2001. Москвин В.П. Стилистика русского языка. Теоретический курс / В.П. Москвин. - Изд. 4-е, перераб. и доп. - Ростов н/Д: Феникс, 2006

29. Ничипоров И.Б. Авторская песня в русской поэзии 1950 - 1970-х гг.:

творческие индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, литературные связи: монография / И.Б.Ничипоров. - М.: МАКС Пресс, 2006.

30. Ничипоров И.Б. Песенно-поэтическая антропология. Люди трудных профессий в изображении Ю.Визбора и В.Высоцкого/ И.Б.Ничипоров // Развитие личности. - 2003. - №2.

31. Ничипоров И.Б. Пособие по русской литературе XX века для поступающих на филологический факультет МГУ им. М.В.Ломоносова: Для заочных подготовительных курсов: учеб.-метод. пособие / И.Б.Ничипоров, А.В.Леденев. - М.: МГУ, 2004.

32. Ничипоров, И.Б. Фольклорная традиция в песенной поэзии Ю.Визбора / И.Б.Ничипоров // Вторые Лазаревские чтения: материалы всерос. науч. конф., Челябинск / Челяб. гос. академия культуры и иск-ва. - Челябинск, 2003.

33. Новиков Вл.И. Авторская песня как литературный факт / Вл.И.Новиков // Авторская песня. - М., 2002.

34. Ожегов С.И. Словарь русского языка. - М.: «Русский Язык», 1990.

35. Окуджава Б. Ш. Стихотворения. СПб., Академический проект, 2001.

36. Пухова Т.Ф. «Городской романс и авторская песня»: Сб. статей /. Воронеж, 2002.

37. Резник И.В. Функционально-семантическое поле темпоральности: логико-семантическая категория и языковые средства ее выражения: АКД. - М., 1998.

38. Соколова И.А. Формирование авторской песни в русской поэзии (1950-1960-е гг.): Канд. дис. - М.: МГУ, 2000.

39. Стернин И.А. Песня и русское общение / И.А. Стернин // Коммуникативные исследования. Вып. 18. - Песня как коммуникативный жанр / Под ред. И.А. Стернина. - Воронеж: Истоки, 2004.

40. Франк С. Л. Светлая печаль // Пушкин в русской философской критике. М., 1990.

41. Хализев В. Е. Теория литературы. М., 1999.

42. Яковлева Е.С. Время и пора как сигнал приступить к действию // Русский язык в школе. - 1993. - №1.
43. Якушева А.А. Песня - любовь моя. - М.: «Локид-Пресс», 2001.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Приложение №1

Конспект занятия №10.

Предмет: элективный курс «Языковые особенности бардовской песни».

Класс: 10.

Учитель: Афиндулиди Ирина Геннадьевна.

Тема занятия: Песенно-поэтическое творчество Ю.Визбора.

Место занятия в системе данного курса: 10-е занятие.

Тип: «открытие нового знания».

Цели урока:

Содержательная цель: создание условий для осмысления блока новой учебной информации о песенно-поэтическом бардовском творчестве Ю. Визбора, применяя их в знакомой и новой учебной ситуации.

Деятельностная цель: расширение понятийной базы у учащихся за счёт включения в неё новых элементов.

УУД:

1. предметные: расширение и систематизация научных знаний о языке; осознание взаимосвязи его уровней и единиц; совершенствование видов речевой деятельности (аудирования, чтения, говорения и письма), обеспечивающих эффективное овладение разными учебными предметами

2. метапредметные:

коммуникативные: владеть монологической речью; адекватно использовать речевые средства для решения учебных задач; осуществлять речевой самоконтроль в процессе речевой деятельности;

регулятивные: соотносить цели и результаты своей деятельности; вырабатывать критерии оценки и определять степень успешности работы;

познавательные: владеть разными видами аудирования; анализировать, сравнивать, делать выводы, устанавливать закономерности, строить рассуждения;

личностные: формирование коммуникативной компетентности в общении и сотрудничестве со сверстниками, в процессе образовательной, общественно полезной, учебно-исследовательской, творческой и других видов деятельности.

Методы обучения: словесные (беседа); наглядные (работа с доской, с раздаточным материалом).

Формы обучения: индивидуальная, групповая.

Оборудование: компьютерная презентация, проектор, экран, меловая доска, тетради, раздаточный материал.

Ход занятия:

<i>№ п/п</i>	<i>Этап урока</i>	<i>Деятельность учителя</i>	<i>Деятельность учащихся</i>	<i>Время</i>
1	Мотивационный этап	Приветствие. Определяет готовность учащихся к работе. Проверяет наличие учебного материала, дидактического материала, тетради.	Проверяют готовность рабочего места.	1-2 минуты
2	Этап актуализации знаний по предложенной теме и осуществление первого пробного действия	Проводит беседу по вопросам. Предлагает сформулировать тему урока. Записывает тему урока на доске.	Отвечают на вопросы. Обозначают тему урока: Записывают тему урока в тетрадях.	2-3 минуты
3	Выявление затруднения: в чем сложность нового материала, что	Выделение и запись учащимися проблем, которые связаны с языковыми особенностями бардовских песен Ю. Визбора в контексте	Называют проблемы, связанные с темой занятия (н-р: какие жанровые разновидности чаще всего встречаются в текстах	7 минут

	именно создает проблему, поиск противоречия	общих языковых особенностей бардовских песен.	бардовских песен данного автора, какова тематика его творчества и др.).	
4	Разработка проекта, плана по выходу из создавшегося затруднения, рассмотрения множества вариантов, поиск оптимального решения	Внимательно слушает, вносит поправки по мере необходимости.	Называют варианты деятельности по выходу из создавшегося затруднения, рассмотрения множества вариантов, поиск оптимального решения возникшей проблемы.	3-4 минуты
5	Реализация выбранного плана по разрешению затруднения	Организует работу в малых группах (или индивид.): представляет задания.	Работа в малых группах (или индивид.): определяют порядок выполнения предложенных учителем заданий для более эффективного достижения поставленной цели.	2 минуты
6	Первое закрепление нового знания	Организует проведение задания.	Работают над заданием: сравнивают тексты авторских песен, определяют их жанровую и тематическую принадлежность, путём обнаружения тропов, фигур речи, средств выразительности и т.п.	6-8 минут
7	Самостоятельная работа с	Организует проверку по эталону, фиксирует названные	Проверяют получившийся результат по представленному	4 минуты

	проверкой по эталону	затруднения и пути решения возникновения подобных ошибок в будущем.	учителем эталону, называют затруднения, предлагают пути решения возникновения подобных ошибок в будущем.	
8	Включение в систему знаний и умений	Актуализация знаний при помощи теста по теме (определение средств выразительности речи, жанровой и тематической принадлежности текстов песен Ю.Визбора; название тропов и фигур речи и т.п.).	Выполняют задания теста по теме.	1-2 минуты
9	Рефлексия	<p>Просит ответить на следующие вопросы:</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>О чем сегодня шла речь на нашем уроке?</i> - <i>Какие трудности у вас появлялись в процессе работы?</i> - <i>Как вы их преодолевали?</i> - <i>Дайте оценку нашей работе: поднимите гитару вашего настроения (улыбка – всё понравилось, прямая линия – что-то пошло не так, улыбка с опущенными уголками губ – мне ничего не понравилось).</i> <p><i>*Было ли вам комфортно и интересно во время урока?</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Возникли ли у вас вопросы по данной теме?</i> 	<p>Отвечают на вопросы.</p> <p>Актуализируют, полученные в ходе занятия, знания.</p>	2 минуты
10	Комментирован	Раздает листы с домашним	Записывают домашнее	2

	ное домашнее задание	заданием, комментирует выполнение задания (опережающее д/з – работа с текстами бардовских песен А. Городницкого по определению языковых средств).	заданию. Задают вопросы, если возникли затруднения при их понимании.	минуты
--	----------------------	---	--	--------