

**С. В. Денисенко**

*Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН,  
Санкт-Петербург, Россия*

**ДИАЛОГИ ПЕРСОНАЖЕЙ  
В ПЕСНЯХ А. ВЕРТИНСКОГО, Б. ОКУДЖАВЫ,  
В. ВЫСОЦКОГО, А. ГАЛИЧА<sup>1</sup>**

В статье мы остановимся на творчестве самых известных авторов, исполнявших свои песни. Вообще текст и исполнение текста – различаются, песня по природе жанра коммуникативна. И через анализ текста мы попытаемся выйти на специфику культурного феномена авторской песни, его театральности и сценичности. Все выбранные нами авторы были связаны с театром и кинематографом: А. Н. Вертинский и В. С. Высоцкий были актерами, Б. Ш. Окуджава и А. А. Галич – сценаристами (Окуджава – автор четырех киносценариев и автор многих песен для кино, Галич – двенадцати киносценариев, автор восьми пьес и многих песен для кино). И для нас важна связь этих авторов с драматургией.

Очевидно, что лирическое произведение, написанное для исполнения, т. е. рассчитанное именно на слушательское / зрительское восприятие, а не на читательскую рефлексия, уже обладает драматургическим и сценическим потенциалом. И для нас важна не специфика исполнения и пространства (это может быть сцена с рампой, кабак, кухня и проч.), а интеракция, взаимодействие исполнителя и слушателя, ведь даже при прослушивании магнитофонной записи слушатели могут подпевать исполнителю.

---

DOI: 10.31860/978-5-00227-374-4-115-123

<sup>1</sup> Автор благодарит Ю. В. Доманского, Д. Л. Карпова и И. В. Мотеюнайте за ценные замечания и советы, высказанные в процессе написания этой статьи.

Кроме того, исполнение автором песни – это уже театральное действо, в котором участвуют в одном лице автор: (драматург–режиссер–актер) и зрители (или слушатели записи, это здесь неважно).

В авторской песне сами тексты в большинстве своем не являются драматургическими, в них возможны драматургические приемы. В рассматриваемых нами случаях это будут скорее драматические сценки. Театральности способствует и ролевая природа многих песен у названных авторов.

Вообще в движении драматургического текста к сценическому воплощению текст трансформируется. От автора (драматурга) текст попадает в руки интерпретаторов (режиссера с его командой), потом воплощается в актерском составе, и только тут доходит до зрителя, т. е. приобретает статус театрального текста. Происходит интерпретационная перекодировка одномерного литературного текста в синтетический театральный.

В случае с авторской песней, эта цепочка до минимума сокращается: автор напрямую взаимодействует со зрителем / слушателем, что можно считать особым случаем суггестии. Роль автора, безусловно, остается монологичной (быть может, «диалог со зрительным залом» – всего лишь метафора?).

Общепринятым считается мнение о монологичности лирики<sup>1</sup>. Однако некоторые исследователи, рассматривая диалог в лирике, относятся к нему как «к характерологическому компоненту лирического текста, который непосредственно (через систему реплик и ремарок) передает эмоции, размышления, мысли и чувства персонажей, соотношение голоса ав-

---

<sup>1</sup> См., например: «В лирическом тексте диалог как речевая структура, являющаяся обменом репликами субъектов общения, воспроизводится редко, по сравнению с другими литературными родами – драмой и прозой, поскольку лирика монологична по своей структуре» (*Изотова Н. В. Диалог в лирике, драме и прозе: особенности представления // Известия ВУЗов. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. 2012. № 2).*

тора и лирического героя, лирического героя и мира и отражает своеобразие идиостиля поэта»<sup>1</sup>.

Приступим собственно к «диалогам персонажей», обозначенным в названии статьи. Хотелось бы сначала рассмотреть «скрытый диалог», прием *солилоквия*, когда персонаж (в нашем случае, лирический субъект) адресуется напрямую к воображаемому собеседнику, который, по негласному театральному соглашению, его не слышит<sup>2</sup>. Прием солилоквия в случае с автором-исполнителем, стоящим на сцене, едва ли не синонимичен драматургическому приему *тейхоскопии*, который «не требует визуальной поддержки, целиком фокусируя внимание на рассказчике и вызывая тем самым, быть может, еще большее напряжение, чем если бы событие могло быть увидено зрителем»<sup>3</sup>. И понятно, почему «солилокви́й» и «тейхоскопия» в нашем случае как драматургические понятия сливаются: в «театре одного актера» персонажей, кроме автора-исполнителя, не существует: здесь только вымышленные персонажи, существующие в мире произведения. Прием тейхоскопии близок монопьесе (монодраме). Важно, что в самих текстах есть эксплицированный вторым лицом адресат<sup>4</sup>.

Чаще всего прием тейхоскопии использовал Вертинский: «Ваши пальцы пахнут ладаном», «Где вы теперь, кто вам целует пальцы» («Лиловый негр»), «Я помню эту ночь, вы плакали, голубка» («Жамэ»), «Обо мне не грустите, мой друг. Я озябшая хмурая птица» («Злые духи»), а также в песенках:

---

<sup>1</sup> Бердникова Т. В. Диалог в поэтическом тексте как проявление идиостиля: (на материале лирики А. А. Ахматовой и И. Ф. Анненского): Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Саратов, 2008. С. 4.

<sup>2</sup> Пави П. Словарь театра / пер. с фр. М., 1991. С. 191.

<sup>3</sup> Там же. С. 368 (ст. Тейхоскопия). Один из ярких примеров использования тейхоскопии – пьеса Жана Кокто «Человеческий голос» (1928): героиня «общается» на протяжении всего действия с другим персонажем по телефону.

<sup>4</sup> См.: Агеева Н., Рощина О. Монодрама // Экспериментальный словарь новейшей драматургии. Siedlce, 2019. С. 175–181.

«Сероглазочка», «Панихида хрустальная», «Джиоконда», «Джимми», «Пани Ирэна», «Пей, моя девочка». Высоцкий: «Девушка, здравствуйте, как вас звать? Тома?» («07»), «Ты уехала на короткий срок» («Бодайбо»); Окуджава: «Надежда, белою рукою сыграй мне что-нибудь такое» («Надежда, белою рукою...»), «Женщина, ваше величество, как вы решились сюда?» («Тьмою здесь все занавешено») «Ах, Надя, Наденька, мне б за двухгривенный в любую сторону твоей души» («Надя, Наденька») и проч.

Разумеется, в таких случаях зрительская аудитория остается в стороне и только присутствует при скрытом диалоге автора с неким персонажем. Здесь мы сталкиваемся с «эффектом реальности», который «возникает, когда зритель испытывает чувство, что он присутствует на самом представляемом событии, переносится в символически изображаемую реальность и имеет дело не с вымыслом художественным, а с представлением столь же “правдивым”, сколь натуральным»<sup>1</sup>.

И здесь важно, какую форму общения со «зрительным залом» выбирает исполнитель, он же автор песен. В некоторых случаях, когда автор использует обобщенное «мы», он непосредственно взаимодействует с *публикой*, как с «обобщенным скрытым персонажем». По наблюдению В. Я. Малкиной, «...формы репрезентации лирического субъекта не ограничиваются личными местоимениями единственного числа. Кроме формы “я”, лирический субъект может быть выражен еще и формой “мы”. <...> Это меняет точку зрения: вместо единичной она становится множественной или как минимум двойственной. А значит, меняется и картина внутреннего мира»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Пави П. Словарь театра. С. 436–437.

<sup>2</sup> Малкина В. Я. Типология лирических субъектов // Новый филологический вестник. 2023. № 4 (67). С. 25–26. См. также: Вестстейн В. Г. О проблеме фиктивности лирического субъекта (на материале стихотворений Е. Шварц, О. Седаковой, П. Барсковой и С. Кековой) // Субъект в новейшей русскоязычной поэзии — теория и практика / Ed. by Н. Stahl,

У Окуджавы обобщенное «мы» встречается в песнях: «Возьмемся за руки, друзья» («Союз друзей»), «А мы с тобой, брат, из пехоты» («Бери шинель, пошли домой»), «Живописцы, окуните ваши кисти» («Живописцы»). У Галича: «Мы давно называемся взрослыми» («Старательский вальсок»), «Ни гневом, ни порицаньем давно уж мы не бряцаем» («Поезд») и проч.<sup>1</sup>

Обратимся теперь к случаям прямого диалога между персонажами, т. е. к «обмену между *Я* говорящим и *Ты* слушающим, когда каждый слушающий в свою очередь становится

---

Е. Evgrashkina. Berlin a.o.: Peter Lang, 2018. С. 57–66; *Малкина В. Я.* Субъектный неосинкретизм в российской лирике XX века: проблемы типологии и анализа // Известия РАН. Сер. литературы и языка. 2019. Том 78. № 3. С. 33–38. Ср. с наблюдением Д. Л. Карпова об исполнении рок-текстов: «Субъектная организация песенной лирики, а скорее – в целом исполняемой, имеет несколько иную упорядоченность, что связано с непосредственной реализацией акта говорения (пения), непосредственной реализацией коммуникации, диалога со слушателем здесь и сейчас. Эти свойства определяются непосредственностью взаимодействия исполнителя и слушателя в момент концертного исполнения, которое в наибольшей степени отвечает определению ритуальности рок-текста. Вследствие непосредственности коммуникации актуализация «я»–субъекта в тексте менее необходима для демонстрации присутствия говорящего, т. к. он находится непосредственно перед тем, кто воспринимает, более того образ говорящего/поющего закреплён в культуре (субкультуре или массовой культуре) и воздействует на реципиента в большей степени, чем портрет поэта на печатной книге или даже активность в пространстве интернет-коммуникации. Возможно, в силу этого можно говорить о более широком диапазоне субъектных форм и вариантов их присутствия в звучащем тексте» (*Карпов Д. Л.* «Ты»–форма в русской рок-лирике // Субъектная структура лирики: коллективная монография / сост. и ред. В. Я. Малкина. М., 2024. С. 108).

<sup>1</sup> Отметим вскользь, что вовлечение аудитории в хоровое пение, в единение с автором («мы»), т. е. эффект «преодоления рампы», характерен для так называемой «костровой» бардовской песни (например, «Как здорово, что все мы здесь сегодня собрались» О. Митяева). Но это не имеет отношения к теме статьи.

говорящим»<sup>1</sup>. Прямых диалогов (без авторской речи) в творчестве названных нами авторов немного.

Самый яркий сценический пример – «Диалог у телевизора» Высоцкого («Ой, Вань, гляди какие клоуны»). Это миниспектакль, разыгранный автором, т. е. «диалог двух *Я* говорящих». Не случайно в сериале «Противостояние» (1985; реж. Семен Аранович) показан эпизод в самодеятельном театре, где актеры (Иван Краско и Наталья Акимова) в виде кукол, сидящих на ширме, изображают персонажей песенки Высоцкого (под его фонограмму). Высоцкий, исполняя эту песенку, как актер, использует сценический спектр (меняя интонацию, тембр голоса и проч.). Зритель представляет себе этих ярких персонажей под воздействием актерского мастерства Высоцкого.

Совсем по-другому воздействует на аудиторию Окуджава. Выбранная им (сознательно или подсознательно) изначально позиция авторского «остранения» не предполагает спектра актерских приемов Вертинского, Высоцкого и Галича. Окуджава интонационно ровен в воспроизведении своих текстов, не подчеркивает ни иронии, ни юмора. Сам за себя говорит только текст, и этот текст обладает не меньшей силой воздействия, чем у других авторов. В «Дерзости, или Разговоре перед боем» при всей «легкости» исполнения происходит на самом деле трагический диалог о войне и мире:

– Господин лейтенант, что это вы хмуры? Аль не по сердцу вам ваше ремесло?

– Господин генерал, вспомнились амуры – не скажу, чтобы мне с ними не везло.

К прямому диалогу относится и «Ночной разговор» Окуджавы, метафизический диалог между неведомыми слушателям персонажами («Куда же мне ехать?...» – «Вдоль Красной реки...»)

---

<sup>1</sup> Пави П. Словарь театра. С. 76.

Собственно, этими немногочисленными примерами и ограничивается прямая диалогичная форма в песнях наших авторов. По мнению Ю. В. Доманского, высказанному им устно, в отдельных случаях происходит диалог между автометапаратекстом и текстом. У Высоцкого и Галича на концертных записях часто этот диалог как бы и не прямой, но субъекты речи явно разные и полемизируют друг с другом. Т. е. автометапаратекст предлагает один взгляд, а текст – другой (ролевой герой песни (*Я*) называется в автометапаратексте *ОН*).

Более распространенной является форма введения диалогов посредством авторской речи. У Окуджавы: «Дежурный по апрелю», где следует диалог с мамой: «Что-же ты гуляешь, мой сыночек, одинокий, одинокий? / Мама, мама, это я дежурю, я дежурный по апрелю». Или в песенке «Солнышко сияет, музыка играет», где о страшных вещах проговаривается легко, и потому создается трагический эффект:

Барышни краснеют, танцы предвкушают,  
кто кому достанется, решают.  
Но полковник главный на гнедой кобыле  
говорит: «Да что ж вы все забыли:  
танцы были в среду, нынче воскресенье,  
с четверга — война. И нет спасенья».

Речи персонажей присутствует в авторском монологе-песне. И все наши авторы этот драматургический прием многократно используют. Вертинский в «Желтом ангеле»: «И тогда с потухшей елки тихо спрыгнул желтый Ангел / И сказал: “Маэстро бедный, Вы устали, Вы больны. / Говорят, что Вы в притонах по ночам поете танго. / Даже в нашем добром небе были все удивлены”. И, закрыв лицо руками, я внимал жестокой речи...» Или в песенке «Мадам, уже падают листья»: «...Настойчиво, нежно и рьяно / Я ей напеваю в тоске: / “Мадам, уже песни пропеты!” <...> И, взглядом играя лукаво, роняет она на ходу: / “Вас слишком испортила слава. А впро-

чем... Вы ждите... приду!..”» Тот же прием и в «Минуточке», и в «Над розовым морем» на стихи Г. Иванова: «Послушай, послушай, — мне кажется даже... — Нет, вы ошибаетесь, друг дорогой. / Мы жили тогда на планете другой...»

У Высоцкого в «Песне о Вещем Олеге»:

...Как вдруг подбегает к нему человек,  
И ну шепелявить чего-то.  
«Эх, князь, — говорит ни с того ни с сего, —  
Ведь примешь ты смерть от коня своего!»  
<...>  
«Да кто вы такие, откуда взялись?! —  
Дружина взялась за нагайки.  
Напился, старик, — так пойдя — похмелись,  
И неча рассказывать байки  
И говорить ни с того ни с сего,  
Что примет он смерть от коня своего!»

В «Случае в ресторане»: «Пей, кому говорю! Будь здоров! — Обязательно буду», «Про Святого Духа и непорочное зачатие»: «Машка плачет. “Машка, где он?” — “Улетел, желанный Дух!” — “Как же это, я не знаю, / Как успел?” — “Да вот так вот, — отвечает, — Улетел!”» У Галича в «Еще раз о черте»: «...Тут черт потрогал мизинцем бровь... / И придвинул ко мне флакон... / И я спросил его: — Это кровь? — Чернила, — ответил он...»; в «Теще из Иванова», в «Рассказе, который я услышал в привокзальном шалмане («Нам сосиски и горчицу...»)), и т. д.

В песне «По образу и подобию» у Галича диалог происходит только в «рефрене», между Бахом и Богом. И именно здесь зритель / слушатель испытывает катарсис, поскольку в двух планах постылой жизни (персонажа-рассказчика и персонажа-композитора), всё воистину ужасно.

- Но не кошунствуй, Бах, — говорит Бог.  
— А ты дослушай, Бог, — говорит Бах.  
<...>  
— Доброй ночи, Бах, — говорит Бог.  
— Доброй ночи, Бог, — говорит Бах.

Интересен случай диалогизма у Высоцкого в «Милицейском протоколе». Здесь, с одной стороны, персонаж обращается к милицейским чинам (на самом деле он обращается к аудитории). Но в то же время в песенке присутствует «скрытый персонаж», вполне в духе тейхоскопии: некий Серега, который только кивает и спит. Но именно к нему постоянно обращается лирический персонаж: «Не вру, ей-бога, — скажи, Серега!», «Но это вряд ли, — скажи, Серега!», «Тут мы согласны, — скажи, Серега!», «Эх, бедолага! Ну спи, Серега!» Этим, конечно же, достигается дополнительный комический эффект. Но, вместе с тем, — и драматургический эффект присутствия этого персонажа на сцене: «Вы не глядите, что Сережа все кивает, — / Он соображает, все понимает! / А что молчит, — так это от волнения, / От осознания, так сказать, и просветленья».

В данной статье мы лишь обозначили проблему, касающуюся форм диалога в песенном тесте, исполняемом автором. Думается, дальнейшее осмысление темы будет представлять интерес для исследователей.