

дожника. "Сеньйором літератури" називає його Остап Тарнавський [12]. "Над творчістю Романа Купчинського ніхто не потребує собі ушити голови, - пише Іван Кедрин, - вона прозора, чітка, приступна формою і змістом, хоч та форма високомистецька, а зміст видно у кожному, навіть двострофовому ліричному вірші і в кожному фейлетоні" [8].

У найзагальнішому виразі саме цьому поколінню вдалося по втраті України як дому реального збудувати її духовну візію. Підпорою служили найбільші моральні поняття: християнство, гуманізм, патріотизм.

Література:

1. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ століття. – Тернопіль: Джура; Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2000. – 338 с.
2. Ващенко Г. Український ренесанс 20-х років ХХ ст. – Нью-Йорк, 1949. – 149 с.
3. Гермайзе Й. Нариси з історії революційного руху на Україні. – К., 1926. – 198 с.
4. Гузар І. Україна в орбіті європейської мислі. – Торонто – Львів, 1995. – 174 с.
5. Гунчак Т. Україна: перша половина ХХ століття. – К.: Либідь, 1993. – 287 с.
6. Залізник М. Українська популярна література. – Львів: Видання Галицькі, 1909. – 39 с.
7. Ільницький М. Західноукраїнська та емігрантська поезія 20-30-х років. – К.: Товариство «Знання» України, 1992. – 48 с.
8. Кедрин І. У межах зацікавлення. – Наукове товариство ім. Шевченка: Бібліотека українознавства. – Т. 53. – Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1986. – 523 с.
9. Левчук Л. Західноєвропейська естетика ХХ століття. – К.: Либідь, 1997. – 224 с.
10. Рахманний (Олійник) Р. Літературно-ідеологічні напрямки в Західній Україні (1919-1939 роки). – К.: Четверта хвиля, 1999. – 229 с.
11. Субтельний О. Україна: Історія. – К.: Либідь, 1991. – 507 с.
12. Тарнавський О. Літературний Львів 1939-1944. – Львів: Просвіта, 1995. – 136 с.
13. Тисяча років української суспільно-політичної думки: У 9 т. – К.: Дніпро, 2001. – Т. УІІ (20-ті – 40-ві роки ХХ ст.). – 439 с.
14. Чикаленко Є. Спогади: 1861-1907. – Нью-Йорк, 1955. – 385 с.
15. Шерех Ю. Вплив Західної України на формування української літературної мови. – Львів: Просвіта, 1997. – 140 с.

Татьяна ВОЛКОВА (Кельце, Польща)

НАРАТИВНОЕ НАЧАЛО В АВТОРСКОЙ ПЕСНЕ 60-70-х ГОДОВ

Неотъемлемой частью русской культуры XIX-XX веков стал городской романс. Он оказал большое влияние на песни А.Вертинского и явился одним из истоков авторской песни 60-70-х годов XX века, своеобразно преломившись в песнях Булата Окуджавы, Александра Галича, Владимира Высоцкого. Их стихи-песни, как известно, пользовались большим успехом, а песни Высоцкого – успехом феноменальным, в какой-то мере неожиданным для самого поэта.

Нечто подобное в начале века произошло с песнями А.Вертинского, которые как бы составили прелюдию авторской песни 60-70-х годов. Интересно, что А.Вертинский

сам удивлялся успеху своих песен, признаваясь, что поэт он «довольно скромный», а композитор «наивный», певец далеко не выдающийся. Так что же, в таком случае, вызвало ошеломляющий успех его песен? Это то, что роднит его песни с авторской песней 60-70-х годов и в чём можно усмотреть несомненное влияние жанра городского романа. Успех к Вертинскому пришёл тогда, когда он, по собственному признанию, стал писать песенки-новеллы, где был сюжет («Жамэ», «Бал господен», «Лиловый негр» и др.). Это во-первых. Во-вторых, он начал писать и петь обо всём и обо всех, потому и «попал в точку», неожиданно и для публики и для себя. Он одним из первых соединил «быт и бытие», реалистические, конкретные приметы быта и их романтическое освещение. Он обратил внимание в поэзии на «маленького», обычного человека, сделав его героем песен, сохранив в них лирическую, романсовую исповедальность.

Названные особенности стали характерными приметам поэтического стиля авторских песен Б.Окуджавы, А.Галича, В.Высоцкого. Так, последний называл свои песни новеллами, для него важно было, чтобы в песнях «что-то происходило».

Характерно, В.А.Зайцев отмечает, что в лирике Б.Окуджавы, «утверждается красота и поэзия обычной, будничной жизни. В ней хорошо ощутима земная основа, жизненная почва, на которой вырастает чувство-переживание, и вместе с тем – романтическая открытость в восприятии и творческом воссоздании самых обыденных явлений» [4, 157].

«Земная основа» - это то, что теснейшим образом связано с повествовательным началом в песнях. Особенностью жанра авторской песни является то, что в её основе не просто лежит чувство-переживание, это всегда рассказ о судьбах обычных людей, это чувство-переживание, вырастающее на почве рассказа, сопряжённого с ним.

Не случайно, а, думается именно вследствие этого песни Окуджавы, Галича, Высоцкого пользовались большой популярностью. Впервые это со всей отчётливостью проявилось в поэзии Булата Окуджавы. В стихотворении, посвящённом Новелле Матвеевой, он писал:

Мы – романтики старой закалки
из минувшей и страшной поры.
Мы явились на свет из-под палки,
Чтоб воспеть городские дворы.
[6, 363].

«Воспеть городские дворы» - рассказать о судьбах обычных людей. Именно стремление раскрыть, показать эти судьбы и повлекло за собой нарративность создаваемых произведений. Повествовательное начало отчётливо проявилось в таких песнях, как «Ванька Морозов», «Король», «До свидания, мальчики», «Песенка о солдатских сапогах», «Песенка про чёрного кота», «Старый король», «Мне нужно на кого-нибудь молиться...», «Бумажный солдатик», «Голубой шарик» и другие. Все эти произведения можно разделить условно на три группы: те, в которых видна конкретная человеческая судьба или характер: «Ванька Морозов», «Король», «Старый пиджак», «Письмо к маме», «Песенка о Моцарте» и другие; песни-обобщения о судьбе поколения: «До свидания, мальчики», «Песенка о солдатских сапогах», «Белорусский вокзал» и другие; третью группу составляют песни аллегорического содержания: «О кузнечиках», «Мне надо на кого-нибудь молиться», «Старый король», «Ночной разговор», «Письмо Антокольскому» и другие.

В них, даже если рассказ начинается от имени имперсонального автора, субъектное «я» поэта или субъектное «мы», как это и свойственно лирическим произведениям, непременно выступит на первый план. Характерны в этом смысле окончания песен

«Ванька Морозов» и «Король»: прямое обращение автора к герою и к читателям, слушателям:

Ах, Ваня, Ваня, что ж ты, Ваня?
Ведь сам по проволке идёшь!
[6, 33].
Но куда бы я ни шёл, пусть какая ни забота
(по делам или так, погулять),
всё мне чудится, что вот за ближайшим поворотом
Короля повстречаю я опять.
[6, 50].

В песне «Старый пиджак» «я» поэта и «я» рассказчика сливаются, в центре внимания оказывается образ портного, но смысл песни не в создании его образа (он оказывается сопутствующим), а в лирической концовке, ради которой и писалось это произведение:

Он представляет это так:
едва лишь я пиджак примерю –
опять в твою любовь поверю ...
Как бы не так. Такой чудак.
[6, 82].

Окуджава не отделял себя от своего поколения, вот почему в его песнях рассказ нередко ведётся от имени субъектного «мы»: «Песенка о солдатских сапогах», «Белорусский вокзал», «До свидания, мальчики» и другие. Вообще субъектное «мы» и субъектное «я» в его песнях находятся как бы на равных правах: и то, и другое выступают нередко в роли нарратора.

Особенностью стиля Окуджавы является то, что он любил сюжеты-аллегии. Здесь неважно, кто выступал в роли рассказчика – субъектное «мы» или субъектное «я», или имперсональный автор, важно то, что роль автора остаётся во всех случаях ведущей и велика степень близости нарратора к читателю:

Не доверяли вы ему
своих секретов важных,
а почему?
А потому,
что был солдат бумажный.
[«Бумажный солдатик», 6, 72].

«Я» поэта чётко высвечивается в сюжетно-аллегорических повествованиях песен «Мне надо на кого-нибудь молиться», «Ночной разговор». Более того, аллегория, сюжет ярче подчёркивают своеобразие личности автора. В песне «Мне нужно на кого-нибудь молиться» этому способствует смена форм повествования: начинается рассказ от имени персонажа (муравья), выражающего личностную сущность автора:

Мне нужно на кого-нибудь молиться.
Подумайте, простому муравью
вдруг захотелось в ноженьки валиться,
поверить в очарованность свою!
[6, 73]

Но затем повествование переходит к имперсональному автору:

Такие переходы в конечном счёте подтверждают слова самого Окуджавы: «Вы знаете, я думаю, что задача художника – музыканта ли, поэта ли, прозаика, живописца – во все века и времена всегда одна и та же: имеющимися в его распоряжении средствами рассказать о себе, выразить себя. Что и я – по мере своих возможностей и сил – пытаюсь сделать» [6, 71].

Соединение аллегорической сюжетности с лирической исповедальностью, близость к персонажам, но и сохранение определённой дистанции, свобода общения с адресатом (читателем) – это специфические приметы поэтического стиля Булата Окуджавы. Характерно, что он не выделял себя из массы людей, живущих рядом, он – один из них, он такой же, как они.

В стихотворении «Московский муравей» (реализация поэтической метафоры «Москва-муравейник») поэт замечает: «Ах, этот город, он такой похожий на меня ...». Поэт – один из многих, таким он видит и осознаёт себя – типичным, равным другим своим современникам: «И я думаю, что бумажный солдат, если он когда-то нашёл отклик в душах других людей, наверное, это явление более распространённое, чем я сам, со своими слабостями и неудачами житейскими» [6, 71].

Вот почему в стихотворных песенках-новеллах Окуджавы так легко меняются местами автор и персонаж, идёт свободная смена форм повествования, а нарратор и читатель оказываются так близки друг к другу.

Сюжетность свойственна и авторской песне Александра Галича. Однако, здесь ситуация несколько иная. Галич как автор уходит в тень, отступает на второй план, а рассказчиками у него чаще всего выступают сами персонажи. Если Окуджава – один из многих, то Галич показывает многообразие многих: это и Леночка Потапова, вышедшая замуж за «царственного красавца» Ахмет Али-Паша, это и маляры с истопником, принимающие «Столичную» от стронция, и бывший зэк, «протрубивший» в лагерях «20 лет», и герой «Городского романса», променявший любимую на Тонькиного папу с «холоуями» и секретаршами, и палач, мечтающий взять под стражу Чёрное море, и с изуродованной психикой герой «Больничной цыганочки», и проштрафившийся муж «товарища Парамоновой» из «Красного треугольника», и многие другие. Рассказчик в песнях Галича многолик, его многоликость и хотел представить автор. Поэтому и манера рассказа в песнях А.Галича сказовая: характер мышления и речь персонажей-рассказчиков резко отличны от авторской:

...Чуствуем с напарником: ну и ну!

Ноги прямо ватные, всё в дыму.

Чуствуем – нуждаемся в отдыхе.

Чтой-то нехорошее в воздухе.

[«Про маляров, истопника и теорию относительности», 3, 12].

В том, как строил речь персонажей Галич, как точно воспроизводил их язык, называется дар драматурга, которым он владел, ибо язык его песен так же разнообразен, как и сами персонажи. Здесь и жертвы, и палачи, и обыкновенные обыватели, и сломленные жизнью люди. Поскольку песни носят в основном сатирический характер, то естественно, отрицательных персонажей вполне достаточно. А.Галич реже использовал форму субъектного «мы», чаще рассказ идёт от субъектного «я». Видимо, это связано с

тем, что он хотел глубоко показать сознание своих персонажей, давая им возможность самораскрываться. Глубже песни хлестко разоблачали тоталитаризм, показывали изломанные человеческие души и судьбы. Поэтому форма имперсонального автора-рассказчика, как, например, в песнях «Леночка», «Заклинание», «Весёлый разговор» у него встречается не так уж часто.

Однако и при использовании этой формы, от третьего лица, он выражал в несобственно-прямой речи мысли и чувства своих персонажей, их сознание, потому эта форма повествования легко переходит порой в форму рассказчика от первого лица, когда персонаж начинает исповедываться:

И по пляжу, где под вечер по двое,
Брёл один он, задумчив и хмур.
Это Чёрное, вздорное, подлое,
Позволяет себе чересчур!

Волны катятся, чёртовы бестии,
Не желают режим понимать!
Если б не был он нынче на пенсии,
Показал бы им кузькину мать!

Ой, ты море, море, море, море Чёрное,
Не подследственное жаль, не заключённое!
На Инту б тебя свёл за дело я,
Ты б из чёрного стало белое!

Помилуй мя, Господи, помилуй мя!
[«Заклинание», 3, 22].

Высшая казуистика заключена в обращении к Богу. Молитвенное «Помилуй мя, Господи, помилуй мя!» рефреном проходит через всю песню: исполненный «праведной» ненависти палач апеллирует к Богу.

Но и для Галича, как для поэта, важно было не просто показать характеры и судьбы, но и осмыслить их, понять их сущность, сферу их внутренних переживаний и эмоций, осознать, наконец, в плане широких обобщений, что происходит. Поэтому и он не чуждается аллегоризма – «Закон природы Подражание Беранже», «Ночной дозор», «Колыбельный вальс», «Виновники найдены» и другие. Однако он любил и прямые излияния, они как вспышки молний, врвались в его стихи, перемежались с песнями повествовательными!

Понимая, что нет в оправданиях смысла,
Что бесчестье кромешно и выхода нет,
Наши предки писали предсмертные письма,
А потом, помолвившись:

«Во веки и присно ...» -

Запирались на ключ – и к виску пистолет.
А нам и честь, и чох, и чёрт –
Неведомые области!
А нам – признание и почёт

За верность общей подлости!
А мы баюкаем внучат
И ходим на собрания,
И голоса у нас звучат
Всё чище и сопраннее!
[3, 163].

Галич был исключительно совестливым человеком, он одним из первых заговорил, запел о той правде, которая скрывалась, упорно замалчивалась. В этом смысле и в плане форм отражения жизни своих современников он оказался ближе всего к Владимиру Высоцкому. Не случайно у них оказалось много общего в манере повествования в песнях, а их самих порою (и очень часто!) путали с персонажами их песен. Характерно, например, признание Александра Меня, поразившегося непохожести автора с персонажами его песен при их первой встрече с Галичем: «Я увидел его сразу, когда он, такой заметный, высокий, появился на пороге церкви. Он пришёл с нашим общим знакомым, композитором Николаем К. Не помню сейчас (прошло уже больше 15 лет), условливались ли мы заранее, но я сразу узнал его, хотя фотографий не видел. Узнал не без удивления. Знаете, читатель часто отождествляет писателя с его героями. Так вот, для меня Александр Аркадьевич жил в его персонажах, покалеченных, униженных, протестующих, с их залихватской бравадой и болью. А передо мной был человек почти величественный, красивый, барственный ... Это был артист – в высоком смысле этого слова. Потом я убедился, что его песни неотделимы от блестящей игры» [5, 264].

Трагедией Галича стала эмиграция в том смысле, что он оказался как поэт без языковой подпитки. На это обратила внимание И. Грекова: «Человек жил языком, дышал им, впитывал его со всеми вульгаризмами, трюками, фокусами, традициями. Изгнанный за границу, он потерял самое для себя важное – язык. Хотя говорил по-английски, французски, немецки достаточно бегло. Но что такое «беглое говорение» по сравнению с артистическим владением всеми тонкостями, всеми оттенками, всеми обертонами языка?» [5, 265-266].

Виртуозное владение языком, многообразие лиц, жанровое разнообразие песен мы видим и у Высоцкого. И у него наряду с песнями-сатирами, песнями-пародиями, песнями-стилизациями есть песни-новеллы, песни-трагедии, песни-комедии, песни-романсы, ролевые песни-монологи, песни-диалоги. Как и Галич, он стремился показать персонажей, как бы выхваченных из самой гущи жизни. Язык его песен так же ориентирован на просторечие и ярко индивидуализирован. Его ролевые песни-монологи и песни-диалоги являлись как бы сколками самой жизни. И, пожалуй, никому из поэтов авторской песни не удалось так широко, многообразно представить повседневную жизнь 60-70-х годов XX века, как это удалось В. Высоцкому. Справедливо замечание Вл. Новикова о том, что поэт создал в своём творчестве «своеобразную песенную энциклопедию российской жизни» тех лет [2, 7].

Кровную связь Высоцкого как певца и человека с народной средой подчеркнул Юрий Визбор: «Откуда взялся этот хриплый рык? Эта луженая глотка, которая была способна петь согласные? Откуда пришло ощущение трагизма в любой, даже пустяковой песне? Это пришло от силы. От московских дворов, где сначала почиталась сила, потом – всё остальное. От детства, в котором были ордера на сандалии, хилые школьные винегреты, бублики «на шарап», драки за штабелями дров. Волна инфантилизма, захлестнувшая в своё время всё песенное творчество, никак не коснулась его. Он был

рождён от силы, страсти его были недвусмысленны, крик нескончаем. Он был отравителем эстетам, выдававшим за правду милые картинки сочинённой ими жизни.» [1, 8].

Наиболее характерную для Высоцкого форму рассказа в авторской песне поэт определил сам: «Мне пишут в письмах, был ли я тем, от имени кого пишу: не был ли суфлёром, не воевал ли, не «трудился» ли на Севере, не был ли шахтёром и так далее. Это всё происходит от того, что почти все мои песни написаны от первого лица: я всегда говорю «я», и это вводит некоторых людей в заблуждение» [1, 125]. И далее поэт поясняет, почему эта форма оказалась для него наиболее подходящей. «Так чтобы вы не обижались за тех людей, от имени которых я пою, хочу вам сказать, что это просто очень удобная форма, писать «от себя», - тогда всё получается лирика. Под лирикой не надо понимать только любовную лирику, есть и другая: это всё, что из себя. И ещё: в отличие от моих друзей – поэтов, которые занимаются только поэзией и чистым стихосложением, я – актёр, я сыграл много ролей и в театре, и в кино и очень часто бывал в шкуре других людей. И мне, возможно, проще так работать – писать «из другого человека». Я даже, когда пишу, уже предполагаю и проигрываю будущую песню от имени этого человека, героя песни, - ещё и потому почти все мои песни написаны от первого лица. Сначала прикидываешь, что за характер у персонажа, и идёшь от характера. Если вы обратили внимание, исполняя эти вещи, я, в общем-то, даже стараюсь п о к а - з а т ь вам персонаж, от имени которого поётся песня» [1, 126].

Таким образом, поэт подчеркнул, что самой распространённой формой наррации для него является форма рассказчика, повествующего о себе, своих близких друзьях и о том, что случилось. Напомним, что для поэта важно было, чтобы в песне «что-то происходило». Сюжет, рассказ – это от эпического начала; монолог, рассказ о себе – это самораскрытие, это от лирики. Стихия лирического, как подчёркивал поэт, при этом преобладала. Однако совершенно очевидно, что в таких произведениях, как «Из дорожного дневника», «Натянутый канат», «Случай», «Горизонт», «Притча о Правде и Лжи», «Охота на волков», «Баллада о брошенном корабле», «Погоня» значительную роль играет именно повествование, хотя и лирически осмысленное, ярко эмоциональное. Да, чаще всего здесь в роли нарратора выступает субъектное «я», но поэт не отказывается и от формы имперсонального автора – повествователя – «Натянутый канат», «Притча о Правде и Лжи», в последней строфе которой что называется «проглядывает» субъектное «мы»:

Часто, разлив по сто семьдесят граммов на брата,
Даже не знаешь, куда на ночлег попадешь.
Могут раздеть, - это чистая правда, ребята, -
Глядь – а штаны твои носит коварная Ложь.
Глядь – на часы твои смотрит коварная Ложь.
Глядь – а конём твоим правит коварная Ложь!
[1, 173].

Вообще поэт не избегал субъектного «мы» в качестве рассказчика («Баллада о борьбе», «Мы все живём как будто, но ...» и «Охота на волков»), он, как и Окуджава и Галич, не отделял себя от своего поколения, от жителей московских дворов, но излюбленной формой повествования в песнях, у него, действительно, как он сам заметил, было субъектное «я». Он, как и Галич, стремился проникнуть в разные характеры своих современников и дать им возможность самораскрыться в его песнях. Сделать ему это

удалось столь успешно, что его поэзия не просто сблизилась с прозой жизни, но сама стала неотъемлемой частью этой жизни.

Таким образом, можно сделать вывод, что нарративность авторской песни связана со стремлением поэтов сблизить поэзию с жизнью, полнее выразить в песне сознание своих современников, что и объясняет особую популярность этого жанра в разных слоях населения во второй половине XX века и особенно – в 60-70-е годы. Произошло то, чего не ожидали и сами поэты: авторская песня стала духовно необходима народу, он увидел в ней отражение самого себя, своей жизни.

Литература:

1. Высоцкий В. Четыре четверти пути: Сб. / Сост. А.Е. Крылов. – М., 1988. – 286 с., ил., портр.
2. Высоцкий В.С. Сочинения в двух томах. Т.1. Изд. 12-е, испр. – Песни. (Предисл. В. Новикова, подготов. текста и коммент. А. Крылова). – Екатеринбург: Изд-во У-Фактория, 1999.
3. Галич А.А. Стихотворения, песни. – М.: Изд-во ЭКСМО, 2003. – 352 с.
4. Зайцев В.А. Русская поэзия XX века: 1940-1990-е годы: Учебное пособие. – М.: Изд-во МГУ, 2001. – 264 с.
5. Мянновска Йоанна. Литература русского зарубежья и «возвращённая» в образцах и с комментариями. – Быдгощ, 1998. – 299 с.
6. Окуджав Б.Ш. Ваше благородие, госпожа удача: Стихи, проза. – М.: Изд-во ЭКСМО, 2002. – 384 с.

Вікторія ПРИХОДЬКО (Луцьк, Україна)

ЕКСПЛІКАЦІЯ ЗМІСТУ ТЕКСТУ І НАРАТИВНА СТРАТЕГІЯ

У ПРОЦЕСІ ПЕРЕКЛАДУ

Проблема експлікації художнього тексту постала в перекладознавстві не так давно. Сучасні теоретики та практики перекладу – В.Комісаров, Л.Черняховська, Л.Латишев, А.Попович, Я.Рецкер та ін. – одноставно визнають необхідність цієї операції, оскільки завдяки їй “переводной текст окажется более доступным иноязычному читателю”[3, 42]. В українському перекладознавстві увага акцентується на моменті творчого вибору при експлікації, який доконче необхідний перекладачеві: „Перекладач повинен робити переклад творчий, по змозі, проте, підкоряючи свою індивідуальність індивідуальності автора” [5, 240].

Зазначена проблема є актуальною, і вона нерозривно пов’язана з особистістю перекладача, який є важливою ланкою комунікативного процесу: Автор – Текст-оригінал – Перекладач – Текст-переклад – Читач. Кожен письменник орієнтується на свого читача, має свою нарративну стратегію, яка піддається корекції при перекладі, оскільки перекладач повинен враховувати і свого читача також. Виступаючи одночасно отримувачем інформації та її відправником, перекладач пропускає крізь себе художню дійсність оригіналу, як це робить автор з реальною дійсністю. Однак перекладач сприймає картину