

9. Дружинин А.В. Собрание сочинений : в 8 т. / под ред. Н.В. Гербеля. СПб. : Тип. Императорской Академии наук, 1865. Т. IV.

10. Мин Д.Е. Приходские списки (Поэма Георга Крабба) // Рус. вестн. 1857. Т. 8, №3. С. 134 – 142.

11. Crabbe G. Selected Poems. London : G. Cumberlege, 1946.

12. Crabbe G. The Parish Register. London : Oliver and Boyd Ltd., 1948.

### *N.V.Herbel as the interpreter of George Crabbe's poem fragments*

*There is for the first time carried out the comparative analysis of the original texts of George Crabbe's poem fragments "The Village" (1783) and "The Parish Register" (1807) and their Russian translations made in the second half of the 1850s by N.V.Herbel. There are also analyzed the word-for-word translations of Crabbe's poem fragments made by A.V.Druzhinin in the middle of the 1850s that in many respects became the basis of N.V.Herbel's further interpretations.*

Key words: *George Crabbe, Russian and English literature and historical and cultural relations, artistic translation, reception, comparative linguistics, tradition.*

**В.А. ГАВРИКОВ**  
(Брянск)

### **К ВОПРОСУ ОБ АВТОРСТВЕ В ПЕСЕННОЙ ПОЭЗИИ**

*В песенной поэзии существует несколько типов порождения синтетического текста: от «одноавторского» (певец является автором музыки и поэтического текста) до анонимного (группа создает песню коллективно). Сделана попытка выработать метод («авторизованный текстоцентризм») определения авторства в системах смешанного семиозиса с точки зрения литературоведения.*

Ключевые слова: *авторство, песенная поэзия, синтетический текст, субтексты, формопорождающая интенция, авторизованный текстоцентризм.*

Вопрос об авторстве является, без сомнения, одним из самых сложных в литературоведении, которое занимается песенной поэзи-

ей, ввиду многообразия механизмов порождения песенного текста. Решить этот вопрос можно только в единстве с другим – вопросом о статусе и границах синтетического текста. Отметим, что для нас текст – это не постоянно открывающееся вовне дискурсивное образование, а нечто замкнутое авторской *формопорождающей интенцией*. Таким образом, мы ограничиваем рамки текста исследованием звучащего текста прежде всего «в себе», а не в диалоге с другими текстами, т.е. по возможности изучаем его безотносительно «неавторской авторизации». Получается, что мы искусственно отсекаем «побеги» текста в другие текстовые и нетекстовые реальности (не отрицая, однако, необходимости подобного рассмотрения в других контекстах – репрезентативном, рецептивном и т.д.).

Наш метод, основанный на установлении авторской формопорождающей интенции, на первый взгляд можно назвать «автороцентрическим», однако это не совсем так. Сверхцентризм в нашем случае подразумевает тотальную авторизованность текста – только то, что непосредственно сочинил и исполнил сам автор, является авторским текстом. Но т.к. синтетическое произведение – это сведение субтекстов разного происхождения, то сверхцентрическая установка может привести к расщеплению конкретной песни на несколько «разноавторских» текстов (в пределах «произведений»). Происходит это потому, что «рок делает основной творческой единицей группу (ансамбль, бэнд). Даже в рок-группах, где господствует бесспорный лидер, вклад остальных ее членов бывает значителен: аранжировка, исполнение, запись на пластинку, общий баланс звучания, тонус, настроение – все это плод совместных усилий музыкантов, итог кропотливой работы в студии или репетиций перед гастролями» [4, с. 107].

Допустим, песню исполняют три человека – вокалист (он же, например, гитарист), клавишник и барабанщик. При условии, что поэтический текст написан певцом, одновременно на сцене звучат три текста: поэтико-вокально-гитарный (автор 1), клавишный (автор 2) и «ударный» (автор 3). Может быть констатирована некоторая (именно некоторая!) авторизация, если весь музыкальный ряд – это сочинение автора поэтического текста (лидера группы). В этом случае неавторское исполнение вызвано невозможностью играть сразу на нескольких музыкальных инструментах

«в режиме реального времени» (но и тут есть исключение – «симбиоз», например, гитары и губной гармошки). То есть неавторское исполнительское начало нивелируется единой авторской субтекстообразующей интенцией (проще говоря, когда все ряды синтетического текста придуманы одним автором). Но ведь такое возникновение «из одного источника» далеко не всегда присутствует в песенной поэзии: музыка может принадлежать одному члену группы, поэтический текст – другому (например, в группе «АукцЫон», как правило, клавишнику Дмитрию Озерскому), вокал – третьему (у того же «АукцЫона» это в первую очередь Леонид Федоров). Получается, что определить сингулярного, неколлективного автора произведения в таких условиях невозможно?

В музыкальных группах, где авторское начало размыто, текст можно рассматривать как производное некоего «хорового» *сверхавтора*, кроме того, можно попытаться работать «от лидера» или «от поэта». Нельзя сказать, что какой-то из этих подходов является непродуктивным (или менее продуктивным), все зависит от задач, которые ставит перед собой исследователь. Очевидно, что, например, при искусствоведческом рассмотрении авторского начала в творчестве группы «Ария», тексты для которой пишет преимущественно Маргарита Пушкина, второй подход будет особенно востребован. Лидером музыкального коллектива долгие годы был солист Валерий Кипелов, и именно с ним в первую очередь ассоциировалась группа «Ария». Его артистизм, вокальные данные являлись не менее важными выразительными средствами, чем музыка или поэтический текст.

Что же касается сверхавторского подхода, то он актуален при рассмотрении творчества коллективов, где музыкальные композиции пишутся в перманентном соавторстве или нет четко выделенного сингулярного авторского начала. Так, группа «Воскресенье» некоторое время представляла собой симбиоз поэт-Алексея Романова и Константина Никольского (например, альбом 1981 г. «Воскресенье-2») состоит из нескольких песен обоих авторов, т.е. представляет собой концептуальное соединение элементов двух поэтик). В этом случае совокупное творчество группы может быть рассмотрено в сверхавторском ракурсе.

Поющий поэт со временем может поменять название своего музыкального коллектива или же участвовать в двух и более проектах

одновременно. Таких примеров немало: это и группы «Зимовье зверей», «Сердолик» Константина Арбенина, и «Гражданская оборона», «Коммунизм» Егора Летова, и «Алиса», «Нате!» Святослава Задерии... Причем в последнем случае проект «Алиса» не прекратил своего существования с уходом его создателя, а получил нового лидера – Константина Кинчева. Очевидно, что здесь пути анализа могут быть различными: в центр исследования можно поставить эволюцию группы «Алиса» (автор 1, авторы 1+2, автор 2), можно каждого из ее лидеров в отдельности.

При разных вариантах решения вопроса об авторстве в песенной поэзии мы в первую очередь должны ориентироваться на литературоведческие установки. При таком подходе *автором синтетического текста является создатель поэтического текста* (вербального субтекста). Очевидно, предметом литературоведческого анализа должна быть поэтика (а не, например, вокальные данные певца); причем поэтика, соответствующая литературоведческим критериям художественности, и все, что затянута в сферу этой поэтики. Последнее дополнение кажется весьма важным, ведь синтетический текст – это гетерогенное образование, на смысл которого влияют и шоу, разворачивающееся на сцене, и декорации, и костюмы участников группы, т.е. множество «неавторских» факторов.

Главный принцип авторизации, на наш взгляд, должен заключаться в следующем: все те *формальные изменения, с которыми согласился автор, являются частью авторского замысла*, т.е. частью формы произведения. Например, Борис Гребенщиков на одном из концертов не стал менять оформление сцены (воздушными шарами), оставшееся с предыдущего мероприятия, – вписал эти шары в текст своего концерта. По тому же принципу импровизация гитариста в ходе исполнения песни авторизуется создателем поэтического текста. Даже реплики из зала, спонтанное хоровое пение, когда зрители подпевают вокалисту, являются частью авторского текста (автор гипотетически мог бы предупредить людей, пришедших на концерт, что он будет петь только в абсолютной тишине, или прекратить выступление в связи с репликами из зала). То есть *отсутствие авторской реакции на инкорпорируемые извне формальные элементы является согласием с их включением в синтетический текст*. Получается, что основной смысл песни «задает» автор поэтического тек-

ста, а трансформация этого смысла при непосредственном песенном акте уже управляется им в большей или меньшей степени (чаще всего, конечно, в большей, т.к. поэт-исполнитель контролирует порождение синтетического текста, особенно в авторской песне) в зависимости от ситуации.

При таком подходе авторская воля хоть и находится в центре, тем не менее в ряде случаев может оказаться относительно пассивным началом, испытывающим на себе влияние самого текста (в виде «неавторских интенций»). Поэтому принцип атрибутирования, которому мы будем следовать, лучше всего назвать *авторизованным текстоцентризмом*.

Авторизованный текстоцентризм дает исследователю устойчивую точку опоры по сравнению, например, с плюрализмом рецептивного подхода. То есть авторский текст в смысловом плане релятивен, в формальном же ограничен авторской интенцией (причем интенцией в ее рассмотренном выше текстоцентрическом понимании). Такой подход позволяет нам свести к достаточно четкой схеме многообразные процессы порождения и колебания авторства в песенной поэзии.

Однако первичный текст во вторичной поэтике может быть полностью ассимилирован: «...попадая в контекст творчества Б. Гребенщикова, эти <чужие. – В.Г.> песни теряют свою системную связь с другими текстами того или иного автора (так же, как и цитаты теряют связь, соединяющую их с оригинальным текстом) и “встраиваются” в образные парадигмы Б. Гребенщикова – и, будучи воспринятыми в этом контексте, оказываются наполненными “чужим” смыслом» [5, с. 109].

Тем не менее наш подход требует некоторой корректировки, обусловленной самой природой материала. Бывают случаи, когда «одноавторское» начало невозможно определить, т.к. у песни просто нет сингулярного автора. Расположим возможные типы авторства по возрастанию роли авторского единоначалия.

*Первый тип – отсутствие сингулярного авторского начала.* Напомним, что пение в своем генезисе – явление коллективное и анонимное «Обособление понятия поэзии от песни совершилось по тем же путям, по каким певец проходил от обрядового и хорового строя к профессии и самосознанию личного творчества» [1, с. 254]. Поэтому редукция авторского начала в современной песенной поэзии – процесс, генетически обусловленный самой при-

родой интересного нам синтетического текста. Авторский фольклоризм (понимаемый как особый коммуникативный процесс «невыделения» поэта-певца из толпы) особенно востребован в рок-искусстве. «Образцы подлинно коллективного творчества в плане создания текстов песен и их непосредственного исполнения в русском роке единичны. Частным случаем такого коллективного творчества является группа “Би-2”. Авторское начало в их поэтическом творчестве минимизировано настолько, что ни на альбомных обложках, ни на сайтах не конкретизируется, кто именно написал текст той или иной песни. Поэтому творчество групп, подобных “Би-2”, мыслится как обезличенное или коллективное» [2, с. 29].

Другой пример музыкального коллектива с редуцированным авторским началом – «НОМ». В аннотациях к альбомам этой группы указаны только исполнители музыкальных композиций, но не сочинители (если, конечно, субтексты не были заимствованы – в этом случае ссылка на источник присутствует). Например, альбом «Супердиск» сопровождается, во-первых, пронумерованным списком песен; во-вторых, списком исполнителей; в-третьих, информацией о том, что «коллектив выражает признательность Николаю Майорову»; в-четвертых, сообщением «Музыка “НОМ” – из оперетты Соловьева-Седого “Самое заветное”» [3]. Таким образом, единственная лично-атрибутированная «часть» синтетического текста альбома – это мелодия девятой песни, заимствованная из наследия Соловьева-Седого. Заметим, что все треки «Супердиска» имеют вербальный (поэтический или прозаический) текст, т.е. заявление «Музыка “НОМ”» выглядит несколько странным. Кто же автор словесного ряда – НОМ? Народ? «Сторонние» поэты? Конечно, группа «НОМ» – это достаточно редкий пример проявления «мертвого авторства» в песенной поэзии. Однако в своем предельном варианте «хоровая анонимность» может давать в песенном искусстве и интенционально безавторские образования.

*Второй тип – «несовпадение» поэта и вокалиста («лидера»).* Подобные группы в русском роке встречаются несколько чаще, чем «анонимные». В таких коллективах автором поэтических текстов может быть как один из музыкантов («АукцЫон»), так и сторонний поэт, т.е. человек, музыкально, артикуляционно, пластически и т.д. не участвующий в исполнении песен на свои стихи («Ария»). Быва-

ют случаи, когда один «непоющий поэт» пишет тексты сразу для нескольких музыкальных коллективов. Так, Илья Кормильцев сотрудничал с группами «Наутилус Помпилиус», «Урфин Джюс», «Настя»... Еще богаче «послужной список» у Маргариты Пушкиной: «Крузиз», «Автограф», «Ария», «Мастер», «Рондо», «РОК-Ателье», «Лига Блюза», «Кипелов», «Catharsis» и т.д. Очевидно, что для литературоведения в первую очередь важно именно наследие самого поэта, а не творчество каждого из использующих его стихи музыкальных коллективов. Каждая из групп может вызвать интерес разве что как своеобразная «инкарнация» авторского начала.

Определить, хотел ли «непоющий поэт» как-то изменить свой текст, отдавая его исполнителю, не всегда просто. Однако если автор системно сотрудничает с каким-то музыкальным коллективом, значит, и смыслопорождающая интенция при «синтетизации» является авторской. То есть в этом случае на первый взгляд вторичный текст (песня, исполненная на стихи не-певца) все-таки является не производным, «отпочковавшимся» текстом, а продолжением авторской интенции. И все же определить грань между «санкционированной» модификацией и «несанкционированным» заимствованием не всегда просто – здесь нужно в первую очередь определить характер отношений автора поэтического текста и музыкальной группы.

В связи со столкновением двух авторских начал – поэтического и исполнительского – любопытным представляется творчество группы «Наутилус Помпилиус». Поэт-автор Бутусов являлся вокалистом (явным лидером группы), а другой, Кормильцев, не участвовал в непосредственном исполнении песен (да и музыку для них писал Бутусов). При этом песни на стихи И. Кормильцева часто соотносятся именно с личностью В. Бутусова, который их исполняет. То есть лирический субъект Кормильцева срastается с героем поэтического (сценического) мифа Бутусова.

Понятно, что при непосредственном исполнении песни (а это, напомним, единственная «естественная среда» бытования песенного текста) авторство как бы смещается, т.е. у неискушенного слушателя возникает ощущение, что автор композиции – именно исполнитель. К тому же в роке нередко отождествляются автор и герой. Для большинства поклонников рок-искусства нет различия между геро-

ем «сценического мифа», лирическим субъектом и самим певцом (а, как мы отмечали, поэтический текст может и не принадлежать исполнителю).

*Третий тип – «тотальное» авторство.* Чаще всего в песенной поэзии поэт является и автором поэтического текста, и исполнителем, и автором музыки, т.е. безоговорочным лидером музыкального коллектива (если, конечно, певец концертирует с группой). Смена музыкантов практически никак не влияет на существование группы, которая прочно сценарирована личностью ее лидера. Так, в известных рок-группах «Аквариум» и «Телевизор» со временем полностью обновлялся исполнительский состав (за исключением, конечно, лидеров – Гребенщикова и Борзыкина), при этом группа продолжала существовать в том же формате, т.е. резкой перемены стиля, поэтики не происходило.

Еще проще обстоит дело у авторов, системно не выступающих в сопровождении музыкального коллектива, т.е. исполняющих свои песни под гитару. В таком формате работают практически все представители авторской песни, некоторые «рокеры» (например Башлачев). Поэт является не только автором всех субтекстов песни, но и их исполнителем, т.е. два типа порождения синтетического текста – его сочинение и исполнение – находятся всецело в рамках единого авторского начала.

Подводя итоги, отметим, что при литературоведческом рассмотрении авторства синтетического текста необходимо обращать внимание на автора поэтического текста, т.к. именно «литературная поэтика» должна являться предметом литературоведческого исследования. Однако, как мы показали, такую установку не всегда можно реализовать на практике, в этом случае подход должен быть более гибким, согласованным с особенностями материала.

### Литература

1. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989.
2. Никитина О.Э. Биографический миф как литературная проблема: на материале русского рока : дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2006.
3. «НОМ», официальный сайт группы. URL : <http://www.nomzhir.spb.ru/music/superdisk/superdisk.php?lang=ru>.
4. Сыров В.Н. Рок-музыка и проблемы культурно-стилевой интеграции // Искусство XX века. Уходящая эпоха? Н Новгород, 1997. Т. 2.

5. Темиршина О.Р. Поэтическая семантика Б. Гребенщикова : дис. ... канд. филол. наук. М., 2006. С. 109.

*To the question of the song poetry authorship*

*In the song poetry there are several types of the synthetic text making: from "single author's" (a singer is the author of both the music and the poetic text) to anonymous (a group creates the song collectively). There is an attempt taken to work out the method ("authorized text centrism") of authorship identification in the systems of the mixed semiosis from the literature study point of view.*

Key words: *authorship, song poetry, synthetic text, subtexts, form generative intention, authorized text centrism.*

**О.В. МАРЬИНА**  
(Барнаул)

**ОБРАЗ АВТОРА ПРОЗАИЧЕСКИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ 1990 – 2000 гг.**

*Описывается образ автора прозаических художественных текстов, созданных на рубеже XX – XXI вв. С одной стороны, в это время образ автора по-прежнему понимается как образ системообразующий, с другой – происходит его трансформация, связанная с «расфокусировкой авторского сознания» (А. Генис), смертью автора (Р. Барт), с тем, что автор «давно низведен с пьедестала» (К. Степанян).*

Ключевые слова: *повествователь-рассказчик, тексты рубежа веков.*

Образ автора как центр, фокус всего произведения подробно изучен лингвистами и литературоведами. Исследователи обращали внимание на составляющие образа автора (В.В. Виноградов), соотношение «биографический автор – первичный автор – вторичный автор» (М.М. Бахтин), взаимодействие образа автора, рассказчика, повествователя (Б.О. Корман, В.В. Одинцов и др.), реализацию образа автора в художественном тексте (А.Н. Васильева, Н.А. Кожевникова и др.).

На рубеже XX – XXI вв. интерес к изучению образа автора сохраняется. Обращают на себя внимание две основные тенденции (каждая из которых, в свою очередь, включает несколько составляющих) в изучении категории «образ автора». Первая – объединяет исследования, выполненные в традициях учения В.В. Виноградова, М.М. Бахтина, Б.О. Кормана, А.М. Левидова, В.В. Одинцова и др. Это работы, посвященные участникам литературной коммуникации, – читателю, тексту, автору (Л.Г. Бабенко, Н.С. Болотнова, Н.С. Валгина, И.Р. Каримова, А.Н. Новиков, Г.Г. Хисамова и др.); вторая – проявляется в описании отношений автора, образа автора, повествователя, рассказчика (В.И. Заика, А.И. Горшков, В.А. Лукин, А.С. Мамонтов, П.В. Морослин, А.Ф. Папина и др.). Наша работа выполняется в русле второго подхода к исследованию образа автора.

В статье рассматривается центральный образ прозаических произведений, созданных в конце XX – начале XXI в. Именно в этот период в художественной литературе было два идейных требования – «возвращение к истокам» и «переоценка ценностей», связанных главным образом с категорией образа автора. Данная категория квалифицируется на рубеже веков по-разному. Во-первых, как категория, полностью изжившая себя. Последнее положение имеет обоснование, его видят в том, что категория образа автора, разработанная на материале русской классической литературы и, следовательно, несущая на себе ее печать, неадекватна изменившемуся объекту описания – современной русской художественной литературе. Во-вторых, она традиционно понимается как категория системообразующая. По нашему мнению, вне зависимости от принадлежности современного текста к тому или иному литературному направлению образ автора остается центральным в любом художественном произведении.

Исследователи современных художественных текстов отмечают, что, «обратив себя в ребенка, автор <...> возвращается из безнадежно заверщенного взрослого мира в то промежуточное, подростковое состояние, где есть надежда вырасти, обрести смысл, нарастить «метафизический жирок» [1]. Не случайно первые рассказы Л. Улицкой посвящены воспоминаниям о детстве и связаны с беззаботной порой, когда еще не знаешь, что в жизни, помимо ссор между соседями, мелкого воров-