

**ЦЕНТР ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА В.С. ВЫСОЦКОГО**  
при Государственном образовательном учреждении  
высшего профессионального образования  
«ВОРОНЕЖСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

**Владимир Высоцкий:  
исследования и материалы  
2012 – 2013**



ВОРОНЕЖ  
2013

УДК 821.161.1Высоцкий.06  
**ББК 83.3 (2Рос-Рус) 6**  
**С232**

Редакционная коллегия:  
*А.В. Скобелев, Г.А. Шпилева*

**Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2012–2013 :**  
сб. науч. тр. / редкол.: А.В. Скобелев, Г.А. Шпилева.  
– Воронеж : ЭХО, 2013. – 242 с.

ISBN 978-5-87930-100-7

В настоящий сборник научных статей вошли, главным образом, работы участников седьмой и восьмой Воронежских конференций, посвященных творчеству В.С. Высоцкого и состоявшихся в сентябре 2012 и мае 2013 гг. в Воронежском государственном педагогическом университете.

Работы публикуются в авторских редакциях.

Издание предназначено для филологов и всех, интересующихся творчеством В.С. Высоцкого.

УДК 821.161.1Высоцкий.06  
**ББК 83.3 (2Рос-Рус) 6**  
**С232**

ISBN 978-5-87930-100-7

© Указанные авторы, тексты, 2012-2013.

## «СТАЛИНИЗМ» ВЫСОЦКОГО <sup>1</sup>

Нет во второй половине ушедшего века рядом с Высоцким другого поэта, слушая которого мы так отчетливо *чувствовали бы*, что *это про нас*, «про нас про всех», и что *мы* действительно есть – как общность, в которой, по большому счету, «все судьбы в единую слиты». Его поэзия в такой степени экстравертна и суггестивна, имеет в виду прямо нас и к нам обращена, что, обращаясь теперь к ней с нашими дискурсивными вопросами, каковы бы они ни были, мы постоянно наталкиваемся на потребность и необходимость выяснять специфику и значение *этого Общего*, иными словами, – себя. Мы – его предмет и, когда пытаемся интерпретировать его, – работаем над собой, соавторствуем, по сути. В сущности, хотя мы уже немало сказали и подискутировали за треть века, прошедшую с его смерти, мы всё еще продолжаем отвечать на вопрос, заданный когда-то его гонителями: «О чем поет Высоцкий?» А ответ (и их ответ тоже) постоянно упирается в вопрос, тотчас всплывающий на поверхность: «А кто мы такие? Откуда взялись?»

Парадоксально: это чувство единого характера пробивается и ощущается повсеместно именно в этом, невиданном прежде, массиве ролевой лирики, сквозь, казалось бы, раздробленное бесчисленными артистическими перевоплощениями *Я*, сквозь многообразно манифестированную индивидуалистическую *рознь*: «Он мне не друг и не родственник», «Ничего, я им создам уют» и т.п. И за всем этим всегда маячит

---

© Шаулов С.М., 2013.

<sup>1</sup> Статья написана при финансовой поддержке Министерства образования и науки РФ в рамках реализации Федеральной целевой программы "Научные и научно-педагогические кадры инновационной России" на 2009-2013 гг. (проект "Национальное и вселенское в поэзии В.С. Высоцкого"; Соглашение № 14.В37.21.1005).

что-то такое, что мы *знаем в себе*, что мы *рады* (часто – до горечи, до отчаяния!) узнавать в его слове. Действительно ли мы чувствуем одно и то же или каждый – *по себе*, принимая свое особенное как общее? И что же на самом деле в этой поэзии *сказалось*?

Но, задаваясь этими вопросами, мы по большей части привычно ищем ответы в Высоцком услышанном, пусть и напечатанном с тех пор, а на фонограммах с самого начала, – как не согласиться с А.В. Кулагиным? – уже сложившийся мастер, ранняя фаза развития которого по большей части оказалась скрыта от слушателей и читателей множества тематических сборников избранного в бесконечном ряду сегодняшних издательских серий. Не то чтобы он был уже тогда, на заре магнитофонной эпохи, готов претендовать на место среди классиков, ему еще чуть-чуть за двадцать, он еще не стал даже «меньшим братом» для эстрадной плеяды, но со словом обращается уже так, что у слушателя дух захватывает. А когда, как, на чем он так, как тогда говаривали, *наблатыкался*, – осталось загадкой. Публикация в приложении к первому тому тульского пятитомника С. Жильцова, конечно, в первую очередь, адресована особо заинтересованным читателям и «специалистам». Но на ней лежит печать распространенного в исследовательской среде сомнения в принципах построения этого издания, впрочем, безусловно, ценного и нужного, кроме прочего и этим приложением, по которому уже прошлись придирчивым взглядом некоторые исследователи. Первым это сделал, кажется, А. В. Кулагин в специальной статье, посвященной ранней – допесенной – лирике поэта, отметив в ней черты, предвосхищающие зрелого Высоцкого<sup>1</sup>.

Однако в этом обзоре, в котором исследователь, на первый взгляд, «вытащил» из этой лирики «всё ценное» (не правда ли, похоже на поручение, которое пришлось выполнить Роберту Рождественскому – составителю «Нерва»? Только *ценности* другие), есть один существенный пробел: из него выпало стихотворение, напечатанное в приложении

---

<sup>1</sup> См.: Кулагин А.В. Что считать ранней лирикой поэта? / Кулагин А.В. Высоцкий и другие: Сб.ст. М., 2002. С. 5-16.

С. Жильцова первым. Нежелание рассмотреть его можно было бы формально оправдать возрастом его автора, но это было бы лукавством, ведь по отношению, например, к Лермонтову или, скажем, к Лопе де Вега такой возрастной ценз не принят. Представьте на минуту: нашлась первая комедия одиннадцатилетнего автора, а Вы, «лопеед» (или даже просто «-люб»!), отказываетесь ее знать. Читатели, которые сегодня к этому стихотворению обращаются, – загляните на их сайты, – не смущаются ни молодостью автора, ни «сыростью» текста, а всерьез, откровенно или «по умолчанию», апеллируют к *авторитету национального поэта*. И так ли уж неправы эти «высоцколюбы»? Смешно это или нет, – но и убежденным сталинистам, – вот уж кто настроен именно на *рознь*, – есть чем поживиться в этой поэзии в оправдание своего настроения: ещё бы! Сталинское стихотворение Высоцкого, написанное на смерть Вождя! В пятнадцатилетнем возрасте, после похода ко гробу, – «Моя клятва». Не в этом ли главная причина пренебрежительного отношения *настоящих* высокоцковедов к этому раннему опыту? Так же, как и к проблеме *советскости* поэта, которую то и дело муссируют не самые дружественные к нему критики. Всеобщее возмущение и публичную отповедь вызвала, пожалуй, лишь легковесно-пасквильная статья одного «философа»<sup>1</sup>, оскорбившая наши «чувства верующих». Отказывая таким авторам в аргументированном возражении по существу, мы на деле потакаем фантазиям уж совсем «рвачей и выжиг» (В.В. Маяковский), придумывающих и раскручивающих уже «темную» биографию «суперагента» Высоцкого.

Нет нужды ни замалчивать возникающие в связи с этим дискурсом вопросы, ни оберегать репутацию Высоцкого от этого, по-видимому, наиболее раннего из известных его стихотворений: сталинизм, безусловно, входит в комплекс нашего национального самосознания, переживается и изживается годами с разной степенью болезненности даже людьми, рожденными *десятилетиями* позже. Это наша внутренняя национально-психическая проблема, с которой мы не закончили разбираться и сегодня. И если кому-то кажется, хотя бы для

---

<sup>1</sup> Любимый шут эпохи застоя. – Известия, 30 января 2013.

себя, в собственном сознании, что со сталинизмом «покончено» и над ним удалось «подняться», то ведь историческая ограниченность такого сознания в том и состоит, что «подняться» удалось именно над *этим*, а не над чем-то другим, следующим. Да и не появляется оно, это *другое*, что в масштабе нации, силой ли, правдой или иллюзией («сном золотым») охватило бы страну и привело нас в движение к осознанной или воображаемой цели. Так что здесь до сих пор и буксуем и даже, похоже, сползаем по своей же наезженной колее в предоктябрьское время, – как бы не повториться, разумеется, теперь в жанре фарса. По высшему счету, для *большого времени*, и самый пламенный антисталинизм – это позиция, обращенная, пусть и в боевой стойке, всё к тому же сталинизму. Так что, говоря крылатым словом Евтушенко, «не умер Сталин». И так ли уж удивительно, что, задаваясь вопросом о раннем генезисе Высоцкого, мы вдруг наталкиваемся на эту занозу, настоящую болезненную для сердца высококолюба?

В его наследии этот единичный «грех молодости» **ит** настолько особняком, что невольно напрашивается мысль о побуждении со стороны взрослых («Написал бы что-нибудь путное!», «Вот тебе подходящий случай»), которого, возможно и даже скорее всего, не было, но уж больно удобный момент талантливому мальчику обратить на себя внимание, когда выражение *общих чувств* особенно востребовано и приветствуется. В том-то и «грех», что эту латентную интенцию *можно вычитать* из нарочито точного попадания в стилистику многочисленных поэтических эпитафий, ламентаций и клятв известных и официально признанных поэтов: юный автор хорошо знает и при случае умеет (как *надо!*) пользоваться общепринятой риторикой. И ведь написано не *потом*, когда прочитано много похожего, а в эти же – *первые* – дни. И конечно, это стихотворение вполне заслуживает места в означенном ряду, и его должна была бы постигнуть общая участь большинства аналогичных поэтических упражнений – забвение. Но это стихотворение написано будущим Высоцким, и, хотя мы неизбежно читаем его сквозь призму последующего развития поэта с недоумением и склонны, по его же «наводке», исключать из рассмотрения всё написанное до 1960 года,

– что-то при чтении «Моей клятвы» удерживает внимание, заставляет вчитаться. Разве этот текст не относится к «ранней лирике», как определил ее А.В. Кулагин, – к тем стихам «другой тематики» (не уголовной), которые Высоцкий писал «в преддверии самостоятельного песенного творчества и, возможно, отчасти параллельно с ним»? Конечно, «до уровня его песен они не поднимаются, хотя и [и в этом мы с автором, безусловно, согласны! – С.Ш.] важны для понимания процесса становления художника»<sup>1</sup>.

Автор этого, во всех отношениях справедливого, замечания не опустил (в хронологическом смысле!) до рассмотрения этого юношеского опуса, но вот Вл. Новиков в *художественной* биографии, опустившись (хронологически же!) в поисках истоков этого *процесса* до детских игрушек будущего поэта, не смог обойти его юношескую «Клятву», заметно запнулся и, надо думать, не без внутреннего сопротивления аттестовал ее как «графоманию чистой воды», смягчил (?) оценку, назвав «неосознанной пародией» (курсив мой. – С.Ш.), и – тут бы и развернуться на привычном плацдарме: на что пародия? почему «неосознанная»? в чем пародийный момент?.. В масштабном труде В.И. Новикова о пародии в разделе, охватывающем историю этого жанра на протяжении всей истории русской литературы, Высоцкому-пародисту давно и справедливо отведено несколько страниц в ряду «мастеров умного смеха»<sup>2</sup>. И для автора здесь, конечно, имеет особое значение, что пародией является «первое самостоятельное произведение» поэта «Пособие для начинающих и законченных халтурщиков»<sup>3</sup>. Но это ведь уже *осознанная* пародия. И как было бы интересно в свете заключительного в этой главке размышления о роли «пародийного начала» в поэзии Высоцкого<sup>4</sup> в целом взглянуть *теперь* на *это* первое (несамостоятельное?) из известных его произведений – на запечатлевшие-

---

<sup>1</sup> Кулагин А.В. Поэзия Высоцкого: Творческая эволюция. – Изд. 3-е, переработ. Воронеж, 2013. С. 8. (Курсив мой. – С. Ш.)

<sup>2</sup> См.: Новиков В.И. Книга о пародии. М., 1989. С. 514-519.

<sup>3</sup> Там же. С. 514.

<sup>4</sup> Там же. С. 519.

ся в нем отношения юного поэта с пародируемым потом в целом языком советского поэтического мейнстрима!

Но – не снизошел, да еще присвоил эту оценку размышлениям своего героя о пройденной жизни: «надо бы посмотреть да и уничтожить, а то чего доброго опубликуют посмертно»<sup>1</sup>. А *он* не уничтожил. И таки опубликовали посмертно<sup>2</sup>. Что бы это значило? Не хотел обидеть маму, которая, конечно, не без справедливой гордости «опубликовала» шедевр ребенка в стенгазете у себя на работе<sup>3</sup>? Оказался в отношении к своему мифу честнее, чем было бы удобнее автору биографии? Побрезговал подчищать прошлое ради чистоты мифа в будущем? *Не успел* всё подогнать под логику *нашего* мифа о нём и под *нашу* историческую логику? Или видел историю шире и *переживал* по-человечески глубже? И переживание, *означенное* стихотворением, имело собственную историко-психологическую ценность? Как бы то ни было, – рефлексия по поводу этого стихотворения выпадает нам, а в книге Вл. Новикова это выглядит скорее как попытка ее избежать: вот ведь какая оплошность случилась в юности, ерунда какая-то, герой (автор за него!) вспоминает и стыдится, так что впору защищать героя от автора.

Все мы в потоке времени, и Высоцкий – чувствилище *своего* времени, глубокое, тонкое, мощное и искреннее, – даже если в пятнадцать лет он еще не догадывался о том, до каких глубин дойдет и что и как, «в какую пропасть напоследок» прокричит об этом времени. Март 1953 года разделил нас на тех, кто потом был способен его помнить (плачущих людей, гуд заводов, траурные знамена, газеты с теми самыми стихами, в том числе и стенгазеты), и тех, кто этого помнить не мог

---

<sup>1</sup> Новиков В.И. Высоцкий. М., 2002. С. 17. (Жизнь замечат. людей: Сер. биогр.; Вып. 829).

<sup>2</sup> Высоцкий В.С. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 1. Стихи и песни. 1960-1967 гг. Тула, 1993. С. 269.

<sup>3</sup> См. об этом: Бакин В.В. Владимир Высоцкий без мифов и легенд. М., 2010. С. 18.



(как мы, полагаю, с автором биографии<sup>1</sup>). А следующие годы делили нас на тех, кто «пострадал от Сталина» и мог теперь этого не скрывать, и тех, кого это страдание прямо не коснулось, – а это могло теперь вызывать и вызывало определенные подозрения. Сталин, – и мертвый, и разоблаченный, – разделял и властвовал. И это его сухая рука продолжает чертить границу, через которую пора перешагнуть, чтобы объединить будущего Высоцкого с Высоцким состоявшимся. Невнимание к этому стихотворению выглядит тем более странным, что это не просто его самый ранний дошедший до нас поэтический опыт, но, – в отличие от текстов «другой тематики», написанных в студенческие годы, – для капустников, на случай или в дружеской пикировке, – первое прямое поэтическое обращение к *большой общенациональной теме* и заявление личной общественной и художественной позиции. По сравнению с этим остальная ранняя допесенная лирика выглядит как своего рода менопауза, период проб, накопления версификаторского опыта и поиска своей темы и своего языка.

Прежде всего, нас, очевидно, должно интересовать, *что он уже умеет* и как представляет себе поэзию, то есть эстетика и поэтология этого стихотворения, а потом уж – про «сталинизм». Потому сразу обратим внимание на то, что юный автор не только совершенно свободно говорит трехстопным анапестом, но и последовательно на протяжении всего текста, замыкая стих скупой мужской клаузулой, умело создает ритмический образ напряженности внутреннего эмо-

---

<sup>1</sup> Трудно, говоря о *пережитой* истории, избежать искушения верификации личным опытом. У каждого советского человека должен был быть и, безусловно, был свой личный Сталин. Автору этих строк, слава Богу, повезло: если не считать рассказов взрослых уже практически в сознательном возрасте, кроме четырех фанерных кругов с профилями Маркса, Энгельса, Ленина и Сталина над крыльцом детского сада – ничего в подкорке не застряло. Но у ребят постарше на полгода-год, да еще, если родители *любили* Сталина, а дети – родителей, – всё было уже гораздо богаче и сложнее: картина горя, всеобщего и семейного, пережитая в самом нежном возрасте («Было страшно...»). С этим приходилось и сталкиваться, и считаться. И бросить в них камень рука не поднимется.

ционального состояния: *подавленности* скорби, *обузданности* чувства, *«скованности»* сердца. Стихотворение, безусловно, музыкально, впечатляет его мощный минорный зачин, в котором уверенным артистичным жестом («Опоясана... Погрузилась...») создана монументальная картина скорбящей Москвы, а на фонетическом уровне сквозят, «прошивая» катрен, знакомые по творчеству зрелого поэта<sup>1</sup> нити звукописи (траурОМ... Молчанье МОсква... сжиМАет; ОПоясана... ПОгрузилась... ГлуБОка... скорБь О... БОлью). Мы не можем с уверенностью сказать, что это сделано совершенно осознанно, но что он это слышит и стремится при случае не просто сказать о музыке, но и озвучить ее, – определено. «Стонут скрипки и стонут сердца» – даже как отдельный стих, с его консонантной перегруженностью, своеобразными переливами опорных согласных, соединением сердечного *стона* со скрипичным, – достойно отдельного разговора в контексте русской поэзии (кажется, до этого момента сердца и скрипки стонали в ней по отдельности). И это – сильнейшее место в стихотворении, в его кульминации, что-то уже вполне «высоцкое», – напоминает более поздние упражнения автора вроде «Великие вехи все вышли. Волненье // Взяло всех вершителей,..» или «Пожаром сожженная жизнь прожита, // Избита жестокой нагайкой» – оба текста датируются весной 1960 года<sup>2</sup>. Но – вернемся в молчащую Москву:

Опоясана трауром лент,  
Погрузилась в молчанье Москва,  
Глубока ее скорбь о вожде,  
Сердце болью сжимает тоска.

Москва, «опоясанная» (связанная) траурными лентами и сердце, «сжатое» болью тоски, образуют контрапункт, из которого развивается мелодический рисунок стихотворения.

Конечно, рифма «Москва – тоска» плоха (отмечено Вл. Новиковым), но она все же рифма и, более того, – классическая «для народной полухудожественной речи (Поеду в Мо-

---

<sup>1</sup> См. об этом: Шаулов С.М. Высоцкое барокко // Скобелев А.В., Шаулов С.М. Наш Высоцкий. Уфа, 2012. С. 168-169.

<sup>2</sup> Высоцкий В. С. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 1. С. 272-273.

ску – разгону тоску. Или: поехать в Москву разгонять тоску»<sup>1</sup>, а здесь она даже слегка приправлена близким фонетическим комплексом «сжиМАет тОСКА». А как вам рифма «лент – вожде»? Или «мое – чело», «огонь – стон»?.. Да и далее по всему тексту нет ничего легче, чем раскритиковать эти рифмы. Не надо быть большим поэтом, чтобы видеть их слабость, а то и отсутствие («марш – не забыть»). И – *что?* Автор *не видел?* *Не слышал?* *Не умел* рифмовать? Или (вдруг – так?!) в самом этом занятии «в эти скорбно-тяжелые дни» чувствовал элемент фальши, находя именно в несовершенстве рифм свидетельство искренности чувства: искусная правильность стиха могла бы быть воспринята как след лицемерия: искусство не должно быть важнее чувства, когда «Горе сердце сковало мое» (курсив мой. – С.Ш.); в каком-то компоненте речь – *от горя – должна сбиться, запинаться*, когда «Давит грудь несмолкающий стон, // Плачет сердце...». Такой прием, примененный пусть и по *наивности*<sup>2</sup>, не живописует «горе», не создает произведение о нем, как во множестве других стихов, авторы которых стремятся *заверить* мертвеца (его преемников, конечно!) в глубине своего чувства, а – *являет* чувство вживе, *не в силах унять* его искусством. В абсурдном подобии ситуации короля Лира (заверения в любви к мертвому «королю») стихотворение Высоцкого, *запечатлевая* самой своей формой *дисгармонию* горя, функционально соответствует речи безыскусной и единственной, кто не лжет, Корделии и тем самым становится *поступком*, в котором нам предстает *автор* со своей системой ценностей и приоритетов.

Но – так ли уж он безыскусен? Похоже, что не более, чем «долг велит». Его выставленные напоказ «неудачные рифмы», на самом деле, представляют собой ассонансы: как рифма не воспринимаются, но ударный гласный повторяют! К середине века такая практика давно получила права гражданства в русской поэзии, и у автора, без сомнения, есть о ней представление, он использует ассонансы сознательно и в чет-

---

<sup>1</sup> Благодарю моего друга и соавтора А. Скобелева за это указание.

<sup>2</sup> Ведь это тот возраст, когда мальчики, в ответ на упреки в поэтическом несовершенстве, говорят об искренности: написал именно так, как чувствовал, и ничего в стихотворении изменить нельзя.

веростишии *обязательно* чередует их именно с рифмой, пусть и не всегда удачной. Чаще всего (1-й, 3-й, 6-й катрены) он связывает ассонансами первый и третий стих. В четвертом катрене созвучие между этими стихами совсем отсутствует. Стихотворение тяготеет, таким образом, к строфической форме с нерифмованными нечетными стихами и с зарифмованными четными, которая за сто и более лет до того (ср. у Г. Гейне) воспринималась как стихотворная вольность, склонность к обиходной разговорности, знак *раскованности и непринужденности* поэтической речи. Такая форма была бы вполне созвучна тому ощущению свободной естественности, которое производят эти анапесты сами по себе. Но это ощущение контрастирует с упомянутой выше семантикой клаузул: со *скованностью, стесненностью сердца*. Возможно, инстинктивно, из поэтического чутья, и этот принцип тоже, едва обозначившись в первом катрене, нарушен в стихотворении неоднократно и по-разному, что так же, как рифмы, *и с той же оговоркой* можно счесть несовершенством формы (оно же – знак искренности): уже во втором четверостишии ассонанс приходится на четные стихи<sup>1</sup>, а, напротив, нечетные связаны рифмой, пятый же и седьмой катрены зарифмованы перекрестной рифмой, причем первый и третий стихи в обоих случаях связаны откровенно примитивной инфинитивной рифмой, что тоже может быть понято как пренебрежение ею. Вот весь текст со второго катрена:

Я иду средь потока людей,  
Горе сердце сковало мое,  
Я иду, чтоб взглянуть поскорей  
На вождя дорогого чело.

Жжет глаза мои страшный огонь  
И не верю я черной беде,  
Давит грудь несмолкаемый стон,  
Плачет сердце о мудром вожде.

---

<sup>1</sup> Хотя мы, конечно, избалованы роскошью нашего языка. В любом другом созвучие типа «моё – чело» (ср., напр., с частым в немецкой поэзии «du – zu») безоговорочно считалось бы рифмой.

Разливается траурный марш,  
Стонут скрипки и стонут сердца,  
Я у гроба клянусь не забыть  
Дорогого вождя и отца.

Я клянусь: буду в ногу идти  
С дружной, крепкой и братской семьей,  
Буду светлое знамя нести,  
Что вручил *ты* нам, *Сталин родной*.

В эти скорбно-тяжелые дни  
Поклянусь у могилы твоей  
Не щадить молодых своих сил  
Для великой Отчизны моей.

Имя *Сталин* в веках будет жить,  
Будет реять оно над землей,  
Имя *Сталин* нам будет светить  
Вечным солнцем и вечной звездой.

Короткий рассказ автора о том, как он, охваченный скорбью по поводу смерти вождя, идет скорбящей же Москвой к его гробу, чтобы принести там клятву; клянется его не забыть, идти в ногу с народом, нести знамя Сталина, не щадить своих сил для отчизны, – в таком изложении, особенно 60 лет спустя, – способен вызвать разве что улыбку: такой ходульно-комсомольский сюжет мог уже тогда сгодиться разве что для траурного утренника в школе или... слёта, комсомольский слёт – так это называлось. Но там он звучал бы *идеально*, согласуясь со всеми принципами и целями советской педагогики, и, наверняка, был бы из лучших номеров сценария воспитательного мероприятия. А может быть, так и было? Представьте себе: бегают по школе воспаленный секретарь комсбюро, которому из райкома уже что-то «спустили», ловит за рукав: «Высоцкий! Ты у нас поэт, срочно!..» Это же не безвоздушное пространство, не стерильная лаборатория, где происходит событие и куда помещен поэт, на него реагирующий. Это средняя школа, восьмой класс, комсомол, учителя, у уче-

ников – комсомольские билеты, у учителей – партийные... И момент, которому все они *должны соответствовать*, грозный момент. И даже если своя «компания их тогдашняя была по духу совсем не „советской“»<sup>1</sup>, – мало ли у кого какая компания, жизнь проходила не только в ней, а жизнь была еще какой «советской»! Во всяком случае, такое целевое назначение стихотворения многое объяснило бы. Например, и двукратность похода в Колонный зал – «за впечатлениями», и очищенность сюжета от привходящих реалий: ничего не говорится, ни о том, что ходили вдвоем (с Акимовым), ни о том, что ходили два раза, ни – *как* ходили, а это было не просто<sup>2</sup>, – *условный сюжет в идеализированной реальности*. Не для себя писалось и не для компании, но ведь что-то переживалось, какие-то моменты потрясли, написать-то все равно надо (и – хочется!) хорошо, подвести нельзя и подставиться нельзя, какая там, не дай Бог, пародия! Всё это, конечно, интересно с исторической и биографической точки зрения, скажут мои оппоненты, но причем тут поэзия? А я всё же пока пройду дальше «и по форме, и по содержанию», как сказано у Вл. Новикова<sup>3</sup>.

Композиция этого рассказа отличается продуманностью и стройностью, даже строгостью и лаконизмом. За экспозицией в первой строфе следуют пять сюжетных строф с кульминацией в четвертой и пятой строфах, а затем брошен взгляд из настоящего в будущее и в заключительной седьмой строфе сюжет приведен к своего рода абсолютному итогу, который можно считать развязкой действия. Всё, опять-таки, по-школьному, если вот так по-школьному и рассматривать. А

---

<sup>1</sup> Новиков В.И. Высоцкий. С. 17.

<sup>2</sup> В. Акимов: «...через все оцепления, где прося, где хитря; по крышам, чердакам, пожарным лестницам; чужими квартирами, выходившими чёрными ходами на другие улицы или в проходные дворы; опять вверх-вниз, выкручиваясь из разнообразных неприятностей, пробирались, пробегали, пролезали, ныряли, прыгали, проползали». – Цит. по: Бакин В.В. Владимир Высоцкий без мифов и легенд. С. 17.

<sup>3</sup> Там же.

если – глубже, то эта композиция *очень напоминает* знакомую трехчастную структуру, которую в зрелых произведениях поэта я квалифицировал как *эмблематическую* (к чему – с извинениями – и отсылаю читателя за подробными объяснениями и обоснованиями<sup>1</sup>). В данном случае в качестве *надписи* (*inscriptio*) и *подписи* (*subscriptio*) выступают первое и последнее четверостишия, между которыми *рассказ о себе* выполняет в таком обрамлении функцию *изображения* – конкретного единичного примера – *exemplum* («*например*, – Я»). Так же, в *структурной сущности*, как, например, в «Веселой покойницей» конкретный случай приводится в подтверждение («Вот вам авария...») наблюдению, высказанному в первом катрене, только вот *подпись* разрастается в развернутое философское обобщение в шестнадцать стихах («Как ни спеши...»), выводящее за рамки автодорожной проблематики, и заканчивается обобщающей сентенцией («Всех нас когда-нибудь кто-то задавит...»). Разумеется, речь идет о *риторической* эмблематичности, отмечавшейся мною как одно из глубинных свойств художественного мышления зрелого Высоцкого. Что же касается непосредственного генезиса этого свойства, след которого, по моему убеждению, мы наблюдаем здесь, в раннем лирическом опыте, то, естественно, гораздо ближе, чем традиция собственно эмблематики, к юному поэту стоит композиционное строение школьного сочинения: вступление, основная часть, заключение. Так нас учили «раскрывать тему», заведомо полагая как процесс, так и результат письма одинаково линейными, синтагматическими.

А в структуре эмблемы отношения внутри риторической триады – это отношения парадигмы: «вступление», «основная часть» и «заключение» не «вытекают» последовательно друг из друга, а – соположены параллельно, одно под другим: «надпись», «картинка», «подпись». Для идентификации такой парадигматики в вербальном тексте релевантными являются интенциональные и смысловые цезуры, разделяющие

---

<sup>1</sup> См., напр.: Шаулов С.М. Эмблема у Высоцкого // Скобелев А.В., Шаулов С.М. Ук. изд. С. 186-209 (конкретно о структуре эмблемы: 192-193).

названные элементы. Эти цезуры и проступают из-под синтагматики стихотворения Высоцкого, если сопоставить «вступление» (первый катрен), «основную часть» (со второго по шестой) и «заключение» (седьмой), во-первых, с точки зрения субъектно-объектных отношений, – а они различны во всех трех частях, – и, во-вторых, проанализировать структуру художественного времени в стихотворении: такой анализ обнаруживает те же цезуры.

В зачине стихотворения картина скорбящей Москвы (*надпись*) не включает в себя упоминания или изображения человека – персонифицирована (субъектна) сама Москва («Погрузилась в молчанье»), метонимически представляющая, конечно, не только москвичей, но и всю страну со всем ее населением. «Сердце», названное здесь, – это её сердце, единое, общенародное, родовое. В этом четверостишии царит длящееся настоящее время, остановившееся в *состоянии* скорби. Из наличных глаголов один совершенного вида в прошедшем времени – «погрузилась» – обозначает *законченное* действие, другой – «сжимает» – обозначает, опять-таки, *состояние* сердца. Эта *статика исторического момента*, в котором отсутствует движение и не видны (не названы) люди, обращается в финале *статикой вечности*, в прокламации которой нельзя не заметить сентенциозности, присущей обычно эмблематической *подписи* и направляющей мысль читателя (зрителя эмблемы) к *высшему смыслу* развернутой в промежутке «картинки», – даром, что смысл этот банален и публицистически идеологичен, – ему присуща та степень надысторичности и абсолютности, которые и отличают обычно смысл эмблемы, извлекаемый *подписью* из *картинки*. В «вечности» время течет, но его течение не предполагает изменений и движения, все значащие глаголы, – жить, реять, светить, – названы в инфинитиве сложного будущего времени с глаголом-связкой «будет», и так – «в веках», – этакое подобие бергсоновской *чистой длительности*, своеобразие которой придает неустрашимый и единственный знак уже *закончившейся* истории – «имя Сталин». В финальной коде внутренней музыкальной темы стихотворения минорно-скорбному звучанию, траурному колориту и стесненности *длительного настоящего* в зачине



противопоставлено торжественное сияние *абсолютного будущего* в абстрактно-безграничном мире («Будет реять оно над землей»), озаренном этим «именем». Здесь метонимически репрезентированная в зачине «Москвой» множественная общность (с растворившимся в ней «Я») номинально присутствует в виде косвенного объекта («нам»), а субъектом является «имя Сталин». И речь *только* о нём – об «имени».

Совершенно очевидно, что на композиционном уровне в стихотворении решается *риторическая* задача *восхождения* из глубин *сегодняшнего* горя («черной беды») к сияющим надземным высям «вечного солнца и вечной звезды». В подобной поэтической риторике всегда ярче всего просвечивала зависимость *идейно-образного* мира марксизма, а за ним и ленинизма от христианской мистической традиции, никогда не выпускавшей из виду *вертикаль*, ведущую от *огненной тьмы* мира сего, в котором *материя* пребывает в *муке* и *страхе*<sup>1</sup>, и от стенаний человека в скорбной земной юдоли – к *свету* открывшейся себе через этот огонь божественной субстанции, в которую человек восходит усилием, уподобляясь указавшему этот путь Христу, неся свой крест подобно Ему, с Ним на кресте умирая и в Нём же воскресая к жизни истинной. Эта вертикаль питала поэтику барокко и двоемирие романтизма, на исходе которого, развернутая в *горизонталь* исторического

---

<sup>1</sup> «Огненная тьма» («огонь тьмы»), страх, «мука материи» – у Якоба Бёме – неотъемлемые атрибуты рождающейся в Божественной Воле материи, вместе с которой рождается и огонь, ее же и пожирающий. А результат горения – Свет – самопознанная и явленная себе Божественность, которая до творения есть Ничто, неочевидность. «Муку материи» в особенности высоко оценил Энгельс, увидевший в ней «активное начало, возникающее из самопроизвольного развития вещи, отношения или личности <...> и, в свою очередь, вызывающее к жизни это развитие» (Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения, т. 22. С. 300). Страх, неведомый прежде, – первое переживание Воли, сознающей вместе с возникающей в ней эссенциальной качественностью ограниченность и предельность – смертность обретенного *образа*. Отсюда берут начало «страх и трепет» бытия, а возникающее противоположение (вернуться в себя) это уже «воля к смерти».

времени («Мы здесь, на земле, устроим жизнь // На зависть небу и раю», – Г. Гейне<sup>1</sup>), она обернулась той великой иллюзией, которая на протяжении полутора столетий силилась предстать наукой («научный коммунизм», хорошо многим из нас памятный), оправдывавшей богатую практику борьбы и строительства, потребовавшую многомиллионных жертв, заразившую полмира страстным желанием «быстрее протопать» до коммунизма «дней остаток»<sup>2</sup>, даже если надо (и приходилось!) «топать» по трупам, по колено и выше в крови, своей и чужой, и с руками в ней же выше локтя. Что же мы предъявим пятнадцатилетнему мальчику, который «каплей льется с массами» в «эти скорбно-тяжелые дни», а потом сочиняет стихотворение о том, что видит, переживает (или *должен* переживать) и делает?! Нам пристало лишь пытаться оценить, как это у него получилось, потому что это – Высоцкий, и у него впереди – шедевры, которые нас потрясут, когда мерцающая в этом стихотворении еще не осознанная глубина культурной рефлексии сбросит шелуху идеологической «злости дня», через переживание многообразных людских судеб сознает самое себя и обретет свой язык.

Но пока он говорит тем языком, который *нашел* к своему приходу – которым о «высоких материях» с ним говорят школа, газеты, радио, устав комсомола и т.д. Из лексикона этого языка «скорбь о вожде», «дорогой вождь», «мудрый вождь», «дорогой вождь и отец», «в ногу идти», «дружная, крепкая и братская семья», «нести знамя» (рискованно, впрочем, названное «светлым!»), которое «вручил нам» «Сталин

---

<sup>1</sup> «Германия. Зимняя сказка», гл. 1, пер. В. Левика. В оригинале еще прямее связь с топикой Св. Писания: «Wir wollen hier, auf Erden schon, // Das *Himmelreich* errichten» – «Мы хотим здесь, уже на земле, // Воздвигнуть *Небесное Царство*». Курсив мой. – С.Ш.

<sup>2</sup> Маяковский В.В. Во весь голос: «Товарищ жизнь, / давай / быстрее протопаем, // протопаем / по пятилетке / *дней остаток*». Курсив мой, – С.Ш. Для человека, близкого к самоубийству, такое предложение жизни наполняется мрачной двусмысленностью и черной иронией: «выполним пятилетку досрочно» или «скорей бы *все это* кончить»?!

родной», «не шадить молодых сил» «для великой Отчизны», не говоря уже о риторическом крещендо финального катрена, похожем на попытку развить и обогатить *этой* язык (а как еще Высоцкий должен обращаться с языком?). И всё же чрезвычайно показательна попытка *поверить* всю эту «официальную часть» речи выражением личного чувства, которому автор стремится подыскать «сильные» и искренние слова, *идущие от сердца*, и непроизвольно то и дело попадает в топику мистической огненно-световой символики, что, на мой взгляд, весьма симптоматично в свете не раз отмеченного в прежних работах схождения ментальных структур зрелого Высоцкого с этой традицией: «горе» (этимологически – то, что горит, жжет), «страшный огонь», «черная беда», «давит грудь несмолкаемый стон», «плачет сердце». Возникает параллельный официозному лексический ряд, и отношения между ними оказываются довольно противоречивыми, что едва ли входило в намерения автора: *линия сердца*, конечно, должна была овеществить, наполнить собственно человеческим содержанием *линию вождя*, но невольно и противоречит ей: эта лексическая связка (*сердце – вождь*) настойчиво присутствует в четырех первых катренах, но *сердце* привносит в нее правду и боль человеческого переживания, а *вождь* – ничего. Ничего не сказано в этих шестнадцати стихах о том, *чем* он дорог, *отчего* так страдает сердце, *что* связывало его с покойным. Ну, хотя бы так, как без малого год тому назад в первой и на ура принятой книге Евг. Евтушенко: «Ведь об этом / мечтаем / и я / и ты, // значит / думает Сталин / об этом!»<sup>1</sup> или «Я знаю: / грядущее видя вокруг, // склоняется / этой ночью // самый мой лучший на свете друг // в Кремле / над столом рабочим. <...> он думает / о стране, / о мире, // он думает / обо мне»<sup>2</sup>. Написал, судя по датировке, в 17 лет, с полным правом отнес к себе (*поверил собой*) идеологему «лучший друг молодежи». У него Сталин хотя бы *думает* – обо всём, всех и «обо мне».

Единственное объяснение и ответ на эти вопросы мы находим в последнем слове шестнадцатого стиха – «отца»,

---

<sup>1</sup> Евтушенко Евг. Разведчики грядущего. М., 1952. С. 48.

<sup>2</sup> Там же, с. 70-71.

и в следующем катрене в такой же сильной позиции – завершающее строфу слово «родной». Патерналистской функцией, ролью «отца родного» в «дружной крепкой и братской семье»<sup>1</sup> и ограничивается смысл «вождя», и это та смысловая точка, в которой нераздельны официозная идеологема и правда сердца, которое эту идеологему приняло как свое чувство и ее переживает. В этой точке пересечения, – с появлением слова «отец», – параллели и заканчиваются. Дальше ни «сердце», ни «вождь» не упомянуты, а в следующем катрене впервые и в последний раз сказано о Сталине как исторической личности в субъектной функции (вручил знамя), а затем речь идет о его имени, которое, по сути, замещает врученное им же знамя – «будет реять оно над землей», а в финале – и небесные светила. Так что обозначенная нами здесь лексическая коллизия в стихотворении завершается и распадается в неопределенном и содержательно выхолощенном постисторическом будущем, которое, кроме осиянности сакральным именем, не обладает никакими качествами.

Самой интересной и богатой симптомами «высоцкости» в этом сочинении, выстроенном еще по школьным правилам, конечно, является «основная часть», *картинка, exemplum*. Уже потому, что ее положение и функция – *человеческой истории*, связующей статичные полюса двоимирия, – глубоко соответствует месту и роли, которые отводятся человеку в мистериальном коде превоплощения Божественной Воли в природу и историю как пути самооткровения Божьего: *только* человек «с его душой и разумным духом стоит посреди (inne) вечного дыхания Божественной силы и раздельности вечного Слова Божьего»<sup>2</sup>. Человек – своеобразная аксиологическая и

---

<sup>1</sup> У Евтушенко это относится к разагитированным эвенкам: «Слушали / и знали // оленеводы-эвенки: // это отец их – Сталин // счастье вручил им навеки!» (Там же, с. 57). Характерно, что и здесь Сталин всё же агент, – пусть и абсурдного, но – действия.

<sup>2</sup> «<...> mit seiner Seelen und verständigem Geiste in dem ewigen Hauchen der Göttlichen Kraft und Schiedlichkeit des ewigen Wortes Gottes *inne* stehet». – Böhme J. Epistolae Theosophicae...(1618-1624): 20, 3 (Zit. nach: Gorsex, Bernard. Jacob Böhme // Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts: Ihr Leben und Werk. Berlin, 1984. S. 54).

смысловая ось мира, связующая его уровни, равная ему по значению и целиком заключающая это значение в себе. И в стихотворении Высоцкого этим человеком оказывается автор, встающий в силовое поле между остановившимся мигом истории и неразличимой в своем течении постистории и тем самым своими ощущениями поверяющий меру истинности господствующего в умах мифа.

«Я», который «иду средь потока людей», взрывает статику зачина движением и стремлением с первых же стихов выражать *свое* сердце. Эта смена изобразительных планов – от опоясанной лентами Москвы с ее условно-метафорическим сердцем к единичному человеку в людском потоке, с его сердцем, выглядит как непредумышленное противопоставление официальной «скорби» – личного «горя», которое, по художественной идее, призвано вочеловечить и репрезентировать глубину этой «скорби», – потому оно так вариативно красноречиво означено: и «страшный огонь», что «жжет глаза», и «черная беда», в которую нельзя поверить, и не молкнувший «стон» и плач сердца. В этом ряду нет слова «скорбь» – она переживается в стихотворении «Москвой», она «глубока», молчалива и выражена «трауром лент», и это – всё. Таков «сволочизм» поэзии, говоря словом Маяковского: ты думаешь, что говоришь одно, а говорится другое: ты, например, эмблематически представляешь выражением *своего* горя глубину *государственной* скорби, а читается так, что это *разные* эссенции и она в этом сравнении выглядит официальным *политическим* (и уже потому лицемерным) *мероприятием*, так же как за словом «вождь» в оппозиции с «сердцем» («моим») обнаруживается пустота, прикрытая безопасными узаконенными государством же эпитетами «мудрый», «дорогой» и т.д. И только человек, идущий в «потоке» таких же и то же чувствующих людей, оказывается носителем и истинного чувства и подлинного (а для автора он, безусловно, подлинный) исторического смысла.

Эта цезура между первым четверостишием и следующими строфами настолько заметна, что впору говорить не только об эмблематичности, но и о сонетогенном построении высказывания, подобно тому, как мне это приходилось заме-

чать по поводу стихотворения 1977 года «Упрямо я стремлюсь ко дну»<sup>1</sup>. Антитезис, начинающийся со второй строфы и высказываемый вплоть до шестой, противостоит вышестоящему тезису не только этим сужением угла зрения, наполнением пространства движущейся людской массой, смещением «моего сердца» в смысловой центр, но и течением времени, действием с осознанной целью, сменой мест и обстоятельств действия. Дважды повторенное «я иду» («среди потока» и «чтоб взглянуть») через строфу, посвященную *только* переживанию горя («Жжет глаза...»), приводит к цели похода, где, в противовес «молчанью» в зачине, «разливается траурный марш», стон скрипок сливается со стоном теперь уже многих «сердец» – это возвращает читательскую память к «потоку людей», – чувства размыкаются и объединяются, в музыкальном плане это самое сильное место в стихотворении, наступает кульминация: «Я у гроба...» (здесь – от избытка чувств? – пропадает рифма), за двукратным «клянусь» и изложением клятвы следует обещание клятвы в будущем: «Поклянусь у могилы твоей», т.е. автор намерен еще прийти на могилу (мысль о возможном подселении в мавзолей в голову не приходит) и дополнить уже сказанное.

В подоснове этой динамики – реальный поход в Колонный зал, очищенный в лирическом сюжете, как мы уже поняли, от всего, что сопутствовало ему в реальности. Разве что в одном слове, подвернувшемся как будто ради рифмы, вдруг проговаривается *мотив* этого похода. Курсив мой:

Я иду, чтоб *взглянуть поскорей*  
На вождя дорогого чело.

Всё в этих двух стихах как-то по-детски неловко, начиная с построения фразы: читателю надо мысленно перепрыгнуть «вождя», который, оказывается, стоит в родитель-

---

<sup>1</sup> См.: Скобелев А.В., Шаулов С.М. Указ. изд. С. 358-359. Сонетогенным я назвал такое построение, которое во внутренней смысловой структуре соответствует диалектико-риторической триаде «тезис–антитезис–синтез», изначально формировавшей строфическую структуру сонета.

ном падеже, а не в винительном («взглянуть поскорей на вож-  
дя»), свыкнуться с инверсией и всё это – чтобы через два слова  
связать, наконец, предлог «на» с архаически прекрасным «че-  
ло», пришедшим из школьной историко-литературной идил-  
лии, и представить «чело» «вождя дорогого», которое, конеч-  
но, здесь совершенно не на месте. Если вспомнить ленинский  
«огромный лоб» Маяковского, то он там – вместилище «ог-  
ромной мысли», а здесь «чело» само по себе, бросается в глаза  
как несуразность. Целью похода вдруг оказывается – «взгля-  
нуть» на это «чело», да еще «поскорей», такое вот *нетерпение  
сердца*. А – клятва? Как будто намерения такого изначально не  
было. Вырывается потом произвольно сама – как следствие  
переживания «у гроба»? Но она центральный эпизод сюжета и  
стоит в заголовке. Скорее уж, это слово «поскорей» непредна-  
меренно запрыгивает в идеальный сюжет из реальности, по-  
тому что в нем выговаривается иная, чем любовь и скорбь,  
причина трагической давки, в которую превратилось всена-  
родное прощание с вождем, – *жгучее любопытство*: «взгля-  
нуть»! Взглянуть *в реальности*, хоть на мертвого, на НЕГО  
(ОТЦА, БОГА, СОЛНЦЕ, ПАХАНА, УСАТОГО, ВУРДАЛА-  
КА, ЗВЕРЯ!), который так бесконечно много значит в жизни  
каждого человека в стране, а может быть, и во всем мире. Бо-  
лее того! Трудность и опасность предприятия, когда уже в  
первый день было известно, что «толпа подавила многих,  
большей частью школьников» (В. Акимов), превращали его в  
подобие *игры* (в войну, в разведку...), в которой, по воспоми-  
наниям В. Акимова, «особой доблестью среди ребят считалось  
пройти в Колонный зал»<sup>1</sup>.

Свидетельством такого любопытства и такого азарта  
может служить написанный спустя четыре года роман Галины  
Николаевой «Битва в пути». В его первой главе («Мартовская  
ночь») сын главного героя, доставивший родителям несколько  
часов мучительного страха за его жизнь и счастливо достав-  
ленный домой, после крепкого подзатыльника оправдывается:

---

<sup>1</sup> Цит. по: Бакин В.В. Владимир Высоцкий без мифов и легенд.  
С. 17. Курсив мой. – С.Ш.

– <...> Я же не хулиганить бегал! Я же к Сталину бегал! Сами всю жизнь говорят: «Сталин, Сталин!...» А как посмотреть? А теперь вдруг можно посмотреть!.. Все бегут поглядеть. И я побежал. А ты меня стукаешь!

Участники эпизода, пережившие шок облегчения после тревоги, мгновенно задвинувшей «всенародную скорбь» на задворки сознания, делано строго реагируют на бестактность мальчишки. При этом показательны моменты переключки отдельных мотивов диалога со стихотворением Высоцкого. Как говорится, независимо друг от друга (хотя и не одновременно), следовательно – зависимо от общего, что объединило:

– Я тебя еще не так стукну! – гневно пообещал Дмитрий. – *Театр себе устроил!* Завтра я с тобой не так поговорю.

– *Истинная скорбь сдержанна. Истинное всегда благородно, <...> Следует различать любовь к нему и... любовь к сенсации!* <...> Сенсационность! – Он кивком показал на Рыжика. – Сенсационности больше, чем горя! Стыдно, юноша!

– Я не юноша, я мальчишка, – опроверг его Рыжик. – А что это «сенсационность»?

– То самое, за чем ты бегал сегодня! – оборвал его Дмитрий. – Завтра я тебе это так растолкую, что вовек не забудешь! А сейчас марш в постель!<sup>1</sup>

В этом эпизоде произошла, в сущности, прямая поверка официозного мифа о всенародном горе человеческой экзистенциальной реальностью. Но это, повторим, через четыре года, одним из которых, что кардинально важно для литературы, был 1956-й.

В стихотворении Высоцкого такая поверка неизбежна как следствие его эмблематической структуры, но каковы ее результаты для самосознания поэта, разглядеть можно, если вообще можно, только в глубоком подтексте, тем более, что и самим автором она еще едва ли хоть как-то отрефлексирована. А возможно, и результаты эти для него еще не наступили,

---

<sup>1</sup> Николаева Г.Е. Битва в пути. Роман. Л., 1978. С. 17. Курсив мой. – С.Ш.



скажутся позже. Тут нам может помочь типология ситуации: клятва «у гроба» в революционной традиции давно стала своеобразным архетипическим мотивом. Уже в стихотворении поэта-народника Григория Мачтета «Последнее прости» (1876), ставшем популярной революционной песней «Замучен тяжелой неволей», в строфах которой, кстати, не рифмуются нечетные стихи и которую так любил Ленин, а следовательно, и весь советский народ, воспета эта ситуация:

Нет, злоба нас только душила,  
Мы к битве с врагами рвались  
И мстить за тебя беспощадно  
Над прахом твоим поклялись!

В среде революционеров прощальное слово на похоронах превращалось в клятву (отомстить, продолжить борьбу, умереть, победить, а после – хранить, крепить, умножать и т.д.). Не нарушил этой традиции и Сталин. Содержание его клятвы у гроба Ленина соответствовало «задаче момента» и было, естественно, широко известно и вполне конкретно: высоко держать звание коммуниста, хранить единство партии, укреплять диктатуру пролетариата, укреплять и расширять (!) союз республик. Это, по сути, заявление политических намерений было риторически построено как парадигма однотипных ответов на соответствующие «заветы» Ленина, по схеме: «Уходя от нас, товарищ Ленин завещал нам <...> Клянемся тебе, товарищ Ленин, что мы с честью выполним эту твою заповедь!...». Далее – «...и эту...», а в последнем случае: «<...> что мы *не пощадим своих сил* для того, чтобы выполнить с честью и эту твою заповедь!...» (Курсив мой. – С.Ш.). Тогда же, в 1924 году, эта клятва была в переводе дословно воспроизведена на немецком языке в известной поэме немецкого поэта-коммуниста, большого друга Советского Союза, прожившего у нас 12 лет (1933–1945) антифашистской эмиграции Иоганнеса Р. Бехера – «У могилы Ленина» (курсив мой: здесь тоже еще мыслится *традиционное* гуманное обращение с усопшим!). Эта поэма опубликована на русском языке впервые в 1927 году в сборнике «Революционная поэзия Запада», но под заголовком «У гроба Ленина», – понятно почему: могилы не

было и нет, – и потом неоднократно издавалась. Так что ситуация «Я у гроба клянусь» – совершенно типическая и привычная советскому человеку, а про то, чтобы «не щадить своих сил», в особенности «молодых», ему твердят с малолетства. И нет ничего примечательного в этом текстуальном совпадении «Клятвы» Высоцкого с клятвой Сталина, разве что – в ее расположении: в обоих случаях эти слова сказаны в заключительном пассаже клятвы, и таким ее размещением автор сознательно маркирует ориентацию на *известный прецедент*. Это уже знак интертекстуального отношения.

Именно на эту ориентацию указывает и название стихотворения. Эта особенность сохранится до конца: когда авторское сознание выражается с использованием общеизвестного *кодowego слова культуры* – поэтического образа (Гамлет, черный человек) или жанрово-стилистического образования (цыганская песня, клятва), – речь идет о встраивании в определенный *семантико-типологический ряд* и о выделении в нем «моего, только моего, собственного моего взгляда», присущего, конечно, всему, что он пишет<sup>1</sup>, но в случаях, о которых мы говорим, это – «собственный мой взгляд» *на себя*, – тогда возникают «Моя клятва» (в революционной клятвенной традиции), «Мой Гамлет» (в мировой традиции прочтения образа), «Моя цыганская» (в фольклорно-литературном ряду лирических стилизаций), «Мой черный человек в костюме сером...» (в сравнении с Пушкиным, Есениным). Во всех этих случаях «Я» представляет себя в общекультурном, общенациональном и гуманистическом контексте.

У «Моей клятвы», естественно, в этом ряду особое место и особая судьба. Это стихотворение оказалось для автора своеобразным поэтическим экспериментом, можно даже увидеть в нем проявление его *игровой натуры*, которую он сам пока, наверное, не ощущает как одну из важнейших черт сво-

---

<sup>1</sup> «...Во всех этих вещах, – говорил он своих ролевых песнях, – есть мой взгляд на мир, на эти проблемы, на людей, о которых я пишу, мой, только мой, собственный мой взгляд...» ( «Монолог»: ЦТ. январь 1987. См. также: Высоцкий В. Монологи // «Юность», 1986, № 12. С. 83-84).

его творческого характера. Подставляясь в контекст «общенародной скорби» («например, – Я»), он мощным поэтическим усилием, – а для своего возраста *умеет* он уже очень много, – пропускает ее через свое сердце, чтобы ответить умершему вождю на его клятву почти тридцатилетней давности – *клятвой молодого человека*, в которой, конечно, мыслится репрезентативно явленным *слово миллионов* – «потока людей», «братской семьи». В своем роде это уже первая роль будущего классика ролевой лирики, которую он пока не отделяет от своего «Я». Но когда дело доходит до содержания клятвы, вдруг обнаруживается, что этому содержанию безразличен этот молодой человек, – роль, слово за слово, демонстрирует, что не нуждается в актере, и каждый следующий пункт клятвы оставляет всё больше молчаливых вопросов в подтексте. Первое, в чем он клянется, – «не забыть... отца», вполне «почеловечески», но разве иное возможно, если речь и в правду об отце? Или, например, о матери? Эта мерцающая ассоциация после слова «родной» превращается в ёрнически-комическую параллель «Не забуду мать родную», а в более полной формулировке: «... и любимого отца» – «уголовная тематика» и даже ее начало – «Татуировка» – уже аукают из туманного пока далека. Причем именно это направление гарантирует сохранение «человечности» в смысле конкретности *видения* человека и ощущения его душевного и телесного состояния, как это явлено во втором и третьем четверостишиях. Клятва же с каждым следующим пунктом, теряет в этой «человечности», полностью переходя, говоря условно, на *язык вождя*. А вместе с нею из клятвы уходит тот, кто шел «среди потока людей», оставив вместо себя плакатное изображение. Таков итог *игры*. И, очевидно, автор это, по крайней мере, почувствовал, потому и не попытался хотя бы перевести свою клятву на *язык сердца*. *Этот язык не подошел этой роли*.

Но не все здесь было сказано впустую. По крайней мере, две очевидные и важнейшие «точки роста» в этом тексте намечают дальнейшее развитие поэта. Во-первых, это проявившийся в нем (назовем это так) *принцип человека*, самосознание и состояние которого выступит в его поэзии как глав-

ный критерий оценки истории и современности. Этот принцип, похоже, и родился в тот момент, который означен в стихотворении его самым сильным стихом («Стонут скрипки и стонут сердца»), в нем сказался потрясенный историческим мгновением слух сердца. История, проходящая сквозь человека, собственно, с ним и случающаяся и делающая его жизнь такой, какова она есть, станет важнейшим ракурсом его представления. Во-вторых, в «Моей клятве» берет начало «Мы» Высоцкого, тот самый «поток людей», частью которого поэт себя ощущает, так что и «дружная, крепкая и братская семья» для него не пустой звук. За ним стоит то чувство атмосферы, в которой он растет и из которой вырастает, сохраняя ее в себе и при полной ясности понимания и переживания ее постепенной, но неуклонной утраты в окружающей послевоенной жизни. Этот – антропологический – уровень переживания *глубже* политики, почему, как отмечено не раз и многими, именно Высоцкому остались чужды иллюзии шестидесятых. Вся его поэзия, пронизанная этим чувством всеобщего человеческого родства, была реакцией на необратимо растущий внутренний разлад и отчуждение людей друг от друга в советском обществе. В каком-то смысле это даже можно признать мальчишеством, инфантильной иллюзией, которую выразил, как мог *тогда*, пятнадцатилетний человек и от которой потом так и не избавился. Хотя «с бесстыдством шлюхи приходила ясность», а «друзья, известные поэты», в меру доступной им искренности и художественного своеобразия поэтически воплощали *менявшееся самосознание личности в менявшихся условиях*, – их «меньшой брат» (дурак?) остался при *своей вере* и в трагическом сознании, что *«всё не так»*. Подобно тому, как Достоевский «остался бы со Христом», даже если бы выяснилось, что Он не прав, и все бы от Него отвернулись. Двух этих аспектов достаточно, чтобы не уничтожить это стихотворение.

Разумеется, никакое знамя он никуда нести не будет, но и топтать его тоже не станет никогда. Прямые упоминания Сталина в его стихах не просто редки (их ровно столько,

сколько пальцев на руке<sup>1</sup>), но – всегда сюжетно и лирически функциональны, выступают как фигура речи персонажа, обозначают историческое время, *не провоцируют читателя на спор*, оставляя в подтексте самую возможность возражений, но и не скрывают авторской позиции к сталинизму как исторической практике. После «Моей клятвы» во всем корпусе текстов Высоцкого мы не встречаем прямого выражения авторского отношения к личности «отца народов». Оно всегда опосредовано сюжетной ситуацией и/или переживанием ролевого героя. И нет в этой поэзии более глубокого, трагического и горестного выражения этого *противоречивого* отношения, чем вот это:

Ближе к сердцу кололи мы профили,  
Чтоб он слышал, как рвутся сердца.

Всё здесь, в «Баньке по-белому», – и ненависть, выросшая из любви к *нему* и ставшая ненавистью к себе – от горечи жизни, погубленной за «несусветную глупость», и сознание бесповоротной принадлежности к ушедшим «мрачным временам», и отчаяние нежитой и уже невозвратимой жизни. И авторская позиция здесь абсолютно ясна – позиция человека, чьей любимой поговоркой было: «*Людям* должно быть хорошо!», – человека мучительно *сострадающего*.

---

<sup>1</sup> См.: «Антисемиты», «Случай на шахте», «Банька по-белому», «Как-то раз цитаты Мао прочитав...», «Теперь я буду сохнуть от тоски».

**...А КОНЧИКУ БЫТЬ**  
**(о фольклорных источниках**  
**песни В.С. Высоцкого «Разбойничья»)**

Вопрос о фольклорных претекстах песни В. Высоцкого «Разбойничья»<sup>1</sup> может показаться неактуальным. Написанная для фильма «Сказ о том, как царь Петр арапа женил», она воспринимается слушателем как фольклорная стилизация; аналогичным образом определял ее и автор<sup>2</sup>; а стилизация по природе своей ориентирована на стиль, а не на единичный текст. Значит, искать некий конкретный источник образов «Разбойничьей» нет смысла? В научном комментарии к этой песне упоминаются в основном литературные претексты – поэма Н. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо», стихи М. Анчарова и Г. Шпаликова, фольклорный же материал определяется как «мотивы *веревочки*,... *котомки*, *острога*»<sup>3</sup>, не требующие, казалось бы, конкретной атрибуции. Однако если «мотивы» передаются посредством широкого поля фольклорной традиции, это не снимает вопроса о конкретном жанрово-историческом контексте, которому могли бы принадлежать эти *веревочка*, *котомка* и *острог*. Если же эти контексты будут указаны, логично будет спросить, какие фольклорные произведения их репрезентируют и какие из репрезентативных текстов знал или мог знать Высоцкий. Таким образом, мы выйдем на вопрос о претексте, только понимаемом не как ци-

---

© Свиридов С.В., 2012.

<sup>1</sup> Высоцкий В.С. Сочинения: в 2 т. Екатеринбург, 1997. Т. 1. С. 408-409.

<sup>2</sup> Рассказывая о песнях, написанных для фильма «Сказ о том, как царь Петр арапа женил» («Разбойничья» и «Купола»), Высоцкий назвал их стилизациями. Крылов А.Е., Кулагин А.В. Высоцкий как энциклопедия советской жизни: Комментарий к песням поэта. М., 2010. С. 290.

<sup>3</sup> Там же. С. 291.

татная база, а как посредующая инстанция, представляющая традиционные элементы в определенной текстовой реализации. В самом деле, поэт, не относящийся к социальному кругу носителей фольклора, знакомится с этим фольклором на неких примерах, то есть язык традиции воспринимается им как имманентный тексту, предстает уже неким образом интерпретированным, оформленным в структуре поэтического произведения.

Из названных выше мотивов «Разбойничьей» мы остановимся только на одном – мотиве *веревочки*. Этот символ, четырехкратно обыгранный в рефрене, во многом определяет поэтический строй песни и маркирует ее в сознании слушателей. Недаром в обиходе балладу Высоцкого чаще называют «Веревочкой», а не авторским заглавием.

В научном комментарии образ *веревочки* связывается с пословицей «Сколь веревочке ни виться, а конец один»<sup>1</sup>. Этот источник, несомненно, является ближайшим – но вряд ли единственным. В народной сентенции, при всей ее смысловой емкости, все-таки отсутствует то характерное поэтическое развертывание, которое получает образ *веревочки* в песне Высоцкого. Кстати, в традиционной форме пословица о веревочке звучит не так, как она передана в комментариях. Современный словарь пословиц и поговорок В. Жукова дает в качестве основной форму «Сколько веревку (веревочку) ни вить, а концу быть»<sup>2</sup>. Что касается текста с окончанием «...конец один», то его нет ни в основном словнике, ни среди вариантов, приводимых по наиболее авторитетным аналогичным изданиям. «Кончику быть» и «конец один» – суждения близкие, но не

---

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Жуков В.П. Словарь русских пословиц и поговорок. М., 2000. С. 301. В аналогичной форме приводят пословицу и филологи, писавшие о «Разбойничьей» Высоцкого. Например: Рудник Н.М. Добрый молодец, молодая вдова и Родина-мать // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. М., 1997. [Вып. 1]. С. 338; Копылова Н.И. Фольклорная ассоциация в поэзии В.С. Высоцкого // В.С. Высоцкий: Исследования и материалы. Воронеж, 1990. С. 76; Долгушев В.Г. «За восемь бед – один ответ»: Пословицы в поэзии Владимира Высоцкого // Рус. речь. 2008. № 4. С. 120; Макарова Б. Фольклорные мотивы в лирике В. Высоцкого: (Из опыта преподавания лит. в V кл.) // Рус. словесность. 2000. № 2. С. 63.

тождественные. «Неканонический» вариант ближе подходит к фатализму песни Высоцкого. Это не перечеркивает пословицу как источник образа *веревочки*, но утверждает в мысли, что «прецедентная» паремия играет фокусирующую роль знака, отсылающего к неким иным элементам традиции, которые можно обнаружить в текстах, не цитируемых прямо и не находящихся у всех «на слуху».

Но прежде чем говорить о возможных источниках «Разбойничьей», нужно уделить внимание художественной специфике самой песни Высоцкого, пусть даже она кажется нам исчерпывающе знакомой.

«Разбойничья» написана в 1976 году, при «расцвете застоя», в культурной атмосфере, актуализирующей высказывание как таковое, соотносящей «говoreние – молчание» с морально-этическими оппозициями «честь – бесчестие», «мужество – трусость», с вопросами личной причастности к злу и коллективной вины. Современники справедливо воспринимали песню как иносказательную, как яркий пример поэтической стратегии Высоцкого «смысл плюс смысл»<sup>1</sup>. История жизни неудачника-бродяги, отнесенная к неопределенно давнему историческому времени, звучит как «двуплановая сюжетная метафора»<sup>2</sup> экзистенциального значения. Но восприятие современников спешило осовременить эту метафору, спроецировать на свои конкретные историко-культурные обстоятельства («Про нас про всех – какие, к черту, волки»<sup>3</sup>). Универсальное содержание «Разбойничьей» локализуется, в то же время, в социальном плане (судьба «маленького» человека в жестоком обществе), в национальном плане (русская судьба) и историческом (судьба советского свободомыслящего гражданина<sup>4</sup>). Возникновение этих смыслов обеспечивается, прежде всего, приемами фольклорной

---

<sup>1</sup> Новиков В.И. В союзе писателей не состоял. (Писатель Владимир Высоцкий). М., 1991. С. 84-97.

<sup>2</sup> Там же. С. 97.

<sup>3</sup> Высоцкий В.С. Указ. изд. Т. 1. С. 311.

<sup>4</sup> Порой слушатель, привыкший к криптопоэтике намеков и аллюзий, даже пытался разгадать имя «истинного» героя песни. Стратегия хотя и бесполезная, но характеризующая читательское сознание эпохи.



стилизации: знаки фольклорного стиля апеллируют к жанровой памяти народного искусства – к поговорке, сказке, плачу, арестантской песне, с соответствующими им хронотопами, мотивами, сюжетами.

«Верево́чка», как образный лейтмотив песни, отражена четырехкратным повтором-рефреном. В парадигматическом плане она дублируется образными аналогиями, распространяющими и варьирующими ее значение. Эти аналогии – «пау-тинка» (образ времени) и дорога (образ пространства). Соответственно, метафорический мотив вьющейся и протяженной нити объединяет сюжетный, пространственный и временной планы баллады.

Текст «Разбойничьей» разделен по «куплетному» композиционному принципу на четыре эквивалентных сегмента – четыре эпизода, составляющие повествование о жизни героя. В конце каждого сегмента находится рефрен, точнее, варьирующий фразовый повтор, в грамматической структуре которого к собственно повторяемому началу присоединяется обновляемое завершение (эта форма рефрена весьма характерна для современной песни, в частности для песен Высоцкого). Повтор такого рода функционирует как параллелизм – поэтическая фигура, опирающаяся, как известно, на логику сходства-различия: «два сегмента могут считаться параллельными, если они тождественны, за исключением какой-либо их части, занимающей в обоих сегментах относительно ту же позицию»<sup>1</sup>. Это заставляет нас ожидать, что если начальные сегменты фразы идентичны по форме и смыслу (стих «Сколь веревочка ни вейся»), то заключительные – будут различны. Четыре сопоставляемых функции веревочки и впрямь кажутся различными. Однако по существу в их ряду нет альтернативы, нет никакого пространства для выбора или игры случая<sup>2</sup>. Различие оказывается мнимым, как в народной повести о Фоме и

---

<sup>1</sup> Определение Р. Аустерлица цит. по: Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб., 2001. С. 95.

<sup>2</sup> «Наращение признака происходит в замкнутой сфере». – Изотов В.П. Объяснительный словарь к «Разбойничьей» В.С. Высоцкого. Орёл, 1999. С. 3.

Ереме, на которую обращает наше внимание Р. Якобсон<sup>1</sup>, – все четыре прогнозируемые функции *веревочки* суть формы необходимости: принуждение (кнут), наказание (плеть), укрощение («все равно укоротят»), казнь (петля). Правда, в повести о Фоме и Ереме прием «пустого» противопоставления служит комическим целям, а баллада Высоцкого – очерчивает контуры масштабной экзистенциальной драмы. Но следует признать, что палитра «Разбойничьей» все же не лишена комических тонов. Это тона горчайшей «черной» иронии, которые контрастно оттеняют гибельную образность песни и служат созданию той яркой, надрывной эмоциональности, которая так впечатляет нас в «Разбойничьей». Песня интонирована цинической усмешкой глумления над горем, что выражается, среди прочего, приемами синонимической и тавтологической игры. Характерен третий сегмент текста, в котором сочетается зловеще-насмешливый образ казни, контрастная пара слов «смех» и «досада» и тавтология в качестве вывода:

А повешенным сам дьявол-сатана  
Голы пятки лижет.  
Смех, досада, мать честна! –  
Ни пожить ни выжить!<sup>2</sup>

Так формируется картина злого предопределения, выбора без выбора, сплошной необходимости.

---

<sup>1</sup> Якобсон Р.О. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика: антология. М.–Екатеринбург, 2001. С. 529.

<sup>2</sup> Мотив *смешного горя* более или менее явно звучит и в других произведениях Высоцкого, например в более ранней песне «Прерванный полет», он связан с мотивом трагического шутовства (который, в свою очередь, обусловлен, вероятно, «Гамлетом»). «Амбивалентность» образов страдания связана у Высоцкого, с одной стороны, с мирообразом абсурдного, инверсированного универсума, с другой – с апологией героя-неудачника, аутсайдера, выступающего героем своего времени, его же символом и жертвой. Комизм горя в «Разбойничьей» тяготеет, в основном, ко второму из этих вариантов. Он обозначает дистанцию между героем и оценивающим его контекстом (к которому близок субъект речи), конституирует маргинальность и одиночество героя.

В мифологической перспективе образ *веревочки* восходит к мифу о Парках (Мойрах) – богинях судьбы, прядущих нить человеческой жизни и обрезающих ее, когда жизни надлежит закончиться (ср: «все равно укоротят»)<sup>1</sup>. В этом смысле характерно, что «веревочка» в песне Высоцкого выступает как свиваемая, творимая, а не готовая, а судьба – как неотвратимая, не подвластная человеку. Возвратная форма глаголов, использованных в рефрене, позволяет интерпретировать их залог двояко – как пассивный либо активный. Поэтому, хотя судьба-веревочка «свивается» в соответствии со своими неизъяснимыми причинами и законами, остается место и для виртуального представления о персонифицированном производителе действия. Да и внеязыковой опыт подсказывает читателю, что прядение (свивание) нити – действие, непременно имеющее производителя.

Мифологическая Парка обычно представляется как старуха (часто – неприятная по внешности и характеру), ее атрибутами выступают прялка, кудель, веретено, нить. Упоминание любой из этих деталей в соответствующем поэтическом контексте (рядом с прямыми или косвенными номинациями судьбы, времени, событий биографического ряда) становится косвенным именованием Парки и достаточно для репрезентации мифологического мотива богини-пряхи в литературном произведении. Русская поэзия в этой функции чаще

---

<sup>1</sup> Древнеримский миф говорит о трех парках, аналогичных трем греческим мойрам, атрибутом которых первоначально и была нить судьбы, обрезаемая в сужденное время (мойра Клото – «Прядущая»). Когда мифы о мойрах и парках слились в один, нить судьбы перешла во «владение» парок. (Лосев А.Ф. *Мойры* // *Мифы народов мира: энциклопедия*: в 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 169; Е.Ш. Парки // Там же. С. 290). Русская поэзия редко сохраняла оригинальную тройственность образа («Все накучило давно // Трем богиням, вещим пряхам» – Мережковский Д. Парки // *Поэты 1880–1890-х годов*. Л., 1972. С. 165; другой пример – «Парки в Москве» В. Брюсова) и чаще обнаруживала представление о множественных парках или же единой Парке. Ср. «Пусть парки век прядут тебе часы златые» (Батюшков К.Н. *Избранные сочинения*. М., 1986. С. 200); «Но Парка нить его тайком // По-прежнему прядет» (Галич А.А. *Облака плывут, облака*. М., 1999. С. 265).

всего использует *веретено*. Можно утверждать, что уже с 1830-х годов поэтическое *веретено* семантически связано с судьбой, порой даже в тех случаях, когда оно служит «реалистической» бытовой деталью (например, у Н. Некрасова). Мифо-символическое значение *веретена*, *пряжи*, *прядения* кристаллизуется, по-видимому, в связи со сказками Пушкина и Жуковского, а у символистов и их младших современников (от В. Брюсова и А. Белого до Нарбута и О. Мандельштама) *веретено* становится одним из высокочастотных символических образов с провиденциальным или темпоральным значением и с более или менее явной отсылкой к мифу о богине-пряхе. *Нити* или *веревке* в этом плане «повезло» гораздо меньше. Их связь с образом Парки не столь сильна, поэтому «веревочка» репрезентирует мотив судьбы не сама по себе, а чаще в комплексе с другими деталями мифа о Парке (комическая поэма В. Печерина «Pot-pourri, или Чего хочешь, того просишь», «Цыганская венгерка» А. Григорьева, «Три сына – три сердца» З. Гиппиус)<sup>1</sup>. Обычно веревочка-судьба изображается в процессе изготовления, свивания. Существенную роль при этом играет фигура мастера, вяющего нить, который в мифологической перспективе ассоциируется с Паркой. В более поздних текстах (в том числе фольклорных, о которых речь пойдет далее) нитку может сплести сам «хозяин» судьбы. Эта сюжетная новация отражает претензию человека нового времени на самостоятельность, автономность, независимость в выборе жизненного пути, его жизнестроительные устремления: «Те сны! как паутинной нитью // Они над памятью давно, // Кружась, легли, и по наитью // Я сам вертел веретено»<sup>2</sup>. «Три девицы» в зачине пушкинской «Сказки о царе Салтане» прядут именно свою судьбу, о чем ясно свидетельствует происходящий при этом разговор.

---

<sup>1</sup> Печерин В.С. [Избранные произведения] // Поэты 1820–1830-х годов: в 2 т. Л., 1972. Т. 2. С. 468–470; Григорьев А. Избранные произведения. Л., 1959. С. 160–165; Гиппиус З.Н. Сочинения: стихотворения; проза. Л., 1991. С. 257–259.

<sup>2</sup> Брюсов. «Люблю в закатном замиранье...» О. Ханзен-Лёве связывает мотив самостоятельного сплетания нитей судьбы с «Заратустрой» Ницше (Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. М., 1999. С. 107–108).

Образ веревочки-судьбы практически всегда возникает вместе с перспективой гибельного финала (предполагаемого или реализованного в сюжете), при этом веревочка часто выступает как инструмент для лишения свободы (связывание рук, ног), убийства или самоубийства. В поэме В. Печерина песни старика и старухи, написанные в подчеркнуто фольклоризованном, народном стиле и передающие «жуткую атмосферу террора в родной стране»<sup>1</sup>, веревочка русской Парки – почти как у Высоцкого – свивается в петлю.

Старуха  
(поет в нос)  
Пряжа тонкая прядися!  
Веретенышко вертисся!  
А веревочка плетисся!  
Тру-ру, тру-ру, тру-ру. <...>

Старик  
Ай веревочка свивается,  
Ай люли! Ай люли!  
В узелочек заплетается,  
Ай люли! Ай люли!  
Да на шейку надевается,  
Ай люли! Ай люли!<sup>2</sup>

Поэтическое представление о веревочке-судьбе часто дополняется мотивом завязывания / развязывания узлов (ср. в «Разбойничьей»: «На веревочке твоей // Нет ни узелочка!)). Узелок осмысливается как точка закрепления человека на нити-жизни, в общем смысле узлы – это референции, наделяющие бытие смыслом, базовые ценности, которые обеспечивают единство человека с его судьбой. Здесь отзывается и мифологическое значение узла как оберега, защитного средства (ср. обычай завязывать «узелки на память»)<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Обе цит.: Киселев-Сергенин В.С. В.С. Печерин // Поэты 1820–1830-х годов. Т. 2. С. 455.

<sup>2</sup> Печерин В.С. Указ. изд. С. 468–469.

<sup>3</sup> В.П. Изотов в одном месте своего словаря ограничивает семантику «узелочка» значением памяти (Указ. соч. С. 14–15), в другом – дополняет ее значением бытийной закреплённости: «Молодцу нечего и вспоминать, ничего его не задерживает в этой жизни» (Там же. С. 3).

Итак, литературная традиция, связанная с образом веревочки-судьбы, весьма богата, но она могла бы дать лишь некоторую часть того поэтического материала, который мы воспринимаем в «Разбойничьей» как традиционный, отсылающий к памяти лирических жанров. Это позволяет с большими основаниями продолжать поиск актуальных претекстов и контекстов «Разбойничьей» в области народного творчества. Прежде всего – среди жанров городского фольклора, влияние которого на поэзию Высоцкого неоспоримо.

Начнем с первых строк баллады Высоцкого. Географический либо «топонимический» зачин характерен для многих фольклорных песен, и одну из них мы можем найти на ранних фонограммах автора «Разбойничьей»:

Сам я вятский уроженец.  
Много горького видал.  
Всю Россию я объехал...

Конечно, по содержанию эта песня практически никак не сближается с балладой о веревочке. Это «шуточный» рассказ об успешной воровской «гастроли» не много не мало – в экзотическую Турцию (в начале 1960-х, когда сделана запись, Турция была еще не русским народным курортом, идеально недостижимым местом, вроде Марса или Тридевятого царства). «Вятский уроженец» относится к числу текстов, восхваляющих воровской *modus vivendi*, это авантюрно-плутовская песня, лишенная даже следов трагизма. И только в ее зачине обнаруживается сходство с «Разбойничьей». Оба сюжета начинаются с исходных биографических обстоятельств места, затем следует сетование о злой судьбе (ср.: «Много горького видал» – «Все шипы да тернии»; и далее: «Ну а горе, что хлебнул, – // Не бывает горше») и мотив дальней дороги (ср.: «Всю Россию я объехал...» – «Гонит неудачников // По миру с котомкою»).

Однако сближающийся с «Разбойничьей» зачин народной песни плохо увязан с ее же дальнейшим сюжетом и текстом. Исходная характеристика героя: «Много горького видал» не находит никакого продолжения. Его турецкая экс-

педия рисует как сбывшаяся мечта вора о стране простак, не следящих за своими карманами и не знающих, что такое правоохранительные органы. Во всех вариантах<sup>1</sup>, даже если меняется место действия и другие детали, эта песня остается хвастливой речью вора, бахвалящегося победой над экзотическим, но трусливым противником. Ничего «горького» в этой истории нет. В фольклоре нередки случаи, когда фрагменты старой песни (нередко – начальные строки) переходят в новую в качестве готового «строительного модуля». Уместно предположить, что зачин песни «Сам я вятский уроженец» исходно принадлежал какой-то иной, действительно «горькой» истории. Подходящий текст мы находим в сборнике «Песни неволи», изданном красноярским собирателем тюремного фольклора В.Ф. Пентюховым.

### ВО ПОЛТАВЕ Я РОДИЛСЯ

Во Полтаве я родился,  
В распроклятый край попал,  
В одну девицу влюбился  
И начал я рисковать.

Рисковал я, рисковал я,  
Во неволюшку попал, да,  
А неволюшка такая: -  
Красноярская тюрьма<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> См. шесть вариантов песни, включая исполненный Высоцким: А-pesni. Песенник анархиста-подпольщика: тексты и ноты песен разных времен и жанров: интернет-сайт. URL: <http://a-pesni.org/dvor/samjaviatskij.htm> (Дата обращения 03.01.2012).

<sup>2</sup> В вариантах упоминаются другие сибирские города. Например, Минусинск – в тексте рассказа Н. Конева «Летучая мышь» (Литературная Россия: еженедельная газета писателей России: интернет-сайт. URL: <http://www.litrossia.ru/archive/69/soul/1613.php>. Дата обращения 28.01.2012).

Из Полтавы шлют бумагу:  
«Взять парнишку на расстрел!»  
А я мальчик был не промах,  
Взял да песенку запел:

«Вейся, вейся, не развейся  
Ты верёвочка моя,  
Завтра рано на базаре  
Я купцу продам тебя».

Не пришлось мальчугану  
Ту верёвочку продать,  
А пришлось мальчугану  
Двадцать выстрелов принять.

Девятнадцать пролетело  
Мимо правого плеча,  
А двадцатая, злодейка,  
Прямо в грудь мою вошла.

Полилася кровь горяча  
Из правого рукава.  
Ох ты, курва-блядь Маруська,  
Это всё через тебя.<sup>1</sup>

Составитель «Песенника анархиста» указывает, что «Во Полтаве я родился...» – «Старая каторжанская песня конца XIX века, на мотив народной “Во субботу, день ненастный”»<sup>2</sup> (источник информации не указан). В сборнике «Песни неволи» текст не датирован; текст можно с вероятностью отнести к тому периоду, когда В. Пентюхов работал в охране на строительстве «Трансполярной магистрали» (стройка шла с 1947 по 1953 год) – именно тогда он имел наилучшую воз-

---

<sup>1</sup> Песни узников / сост. В.Ф. Пентюхов. Красноярск, 1994. С. 64–65. Пунктуация источника сохранена.

<sup>2</sup> А-pesni. URL: <http://a-pesni.org/popular20/vpoltave.htm> (Дата обращения 03.01.2012).



возможность узнать и записать произведения тюремного фольклора<sup>1</sup>. Однако какие-то песни могли быть включены в его коллекцию и позже, вплоть до 1995 года.

Родство песни «Во Полтаве я родился» с песенкой о турецких «гастролях» не вызывает сомнения. В одном из ее вариантов родиной находчивого вора называется именно Полтава, а не Вятка: «Во Полтаве я родился, // Во Полтаве воровал, // За турчанкой волочился, // С нею в Турцию попал»<sup>2</sup>. Связь «полтавской» песни с «Разбойничьей» Высоцкого тем более очевидна, и проявляется она не только в сходстве сюжетных и образных элементов (веревочка, тюрьма, казнь), а и в их характерной взаимосвязанности. Намереваясь продать веревочку купцу, герой пытается символически преодолеть власть судьбы (отсюда оценочный комментарий: «мальчик был не промах»), назначающей ему путь от повседневного горя через неволю – к смерти. Кстати, образы побежденной судьбы мы не раз встречаем в позднем творчестве Высоцкого («Песня о Судьбе», «Две судьбы», «Пожары», «Схвати судьбу за горло, словно посох...»). Однако перехитрить судьбу невозможно. Хотя на последнем шансе, но она возьмет свое, предварительно поиграв с человеком обманными обещаниями и ложными надеждами (мотив последней пули). В фольклорной песне *веревочка* связывается с тщетными упованиями человека на лучший вариант судьбы, на удачу, исключение из губительного правила.

В то же время в тексте «Во Полтаве я родился» обнаруживаются сюжетные несообразности. Герой собирается продавать веревочку на базаре, хотя сидит в тюрьме. Даже если напеваемая им «песенка» о веревочке служит исключительно символом спора с судьбой, в устах арестанта он звучит парадоксально. Существенно и другое противоречие, повествовательное: герой говорит от первого лица об уже состояв-

---

<sup>1</sup> Добавим, что в предисловии местом сбора фольклорных текстов назван Красноярский край (С. 3), а Транссибирская железная дорога проходила по его территории.

<sup>2</sup> А-pesni. URL: <http://a-pesni.org/dvor/samjaviatskij.htm> (Дата обращения 03.01.2012).

шейся собственной гибели. Конечно, все эти моменты можно интерпретировать как художественную условность, ведь фольклор может жертвовать сюжетной логикой ради поэтической выразительности (вспомним восхитившие А. Терца строки «Волчицею безжалостной, опасной // Я помню, прокурора назвала»<sup>1</sup>). Но более вероятным кажется иное объяснение: «Во Полтаве я родился...» – контаминация двух или более текстов, сюжетно противоречащих друг другу. Тем более что мотивы «последней пули» и женщины-погубительницы весьма распространены в блатной песне, они встречаются в сочетании с различными зачинами и сюжетными схемами.

Весьма вероятно, что песня «Во Полтаве я родился...» составлена из двух компонентов. За первым не придется далеко ходить. Это тюремная песня «Ветер дует-подувает», опубликованная в том же сборнике В. Пентюхова в нескольких вариантах<sup>2</sup>. Текст весьма распространен; судя по фактуре, он относится еще к дореволюционному времени. Известные нам варианты позволяют реконструировать гипотетически «полный» сюжет. Песня начинается как лирическая (вероятно, след еще более давней истории текста): девушка жалуется, что из троих молодцев ее сердце выбрало того, который живет в «большом доме» – следует формульное фольклорное описание темницы: «То не дом и не больница, // Настоящая тюрьма»<sup>3</sup>. Далее, после формульного описания тюрьмы, идет фантастическая сцена суда, при которой присутствует «весь честной народ», а иногда еще мать и отец арестанта. Суд происходит сразу за выходом из камеры – возможно, на площади или дворе. Судебный чиновник (либо священник, либо сам «честной народ») спрашивает арестанта, сколько душ тот погубил, подсудимый называет два числа – меньшее число «душ крещеных» и значительно больше «жидов». Суд выносит обвинительный вердикт: «За жидов тебя прощаю, // За крещеных –

---

<sup>1</sup> Терц А. Отечество. Блатная песня... // Синтаксис. 1979. № 4. С. 90.

<sup>2</sup> Песни узников. С. 46–47; 151–152.

<sup>3</sup> Там же. С. 151.

никогда»<sup>1</sup>. Завершает песню мотив «последней пули». Во многих записях текст сильно фрагментирован, поскольку традиция уже «не справляется» с устаревающими реалиями и отбирает актуальное, выпуская моменты, несущественные для современного сознания (в частности, «переучет» жертв). Но песня не исчезла из устной традиции, о чем говорят относительно современные записи, например сделанная экспедицией 1988–1992 гг. в селе Лекшмозеро (Архангельская обл.)<sup>2</sup> Характерно, что лекшмозерская исполнительница сочла необходимым прокомментировать стих «Да сто двадцать пять жидов»: «Тут нехороши слова». Финальная сцена с «последней пулей» в этой записи опущена. Такое нестабильное состояние песни способствует соединению ее фрагментов с элементами других текстов<sup>3</sup>. В том числе и с зачином «Во Полтаве я родился»:

Я родился во Полтаве,  
В тюрьму каменну попал.  
В ней железные решетки  
И не слышно ничего.  
Только воры да злодеи  
Кандалами бренькачат.

---

<sup>1</sup> Дальнейшая генеалогия микросюжета о жертвах-жидах плохо прослеживается. Составитель сайта «A-pesni» связывает его со старинной песней «Во подземном каземате» (текст ее публикуется, однако, по сборнику 2001 года. URL: <http://a-pesni.org/popular20/siditvkamere.htm>. Дата обращения: 04.01.2012). Но приводимые тексты заставляют, скорее, думать, что и в предполагаемом источнике данный компонент – «чужой», привлеченный по тематическому признаку.

<sup>2</sup> Мелехова Г.Н., Носов В.В. Традиционный уклад Лекшмозерья. Часть 2. М., 1994. С. 181.

<sup>3</sup> В частности, в записи из собрания А. Бройдо, Я. Кутьиной и Я. Бройдо (запись 1992 г.) данная песня соединена с частью известной песни «В воскресенье мать-старушка...» и с зачином «Александровского централа» (Боян. Поэтическая речь русских: интернет-сайт. URL: <http://www.daabooks.net/lyr/I7/I7.49.koi.html#s.6>. Дата обращения 04.01.2012). Аналогичный пример см. на сайте «A-pesni» (URL: <http://a-pesni.org/popular20/dalekovstrane.htm>. Дата обращения 04.01.2012).

Вышел с камеры, налево  
Стоит родна мать, отец.  
Отец голову повесил,  
Мать слезами залилась.  
Не плачь, отец, не плачь, мать,  
Я этого заслужил<sup>1</sup>.

Песня «Ветер дует-подувает» написана, напомним, от лица постороннего рассказчика, этим мотивировано повествование о гибели героя, которое в приведенной выше контаминированной песне кажется нелогичным.

Второй компонент песни «Во Полтаве я родился» – это народная баллада «Черноокий парень бравый...» – наиболее вероятный фольклорный источник образа *веревочки-судьбы* в «Разбойничьей»<sup>2</sup>. Приведем текст баллады по одной из записей, относящихся к эпохе Высоцкого (1979 г., пос. Дизьмино Ярского района Удмуртии).

Черноокий парень бравый на завалинке сидел,  
Вил веревочку детинушка, песню громкую он пел,  
Труй-ля-ля-ля } 2 р.  
Песню громкую он пел,  
Вейся, вейся, не развейся, ты веревочка моя,  
Для чего ты пригодишься – той судьбы не знаю я,  
Труй-ля-ля-ля } 2 р.  
Той судьбы не знаю я.  
Эх, может быть, ты пригодишься в поздню осень бурлакам  
Или раннею весною парня свяжут по рукам,  
Труй-ля-ля-ля } 2 р.  
Парня свяжут по рукам.  
Эх, будь мягка, как шелковая, ты веревочка моя,  
Завтра утром на базаре я купцу продам тебя,  
Труй-ля-ля-ля } 2 р.  
Я купцу продам тебя.  
И куплю своей красотке я гостинцев у купца,

---

<sup>1</sup> Песни узников. С. 46–47.

<sup>2</sup> Эту связь как возможную отметил в своей монографии А. Кулагин (Кулагин А. Поэзия В.С. Высоцкого. Творческая эволюция. М., 1997. С. 183–184). В комментарии А. Кулагина и А. Крылова к песням Высоцкого (Указ. соч.) фольклорная «Веревочка» не упоминается.

И за эти за гостинцы расцелую у крыльца,  
Труй-ля-ля-ля } 2 р.  
Расцелую у крыльца.  
Не пришлось мальчугану той веревочки продать,  
И не пришлось мальчугану алы губки целовать,  
Труй-ля-ля-ля } 2 р.  
Алы губки целовать.  
Со стариком пошла, бедняжка, та девица под венец,  
И на этой на веревочке жизнь покончил молодец.<sup>1</sup>

Здесь мы встречаем не только сам образ веревочки-судьбы, но и его сюжетно-композиционное развертывание, напоминающее о «Веревочке» Высоцкого. В параллельных образных конструкциях народной баллады выражается перспективное мышление героя, перебирающее несколько возможных функций веревки. Юношеская надежда «молодца» выбирает из них самую благоприятную – веревочка должна послужить ему средством для сближения с полюбившейся девушкой. Мотив торга (продажа *веревочки-судьбы*) здесь осмысливается в духе традиционного параллелизма, сопоставляющего торговый успех с успехом любовным (вспомним «Коробейников» Н. Некрасова)<sup>2</sup>, и косвенно – как возможность самостоятельно распоряжаться своей судьбой. Другие функции *веревочки* связаны со страданием («пригодишься... бурлакам») и неволей («парня свяжут по рукам»); но эти вари-

---

<sup>1</sup> Цит. по: Удмуртский институт истории, языка и литературы Уральского отделения РАН: интернет-сайт. URL: <http://istphil.udmedu.ru/arch/russian/districts/yar/diz.htm> (Дата обращения: 04.01.2012). Ссылка в интернет-публикации: ФФ ГГПИ, п. № 46, с. 119.

<sup>2</sup> Ср. в одном из вариантов показательное искажение: «А за это поцелую // Ту красотку у купца» (вместо «у крыльца»). Получается, будто за веревочку парень покупает непосредственно право целовать возлюбленную. Собственно, так оно и есть, если только опустить посредующие звенья, – и текст их простодушно опускает. Значимая метафорическая связь выявляется и подчеркивается, даже ценой ослабления сюжетной логики. (Записано в Удмуртии в 1986 г). Цит. по: Там же. URL: <http://istphil.udmedu.ru/arch/russian/districts/bal/pesni.htm> (Дата обращения: 04.01.2012). Ссылка в интернет-публикации: ФФ ГГПИ, п. 98, с. 64)

анты герой мысленно отчуждает от себя, относит к тому времени, когда веревочка будет продана (судьба передана другому). Однако надежды героя наивны: судьба не поддается отчуждению, переменить ее (передать, продать) невозможно. Осуществляется такой вариант будущего, которого не было в самонадеянных гаданьях героя: веревочка «пригодилась» ему самому как орудие самоубийства.

Баллада «Черноокий парень бравый» известна нам по записям, сделанным в 1970–1980-е годы в Удмуртии, Томской области<sup>1</sup> и Красноярском крае<sup>2</sup>. Причем порой варианты, записанные в отдаленных друг от друга областях, текстуально очень близки. Две удмуртские записи вообще почти идентичны, различаются лишь невербальными распевами, хотя они сделаны в разных селах и разделены во времени пятью годами<sup>3</sup>. Необычное постоянство текста наводит на мысль о существовании так называемой «контролирующей инстанции» – варианта, растиражированного тем или иным техническим способом и способствующего относительной стабилизации фольклорного произведения в одном варианте на некоторое время. В последние десятилетия песня о чернобровом парне не была на слуху. Наличие в записях, сделанных современными собирателями, искажений и запамятований говорит о том, что предполагаемый контролирующий текст следует искать не в современном песенном репертуаре, а среди записей более давних, того времени, когда были молоды певцы, напевшие балладу фольклористам. Диапазон дат рождения этих певцов – от 1898 до 1918 г.

Соответствующий нашему ожиданию медиа-источник действительно есть. Баллада «Черноокий парень бравый...» входила в репертуар известной русской певицы Надежды Пле-

---

<sup>1</sup> Томский международный институт общественных наук: интернет-сайт. URL: [http://mion.tsu.ru/song\\_display?id=300599995575](http://mion.tsu.ru/song_display?id=300599995575); [http://mion.tsu.ru/song\\_display?id=300599995574](http://mion.tsu.ru/song_display?id=300599995574). (Дата обращения 04.01. 2012).

<sup>2</sup> Афанасьева-Медведева Г. О словаре говоров русских старожилов Байкальской Сибири. Жизнь русских крестьян Байкальской Сибири // Русское воскресение: интернет-сайт. URL: <http://www.voskres.ru/school/medvedeva.htm>. (Дата обращения: 04.01.2012).

<sup>3</sup> Первая – цитированная выше. Вторая: Русский фольклор Удмуртии / Сост., вступ. ст. и примеч. А.Г. Татаринцевой. Ижевск, 1977. С. 101–102.

вицкой и была издана на грампластинке фирмой «Zonophone Record» в 1910 году. Учитывая популярность Плевицкой, можно предположить, что в последующие годы пластинка переиздавалась. Добавим, что в одно время с Плевицкой (скорее всего, по ее примеру) на «Веревочку» обратили внимание и другие певцы. В 1910 году ее спел русский тенор И.Н. Бобров (пластинка фирмы «Звукопись»), в 1913 фирма «Пишущий амур» издала балладу в исполнении П.И. Баторина, известна также недатированная дореволюционная пластинка с записью «Веревочки» в исполнении русского хора И.И. Миронова («Пете рекорд») и изданная в Нью-Йорке в 1921 году – в исполнении Давида Медова («Колумбия рекорд»). Удмуртские фольклорные тексты весьма близки к тексту, записанному на пластинке Плевицкой. Таким образом, баллада «Веревочка», созданная, вероятно, в XIX веке, пережила краткий период эстрадной популярности, но вместе с окончанием эпохи граммофонов и наступлением новой, постреволюционной музыкальной культуры в России, она была забыта эстрадниками и вернулась в фольклор.

Высоцкий мог знать балладу «Черноокий парень бравый...» и по народной песенной традиции, и по сохранившимся граммофонным пластинкам. Вероятно, она и послужила основным фольклорным источником «Разбойничьей». Дополнительный материал дали блатные песни о несчастном уроженце европейской части России, хлебнувшем горя в сибирских тюрьмах.

Оба источника роднит между собой и объединяет с песней Высоцкого экзистенциальный мотив судьбы. Однако Высоцкий, используя художественный материал фольклора, всегда подвергал его глубокой реинтерпретации, функциональной перестройке, чтобы полноценно авторизовать чужое и весьма характерное слово, органично ввести его в свою поэтическую систему. Откровенная фольклорная стилизованность «Разбойничьей» служит знаком, отсылающим реципиента к народной традиции, заставляющим воспринимать песню Высоцкого на фоне фольклора, в соотношении с его поэтическими и тематическими константами. При этом стиль «Разбойничьей» воспринимается как совершенно «высоцкий», а не заемный, – во многом потому, что на фоне демонстрируемой «фольклорности» читатель контрастно воспринимает те сдвиги

ги стилизуемого материала, которые предпринял Высоцкий. Внимание фокусируется на них, как на отправных точках смыслообразования. Продуманно-непоследовательная стилизация «Разбойничьей» призвана, в первую очередь, не имитировать стиль-объект, а создать острающую диссонанс между разными аспектами поэтической формы (в концептуальном плане – между исторически ориентированным стилем и универсальным / современным содержанием). Так, Высоцкий, придерживаясь стилизованной лексики и отчасти синтаксиса, не пытается придать какую-либо «фольклорность» стиховой форме песни и допускает рядом с фольклорными – вполне «литературные» образные решения.

Интересующий нас поэтический аспект «Разбойничьей» – ее соотношение с вероятными народным претекстами – организован по тому же принципу. Композиционный параллелизм назначений веревочки переходит в песню Высоцкого из народной баллады, однако претекст говорит о реальной множественности функций, в нем концептуализировано представление о будущем как о потенциально открытом ряде вариантов. В песне Высоцкого формальный параллелизм выявляет семантическое тождество, тавтологическое совпадение всех возможностей, следовательно, выражает представление о будущем как о predetermined, невариантном. Мотив универсальной вины и возмездия в «Разбойничьей» перекликается с аналогичным мотивом фольклорной песни «Во Полтаве я родился». Но блатная либо тюремная песня, со свойственным ей сословным сознанием, понимает фатальную преступность героя все-таки отчасти рационально, как преступление конкретной нормы: суд над героем в разных вариантах сюжета совершает «судейский» (представитель законной власти), священник (духовная власть); в «слушании дела» может участвовать «честной народ» (носитель природного морального закона), «родна мать, отец» и в некоторых вариантах – жена<sup>1</sup> (носители традиционных семейных ценностей). Губительная

---

<sup>1</sup> Например, запись 1968 года, Томская область: Томский международный институт общественных наук. URL: [http://mion.tsu.ru/song\\_display?id=300599994540](http://mion.tsu.ru/song_display?id=300599994540). (Дата обращения: 04.01.2012).



сила также оказывается в народной песне персонифицированной, воплощенной, выведенной из трансцендентной неопределенности в мир земных форм. «Сука-блядь Маруська» – архетипическая соблазнительница, которая, вовлекая в плотский грех, провоцирует, как предупреждает известная притча, и на преступление всех мыслимых законов. И даже если понимать «Маруську» символически (что, может быть, правомерно в психологическом плане, но вряд ли – в художественном), ее сюжетная определенность снижает возможный градус конфликтности с метафизического до социального. Высоцкий отказывается от такой возможности, в его песне отсутствует какая-либо конкретизация или персонификация инстанций, определяющих вину и ответственность. Им соответствует лишь «пустая» персональность безличных грамматических форм («повело», «сволокло»), абстрактная субъектность слепой воли случая («выпадали молодцу все шипы да тернии») или механической воли закона (неопределенно-личные «не простят», «укоротят» и т.п.). Противостоящий герою субъект никогда не покажется из-за метафизических (и грамматических) кулис. Это придает «Разбойничьей» значение универсальной философской рефлексии и переводит «фатальную предрешенность противостояния личности и социума», как отметил А. Кулагин, в экзистенциальный регистр<sup>1</sup>.

В одной из песен, написанных для «Стрел Робин Гуда», Высоцкий мимоходом охарактеризовал типичную для его времени «стратегию» работы с поэтическим наследием фольклора: «Саги, сказки из прошлого тащим». Сам он не видел доблести в том, чтобы с благими намерениями вытаскивать из народного искусства куски художественных строений и прилаживать к типовой архитектуре современного искусства. Генеалогия *веревочки* убеждает, что «фольклорная» поэтика Высоцкого не сводится к цитированию и декоративной стилизации, что она противоречива и даже конфликтна в своей основе. Обращаясь к фольклорному слову, Высоцкий не «тащит» из него подсобный стройматериал, но и не признает за ним сакрального авторитета. «Фольклорность» искусства Высоц-

---

<sup>1</sup> Кулагин А. Указ. соч. С. 184.

кого – это сложное, подвижное, диалогическое соотнесение двух разнородных художественных систем, оказывающееся – как убеждает «Разбойничья» и другие стилистически сходные произведения Высоцкого – подлинно продуктивным и в поэтическом, и семантическом плане.

Глубоко осмыслившая народную поэтику, отразившая поэтические элементы русской лирики, *веревочка* Высоцкого сама очень быстро стала элементом традиции. В поэзии последующих лет есть немало примеров, показывающих, что мотивы, связанные с мифообразом Парки-пряжи, воспринимаются с оглядкой на Высоцкого. Вспомним хотя бы «нити» и «узлы» А. Башлачева. В 1978 году Д. Самойлов написал стихи, посвященные памяти Анатолия Яacobсона, с такими строками:

Не зря веревочка вилась  
В его руках, не зря плелась.  
Ведь знала, что придет ей час  
В петлю завиться.<sup>1</sup>

Г.И. Медведева со слов автора записала, что здесь имеется в виду привычка А. Яacobсона крутить в руках веревочку или шнурок<sup>2</sup>. Но жизненный факт не мог подсказать поэту лишь предметную деталь, но не поэтическую форму образа. Характерный жест героя открывает в представлении Д. Самойлова поэтическую перспективу, ведущую к «Разбойничьей» Высоцкого и далее, через нее, к народной «Веревочка» и соответствующей фольклорной традиции. И дело тут не только в привычке А. Яacobсона, но и в том, что стихи посвящены памяти трагического неудачника той эпохи, о которой и с которой говорил Высоцкий. Человека, которому жизнь приготовила «шипы да тернии» гонений и запретов и «полные пригоршни» обиды на жестокую родину, которому грозил на родине «острог», который прошел «лихую дорогу» эмиграции. Одушевленные народной и литературной традицией, стихи Высоцкого сами пополняют эту традицию, становятся формой поэтического мышления об эпохе.

---

<sup>1</sup> Самойлов Д.С. Стихотворения. СПб., 2006. С. 259.

<sup>2</sup> Немзер А., Тумаркин В. Примечания // Там же. С.701.

## ОБ ОДНОМ АВТОМЕТАПАРАТЕКСТЕ В.С. ВЫСОЦКОГО

Термин автометапаратекст, означающий слова, произносимые на концерте авторской песни или на рок-концерте между песнями, впервые появился в работе А.Н. Безруковой<sup>1</sup>. Термин этот ещё не до конца устоявшийся, не всеми принятый, но в отличие от подавляющего большинства терминов устоявшихся и всеми принятых у него есть строгое значение, укладывающееся во вполне «точечное» определение, соответствующее частям этого слова, то есть термин «автометапаратекст» достаточно корректно характеризует то, что и призван как термин характеризовать. Автометапаратекст – это, во-первых, текст, принадлежащий автору, то есть произносимый тем, кто его придумал или же на ходу придумывает («авто»); во-вторых, текст, в той или иной степени рассказывающий о тексте, который был до этого или же следует далее, то есть о самой песне, текст о тексте («мета»); в-третьих, текст, расположенный около (до или после) текста, по отношению к которому он в той или иной степени выполняет роль своего рода комментария («пара»). Последний момент всё же считаем нужным оговорить: хотя традиционно под паратекстом понимается явление сугубо графическое, письменное (ср. определение Ж.М. Томасо: это текст, «набранный курсивом или другим шрифтом, всегда зрительно отличающим его от другой части произведения»<sup>2</sup>), всё же и в нашем случае можно использовать данный термин, ведь во взаимоотношениях автометапаратекста и песни тоже можно увидеть противопоставления, которые уместно представить в виде таблицы:

---

© Доманский Ю.В., 2013.

<sup>1</sup> Безрукова А. Смыслообразующая функция автометапаратекста в концертном наследии Владимира Высоцкого // Слово. Вып. 4: Сборник научных работ студентов и аспирантов. Тверь, 2006. С. 48-52.

<sup>2</sup> Цит. по: Пави П. Словарь театра. М., 1991. С. 217.

Автометапаратекст	Песня
текст произносимый	текст спетый
текст прозаический	текст стихотворный
текст в большей степени спонтанный и вариативный, в меньшей степени стабильный	текст в меньшей степени спонтанный и вариативный, в большей степени стабильный

Итак, как показывают наблюдения над автометапаратекстами у Высоцкого<sup>1</sup> и в русской рок-культуре<sup>2</sup>, концертный автометапаратекст вообще – это относительно спонтанный, в высокой степени вариативный, но в то же время и зачастую отличающийся несколько парадоксальной стабильностью текст, произносимый автором-исполнителем между песнями во время концерта, а порою и на студийной записи.

Позволим себе несколько конкретизировать данное обобщение. Содержание автометапаратекстов может быть весьма различно: от авторского комментария к только что прозвучавшей или следующей далее песне, комментария, который может сводиться, например, всего лишь к её номинации, до рассказов «из жизни» и пространных рассуждений на самые разные темы – искусство, политика, философия... Кроме того, особого внимания заслуживает субъектная природа автометапаратекста при соотношении её с субъектной природой песни: если в песне в качестве субъекта речи выступает лирический субъект в той или иной его разновидности, но в любом случае довольно далёкий от биографического автора, то в автометапаратексте субъектом речи, на первый взгляд, выступает как раз автор биографический. То есть в несколько утрированном виде пара автометапаратекст-песня в субъектном отношении выглядит как речь биографического автора, сменяющаяся речью лирического субъекта песни.

---

<sup>1</sup> См.: Доманский Ю.В. О поэтическом мире Высоцкого: Монография. Тверь, 2011. С. 24-52.

<sup>2</sup> См.: Доманский Ю.В. Рок-поэзия: перспективы изучения // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. Екатеринбург; Тверь, 2013. Вып. 14. С. 7-36

И всё же в данном аспекте всё далеко не так просто. Наблюдения показывают, что субъектом речи в автометапаратексте выступает не столько автор биографический, сколько своего рода образ автора биографического, мифологизированный «бард» или «рокер», зачастую ещё более далёкий от реального исполнителя, чем субъект в его песнях. Это происходит как раз в тех автометапаратекстах, в которых высока доля стабильности, то есть таких, которые либо подготовлены заранее, либо, спонтанно возникнув однажды, показались автору удачными, а потом стали повторяться из концерта в концерт без особых изменений около одной и той же песни. В этой связи нельзя рассматривать данные автометапаратексты как истину в последней инстанции, как «правду жизни», как прямую реализацию авторской интенции и уж тем более – как единственно возможный вариант интерпретации песни, к коей они относятся. Как же тогда рассматривать их? Мы предлагаем видеть в такого рода автометапаратекстах художественное начало, то есть оценивать и анализировать их как произведения художественной словесности: в системе с песнями, к которым они относятся, в системе концертных контекстов, состоящих из песен и автометапаратекстов. Такой анализ поможет увидеть те смыслы творчества рокера, которые при иных подходах окажутся скрыты; в итоге представленные смысловые пласты позволят увидеть новые грани художественного мира автора. Но, повторим, такой подход будет работать только тогда, когда исследователь отрешится от идеи как вспомогательного, так и документального характера автометапаратекста и признает его художественную природу. Наконец надо помнить и о значимости сбора и фиксации концертных автометапаратекстов – но это уже призыв ко всем неравнодушным, а не только к филологам, занимающимся проблемами авторской песни и рок-поэзии.

Но вернёмся к проблеме стабильности автометапаратекстов. Да, как это ни странно, наблюдения показывают, что автометапаратексты в авторской песне и роке являются в большинстве своём довольно-таки стабильными элементами концертных контекстов; зачастую исполнители говорят из

раза в раз перед одной и той же песне об одном и том же, порою – буквально одними и теми же словами. Однако среди автометапаратекстов есть и такие, которые с большой долей уверенности можно назвать сугубо спонтанными. Они не придумываются заранее и не формируются от выступления к выступлению, они рождаются как стремительная реакция на то или иное событие, случившееся прямо на концерте, то есть относительно исполнения событие, случившееся здесь и сейчас.

Для начала приведу пару примеров таких автометапаратекстов из рок-культуры. Начну с финальной фразы, сказанной Александром Башлачёвым на так называемом «Таганском концерте», состоявшемся в московском Театре на Таганке 22 января 1986 года. Зрителями на этом концерте выступили актёры театра, что во многом определило концепцию поведения автора-исполнителя: по записи отчётливо чувствуется, что при произнесении автометапаратекстов Башлачёв, как заметила А.Н. Ярко, стесняется, будто даже принижая себя перед публикой, тогда как на большинстве концертов Башлачёв произносил автометапаратексты вполне уверенно<sup>1</sup>. Чтобы понять причину того, почему исполнитель стесняется при произнесении автометапаратекстов, следует указать и на по-своему неординарную реакцию Таганской аудитории на песни Башлачёва: зрители-актёры не аплодировали после песен; по всей вероятности, в театральной среде не очень принято хлопать собратьям по подмосткам; и неизвестно, был ли знаком Башлачёв с этой традицией; по автометапаратекстам кажется только, что от отсутствия привычной реакции слушателей певец чувствовал себя несколько неуютно. Однако даже в этой сложной для исполнителя ситуации Башлачёв в ряде автометапаратекстов использует явные «домашние заготовки»; во всяком случае, некоторые автометапаратексты имеют аналоги в других башлачёвских концертах. То есть необычное для Башлачёва

---

<sup>1</sup> Подробнее см.: Ярко А.Н. К проблеме «Владимир Высоцкий и русская рок-поэзия»: «Таганский концерт» Александра Башлачёва // Владимир Высоцкий: Исследования и материалы 2007. Воронеж, 2009.

«интонационное поведение» всё же не отменяет того, что большинство автометапаратекстов, звучащих по ходу «Таганского концерта», являются относительно прочих исполнений тех же песен автором довольно-таки стабильными, то есть на уровне «содержания» автометапаратексты несут ту же информацию, что и на других концертах. Но нас интересует финальный автометапаратекст, а он, в отличие от прочих на «Таганском концерте», характеризуется бросающейся в глаза спонтанностью. Данный автометапаратекст со всей очевидностью был порождён сложившейся на концерте ситуацией: зрители, как мы уже отметили, не хлопали между песнями, но после последней песни, песни «Ванюша», точнее, тогда, когда стало ясно, что концерт окончен, зрители зааплодировали, то есть ситуация поменялась и потребовала от исполнителя комментария. И тогда Башлачёв произнёс: «Не надо, не надо, вам, наверное, очень непривычно это делать, так что не надо...» В этом спонтанном автометапаратексте, вызванном к жизни сложившейся в процессе концерта ситуацией взаимоотношений исполнителя и зала, сохранилась та самая стеснительная интонация, которая встречалась и в более ранних автометапаратекстах «Таганского концерта», однако тут эта интонация вступила в серьёзную конфронтацию с содержанием и структурой высказывания Башлачёва. Судите сами: трижды повторённое «не надо», несмотря на интонацию, звучит как чуть ли не приказ к аудитории, а отнюдь не как «нижайшая просьба», то есть автор вознёсся над прочими и под конец, добившись от «толпы» признания, показал, что у него есть чувство собственного достоинства, дескать — в таком признании я не нуждаюсь. Таким образом, в приведённом примере спонтанный автометапаратекст реализовал, как представляется, важную грань мироощущения автора — желание сохранять чувство своей значимости даже тогда, когда по внутренним причинам сделать это бывает не просто; желание остаться собой и под маской «стесняющегося» и «извиняющегося».

Но это — частная интерпретация. Что же касается каких-либо общих суждений относительно спонтанного автометапаратекста как такового, то, глядя на этот пример, можно сказать следующее: спонтанный автометапаратекст, во-

первых, отдаляется от художественной реальности в сторону реальности действительной, во-вторых, выдвигает на первый план точку зрения биографического автора и, в третьих, вместо своего рода идеального адресата, присутствующего в относительно стабильных автометапаратекстах, предлагает адресата конкретного, точнее, адресатов – слушателей, сидящих в зале (во всяком случае, слушатель записи «Таганского концерта» вряд ли может ощутить себя адресатом финального автометапаратекста).

Насколько универсальны выводы такого рода? Ответ на это вопрос давать, конечно же, пока что рано, но вот ещё один пример спонтанного автометапаратекста; он зафиксирован на альбоме группы «Алиса» «Мы вместе 20 лет». Запись этого «живого» альбома была сделана 15 ноября 2003 года на концерте во Дворце спорта «Юбилейный» в Санкт-Петербурге. На альбоме интересующий нас автометапаратекст расположился в десятом треке, в конце песни «Ветер водит хоровод». Ситуация, породившая этот автометапаратекст, становится ясна по его содержанию. Вот что говорит лидер «Алисы» Константин Кинчев: «Эй, уважаемые! Уважаемая милиция! Зачем это делать-то? Давайте проводить концерт спокойно, я к милиции сейчас обращаюсь в первую очередь. Послушайте просто песни сами, как бы песни-то о вас. А вас всех попрошу, то есть как бы, врага и так вокруг до фига, между собой-то не надо. Мы ж как бы все... одни... мы в одной стране живём... Друг дружку любить надо, а не рожи друг другу квасить... Врага найдётся. Ну, я смотрю, уже коридор какой пошёл, ё-моё... Уважаемый ОМОН, не надо с детьми воевать, врага и так много. И уважаемые дети, не надо с ОМОНОм воевать, это тоже ваши братья. Все мы... живём здесь. У нас одна родина, страна одна большая, которую надо защищать от внешнего, внеш-не-го врага». Здесь отчётливо видны те три признака спонтанного автометапаратекста, которые уже были названы относительно финала башлачёвского «Таганского концерта» (сближение с действительной реальностью, выдвижение на первый план точки зрения биографического автора и появление конкретного адресата). Но в кинчевском автометапаратексте более отчётливо проступает и то, что у Башлачёва было представлено имплицитно. Однако обо всём по порядку.



Уже то, что этот автометапаратекст оказался включён в альбом, – думается, по воле автора – указывает на важность данного элемента, на его концептуальность для художественного мира Константина Кинчева. Если совсем просто, то возникшая в зале по ходу исполнения песни «Ветер водит хоровод» ситуация позволила исполнителю выступить с прямой декларацией своей общественной или даже этической позиции. Конечно, ничто не мешало Кинчеву просто изложить эти свои взгляды в заранее заготовленном автометапаратексте, однако в данном случае спонтанность порождения автометапаратекста сделала для аудитории декларацию внешне более искренней, чем это могло бы быть при запланированной речи, обращённой к зрителю.

В связи с этим нельзя не указать и на то, что приведённый кинчевский автометапаратекст отчётливо распадается на две части. Первая – это быстрая словесная реакция на сложившуюся ситуацию, призыв к милиции (кстати говоря, и на записях других музыкантов можно встретить подобные спонтанные реплики, прямо обращённые к находящимся в зале представителям правоохранительных органов). Но очень быстро Кинчев от этого прямого призыва переходит ко второй части своего высказывания, к изложению определённой грани своей общественной концепции, в основе которой лежит патриотизм, понимаемый как объединение всех соотечественников против внешнего врага. То есть исполнитель довольно-таки резво сориентировался и использовал незапланированную ситуацию, произошедшую по ходу концерта, для декларации своей точки зрения по важному для себя и для своей аудитории вопросу. Естественно, что подобные взгляды Кинчев излагает и, например, в интервью, художественно осмысливает в текстах своих песен, но тут перед нами – как раз в силу спонтанности – принципиально иное: интенционально искреннее и прямое обращение к своему слушателю, зрителю. Ситуация породила спонтанную искренность, вторая часть автометапаратекста стала декларацией автора. И автор, конечно, не преминул включить этот спонтанный автометапаратекст в свой альбом. Тем самым ещё более актуализировался концертный антураж альбома, но самое главное – автор смог пря-

мо высказаться, прямо донести свои взгляды до аудитории, для которой спонтанность стала залогом искренности кумира. Ощувив это, кумир и включил данный автометапаратекст в состав альбома, тем самым, кстати, вписав казалось бы действительную реальность в реальность художественную, каковой является рок-альбом как целостность. Впрочем, автометапаратекст на записи и автометапаратекст по ходу концерта в семантическом плане довольно различные вещи; различные в той степени, в какой вообще различны запись и живое выступление, синхронная и диахронная коммуникации. Как и было в случае с Башлачёвым, слушатель записи вряд ли сможет себя ощутить адресатом данного автометапаратекста, по крайней мере – первой части, явно направленной на омовцев, ведь Кинчев не просто номинирует адресатов своего высказывания, а декларирует эту номинацию: «...я к милиции сейчас обращаюсь в первую очередь».

Если делать промежуточный вывод, то можно сказать, что стратегии обоих – и башлачёвского, и кинчевского – автометапаратекстов, несмотря на их спонтанное порождение (а, может быть, и благодаря ему), достаточно чётко оказались направлены на экспликацию жизненных концепций их субъектов (у Кинчева это оказалось более заметно, у Башлачёва – менее); ещё точнее – на экспликацию представлений реципиентов об этих жизненных концепциях: рокеры показали себя такими, какими их хотела бы видеть наиболее идеальная для них аудитория (Башлачёв, как поэт ни перед кем не теряющий своего достоинства, и Кинчев как патриот). Да, в случае Башлачёва реальная аудитория «Таганского концерта» вряд ли тянула на идеальность с точки зрения автора-исполнителя; но зато потом, на записи башлачёвский автометапаратекст был адекватно воспринят настоящим поклонниками исполнителя, которые, впрочем, при всём желании не могли ощутить себя прямыми адресатами этого автометапаратекста.

Теперь мы позволим себе посмотреть на один автометапаратекст из концертного наследия Владимира Высоцкого. Этот автометапаратекст произносится на концерте, состоявшемся в МВТУ им. Баумана (Москва) 26 марта 1979 года (его обычно сокращённо называют «26.03.79. МВТУ–I»). Автоме-

тапаратекст, приводимый ниже, звучит между песнями девятой («Под собою ног не чую...») и десятой («Я вам, ребята, на мозги не капаю...»); вот он: «Я думаю, что эта песня ещё и о вреде пьянства тоже, как вы понимаете. Вот. И о том, что, значит, избегайте случайных связей. Вот. Вы чем тут занимаетесь? Можно вас спросить, а? У вас какие-нибудь проблемы серьёзные? Нет? Нормально всё? Вы понимаете, я не возражаю против такой вольной атмосферы в зрительном зале, наоборот, пожалуйста, как хотите – откиньтесь на спинки кресла, отдыхайте. Можете даже выпивать, если кто хочет. Я совсем не против, так, я уж буду перед вами работать. Ну просто тут есть некоторые вещи, которые... Мне кажется, что если уж пришли в зал, есть интерес к тому, чего тут делается, а вдруг меня иногда начинают отвлекать... магнитофон... Вот почему говорят, он не любит, когда записывают. Это неправда. Пожалуйста, записывайте на здоровье, от этого никуда не денешься. Я, наоборот, совсем не возражаю. Мне нечего скрывать. Я для вас и пишу. Вы никогда не верьте людям, которые говорят, что они занимаются самовыражением и что им совершенно наплевать, чего про них думают в зале. Это не верно. Это всё-таки искусство, лицедейство вот это вот... если уж выходишь на люди, то тебе не наплевать. Это, знаете, кокетство своего рода. Понимаете, потом, значит, так вот там уйти, прийти, опять уйти, там покобенишься минуты три, опять выйти, поклониться. Это всё такое... Я очень ценю свою аудиторию. И вот, например, я всегда прошу зажечь свет в зрительном зале во всех местах, где бы ни был, чтобы видеть глаза, чтобы видеть... Чтобы это вот было, вот эта вот атмосфера или контакт, я даже не знаю, как хотите это называйте, что нельзя ни ухом, ни глазом, ни носом воспринять, а можно только каким-то вот шестым чувством, вот это вот... как это называется? контакт, может быть, я не знаю... В общем, если случается в зале, я это очень люблю, поэтому я возражаю, когда что-либо отвлекает от этого. Больше ничего. Совсем не против магнитофонов, совсем не против свободного поведения в зале. Вот поэтому сейчас, когда вот пришёл человек, я и спросил, чего, мол, вы тут делаете, понимаете. <Гитарный проигрыш> Теперь я хочу ещё одну вам песню, это тоже такая она... Это... Посажённый

за мелкое хулиганство рассказывает, как он понял лекцию о международном положении и <Аплодисменты>... он... сейчас...»

В отличие от анализа примеров из Башлачёва и Кинчева, здесь мы попробуем предварительно обозначить те методологические пути, по которым анализ автометапаратекста может вестись. Разумеется, таких путей может быть много. Мы пока что апробируем лишь два: это, во-первых, применение к анализу автометапаратекста концепции «текст в тексте», а во-вторых, возможность посмотреть на автометапаратекст с точки зрения теории коммуникации. Начнём с «текста в тексте».

По Лотману, любая ситуация «текст в тексте» содержит в себе игру «на противопоставлении “реального/условного”»<sup>1</sup>, то есть в случае рассмотрения автометапаратекста в свете данной концепции можно сказать, что «внутренний» текст – песня – это «вымысел», а текст «внешний» – «реальность». Заметим, что кавычки в данном сегменте очень значимы, ведь условность всех сегментов конструкции в большинстве случаев очевидна. Не очевидна она лишь тогда, когда автометапаратекст носит спонтанный характер – тогда метафора «реальный / условный», как кажется, метафорой быть перестаёт. Что же даёт данный вывод применительно к приведённому автометапаратексту Высоцкого?

Самое начало этого автометапаратекста («Я думаю, что эта песня ещё и о вреде пьянства тоже, как вы понимаете. Вот. И о том, что, значит, избегайте случайных связей. Вот») являет собой образец вполне интенционально запланированного «комментария», своего рода перехода между песнями, каковых на концертах Высоцкого встречается много. Вообще, наблюдения показывают, что наиболее стабильные автометапаратексты Высоцкого (и не только его) это те автометапаратексты, которые направлены на «авторское» комментирование предыдущей или последующей песни; сюда же относятся и разного рода истории, прямо или косвенно соотносимые с

---

<sup>1</sup> Лотман Ю.М. Текст в тексте // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 432.

конкретными песнями. По приведенному началу автометапаратекста не составит труда, зная прочие автометапаратексты Высоцкого, звучащие перед песней «Я вам, ребята, на мозги не капаю...»<sup>1</sup>, спрогнозировать тот путь, по которому этот автометапаратекст мог двигаться дальше, — думается, что автометапаратекстуальным медиатором между песнями в рассматриваемом случае должна была бы стать тема пьянства. Однако ситуация в зале продиктовала совершенно иной ход, благодаря которому и случилось то, что автометапаратекст на глазах зрителей из «условного» вдруг превратился в «реальный», зрители увидели и услышали не Высоцкого-актёра, не Высоцкого-автора песен, а Высоцкого-человека. Понимаем, что в данных рассуждениях категоричность не уместна, ведь даже там, где, как нам кажется, присутствует подлинный лик биографического автора, всё равно присутствует и его образ. Однако в данном случае автометапаратекст внезапно и стремительно обретает спонтанный характер. Ситуация, спровоцировавшая эту спонтанность, легко (как и в приведённом выше примере кинчевского автометапаратекста) проясняется по самому тексту: «Вы чем тут занимаетесь? Можно вас спросить, а? У вас какие-нибудь проблемы серьёзные? Нет? Нормально всё?» Именно вот эта часть автометапаратекста и является наиболее далёкой от «условного» и наиболее приближенной к «реальному». Художественная реальность здесь редуцируется почти до нуля, уступая место реальности действительной. И всё же сам контекст концерта не позволяет этой реальности остаться доминирующей — почти сразу же начинается редукция действительной реальности — Высоцкий в автометапаратексте начинает рассуждать уже не столько о случившемся, не столько о конкретной ситуации спровоцировавшей столь гневную реплику, сколько об атмосфере на концертах вообще: «Вы понимаете, я не возражаю против такой вольной атмосферы в зрительном зале, наоборот, пожалуйста, как хотите — откиньтесь на спинки кресла, отдыхайте. Можете даже выпивать, если кто хочет. Я совсем не против, так, я уж буду перед

---

<sup>1</sup> См.: Доманский Ю.В. О поэтическом мире Высоцкого: Монография. Тверь, 2011. С. 32-41.

вами работать. Ну просто тут есть некоторые вещи, которые... Мне кажется, что если уж пришли в зал, есть интерес к тому, чего тут делается, а вдруг меня иногда начинают отвлекать...» Кстати говоря, то, что произошло в зале, становится понятно только после этого «обобщения»: «...магнитофон... Вот почему говорят, он не любит, когда записывают. Это неправда». Видимо, в зал пришёл кто-то с магнитофоном, прошёл к самой сцене, стал устанавливать свой магнитофон, возможно, стал что-то у кого-то спрашивать, мешая и исполнителю, и зрителям... Не ручаемся, что ситуация была именно такая, но, согласитесь, что, судя по автометапаратексту, данное описание похоже на правду.

Однако очень быстро ситуативная спонтанность почти полностью утрачивается, уступая место прямым авторским декларациям; происходит то, что мы могли наблюдать в автометапаратексте Кинчева. Высоцкий рассуждает о своём отношении к тому, что его концерты записываются, о контакте со зрителем, о многом другом, что так или иначе связано с позицией автора-исполнителя как человека творческого: «Вот почему говорят, он не любит, когда записывают. Это неправда. Пожалуйста, записывайте на здоровье, от этого никуда не денешься. Я, наоборот, совсем не возражаю. Мне нечего скрывать. Я для вас и пишу. Вы никогда не верьте людям, которые говорят, что они занимаются самовыражением и что им совершенно наплевать, чего про них думают в зале. Это не верно. Это всё-таки искусство, лицедейство вот это вот... если уж выходишь на люди, то тебе не наплевать. Это, знаете, кокетство своего рода. Понимаете, потом, значит, так вот там уйти, прийти, опять уйти, там покобениться минуты три, опять выйти, поклониться. Это всё такое... Я очень ценю свою аудиторию. И вот, например, я всегда прошу зажечь свет в зрительном зале во всех местах, где бы ни был, чтобы видеть глаза, чтобы видеть... Чтобы это вот было, вот эта вот атмосфера или контакт, я даже не знаю, как хотите это называйте, что нельзя ни ухом, ни глазом, ни носом воспринять, а можно только каким-то вот шестым чувством, вот это вот... как это называется? контакт, может быть, я не знаю... В общем, если случается в зале, я это очень люблю, поэтому я возражаю, когда что-

либо отвлекает от этого. Больше ничего. Совсем не против магнитофонов, совсем не против свободного поведения в зале. Вот поэтому сейчас, когда вот пришёл человек, я и спросил, чего, мол, вы тут делаете, понимаете». За всем этим легко прочитывается очень важная эстетическая составляющая: желание автора пояснить свою позицию относительно отношения к зрителям, к слушателям, к той атмосфере, которой автор-исполнитель хочет добиться в зале. Разумеется, всё это родилось в авторском сознании не благодаря произошедшему случаю; по речи видно, насколько важным и продуманным является всё то, что тут говорит Высоцкий. Следовательно, собственно спонтанной является лишь небольшая часть данного автометапаратекста – та часть, что на сугубо речевом уровне направлена конкретно на человека, который пришёл с магнитофоном; всё же дальнейшее, хоть и спровоцировано случившимся, носит характер не спонтанный, а заранее обдуманный и даже, можно сказать, концептуальный в аспекте осмысления автором себя как творца, как художника. Так случайная ситуация в зале спровоцировала не только спонтанный автометапаратекст, но и последовавшую вслед за ним декларацию эстетики, что, конечно же, лежит в русле художественной реальности.

Финал же рассматриваемого автометапаратекста закономерно закольцовывает его структуру, возвращая слушателей от декларации эстетики к тому, что было заявлено в самом начале автометапаратекста – к собственно творчеству, к песне, которая должна прозвучать следом: «<Гитарный проигрыш> Теперь я хочу ещё одну вам песню, это тоже такая она... Это... Посаженный за мелкое хулиганство рассказывает, как он понял лекцию о международном положении и <Аплодисменты>... он... сейчас...» Заметим, что слова «это тоже такая» явно соотносят последующую песню («Я вам, ребята, на мозги не капаю...») с предыдущей («Под собою ног не чую...»). И если бы не было длинного эстетического отступления, то, вероятно заранее заготовленная связка между песнями прозвучала бы вполне к месту; но отступление вышло слишком большим по времени, а стало быть, и придуманный медиатор не сработал бы должным образом. Вероятно, осознав это, Высоцкий и не

стал дальше развивать мысль о том, какая она «тоже такая» следующая песня, а просто обозначил что-то вроде длинного её названия, в результате чего песня ещё до её начала была, если судить по аплодисментам, узнана зрителями.

Итак, спонтанный автометапаратекст (точнее, спонтанный элемент автометапаратекста) Высоцкого смог стать иллюстрацией концепции текста в тексте, согласно которой текст обрамляющий (а в нашем случае это именно автометапаратекст) приближен к действительной реальности. Спонтанный сегмент, спровоцированный ситуацией в зале, формально вышел за пределы реальности художественной, к каковой относится весь концерт (как система песен, автометапаратекстов и ещё целого ряда визуальных элементов). Но очень скоро спонтанность (а с ней и «реальность») оказались вытеснены «условностью» – декларацией эстетических взглядов и комментарием к следующей песне. Впрочем, о любом автометапаратексте можно сказать, что доля «условного» в нём, доля «художественного» куда как ниже, нежели в песне (уже на этом основании можно смело соотносить традиционные «текст в тексте» и систему «автометапаратекст-песня»); причём в спонтанных автометапаратекстах доля эта (по крайней мере внешне, формально) редуцируется фактически до предела, превращая образ автора в автора биографического, делая из актёра, из поэта, из певца, из лирического героя или даже персонажа – человека. Во всяком случае, именно спонтанные автометапаратексты позволяют публике увидеть подлинный лик художника. Так, по крайней мере, склонна думать публика. Но ведь и когда мы имеем дело с «текстом в тексте» в чистом виде, «реальность» обрамляющего текста, согласимся, реальна лишь с позиции того, кого можно назвать «наивным читателем», тогда как «условность» такого текста не менее очевидна, чем «условность» текста обрамляемого. Только надо понимать, что в тексте обрамляющем и автометапаратексте условность будет иного рода, иного качества, нежели в обрамляемом тексте и в песне.

Второй подход, который мы бы хотели попробовать применить к данному автометапаратексту Высоцкого, это, как уже было сказано, теория коммуникации. Сможет ли этот путь что-то добавить к уже сказанному?



Сразу же нужно отметить сложность самой коммуникативной ситуации концертов Высоцкого как таковых. Сложность эта обусловлена в первую очередь тем, что мы сейчас имеем дело с записями этих концертов, а значит, коммуникативная ситуация, как минимум, удваивается: синхронная коммуникация была некогда осуществлена на самом концерте, где коммуникантами выступали автор-исполнитель и зрители, пришедшие на концерт; диахронная коммуникация осуществляется потом – при прослушивании записи с концерта, тут коммуниканты – автор-исполнитель и отдалённый от него во времени слушатель. В случае диахронной коммуникации довольно-таки сложно представить себе, чтобы реципиент, сидящий перед динамиком магнитофона, ощутил себя адресатом автометапаратекста, то есть тем, на кого этот автометапаратекст направлен непосредственно по интенции субъекта, то есть автора. Вряд ли в авторскую стратегию входило и то, что его автометапаратексты спустя годы буду восприняты как прямые послания потомкам (иное дело – песни!). Автор направлял автометапаратекст не граду и миру, а конкретным зрителям, сидящим в зале.

Отсюда не менее важна разница коммуникативной ситуации применительно к песне, звучащей на концерте, и коммуникативной ситуации автометапаратекста. Если даже не учитывать ролевой характер многих песен Высоцкого, то всё равно приходится признать, что речь принадлежит лирическому субъекту в какой-либо из его разновидностей. Автометапаратекст же предполагает, что субъектом тут будет непосредственно автор. Разумеется, данный тезис, как следует из сделанных выше рассуждений, весьма условен, но всё же формальная граница между субъектами песни и автометапаратекста существует. Есть разница и в рецептивном плане (если брать сугубо коммуникативную стратегию автора-исполнителя): песня имеет адресатом, условно говоря, весь мир, а автометапаратекст – конкретных зрителей, находящихся в зале. Песня как лирическое высказывание направлена на всех и на каждого; автометапаратекст – на синхронных собеседников.

Вообще же относительно применения теории коммуникации к анализу автометапаратекста можно сказать, что в будущем есть смысл рассматривать автометапаратекст именно как коммуникативное событие в ракурсе коммуникативной ситуации, то есть провести автометапаратекст через все инстанции коммуникативного треугольника: исследователю предстоит определить креативную, референтную и рецептивную интенции субъекта, креативную, референтную и рецептивную функции текста, креативную, референтную и рецептивную интенции адресата; а после рассмотреть всё это в единстве, то есть проанализировать автометапаратекст как дискурс. Но, конечно, только этим анализ коммуникативной природы автометапаратекста ограничивать не стоит, ведь в свете теории коммуникации можно рассмотреть диалог автометапаратекста и песни – и в этой «паре» отношения между элементами строятся по модели коммуникативной ситуации. Но это – в будущем. Пока же глянем на некоторые коммуникативные моменты конкретного автометапаратекста Высоцкого с концерта в МВТУ им. Баумана (Москва) 26 марта 1979 года.

Рассматриваемый автометапаратекст отчётливо распадается на сегменты, отличающиеся друг от друга по большинству тех параметров, которые можно назвать коммуникативными. Начальный сегмент («Я думаю, что эта песня ещё и о вреде пьянства тоже, как вы понимаете. Вот. И о том, что, значит, избегайте случайных связей. Вот») строится на уровне референции (то есть объекта высказывания; того, о чём говорится) как ироничный комментарий к только что прозвучавшей песне; субъектом тут выступает «образ автора»; а того, на кого направлено высказывание, позволим себе вопреки всем правилам назвать «художественным адресатом» (на него же направлена и песня). Здесь считаем нужным оговорить принципиальное различие между понятиями «адресат» и «реципиент»: адресат – тот тот, на кого субъект направляет высказывание, а реципиент – тот, кто в итоге может это высказывание воспринять, и тот, кто это высказывание и воспринимает. Применительно к автометапаратекстам простейший пример такого различия соотносится с дифференциацией коммуни-

кативных ситуаций на синхронные и диахронные: при синхронной коммуникации исполнитель направляет высказывание на зал, в котором сидят адресаты и, вместе с тем, реципиенты; а при диахронной (то есть при прослушивании записи концерта) слушатели оказываются только реципиентами, ибо в концертную интенцию исполнителя в большинстве случаев не входило понимание будущих слушателей фонограммы как адресатов, исполнитель обращался только к залу. Однако это не более чем простейшая схема. На деле всё несколько сложнее.

Дело в том, что обращение исполнителя к залу (и в песне, и в автометапаратексте) носит лишь внешний характер. Если речь идёт об исполнении художественного текста или же о произнесении автометапаратекста, носящего «условный», то есть как раз художественный характер, то тогда не стоит строго считать адресатом конкретных зрителей, пришедших на концерт; категория адресата тут существенно расширяется до уже упомянутых выше града и мира, а точнее – до той идеальной с точки зрения субъекта рецептивной инстанции, которую мы и осмелились назвать «художественным адресатом». И начальный сегмент рассматриваемого автометапаратекста Высоцкого как раз и характеризуется такой направленностью от «образа автора» к «художественному адресату», воспринимающему концертный текст как художественную систему песен и автометапаратекстов. Напомним только, что такой адресат существует лишь в интенции субъекта высказывания, тогда как с реальным реципиентом всё сложнее (а вернее – проще: ведь это все, кто слышит концерт – живьём или в записи).

Однако коммуникативная стратегия автометапаратекста кардинально меняется в той его части, которую мы выше обозначили как спонтанную («Вы чем тут занимаетесь? Можно вас спросить, а? У вас какие-нибудь проблемы серьёзные? Нет? Нормально всё?»). Здесь как-то совсем просто вычленяются и субъект, и объект, и адресат. Субъект (с рядом оговорок) биографический автор, человек Владимир Семёнович Высоцкий; объект – воплощённое через риторические вопросы возмущение тем, что происходит в зале; адресат – непосредственно тот человек, который пришёл с магнитофоном и своим

поведением мешает Высоцкому продолжать концерт. Это буквально точечный адресат. И казалось бы, в данном спонтанном сегменте с точки зрения теории коммуникации всё предельно просто, однако ситуация осложняется тем, что реплика Высоцкого, направленная на конкретного адресата, в итоге достигает слуха куда как большего количества реципиентов (сидящих в зале зрителей – в синхронии, слушателей записи – в диахронии). Однако никто кроме уже названного «человека с магнитофоном» не должен воспринимать себя в качестве адресата; скорее все остальные реципиенты здесь выступают как своего рода свидетели коммуникативной ситуации, сложившейся между двумя людьми, один из которых («Владимир Семёнович Высоцкий») находится в положении приоритетном в аспекте коммуникативной иерархии, второй же («человек с магнитофоном»), судя по всему, даже лишён права голоса; во всяком случае, на фонограмме не слышно, отвечает ли он что-то на реплику Высоцкого.

Такая коммуникативная ситуация, оставившая не у дел фактически весь зрительный зал, вряд ли долго могла продолжаться в условиях концерта. И потому исполнитель далее сменил автометапаратекстуальную коммуникативную стратегию. В сегменте, начинающемся словами «Вы понимаете, я не возражаю против такой вольной атмосферы в зрительном зале» и до слов «Вот поэтому сейчас, когда вот пришёл человек, я и спросил, чего, мол, вы тут делаете, понимаете» происходит смещение на уровнях и субъекта, и объекта, и адресата (при том, что всё многообразие фактических реципиентов сохраняется). Субъект здесь отличается не только от субъекта той части автометапаратекста, которая направлена строго на человека с магнитофоном, но и от присутствующего в самом начальном сегменте «образа автора», комментирующего для зрителей свою песню; теперь это тот, кого можно (пусть и не с полным правом в строго терминологическом смысле) назвать автором-творцом, носителем и манифестантом определённой концепции, определённого взгляда на проблему; в данном случае – на проблему эстетического характера: проблему взаимоотношений художника и его аудитории, направленности творчества, своего рода эстетической самоидентификации, осознания цели

творимого художником искусства, то есть проблему для автора-исполнителя крайне важную и крайне серьёзную, можно даже сказать – сокровенную или, как говорили раньше, программную. И усиливает искренность данного высказывания как раз то, что порождено оно было из сугубо спонтанного сегмента автометапаратекста, сегмента, ставшего, в свою очередь, результатом неординарной внешней ситуации. И адресат в данном высказывании уже, конечно, не «человек с магнитофоном», это весь зрительный зал. Но не только – это и те, кто потом услышат запись концерта (возможно, ту самую запись, что сделал тот самый «человек с магнитофоном», поведение которого спровоцировало спонтанную часть автометапаратекста). И эти люди, во времени и пространстве находящиеся за пределами данного концертного контекста, тоже входят в число адресатов с позиции говорящего, ведь он декларирует, что совсем не против магнитофонов («Вот почему говорят, он не любит, когда записывают. Это неправда. Пожалуйста, записывайте на здоровье, от этого никуда не денешься. Я, наоборот, совсем не возражаю. Мне нечего скрывать. Я для вас и пишу <...> Совсем не против магнитофонов»), а значит – всерьёз рассчитывает и на тех адресатов своего высказывания, что находятся вне концертного хронотопа, то есть не только на синхронных реципиентов, но и на реципиентов диахронных.

Ну а финальный сегмент автометапаратекста в аспекте коммуникативной стратегии и в плане характеристики участников коммуникативной ситуации повторяет сегмент начальный: «образ автора» комментирует песню для «художественного адресата». Примечательно, что тут в автометапаратексте можно услышать невербальную границу, отделяющую финальный «условный» сегмент от предшествующего, – это гитарный проигрыш. Как представляется, данный элемент очень выразительно способен не просто обозначить смену коммуникативной стратегии, а выступить сигналом к этой смене для адресатов, которым теперь предстоит вернуться от декларативного автометапаратекста к высказыванию синтетическому, к песне. И гарантом того, что в финальном сегменте автометапаратекста коммуникация состоялась, является ещё один невербальный элемент, слышимый на записи – это аплодисмен-

ты зала. Впервые за весь длинный автометапаратекст мы услышали второго участника диалога – зрителей. И теперь, когда коммуникативный канал налажен в обе стороны и с обеих сторон, можно переходить к самой песне – собственно, к тому, ради чего зрители и пришли на концерт Высоцкого и ради чего сам автор-исполнитель вышел на эту сцену. Таким образом, композиционно автометапаратекст оказался в аспекте смены коммуникативных стратегий и, соответственно, коммуникативных ситуаций закольцован. Автор-исполнитель, пройдя через порождённый неординарной ситуацией спонтанный сегмент автометапаратекста и последовавший вслед за ним сегмент эстетической манифестации, смог вернуть автометапаратекст на исходную и интенционально спланированную позицию – позицию «художественного комментария» к песням. Примерно так выглядит данный автометапаратекст Высоцкого с позиции теории коммуникации.

В целом же можно сказать, что рассмотренный как в аспекте теории текста в тексте, так и в аспекте теории коммуникации автометапаратекст неоднороден; он отчётливо распадается на сегменты, характеризующиеся как различной степенью реализации «условного» и «реального», различной степенью реализации действительности художественной и действительности реальной, так и разными коммуникативными стратегиями, результатом которых становятся сменяющиеся в пределах одного автометапаратекста коммуникативные ситуации, в которых фигурируют разные субъекты, объекты и адресаты (при единстве на протяжении всего автометапаратекста и носителя речи, и синхронных реципиентов в хронотопе концертного контекста). Субъекты, напомним, это и «образ автора», и «Владимир Семёнович Высоцкий», и «автор-творец», и снова «образ автора»; объекты – «художественный комментарий», «искреннее возмущение», «эстетическая программа» и вновь «художественный комментарий»; а адресаты – адресаты «художественные», «человек с магнитофоном», зрители в зале и слушатели записи за пределами хронотопа концертного контекста и опять «художественные адресаты».

Думается, что среди этих рядов особенно любопытной для интерпретации представляется стремительная смена адресата, вызванная внешней ситуацией. Дело в том, что в автометапаратекстах Высоцкого чаще всего встречается тот тип ад-

ресата, который мы назвали художественным. И здесь этот тип присутствует в начале автометапаратекста. Однако ситуация в зале немедленно порождает спонтанный сегмент автометапаратекста, где адресатом оказывается уже конкретный и реально существующий человек. Если вспомнить приведённые в начале статьи автометапаратексты Башлачёва и Кинчева, где на уровне адресата высказывания мы наблюдаем фактически то же самое, то, пожалуй, стоит признать, что спонтанные автометапаратексты всегда характеризуются наличием конкретного адресата. При сопоставлении же рассмотренных автометапаратекстов Кинчева и Высоцкого напрашивается ещё один важный вывод: спонтанные сегменты автометапаратекстов становятся плацдармами для не запланированных заранее деклараций сокровенных концепций; более того, спонтанные сегменты в обоих примерах выступают для реципиентов своего рода гарантом искренности сегментов последующих. В случае Кинчева в этом последующем сегменте содержится концепция этическая, у Высоцкого – эстетическая. Вряд ли они могли прозвучать в этих местах, если бы не было перед ними спонтанных сегментов, порождённых внешними неординарными ситуациями. И вряд ли бы они прозвучали столь убедительно для слушателей, не будь тут очевидной внешней провокации. Структура такого автометапаратекста выглядит следующим образом: происходит неординарная ситуация, которая порождает спонтанный сегмент автометапаратекста; однако этот сегмент довольно быстро сменяется декларативной манифестацией какой-либо важной для автора концепции, что сопровождается и сменой адресата высказывания. Думается, что такая структура работает и в иных случаях появления спонтанных сегментов концертных автометапаратекстов, ведь спонтанность в условиях концерта долго доминировать не может, равно как не может долго длиться высказывание, направленное на конкретного адресата и оставляющее за пределами прямой коммуникации всех прочих синхронных реципиентов.

В заключение позволим себе поделиться ещё одним наблюдением, которое может быть в какой-то мере значимо для будущих работ об автометапаратекстах. Дело в том, что на формирование автометапаратекста могут влиять не только не-

ординарные ситуации, порождающие спонтанные сегменты и даже целые автометапаратексты. Даже стабильные автометапаратексты могут корректироваться в зависимости от реакции зала, от той атмосферы, что складывается на концерте. От этого зависят, например, объём автометапаратекстов и выбор коммуникативных стратегий. Однако, как показывают наблюдения, стабильность всё равно сохраняется. Так, в уже упомянутом в начале статьи башлачёвском «Таганском концерте», несмотря на сдержанную реакцию зала, автор-исполнитель тем не менее старается произносить те же автометапаратексты, что и на иных выступлениях, то есть сохраняет такую черту автометапаратекстов как стабильность. И только в самом конце – благодаря внешней неординарной ситуации (зрители аплодируют, хотя не протяжении всего концерта не делали этого) звучит в чистом виде спонтанный автометапаратекст.

Разумеется, данная статья не претендует на то, чтобы быть носителем истины в последней инстанции, не претендует она и на то, чтобы сделанные в ней выводы стали общими для концертных автометапаратекстов как таковых. Нам бы хотелось, чтобы наша работа спровоцировала дальнейшие исследования данного объекта, а куда они приведут, говорить пока что рано. Тем более, что вопросов всё равно остаётся много. Вот лишь некоторые из них:

- Можно ли считать автометапаратекст текстом художественным? Может, есть смысл говорить о степени художественности? И какова тогда будет степень нехудожественной реальности в автометапаратексте?

- Приведённый пример автометапаратекста Высоцкого довольно чётко распадается на сегменты (в том числе – стабильные и спонтанный), однако в иных случаях такое разграничение может и не быть столь радикальным. Можно ли тогда говорить о степени стабильности и степени спонтанности в автометапаратексте?

- Что можно считать аналогом автометапаратекста в традиционной (бумажной) литературе?

Ну а раз вопросы есть, следовательно, проблема заслуживает дальнейшего изучения.



## СТАНОВЛЕНИЕ «МИФА О ТВОРЦЕ (ХУДОЖНИКЕ)» В ПОЭЗИИ В.С. ВЫСОЦКОГО 1965-1971 ГОДОВ

Как мы уже писали, первой песней В. Высоцкого, в которой начинает формироваться его «миф о творце (художнике)», является песня «Серебряные струны» (1962)<sup>1</sup>. В жизни поэта и его героя это было время, когда уверенность и сомнения в своем призвании сменяли друг друга. «Миф о творце (художнике)» в первой половине 60-х годов еще только начинал становиться у В. Высоцкого автобиографическим<sup>2</sup>. В это время Высоцкий еще не занимался созданием своей «литературной личности»<sup>3</sup>. Поэт выбрал ориентиры, старался следовать им, но на себя создаваемый миф проецировал с осторожностью.

---

© Капрусова М.Н., 2013.

<sup>1</sup> См.: Капрусова М.Н. Становление «Мифа о творце» (художнике)» в поэзии В. Высоцкого 1961-1964 годов // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2011-2012: сб. науч. тр. Воронеж, 2012. С. 39-52. Предлагаемая в этот сборник статья является продолжением указанной.

<sup>2</sup> См.: Лотман Ю.М. Литературная биография в историко-культурном контексте (к типологическому соотнесению текста и личности автора) // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 томах. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 365-376. Вслед за Д.М. Магомедовой под «автобиографическим мифом» мы понимаем «исходную сюжетную модель, получившую в сознании автора онтологический статус, рассматриваемую им как схема собственной судьбы и постоянно соотносимую со всеми событиями его жизни, а также получающую многообразные трансформации в его художественном творчестве» (Магомедова Д.М. Автобиографический миф в творчестве Александра Блока: Диссертация в виде научного доклада на соискание уч. степени доктора филол. наук. М., 1998. С. 7).

<sup>3</sup> См.: Местергази Е. «Литературная личность», «писатель с биографией» и проблема житетворчества // Начало: Сб. статей. Вып. 3. М., 1995. С. 32-46.

Уже в первый период творчества в связи со становлением «мифа о творце (художнике)» в текстах Высоцкого выделяются следующие образы и мотивы: *гитара* как не только символ свободы физической и духовной, но и атрибут лирического героя, часть его сути; *струны*, особенно «*серебряные струны*», - своего рода мистическая лестница, ведущая в рай или ад, путь в иное пространство (в том числе пространство воображаемое, в сферы искусства и творчества); мотив готовности героя к *мученичеству* ради сохранения «*серебряных струн*». Эти ключевые образы и мотивы связаны с образом *свободы*.

Тогда же в поэзии В. Высоцкого выстраивается схема стадий эволюции личности героя: 1 уровень – *жизнь* = *тело*; 2 уровень – *душа*; 3 уровень - *гитара* – любовь, радость, легкость бытия, внутренняя свобода, творчество как самовыражение; 4 уровень – *серебряные струны* – вдохновение, интуиция, творчество как теургический акт, связь с небом, космосом, путь в инобытие, в мифологическое пространство, дорога к духовной свободе (свободе, которая вечна, которую нельзя отобрать, свободе мировоззренческого выбора)<sup>1</sup>.

Образ *песни* в 1961-1964 годах часто снижен, со становлением «мифа о творце (художнике)» почти не связан. Понятие *песня* в лучшем случае связано с понятием *сочинительство* и привязано самим героем-автором или исполнителем к одной социальной группе слушателей: «Сколько блатных мои песни поет»<sup>2</sup>, «Я рос как вся дворовая шпана - / мы пили водку, пели песни ночью <...>» (т. 1, с. 57) и др. Подняться на другой преобразующий героя уровень могут помочь *гитара* – волшебный предмет и *серебряные струны* – дорога к луне, инобытию, идеалу. Тогда возникнут темы *творчества*, *вдохновения*.

В этой статье мы видим свою задачу в рассмотрении процесса становления «мифа о творце (художнике)» во второй

---

<sup>1</sup> Капрусова М.Н. Указ. соч. С. 49.

<sup>2</sup> Высоцкий В. Сочинения: В 2 томах / Подг. текста и коммент. А. Крылова. М., 1993. Т. 1. С. 40. Далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием номеров тома и страницы.

период творчества В. Высоцкого<sup>1</sup>, когда в его жизни появляется театр на Таганке, его поэтическое творчество начинает становиться востребованным, а у самого поэта появляется ощущение предназначения<sup>2</sup>.

Первое, что обращает на себя внимание, – это то, что тема *песен* и мотив *пения* делаются глубже и семантически раздваиваются.

С одной стороны *песня*, *пение* – это у Высоцкого символ жизни, ее многоцветности и многовариантности, высоких или низких, но естественных человеческих проявлений (среди них и любовь, и мужская дружба, и тоска, и хулиганство с пьянством, и другое). В стихотворении «Поздно говорить и смешно...» (1971, ред. 1973 г.) песня – одно из проявлений любви и счастья, символ души (образовано от устойчивого выражения «душа поет»): «И пой до зари, / И цветы – когда от сердца – бери, / Если хочешь подарить – подари, / Подождут – гори!» (т. 1, с. 347). Именно песнями пытается покорить герой понравившуюся женщину («Она была в Париже», 1966 г.): «Какие песни пел я ей про Север дальний!» (т. 1, с. 149). Пением самовыражаются нетрезвые герои ряда песен: «В Ленинграде-городе / У Пяти Углов / Получил по морде / Саня Соколов / Пел немзыкально, / скандалил, – / Ну и, значит, правильно, / что дали» («Зарисовка о Ленинграде», 1967 г. (т. 1, с. 171)); «Будто голым скакал, / Будто песни орал <...> И гостям, говорят, не давал продыхнуть – / Донимал их своими ак-

---

<sup>1</sup> По классификации А.В. Кулагина (См.: Кулагин А.В. Поэзия В.С. Высоцкого: Творческая эволюция. М., 1997. С. 64).

<sup>2</sup> Абрамова Л.В., Перевозчиков В.К. Факты его биографии. М., 1991. С. 28, 30; Владимир Высоцкий: интервью для радио, телевидения и газет (Владимир Высоцкий: Ценю в человеке творца / Беседу вели В. Герасимов и Ф. Феликсов // Комсомолец Татарии. 16.10.1977) // Живая жизнь: Штрихи к биографии Владимира Высоцкого. Кн. 3 / Интервью и литературная запись В. Перевозчикова. М., 1992. С. 232-233; Владимир Высоцкий: интервью для радио, телевидения и газет (Все роли – любимые: Интервью после концерта / А. Смоленцев // Грозненский рабочий. 6.10.1978) // Живая жизнь: Штрихи к биографии Владимира Высоцкого. Кн. 3 / Интервью и литературная запись В. Перевозчикова. М., 1992. С. 234-235.

кордами» («Ой, где был я вчера», 1967 г. (т. 1, с. 178)). Сходно, но более прилично, как и положено, пусть в анти-, но все же сказке, ведет себя всем известный персонаж: «Здесь и вправду ходит Кот, – / Как направо – так поет, / Как налево – так загнет / анекдот <...> » («Лукоморья больше нет», 1967 г. (т. 1, с. 187)).

Песня – это жизненная энергия, которая помогает жить и творцу, и слушателю. Потому совсем неслучайно среди весьма важных и принципиальных вещей в программном стихотворении «Я не люблю» (1969 г.) поэт уже в первом четверостишии, т.е. в сильной позиции, декларирует: «Я не люблю фатального исхода, / От жизни никогда не устаю. / Я не люблю любое время года, / Когда веселых песен не пою» (т. 1, с. 250). И ранее в столь же декларативной песне «Парус (Песня беспокойства)» (1967 г.) В. Высоцкий провозглашал свое кредо: «Многие лета – / Всем, кто поет во сне!» (т. 1, с. 160).

Поет израненная войной земля, и это лучшее доказательство победы над врагом и возрождения: «Она вынесет все, переждет, – / Не записывай Землю в калеки! / Кто сказал, что Земля не поет, / Что она замолчала навеки?!» («Песня о Земле», 1969 г. (т. 1, с. 266)).

До последнего сопротивляясь смерти, даже самолеты-истребители, отдавая миру свою жизненную энергию и рассыпаясь на горящие куски, поют: «Мир вашему дому!» («Песня самолета-истребителя», 1968 г. (т. 1, с. 221, 222)).

Песня – это то, что всем необходимо, такая же ценность, как последний глоток воды или последняя папироса: «Нужно мне туда, где ветер с соснами, – / Нужно мне, и все, – там интереснее! / Поделюсь хоть всеми папиросами / И еще вдобавок тоже – песнями» («И душа и голова, кажись, болит...», 1969 г. (т. 1, с. 248)).

А есть явления, которые песни недостойны. Это мертвые желания, чувства, души, недостойные люди, о которых, например, говорится в «Песня о друге», 1966 г.: «Вверх таких не берут / и тут / Про таких не поют» (т. 1, с. 139).

С другой стороны, *песня* – долг (пророческий, гражданский) и работа, желанная и иногда выматывающая. Об этом строки из одноименной песни, 1965 г.: «Сыт я по гор-

ло, до подбородка – / Даже от песен стал уставать, – / Лечь бы на дно, как подводная лодка, / Чтоб не могли запеленговать!» (т. 1, с. 100). Герой больше не в силах выносить «несоответствия окружающей действительности нравственной норме», разрушать и преодолевать бесконечные границы, постоянно находиться в состоянии выбора<sup>1</sup>. Герой пытается вырваться за пределы земных законов, проблем и небесных требований и, следовательно, отказаться от своего креста, предназначения поэта, хотя бы временно. Сам Высоцкий на концертах, комментируя эту песню, гасил остроту происходящего: «это когда подводная лодка ложится на дно – ее не слышать» и пр.<sup>2</sup>. Но понятие «дно» здесь вызывает и другие ассоциации. Первая – «упасть на дно», т.е. забыть о долге, правилах, грешить, губить себя и чтобы никто не мог этому помешать. Вторая – умереть, лечь на дно могилы, подводная лодка как гроб или лодка, на которой Харон переправит через Стикс. Но сам же герой отвечает себе, зачеркивая этот манящий путь, в стихотворении «Корабли постоят – и ложатся на курс...», 1967 г. Соблазн ухода насовсем есть и там: «Возвращаются все – кроме тех, кто нужней, – / Я не верю судьбе, а себе – еще меньше» (т. 1, с. 158). Но буквально следующие строки отвергают соблазн и утверждают долг поэта: «Но мне хочется верить, что это не так, / Что сжигать корабли скоро выйдет из моды. / Я, конечно, вернусь – весь в друзьях и в делах – / Я, конечно, спою – не пройдет и полгода» (т. 1, с. 158). Как считают А.В. Скобелев и С.М. Шаулов, «в «Кораблях» <...> возвращение есть спасение друзей, ради них лирический герой и предпринимает опасное путешествие «туда» <...>. Лирический герой этого стихотворения уподоблен целому ряду мифологиче-

---

<sup>1</sup> См.: Скобелев А.В., Шаулов С.М. Владимир Высоцкий: Мир и слово. 2-ое изд., испр. и доп. Уфа, 2001. С. 71-73, 78. Наглядно эта ситуация изображена и в стихотворении «Моя цыганская», 1967-1968 гг. (Капрусова М.Н. Стихотворение В. Высоцкого «Моя цыганская»: текст и подтекст // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2009-2011 гг: Сб. науч. тр. Воронеж, 2011. С. 58-66).

<sup>2</sup> Крылов А.Е., Кулагин А.В. Песни Владимира Высоцкого: Материалы к комментарию. Москва; Коломна, 2009. С. 30.

ских героев, нисходящих в ад для вызволения оттуда «тех, кто нужней»»<sup>1</sup>. Добавим только, что не зря герой подчеркивает, что «сжигать корабли скоро выйдет из моды». Это он говорит себе, т.к. есть у лирического героя Высоцкого склонность «сжигать за собой все мосты (или корабли)»<sup>2</sup>, максималистски обрывать все связи (стихотворение «Сыт я по горло, до подбородка...»), забывать о долге. Но в 1967 году поэт уже знает, что не имеет на это права.

Итак, можно сделать вывод, что у Высоцкого песня – это результат труда, действия человека, души, земли, мотора машины.

Однако в большей степени тему нашей статьи раскрывают стихотворения, которые будут рассмотрены ниже, в которых герой не просто поет или сочиняет песни, но вступает во взаимодействие с «серебряными струнами», «струнным звоном», «гитарой».

Песня «Мой друг уедет в Магадан...» (1965 г.) включает в себя несколько переплетающихся мотивов. Обозначим их. «Друг – свободный человек, он не зависит от общественного мнения, от штампов, от бытовых удобств, этим он вызывает восхищение». «Герой с сожалением говорит о себе, что он не способен сделать что-то, «забыв привычки, закрыв кавычки». На этой формуле стоит остановиться подробнее. Неспособность изменить жизнь, «забыв привычки», – скорее слабость, а вот «закрыв кавычки» – в контексте следующих строк – сила: «Я буду петь под струнный звон / Про то, что будет видеть он <...>» (т. 1, с. 101). А.В. Кулагин, анализируя это стихотворение, пишет: «Удел поэта, по Высоцкому, – проникаться чужими судьбами, вбирать, впитывать «чужой» жизненный материал и перевоплощать его в искусство»<sup>3</sup>. Кроме того, мотив «струнного звона» отсылает нас к теме «серебряных струн», наличие которой указывает на то, что герой поднялся на чет-

---

<sup>1</sup> Скобелев А.В., Шаулов С.М. Указ. соч. С. 88.

<sup>2</sup> Сжечь корабли // Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений // [http://alphabeta.com.ua/kryl/page/sjech\\_korabli.2485](http://alphabeta.com.ua/kryl/page/sjech_korabli.2485) (3.08.2013)

<sup>3</sup> Кулагин А.В. Указ. соч. С. 66-67.

вертый, самый высокий уровень развития. Его творчество стало теургично. Ему открыта дорога к духовной свободе.

Радуют ли эти открывшиеся сверхспособности героя? Однозначного ответа в этом стихотворении не дано. Оно, как ни странно, минорно. Путь друга рисуется вполне благополучным: «Мой друг *поедет сам собой* – / С него довольно, с него довольно, – / его не будет бить конвой – / Он *добровольно, он добровольно*» (т. 1, с. 102). Тут возникает третий мотив: «друг – счастливый человек: ему надоели фальшь и пошлость, и он поменял свою жизнь (он может отстраниться и быть свободным)». Выделенные нами курсивом слова подтверждают эту мысль. Не то с героем: «А мне удел от бога дан... / А может, тоже – в Магадан? / Уехать с другом заодно – / И лечь на дно!..» (т. 1, с. 102). «Удел от бога», долг, предназначение – это уже не свобода. Уехать в Магадан, устранившись от грязи мира проще, но нельзя («*серебряные струны*» не пускают). А последняя – доминантная – строчка говорит, как бы этого герою хотелось. Недаром такой страстью пронизана написанная ранее песня «Сыт я до глотки, до подбородка...» (1965 г.). Таким образом, четвертый мотив песни – жертвенный отказ героя от желания убежать от проблем и от собственных сложностей и противоречий во имя долга; понимание героем, что *гитара* и *серебряные струны* – не только радость вдохновения, но и то, что мучает, мешает прожить жизнь обычного человека.

Своеобразным продолжением песни «Мой друг уедет в Магадан...» (1965 г.) является песня «Я уехал в Магадан» (1968 г.). В одном из своих писем М. Цветаева горько признает: «Бог хочет сделать меня богом – или поэтом – а я иногда хочу быть человеком и отбиваюсь и доказываю Богу, что он неправ. И Бог, усмехнувшись, отпускает: «Поди - поживи»...»<sup>1</sup>. Песня Высоцкого «Я уехал в Магадан» наглядно показывает, что такое для его героя «лечь на дно» и «поди - поживи». На наш взгляд, это одна из самых трагических и откровенных песен Высоцкого, предвосхищающая такие сочинения,

---

<sup>1</sup> Цветаева М. Собрание сочинений: в 7 томах. Т. 6: Письма. М., 1995. С. 596.

как «Кони привередливые» (1972 г.), «Очи черные» (1974 г.), «Песня о судьбе» (1976 г.) и др.

Поэт начинает свою песню «Я уехал в Магадан» со сходной формулы, которой открывается повествование в песне «Мой друг уедет в Магадан...». В 1965 г. начало такое: «Не то чтоб мне – не по годам, – / Я б прыгнул ночью из электрички <...>» (т. 1, с. 101). Это мальчишеское доказательство смелости. А вот 1968 год: «Ты думаешь, что мне – не по годам, / Я очень редко раскрываю душу, – / Я расскажу тебе про Магадан – / Слушай!» (т. 1, с. 214). «Раскрыть душу», исповедаться не только перед собой, но перед другим (многими) – смелость и мужество зрелого человека. Достоин уважения герой, умеющий отвечать за свои поступки, признаваться в слабости, в отказе на какое-то время от долга художника в пользу грешной человеческой природы: «Однажды я уехал в Магадан – / Я от себя бежал, как от чахотки. / Я сразу там напился вдрабадан / Водки!» (т. 1, с. 214). И далее: «Я повода врагам своим не дал – / Не взрезал вены, не порвал аорту, – / Я взял да как уехал в Магадан, / К черту!» (т. 1, с. 214).

В стихотворении «Мой друг уедет в Магадан...» герой едва ли не впервые признает свое предназначение, «миф о художнике» становится для Высоцкого автобиографическим. В стихотворении же «Я уехал в Магадан» поэт пытается отказаться от предназначенного, от тернового венца, от Чаши, но уже знает, что это не удастся. Не удастся еще и потому, что герой знает о планах «врагов», которые с радостью заталкивают его в новые границы – обывательского мифа «Владимир Высоцкий».

О слухах, превращающихся в мифы о нем, Высоцкий с иронией говорит в стихотворениях «Нет меня – я покинул Расею...» (1970 г.)<sup>1</sup>, «Я все вопросы освещу сполна...» (1970/1971 гг.) и др. С иронией потому, что он-то знает, что есть мишура, а что тайна.

Вернемся к середине 60-х гг. В 1966 г. Высоцкий на-

---

<sup>1</sup> Капрусова М.Н. Влияние профессии актера на мироощущение и литературное творчество В. Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. 5. М., 2001. С. 408-410.



писал стихотворение «Один музыкант объяснил мне странно...». О социокультурном контексте произведения уже писалось<sup>1</sup>. Для нас сейчас важнее самоссылка Высоцкого на стихотворение «Серебряные струны» (1962) и наглядное противостояние в этих двух стихотворениях искусства, которое составляет треугольник: художник – небо – земля, диалогическому искусству: певец – земля (публика).

гитара – музыкальный инструмент и волшебный предмет	электроорган, электророяль, электропила – музыкальные инструменты настоящего и ближайшего будущего (последнее подано иронически)
«серебряные струны» – вдохновение, интуиция, творчество как теургический акт, связь с небом, космосом, путь в инобытие, в мифологическое пространство, дорога к духовной свободе	запчасти, «железки»
мастерство, надчеловеческое творчество	ремесленничество, земное, человеческое творчество

На первый взгляд, песня направлена против ВИА, «машинности» искусства. Но ведь пока время засилья «электронил» не наступило. А между тем: «Я слышал вчера – кто-то пел на бульваре: / Был голос уверен, был голос красив, – / Но кажется мне – надоело гитаре / Звенеть под его залихватский мотив» (т. 1, с. 134). И это, думается, волнует В. Высоцкого едва ли не больше: «залихватский мотив» побеждает текст, ритм мелодии и жизни убивает мечту и рефлексия, без которых нет искусства.

«Гитара опять / Не хочет молчать – / Поет ночами лунными, / Как в юность мою, / Своими семью / Серебряными

<sup>1</sup> См.: Крылов А.Е., Кулагин А.В. Указ. соч. С. 38-39; Капрусова М.Н. Указ. соч. С. 415-418.

струнами!..» (т. 1, с. 134), – пишет поэт и делает эти строки припевом, повторяет их 3 раза, подчеркивая значимость.

Строки эти вызывают следующие ассоциации: ощущение, что гитара «поет» сама, что она напоминает о чем-то настоящем, главном, является камертоном для художника.

Вышесказанное приводит нас к балладе В.А. Жуковского «Эолова арфа». Вынужденно покидая любимую, певец вешает свою арфу на ветку дерева, под которым проходили свидания, и предсказывает, что когда он умрет, душа его перейдет в арфу, «и друг мой узнает / Привычный, зовущий к свиданию глас»<sup>1</sup>. Так и случилось. Баллада Жуковского заканчивается гимном вечной любви: «Две видятся тени: / Слиявшись, летят / К знакомой им сени... / И дуб шевелится, и струны звучат»<sup>2</sup>.

«Арфа – символ мистической лестницы восхождения в рай, этот инструмент имеет мост между небом и землей <...>»<sup>3</sup>. «<...> Арфу можно рассматривать как символ напряжения, свойственного струнам, стремящимся к любви и сверхъестественному миру, символ потрясений, причиняющих страдания человеку в течение всей его земной, исполненной тоскливого ожидания жизни. Это объясняет и деталь из «Сада Наслаждений» Босха, изображающая человеческую фигуру, распятую на струнах арфы. <...>»<sup>4</sup>.

Гитара – струнный инструмент и, значит, родственник арфе. В мифе гитара занимает значительно более скромное место, чем она. Но, думается, мифологический ореол этого инструмента накладывается на гитару.

«Серебряные струны» Высоцкого поют о свободе и чуде творчества, вдохновения, но все это невозможно без любви, разлившейся в мире. И главное: как вечно будет петь эолова арфа, так же вечно будут звучать «серебряные струны».

---

<sup>1</sup> Жуковский В.А. Сочинения: в 3 томах. Т. 2. М., 1980. С. 68.

<sup>2</sup> Жуковский В.А. Указ. соч. С. 71.

<sup>3</sup> Романова Н.Н., Филиппов А.В., Панькин В.М. Знаки прошлого и настоящего: Краткий словарь. М., 2007. С. 12.

<sup>4</sup> Керлот Х.Э. Словарь символов. М., 1994. С. 84.

Однако выразительнее всего «миф о художнике» представлен в произведениях 1965-1971 гг. стихотворением «Певец у микрофона» (1971 г.). Это произведение автобиографично. Оно достаточно полно откомментированно<sup>1</sup>. Мы остановимся лишь на мифологическом и культурном подтексте произведения. Обратимся к первому четверостишию: «Я весь в свету, доступен всем глазам, – / Я приступил к привычной процедуре: / Я к микрофону встал как к образам... / нет-нет, сегодня точно – к амбразуре» (т. 1, с. 342). Первое четверостишие вызывает следующие ассоциации: актер, шут, юродивый на сцене, площади (опасное пространство, поскольку открытое<sup>2</sup>). Или священник, проповедник, долженствующий донести Божью истину с амвона или аналоя. Окружающее его пространство – церковь, образа. Герой предстает и воином, который должен отстреливаться до конца, выполнить долг перед Богом и людьми (недаром православных воинов, на поле брани убиенных, церковь поминает как мучеников<sup>3</sup>), он должен прильнуть к амбразуре, слиться с ней (они не должны подвести друг друга). Итак, микрофон для героя – амвон или аналой, амбразура, камертон и некто, не дающий врат (совесть, Бог): «Уверен, если где-то я совру – / Он ложь мою безжалостно усилит» (т. 1, с. 342).

Четырежды (припевом) звучат в стихотворении строки: «Бьют лучи от рампы мне под ребра, / Светят фонари в лицо недобро, / И спят с боков прожектора. / И – жара!.. Жара!.. Жара!» (т. 1, с. 342). Эти строки помимо прямого смысла вызывают и культурные ассоциации. Возможно, поэт соотносит здесь своего героя-художника с библейским Иисусом Христом или булгаковскими Иешуа и Понтием Пилатом в минуты их страдания. В главах романа «Мастер и Маргарита», повествующих о допросе и казни Иешуа, ключевыми словами

---

<sup>1</sup> См.: Крылов А.Е., Кулагин А.В. Указ. соч. С. 94-95.

<sup>2</sup> Эта опасность подмостков для вышедшего на них человека ярко передана в стихотворении Б. Пастернака «Гамлет».

<sup>3</sup> Моление об упокоении православных воинов, за веру и Отечество на поле брани убиенных // [http://rumagic.com/ru\\_zar/religion\\_esoterics/stepanova/q/j59.html](http://rumagic.com/ru_zar/religion_esoterics/stepanova/q/j59.html) (10.08.2013)

и фразами являются такие, как безжалостное солнце, огонь, зной, жар, сожжение<sup>1</sup>. Такому же страданию подвергается поэт. «Лучи от рамп», которые «бьют под ребра», напоминают копья, которыми были пронзены тела Иисуса и Иешуа<sup>2</sup>. Да и рамп («фонари, что светят недобро»), окружающие героя, делающие его «доступным всем глазам» (т. 1, с. 342), напоминают те «светильники», которые, предавая (для опознания) зажег Иуда<sup>3</sup>. Такая трактовка образов объясняет напряжен-

---

<sup>1</sup> См.: «безжалостный ершалаимский солнцек», «<...> солнце уже довольно высоко стоит над гипподромом, что луч пробрался в колоннаду и подползает к стоптанным сандалиям Иешуа, что тот сторонится от солнца», «<...> и солнце, с какою-то необыкновенною яростью сжигавшее в эти дни Ершалаим, не успело еще приблизиться к своей наивысшей точке», «<...> выйдя из-под колоннады на заливаемую солнцем верхнюю площадь сада <...>», «прокуратор <...> пригласил первосвященника на балкон, с тем чтобы укрыться от безжалостного зноя», «солнцек», «где в высоте пылал храм», «прокуратор <...> увидел, что раскаленный шар почти над самой его головой», «Пилат задрал голову и уткнул ее прямо в солнце. Под веками у него вспыхнул зеленый огонь, от него загорелся мозг», «Пилату показалось, что все кругом вообще исчезло. Ненавидимый им город умер, и только он один стоит, сжигаемый отвесными лучами, упершись лицом в небо», «Тут ему показалось, что солнце, зазвенев, лопнуло над ним и залило его огнем уши», «<...> любопытных, не испугавшихся адской жары», «жар был еще невыносим», «солнце сожгло толпу и погнало ее обратно в Ершалаим», Левий Матвей кричал, что «другой бог <...> никогда не допустил бы, чтобы человек, подобный Иешуа, был сжигаем солнцем на столбе» (Булгаков М.А. Собрание сочинений: в 5 томах. Т. 5. М., 1992. С. 25, 26, 34-35, 37, 38, 39. 41, 43, 168, 169, 174).

<sup>2</sup> «Но один из воинов копьем пронзил Ему ребра, и тотчас истекла кровь и вода» (Евангелие от Иоанна. Гл. 19:34). «Тело с выпитившимися ребрами вздрогнуло. Палач провел концом копья по животу»; «- Слава великодушного игемона! – торжественно шепнул он и тихонько кохнул Иешуа в сердце» (Булгаков М.А. Указ. соч. С. 176, 177).

<sup>3</sup> Булгаков М.А. Указ. соч. С. 31. См.: Белобровцева И., Кульяс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Комментарий. Таллинн, 2006. С. 180.

ность героя, который приступает к «привычной процедуре»: каждое исполнение песни – это проверка себя и зрителя на честность и смелость.

Следующая трансформация микрофона – змея, кобра, которая ужалит, убьет, как только певец перестанет петь, как только художник-пророк перестанет выполнять свою миссию – нести истину людям: «Я должен петь – до одури, до смерти» (т. 1, с. 342). Художник выполняет то, что ему предназначено свыше, и становится жрецом, микрофон же превращается в его жезл. Теперь микрофон не несет опасности для певца, напротив – он его защищает и является знаком его духовной силы. Образ жезла как знака силы и избранности в мифологии встречается часто. В песне «Корабли постоят – и ложатся на курс...» (1967 г.), как уже отмечалось исследователями, герой предстает человеком, способным путешествовать между мирами живых и мертвых. И в стихотворении «Певец у микрофона» (1971 г.) герой становится сродни Гермесу – вестнику богов, покровителю путников, проводнику душ умерших, посреднику между богами и людьми. Именно Гермес впервые изготовил из панциря черепахи семиструнную лиру и пел под ее аккомпанемент, потом он отдал лиру и свою свирель Аполлону в обмен на золотой жезл – средоточие магической силы<sup>1</sup>. Заметим, что и в стихотворении Высоцкого микрофон (жезл) играет большую роль, чем гитара (лира). Важен голос, доносящие правду. Хотя и у образа гитары особая роль – об этом ниже.

Другие мифологические персонажи, просматривающиеся в герое В. Высоцкого, – это Моисей, в преданиях иудаизма и христианства первый пророк Яхве, и его «уста» – Аарон. Чтобы заставить фараона с миром отпустить иудеев, Яхве творит грозные чудеса: «на глазах фараона жезл Аарона превращается в змею и поглощает жезлы магов фараона»<sup>2</sup>. Итак, жезл Аарона (в стихотворении микрофон) – сила Бога, сила, которая не пощадит труса и лжеца, не пощадит того, кто отка-

---

<sup>1</sup> Тахо-Годи А.А. Гермес // Мифологический словарь / Гл. ред Е.М. Мелетинский. М., 1991. С. 151.

<sup>2</sup> Аверинцев С.С. Моисей // Мифологический словарь... С. 372.

зался донести его правду. Герой понимает, что за слабость он заплатит жизнью: «Он в лоб мне влепит девять грамм свинца, – / Рук не поднять – гитара вяжет руки!» (т. 1, с. 343). Последняя фраза особо важна. Мы помним, что *гитара* у Высоцкого – символ внутренней свободы, творчества как самовыражения, а *серебряные струны* – вдохновения, интуиции, творчества как теургического акта, связи с небом, пути в инобытие, в мифологическое пространство, дороги к духовной свободе. И вот именно гитара не дает герою отстранить от себя опасность, мученичество, возможную смерть, то, что в Новом Завете будет зваться Чашей. Гитара – инобытийная, небесная сила, не дающая художнику избежать предназначенных ему испытаний и страданий, не дающая предать свой дар. Герой выдержал испытание. Но его ждет новое, непонятное – награда или соблазн: «Опять не будет этому конца! / Что есть мой микрофон – кто мне ответит? / Теперь он – как лампада у лица, / Но я не свят, и микрофон не светит» (т. 1, с. 343). Микрофон, напоминающий лампаду, отсылает нас к образу расцветшего посоха Аарона – знака избранничества богом<sup>1</sup>. Но герою лишь на миг дан этот знак: ему еще долго подниматься по духовной лестнице, ведь миф о творце – это всегда миф о пути. Главное – не «сбиваться с искреннего тона» (т. 1, с. 343), ведь это предательство, напоминающее предательство Иуды. Недаром за это, как отмечает герой, «мне сразу больно хлещет по щекам / Недвижимая тень от микрофона» (т. 1, с. 343). И вновь библейская аллюзия: «И воины, сплетши венец из терна, возложили Ему на голову, и одели Его в багряницу, / И говорили: радуйся, Царь Иудейский! И били Его по ланитам»<sup>2</sup>. Тень от микрофона больно хлестать по щекам не может. Героя больно хлещет стыд за то, что сегодня крестные страдания Бога оказались напрасны, в одном из его сыновей исказился лик Божий.

Для русской поэзии характерно уподобление поэта пророку, божьему праведнику, святому мученику, ангелу, даже

---

<sup>1</sup> Аверинцев С.С. Аарон // Мифологический словарь... С. 7.

<sup>2</sup> Евангелие от Иоанна. Гл. 19:2-3.

Христу<sup>1</sup>. Таким образом, «миф о художнике», который складывается в поэзии В. Высоцкого, строится в русле русской классической традиции.

При этом, как мы уже показывали, создавая в своем творчестве авторский «миф о творце (художнике)», иногда герой Высоцкого, как и сам автор, выпадал из мифа. Ярким примером является стихотворение «Случай» (1971 г.). Здесь Высоцкий с горькой иронией говорит о падении художника, о соответствии его облика обывательскому «мифу о певце с Таганки», созданном недоброжелателями, о трансформациях личности и ценностей. Главная мысль стихотворения выражена в последних двух строчках: «Не надо подходить к чужим столам / И отзываться, если окликают» (т. 1, с. 363). Высоцкий изображает мир кривых зеркал, где настоящие только икра и водка. Все остальное – перевертыши: «Вот он – надменный, словно Ришелье, / Как благородный папа в старом скетче, – / Но это был – директор ателье, / И не был засекреченный ракетчик» (т. 1, с. 362). Да и художник не похож на себя: с уровня «серебряных струн» (вдохновения) он падает на первый (телесный): «Со мной гитара, струны к ней в запас, / И я гордился тем, что тоже в моде: / К науке тяга сильная сейчас – /

---

<sup>1</sup> См.: Сомова Е.В. Пушкинский «Пророк» на рубеже XIX-XX веков // Поэтика русской литературы (Пушкинская эпоха. Серебряный век). Краснодар, 1999. С. 132-154; Жалнина Т.А. Образ поэта-пророка: А.С. Пушкин и Вл. Соловьев // Эйхенбаумовские чтения – 5: Художественный текст: история, теория, поэтика: Материалы международной конференции по гуманитарным наукам. Вып. 5 (Ч. 1). Воронеж, 2004. С. 38-44; Коган Л. «И внял я неба содроганье...» (О философии пушкинского «Пророка») // Вопросы литературы. 2002. Вып. 4. С. 201-230; Благой Д.Д. Лермонтов и Пушкин // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова: Исследования и материалы. Сб. 1. М., 1941. С. 415-416; Нечкина М.В. Третий «Пророк» русской литературы: стихотворение Н.А. Некрасова о Н.Г. Чернышевском // Нечкина М.В. Функция художественного образа в историческом процессе. М., 1982. С. 160-174; Капрусова М.Н. Становление «Мифа о творце» (художнике) в поэзии В. Высоцкого 1961-1964 годов // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2011-2012: сб. науч. тр. Воронеж, 2012. С. 46-47; др.

Но и к гитаре тяга есть в народе. / Я ахнул залпом и разбил бокал – / Мгновенно мне гитару дали в руки, – / Я три своих аккорда перебрал, / Запел и запил – от любви к науке» (т. 1, с. 362). Но отрезвление наступило быстро: можно унижаться самому, но нельзя унижать в себе художника: «И я нарочно разорвал струну / И, утаив, что есть запас в кармане, / Сказал: «Привет! Зайти не премину, / В другой раз, – если будет марсианин» (т. 1, с. 363)<sup>1</sup>. Недовольство собой поэт передает одной фразой: «Я шел домой – под утро, как старик, – / Мне под ноги катились дети с горки...» (т. 1, с. 363). Здесь возникает аллюзия на стихотворение А. Блока «Двойник»<sup>2</sup>. В 1965-1971 гг. В. Высоцкий, как и А. Блок, видит «страшный мир», окружающий его и уже проникающий к нему в душу.

Вновь к этой теме Высоцкий обращается в песне «Так дымно, что в зеркале нет отраженья...» (1971 г.). Как считают А.Е. Крылов и А.В. Кулагин, песня «имела название: «Надо уйти». «Лирическая песня» (дек. 1971). Стилизация (авт. определение) мотивов «ресторанной» песни «В оркестре играют гитара и скрипка...» <...>. Вероятно, написана специально для исполнения М. Влади. (Нерв)»<sup>3</sup>. Но можно посмотреть на эту песню и как на часть дилогии (первая часть – «Случай»). Обратим внимание, что в песне «В оркестре играют гитара и скрипка...»<sup>4</sup> главная тема – тема ушедшей любви. Изображенное предельно статично: она смотрит «с печальной улыбкой / На свой недопитый с шампанским бокал», он – на «чёрную

---

<sup>1</sup> См.: Скобелев А. «Много неясного в странной стране...». II: Попытка избранного комментирования. Воронеж, 2009. С. 66-67.

<sup>2</sup> См.: «Однажды в октябрьском тумане / Я бред, вспоминая напев <...>»; «И стала мне молодость сниться <...>»; «Вдруг вижу – из ночи туманной, / Шатаюсь, подходит ко мне / Старейший юноша <...>»; «И шепчет: «Устал я шататься, / Промозглым туманом дышать, / В чужих зеркалах отражаться / И женщин чужих целовать...»»; «Быть может, себя самого / Я встретил на глади зеркальной?» (Блок А. Избранные произведения. Л., 1980. С. 262-263).

<sup>3</sup> Крылов А.Е., Кулагин А.В. Указ. соч. С. 104.

<sup>4</sup> В оркестре играют гитара и скрипка // Музей шансона // [http://shansonprofi.ru/archiv/lyrics/narod/wv/p4/v\\_orkestre\\_igrayut\\_gitar\\_a\\_i\\_skripka\\_.html](http://shansonprofi.ru/archiv/lyrics/narod/wv/p4/v_orkestre_igrayut_gitar_a_i_skripka_.html) (3.08.2013)



розу – эмблему печали». Результат: «Мы оба сидели, мы оба молчали, / Нам плакать хотелось, но не было слёз». Главное желание героя: «А как бы хотелось начать всё сначала, / Начать всё сначала, всё снова начать – / Слезою залиться, смотреть в твои очи / И жгучие губы твои целовать». Пафос стихотворения Высоцкого совсем другой. Любовная линия не заявлена. Герой – актер, поэт, певец, вынужденный важное для себя говорить жующим, «сытым», людям с мертвой душой («Полгода не балует солнцем погода. / И души застыли под коркою льда, – / И, видно, напрасно я жду ледохода, / И память не может согреть в холода» (т. 1, с. 374)). Герой понимает отчаянность своих попыток донести до этих людей хотя бы часть истины, и он устал заставлять себя: «Минутный порыв говорить – / пропал <...>», «Смыкается круг – не порвать мне кольца...» (т. 1, с. 374). Мотив круга – круга непонимания и агрессии – здесь центральный. Стихотворение начинается: «Так дымно, что в зеркале нет отраженья / И даже напротив не видно лица <...>» (т. 1, с. 374). И заканчивается: «Тусклей, равнодушной оскал / зеркал... / И лучше мне просто разбить / бокал!» (т. 1, с. 375). Герой ненавидит этот мир живых мертвецов. Сознание подсказывает ему все более соблазнительные вещи: «И лучше мне молча допить бокал...» (т. 1, с. 374), «Спокойно! Мне лучше уйти улыбаясь <...>» (т. 1, с. 374). Но у героя есть долг художника: он должен постараться растопить этот лед, улучшить, очеловечить мир. Потому он дважды повторяет: «И все-таки я допою до конца!» (т. 1, с. 374). Выполнил он свой долг или нет, мы не знаем. Последняя строчка: «И лучше мне просто разбить / бокал!» (т. 1, с. 375) – это эмоциональный всплеск, а вот дал ли ему выход герой – так и осталось загадкой. Такое прочтение выявляет богатый культурный контекст произведения В. Высоцкого. Вспоминаются строки М.Ю. Лермонтова: «Как часто, пестрою толпою окружен, / Когда передо мной, как будто бы сквозь сон, / При шуме музыки и пляски, / При диком шепоте затверженных речей, / Мелькают образы бездушные людей, / Приличьем стянутые маски <...>». И далее: «О, как мне хочется смутить веселость

их / И дерзко бросить им в глаза железный стих, / Облитый горечью и злостью!..»<sup>1</sup>. Мотивы противостояния духа (поэта) и обыденности, мертвенности мира, общества «сытых»; искажающего, дымного, закрытого зеркала (перехода в иной мир); глухоты мира к художнику роднят текст В. Высоцкого с такими стихотворениями А. Блока, как «Сытые», «Двойник», «Я коротаю жизнь мою», «Как тяжело мертвецу среди людей»<sup>2</sup>. Вечный мотив противостояния бездуховного большинства, толпы, обывателей, мещан поэту представлен в стихотворении В. Маяковского «Нате!», не по стилю, но по настроению близком к сочинению В. Высоцкого: «Через час отсюда в чистый переулок / вытечет по человеку ваш обрюзгший жир, / а я вам открыл столько стихов шкатулок, / я – бесценных слов мот и транжир». И далее: «А если сегодня мне, грубому гунну, / кривляться перед вами не захочется – и вот / я захохочу и радостно плюну, / плюну в лицо вам / я – бесценных слов транжир и мот»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: в 4 томах. Т. 1: Стихотворения. М.: Государственное издательство «Художественной литературы», 1957. С. 36-37.

<sup>2</sup> О близости творческой манеры в некоторых случаях и о влиянии творчества А. Блока на творчество В. Высоцкого см.: Страшнов С.Л. Феномен Высоцкого в социокультурных контекстах 50-60-х годов // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. III. Т. 1. М., 1999. С. 29; Бермонт А. Витраж (О Владимире Семеновиче Высоцком) // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. I. М., 1997. С. 120-123; Забияко А.А. «Дальтони́зм» поэта // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. III. Т. 2. М., 1999. С. 81-83. Книги А. Блока были в личной библиотеке В. Высоцкого (см.: Список книг из библиотеки В.С. Высоцкого / Сост. А.Е. Крылов, М.Э. Тихомирова, Е.Ю. Илютина // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. I. М., 1997. С. 459, 472).

<sup>3</sup> Маяковский В. Собрание сочинений: в 12 томах. Т. 1. М., 1978. С. 86. С творчеством В. Маяковского В. Высоцкий плотно соприкоснулся в период репетиций спектакля «Послушайте!» (1967), где он играл одну из ролей Маяковского (см.: Петраков А., Терентьев О. Театральный роман Владимира Высоцкого. М., 2000. С. 52-56).

Если рассматривать стихотворения «Случай» и «Так дымно, что в зеркале нет отраженья...» как своеобразную дилогию или, во всяком случае, как повторное обращение к важной для поэта теме, то можно сделать вывод, что во втором случае герой все-таки победил себя и пошлый мир.

В 1965-1971 гг. «миф о художнике» обогащается еще одним оттенком, усилившимся позже.

В стихотворении «То ли – в избу и запеть...» (1968 г.), имеющем посвящение *Марине*, отражается следующая составляющая «мифа о художнике» – миф о судьбоносной любви.

Герой находится на втором уровне эволюции (*душа*), но это душа больная: «Навсегда в никуда – / вечное стремленье» (т. 1, с. 236). Гитара не может помочь, «серебряные струны» не звучат, песня лишается смысла – она – только вой или стон: «То ли – в избу и запеть, / Просто так – с морозу, / <...> / То ли выстонать без слов, / А может – под гитару?..» (т. 1, с. 236). Строчки «То ли просто упасть / В грязь...» (т. 1, с. 236) отсылают нас к песне отчаяния и вызова самому себе «Я уехал в Магадан». И все потому, что любимой нет рядом.

Сходно выстроено стихотворение «Мне каждый вечер зажигают свечи...», 1968 г. (т. 1, с. 238). Когда влюбленные расстаются, герой, вне себя от тоски, восклицает: «В душе моей – пустынная пустыня, – / Ну что стоите над пустой моей душой! / Обрывки песен там и паутина, – / А остальное все она взяла с собой». Потеря любимой отбрасывает героя на второй уровень развития (*душа*). Да и душа героя очень напоминает представления о вечности Свидригайлова<sup>1</sup>. Но это душа художника, поэтому там наряду с паутиной разбросаны и обрывки песен. А вот способность к творчеству, вдохновение, свя-

---

<sup>1</sup> На наш взгляд, здесь присутствует отсылка к разговору Свидригайлова и Раскольникова о вечной жизни: «- А что, если там одни пауки или что-нибудь в этом роде <...>. Нам вот все представляется вечность как идея, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное! Да почему же непременно огромное? И вдруг, вместо всего этого, представьте себе, будет там одна комнатенка, эдак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот и вся вечность» (Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. М., 1987. С. 248).

занные для героя с любовью, вернутся к нему только вместе с возлюбленной.

Итак, «миф о творце (художнике)» у В. Высоцкого на данном этапе состоит из следующих составляющих: миф о жертве, распятии художника, об изгойстве, о бунтарстве, о пророческом даре (голосе времени, поколения), о волшебном музыкальном инструменте (гитаре, «серебряных струнах»), о судьбоносной любви.

Как правило, «миф о художнике» как целостность включает в себя и мифы о несчастливых датах, знаках судьбы, о смерти до срока и пр. На данном этапе своей жизни Высоцкий горько усмехается над этим мифом, поскольку считает его «обывательским мифом»<sup>1</sup>. Об этом поэт говорит в стихотворении «О фатальных датах и цифрах» (1971 г.)<sup>2</sup>. Развитие этого мотива появится в творчестве поэта позже, и отношение к мифу у В. Высоцкого изменится.

---

<sup>1</sup> Новиков В.И. В Союзе писателей не состоял: Писатель Владимир Высоцкий. М.: Интерпринт, 1991. С. 106.

<sup>2</sup> См. варианты интерпретации текста: Крылов А.Е., Кулагин А.В. Указ. соч. С. 99-100; Скобелев А.В., Шаулов С.М. Указ. соч. С. 44-46; Новиков В.И. Указ. соч. С. 104-108.

**ВОЗМОЖНЫЕ ПРОЗАИЧЕСКИЕ  
«ПРЕДШЕСТВЕННИКИ» ДВУХ «ОХОТ»  
В.С. ВЫСОЦКОГО  
(через призму библиотеки поэта)**

Эта работа является второй частью проекта, идея которого принадлежит Любви Геннадьевне Кихней. Она предложила мне написать статью об интертекстуальности у Высоцкого, в качестве материала взяв «Охоты...». Как-то так получилось, что она сконцентрировала свое внимание на поэзии, я же занялся прозой. Поэтому о генетически сходных с «Охотами...» текстах у А. Ахматовой, С. Есенина, О. Мандельштама, М. Цветаевой, Б. Пастернака, И. Бродского, а также у поэтов, меньших по масштабу – у В. Солоухина, Б. Слуцкого, Н. Моршенина, Игоря Жданова... – см. статью Л.Г. Кихней, которая в черновиках называется «К семиотике интертекстуальных мотивов в песнях Высоцкого: Случай “Охоты на волков”».

Так как принять во внимание всю мировую литературу о волках и охотах – дело чрезвычайно трудоемкое, я остановился только на тех авторах, чьи книги оказались в библиотеке ВВ (за основу взяты списки, подготовленные А.Е. Крыловым, М.Э. Тихомировой, Е.Ю. Илютиной<sup>1</sup>). Эта достаточно пестрая коллекция имеет очевидное тематическое ядро – художественная литература. В принципе соотнести тематику песен Высоцкого с им прочитанным, пролистанным, приобретенным –

---

© Гавриков В.А., 2013.

<sup>1</sup> Высоцкая Н.М. О библиотеке сына // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. 1. М., 1997. С.453-476; учтен и список, данный в этом источнике: Артисту и поэту Владимиру Высоцкому: 109 книг из библиотеки В.С. Высоцкого / Сост. А.Е. Крылов // Советская библиография. 1991. № 3. С.125-135.

задача отдельная, весьма интересная. Просматривая каталог, убеждаешься, что узловые темы творчества ВВ имеют свое «представительство» и в библиотеке поэта, среди них: Великая Отечественная война, фантастика, древняя история... Конечно, определить, что именно читал Высоцкий, а что не читал – трудно. Но, думается, если какая-то книга присутствует в библиотеке поэта, то на нее он как минимум обращал внимание.

Задача, которую мы поставили перед собой, осложняется тем, что первая «Охота на волков» была написана в 1968 году, а большинство книг в библиотеке ВВ напечатано в семидесятые годы. Однако, думается, желание приобрести некоторую книгу может быть вызвано тем, что Высоцкий ознакомился с ней ранее – в публичной библиотеке, у знакомых и т.д. Кроме того, я старался идти не от книги, а от автора. Пусть даже конкретного рассказа, романа, повести писателя N нет в библиотеке ВВ, наличие там других книг того же N говорит о внимании к нему со стороны Высоцкого, а значит – вероятность заимствования увеличивается.

Итак, приступим. Первая интересная нам книга из библиотеки ВВ:

Булгаков М.А. Белая гвардия; Театральный роман: Мастер и Маргарита. М.: Худож. лит., 1973. 816 с.: портр.

Булгаков – письмо Сталину (30 мая 1931 г.)

«На широком поле словесности российской в СССР я был один-единственный литературный волк. Мне советовали выкрасить шкуру. Нелепый совет. Крашенный ли волк, стриженный ли волк, он все равно не похож на пуделя. Со мною и поступили как с волком. И несколько лет гнали меня по правилам литературной садки в огороженном дворе».

Здесь – то, о чём я говорил выше: конечно, текста этого письма не было в этой книге, и Высоцкий вряд ли мог его читать, и всё же, всё же... По крайней мере, поэт интересовался полузапрещенным Булгаковым.

Гессе Г. Избранное: Кнульп; Курортник; Степной волк: Пер. с нем. М.: Худож. лит., 1977. 416 с.

«Уже в ходе того первого разговора возле араукарии он назвал себя Степным волком, и это тоже немного удивило и покорило меня. Что за манера выражаться?! Но я не только примирился с этим выражением благодаря привычке, но и сам стал вскоре мысленно называть нашего жильца не иначе, как Степным волком, да и сейчас не нашел бы более меткого определения для него. Степной волк, оплошно забредший к нам в город, в стадную жизнь, – никакой другой образ точнее не нарисует этого человека, его робкого одиночества, его дикости, его тревоги, его тоски по родине и его безродности».

Таким показался Степной волк повествователю. А вот как он говорит о себе сам:

«Как же не быть мне Степным волком и жалким отшельником в мире, ни одной цели которого я не разделяю, ни одна радость которого меня не волнует! Я долго не выдерживаю ни в театре, ни в кино, не способен читать газеты, редко читаю современные книги, я не понимаю, какой радости ищут люди на переполненных железных дорогах, в переполненных отелях, в кафе, оглашаемых душной, назойливой музыкой, в барах и варьете элегантных роскошных городов, на всемирных выставках, на праздничных гуляньях, на лекциях для любознательных, на стадионах – всех этих радостей, которые могли бы ведь быть мне доступны и за которые тысячи других бьются, я не понимаю, не разделяю. <...> Я – сумасшедший, значит, я и есть тот самый степной волк, кем я себя не раз называл, зверь, который забрел в чужой непонятный мир и не находит себе ни родины, ни пищи, ни воздуха».

Мы видим, что он – существо затравленное миром, его образ вполне «рифмуется» с образом волка из «Охот...».

Пильняк Б.А. Роман «Машины и волки»

Нина Максимовна, мать Высоцкого, вспоминала, что из библиотеки поэта исчезло несколько книг. Среди них были сочинения Бориса Пильняка («одна или две книжки»)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Высоцкая Н.М. О библиотеке сына // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. 1. М., 1997. С. 455.

Что конкретно – не указано, но вполне возможно, что это были именно «Машины и волки».

«– Закуривайте, ребята, последний разок, – и пойдем на номера...

Кричаны ушли с Тимофеем, потащили за собой флажки, ушли вереницей, безмолвно, в лес, – лес сокрыл их своей тишиной. Егерей осталось только семь, тех, что неделей бродили, таскались за волками. <...> И тогда вдали – выстрел, – а за ним – трещотки, крики, ать-ать-ать-ать-ать, аля-ля-ля-ля-ля, оть-оть-оть! – лес вскрикнул эхом, гудом, помножил голоса и шум трещоток, сто сорок леших побежало без оглядки, полетели птицы, поскакали зайцы, – зайцев бить нельзя, – охотники – егеря – одним комком, крепко сжато цевье и пальцы на гашетках. Прошла лиса, еще промчали зайцы, – и вот, на правом фланге, дуплетом – ба-бах! ба-бах!.. – Это значит: – волк! Это значит: – смерть! Это значит: – убивать! Вот эта неделя бессонниц, беспутств, разбойничьих песен, телег по ночам – для этой минуты, для самого тайного. Лес – сдвинулся, двинулся, куда-то пошел, лесная душа, лешие. И волки – и есть эта лесная, лешая душа. И есть в мире – гашетка, мушка и волк, и волчья смерть. Ать-ать-ать, а-ря-ря-ря, а-ля-ля-ля, оть-оть-оть! – кричит лес. <...> И тогда выходит волк – прекрасный, красавец волк. Голова его вскинута гордо. Он идет крупным шагом, он стелет полено. В серых зарослях, откуда он возник, он кажется огненным, куском огня, он стремителен и верен в своих движениях, красная шерсть стала на спине. Тогда – стремительно: – мушка, ствол, глаз, волчья голова, дым на момент, выстрела не слышно, и видно, как волк прижал уши, как – на одиннадцать человеческих шагов – волк прыгнул в сторону, и волк галопит... <...> Потом по лесу тянет запах пороха, кричаны здесь, облава кончена, охотники идут с засады на засаду. <...> Страшно смотреть на мужиков, потому что каждый, каждый <...> земляные жители, скалясь, как вот этот убитый волк, бессмысленно, жестоко, мстя за все свои беды, – бьют этого мертвого волка, швыркают ногами по носу, в бока, под хвост, плюют на него <...> У мертвого волка течет кровь из рта. Толпа мужиков, овчины, мужичий дух, оскаленные зубы, поднятые кулаки, жестокие глаза».



Номера, флажки, егеря и другие специфические приметы охоты, которые можно найти в тексте Высоцкого, есть и у Пильняка. Из всех здесь рассмотренных нами книг, пожалуй, именно эта наиболее близка к «Охотам...» Высоцкого (точнее – к первой из них).

Чехов А.П. Повести и рассказы. Вишневый сад. М.: Моск. рабочий, 1979. 400 с.: ил. Рассказ «На волчьей садке».

«Говорят, что теперь девятнадцатое столетие. Не верьте, читатель. <...> Первый час. Позади галереи толпятся кареты, роскошные сани и извозчики. Шум, гвалт... Экипажей так много, что приходится толпиться... <...> Тут же заседают, разумеется, и дамы... Без дам нигде дело не обходится. Хорошеньких, сверх обыкновения, почему-то очень много... Дам столько же, сколько и мужчин... Они тоже сгорают от нетерпения. <...> Публика, пока еще не началась травля, любитесь российскими красавицами, разъезжающими по арене на хороших лошадаках... Самые ужасные, отчаянные охотники критикуют собачню, приготовленную для травли. У всех в руках афиши. В дамских ручках афиши и бинокли. <...> Раскрывается третий ящик. Волк сидит и ни с места. Перед его мордой хлопают бичом. Наконец он поднимается, как бы утомленный, разбитый, едва влача за собою задние ноги... Осматривается... Нет спасения! А ему так жить хочется! Хочется жить так же сильно, как и тем, которые сидят на галерее, слушают его скрежет зубовный и глядят на кровь. Он пробует бежать, но не тут-то было! Свечинские собаки хватают его за шерсть, борзятник вонзает кинжал в самое сердце и - *vae victis!* - волк падает, унося с собою в могилу плохое мнение о человеке... Не шутя, осрамился человек перед волками, затеяв эту quasi-охоту!.. Другое дело - охота в степи, в лесу, где людскую кровожадность можно слегка извинить возможностью равной борьбы, где волк может защищаться, бежать... <...> Публике не нравится, что волка так рано зарезали... Нужно было волка погонять по арене часа два, искушать его собачьими зубами, истоптать копытами, а потом уже зарезать...»

Здесь мы не слышим голоса волка или травимого героя. Но повествователь говорит о волках с явной симпатией, а охоту на них показывает глупой, жестокой бойней.

Далее следуют вещи, в которых автор к волкам не испытывает сочувствия во время охоты, либо описывает нападение зверей на человека.

Шукшин В.М. Избранные произведения. Ставрополь: Кн. изд-во, 1978. 704 с.: ил. Рассказ «Волки!» (1967)

«Впереди отмахивал крупный, грудастый, с паленой мордой... Уже только метров пятнадцать – двадцать отделяло его от саней. Ивана поразило несходство волка с овчаркой. Раньше он волков так близко не видел и считал, что это что-то вроде овчарки, только крупнее. Сейчас понял, что волк – это волк, зверь. Самую лютую собаку еще может в последний миг что-то остановить: страх, ласка, неожиданный властный окрик человека. Этого, с паленой мордой, могла остановить только смерть. Он не рычал, не пугал... Он догонял жертву. И взгляд его круглых желтых глаз был прям и прост».

Бунин И.А. Избранное. М.: Худож. лит., 1970. 496 с.: портр. Рассказ «Антоновские яблоки»

«Случалось, что у такого гостеприимного соседа охота жила по несколько дней. На ранней утренней заре, по ледяному ветру и первому мокрому зазимку, уезжали в леса и в поле, а к сумеркам опять возвращались, все в грязи, с раскрасневшимися лицами, пропахнув лошадиным потом, шерстью затравленного зверя, – и начиналась попойка. В светлом и людном доме очень тепло после целого дня на холоде и в поле. Все ходят из комнаты в комнату в расстёгнутых поддёвках, беспорядочно пьют и едят, шумно передавая друг другу свои впечатления над убитым матёрым волком, который, оскалив зубы, закатив глаза, лежит с откинутым в сторону пушистым хвостом среди залы и окрашивает своей бледной и уже холодной кровью пол».

Куприн А.И. Рассказы и повести. М.: Худож. лит., 1977. 560 с. Рассказ «Серебряный волк»

Герой рассказа, «старый Омельчук», заподозрив сына Стецько в измене невестке, решает ночью за ним проследить. «Смотрит – нет уже на дворе Стецька, а из ворот на улицу выбегает огромный белый, весь точно серебряный, волк.

Все тогда понял старик, и уж тут его, вместо страха, такое зло разобрало, что, не долго думая, выдернул он из тына здоровенный дрючок, перекрестился и помчался в погоню за вурдалаком-оборотнем».

Толстой Л.Н. Война и мир: Роман: В 2 кн. – М.: Худож. лит., 1972.

«Направо, ложиной по Лядовскому верху, уже в шагах тридцати от опушки, в то время как Николай опять глянул направо, катил матерый, как ему показалось, волк, своей белосериной отличаясь от серой зелени травы по скату оврага. “Нет, это не может быть!” – подумал Николай, тяжело вздыхая, как облегченно вздыхает человек при совершении того, что долго ожидаемо. Совершилось величайшее счастье – и так просто, без шума, без блеска, бежит серый зверь, как будто по своему делу, бежит вскачь, не шибко, не тихо, оглядываясь по сторонам. <...>

– Караюшка, отец, – кричал Николай. Древний урод, калеченый Карай был немного впереди лошади и ровным скоком, сдерживая дыхание и не спуская глаз, спешил к опять на мгновение присевшему в это время волку. <...> Николай видел только, что что-то сделалось с Караем: он двумя отчаянными прыжками очутился на волке и с волком вместе повалился кубарем. Та минута, когда Николай увидал голову волка с разинутой, лязгающей и никого не достающей пастью, поднятой кверху, и в первый раз всю фигуру волка на боку, с усилием цепляющегося толстыми лапами за землю, чтобы не упасть на спину, была счастливейшей минутой в жизни Николая. Николай был уже тут же над ним и заносил уже ногу, чтобы слезть принимать волка. Карай сам упал через волка. Шерсть его поднялась, он весь дрожал и делал своими съеденными зубами отчаянные усилия, чтобы встать и перехватить из шивороты в горло. Но, видно, зубы его были уже плохи. На одном из этих усилий волк рванулся, справился. Карай упал и выпустил его. Как бы поняв, что шутить нечего, волк пустил во весь мах и стал отделяться от собак.

– Боже мой! За что! – с отчаянием закричал Николай.

<...> Данила скакал молча, держа вынутый кинжал в

левой руке и, как цепом, молоча своим арапником по подтянутым бокам бурого. Николай не видал и не слышал Данилы до тех пор, пока мимо самого его не пропыхтел, тяжело дыша, бурый, и он не увидел, что Данила через голову лошади упал в середину собак, на зад волка. Но в то же мгновение те же собаки, которые не брали, уцепились с визгом за гачи волка, и Данила, кубарем падая вперед, добежал до остановленного зверя и, измученный, как будто ложась отдыхать, всей тяжестью повалился на волка, хватая его за уши. Данила не позволил колоть волка, а послал стремянного вырубить палку, засунул ее в рот волку, завязал сворой и взвалил на лошадь. Когда все было кончено, Данила ничего не сказал, а только, сняв шапку, поздравил молодого графа с красным полем и улыбнулся из-под усов своей детски-нежной, круглой и кроткой улыбкой».

#### Рассказ «Записки сумасшедшего»

«Я всю жизнь был охотник. Раз приехал зимой сосед-охотник с гончими на волков. Я поехал с ним. На месте мы стали на лыжи и пошли на место. Охота была неудачна, волки прорвались сквозь облаву. Я услышал это издали и пошел по лесу следить свежий заячий след».

Собрания сочинений Л.Н. Толстого у ВВ нет, но есть отдельные книги писателя. Поэтому знакомство с этим рассказом возможно. А примечателен он торжеством волков над загонщиками (то есть «остались ни с чем егеря»).

#### Мопассан Г. Избранные романы: В 2 т.: Пер. с фр. М.: Худож. лит., 1974. Новелла «Волк»

«На тропинке, окутанной ночной тьмой, перед ним мелькнула какая-то огромная тень. Это был зверь. Ужас охватил охотника, что-то холодное пробежало по его спине, и, подобно монаху, одолеваемому дьявольским наваждением, он широко перекрестился, растерявшись перед неожиданно появившимся страшным хищником. Но тут взор Франсуа упал на неподвижное тело брата, лежавшее перед ним, страх его сменился гневом, он задрожал в неудержимой ярости.

<Брат был убит волком> Пришпорив лошадь, он опустился вслед за волком. <...> Каменистая лощина, стиснутая со всех сторон огромными скалами, не имела выхода. Загнанный волк повернул обратно. Франсуа взвыл от радости, и этот вой, повторенный эхом, прокатился в горах как раскат грома. Он соскочил с лошади, сжимая в руке кинжал. Ощетинившийся зверь, выгнув спину, ждал; глаза его сверкали, как две звезды. <...> Франсуа бросился на чудовище. Он чувствовал себя способным перевернуть горы, раздробить камни. Зверь пытался свалить его и распороть ему живот. Но охотник, забыв даже об оружии, схватил волка за горло и стал медленно душить его голыми руками, прислушиваясь, как замирает дыхание в его глотке, как перестает биться его сердце. И он смеялся в безумной радости, все сильнее сжимая зверя в страшной схватке. <...> Волк перестал сопротивляться, тело его обмякло. Он был мертв».

Таким образом, мы видим, что как русской классической прозе, так и в зарубежной тема «волчьей охоты» разработана в разных ракурсах: где-то волк является жертвой, где-то – безжалостным убийцей. Параллель «человек – волк» обогащается благодаря распространенному в фольклоре образу оборотня, который также нашел свое отражение в произведениях классиков. Наверняка некоторые из рассмотренных рассказов, новелл, романов были прочитаны Высоцким, возможно, какой-нибудь из них и послужил – прямым или косвенными – источником «волчьей темы» у Высоцкого.

## К ВОПРОСУ О ЖАНРОВОМ АРХЕТИПЕ В.С. ВЫСОЦКОГО

Жанровая организация поэзии Высоцкого исследуется давно. Так еще в 1994 г. была защищена диссертация Н.М. Рудник<sup>1</sup>, полностью посвященная специфике преломления балладного жанра в поэзии Высоцкого. Есть статьи, посвященные традициям ямщицкой и блатной песен, басни, притчи и др. жанров в творчестве поэта. Мы сосредоточим своё внимание на балладах и романсах Высоцкого.

### I

Формально к жанру баллады можно отнести большую часть творческого наследия поэта с учетом разных жанровых разновидностей (криминальная баллада, бытовая баллада и т.д.). Как пишет Н.М. Рудник: «Баллада – некая константа художественного мира поэта», соответствующая «синкретической природе дарования Высоцкого»<sup>2</sup>. По словам Л.А. Левиной, «имея в виду самые общие признаки литературной баллады: сюжетность, повествовательность в сочетании с обязательным драматическим элементом (хотя бы в простейшей форме минимально выраженного диалога), балладами можно считать такое количество произведений, что границы применения термина расширяются почти до утраты им смысла»<sup>3</sup>. Данную ситуацию иллюстрирует, например, статья И. Сухих

---

© Климакова Е.В., 2013.

<sup>1</sup> Рудник Н.М. Проблема трагического в поэзии В.С. Высоцкого: дисс. ... канд. филол. наук. 10.01.01 – русская литература / МГУ им. М.В. Ломоносова / Н.М. Рудник. М., 1994. 178 с. [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – Режим доступа: <http://vv.mediaplanet.ru/static/upload/RudnikDiss1994.pdf>

<sup>2</sup> Там же, с. 18.

<sup>3</sup> Левина Л.А. «Страшно, аж жуть!» Страшная баллада у А. Галича и В. Высоцкого / Л.А. Левина // Галич. Проблемы поэтики и текстологии. М., 2001. С. 23.

«На разрыв аорты (1960 – 1980. Песни-баллады В. Высоцкого)»<sup>1</sup>, где исследователь говорит о «блатных, дворовых песнях» как о балладах, о «бытовых балладах», о «балладной романтике» и т. д.

Нас же в данной статье будут интересовать те произведения Высоцкого, которым поэт сам дал жанровое определение «баллада». Отсутствие такового у других произведений поэта, формально относящихся к жанру баллады, свидетельствует о том, что в авторском сознании они или не были осознаны как баллады, или же их жанровая сущность была поэту не столь важна. Если мы откажемся от данного принципа, то неизбежно будем вынуждены подтвердить ситуацию, констатированную в упомянутой выше статье Л.А. Левиной.

Наиболее близка и важна для нас недавняя обстоятельная статья С.В. Уваровой<sup>2</sup>, также посвященная «Балладам» Высоцкого. Автор последовательно анализирует каждую из них, пытаясь обнаружить признаки баллады и сформулировать представление о «балладе Высоцкого». Отмечая, что аудиторией Высоцкий воспринимается преимущественно как «балладный» поэт, С.В. Уварова находит причину этого в том, что ««балладность» Высоцкого – это присущий ему этический императив по отношению к слушателю»<sup>3</sup>. Не повторяя множества важных тезисов С.В. Уваровой, попытаемся дополнить исследовательскую традицию собственными размышлениями.

Итак, в интересующую нас группу произведений входят тринадцать текстов: «Баллада о цветах, деревьях и миллионерах» (1968), «Баллада о брошенном корабле» (1971), «Баллада о бане» (1971), «Баллада о гипсе» (1972), «Баллада о короткой шее» (1973), «Баллада о маленьком человеке» (1973), «Баллада о Кокильоне» (1973), «Баллада о манекенах» (1973), «Баллада об оружии» (1973), «Баллада об уходе в рай» (1973), «Баллада о детстве» (1975), «Баллада о любви» (1975),

---

<sup>1</sup> Сухих И. На разрыв аорты (1960 – 1980. Песни-баллады В. Высоцкого) / И. Сухих // Звезда. № 10. 2003. С. 225 – 233.

<sup>2</sup> Уварова С.В. Жанр баллады в творчестве В.С. Высоцкого / С.В. Уварова // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2011 – 2012 гг. Воронеж, 2012. С. 98 – 111.

<sup>3</sup> Там же, с. 110.

«Баллада о борьбе» (1975)<sup>1</sup>. Даже поверхностного взгляда на эти произведения достаточно, чтобы обнаружить, что жанр баллады у Высоцкого получает довольно разнородное наполнение как в плане формы, так и в плане содержания.

При этом уместно обратиться к высказыванию Ю.Н. Тынянова: «Мы все еще сохраняем отношение к жанрам как к готовым вещам. Поэт встает с места, открывает какой-то

---

<sup>1</sup> Названия произведений в статье приводятся по изданию: Высоцкий В.С. Сочинения в 2-х томах. Екатеринбург, 1998. Вследствие отсутствия у нас доступа к авторским рукописям, мы вынуждены руководствоваться изданным собранием сочинений. При этом важно отметить, что названия отдельных произведений, приведенные в этом и других изданиях, могут не соответствовать авторской задумке. Так, например, по замечанию А.В. Скобелева, известная рукопись «Баллады о цветах, деревьях и миллионерах» «названия песни не содержит, она названа в монтажных листах фильма, имеет ли В. Высоцкий какое-то отношение к этому названию, неизвестно; на студийной фонограмме её представляют как «Канкан» ([http://vv.uka.ru/km/russ/page/phonogramm/0100--/0150/0\\_spisok.html](http://vv.uka.ru/km/russ/page/phonogramm/0100--/0150/0_spisok.html)). Сохранился такой автокомментарий (автометапартекст) В. Высоцкого: «Шансонетка там была «Про Розу-гимназистку». <...> Её там текстом закрывали всячески. Я забыл её... Она очень смешная была, шансонетка» (1971). В двухтомном собрании сочинений в комментариях к тексту написано: «Баллада о цветах, деревьях и миллионерах. Шансонетка. Печ. по единственной известной авт. фонограмме из к/ф. Музыка А. Билаша».

Кроме того, в автокомментариях «балладами» назывались некоторые песни, жанровое определение которых не было отражено ни в рукописях, ни в изданиях. С.В. Уварова пишет: «По словам Высоцкого, песня «Бег иноходца» мыслилась им как часть «песенной поэмы, которая будет состоять из многих, многих баллад про лошадей» – что-то вроде лошадиного эпоса (София, студия «Балконтон», 09.1975). Однако замысел остался невоплощённым и за песней жанровое наименование «баллада» не закрепилось» (Уварова С.В. Жанр баллады в творчестве В.С. Высоцкого / С.В. Уварова // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2011 – 2012 гг. Воронеж: ЭХО, 2012. С. 100).

По предположению А.В. Скобелева, подобная проблема существует не только в связи с «Балладами» Высоцкого, но и при разговоре о его «Романсах».



шкафа и достает тот жанр, который ему нужен. Каждый поэт может открыть этот шкаф. И мало ли этих жанров, начиная с оды и кончая поэмой. Должно обязательно хватить на всех»<sup>1</sup>. При размышлении о жанре очевидно, что, во-первых, соотношение произведения с жанром – сложный процесс, причем в новейшей поэзии авторское жанровое определение может быть в немалой степени условным, а во-вторых, развитие художественной литературы неизбежно связано с изменением жанровых границ, следствием чего является постоянная трансформация жанрового канона, если таковой признать существующим. Тот же Ю.Н. Тынянов утверждал: жанр «не задают, а осознают как направление слова»<sup>2</sup>.

Итак, обратившись к анализу «Баллад» Высоцкого, мы попытаемся выяснить суть, которую поэт сам вкладывал в жанр баллады.

Основной массив «Баллад» Высоцкого в плане содержания четко распадается на две группы. Назовем их условно «баллады утверждения» и «баллады отрицания». К первой группе будут относиться «Баллада о брошенном корабле» (1971), «Баллада об уходе в рай» (1973), «Баллада о любви» (1975), «Баллада о борьбе» (1975). Эти произведения представляют собой лирические монологи, субъект повествования в них близок к автору. Заголовочные комплексы и круг мотивов высвечивают концентрированно поданные концептуальные в художественном мире Высоцкого аксиологически значимые образы: любовь, военная романтика детских игр (образ героя-воина), уход в рай, брошенный корабль (мотив предательства). Каждое из произведений этой группы содержит серьезное этическое утверждение. «Баллады утверждения» в художественном мире Высоцкого повествуют о рождении должного мира (гармоничного социума) и должного человека (инициация воина).

---

<sup>1</sup> Тынянов Ю.Н. Промежуток / Ю.Н. Тынянов // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977 [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – Режим доступа: [http://yanko.lib.ru/books/cultur/tynianov\\_poetica.htm](http://yanko.lib.ru/books/cultur/tynianov_poetica.htm)

<sup>2</sup> Там же.

Группа «баллад отрицания» состоит из в различной степени иронически окрашенных монологических произведений: «Баллада о бане» (1971), «Баллада о гипсе» (1972), «Баллада о короткой шее» (1973), «Баллада о маленьком человеке» (1973), «Баллада о Кокильоне» (1973), «Баллада о манекенах» (1973), «Баллада об оружии» (1973), «Баллада о детстве» (1975). Данный комплекс стихотворений представляет собой сюжетную репрезентацию целого ряда оценочных мотивов, декларированных поэтом в произведении «Я не люблю» (1969): «Я не люблю, когда стреляют в спину, // Я также против выстрелов в упор» – «Баллада об оружии»; «Я не люблю уверенности сытой» – «Баллада о манекенах»; «Досадно мне, что слово «честь» забыто // И что в чести наветы за глаза» – «Баллада о короткой шее» и т. д.

Нам видится два основных историко-литературных источника избрания жанра баллады для данной цели в художественном мире поэта; эти истоки объединяют в творчестве Высоцкого две балладных традиции – французскую и немецкую<sup>1</sup>. Об этих традициях писал Н.С. Гумилев: «История литературы знает два типа баллад – французской и немецкой. Французская баллада – это лирическое стихотворение с определенным чередованием многократно повторяющихся рифм. Баллада германская – небольшая эпическая поэма, написанная в несколько приподнятом и в то же время наивном тоне, с сюжетом, заимствованным из истории, хотя последнее не обязательно»<sup>2</sup>. Данный тезис – традиционное начало размышлений о жанре баллады вообще.

Мифогенный потенциал содержат обе жанровые традиции. «Сюжет [немецкой – Е.К.] баллады нередко пугающе

---

<sup>1</sup> «Сращение» двух традиций у Высоцкого отмечал еще в 1995 г. Ю.В. Шатин на примере стихотворения «Райские яблоки» (Шатин Ю.В. Поэтическая система В. Высоцкого / Ю.В. Шатин // Высоцкий: время, наследие, судьба. Киев, 1995. № 24, 25. С. 7 [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – Режим доступа: <http://vv.mediaplanet.ru/links>).

<sup>2</sup> Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии / Н.С. Гумилев. М., 1990. С. 247.

страшен и открывает читателю тайны мироздания»<sup>1</sup>. Французская же традиция восходит к средневековой куртуазной лирике, к рыцарской литературе, что в свете абсолютизации любви в художественном мире Высоцкого<sup>2</sup> приобретает особую значимость.

Традиция средневековых трубадуров и миннезингеров дает предпосылки для предположения общей сути двух видов баллад Высоцкого – «баллад утверждения» и «баллад отрицания». Иронически окрашенные «баллады отрицания» подразумевают шутовскую модель поведения субъекта повествования. Б.К. Отто<sup>3</sup> в своей монографии по истории шутовства неоднократно упоминает о многочисленных имевших место в истории и сохранившихся в культурной памяти сближениях образов и функций шутов с образами и функциями трубадуров.

Русская поэтическая традиция, ориентировавшаяся на форму французской баллады (В. Брюсов, М. Кузмин, Н. Гумилев, Н. Тихонов, Б. Пастернак; позднее – А. Вознесенский), практически нивелировала присущую жанру песенность. Возрождение музыкального начала жанра баллады принадлежит в числе прочих Высоцкому (а также чуть ранее – А. Галичу, а позднее – А. Башлачеву, Б. Гребенщикову и др.).

Если говорить о формальном каноне французской баллады, то в русской литературе задолго до появления Высоцкого обнаружились явные тенденции к их несоблюдению. Прежде всего здесь стоит упомянуть первую главу поэмы «Про это» В.В. Маяковского, «Балладу Редингской тюрьмы», где слово

---

<sup>1</sup> Пронин В.А. Причуда баллады / В.А. Пронин // Пронин В.А. Теория литературных жанров [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – Режим доступа: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Literat/Prinin/08.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Prinin/08.php)

<sup>2</sup> Климакова Е.В. Сакральный центр в поэзии В.С. Высоцкого: философский аспект / Е.В. Климакова // Социальная онтология России: сборник научных статей по докладом III Всероссийских Копыловских чтений, 2 – 3 марта 2009. Новосибирск, 2009. С. 142 – 162. – Деп. в ИНИОН РАН 08.07.09. № 60765.

<sup>3</sup> Отто Б.К. Дураки: Те, кого слушают короли / Б.К. Отто / by the University of Chicago. СПб., 2008. С. 38, 41–42, 341 и мн. др.

«баллада» приобретает значение не столько жанрового определения, сколько служит тематическим маркером: «Немолод очень лад баллад, // но если слова болят // и слова говорят про то, что болят, / молодеет и лад баллад». В некотором смысле этот фрагмент в контексте поэтики Высоцкого является и определением жанра баллады: «если <...> слова говорят про то, что болят». У Маяковского же проявляется и стремление к сакрализации жанра в пределах своей творческой палитры, к приданию балладе особого статуса. «Баллады» Высоцкого в концентрированном виде содержат практически все ценностные мотивы поэта и задают основные направления его эстетического поиска.

Особое место среди «Баллад» занимает самая ранняя – «Баллада о цветах, деревьях и миллионерах» (1968), актуализирующая традицию низовой литературы, что вполне согласуется с доминирующей поэтикой раннего периода творчества Высоцкого.

## II

В истории русской литературы существует две основных романских традиции, окончательно сформировавшихся во второй половине XIX века – «камерный романс», восходящий к усвоенной при Петре I западноевропейской традиции галантных любовных песен<sup>1</sup>; и развивавшийся в рамках низовой культуры городской романс, восходящий к фольклоризуемой литературной песне XIX в., истоки которой в свою очередь обнаруживаются в светских псалмах XVI – XVII в. (светские кантахи) и российской песне XVIII в. (сельской песне к. XVIII – н. XIX в.)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Яницкая С.С. Романс в русской поэзии XVIII в. (становление и специфика жанра): автореферат дисс. ... канд. филол. наук. 10.01.01. – русская литература / С.С. Яницкая / Российский государственный педагогический ун-т им. А.И. Герцена. СПб., 1995. С. 4 [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/romans-v-russkoy-poezii-xviii-veka>

<sup>2</sup> Неклюдов С.Ю. Русский горожанин поет о далеких странах: «филоэзотический» слой городской баллады / С.Ю. Неклюдов // Геополитика и русские диаспоры в Балтийском регионе. Ч. 1. Гуманитар-

Что касается творческого наследия Высоцкого, то жанровое определение «романс» в заголовочном комплексе поэт дал лишь четырем своим произведениям: «Городской романс» (1968), «Романс» («Было так – я любил и страдал...», 1968), «Романс» («Она была чиста как снег зимой...»; 1970), «Романс миссис Ребус» (1973).

Три последних принадлежат традиции «камерного романса» и являются в разной степени удачными попытками воспроизведения этого жанра. В качестве устойчивых черт романса у Высоцкого прочитываются тема несчастной любви, осознаваемая поэтом архаичность жанра (отсюда – «*ея письмо*»), его возвышенность («*королева грез моих*», «*от предчувствия кончины*», «*освобождаясь от дурмана*», «*идолам обмана*») и акцентированная сентиментальность («*я оставляю позади, // Под этим серым неприглядным небом, // Дурман фиалок, наготу звездик // И слезы вперемешку с талым снегом*») или гипертрофия любовного переживания («*к следам ее губами мог припасть я*», «*я струны рву, освобождаясь от дурмана*») при сохранении неторопливой лирической интонации<sup>1</sup>. На основе исследования лингвостилистических особенностей русского романса В.К. Харченко и Е.Ю. Хорошко предлагают следующее жанровое определение, целиком подходящее к трем «Романсам» Высоцкого: «Романс – небольшое музыкально-поэтическое произведение, обычно посвященное воспоминанию о встрече, любви, переживанию разлуки с любимым, произведение, становящееся эмоциональным знаком сильных и благородных чувств, а в языковом отношении характеризующееся обилием вопросительных и отрицательных

---

ные аспекты проблемы: русские глазами русских. Калининград, 2008. С. 158 – 171.

<sup>1</sup> «...значительная часть любовных песен (наиболее искусных) сопровождалась пометами «на голос миновета» или «голос отменно нежной»» (Яницкая С.С. Романс в русской поэзии XVIII в. (становление и специфика жанра): автореферат дисс. ... канд. филол. наук. 10.01.01. – русская литература / Российский государственный педагогический ун-т им. А.И. Герцена. СПб., 1995. С. 5).

конструкций, романсных императивов, обращений, слов, называющих и выражающих эмоции»<sup>1</sup>.

Интересен в жанровом отношении «Романс» («Она была чиста как снег зимой...», 1970), наименее удачная среди романсов Высоцкого попытка создания образца классического романса, представляющий своеобразную контаминацию «камерного» и городского романсов. Текст этого произведения стилистически очень аритмичен, скомпонован из нарочито современных и архаичных фрагментов. Можно предположить его пародийный характер и нечеткое авторское восприятие границ разных видов романса, тем более, что обе указанные разновидности равно принадлежат сфере массовой культуры<sup>2</sup>.

В «Городском романсе» (1968) Высоцкого также прослеживается влияние «камерного» романса. Прежде всего, из числа других произведений поэта с уголовной тематикой данный романс выделяется характерным для «камерного» романса трехстопным размером и идеализацией образа возлюбленной, которая наблюдается в начале.

Поэзии Высоцкого близок жанр именно городского романса. Не смотря на то, что мы находим его в заголовочном комплексе лишь одного произведения – «Городской романс» (1968), встречается он в творческом наследии поэта намного чаще.

### III

Мы уже отмечали, что среди других «Баллад» Высоцкого «Баллада о цветах деревьях и миллионерах» (1968) занимает особое место. Сюжет ее типичен для русского городского романса, а ритмическая организация повторяет знаменитую песню «Маруся отравилась»; объединение лирического и иронического начал и указание на социальную среду героини отсылает к «Парижу» («Не смотрите вы так сквозь прищур своих глаз...»); а образ «*Розы гимназистки*» – вероятно, поклон известному «Шарабану» с его героиней–гимназисткой седьмого класса». От произведений, отнесенных поэтом к жанру романса, данное произведение отличается отсутствием возвышенной

---

<sup>1</sup> Харченко В.К. Язык и жанр русского романса / В.К. Харченко, Е.Ю. Хорошко. М., 2005. С. 7.

<sup>2</sup> Там же, с. 3.

интонации, которая, по всей вероятности, была для Высоцкого определяющей характеристикой жанра романса. Баллада же осознается поэтом как форма, предназначенная для заполнения основополагающими этическими установками. В этом смысле показательным является год появления первой «Баллады» – 1968, отмечающий начало «зрелого» периода в творчестве Высоцкого (программная «Охота на волков» создана в том же году). Так «Баллада о цветах, деревьях и миллионерах» подводит итог раннему периоду творчества, в концентрированном виде выражая стратегическую линию развития поэтики Высоцкого до 1968 г.

Кроме того, важно отметить, что тенденция к слиянию традиций французской и немецкой баллады, а также разработка жанра баллады с обращением к криминальной песенной традиции обнаруживается еще в творчестве Б. Брехта<sup>1</sup>, чья поэтика сыграла немалую роль в формировании художественных установок Высоцкого. Также, если граница жанров баллады и «камерного» романса очевидна, то, вспоминая тот же обладающий явной сюжетностью и драматическими элементами «Городской романс» (1964) Высоцкого, нельзя не задуматься о тождестве здесь жанров баллады и городского (жестокого) романса. С.Ю. Неклюдов в одной из своих статей рассуждает о балладах и городском романсе как о едином массиве произведений<sup>2</sup>.

#### IV

Говоря о творчестве Высоцкого в целом, нам кажется целесообразным, придерживаться предложения С. Гардзонио вслед за Л.И. Левиным выделять «гибридный жанр «русского шансона», где сочетаются разные жанры русской песенной традиции, от стилизованной блатной лирики, до новой аранжировки традиционных каторжных песен и советской дворо-

---

<sup>1</sup> «Баллада о мертвом солдате» Б. Брехта восходит к «Гренадерам» Г. Гейне, в качестве зонгов для «Трехгрошовой оперы» используются совместно баллады немецкой и французской традиций, в том числе пять баллад Ф. Вийона. В спектакле по пьесе Б. Брехта «Добрый человек из Сезуана», шедшем в «Театре на Таганке» ряд зонгов (баллад) исполнял Высоцкий.

<sup>2</sup> Неклюдов С.Ю. Указ.соч. С. 158 – 171.

вой песни, до эстрадного переделывания авторской песни или имитации французского и заокеанского шансона»<sup>1</sup>. При этом жанр русского шансона понимается не как эстрадный, а как литературный, подобно тому как в Древней Руси гипержанром являлась летопись, объединяя внутри себя более мелкие жанровые образования.

В то время, когда Высоцкий жил и творил, жанра русского шансона как такового еще не существовало, он сложился преимущественно в последние двадцать пять лет, поэтому отнесение к нему творчества Высоцкого в немалой степени условно.

Жанр русского шансона для поэзии Высоцкого наиболее гармоничен, и для того, чтобы говорить о ней в целом и Высоцком как явлении русской культуры и литературы, без этого «гибридного», комплексного гипержанра, объединяющего единой картиной мира и системой ценностей множество жанров более мелких, не обойтись. Эта шансонная «гибридность» причастна и полистилевой, эклектичной, многотемной и многожанровой песенной поэзии Высоцкого. Этим Высоцкий выделяется и из числа своих современников, что позволяет говорить о нем как об одном из основателей современного русского шансона. Образ затравленного, страдающего героя, актуальный на протяжении всего творческого пути поэта, – станет важнейшим для жанра русского шансона, в котором «себя озвучивают архаичные и атавистические представления <...> Отсюда такие семиотические константы шансона как мелодическая безыскусность (три аккорда) и смысловая элементарность»<sup>2</sup>.

Творчество Высоцкого с точки зрения последующего жанрообразования шансона содержит ту архетипическую образность, которая упростится и станет формульной в современном эстрадном жанре.

---

<sup>1</sup> Гардзонио С. Тюремная лирика и шансон. Несколько замечаний к теме / С. Гардзонио // Academic Electronic Journal in Slavic Studies / University of Toronto [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – Режим доступа: <http://www.utoronto.ca/tsq/14/garzonio14.shtml>

<sup>2</sup> Быков Л.П. Шансон как шанс и сон / Л.П. Быков [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – Режим доступа: <http://www.ozon.ru/context/detail/id/200860/>



Песни волков-воинов-разбойников – один из древнейших собственно литературных жанров<sup>1</sup>, представляющий эпический этап развития литературы вообще, – имеются в культурах целого ряда индоевропейских народов<sup>2</sup>. Говоря о жанре в контексте мифопоэтики, уместно будет привести следующий тезис: «Каждый из жанров имеет мифологический архетип, лежащий в его основании и сохраняющийся в подтексте лирической структуры»<sup>3</sup>. Ведя свою родословную от архаического эпоса, современные песни волков-воинов-разбойников, как правило, сюжетны<sup>4</sup>, эпическое начало в них доминирует над лирическим. Эти произведения подобны сказке, понятой как десакрализованный миф; Л.П. Быков, акцентируя их мужскую сущность, называет их «дамским романом наоборот»<sup>5</sup>. Сюжет их зачастую представляет инициацию героя, его путь через страдания и трудности. У Высоцкого в произведении о рождении ч е л о в е к а (в высоком смысле этого слова) читаем: *«Если, путь прорубая отцовским мечом, // Ты соленые слезы на ус намотал...»* («Баллада о борьбе»,

---

<sup>1</sup> Имеется в виду время, когда литература перестала быть только компонентом ритуала и стала представлять собой самостоятельный вид искусства.

<sup>2</sup> В частности у В.Ю. Михайлина читаем: «А если вспомнить, что скальдическая поэзия была в первую очередь рассчитана никак не на «хозяев»-бондов и что формировалась она в сугубо дружинной среде, станет ясно, что «те, кто их слышал в исполнении скальдов», те, кто «понимали их и испытывали удовольствие», суть члены маргинализованных воинских дружин, любители «звериного стиля» и ненавистники всего «хозяйского». Именно этим пафосом проникнуты тексты «Старшей Эдды». Именно он угадывается за многими и многими эпизодами «Круга Земного» и других аутентичных текстов» (Михайлин В.Ю. Тропа звериных слов: Пространственно ориентированные культурные коды в индоевропейской традиции / В.Ю. Михайлин. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 36).

<sup>3</sup> Козубовская Г.П. Русская литература: миф и мифопоэтика / Г.П. Козубовская. Барнаул, 2006. С. 5.

<sup>4</sup> Быков Л.П. Шансон как шанс и сон / Л.П. Быков [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – Режим доступа: <http://www.ozon.ru/context/detail/id/200860/>

<sup>5</sup> Там же.

1975). Мелодраматизм ситуации придает редуплицированный мотив пребывания героя в тюрьме. «Человек здесь ублажает себя своей тоской, ласкает собственной болью, наслаждается саморазрушением (мотивы, которые <...> в немалой степени способствовали популярности и Есенина, и Высоцкого)»<sup>1</sup>.

Сам образ героя-волка также представляет собой миф – личностный миф. Первое, что работает на создание образа человека-мифа в русском шансоне – звучание его произведения: «подчеркнуто мужское», «педалирование согласных в сочетании с хрипотцой, низким тембром и дает почувствовать витальный потенциал особи»<sup>2</sup>. Голос и манера исполнения Высоцкого, стали моделирующими для всех последующих исполнителей русского шансона. Феномен Высоцкого синкретичен. Если рядовые произведения шансонного жанра содержат лишь рудименты мифа и исполняются профессионалами коммерциализированной эстрадной песни, то поэт-певец-актер Высоцкий – это еще и медиум коллективной тяги к свободе «советского народа», подобный шаману, и человек-легенда, мифологический герой.

---

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Там же.

## «В ХОЛОДА, В ХОЛОДА...» В.С. ВЫСОЦКОГО: ПОПЫТКА КОММЕНТИРОВАНИЯ

Песня «В холода, в холода...» написана в 1965 году и прозвучала в фильме «Я родом из детства». Сам поэт так говорил о месте песни в фильме: «А потом в сцене в главной с Ниной Ургант, заводят они патефон, и звучит опять же моим голосом песня, которая как будто бы написана до войны, и звучала до войны. И поэтому я написал стилизацию, песню, которая очень похожа на некоторые довоенные песни, как «Синенький скромный платочек...» И я написал такую песню»<sup>1</sup>. Всего Высоцкий исполнял эту песню 32 раза.

Несмотря на внешнюю простоту, стилизацию, песня эта достаточно интересна в самых разных отношениях.

### 1.

20-строчная песня организована всего 4 рифмами в 4 пятистишиях. Десять строк (1-3-5-6-8-10-12-14-17-19) однорифменны: *холода - города- холода - неспроста - места - неспроста - всегда - беда - иногда - звезда* (собственно говоря, зарифмовано 8 слов, два из которых повторены дважды). Эта рифма проходит через все пятистишия.

Ещё одна рифма реализована во 2 и 3 пятистишиях (7-9-11-13-15): *тополей - веселей - грей - друзей - теплей*.

Тройная рифма *нам - домам - там* реализована в 15,17,19 строках. Ещё одна рифма - двойная - представлена в строках 2 и 4: *мест - Брест*.

В результате несомненный рифменный параллелизм: половину текста составляет одна рифма, оставшуюся половину ещё одна и, в принципе, трёхстрочная и двустрочная рифма представляют собой половину пятистрочной<sup>2</sup>.

---

© Изотов В.П., 2013.

<sup>1</sup> Выступление 29.06.1976 (в 15 часов) в Коломне (ДК им. Ленина).

<sup>2</sup> У поэта есть тексты, организованные сквозными рифмами: «Я бодрствую, но вещей сон мне снится...» (использованы 2 рифмы), «Мне судьба – до последней черты, до креста...» (использованы 3 рифмы) и др.

Центральные строки пятистиший «выпирают»: они 9-сложны, тогда как строки, образующие концентры, 6-сложны.

Повторы поддерживают параллелизм построения текста. Абсолютно повторяются строки 1 и 5 («В холода, в холода») и 6 и 10 («Неспроста, неспроста»). При этом следует иметь в виду, что что 1 и 6 строки начинают темы пятистиший, а 6 и 10 итожат их, концентрически возвращаясь к зачинам. Внутренние повторы присутствуют в 13 и 20 строках (**новых** и **может** соответственно); кроме того, 14 и 15 строки начинаются одним словом – **будто**.

## 2.

Развитие сюжета: зовут - манят - там лучше - возвращение.

Какой вопрос задаётся к первой строке текста? На первый взгляд представляется, что **когда**. Т.е., когда холодно, тогда люди и движутся «от насиженных мест» - подобно птицам, улетающим осенью на в тёплые страны.

Однако вполне правомерен и вопрос **куда**. Тогда получается, что «от насиженных мест» «на суровые манят места». И, если пойти по этому пути, то получится следующее: люди от устроенного быта стремятся к «суровым местам», что вроде бы противоречит здравому смыслу. Но ведь есть люди, которые противодействуют здравому смыслу!

В пользу именно такого прочтения текста свидетельствуют и конкретные указания: в суровых местах веселей (там, очевидно, можно себя испытать и проявить); в домашнем тепле нет новых встреч и новых друзей (человеку свойственно стремление к новому); с новыми друзьями теплей (и не совсем понятно, как связана «наша беда» и «их теплом»?).

Эта песня является «мы»-текстом, т.е. повествование ведётся от множественного числа первого лица. У Высоцкого подобный приём встречается, хотя и значительно уступает «я»-текстам.

Местоимение **мы** в разных формах употреблено в тексте 7 раз, ещё раз употреблено притяжательное местоимение **наша**.

По-видимому, употребление именно местоимения **мы** свидетельствует о всеобщей неприсяжности, о том, что всем – вне дома! – лучше. Горькая истина!..

Символом родного края выступают тополя. Тополь, как определяют словари, - это «дерево семейства ивовых, с высоким прямым стволом, с глянцевыми листьями различной формы и с цветками, свисающими в виде сережёк». У Высоцкого он встречается ещё в двух текстах: «И, как струны, поют **тополя**» («Камнем грусть вист на мне...»); «**Тополь** твой уже отцвёл» («Зря ты, Ванечка, бредёшь...»). Выбор тополя в качестве символа родины мне представляется достаточно неоднозначным<sup>1</sup>.

«Возвращаемся мы по домам», - заявлено в центральной строке последнего пятистишия. Очевидно, по своим, хотя и сказано здесь достаточно обобщённо. А в «Балладе о детстве» сказано уже более определённо: «Возвращались отцы наши, братья, По домам – по своим да чужим».

---

<sup>1</sup> «Тополь не создал себе в русской поэзии такого лирического романа, как клён у Есенина, не нашёл столь полного индивидуального воплощения. Но в образах его, переходящих от поэта к поэту, обнаруживается большая стройность, последовательность, словно соответствующая силуэту самого тополя, стремительно возносящегося вверх. <...> У тополиных деревьев в пору весеннего цветения пряный запах – клейкие почки разносят повсюду горьковатое благоухание. <...> У стройного тополя княжеская, королевская осанка, а то, что он растёт вдоль дорог, позволяет увидеть в нём и босоногого странника. Отсюда разнообразие интерпретаций: каждый поэт берёт в явлении то, что творчески ему наиболее созвучно. <...> У тополиного струящегося блеска есть не только пластически зрелищная, но и философская, мировоззренческая сторона. Постоянное трепетание листы, открывающей то тёмную поверхность, то светлую изнанку, указывает как бы на двойственность самой жизни, на то, что изнутри она радостнее, светлее, чем снаружи» (Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990. С. 53,55,57).

Реализовано следующее значение предлога **по**: «С существительными во множественном числе. Употребляется при указании на ряд однородных предметов, лиц, отрезков времени и т.п., с которыми связано одно и то же действие».

Своеобразен в песне и образ звезды. Создаётся зрительное впечатление того, что звезда перемещается, что, в свою очередь, указывает на неугаданность судьбы, на её неопределённость.

Конечно, здесь нет тех превращений звезды, которые виртуозно продемонстрированы в «Песне о звёздах», но у меня возникает устойчивая ассоциация с «Нынче по небу солнце нормально идёт, Потому что мы рвёмся на запад»<sup>1</sup>.

А возвращение в дом у Высоцкого оказывается нерадостным событием, потому что «хорошо иногда» бывает отнюдь не в доме...

### 3.

Вспоминается стихотворение И.А. Бунина «У птицы есть гнездо, у зверя есть нора...»:

У птицы есть гнездо, у зверя есть нора.  
Как горько было сердцу молодому,  
Когда я уходил с отцовского двора,  
Сказать прости родному дому!  
У зверя есть нора, у птицы есть гнездо.  
Как бьётся сердце, горестно и громко,  
Когда вхожу, крестясь, в чужой, наёмный дом  
С своей уж ветхою котомкой!

Это стихотворение можно считать своеобразной предтечей песни Высоцкого<sup>2</sup>, поскольку здесь варьируется одна

---

<sup>1</sup> Кстати, «Мы вращаем Землю» является ещё одним ярким примером «мы»-текста. О неправильности движения небесных тел, о космичности представления и о другом см.: В.П. Изотов. «Взгляд на песню «Мы вращаем Землю»» // Высоцковедение и висоцковидение. Орёл, 1994. С.37-41.

<sup>2</sup> Ни в высоцковедении, ни тем более в буниноведении эта параллель не отмечена.

и та же тема: уход из дома и возвращение в него. Конечно, имеется и существенная разница: у Бунина лирический герой уходит из своего дома и возвращается (или заходит на своём пути?) в чужой дом<sup>1</sup>; У Высоцкого лирический герой уходит из дома «в холода» и возвращается в него вопреки желанию, возвращается, очевидно, потому что так надо<sup>2</sup>.

Анализируя проблему бездомности, одиночества применительно к поэме В.В. Ерофеева «Москва – Петушки», Э. Власов даёт следующий комментарий: «Веничкина бездомность и неустроенность рождает ассоциации с главным героем Нового Завета: [Иисус – книжнику:] «лисицы имею норы, и птицы небесные – гнёзда; а Сын Человеческий не имеет, где приклонить голову» [Матфей 8:20; см. также Лука 9:58]»<sup>3</sup>. Таким образом, евангельский текст выступает в качестве претекста и для стихотворения Бунина, и для песни Высоцкого, и для других произведений, в которых затрагивается эта тема.

... Конечно, данные заметки – это первое приближение к комментированию текста. Несомненно, что песня «В холода, в холода...» таит в себе ещё загадки.

---

<sup>1</sup> Возникает определённая ассоциация с песней В.С. Высоцкого «Старый дом».

<sup>2</sup> О своеобразном восприятии дома в поэтике Высоцкого первым написал А.В. Скобелев (Скобелев А.В. Образ *дома* в поэтической системе Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. III. Т. 2. М., 1999. С. 106-119). Потом эта мысль была развита Н.В. Закурдаевой (Закурдаева Н.В. Концептосфера В.С. Высоцкого: аксиологические и экзистенциальные концепты. Дис. ... канд. фило. наук / Орловский государственный университет. Орёл, 2003. С. 125-127) и М.В. Зайцевой (Зайцева М.В. «Дела семейные» в поэтике В.С. Высоцкого // Язык. Речь. Речевая деятельность. Межвуз. сб. науч. тр. Выпуск 12. Нижний Новгород, 2011. С. 99-104).

<sup>3</sup> Власов Э. Бессмертная поэма Венедикта Ерофеева «Москва – Петушки». Спутник писателя // Ерофеев В.В. «Москва – Петушки» с комментариями Эдуарда Власова. М., 2003. С. 134.

## СТИХОТВОРЕНИЕ В.С. ВЫСОЦКОГО «НАБАТ»: МАТЕРИАЛЫ К КОММЕНТАРИЮ

Стихотворение «Набат» – одно из самых загадочных произведений Высоцкого. Оно было впервые обнародовано в 1986 г. и с тех пор включается в самые крупные издания и собрания сочинений поэта<sup>1</sup>. Однако до сих пор никто из исследователей не задавался вопросом ни о его истории, ни о его месте в творчестве Высоцкого. Мало предположений и об истоках его темы и зловещих образов:

Вот в набат забили:  
Или праздник, или –  
Надвигается, как встарь,  
чума.  
Заглушая лиру,  
Звон идет по миру, –  
Может быть, сошел звонарь  
с ума! (...)

Всех нас зовут зазывалы из пекла  
Выпить на празднике пыли и пепла,  
Потанцевать с одноглазым циклопом,  
Понаблюдать за всемирным потопом...<sup>2</sup>

Нам удалось ознакомиться с копиями рукописей этого стихотворения<sup>3</sup>. Оригиналы находятся в РГАЛИ (ф. 3004, оп. 1, ед. хр. 12, л. 3 – 5) – два черновика и один беловик. Еще один беловик в 1990-е гг. находился в архиве матери Высоцкого Нины Максимовны.

© Раевская М.А., 2013.

<sup>1</sup> Впервые: Аврора. 1986. № 9. С. 90 (публ. Н.А. Крымовой).

<sup>2</sup> Высоцкий В.С. Сочинения: В 2-х тт. Изд. 13-е, стереотип./ Сост. А.Е. Крылов. Т. 2. С. 77 – 78.

<sup>3</sup> Благодарим А.Б. Семина и Ю.В. Гурова за предоставление копий, а также за помощь в транскрипции.



Самый ранний автограф – явно л. 5 из РГАЛИ. К сожалению, копия очень плохого качества, и не все слова в середине страницы, особенно зачеркнутые, удастся разобрать. Страница начинается с наброска: «Сколько их, сколько их видел на свете их/ Станных людей равнодушных слепых./ Скользко и скользко и падали трети<е>/ Не замечая, не зная двоих./ Холодно, холодно, холодно нам...». Эту строфу можно было бы принять за простую ритмическую «рыбу»: в «Набате» тоже будут строфы, написанные четырехстопным дактилем. Однако в наброске содержится и тема равнодушия к чужому несчастью, и тема природного бедствия (или по крайней мере неблагополучия), которые встретятся потом в «Набате». Возможно, эта строфа была зародышем стихотворения, но потом Высоцкий отверг ее, так как решил строить текст на иных образах, не «морозных», а «огненных».

Ниже набросаны строки, в которых уже встречаются образы будущего «Набата»: «слышишь стон прощальный», «слышишь погребальный звон», «где-то топчут сапоги хлеба», «колокол весело бредит по мирным ударам», «словно в колокол звонит судьба», «или вновь зовет в поход труба» (последняя фраза зачеркнута).

И в нижней трети страницы приведено уже сформировавшееся стихотворение. Здесь уже есть и надвигающаяся *чума*, и сошедший с ума *звонарь*, и *бесстрастный анатом* (только с ним сравнивается не смерть, как в беловом варианте, а «Бог в небесах»), и праздник *пыли и пепла*, и приглашение на *пир в преисподней*. И главное – упоминание *азиатов*, которым «легче других».

Следующая редакция – л. 4 и его оборот. В ней стихотворение уже обогащено образами, которые войдут в беловой автограф: *джунгли*, обращенные в *угли*, планета, превращенная в *голую пустыню*, танец с *циклопом*, *всемирный потоп*. И, наконец, финальный призыв к звонарю разбудить *полусонных* и предупредить *беззаботных влюбленных*, «что хорошо будет в мире сожженном/ Лишь мертвецам и еще не рожденным».

За этой фразой идет пятистишие, которым сейчас публикаторы заканчивают песню «Гололед»: «И хотя на поверхности лед/ На гигантский каток – не похоже...». Во всех извест-

ных нам фонограммах авторского исполнения (самое позднее датировано октябрём 1972 г.)<sup>1</sup> оно отсутствует, но в беловые автографы включено. А за ним идут две строки на французском языке:

Qu' il fera bon sur la terre brûlée  
<seul> pour les morts et ce qui ne sont <pas nés>

Это перевод двух последних строк из «Набата». Еще не переписав текст набело, Высоцкий уже прикинул, как будет звучать по-французски ключевая мысль произведения. Причем сделал это наверняка при помощи Марины Влади (вряд ли Высоцкий в то время свободно владел французским).

За французскими строками следует черновой автограф текста «Все <с> себя снимаю – слишком душно...». Получается, что вторая редакция «Набата» (в которой, как мы уже сказали, видно в целом оформившееся стихотворение) создана чуть раньше последней строфы «Гололеда» и текста «Все <с> себя снимаю...».

Наконец, в РГАЛИ хранится и незаглавленный беловой автограф стихотворения (л. 3). По нему текст публикуется в «Авроре», в «Избранном», в трехтомнике, подготовленном А. Львовым и А. Сумеркиным<sup>2</sup>.

Есть еще одна беловая рукопись, из архива матери Высоцкого, очевидно, созданная позже той, что из РГАЛИ. В ней стихотворение озаглавлено «Набат». Оно незначительно отличается от беловика из РГАЛИ: вместо «И чернеют угли, / Там, где были джунгли/ Там, где топчут сапоги хлеба» – «Догорают угли, там, где были джунгли, тупо топчут сапоги хлеба», заменены некоторые слова (вместо «может, привычной чуть-чуть азиатам» – «только привычной чуть-чуть азиатам», вместо «видно с колоколен» – «слышно с колоколен»). Изменено взаимное расположение двух строф: «Не во сне все это...» и

---

<sup>1</sup> См. [http://vv.uka.ru/km/russ/page/phonogramm\\_07/0300--/0377/0\\_spisok.html](http://vv.uka.ru/km/russ/page/phonogramm_07/0300--/0377/0_spisok.html)

<sup>2</sup> Избранное: Стихи/ Сост., послесл. Н. Крымовой; Вступ. ст. Б. Окуджавы. М., 1988. С. 90; Собр. стихов и песен В. Высоцкого в 3 тт./ Сост. А. Львов и А. Сумеркин. Нью-Йорк, 1988. Т. 3. С. 127 – 128.

«Всех нас зовут зазывалы из пекла...» Также добавлена еще одна строфа:

Не в леса одета  
Бедная планета.  
Нет! Огнем согрета мать  
Земля.  
А когда остынет, –  
Станет мир пустыней,  
Вновь придется начинать  
с нуля.

В этом беловике после первых двух строф идет строфа «Бей же звонарь, разбуди полусонных...». Она отчеркнута слева вертикальной чертой, рядом написано «припев». Этот припев должен был повторяться в тексте четырежды. На полях надпись, похожая на «mi mineur» (т.е. «ми минор» по-французски). Значит, «Набат» изначально рассматривался как песня, и песня эта предназначалась для работы с французским или канадским композитором. Кем и при каких обстоятельствах надпись сделана, установить пока не удалось<sup>1</sup>.

В изданиях, где тексты подготовлены С.В. Жильцовым<sup>2</sup>, текст восходит к беловику из РГАЛИ, но припев расставлен (в угловых скобках) по всему тексту, как диктует рукопись из архива Нины Максимовны, из «материнского» же автографа взят и заголовок. В изданиях, подготовленных А.Е. Крыловым, а также в четырехтомнике Б. Чака и В. По-

---

<sup>1</sup> А.Б. Семин по нашей просьбе задал этот вопрос К. Казанскому, французскому композитору болгарского происхождения, который аккомпанировал Высоцкому во время выступлений во Франции в декабре 1977 г., и получил ответ, что это не его почерк.

<sup>2</sup> Собрание сочинений: В 5 т./ Сост., текстолог. работа и коммент. С.В. Жильцова. Тула, 1995. Т. 2. С. 330 – 331; Собр. соч.: в 7 тт. [В 8 кн.]/ Сост. С.В. Жильцов. Б.м., 1994. Т. 3. С. 197 – 199; Приготовьтесь – сейчас будет грустно: [Стихотворения]/[Сост. и коммент. П. Фокина; подгот. текста С.В. Жильцова]. Спб, 2012. С. 122 – 123.

пова<sup>1</sup>, печатается по беловику из архива матери, но припев поставлен лишь в одном месте, в конце текста.

Датировки «Набата» разнятся. У А.Е. Крылова в двухтомнике это <1973> (в «Поэзии и прозе» – <1971>), у С.В. Жильцова – <1972, лето>, у Н.А. Крымовой в «Избранном» – <1969>, в остальных источниках не датировано. Наименее вероятными выглядят 1969 и 1971 гг.: получается, тогда строфа «Гололеда», которая стала финальной, была сочинена раньше остальных частей песни. Все же логичнее предположить, что она была написана после них. Поскольку она не включена в последнюю известную фонограмму, видимо, она была сочинена после октября 1972 г.

С.В. Жильцов объясняет свою датировку тем, что и «Набат» с его *сожженным миром*, и «Все <с> себя снимаю...» могли быть навеяны аномально жарким летом 1972 г., с его засухой и лесными пожарами. В последнем тексте в зачеркнутых строках действительно есть слова «Что-то этим летом слишком душно...» Другой аргумент С.В. Жильцова: дату «1972 г.» Высоцкий поставил под стихотворением «Не гуди без меры, без причины...» (в рукописной копии, сделанной в 1979 – 1980 гг. Борисом Акимовым). Оно написано тем же размером, что и «Все <с> себя снимаю...», похоже на него по строфике и синтаксису, и С.В. Жильцов предполагает, что они могли быть созданы в одно время. Наконец, образ *чумы* в «Набате» мог быть навеян слухами о вспышке этого заболевания в Югославии «поздней весной 1972 г.»<sup>2</sup>. Однако тогда остается непонятным, почему последнюю строфу «Гололеда»,

---

<sup>1</sup> Поэзия и проза/ Сост. А.Е. Крылов и В.И. Новиков. М., 1989. С. 181 – 182; Сочинения: В 2-х т. Т. 2. С. 77 – 78; Собр. соч.: В 4-х тт./ Сост. Б. Чак и В. Попов. СПб, 1992. Т. 1. С. 9 – 10.

<sup>2</sup> <http://www.liveinternet.ru/users/2280424/post272723368/>, запись от 21.04.2013 (проверено 17.06.13). Как выяснилось, на самом деле имеется в виду вспышка *черной оспы*: паломник, вернувшийся 15 февраля 1972 г. из Мекки в Косово, заразил 175 земляков, 35 из них умерли. Борьба с эпидемией заняла два месяца и потребовала огромных усилий и затрат <http://volimo-balkan.livejournal.com/308032.html>

если она была написана летом 1972 г., Высоцкий не включил в исполнение на октябрьской фонограмме.

Литература о «Набате» бедна. Этот текст упоминался в стиховедческих работах из-за его кусковой полиметрии (сочетания разностопного хорей и четырехстопного дактиля), необычной формы строф (в четных катрены фактически являются пятистишиями)<sup>1</sup>. О содержании «Набата» упоминалось вскользь. Вл.И. Новиков причисляет это стихотворение (вместе с песней 1970 г. «Странная сказка») к произведениям о «социально-политической экологии планеты», «примате общечеловеческих ценностей над классовыми и социальными»<sup>2</sup>. В комментариях Б. Чака и В. Попова предполагается, что «Набат» – песня, написанная для кинофильма «Белый взрыв»<sup>3</sup>. Это абсурд, потому что фильм вышел на экраны в 1969 г., за четыре года до предполагаемого времени написания стихотворения (в книге оно датировано 1973 годом). Н.М. Рудник пишет, что «Набат» рисует «картину Апокалипсиса»<sup>4</sup>. Сквозь призму культурных ассоциаций воспринимает стихотворение и П.Е. Фокин. В мотиве *чумы* и во фразе «путь уступая гробам» он видит реминисценцию из «Пира во время чумы» А.С. Пушкина (1830), из сцены, в которой mimo пирующих проезжает телега с трупами, а в сапогах, топчущих хлеба, и в мотиве всеобщего равенства перед ликом войны – аллюзию на стихотворение Р. Кипплинга «Пехота в Африке» в переводе С.Я. Маршака («Буцы, буцы, буцы топчут пыль дорожную,/ От войны никуда не уйдешь»)<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> См. Фомина О.А. Стихосложение В.С. Высоцкого и проблема его контекста; Дисс... канд. фил. наук/ Оренбургский государственный университет. Оренбург, 2005. С. 54; Жукова Е.И. Рифма и строфика поэзии В.С. Высоцкого и их выразительные функции; Дисс... канд. фил. наук/ Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова. М., 2006. С. 95.

<sup>2</sup> Новиков В.И. В Союзе писателей не состоял...: Писатель Владимир Высоцкий. М., 1990. С. 203.

<sup>3</sup> См. Собр. соч.: В 4-х тт. С. 281.

<sup>4</sup> Рудник Н.М. Проблема трагического в поэзии В.С. Высоцкого. Курск, 1995. С. 93.

<sup>5</sup> Высоцкий В. Приготовьтесь – сейчас будет грустно.... С. 122.

Замечание Н.М. Рудник очень верно. Картины «Набата» напоминают сцены вселенской катастрофы из Откровения Иоанна Богослова. «Первый Ангел вострубил, и сделались град и огонь, смешанные с кровью, и пали на землю; и третья часть деревьев сгорела, и вся трава зеленая сгорела» (Откр. 8:7) – у Высоцкого горят джунгли и вся планета охвачена огнем. «Пятый Ангел вострубил», с неба на землю пала звезда, «и отворила кладязь бездны, и вышел дым из кладязя, как из большой печи, и помрачилось солнце и воздух от дыма» (Откр. 9:1 – 2) – наверняка из-за этого в «Набате» *праздник пыли и пепла, запах тленья, черный дым и гарь*. Библейское влияние объясняет и появление *всемирного потопа* (который иначе выглядел не совсем логично в «огненном» контексте стихотворения). В Апокалипсисе нет потопа, но есть мотив поражения воды: «третья часть моря сделалась кровью», «третья часть вод сделалась полынью» и т.п. Одноглазый *циклон* мог тоже появиться по ассоциации с монстрами из Апокалипсиса: конями с львиными головами, барсом с ногами как у медведя и пр. К Откровению Иоанна Богослова может восходить и мотив громкого звука, разносящегося над всей землей, и мотив судьбы мертвецов, и общий нравоучительный пафос стихотворения.

Идея П.Е. Фокина насчет реминисценции из Пушкина тоже очень убедительна. Действительно, уступить путь гробам можно только, если их на чем-то везут, сами по себе они, в отличие от солдат, не движутся. Наверняка Высоцкий вспомнил похоронную телегу из «Пира во время чумы». А вот реминисценция из Киплинга нам кажется маловероятной. У Киплинга речь об участниках войны, у Высоцкого – о ее жертвах. К тому же в «Пехоте в Африке» нет мотива истоптанных *хлебов*, т.е. попранной земли, поруганной родины.

Однако у Высоцкого образы нередко рождались на пересечении нескольких впечатлений<sup>1</sup>. И у «Набата», на наш взгляд, был еще один источник – тема, которая занимала огромное место в советской (да и мировой) информационной картине 1972 – начала 1973 гг. Эта тема была громче, нежели лесные пожары в СССР или эпидемия в Югославии.

---

<sup>1</sup> См. Кулагин А.В. У истоков авторской песни. Коломна, 2010. С. 15.

Это – война во Вьетнаме.

Даже анализ беловых автографов «Набата» наводит на мысль, что стихотворение могло быть навеяно сообщениями о вьетнамской войне. Об этом говорит, во-первых, образ страдающих *азиатов*. Во-вторых, образ испепеленных *джунглей*. Известно, что вьетнамская война сопровождалась экспериментами над природой. Джунгли поджигали магниевыми бомбами, опрыскивали дефолиантами (препараты, которые заставляют деревья сбрасывать листву), чтобы в них не прятались партизаны, срывали бульдозерами. Правда, эти действия происходили в 1960-е гг., однако в 1972 г. пресса много писала об этом: информационным поводом обычно становилось обнаружение на Западе какого-нибудь документа, имеющего отношение к этой теме. Например, в июле 1972 г. «Известия» сообщили со ссылкой на публикацию в журнале The Scientist, что к середине 1970 г. «20-50% мангровых лесов Южного Вьетнама полностью уничтожено», «около 50% лесов к северу и западу от Сайгона уничтожено»<sup>1</sup>. Тогда же было напечатано, со ссылкой на газету The New York Times, что в 1966 – 1967 гг. США планировали вызвать во Вьетнаме огненные бури, которые уничтожали бы кислород в целых долинах и губили население окрестных деревень<sup>2</sup>. Вместе с лесами объектом атаки становились рисовые поля. В-третьих, образ *сожженного мира*, согретой огнем Земли, *черного дыма и гари* тоже мог прийти из сообщений о применении напалма. Газеты, журналы, кинохроника не скупилась на изображения и описания обугленных домов, деревьев, искалеченных людей.

В-четвертых, образ *всемирного потоп* (который, как мы уже сказали, несколько выбивается из общего «огненного» контекста) тоже мог быть навеян сообщениями о Вьетнаме. Одним из последствий бомбардировок было разрушение плотин, дамб и других ирригационных сооружений. Положение усугублялось тем, что уничтоженные леса переставали испарять влагу и отводить лишнюю воду. В сезон дождей это гро-

---

<sup>1</sup> Сеятели смерти: Факты о варварской «геофизической» войне США в Индокитае// Известия. 1972. 12 июля. № 162 (17090). С. 3.

<sup>2</sup> «Ядовитая роза»// Советская Россия. 1972. 25 июля. № 173 (4899). С. 3.

зило затоплением целых городов<sup>1</sup>. Бомбы также падали на порт Хайфон и в устья рек. Сообщалось, что американские войска еще и обрабатывают (или планируют обрабатывать) облака частицами йодистого серебра, которые вызывают усиленное выпадение осадков<sup>2</sup>.

Наконец, в ранней редакции стихотворения (РГАЛИ, ф. 3004, оп. 1, ед.хр. 12, л. 4 об) содержатся зачеркнутые строки, которые крепко связывают его замысел с вьетнамской темой. Строфу «Не во сне все это, это близко где-то...» Высоцкий сначала закончил словами:

Орадур и Сонгми может быть напомнит  
Старикам и молодым звонарь.

Орадур и Сонгми – символы военных преступлений, жестокого массового уничтожения мирных жителей. Орадурсюр-Глан – деревня в центральной Франции (департамент Лимузен). 10 июня 1944 г. почти все ее жители, 642 человека, были уничтожены (часть – расстреляна, часть – сожжена заживо) эсэсовцами по подозрению в захвате и казни немецкого штурмбанфюрера. Поселок был полностью разрушен, его руины сейчас являются мемориалом. Сонгми – деревня в провинции Куангнгай в Южном Вьетнаме, где 16 марта 1968 г. американцы уничтожили, по разным оценкам, от 347 до 504 мирных жителей, также по подозрению в сотрудничестве с партизанами. 29 марта 1971 г. единственным виновным в убийстве был признан командующий одним из взводов, действовавших в деревне, Уильям Колли (William Laws Calley; встречается также написание «Келли»). Уже в августе 1971 г. приговор был смягчен (20 лет вместо пожизненного заключения) и в дальнейшем еще несколько раз смягчался, пока в 1974 г. Колли не был помилован. В 1971–1972 гг. советская пресса с возмущением писала о смягчении приговора для Колли, тем самым еще раз привлекая внимание к истории Сонгми<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Володин А., Бобров К. Решимость Ханоя// Советская Россия. 1972. 18 июля. № 167 (4893). С. 3.

<sup>2</sup> Петров Б. Варварство агрессоров// Там же. 1972. 13 июля. № 163 (4889). С. 3.

<sup>3</sup> См. Кондрашов С. Постыдный фарс// Известия. 1971. 22 дек. № 303 (16921). С. 3; Покровители убийцы// 1972. 18 июля. № 167 (4893). С. 3; Завьялов В. Откуда берутся лейтенанты Колли// Красная звезда. 1972. 29 февр. № 50 (14708). С. 3.



Показательно сведение воедино французского и вьетнамского «сюжетов». Протест против войны во Вьетнаме занимал значительное место и в общественной жизни Франции, особенно у французских левых, к которым принадлежала и Марина Влади. *Орадур* и переведенные строки в черновике наводят на мысль, что стихотворение изначально создавалось с расчетом на представление французской аудитории.

Тема Вьетнама присутствовала на страницах советской печати с самого начала войны, с 1965 г. С этого же года и киножурнал «Новости дня» стал постоянно включать сюжеты, снятые в Северном Вьетнаме: «налеты ВВС США (...), картины разрушений, смертей, страданий»<sup>1</sup>. Тогда же появились первые документальные советские фильмы о вьетнамской войне. Более 7 лет новости из Вьетнама были постоянным фоном советской жизни. Во Вьетнам ездили известные советские писатели (Е.А. Долматовский, Ю.А. Друнина, Е.А. Евтушенко и др.), их стихотворные репортажи оперативно печатались как в прессе, так и отдельными книгами.

Несмотря на то, что советские средства массовой информации старались радостно расписывать любые успехи северовьетнамских войск и партизан Юга (вьетконговцев), а также воспевать стойкость мирных жителей Севера, которые под непрерывной бомбежкой продолжают растить рис, учить детей, восстанавливать разрушенные мосты, выпускать продукцию на заводах и т.п., в целом сообщения из Вьетнама производят впечатление мартиролога. Вьетнам предстал в образе страны-мученика: обожженные напалмом дети, разоренные деревни, исковерканная природа.

В 1972 г., в последний год вьетнамской войны, эта тема буквально не сходила со страниц газет. Например, в «Известиях» редкий номер обходился без новостей про «атаки патриотов» (т.е. северных вьетнамцев, которых поддерживал СССР) и вылазки и происки «американских агрессоров» и их «сайгонских марионеток». Часто в одном номере помещали по несколько корреспонденций из Вьетнама, как на третьей, «ме-

---

<sup>1</sup> Долматовская Г.Е. Листки лунного календаря: Агрессия США во Вьетнаме и мировой экран. М., 1985. С. 31.

ждународной», полосе, так и на первой. Не отставало и телевидение. В «Жертве телевидения» (1972), написанной по впечатлениям от новостей мая-августа 1972 г.<sup>1</sup>, Высоцкий упоминает в качестве одного из постоянных сюжетов «голубого экрана»: «сто негодяев захвачены в плен» (имеются в виду американские солдаты). В ранних записях этой песни, сделанных во время «непубличных» исполнений, в качестве типичной темы новостей были названы «Вести с полей или Южный Вьетнам».

Очевидно, работа над «Набатом» могла идти и в конце 1972 г., и в течение 1973 г. Наиболее развернутые материалы о разрушениях публиковались в 1972 г. во время «операции Linebacker 1» – масштабных американских бомбардировок (май – октябрь), положивших конец Пасхальному наступлению Северного Вьетнама. Лето 1972 г. было названо «сезоном вакханалии бомб»<sup>2</sup>. Но и впоследствии материалы о Вьетнаме (правда, в основном маленькие заметки) помещались регулярно. С 18 по 30 декабря 1972 г. США провели «рождественские бомбардировки» Вьетнама – самую крупную воздушную операцию со времен Второй мировой войны, и советские газеты сообщали об этом и в начале января 1973 г. 27 января 1973 г. было подписано Парижское мирное соглашение, после чего вьетнамская тема быстро ушла со страниц советских газет. Однако в дальнейшем Высоцкому могли напоминать о ней и другие источники.

В сборнике «Свой остров» приведен потрясающий документ – письмо, которое Владимир Семенович получил от своего однофамильца, польского моряка Януша Высоцкого. Оно датировано 5 марта 1973 г. С ноября 1972 г. Януш служил

---

<sup>1</sup> См. Цыбульский М.И. Планета Владимир Высоцкий. М., 2008. С. 611 – 619; Скобелев А.В. «Много неясного в странной стране» - III: Материалы к комментированию избранных произведений В.С. Высоцкого. Воронеж, 2012. С. 221 – 235; [Фокин П.Е. Комментарии] / Высоцкий В.С. Летела жизнь в плохом автомобиле. [стихотворения]; [сост. и коммент. П. Фокина, подгот. текста С.В. Жильцова]. СПб, 2012. С. 102 – 109.

<sup>2</sup> См. Кондрашов С. Бомбы, мораль, политика// Известия. 1972. 11 июля. № 161 (17089). С. 2.

на торговом корабле «Йозеф Конрад», стоявшем в порту Хайфона. От моряков соседних советских кораблей он узнал песни Высоцкого и очень полюбил их. В ночь с 19 на 20 декабря 1972 г. польский корабль стал жертвой «рождественских бомбардировок». Погибло четверо моряков, многие (в том числе автор письма) были ранены, судно сгорело и затонуло. Остальные члены экипажа «Йозефа Конрада» поехали в Ханой на машинах, чтобы эвакуироваться из Вьетнама, и по дороге снова попали под бомбежку. Много раз приходилось выскакивать из машин и прятаться на рисовом поле – а время уходило, они могли не успеть к *вечернему* самолету. Чтобы не потерять присутствие духа, поляки твердили про себя... недавно выученные песни Высоцкого, «Прощание» и «Еще не вечер»<sup>1</sup>. То, что у Высоцкого было метафорой, для поляков во Вьетнаме стало реальностью – и *сожженный корабль*, и необходимость спастись до *вечера*. Не этим ли письмом навеяна в «Набате» строка «не во сне все это» – что жизнь может быть причудливее любого сна и страшнее любой поэзии и фантазии?

Хотелось бы поделиться и еще одним наблюдением. Слово, вынесенное в заголовок стихотворения, в советском лексиконе конца 1960-х - первой трети 1970-х гг. часто сопрягалось именно с Вьетнамом. В 1966 г. Е.А. Долматовский написал стихотворение «Боль Вьетнама», где были такие строки: «Вот следы интервентов – дождями не смыть их. / Поднимается мир на вьетнамский набат. / Превращаются там Сулливаны и Смиты / В неизвестных солдат, в неизвестных солдат»<sup>2</sup>. Выражение «вьетнамский набат» встречалось в заголовках статей на разные темы, связанные с Вьетнамом<sup>3</sup>, как девиз антивоен-

---

<sup>1</sup> Высоцкий В. Свой остров/Сост., подготовка текстов и примечания А.Е. Крылова. М., 1990. С. 65 – 68.

<sup>2</sup> Первая известная нам публикация: Правда. 1966. 28 марта. Включено в книгу: Долматовский Е.А. Последний поцелуй: Новые стихи. М., 1967. С. 34.

<sup>3</sup> Известия. 1966. 21 июля. № 171 (15259). С. 1; Московский комсомолец. 1966. 2 сент. № 27215; Коммунист вооруженных сил. 1967. № 15; Журналист. 1969. № 10. С. 65 – 69; Новое время. 1972. №. 29. С. 8-9.

ного школьного митинга, устроенного в 1972 г. в Ташкенте<sup>1</sup>. Понятно, что Высоцкий вряд ли читал журналы «Журналист» или тем более «Коммунист вооруженных сил» или знал о демонстрации узбекских пионеров. Однако распространенность этого выражения, его популярность в течение как минимум 6 лет наводит на мысль, что оно могло встречаться и в других источниках<sup>2</sup>.

Был снят и документальный фильм Е.И. Вермишевой «Вьетнамский набат» (1972). Автором текста был М.М. Ильинский, собственный корреспондент «Известий» во Вьетнаме. Премьера состоялась 30 января 1973 г.<sup>3</sup>

«Вряд ли Высоцкий видел нашу ленту – он не жаловал Центральную студию документальных фильмов, – сообщил нам в личной беседе Михаил Михайлович. – Однако Вьетнамом он очень интересовался. Во время моих приездов в Москву мы встречались в Доме кино, он все время просил меня рассказывать фронтовые байки. Он уважал Америку, но агрессию во Вьетнаме оценивал очень негативно. Говорил: «Кому это нужно?». В этом смысле он был абсолютно правильный советский человек».

---

<sup>1</sup> См. Братство народов и интернациональное воспитание: [Сб. ст.] / Отв. ред. М.М. Хайруллаев. [Ташкент, 1974]. С. 228.

<sup>2</sup> Слово *набат* также постоянно встречалось в статьях о Вьетнаме в качестве метафоры или сравнения. По мнению воронежского филолога И.С. Торопцева, это происходило в том числе из-за созвучия слов: «Естественно услышать набат в повторяющемся двусложном слове Вьетнам: «Нет такого уголка в нашей стране, где бы в сердцах советских людей набатом не звучало слово «Вьетнам» (Известия. 1970. 20 дек.)» (Торопцев И.С. Язык и речь. Воронеж, 1985. С. 97). Вьетнамская тема «актуализировала» и другие выражения с употреблением слова *набат*. Зафиксированы обращения на радио с просьбой поставить песню «Бухенвальдский набат» (слова А.В. Соболева, музыка В. Мурадели): «Во Вьетнаме гибнут мои сверстники (...) Когда слушаешь ее, острее ощущаешь тишину мира вокруг себя» (см. Великая книга дня... Радио в СССР: документы и материалы/ Сост. Т.М. Горяева. М., 2007. С. 940).

<sup>3</sup> См. Ильинский М. Тихий русский. М., 2005. С. 408. О фильме см. также Долматовская Г.Е. Указ. соч. С. 95 – 96, <http://www.net-film.ru/film-7129/http://www.net-film.ru/film-7129/>

Это любопытное свидетельство. Других воспоминаний о том, что Высоцкий говорил о вьетнамской войне, нам не встречалось. Он не упоминал Вьетнам нигде, кроме уже названной «Жертвы телевидения» (и то открыто – лишь в ранней редакции), а также наброска к «Не состоялось»<sup>1</sup>. Кажется, единственным, кто написал на эту тему, был С.И. Кормилов: «Все сомнения, во время вьетнамской войны он был не на стороне Соединенных Штатов. Но (...) Высоцкий, по-видимому, обошел эту тему во избежание хоть какого-нибудь соприкосновения с советским официозом»<sup>2</sup>.

Оба предположения кажутся нам очень верными. Добавим, что Высоцкий также мог не хотеть выступать на одном поле с некоторыми конкретными деятелями искусства. Протестами против войны во Вьетнаме прославился, например, американский певец Дин Рид (1938–1986), которого Высоцкий в 1979 г. упомянул на 14-м месте в списке ста лично неприятных ему людей<sup>3</sup>.

Высоцкий, действительно, обходил стороной многие злободневные темы, которые активно разрабатывались его современниками-поэтами<sup>4</sup>, но это не значит, что он был ко

---

<sup>1</sup> «Во Вьетнаме и Корее/ воевали не евреи» (Высоцкий В.С. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 2. С. 526).

<sup>2</sup> Кормилов С.И. Чужеземные страны в поэзии В. Высоцкого // Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века: материалы третьей междунар. науч. конф. Москва. 17 – 20 марта 2003 года/ Сост. Е.Г. Язвикова. М., 2003. С. 429-430.

<sup>3</sup> См. Туманов В.И. Все потерять – и вновь начать с мечты... М., 2011. С. 256. Список составлялся, судя по всему, вскоре после начала апреля 1979 г. (аятоллы Хомейни, лидер Исламской революции в Иране, назван «только что пришедшим к власти»). Неприязнь к Дину Риду могла быть вызвана тем, что он охотно позволял советской пропаганде использовать его имя в своих целях. За подписью Рида было опубликовано «Открытое письмо Александру Солженицыну» (Огонек. 1971. № 5; Литературная газета. 1971. № 5), где писателя поучали, как относиться к СССР.

<sup>4</sup> См. Фокин П.Е. О чем не спел Высоцкий: К постановке проблемы // Владимир Высоцкий: Исследования и материалы 2011 – 2012 гг: Сб. науч. тр./ редколл. А.В. Скобелев, Г.А. Шпилева. Воронеж, 2012. С. 121-130.

всем этим темам равнодушен. Он остро чувствовал чужую боль. Мемуаристы вспоминают, как болезненно отреагировал Высоцкий на увиденные по западному телевидению кадры из Афганистана: девушка, погибшая при обстреле с советского вертолета<sup>1</sup>. Нет сомнения, что и вьетнамскую войну он мог принять близко к сердцу: все же наверняка Высоцкий умел за деревьями видеть лес, а за назойливыми штампами советских статей – трагедию целого народа. Тем более, что вместе с азиатами рисковали и гибли и другие люди – например, ни в чем не повинные славяне, которые отлично говорили по-русски, любили песни Высоцкого и даже носили одну с ним фамилию...

Стихотворение «Набат» – конечно же, не о Вьетнаме, *азиаты* (и *Сонгми* в черновике) приводятся там только в качестве аналогии. Оно – о нас, которые все *равны перед ликом войны*. Неслучайно Высоцкий с самого начала задумал такую деталь, как сапоги солдат, топчущие хлеба – образ, часто встречавшийся в рассказах о начале Великой Отечественной войны, а в ходе работы отказался от французского и вьетнамского топонимов (как вообще часто отказывался от конкретных наименований мест): «Географический аспект сюжетов... был, для автора, безусловно, менее важен, чем общечеловеческий аспект содержания»<sup>2</sup>.

«Набат» – первое стихотворение Высоцкого о войне, где и человек, и природа предстают абсолютными жертвами, им отказано в возможности не только защититься, но даже чувствовать себя хотя бы моральными победителями. «Песня о Земле» (1969 г.), построенная на схожем образе (сожженная Земля), проникнута пафосом непрямого возрождения. В «Набате» хоть и говорится о том, что «когда остынет – /

---

<sup>1</sup> См. Влади М. Владимир, или Прерванный полет: Пер. с фр. М., 1989. С. 74; Туманов В.И. Указ. соч. С. 258; Перевозчиков В.К. Правда смертного часа. Посмертная судьба. М., 2000. С. 9-10 (свидетельства М.М. Шемякина и В.О. Абдулова).

<sup>2</sup> Кормилов С. И. Города в поэзии В.С. Высоцкого//Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. VI / Сост. А.Е. Крылов, В.Ф. Щербакова. М., 2002. С. 252.

станет мир пустыней,/ вновь придется начинать с нуля», не очень ясно, будет ли кому возрождать там жизнь. Также неочевидно, что тревога, поднятая звонарем, поможет полусонным и беззаботным влюбленным предотвратить беду (разве что встретить гибель подготовленными)<sup>1</sup>.

«Набат» написан в «гамлетовский» (по А.В. Кулагину) период творчества Высоцкого (1971 – 1974), для которого характерна мысль, что «личное усилие – еще не гарантия избавления от обступившего героя зла»<sup>2</sup>. Но это стихотворение выглядит чересчур мрачным даже для этого периода. Как раз в военных песнях, написанных в эти годы («Черные бушлаты», «Мы вращаем Землю» – обе 1972), утверждается способность человека влиять на явления космического масштаба. «Набат» больше похож не на них, а на горькие произведения последних лет жизни Высоцкого, например, «Конец «Охоты на волков»...» (1978), «Грусть моя, тоска моя» (1980). «Набат» явился своего рода преждевременной разработкой темы, которая получит развитие в более позднем периоде творчества Высоцкого.

СТРАХ ОВЛАДЕЕТ СЕСТРОЮ И БРАТОМ – словосочетание «братья и сестры» вызывает ассоциацию со знаменитым обращением И.В. Сталина, произнесенным по радио 3 июля 1941 г.: «Товарищи! Граждане! Братья и сестры! <...> К вам обращаюсь я, друзья мои!». Это было первое публичное выступление Сталина с момента начала Великой Отечественной войны. «В позднейших речах и приказах Сталина формула «братья и сестры» относилась к советским гражданам, «временно подпавшим под иго немецких угнетателей»<sup>3</sup> – т.е. оказавшихся в фашистской оккупации. В 1958 г. писатель

---

<sup>1</sup> В то время, как произведение «типичного» советского поэта в таком случае заканчивалось бы призывом сплотиться против войны, как-то действовать. Ср. в том же «Бухенвальдском набате»: «Люди мира, будьте зорче втрое, / Берегите мир!».

<sup>2</sup> Кулагин А.В. Поэзия Высоцкого: Творческая эволюция. Воронеж, 2013. С. 126.

<sup>3</sup> Душенко К.В. Большой словарь цитат и крылатых выражений: 13300 цитат и крылатых выражений из области литературы, истории, политики, науки, религии, философии и популярной культуры. М., 2011. С. 703.

Ф.А. Абрамов (хороший друг Театра на Таганке и знакомый Высоцкого) выпустил роман «Братья и сестры» о жителях тыловой архангельской деревни, которые из последних сил помогают фронту и друг другу. Это выражение стало метафорой народа, терпящего бедствие во время войны.

**СЪЕЖИМСЯ МЫ / ПОД НОГАМИ ЧУМЫ** – как отмечает П.Е. Фокин в своем комментарии к этому стихотворению, слово «чума» в советском политическом лексиконе использовалось как метафора фашизма. В советской публицистике неоднократно проводилась параллель между войной во Вьетнаме и Великой Отечественной войной. Например, в своем документальном фильме «Чужого горя не бывает» (1972) К.М. Симонов читает: «Когда мы воевали на той, нашей, долгой и тяжелой войне с теми, немецкими, фашистами, мы часто вспоминали свои родные березы. А что вспоминают вьетнамцы на этой войне, с этими, американскими... не знаю уж, как их назвать?».

**А КОГДА ОСТЫНЕТ – СТАНЕТ МИР ПУСТЫНЕЙ** – ср. в типичном репортаже 1972 г.: «некоторые районы Южного Вьетнама похожи с воздуха на лунные фотографии»<sup>1</sup>. Сравнение видов разрушенных районов Вьетнама с лунной поверхностью присутствует также в фильме К.М. Симонова «Чужого горя не бывает».

**ПОТАНЦЕВАТЬ С ОДНОГЛАЗЫМ ЦИКЛОПОМ** – циклопы в древнегреческой мифологии – одноглазые великаны-людоеды. Пожалуй, самый известный в мировой культуре сюжет с участием циклопов – 9 песня «Одиссеи» Гомера. Одиссей по дороге на Итаку высадился вместе со спутниками на острове циклопов и нашел приют в пещере пастуха Полифема. Полифем запер мореплавателей в своем жилище и сожрал шестерых. Одиссей опоил гиганта привезенным с собой вином и выколол ему единственный глаз. Полифем начал шаривать пещеру в поисках ослепивших его людей (чем не своеобразный «танец» с циклопом?). Одиссей и его спутники прицепились снизу к животам его баранов. Утром Полифем

---

<sup>1</sup> Сеятели смерти: Факты о варварской «геофизической» войне США в Индокитае.



выпустил стадо с грузом из пещеры. Пленники погрузились на свой корабль, прихватив с собой и скот. Когда корабль отплыл, Одиссей не удержался и надерзил людоеду. Циклоп в бессильной ярости стал бросать в него камни, но этим лишь помог кораблю отдалиться от острова<sup>1</sup>.

Кстати, 1973 годом датируется стихотворение Высоцкого «Нить Ариадны», созданное по мотивам мифа другого древнегреческого мифа – о Минотавре (тоже людоеде-монстре, державшем пленников в своем жилище-тюрьме). Этот сюжет был явно чем-то близок Высоцкому в то время. Только в «Нити Ариадны» финал счастливый: любовь помогает спастись из лабиринта.

ПОНАБЛЮДАТЬ ЗА ВСЕМИРНЫМ ПОТОПОМ – «Кто побывал во Вьетнаме, тот знает, что для разрушения дамб достаточно не только прямого попадания, но и образования глубоких бомбовых воронок поблизости от ирригационных сооружений. Тропические ливни, заливающие воронки, вызывают смещение грунта, которое влечет за собой прорыв дамб»<sup>2</sup>.

ХОРОШО БУДЕТ В МИРЕ СОЖЖЕННОМ/ ЛИШЬ МЕРТВЕЦАМ И ЕЩЕ НЕРОЖДЕННЫМ – в Апокалипсисе не оставили в покое даже мертвецов: «Тогда отдало море мертвых, бывших в нем, и смерть и ад отдали мертвых, которые были в них; и судим был каждый по делам своим» (Откр. 20:13). Но Высоцкого с начала 1970-х гг занимал мотив беззащитности живого существа и неуязвимости умершего (см., например, «Веселая покойницкая» (1970) – «А ничего тебе не угрожает/ только когда ты в дубовом гробу»). Он привносил этот мотив даже в заказные песни, например, в «Балладу о манекенах» (1973) для кинофильма «Бегство мистера Мак-Кинли». Сюжет этой и других песен к фильму был задан про-

---

<sup>1</sup> Не мог ли этот сюжет послужить Высоцкому и одним из источников песни «Две судьбы» (1976)? Герой тоже опоил Кривую и Нелегкую *прихваченным с собой* зельем («И припали две старухи/ Ко бутылки медовухи...») и спасся из гиблого места по воде. Кстати, одно из значений слова «кривой» - одноглазый.

<sup>2</sup> Ильинский М. Дамбы// Известия. 1972. 10 июля. № 160 (17088). С. 3.

заическим наброском режиссера М.А. Швейцера, однако Высоцкий изменил акценты. В сценарии было: «Помните налет на магазин спорттоваров? Ох, сколько там перестреляли невинных манекенов! <...> Они там лежали в обнимку с убитыми полицейскими»<sup>1</sup>. У Высоцкого же совсем иначе: «Недавно был – читали? – / Налет на магазин,/ – В них сколько ни стреляли – / Не умер ни один»<sup>2</sup>.

Этот мотив безусловно появился (или развился) под влиянием гамлетовского монолога «Быть или не быть»: «Или погибнуть, умереть, уснуть?/ И знать, что этим обрываешь цепь сердечных мук/ И тысячи лишений, присущих телу!/ Это ли не цель, что всем желанна..?»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> См. Кастрель Д.И. Баллады из первоисточника: Цикл к «Бегству мистера Мак-Кинли»// Мир Высоцкого. Вып. III. Т. 1. М., 1999. С. 119.

<sup>2</sup> См. Раевская М.А. [Комментарии]/ Высоцкий В.С. Песни. Стихотворения. Проза. М., 2010. С. 760.

<sup>3</sup> Адаптированный перевод Б.Л. Пастернака, который использовался в Театре на Таганке. Цит. по: [http://www.kulichki.com/vv/ovys/teatr/gamlet\\_monolog.html](http://www.kulichki.com/vv/ovys/teatr/gamlet_monolog.html)

**МАТЕРИАЛЫ К КОММЕНТИРОВАНИЮ  
ПРОИЗВЕДЕНИЙ В.С. ВЫСОЦКОГО  
(«Я несла свою Беду...», «Песня о Судьбе»,  
«Райские яблоки», «Грусть моя, тоска моя...»)**

**«Я НЕСЛА СВОЮ БЕДУ...» (1971)**

Известны четыре фонограммы авторского исполнения этой песни 1971, 1972, 1973 и 1974 гг. В 1974 г. песня была записана на фирме «Мелодия» в исполнении М. Влади для планируемой к выпуску пластинки (издана в 1987 г.).

Песня предлагалась В. Высоцким в телевизионный художественный фильм «Жизнь и смерть дворянина Чертопханова» (сцен. А. Тулушев, реж. В. Туров, «Беларусьфильм», 1971 г., премьера – 1972 г.). В эту картину В. Высоцкий пробовался на главную роль, но не был утвержден. Не была принята и комментируемая песня, которая, судя по всему, должна была ассоциироваться с образом Маши, возлюбленной Чертопханова. В.Т. Туров вспоминает: «Он предложил в картину песню «Беда», ту, которая существует в основном в записи Марины. То ли он эту песню привёз, то ли написал за ту неделю, что был у нас<sup>1</sup>, не знаю. Во всяком случае, он предложил её. И я впервые не смог включить его песню в картину. Просто она органически не вписывалась в сюжет»<sup>2</sup>. О том, что комментируемая песня предлагалась В. Высоцким в этот фильм свидетельствует и О.Г. Лысенко, сыгравшая в нём роль Маши (Интервью Л.Н. Черняку 11.10.1998 г.).

---

© Скобелев А.В., 2013.

<sup>1</sup> В августе 1971 г. Высоцкий приехал в гости к В.Т. Турову и несколько дней находился в районе Браславских озёр, где происходили съемки фильма. Тогда же в г. Даугавпилсе в филиале киностудии «Беларусьфильм» была сделана первая из известных записей этой песни.

<sup>2</sup> Цит по: Бакин В.В. Владимир Высоцкий без мифов и легенд. М., 2010. С. 353.

Единственная известная черновая рукопись рассматриваемой песни воспроизведена В.М. Ковтуном в издании «Рукописи В. Высоцкого из блокнотов, находящихся на Западе» (Киев, 1996. С. 36-44)<sup>1</sup>. В черновой текст этой песни вклинивается стихотворение «Я б тоже согласился на полёт...», посвященное гибели советских космонавтов (30 июня 1971 г. при спуске на Землю на корабле «Союз-11» погиб экипаж орбитальной станции «Салют» в составе В.Н. Волкова, Г.Т. Добровольского и В.И. Пацаева). Исходя из этого, можно предположить, что работа В. Высоцкого над песней «Я несла свою беду...» происходила в конце июня – начале июля 1971 года. С.В. Жильцов песню «Я несла свою беду...» датирует так: <1971, около 31 июня><sup>2</sup>, а стихотворение «Я б тоже согласился на полёт...» – <1971, 31 июня><sup>3</sup>, что в обоих случаях неверно хотя бы потому, что в июне всегда только тридцать дней. А.Е. Крылов датирует эту песню 1970 г. и помещает её вне раздела «Песни театра и кино».

А.Е. Крылов, А.В. Кулагин: «Песня стилизована под фольклор и использует сюжетные элементы народных песен о Горе (см., напр.: Русская народная поэзия: Лирич. поэзия. Л., 1984. С. 242) и созданного на их основе литературного памятника XVII века "Повесть о Горе-Злочасти"»<sup>4</sup>.

И БЕДА С ТОГО ВОТ ДНЯ // ИЩЕТ ПО СВЕТУ МЕНЯ – в фольклорном сознании Беда есть злое существо, которое странствует по свету, *выискивая себе жертвы*. Ср. русские пословицы: «Не ищи беды: беда сама тебя сыщёт», «Беда людей ищет», «Где беда ни была, а к нам пришла» и другие, им подобные<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Как сообщил мне один из корреспондентов, «"Запад" в настоящее время не актуален – несколько лет назад С.В. Жильцов сдал этот блокнот в РГАЛИ».

<sup>2</sup> Высоцкий В.С. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 2. Песни и стихи 1968-1972. Тула, 1995. С. 235.

<sup>3</sup> Там же. С. 236.

<sup>4</sup> Крылов А.Е., Кулагин А.В. Высоцкий как энциклопедия советской жизни. Комментарий к песням поэта. М., 2010. С. 181.

<sup>5</sup> Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1. М., 1955. С. 151-152.

СЛУХИ ХОДЯТ (...) С КРИВОТОЛКАМИ (...) БЕДА С МОЛВОЙ УВЯЗАЛИСЯ – Слухи, Кривотолки, Молва – вполне закономерные и характерные для творчества В. Высоцкого атрибуты беды, несчастья. Ср. в одной из редакций песни «Две судьбы» (1976): «Я – Кривая, воз молвы везу».

РЯДОМ С НИМ В СЕДЛЕ БЕДА УХМЫЛЯЛАСЯ – как справедливо отмечают А.Е. Крылов и А.В. Кулагин, мотив горя, прыгающего с дерева в седло витязя, встречается в стихотворении А.К. Толстого «Чужое горе» (1866)<sup>1</sup>. Возможна связь этого образа с немецким фольклором, видимо, известным А.К. Толстому в записи братьев Гримм: своё Несчастье (Ungelücke) рыцарь находит в виде страшилища, сидящего на дереве в лесу.

Возможна также аллюзия на строку древнеримского поэта Горация (Оды, III, 1, 40), ставшей крылатым выражением: «Post equitem sedet atra cura» (Позади всадника сидит мрачная забота). В измененном виде эта фраза цитируется в «Опытах» (Гл. XXXIX «Об уединении») М. Монтеня (Montaigne, 1533-1592), в романе В. Гюго (Hugo, 1802-1885) «Собор Парижской Богоматери» (Книга Первая. Гл. I. Большая зала).

### ПЕСНЯ О СУДЬБЕ (1976)

Известны две фонограммы авторского исполнения этой песни: июнь или июль 1976 г., ноябрь 1976 г. Вариант названия – «Судьба».

ЗА МНОЮ ПЁС – СУДЬБА МОЯ – А.Е. Крылов и А.В. Кулагин без каких-либо пояснений утверждают, что этот образ «восходит к народным кукольным представлениям о Петрушке, преследуемом и съедаемом собакой (см.: Русская народная драма XVII–XX веков. М., 1953. С. 114, 122–123)»<sup>2</sup>.

Автор любой гипотезы не обязан приводить какие-либо аргументы в её пользу. А вот его оппонент, сомневающийся в правильности данной гипотезы, даже если она выражена в форме самого простого и категоричного утверждения, увы, должен как-то обосновать свою позицию. Поскольку

---

<sup>1</sup> Крылов А.Е., Кулагин А.В. Указ. соч. С. 182.

<sup>2</sup> Там же. С. 300.

я сомневаюсь в том, что образ собаки из песни В. Высоцкого «восходит к народным кукольным представлениям о Петрушке, преследуемом и съедаемом собакой», постольку оказываюсь вынужденным привести ниже соответствующие доводы.

Для начала обратимся к текстам, на которые ссылаются исследователи. В первом случае (с. 114 указанного ими издания) – это финал прозаического описания кукольного действия: «Прибегает рычащая Собака. Петрушка видит, что его дело уже плохо, пробует обратиться за помощью к музыканту, но получает отказ и старается умаслить собаку ласковыми названиями, гладит и приговаривает: «Шавочка, душечка! Орелочка!», но собака неожиданно хватает его за нос и тащит, а Петрушка, не успев поблагодарить публику за внимание, только кричит, намекая на свой нос: «Моя табакерка! Моя скворешница!..» – и при общем хохоте скрывается за ширмами. Приумолкнувший шарманщик опять начинает вертеть шарманку и наигрывает русскую песню».

Второй отрывок – окончание пьесы (с. 122-123 той же книги, на которую ссылаются исследователи):

*«...Является Собака внушительных размеров и хватает Петрушку за рукав. Петрушка (кричит.) Пошел!.. Пошел!.. Музыкант, оборони меня!*

*Музыкант. Это собака охотничья; она не укусит. Петрушка (жмется в угол.) Я боюсь... Пошел! Пошел!.. Собака уходит.*

*Петрушка. Постой, музыкант, я палку возьму. (Бежит и возвращается с палкой.) Ну, теперь посмотрим!.. (Зовет.) Кутю!.. Кутю!.. На!.. кутюк, гав, гав, гав!.. Кутюк!.. гр! гр!..*

*Вбегает Собака и бросается на Петрушку. Тот бьет ее по голове, но Собака обезоруживает его, вырвав палку. Собака убегает.*

*Петрушка. Кутюк, кутюк, кутюк, на!..*

*Является Собака.*

*Петрушка. Музыкант, она укусит меня?*

*Музыкант. Нет. Она смирная.*

*Петрушка (подходит осторожно к Собаке и старается ее приласкать). Кутю, кутю, кутюшечка!.. Собака, собачка, собачечка!.. Сучечка!.. Сучечка! (Подходит все ближе.)*

*В это время собака схватывает Петрушку за голову и начинает трепать. Петрушка отчаянно кричит. Собака его*

уносит за кулисы. Выскакивает другой (кукла, одетая паяцем) и кричит публичке.

*Паяц.* Кончилось дело. Петрушку собака съела. Одно кончается – другое начинается. Пожалуйста, заходите, Петрушку посмотрите».

Что здесь общего с текстом В. Высоцкого? Если ответить словами А.С. Пушкина, то, как мне представляется, «ничего иль очень мало»: приблудная собака в начале песни и просто собака в финале кукольного действия. Отсутствие значимого сходства, как мне представляется, заключается даже не в том, что кукольная собака не пристаёт к Петрушке и вовсе не преследует его, а просто нападает и утаскивает долой со зрительских глаз (либо, как мы видим во втором отрывке, Петрушка сам «пристаёт» к собаке и дразнит её).

Важнее то, что в рассматриваемом эпизоде народный кукольный театр (в отличие от песни В. Высоцкого) не имеет дела с абстракцией (судьба, рок и т.д.), он абсолютно предметен и конкретен. Собака из театра Петрушки – собака – и только. Да и вообще, она – чисто служебный (и потому легко варьированный) персонаж, о чем неоднократно писали фольклористы и театроведы. Например, А.Ф. Некрылова и Н.И. Савушкина о финале комедии: «В большинстве дошедших до нас вариантов Петрушка попадает в лапы собаки, черта, домового<sup>1</sup>, которые уносят его вниз, тем самым ставя точку в представлении. Этот **чисто формальный, композиционный приём** обычно обставлялся как весёлая смерть, "невсамде-

---

<sup>1</sup> Также появлялись такие персонажи, как Барашек, Смерть (последнюю, пожалуй, можно рассматривать как абстракцию). Однако Петрушка в некоторых постановках обращался с этой абстракцией неуместно конкретно и побеждал её малоприличным, но характерным для народной смеховой культуры способом). Подробнее см.: Голдовский Б.П., Смелянская С.А. Театр кукол Украины. Страницы истории. Сан-Франциско, 1998. С. 56. По-видимому, этот вариант пьесы был тоже достаточно распространён, и именно его имел в виду М. Горький, упомянув в своём докладе на Первом всесоюзном съезде советских писателей 17 августа 1934 г. Петрушку, побеждающего «доктора, попа, полицейского, чёрта и даже смерть» (Горький М. Собрание сочинений в 30 томах, т. 27. М., 1953. С. 698).

лишняя"»<sup>1</sup>. Схожее мнение высказывает и К.А. Смолина (Кокшенёва): «Такая символическая смерть Петрушки воспринималась как **формальный конец спектакля**, так как герой вновь оживал и снова оказывался на ширме»<sup>2</sup>.

При всём моём большом и искреннем желании (равно как и при таком же моём уважении к А.Е. Крылову и А.В. Кулагину) я никак не могу увидеть ни в этих, ни в иных известных мне «петрушечных» текстах явный прообраз песни В. Высоцкого. Хотя, конечно, если при сравнении разных явлений установить и принять низкий «порог схожести», то можно разглядеть сходства там, где при более жёстких требованиях к «похожести» их обнаружить не удастся. Но оправдан ли такой подход? В фольклорном театре Петрушки (кроме варьироваемых собаки-барашка-черта-смерти-домового) обычно фигурируют такие постоянные и, пожалуй, значительно более «осмысленные» персонажи, как Невеста Петрушки, Цыган и его Лошадь, Доктор, Немец (иностранец), Солдат (военный), Городовой (страж порядка). Если мы кукольную Собаку признаем в качестве прообраза персонажа «Песни о Судьбе», то почему бы и их всех (подобно Собаке) тоже не рассматривать в качестве тех предтеч, к которым «восходят» одноименные образы, в текстах В. Высоцкого встречающиеся? Или хотя бы только «коней-лошадей» и «врачей-докторов»? Но, думаю, такое (теоретически возможное) утверждение вряд ли поможет нам в понимании произведений В. Высоцкого даже в качестве весьма осторожно и максимально корректно высказанного предположения.

Впрочем, А.Е. Крылов и А.В. Кулагин пишут, что образ собаки из песни В. Высоцкого именно «**восходит**» к народным кукольным представлениям о Петрушке, что не предполагает утверждение прямой и непосредственной связи названных объектов, поскольку «**восходить**» что-либо к чему-либо может через множество промежуточных звеньев. Но поскольку сам я, признаться, не могу не только продемон-

---

<sup>1</sup> Фольклорный театр / Сост., вступ. ст., предисл. к текстам и коммент. А.Ф. Некрыловой, Н.И. Савушкиной. М., 1988. С. 256.

<sup>2</sup> Смолина К.А. Сто великих театров. М., 2001. С. 43.



стрировать эту цепочку «восхождения», но даже представить себе составляющие её избранные звенья-этапы, постольку буду всё-таки ждать разъяснения от авторов обсуждаемой (и для меня – откровенно сомнительной) гипотезы.

Возвращаясь же к непосредственному рассмотрению «Песни о судьбе», заметим, что здесь в сферу интертекстуальных отношений при желании (и даже некотором подъёме «порога схожести» по сравнению со случаем кукольной Собаки) может быть включена пословица «Судьба – не собака, палкой не отобьёшься» или – почему бы нет? – «Собака Баскервилей»<sup>1</sup> А.К. Дойля, или увязавшийся за красногвардейским патрулем и не отстающий от него «нищий пес голодный» из «Двенадцати» А.А. Блока, который то ли ещё «пёс холодный», безродный и шелудивый, то ли уже «волк голодный»; или – «борзые вежлецы» (т.е. гончие собаки), с которыми (или в образе которых) заглавный персонаж древнерусской повести о Горе-Злочастии преследует «добра молодца»; можно вспомнить драматическую поэму И.В. Гёте «Фауст», её заглавного персонажа и пристававшего к нему в образе чёрного пуделя Мефистофеля... Кстати сказать, и повествователь в романе Ф.М. Достоевского «Униженные и оскорблённые», излагая историю Смита и его пса Азорки, как раз вспоминает произведение И.В. Гёте и говорит при этом именно о судьбе<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> В повести излагается история Гуго Баскервиля, за которым, как сообщил очевидец, «молча гналась собака, и не дай мне боже увидеть когда-нибудь такое исчадие ада у себя за спиной!» А потом дружки Гуго увидели следующую картину: «Над Гуго стояло мерзкое чудовище – огромный, черной масти зверь, сходный видом с собакой, но выше и крупнее всех собак, каких когда-либо приходилось видеть смертному. И это чудовище у них на глазах растерзало горло Гуго Баскервилю и, повернув к ним свою окровавленную морду, сверкнуло горящими глазами».

<sup>2</sup> Вот этот текст о «несчастной собаке»: «...С первого раза, как я её увидал, тотчас же пришло в голову, что это, может быть, какой-нибудь Мефистофель в собачьем виде и что судьба её какими-то таинственными, неведомыми путями соединена с судьбою её хозяина. (...) Когда оба они шли по улице – господин впереди, а собака за ним следом, – то ее нос прямо касался полы его платья, как будто к ней приклеенный».

Кроме того, В. Высоцкому могли вспомниться и послужить в качестве одного из поводов для использования в своей песне образа собаки, сопровождающей персонажа, финальные строки стихотворения М.А. Светлова (1903-1964) «Дон-Кихот» (1929 г.): «Слава грустной собакой // Плетётся за мною». Как отмечает А.Б. Сёмин<sup>1</sup>, в начале 1960-х гг. Владимир Туриянский сочинил на эти стихи песню, которая в ругательной статье Г. Мушты и А. Бондарюка была приписана В. Высоцкому и процитирована: «Высоцкому приятна такая слава, которая "грустной собакой плетётся" за ним»<sup>2</sup>. Зная острую реакцию В. Высоцкого на эту статью в целом и на приписывание ему чужих песен в частности, можно предположить, что образ этой «грустной собаки» должен был надолго остаться в памяти поэта, даже если тот не был знаком ни со стихотворением М.А. Светлова, ни с песней В.Л. Туриянского.

ОНА, КОГДА НАСЫТИТСЯ, ВСЕГДА ПОДОЛГУ СПИТ. // ТОГДА Я ГУЛЯЮ – образ этой спящей судьбы-собаки, от которой временно оказывается независимым человек, может вызывать ассоциации с некоторыми русскими поговорками-выражениями и их иноязычными аналогами: «Не буди лихо пока оно тихо», «Не буди спящего пса: пёс спит, а ты мимо», «Не будите спящую собаку». Последнее выражение в качестве ключевых слов и главного смысла произведения прозвучало в телевизионном спектакле «Опасный поворот» (Мосфильм, 1972), созданном по одноименной пьесе («Dangerous Corner», 1932) Дж.Б. Пристли (1894-1994). В пьесе английского драматурга под спящим псом подразумевается скрываемая правда, открытие которой может быть опасным. Пьеса эта, «обличающая лживую мораль буржуазного общества», многократно ставилась в различных театрах СССР с 1939 г.

ПСА ОХРАНЯЮ, // САМ ВОЮ, САМ ЛАЮ – ср. у М.И. Ножкина: «Не спит собака, дачу охраняет, – // И я не сплю, – собаку стерегу» («Быт», 1962).

---

<sup>1</sup> Сёмин А.Б. «Чужие» песни Владимира Высоцкого. Воронеж, 2012. С. 278.

<sup>2</sup> Мушта Г., Бондарюк А. О чём поёт Высоцкий // Советская Россия, 1968, 9 июня. Доступ в интернете: [http://irrkut.narod.ru/stati/ochem\\_poet-1.htm](http://irrkut.narod.ru/stati/ochem_poet-1.htm).

ПОЙДУ К ПАЛАЧУ, – // ПУСТЬ ВЗДЁРНЕТ НА РЕЮ, // А Я ЗАПЛАЧУ – эта фраза, используемая в рефрене песни, может показаться странноватой. Рея (рей), как известно, – горизонтальная переключина на мачте корабля, использовавшаяся главным образом для прикрепления парусов. В «морских» песнях В. Высоцкого рея устойчиво ассоциируется с повешением («Двух негодяев вздёрнули на рею...», «Болтается петля // На рее, по повешенным скучая»), что могло придти из приключенческой литературы «про пиратов». Однако в составе корабельных экипажей как таковая должность палача отсутствовала, а при возникновении соответствующей потребности эту неприятную функцию выполнял либо кто-то «по совместительству» (на русском флоте – профос), либо добровольцы. Но даже если допустить, что какой-то палач всё-таки обитает на каком-то корабле, на который может прийти герой песни, то предположение о том, что этот морской палач повесит на рее собаку-фортуну представляется малоубедительным. Или возможен такой абсурдный алгоритм действий персонажей: герой идет со своей судьбой к сухопутному палачу, потом они все вместе отправляются в порт на корабль, где этот палач-живодёр за деньги производит экзекуцию. Как видим, вся эта «несуразица» связана с кораблем как местом казни. А «корабельная» тема в комментируемой фразе появляется из-за *реи*, понимаемой как часть оснастки судна.

Можно предположить, что «рея» в этом тексте В. Высоцкого функционирует только как часть устойчивого словосочетания «вздёрнуть на рею», значение которого – умертвить повешением. В пользу такого понимания этой «странной» фразы говорит тот факт, что В. Высоцкий не был одинок в подобном использовании выражения «вздёрнуть на рею» – например, в переделках фольклорной песни «Гоп-со-смыком», относящихся к периоду Великой Отечественной войны 1941-1945 гг., немецкий армейский офицер, к флоту никакого отношения не имеющий, грозит пленному красноармейцу: «Вздёрнем мы тебя на рейку, // Запоёшь, как канарейка»...

Или ещё проще: «рея» в рассматриваемом тексте В. Высоцкого – это просто горизонтальная перекладина, к корабельным мачтам отношения не имеющая.

ВЛИЛ СТАКАН ВИНА ДЛЯ ХРАБРОСТИ В ФОРТУНУ – тема выпивки, сопряженная с образами судьбы, присутствует и в «Двух судьбах» (1976) В. Высоцкого (Кривая и Нелегкая, две судьбы-старухи, подпаваемые персонажем песни, определены как «пьянь с ханыгою»). ФОРТУНА – лат. *Fortuna* – древнеримская богиня счастья, случая и удачи. В творчестве В. Высоцкого «фортуна» часто выступает в качестве синонима слова «судьба». Схожим образом функционирует многозначное слово *la fortune* во французском языке (одно из его основных значений – «судьба»).

НИ ДНЯ БЕЗ СТАКАНА – в последнем слове использован просторечный (нелитературный) вариант ударения. Латинское выражение «Nulla dies sine linea» («Ни дня без линии» – о принципе жизни профессионального художника-труженика) в России традиционно переводилось как «Ни дня без строчки»; так же называлась книга Ю.К. Олеши (1899 - 1960), вышедшая в 1961 г. и имевшая большой успех. В черновой рукописи В. Высоцкого строка «С тех пор ни дня без стакана» имела продолжение: «Ни строчки без вина». Таким образом, аллюзия на название книги Ю.К. Олеши становилась совершенно очевидной и несколько бестактной, учитывая имевшие место слухи о том, что Ю.К. Олеша врагом бутылки (мягко говоря) отнюдь не являлся.

Я БЫ В НЬЮ-ЙОРКЕ – впервые в США и в Нью-Йорке, в частности, В. Высоцкий оказался во второй половине июля 1976 г.<sup>1</sup> (т.е. песня была написана перед этой поездкой, судя по датировке известных фонограмм авторского исполнения). В.И. Новиков отмечает: «Тут же и о "Нью-Йорке", о возможности бегства из России, которая перед Высоцким открывалась. Причем сказано настолько ясно, что и комментировать не приходится»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Подробнее см.: Цыбульский М.И. Планета Владимир Высоцкий. М., 2008. С. 457-459.

<sup>2</sup> Новиков В.И. В союзе писателей не состоял. М., 1991. С. 21.

НЬЮ-ЙОРКЕ – НОРКЕ – эта рифма будет повторена в стихотворении В. Высоцкого «Куда всё делось и откуда что берётся...» <1979> применительно к теме эмиграции: «Ну что с того, что он одет весь в норке, // Что скоро едет, что последний сдал анализ, // Что он одной ногой уже в Нью-Йорке!...»<sup>1</sup>.

ХОДИЛА БЫ В НОРКЕ, // НОСИЛА ПАРЧУ – норковая шуба (манто) и парчовое<sup>2</sup> одеяние как объекты мечтаний принадлежат уже не приبلудной собаке, а женщине, в которую эволюционировал изначальный образ.

ЗА МНОЮ ПЁС... СУДЬБУ – НА ЗАКОРКИ... ОБЕРНУЛАСЬ РОКОМ, – // И, СЗАДИ ПРЫГНУВ НА МЕНЯ, СХВАТИЛА ЗА КАДЫК. // МНЕ ТЯЖКО ПОД НЕЮ – в целом сюжет песни воспроизводит архетипические представления о нечистой силе и её союзниках (ведьмы, колдуны, оборотни, вампиры), которые вскакивают на плечи человека и используют его в качестве средства передвижения. Такой образ злой силы, запрыгивающей сзади на шею, плечи или спину жертвы, характерен для европейского фольклорного сознания (хотя и не только европейского<sup>3</sup>). Наибольшее распространение и популярность подобные существа получили в фольклоре немецкоязычных народов и славян, но встречаются также у шотландцев и англичан (см., например, упомянутую выше повесть А.К. Дойля, её «мистическую» завязку); впервые данный тип нечисти был описан в Испании на рубеже XII–XIII веков<sup>4</sup>. В немецкой мифологии, языке и, соответственно, фольклористике, есть даже специальное слово, означающее этот тип злой силы – «der Aufhocker» – ауфхокер («вскакива-

---

<sup>1</sup> Отмечено А.Б. Сёминым.

<sup>2</sup> «Парча – шелковая ткань, протканная золотом, серебром» (Даль В.И. Толковый словарь... Т. 3. М. 1955. С. 20).

<sup>3</sup> Например, на плечах Синдбада-морехода, героя арабских сказок, оказывается старик, который терроризирует Синдбада до тех пор, пока тот не опьяняет его вином и благодаря этому получает возможность сбросить на землю свою мерзкую ношу (Пятое путешествие Синдбада, ночи № 557-558).

<sup>4</sup> Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Bd. 1. В.-N.Y., 1987. S. 677.

тель»), которым мы тоже воспользуемся в дальнейшем в русской транскрипции<sup>1</sup>.

Немецкий аухокер «часто сопровождает свои жертвы в облике внешне игровой собачки, но при этом он увеличивается в размере, потом запрыгивает им на спину и не позволяет себя стряхнуть. С каждым шагом он становится всё тяжелее, а несущего его человека охватывает смертельный страх; в конце концов человек падал в полном изнеможении и всю оставшуюся жизнь нёс печать этого переживания, терял рассудок или умирал вскоре после того случая»<sup>2</sup>. Изначальная «собачья» внешность аухокера не единственная, но наиболее распространённая<sup>3</sup> и, видимо, наиболее древняя, возможно, связанная с реальной опасностью нападения волка, позднее заменённого (в более актуальную для европейца) собаку или оборотня (Werwolf, человек-волк).

Оборотничество, как известно, есть излюбленное занятие ведьм, особо предпочитающих принимать образы собак и кошек, что, впрочем, не мешает им и в своем натуральном женском облике запрыгивать на закорки мужчинам, а потом «до упаду» кататься на них. Заметим, что тема оборотничества прямо заявлена и в песне В. Высоцкого: выпившая лишку Судьба-Фортуна *«обернулась Роком»*.

---

<sup>1</sup> Существительное Aufhocker, которое мы весьма приблизительно перевели как «вскакиватель», образовано от непереходного глагола aufhocken (auf + Akkusativ) – влезать, садиться (на что-либо); переходный глагол aufhucken имеет значение «взваливать (груз на спину), сажать кого-либо на плечи (на закорки). Ю.А. Шаулова: «глагол "hocken" в немецком языке по значению выражает скорее статичное, а не динамическое действие. То есть не "запрыгнул", а скорее "сидел" (Hocker – табурет, hocken – сидеть на корточках). У этого глагола этимологически основная коннотация – сидеть согнувшись, наклонившись, сгорбившись (у Дудена: sich biegen, sich bücken, sich ducken)».

<sup>2</sup> Доступ в интернете: <http://de.wikipedia.org/wiki/St%C3%BCpp>  
Статья основана на материалах, собранных и исследованных несколькими поколениями немецких фольклористов, начиная с братьев В. и Я. Гримм.

<sup>3</sup> В английской мифологии фигурирует схожая с классическим немецким аухокером «Чёрная собака» (Black Dog).

В целом образ ауфхокера оказался настолько живуч, распространен и универсален, что, как справедливо заметил А.И. Сонни, его повадки и весь комплекс представлений о нём в народном сознании «перенесен был на всё, что мыслится неотвязчиво преследующим человека»<sup>1</sup> (нужда, горе, несчастье, неудача, болезнь, судьба, смерть). Разнообразные ауфхокеры достаточно часто встречаются в сказках и легендах разных народов, а также в литературе, ориентированной на фольклор, например, в повести Н.В. Гоголя «Вий» (и в редуцированном виде – в его же повести «Майская ночь или Утопленница»).

Однозначно определить литературный, фольклорный или иной (например, кинематографический) материал, послуживший В. Высоцкому прообразом его песни, вряд ли возможно. Тем более, что этот прообраз вообще может быть и не из сферы искусства и художественного творчества. Представления об ауфхокерах сохранились в бытовом сознании людей XX века (в игровой и суеверной сферах, в частности). По крайней мере, в моём детстве (1960-е годы) практиковалась такая шутка: подкрасться сзади к товарищу, запрыгнуть ему на спину, крепко обхватить руками его шею и заорать – «Неси меня, я раненый командир!». Обычно жертва покорно тащила командира-ауфхокера, делая пять-десять шагов вперёд (видимо, тут действовало табу на сбрасывание ауфхокера, получившее у советских детей военно-патриотическую мотивировку). Допускаю, что малолетние российские ауфхокеры предшествующих времён выражали необходимость катания их на закорках какими-то иными словами, возможно, имеющими некий потусторонне-мистический смысл<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Сони А.И. Горе и Доля в народной сказке) // Пучков А.А. Адольф Сонни, киевлянин: К истории классической филологии в Императорском университете св. Владимира. Киев, 2011. С. 220.

<sup>2</sup> С.М. Шаулов сообщил мне об известном ему фольклорном образе (детский персонаж-урашитель), которого называли Хокой (тип Буки или Бабая). Хока, по-видимому, происходит от нижненемецкого Хукуп (Huckup, аналог рейнского и верхненемецкого ауфхокера). Да упомянутые Бука с Бабаем, по-видимому, родственны западнославянским Bubak/Bobak, тоже иногда описываемым в качестве ауфхокеров.

На удивление полно представлены истории, связанные с ауфхокерами, и в современном русском фольклоре: например, в книге «Былички и бывальщины Воронежского края» (Составитель Т.Ф. Пухова. Воронеж, 2008) приведено множество повествований на интересующую нас тему. Для нас же весьма ценно и значимо то, что записаны они (почти все) со слов современников В. Высоцкого. При этом следует отметить, что воронежские ауфхокеры второй половины – конца XX века ничем принципиально не отличаются от своих стародавних немецких собратьев с берегов Рейна и даже в деталях оказываются схожи с ними!

Это, конечно, говорит о высокой степени архетипичности данного образа, получившего еще одну свою реализацию в прокомментированной песне В. Высоцкого.

### РАЙСКИЕ ЯБЛОКИ (1978)

– Да, рай, пожалуй, не таков,  
каким я его себе представлял.  
– ...Здесь та же Российская империя,  
даже построже.

Марк Твен  
(«Путешествие капитана Стормфилда в рай», 1907)

Известны 8 фонограмм авторского исполнения этой песни, из которых 4 были записаны в 1978 г. и 4 – в 1979 г. Варианты названия: «Про райские яблоки», «Песня о райских яблоках».

«Песня, которая еще не имеет названия. Возможно, будет называться "Жди меня"» (декабрь 1978); «Песня эта называется... Она тоже посвящена женщине, которая долго ждала. Я бы ее назвал "Жди меня", но, к сожалению, так уже было. Поэтому пусть она будет без названия» (декабрь 1978);



«Еще одна песня тоже на эту же тему<sup>1</sup>, называется она "Райские яблоки"» (февраль 1979); «...У меня тут дамы выглядели как-то неблагоприятно<sup>2</sup>... И поэтому я сейчас хочу спеть совсем новую песню, которая называется "Песня о райских яблоках". Это – баллада, она длинная, но потерпите» (май 1979).

Помимо двух известных «устных» редакций этой песни (ранняя и поздняя) А.Б. Сёмин предполагает возможное существование третьей (с добавкой пятистопно-ямбических пятистиший, присутствующих на двух черновых рукописях: в одном случае они написаны подряд, во втором – завершают тринадцатистрочные строфы текста)<sup>3</sup>. На настоящий момент итоговой авторской редакцией «Райских яблок» следует считать текст, опубликованный А.Е. Крыловым.

УБИЕННЫХ ЩАДЯТ, ОТПЕВАЮТ И БЫЛЮЮТ РАЕМ – *отпевание* – церковный обряд (чин), совершаемый над усопшим перед погребением; согласно церковной традиции, умерших насильственной смертью называют «убиенными». Персонаж песни В. Высоцкого демонстрирует не церковные, а народно-религиозные представления о том, что все «убиенные» обязательно будут в раю. Эти представления возникли под влиянием христианства, боровшегося с традиционными языческими верованиями в то, что умершие «неестественной» смертью (дети, молодёжь, убитые, казненные и т.д.) становятся в загробной жизни демонами, ненавидящими живых и мстящими им за свою преждевременную смерть.

Ни православная, ни другие христианские церкви не придерживаются такого мнения, что все «убиенные» обязательно будут в раю (хотя перенесенные страдания убитых могут приблизить их к Богу). В тексте В. Высоцкого важнее противопоставление «убиенных» *самоубийцам*,

---

<sup>1</sup> Здесь «той же темой» поэт называл тему посмертного бытия и предлагал послушать «весёлые потусторонние песни». «Райские яблоки» были им исполнены после «Весёлой покойницкой».

<sup>2</sup> Ранее были исполнены песни «Ой, где был я вчера», «Про речку Вачу», «Песенка про прыгуна в высоту».

<sup>3</sup> См.: Сёмин А.Б. «О "Райских яблоках"» С. 179 данного издания.

которых не отпевают и грех которых не может быть прощен ни с церковной, ни с народно-религиозной точек зрения.

НЕ СКАЖУ ПРО ЖИВЫХ, А ПОКОЙНИКОВ МЫ БЕРЕЖЁМ – схожие идеи ранее высказывались В. Высоцким в «Весёлой покойницей» (1970).

И УДАРИТ ДУША НА ВОРОВАННЫХ КЛЯЧАХ В ГОЛОП – эта песня имеет ряд значимых переключек с другими произведениями В. Высоцкого. В данном случае возникает ассоциация с «Конями привередливыми» (1972): «И в санях меня *галопом* повлекут по снегу утром». В обеих песнях кони выступают как «заупокойные» животные, как средство переправы в «мир иной», связанное с судьбой поэта. «*Ворованные*» клячи – не свои, случайные – как те «*привередливые*» кони, которые «*попались*».

П.Е. Фокин видит в комментируемой строке лирическое переосмысление темы из стихотворения Н.С. Гумилёва «Смерть» (1916): «Свод небесный будет раздвинут // Пред душою, и душу ту // Белоснежные кони ринут // В ослепительную высоту»<sup>1</sup>. Представляется более вероятным то, что оба поэта в своих произведениях обращаются к архетипическому образу коней как заупокойному животному, хотя и генетическая связь текста В. Высоцкого со стихотворением Н.С. Гумилёва тоже теоретически возможна.

В ДИВНЫХ РАЙСКИХ САДАХ НАБЕРУ БЛЕДНО-РОЗОВЫХ ЯБЛОК – понимание рая как сада восходит к Библии, повествующей о том, что «и *насадил* Господь Бог рай в Едеме на востоке» (Быт., 2:8). Здесь же говорится о том, что помимо иных деревьев, «приятных на вид и хороших для пищи», там были «дерево жизни посреди рая и дерево познания добра и зла» (Быт., 2:9). Адаму было запрещено есть плоды с дерева познания добра и зла (про аналогичный запрет касательно дерева жизни в Библии прямо не говорится). Как известно, Адам и Ева, спровоцированные змеем, съели плод с дерева познания добра и зла, за что были Богом изгнаны из

---

<sup>1</sup> Фокин П.Е. [Комментарии] // Высоцкий В.С. Не кричи нежных слов, не кричи... СПб., 2012. С. 35.

рая. «И сказал Господь Бог: вот, Адам стал как один из Нас, зная добро и зло; и теперь как бы не простер он руки своей, и не взял также от дерева жизни, и не вкусил, и не стал жить вечно» (Быт., 3:22). В Апокалипсисе (Откровение Иоанна Богослова) тоже говорится о находящемся посреди рая древе жизни, плоды которого дано вкушать «побеждающему» (Откр., 2:7). Дерево это – «двенадцать раз приносящее плоды, дающее на каждый месяц плод свой; и листья дерева – для исцеления народов» (Откр., 22:2).

Плод, который Ева сорвала с «древа познания добра и зла», в европейской традиции считается **яблоком**. Аналогично представляются и плоды с райского древа жизни: «райские яблоки, молодильные яблоки, золотые яблоки Гесперид, яблоки Идунн в "Младшей Эдде"»<sup>1</sup>. Эти яблоки с райского древа жизни в коллективном сознании разных народов являются символом любви, плодородия и жизни. В частности, у славян яблоки играют важную роль в свадебных, родильно-крестильных и похоронно-поминальных обрядах<sup>2</sup>.

В России «райскими яблоками», «райкой» называют (возможно, из-за повышенной сравнительно с иными яблонями жизненной силой) различные сорта ранетки, – холодоустойчивые полукультурные яблони (гибриды дикой сибирской яблони с культурными сортами), обильно дающие красивые, но мелкие и невкусные плоды позднего созревания («зимние»), в основном используемые только для приготовления варенья и компотов.

Кража волшебных яблок – распространённый мотив русских фольклорных сказок. Как отмечал В.Я. Пропп, «весь миф о Геракле, добывающем яблоки Гесперид, очень близок к сказке о молодильных яблоках, причем сказка даже архаичнее, сохранив за яблоками их магическое действие, тогда как в мифе о Геракле они своего рода "диговинка"»<sup>3</sup>. Сказочно-

---

<sup>1</sup> Топоров В.Н. Древо жизни // Мифы народов мира. Т.1. М., 1991. С. 397.

<sup>2</sup> Подробнее см.: Мадлевская Е.Л. Русская мифология. Энциклопедия. М., 2005. С. 245-250.

<sup>3</sup> Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986. С. 296.

мифологическая тема добычи райских яблок, в свою очередь, породила ряд произведений, рассказывающих о проникновении в рай (на небо) персонажа-проныры (хитреца, трикстера, вора), который похищает волшебные предметы (или еду) и спускается на землю<sup>1</sup>. Некоторые из подобных текстов, возможно, учитывались В. Высоцким при создании «Райских яблок».

Н.М. Рудник (Сегал), насколько мне известно, первая указала на связь «Райских яблок» В. Высоцкого с блатной песней «Гоп-со-смыком» и тюремно-лагерными модификациями романса на стихи А.М. Жемчужникова «Осенние журавли» (1871): «Характерная для блатной песни ирония и бравада как необходимый смеховой компонент ... соединяется в "Райских яблоках" с мелодией и эпической интонацией пятистопного анапеста знаменитого романса "Журавли"»<sup>2</sup>. Действительно, в некоторых вариантах песни «Гоп-со-смыком» (в том числе ставшим широко известным в исполнении Л.О. Утёсова) персонаж – субъект речи – попадает в рай, где занимается своей привычной «работой» и, как точно выразился С.В. Свиридов, «утверждает особую воровскую посмертную судьбу и особое воровское бессмертие»<sup>3</sup>. С.Ю. Неклюдов так пересказывает наиболее полный (сводный) сюжет песни «Гоп-со-смыком»: «Её герой – вор, пьяница, картёжник, уличный хулиган, "не вылазющий" из тюрьмы, – умирает (или гиб-

---

<sup>1</sup> См. раздел «Человек на том свете» в «Сравнительном указателе сюжетов. Восточнославянская сказка» (Л., 1979. С. 201-203). Схожие сюжеты присутствуют и в фольклоре других народов, в частности, мировую известность получила английская сказка «Джек и бобовый стебель» (Jack and the Beanstalk). Японский полнометражный мультфильм, созданный по её мотивам (1974), широко демонстрировался в советском кинопрокате с 1976 г.

<sup>2</sup> Сегал (Рудник) Н.М. Мир наизнанку В. Высоцкого // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2009-2010. Воронеж, 2011. С. 29.

<sup>3</sup> Свиридов С.В. «Прекрасная подделка»: к вопросу о происхождении одной уличной песни // Вестник Российского государственного университета им. И. Канта. Вып. 8: Сер. Филологические науки. Калининград, 2011. С. 164.

нет в неудачном "деле"). После смерти он попадает в ад (где учиняет дебош из-за того, что там нет водки) и в рай (где берётся за свое привычное ремесло, тем более, что и тамошние обитатели занимаются делами, совершенно неподобающими для ангелов и святых). С награбленным добром герой возвращается на землю и живёт богато вплоть до своей "окончательной" смерти, после которой, впрочем, снова оказывается на небе»<sup>1</sup>. Далее исследователь отмечает в этой песне несомненное «структурное сходство с волшебной сказкой».

В качестве возможных претекстов комментируемой песни В. Высоцкого можно назвать и целый ряд иных произведений мировой литературы и фольклора, связанных с темой хождения на «тот свет» (некоторые из них будут нами упомянуты далее)<sup>2</sup>. В. Высоцкий в своей песне использует различные и многообразные сказочные, библейские, мифологические, литературные и фольклорные мотивы, связанные с образами рая, райских и сказочно-мифологических яблок. И всё-таки сюжетной доминантой произведения В. Высоцкого

---

<sup>1</sup> Неклюдов С.Ю. "Гоп-со-смыком" – это всем известно... // Фольклор, постфольклор, быт, литература. Сб. статей к 60-летию Александра Федоровича Белоусова. СПб., 2006. С. 68.

<sup>2</sup> Первой имеет смысл назвать повесть французского писателя и философа Э.С. Сирано де Бержерака (H.S. Cyrano de Bergerac, 1619 - 1655) «Иной свет, или Государства и империи Луны» (1650). Это произведение могло быть интересным В. Высоцкому и как один из самых ранних образцов научно-фантастической литературы, и как сочинение человека, изобразить которого актер Высоцкий хотел в фильме режиссера Рязанова (1969 г.). Главный персонаж этой повести попадает в рай, откуда его выгоняют за атеистические взгляды. Как сообщает повествователь, Илья пророк «...схватил меня и силой потащил к вратам. Когда мы подошли к большому дереву, ветви которого, отягощенные плодами, склонялись чуть не до самой земли, он сказал: "Вот древо знания, от которого ты бы мог почерпнуть непостижимые познания, если бы не был неверующим". Только успел он это произнести, как я, делая вид, что мне дурно, с намерением упал на одну ветку, с которой ловко сорвал одно яблоко..."» (Сирано де Бержерак. Иной свет или Государства и империи Луны. М.-Л., 1931. С. 167-168).

является именно сказочный мотив путешествия героя в иной мир за волшебными яблоками, контаминированный с темой и образами христианского рая.

ЖАЛЬ, САДЫ СТРОЖАТ – согласно Библии, после изгнания Адама и Евы из Рая, Господь Бог «поставил на востоке у сада Едемского херувима и пламенный меч обращающийся, чтобы охранять путь к дереву жизни» (Быт. 3:24). Обратим внимание на то, что объектом охраны является именно дерево жизни.

СПЛОШНОЕ НИЧТО – БЕСПРЕДЕЛ – слово «беспредел» в значении «крайняя степень беззакония, беспорядка» (Словарь С.И. Ожегова) или «действия и порядки, безусловно выходящие за пределы писанных и неписанных законов», вошло в активный фонд русского языка в самом конце 1980-х; ранее это слово использовалось исключительно в криминальной субкультуре, означая грубое нарушение «воровских понятий», «воровского закона». По свидетельству В.И. Туманова, поэт впервые услышал это выражение от него<sup>1</sup>. В ближайшем контексте произведения «*беспредел*» может восприниматься двояко: во-первых, в вышеприведённом значении (беззаконие-беспорядок) и, во-вторых, как пространственное понятие «отсутствия предела», безграничность, «сплошное ничто». В стихотворении В. Высоцкого «Я прожил целый день в мире // Потустороннем...» (1975) так говорится о том свете: «Зову туда, где благодать // И *нет предела*. // Никто не хочет умирать – // Такое дело». Беспредельность иного мира становилась предметом поэтических размышлений В. Высоцкого и ранее. Например, в двух исполнениях «Коней привередливых» (начало 1972 г.) зафиксирован вариант строки, в которой герой просит коней продлить «путь к последнему пределу», за которым, как можно предположить, должно быть нечто за- и беспредельное.

И СРЕДИ НИЧЕГО ВОЗВЫШАЛИСЬ ЛИТЫЕ ВОРОТА – «Высоцкий использует условную логику театральных декораций, где дверной проем *означает* стену и делает ее сооружение излишним – (...) – вся песня приурочена к этим во-

---

<sup>1</sup> См.: Туманов В.И. Всё потерять – и вновь начать с мечты... М., 2004. С. 276.

ротам, стена даже не упоминается, в художественном мире её *фактически нет*. А граница есть, так как самими *воротами* она конституирована с полной убедительностью»<sup>1</sup>. Как верно заметил И.Р. Нуретдинов, подобные ворота, стоящие «среди ничего» присутствуют в мультфильме «Волшебник Изумрудного города» (4-я серия «Королевство Бастинды», реж. А.А. Боголюбов, сцен. А.В. Кумма, Творческое Объединение «Экран», 1974 г.).



Ворота эти охраняет Волк, которого озвучивал В. Высоцкий.

В реальной жизни ворота, отдельно стоящие в открытом пространстве и не примыкающие к стенам, имеют символический смысл (таковы, например, триумфальные арки). Также ворота являются символом порога, перехода из одного состояния в другое<sup>2</sup>. Вход в советский ГУЛАГ и выход оттуда, как пишет А.И. Солженицын, в мифологии заключенных тоже

---

<sup>1</sup> Свиридов С.В. Структура художественного пространства в поэзии В. Высоцкого. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2003. С. 66-67.

<sup>2</sup> См. подробнее: Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы. М., 2004. С. 103-107.

представлялись как ворота: «...На лицевой стороне этих ворот для входящего будто бы надпись: "не падай духом!", а на обратной стороне для выходящего: "не слишком радуйся!". И главное, добавляют эски: надписи эти видят только умные, а дураки их не видят»<sup>1</sup>.

**Литые ворота** (из чугуна) достаточно часто использовались в русском зодчестве XIX века, что, весьма вероятно, могло быть известным В. Высоцкому. Примером могут послужить Николаевские ворота в Павловске под Санкт-Петербургом или несохранившиеся ворота в усадьбе Голицыных в московских Кузьминках (в районе их бывшего расположения с 1960-х гг. существует улица Чугунные ворота). Литые чугунные ворота имеются и в усадьбе Измайлово (Москва). Последние служили главным въездом на территорию Измайловского острова, где располагалась Николаевская военная богадельня, пристроенная к величественному зданию Покровского собора. И, хотя ворота эти тоже находились «среди ничего», т.е. не соединялись со стенами-заборами, они имели закрывающиеся полотна (створки). Эти створки к настоящему времени не сохранились, поскольку некогда были сняты за ненадобностью. Может быть, и эти ворота послужили прототипом комментируемого образа?

**ОГРОМНЫЙ ЭТАП ... НА КОЛЕНЯХ СИДЕЛ. (...) НА КОРТОЧКИ (...) С КОЛЕН ПЕРЕСЕЛ** – *этап* здесь – партия перемещаемых заключенных. Советских заключённых при пешем передвижении во время остановки и при выгрузке из транспорта конвоирующие сажали на землю, либо ставили на колени или на корточки, чтобы затруднить им возможный побег<sup>2</sup> (в мемуарной литературе, посвященной советским концентрационным лагерям, имеется множество свидетельств на эту тему). В.И. Туманов (интервью В.К. Перевозчикову): «Это я Володе рассказал про Ванинскую пересыльную тюрьму. При перекличке там заставляли весь этап – несколько тысяч чело-

---

<sup>1</sup> Солженицын А.И. Архипелаг ГУЛАГ. Т. 2. Екатеринбург, 2006. С. 421.

<sup>2</sup> См. об этом: Крылов А.Е., Кулагин А.В. Указ. соч. С. 335.



век – становиться на корточки или на колени. И все равно когда – летом, осенью, зимой...»<sup>1</sup>.

Добавим к сказанному, что переход от позы «колени-преклонения», соответствующей ситуации молитвы, к распространённой зековской бытовой манере сидеть на корточках (и без такового указания конвоя или охраны) соответствует двойственной сути изображаемого В. Высоцким «рая», напоминающего «зону».

Схожим образом описывает массовое прибытие к райским воротам и заглавный персонаж рассказа М. Твена (1835-1910) «Путешествие капитана Стромфилда в рай» (1907): «Тут только я заметил, что в небе черно от миллионов людей, стремившихся туда же. С каким гулом они мчались по воздуху! И вся небесная твердь кишела людьми, точно муравьями... Я опустился, и толпа повлекла меня к воротам».

Я. Гашек (1883-1923), «Похождения бравого солдата Швейка» (1921-1923), сон кадета Биглера (которому приснилось, что он генерал-майор, после смерти от русского снаряда отправившийся в рай на штабном автомобиле): « – Господин генерал, – вдруг перебил его шофёр, – мы у врат небесных, вылезайте, господин генерал. Мы не можем проехать через небесные врата, здесь давка. Куда ни глянь – одни войска. – Задавите кого-нибудь, – кричит он шофёру, – сразу посторонятся!».

Заметим, что в некомических произведениях литературы и фольклора (в отличие от комментируемого произведения В. Высоцкого) прибытие в рай обычно изображается как сугубо индивидуальный акт, не предусматривающий наличие толпы – этапа новоприбывших.

КОРЕННОЙ – (или *коренник* в ранней редакции) лошадь, впрягаемая под дугой в оглобли, центральная в тройке.

РЕПЬИ ИЗ МОЧАЛ ЕЛЕ ВЫДРАЛ И ГРИВУ ЗАПЛЁЛ – мочалами здесь названы, по всей вероятности, растрепавшиеся хвосты и гривы лошадей. Предлагалось и иное толкование (как мне представляется, неверное): в старину из мочала

---

<sup>1</sup> Живая жизнь: Штрихи к биографии Владимира Высоцкого. М., 1998. С. 238.

(т.е. из лубяной части коры молодой липы) изготавливали от-носительно недорогую сбрую, которая в данном тексте может быть под стать «ворованным клячам».

СЕДОВЛАСЫЙ СТАРИК СЛИШКОМ ДОЛГО ВО-ЗИЛСЯ С ЗАСОВОМ...// ... Я УЗНАЛ СТАРИКА ПО СЛЕЗАМ НА ЩЕКАХ ЕГО ДРЯБЛЫХ: // ЭТО ПЕТР СВЯТОЙ – со-гласно христианским представлениям, Святой Апостол Пётр является хранителем ключей от рая, где и встречается умерших. В иконографической традиции изображался с одним, чаще с двумя или (очень редко) с тремя ключами. Выбор ключей в качестве атрибута Святого Петра обусловлен строками из Евангелия от Матфея, в которых Господь говорит апостолу Петру: «..Ты Петр, и на сем камне Я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют ее; *и дам тебе ключи Царства Небесного...*» (Мф. 16:18-19). В евангелиях также рассказано о том, что, согласно предсказанию Христа, апостол Петр трижды от-рекся от него в ночь ареста Спасителя, о чем потом безутешно плакал; мировая художественная традиция предусматривает изображение Апостола Петра плачущим, например картины Д. Фетти «Плачущий Святой Петр» (около 1613), Д. Веласкес «Слезы Святого Петра» (1617-1619), Ж. де ла Тур «Слезы Свя-того Петра» (1646-1648).

Фольклорная православная традиция связывает Свято-го Петра и с райскими яблоками: согласно этим представлени-ям, на Петров день и Преображение (Яблочный спас) апостол Петр трясет райскую яблоню и угощает находящихся в рае детей её плодами.

ЗДЕСЬ МАЛИНА, БРАТВА – «малина» в блатном жаргоне имеет два основных значения: «воровской притон» и «беззаботная, лёгкая жизнь»<sup>1</sup>. Соответственно, и «рай» в блатном жаргоне – «притон, место сбыта краденого»<sup>2</sup>.

НАС ВСТРЕЧАЮТ МАЛИНОВЫМ ЗВОНОМ – по восточнославянским народным представлениям, новопри-бывшие души умерших в раю «встречают звуками труб, коло-

---

<sup>1</sup> Словарь тюремно-лагерно-блатного жаргона (речевой и графиче-ский портрет советской тюрьмы). М., 1992. С. 134.

<sup>2</sup> Там же. С. 205.

кольным звоном, радостной музыкой»<sup>1</sup>. Выражение «малиновый звон» означает приятный, мелодичный и мягкий по тембру перезвон колоколов. Согласно одной из этимологических версий, выражение «малиновый звон» происходит от названия фламандского города Мехелен, (фр. Malines = Малин), где издавна занимались литьём колоколов.

ВСЁ ВЕРНУЛОСЬ НА КРУГ – «многозначная метафора, включающая в себя 1) афоризм «всё возвращается на круги своя», который восходит к Ветхому Завету (Кн. Екклезиаста. Гл. 1, ст. 6: «Идет ветер к югу, и переходит к северу, кружится, кружится на ходу своём, и возвращается ветер на круги своя») и означает, что ничего нет нового на земле и всё с неизбежностью повторяется; 2) концентрическую структуру Ада, изображённую в поэме Данте «Божественная комедия» и состоящую из 9 кругов, в том числе – ледяного озера Коцит в самом страшном 9 круге, где томятся души предателей; 3) название романа А.И. Солженицына о советском мире сталинского времени «В круге первом» (в самиздате с 1966, опубликован за границей – в 1968)»<sup>2</sup>. В свою очередь, как отмечает другой исследователь, классический сказочный сюжет о молодильных яблоках тоже «демонстрирует *модель вечного кругооборота жизни* как на природном, так и на социальном уровнях»<sup>3</sup>.

И РАСПЯТЫЙ НАД КРУГОМ ВИСЕЛ – изображение рая в виде круга, как было сказано выше, вызывает ассоциацию с «кругами ада» из поэмы Данте (рай же в «Божественной комедии» представлен как сфера). Распятие Христа в связи с райским (мировым) деревом в философско-религиозной и культурологической литературе трактуется следующим образом: первозданные Адам и Ева совершили первородный грех возле райского дерева познания, а Спаситель на крестном древе искупил этот грех<sup>4</sup>. Райское дерево жизни (и «мировое де-

---

<sup>1</sup> Белова О.В., Толстая С.М. Рай // Славянские древности. Этнолингвистический словарь в 5 томах. Т. 4. М., 2009. С 397-398.

<sup>2</sup> Фокин П.Е. Указ. соч., С. 35.

<sup>3</sup> Мадлевская Е.Л. Указ. соч. С. 526.

<sup>4</sup> См.: Петрухин В.Я. Загробный мир. Мифы о загробном мире: мифы разных народов. М., 2010. С. 312.

рево») имеет крест как «его трансформацию или изофункциональный ему образ»<sup>1</sup>.

М.М. Шемякин: «Каким-то образом Володе удалось прочесть "Град обреченный" братьев Стругацких<sup>2</sup> и, часто беседуя со мной о рае, аде и чистилище и развивая идею Стругацких, он делал предположение, что, может, и наш благословленный социалистический рай является чистилищем или каким-нибудь филиалом ада. На эту недоступную человеческому разумению тему в моем "визуальном музее" хранится весьма редкая репродукция с немецкой гравюры XVI века,

---

<sup>1</sup> Топоров В.Н. Древо мировое // Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 т. Т. 1. М., 1991. С. 398.

<sup>2</sup> Этот роман А.Н. и Б.Н. Стругацких был написан в первой половине 1970-х годов, опубликован после смерти В. Высоцкого. В романе (или, скорее, большой повести) рассказывается о некоем Эксперименте, в который оказываются вовлечены после смерти люди из разных стран. Повествование содержит ненавязчивое подбелдыкивание идеи построения коммунистического общества, а в целом (как и иные известные мне произведения этих писателей) не поднимается до уровня подлинной сатиры и философии, да и вообще – до уровня высокохудожественной литературы. Всё это, впрочем, могло не помешать В. Высоцкому вновь задуматься о давно интересовавшей его проблеме «жизнь после смерти» и даже стимулировать создание собственного произведения на данную тему. Какие-либо значимые переключки произведения Стругацких и комментируемой песни В. Высоцкого мне обнаружить не удалось.

Здесь же отмечу, что любые предположения о том, что именно послужило тому или иному автору «первотолчком» для создания какого-либо произведения, в большинстве случаев остаются только более или менее корректными предположениями. Так, например, в черновой рукописи В. Высоцкого, содержащей первые наброски будущих «Райских яблок», значится: «В дивном райском саду / натрашу бледнорозовых /яблок. // И начну их бросать по пушистым / седым небесам». Представляется вполне возможным, что поэту вспомнилось стихотворение Андрея Белого «На горах» (1903), содержащее ставшими крылатым выражением слова «В небеса запустил ананасом». Там же действует и некий «горбун седовласый» (ср. «седые небеса» в цитируемом наброске и «седовласый старик» в окончательной редакции песни В. Высоцкого).

изображающая Христа, распятого на дереве. С ветвей свисают яблоки и гроздья винограда. Яблоки – смертельные плоды познания, а виноград символизирует кровь Господню. Распятие вернувшегося "на круги своя" Христа на райском дереве, несущем жизнь и смерть, поразило воображение Володи. "А если там, куда уйдем после смерти, найдем, как в зеркале – нами же сотворенное?" – высказал он тогда страшную догадку, которая стала основной философской идеей его "Райских яблок"<sup>1</sup>.



---

<sup>1</sup> Высоцкий В.С., Шемякин М.М. Две судьбы. Спб., 2011. С. 210.

М.М. Шемякин рассказывает о довольно распространенном в позднее средневековье и эпоху Возрождения визуальном сюжете (что не подвергает сомнению редкость вышеупомянутой гравюры на дереве): в первом томе «Мифов народов мира» среди иллюстраций к статье «Дерево мировое» присутствуют две, изображающие распятие на райском дереве (миниатюра Б. Фуртмейра в молитвеннике епископа Зальцбургского «Дерево жизни и смерти» (1481) и «Христос, распятый на древе жизни» П. да Бонагвидо (начало XIV в.))<sup>1</sup>.

МНЕ – ЧТОБ БЫЛИ ДРУЗЬЯ, ДА ЖЕНА – ЧТОБЫ ПАЛА НА ГРОБ – А.Е. Крылов и А.В. Кулагин полагают, что здесь могли отозваться строки из стихотворения С.А. Есенина «Ответ» (1924): «И нет за гробом // Ни жены, ни друга!»<sup>2</sup>.

НО САДЫ СТОРОЖАТ – И УБИТ Я БЕЗ ПРОМАХА В ЛОБ – возвращение с «того света» обратно в жизнь – постоянный мотив поэтического творчества В. Высоцкого начиная с его ранних песен, где в роли зоны смерти выступали места заключения.

Позднее такое возвращение стало мотивироваться вторичной смертью на «том свете», ср.: «Зря пугают тем светом, – // Тут – с дубьем, там – с кнутом: // Врежут там – я на этом, // Врежут здесь – я на том» (Был побег на рывок, 1977). Или в стихотворении «Я прожил целый день в миру // Потустороннем...» (1975): «А там – порядок – первый класс, // Глядеть приятно. // И наказание сейчас – // Прогнать обратно».

И ПОГНАЛ Я КОНЕЙ ПРОЧЬ ОТ МЕСТ ЭТИХ ГИБЛЫХ И ЗЯБЛЫХ – *гиблое место* – топос волшебных сказок и термин фольклористики.

НО И Я ЗАКУСИЛ УДИЛА, // ВДОЛЬ ОБРЫВА С КНУТОМ ПО-НАД ПРОПАСТЬЮ – автоцитации из «Я из де-

---

<sup>1</sup> См.: Мифы народов мира. Т. 1. С. 404-405. А что касается сочетания яблук и винограда на райском дереве, так даже в новейшее время встречаются юмористические изображения такого яблочно-виноградного дерева (разумеется, без распятия): Ева тянется к яблоку, символизирующему плотскую любовь, а Адам – к винограду, понимаемому как символ алкоголя.

<sup>2</sup> Крылов А.Е., Кулагин А.В. Указ. соч. С. 335.

ла ушел...» и «Коней привередливых». Герой «Райских яблок» проделывает обратный путь того, кто стремился «в гости к Богу»<sup>1</sup>.

ПАЗУХУ ЯБЛОК // ДЛЯ ТЕБЯ Я ВЕЗУ – уложить сворованные или неожиданно полученные иным путём яблоки за пазуху – типичный элемент и даже классика восточнославянского народного сознания. В частности, считалось, что в рае Бог, Святой Петр или ангелы раздают умершим детям яблоки, которые те кладут за пазуху. Поэтому умершего ребенка поверх рубашки обязательно перевязывали поясом: если ребенка положить в гроб без пояса, то райские яблоки будут проскакивать через рубашку<sup>2</sup>.

ТЫ МЕНЯ И ИЗ РАЯ ЖДАЛА – собственно, именно здесь отзывается стихотворение К. Симонова «Жди меня» (1941); на что указывал В. Высоцкий, представляя на выступлениях данную песню (см. приведённые выше высказывания поэта): «Жди меня, и я вернусь, // Всем смертям назло. (...) Ожиданием своим // Ты спасла меня».

#### Комментарии к строкам, не вошедшим в окончательную редакцию

СЪЕЗЖУ НА ДАРМОВЫХ, ЕСЛИ В СПИНУ СПОДОБЯТ НОЖОМ – «дармовой» – доставшийся даром, бесплатный, некупленный («ворованные» в итоговой редакции). Мотив нападения со спины (в том числе с использованием ножа) – постоянный в творчестве В. Высоцкого.

СТАРИК ... НА СТРАЖУ КРИЧАЛ, КОМИССАРИЛ – *комиссарить* (неодобрительно) – настырно раздавать указания, командовать, сопровождая эти действия криком и/или демагогией. Изначально этот глагол означал «быть комиссаром» (от латинского *commissarius* «уполномоченный»). В России комиссары как уполномоченные центральной

---

<sup>1</sup> См. подробнее: Скобелев А.В., Шаулов С.М. Владимир Высоцкий: Мир и Слово. Воронеж, 1991. С. 115-116.

<sup>2</sup> Левкиевская Е.Е. Пояс // Славянские древности. Т. 4. М., 2009. С. 231.

власти появились ещё при Петре I, однако наиболее важную роль институт комиссаров (в качестве политических работников, политических руководителей) играл в Красной армии 1918-1942 годов, где они являлись наделёнными командными полномочиями представителями коммунистической партии<sup>1</sup>.

ДА НЕ РАЙ ЭТО ВО ВСЕ, А ЗОНА! – изображение загробного мира (в том числе и христианского рая) как подобия земной посюсторонней жизни имеет свою традицию, корнящуюся в фольклорно-религиозных представлениях о рае как об идеальном варианте жизнеустройства. «"Тот свет", о котором говорит сказка, не знаменует конца жизни, напротив, он – продолжение земного существования и рисуется жизненными чертами... Природа и быт "того света" так похожи на обыкновенную жизнь, что сказка не раз замечает: "Там таков же свет, как и у нас". (...) Представление о возможности попасть на "тот свет", т. е. в загробный мир, и опять вернуться, – представление живое в народе, и, как таковое, оно служит источником самых разнообразных рассказов, причем "тот свет" или совершенно не описывается, или имеет черты ада – места наказания»<sup>2</sup>.

В литературе XIX-XX веков «райская» тема зачастую наполнялась социальными мотивами, решаемыми в откровенно сатирическом ключе – упоминавшиеся выше «Путешествие капитана Стромфида в Рай» М. Твена, «рай как армия» у Я. Гашека («Похождения бравого солдата

---

<sup>1</sup> Представляется интересным и показательным то, что в советском блатном жаргоне мошенник, выдающий себя за милиционера или иного представителя правоохранительных органов, назывался «комиссаром». Соответственно, «комиссарить» – совершать преступления под видом сотрудника милиции (см.: Балдаев Д.С., Белко В.К., Исупов И.М. Словарь тюремно-лагерно-блатного жаргона. М., 1992. С. 110). Как видим, и в разговорном языке относительно законопослушных советских граждан, и в блатной фене отразилось общее (негативное) отношение к комиссарам и их деятельности.

<sup>2</sup> Елеонская Е.Н. Представление «того света» в сказочной традиции // Елеонская Е.Н. Сказка, заговор и колдовство в России: сб. трудов. М., 1994. С. 48-49.



Швейка», сон кадета Биглера), или современная В. Высоцкому масштабная сатирическая концепция «тот свет – советская бюрократическая система» (А.Т. Твардовский, «Тёркин на том свете», опубликована в 1963 г.). В отличие от своих знаменитых предшественников В. Высоцкий решает «крайскую» тему в сугубо трагическом ключе.

ХЛЕБНЫЙ ДУХ ИЗ ВОРОТ – в реальных концентрационных лагерях любой национальной принадлежности «хлебным духом из ворот», разумеется, и не пахло. Здесь реализуется народное представление о рае как о беспроблемной области изобилия, причем в славянских верованиях доминирующим атрибутом рая зачастую является именно запах, поскольку он наименее материален по сравнению со всеми иными свойствами пищи<sup>1</sup>. В. Высоцкий этой детали явно уделял особое внимание – в черновиках присутствуют следующие варианты: «Запах прёт из ворот», «Свежесть прёт из ворот», «Фимиами из ворот», «Чад благовонный».

ЛЕПОТЫ ПОЛОН РОТ – П.Е. Фокин: «*Лепота* (древнерусск.) – красота. В современный поэтический язык возвращено Д.Б. Кедриним в поэме "Зодчие" (1938). О храме Покрова на Красной площади в Москве: "Лепота" – молвил царь. И ответили все – "Лепота"»<sup>2</sup>. Думается, что исследователь несколько преувеличивает роль Д.Б. Кедрина в «возвращении» этого слова в современный поэтический язык. По крайней мере, Н.А. Некрасов его тоже использовал за 70 с небольшим лет до Д.Б. Кедрина, воссоздавая «народную» речь в своём стихотворении: «У людей-то в дому чистота, лепота...» (1866). Кроме того (и это наиболее важно), в русском языке слово «лепота» имело и такое значение:

---

<sup>1</sup> «В Рае ничем не кормят, но никто не испытывает голода, потому что там царит *прекрасный запах*». См. подробнее: Белова О.В., Толстая С.М. Рай // Славянские древности. Этнолингвистический словарь в 5 томах. Т. 4. М., 2009. С 397-398.

<sup>2</sup> Фокин П.Е. Указ. соч. С. 36.

«приличие, достоинство, пристойность»<sup>1</sup>, что более уместно в речи персонажа, которому как раз из-за такой лепоты «ругательство трудно сказать».

ТЕНИ В ЗЕЛЁНОМ – элементы повседневной формы советской армии (брюки, китель, гимнастёрка) были зелёного (защитного, хаки) цвета. ВОХР, внутренние войска, охранявшие заключённых, тоже были одеты в такую одежду. Советские лётчики, с 1955 г. имевшие офицерские парадные и парадно-выходные мундиры синего цвета, а также моряки, в форме которых и ранее доминировал черный цвет, с оттенком некоторого превосходства называли сухопутных армейцев «зелёными».

С КРИКОМ – «В РЕЛЬСУ СТУЧИ» – рельс (или пара рельсов, подвешенных в непосредственной близости друг от друга) в советских лагерях использовался в качестве звукового сигнализатора. Звон таких рельсов, естественно, не был похож на «малиновый звон», ранее упомянутый в песне. А.И. Солженицын, первые строки повести «Один день Ивана Денисовича» (1962 г.): «В пять часов утра, как всегда, пробило подъем – молотком об рельс у штабного барака. Перерывистый звон слабо прошел сквозь стёкла, намерзшие в два пальца, и скоро затих: холодно было, и надзирателю неохота была долго рукой махать». А.Т. Марченко (1938 - 1986), «Песня о часовых поясах» (в самиздате с 1967 г.): «Сверят стрелки вахта и конвой, // Втянется в ворота хвост колонн. // Ровно в десять лагерный отбой // Прогремит над проволокой зон. // Рельс о рельс колотится: отбой! // Зэк в барак торопится: отбой! // Рельсовый, простуженный, стальной // Благовест плывет над Колымой. // Вам вступать, Игарка и Тайшет! // Завернись в бушлат, Караганда! // Рельсовый заржавленный бредет // Вызвонит недели и года»<sup>2</sup>.

ПРОПОРХНУЛИ НА КРЫЛЬЯХ БИЧИ – в блатном жаргоне «бич» – слабовольный, опускающийся человек.

---

<sup>1</sup> Словарь русского языка XVIII века. Л., 1984. Вып. 11. Крепость – Лыняной. С. 154.

<sup>2</sup> Марченко А.Т. Живи как все: Мои показания; От Тарусы до Чуны; Живи как все. М., 1993. С. 30.

А.А. Сидоров (Фима Жиганец): «Слово "бич" ... с давних пор существовало в уголовном аргю, заимствованное из матросского сленга, и даже имело во времена ГУЛАГа чисто арестантскую "народную этимологию" – "Бывший Интеллигентный Человек" (интеллигенты в лагерях быстрее всего опускались и становились оборванцами, доходягами, ковырялись на помойках)»<sup>1</sup>.

АНГЕЛ ОКАЕТ С ВЫШКИ – «вышка» здесь – сторожевая смотровая площадка, предназначенная для нахождения на ней вооруженного охранника. П.Е. Фокин: «"Оканье" – характерная особенность вологодского говора. В системе ГУЛАГа конвой, состоявший из выходцев Вологодской области, славился особой безжалостностью, вошедшей в поговорку»<sup>2</sup>. Ж. Росси об упомянутой поговорке, произносимой с выделением всех звуков «О» («Вологодский конвой шутить не любит»): «говорится о конвое в шутку или всерьез, смотря по обстоятельствам. Поговорка восходит к середине 20-х гг., когда заключенных возили на северо-восток России (Соловки) и от Вологды их сопровождал новый конвой (соловецкий), отличавшийся грубостью и легко применявший оружие»<sup>3</sup>.

Свидетельство Ж. Росси говорит о том, что «вологодским» конвой назывался не по месту происхождения его личного состава, а по месту принятия им партии заключённых. По местам рождения и призыва личный состав конвоя мог быть самым пёстрым, тем более, что в СССР жёстко и последовательно практиковалась отправка призывников на военную службу подальше от мест их постоянного проживания. Оканье, т.е. сохранение в устной речи безударного «О» (в отличие от аканья) – характерная черта не только северно-великорусских, но и владимирско-поволжских говоров. Кроме того, большинству «акающих»

---

<sup>1</sup> Сидоров А.А. Трагедия и комедия русских «блатных» словарей. Режим доступа: [http://lib.ru/NEWPROZA/SIDOROV\\_A/slowari.txt](http://lib.ru/NEWPROZA/SIDOROV_A/slowari.txt)

<sup>2</sup> Фокин П.Е. Указ. соч. С. 36.

<sup>3</sup> Росси Ж. Справочник по ГУЛАГу. В 2-х частях. Ч. 1. М., 1991. С. 57.

носителей русской речи даже речь украинцев может показаться «окающей» (а в составе советской лагерной охраны было много украинцев). Однако распространённость поговорки о *вологодском* конвое и обилие в ВОХРе военнослужащих, происходивших из сельских местностей «окающих» регионов, привели к тому, что всех строгих (жестоких) конвоиров стали не только называть, но и числить «вологодскими» (ср. «Был побег на рывок...»).

Я ПОДОХ НА ЗАДАХ, НА РУКАХ НА СТАРУ-  
ШЕЧЬИХ ДРЯБЛЫХ, НЕ К МАДОННЕ ПРИЖАТ БОЖИЙ  
СЫН – по мнению П.Е. Фокина, здесь присутствует переосмысление иконографического сюжета Пиета (от итал. *pietà* – «жалость») – оплакивание Христа девой Марией с изображением Богоматери с мёртвым Христом, лежащим у неё на коленях<sup>1</sup>.

### ГРУСТЬ МОЯ, ТОСКА МОЯ (1980)

Змея! ах, она змея! – думал между тем Санин,  
но какая красивая змея!

(И.С. Тургенев, «Вешние воды»)

Всякая женщина – змея, и всякая змея – женщина!  
(Ф.М. Достоевский, «Униженные и оскорбленные»).

Злая жена та же змея.  
(В.И. Даль, «Пословицы русского народа»)

Известна единственная фонограмма авторского исполнения этой песни (концерт в Московском НИИ эпидемиологии и микробиологии им. Габричевского 14 июля 1980 г.). Судя по всему, это последняя завершённая и спетая песня В. Высоцкого, зафиксированная фонограммой. В ходе вышеупомянутого концерта В. Высоцкий представил песню так: «Называется песня "Грусть моя, тоска моя". Вариации на цыганские темы».

ГРУСТЬ-ТОСКА, ЦЫГАНСКИЕ ТЕМЫ – «грусть-

---

<sup>1</sup> Фокин П.Е. Указ. соч. С. 37.

тоска», «тоска-кручина», «тоска-печаль» – поэтические выражения, характерные для русского фольклора и литературных произведений, на этот фольклор ориентированных. «Цыганская тема» также встречается в текстах этого типа, хотя чаще цыгане предстают здесь как раз в качестве средства борьбы с тоской и грустью: «...Поеду лучше в табор... // Разгоню тоску я прочь»; «Грусть, тоску, печаль не знаю // Грусть цыганке ни к чему». Хотя, конечно, есть и такое: «И теперь приедешь к «Яру» – // Грусть-тоска тебя возьмёт: // Соколовская гитара // Никогда уж не споёт». В.И. Новиков, написавший книгу о В. Высоцком для серии «Жизнь замечательных людей», видит в комментируемой песне В. Высоцкого выражение именно *русской* национальной ментальности (правда, видит в довольно странном ракурсе): «...Совсем не цыганский, а сугубо русский эмоциональный букет здесь представлен – отвращение к жизни, к женщине, к самому себе»<sup>1</sup>.

Как заметил А.Б. Сёмин, «цыганские темы» в этой песне, о которых сказал В. Высоцкий, могли им связываться с семистопным хореем, присутствующим в нечетных строках четверостиший песни, и имеющим сходство с ритмикой «Цыганской венгерки» Ап.А. Григорьева, где чередуются четырехстопный хорей (в нечетных строках) и трехстопный (в четных). Сравним:

«Две гитары за стеной // Жалобно заныли...»

«Шёл я, брёл я, наступал то с пятки, то с носка...»

Можно вспомнить и другие «цыганские» (по авторскому определению) тексты В. Высоцкого:

---

<sup>1</sup> Новиков В.И. Высоцкий. М., 2002. С. 364. Автор биографической повести верно почувствовал в этом тексте «женскую» тему, подаваемую поэтом в негативном ключе. Но экстраполяция данного наблюдения в целом на русский менталитет мне представляется не только ошибочной, но и до обидного несправедливой акцией. Не перегнул ли замечательный жизнеописатель в этом умоприключении гнилую русофобскую палку, взятую им с чужого голоса?.. Да и вообще – а если ли в этом тексте «*отвращение* к жизни, к женщине, к самому себе»?

«В сон мне жёлтые огни, // И хриплю во сне я...»;  
«Камнем грусть висит на мне, в омут меня тянет...»;  
«Сон мне снится – вот те на: // Гроб среди квартиры...»  
«То ли в избу и запеть // Просто так с морозу...».

ШЁЛ Я БРЁЛ Я, НАСТУПАЛ ТО С ПЯТКИ, ТО С НОСКА – в искусстве танца (хореографии) и в театрально-сценическом движении различают две основные разновидности шага: с пятки (приближенный к естественному, бытовой шаг) и с носка (скользящий, «балетный»).

ТОСКА ЗМЕИНАЯ, ЗЕЛЁНАЯ ТОСКА – В.П. Изотов: «Устойчивое выражение "Тоска, скука **зелёная**. О томительной скуке, тоске"<sup>1</sup> дефразеологизируется, **тоска** оживает, и она уже, кроме *зелёной*, становится ещё и *змеиной*, что ещё более усиливает этот образ»<sup>2</sup>. Далее исследователь пишет в примечании: «Интересно поразмышлять о том, почему **зелёная тоска** к тому же и *змеиная*. Мне представляется, что здесь дело в следующем. Змеи издавна вызывали негативную оценку у человека, как и другие рептилии (те же крокодилы). Ну а если крокодил – зелёный (отсылка к «Песне-сказке о джинне»), то и *змеиная* тоска становится *зелёной*. Конечно же, это не больше чем предположение»<sup>3</sup>.

Наша гипотетическая версия: традиционная «зелёная тоска» становится у В. Высоцкого еще и «змеиной» по ассоциации с «зелёным змеем (змием)» – фразеологизмом, означающим спиртные напитки или пьянство. Кроме того (и в целом) змеиная природа тоски в этом тексте связана с традиционной для русской культуры образностью: «Извела меня кручина, // Подколотная змея...» (фольклор)<sup>4</sup>; в малороссийской

---

<sup>1</sup> Словарь современного русского литературного языка. Т.V-VI. М., 1994. С. 801.

<sup>2</sup> Изотов В. П. О специфике зелёного цвета у В.С. Высоцкого // По-лифилология-6: Межвуз. сб. науч. тр. Орёл, 2006. С. 6.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Указано А.Б. Сёминым. Схожая формулировка присутствует в романе И.И. Лажечникова, «Басурман» (1838): «...Меня тоска гло-жет, будто змея подколотная лежит у сердца».

фольклорной песне, приводимой А.А. Потебнёй, недоля тоже вьётся около сердца в виде змеи<sup>1</sup>. В русской литературе XIX в. метафоры, создаваемые по схеме «змея + чувство» были общераспространенными, например: «угрызения змеиной совести» и «змеи сердечной угрызенья», змея воспоминаний, змея зависти, змея ревности, змея подозрений, змея сомнений; «чёрный змей ужаленного самолюбия» и даже любовь, которая «чёрной змеёю сосёт сердце». В стихотворении Козьмы Пруткова «змея тоски» уже становится элементом пародии («В альбом N.N.», 1853), но подобная образность еще долго продолжала оставаться актуальной для вполне серьезной отечественной литературы.

ТОСКА, // ИЗЛОВЧАСТЬ, МНЕ ПРЫГНУЛА НА ШЕЮ – в фольклоре разных народов (в частности, у славян и немцев) злая судьба, недоля, горе, нужда (Ungelücke, Unsaelde) склонны кидаться и усаживаться на шею людям и «сидеть у человека на шее, куда бы он ни пошёл»<sup>2</sup>. Если кому удаётся избавиться от этого «злыдня-вредителя», то последний может перескочить на шею другому человеку, например, тому, кто освобождает это существо из заключения, в которое загнал его старый хозяин<sup>3</sup>.

Помимо мифопоэтической, сказочно-фольклорной образности здесь присутствует и отсылка к фразеологической семантике, связанной с темой шеи: «сидеть на шее» и «виснуть/висеть на шее», «кидаться/навязать/навязаться на шею». Указанные выражения имеют довольно широкий смысловой

---

<sup>1</sup> Потебня А.А. О доле и сродных с нею существах. М., 1867. С. 8.

<sup>2</sup> См.: Там же. С. 18.

<sup>3</sup> Помимо вышеуказанной классической работы А.А. Потебни см. на эту тему интереснейшее исследование А.И. Сонни «Горе и Доля в народной сказке» (1906) // Пучков А.А. Адольф Сонни, киевлянин: К истории классической филологии в Императорском университете св. Владимира. Киев, 2011. С. 210-218. Здесь, собственно, мы вновь сталкиваемся с разновидностью вредителя-ауфхокера, о котором говорили ранее, комментируя «Песню о судьбе» (см. С. 152-154 настоящего издания).

спектр от (соответственно) «помыкать кем-либо, властвовать» и «быть на иждивении, содержании у кого-либо», до «обременить, быть обузой» и «нагло, бесцеремонно добиваться расположения, любви мужчины» (если речь идёт о женщине)<sup>1</sup>.

Русский фольклор знает и мотив «змея на шее», например: «Тотчас красная девица оборотилась змеею, (...) скользнула казаку на шею, обвилась вокруг шеи три раза и взяла свой хвост в зубы»<sup>2</sup>. Или: «Как только змея увидела бабу, тотчас же вспрыгнула на нее и обвилась вокруг её шеи. Никакими усилиями не могли оторвать змею от шеи бабу. Так змея и жила на ней, питаясь молоком из её груди»<sup>3</sup>. В.И. Даль приводит русскую поговорку «Выкормил змейку на свою шейку»<sup>4</sup>.

Здесь же отметим, что змее в славянских представлениях присущи женская, дьявольская и хтоническая символика<sup>5</sup>. «Представление о змее как существе нечистом и враждебном в известной степени восходит к библейско-христианской традиции, рассматривающей змею как воплощение сатаны. В народе змея часто воспринимается как дьявольская тварь»<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> В немецком языке и немецком сознании наблюдается схожая картина: «*sich j-m an den Hals werfen (hängen)* – броситься (вешаться) кому-л. на шею»; «*j-d hat j-n auf dem (am) Hals(e)* – кто-то у кого-то (висит, сидит) на шее»; «*j-m auf dem Hals(e) sitzen* – сидеть на шее» (Немецко-русский фразеологический словарь / Сост. Л.Э. Бинович и Н.Н. Гришин. М., 1975. С. 249-250).

<sup>2</sup> Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: В 3 т. Т. 2. М., 1985. С. 268.

<sup>3</sup> Народный быт Великого Севера. / Сост. А.Е. Бурцев. СПб., 1898. Т. 2. С. 44. См. также схожий сюжет 813А\*\*\*\* о змее на шее как о наказании свыше в кн.: Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка / Сост.: Л.Г. Бараг и др. Л., 1979. С. 206.

<sup>4</sup> Даль В.И. Толковый словарь... Т. 1. М., 1955. С. 686. Здесь же В.И. Даль приводит диалектное (Кострома) значение слова «змейка» – бусы, что опять-таки демонстрирует ассоциативную связь змеи и шеи, актуальную для русского народного сознания.

<sup>5</sup> См.: Гура А.В. Змея. // Славянские древности. Т. 2. М., 1999. С. 334.

<sup>6</sup> Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997. С. 280.



Я ЕЁ И ЗНАТЬ НЕ ЗНАЛ, МЕНЯЯ ГОРОДА – по-видимому, В. Высоцкому вспомнилась строка из песни Е.Д. Аграновича (1918-2010) «Я в весеннем лесу пил березовый сок» (1954), ставшей чрезвычайно популярной после ее исполнения М.И. Ножиным в кинофильме «Ошибка резидента» (1968): «Я менял имена, я *менял города...*». В черновой рукописи «Песни о Судьбе» («Куда себя ни втисну я...», 1976) присутствует зачеркнутая строка «*меняла имена*» (о Собаке-судьбе).

А ОНА МНЕ ШЕПЧЕТ: «КАК ЖДАЛА Я!..» – это не только женская уловка: фольклорные Горе, Недоля, Нужда и иные им подобные узники сундуков, ям, кувшинов, умывальников, табакерок, бутылок, мозговых костей, кобылячих голов и прочих объектов, в которые их некогда загоняли хитроумные персонажи и тем самым избавлялись от них, зачастую не только бросаются на шею своему новому хозяину-освободителю, но и жалуются ему на тяготы, перенесенные ими в заключении.

ВПРЯГСЯ САМ Я ВМЕСТО КОРЕННОГО ПОД ДУГУ – КОРЕННОЙ – основная лошадь в парной упряжке, центральная в тройке; ДУГА – принадлежность упряжи коренной лошади<sup>1</sup>. Дуга располагается над шеей лошади и скрепляет с помощью гужей хомут, находящийся непосредственно на шее лошади, с оглоблями. Т.е. здесь вновь возникает мотив шеи, охваченной внешним объектом.

ВПИЛСЯ САМ В СЕБЯ, ТРЯСУ ЗА ПЛЕЧИ, // САМ СЕБЯ БИЧУЮ И САМ СЕБЯ ХЛЕЩУ – ср. у В.В. Маяковского («Война и мир»): «...Все равно / всего себя вытряс, // один достоин / новых дней приять причастие»<sup>2</sup>.

ОДАРИ, СУДЬБА, ИЛИ ЗА ДЕНЬГИ ОТОВАРЬ! – возможно, здесь присутствует аллюзия на афоризм французского мыслителя К.А. Гельвеция (С.А. Helvétius, 1715-1771)

---

<sup>1</sup> Упряжка пристяжных лошадей (одной или двух) производится сбому (по бокам) коренника на постромках и без дуги.

<sup>2</sup> Маяковский В.В. Полное собр. соч.: В 13 т. Т. 1. М., 1955. С. 233.

«Судьба продает дорого то, что она обещает подарить)» (La fortune vend cher ce qu'elle promet de donner)<sup>1</sup>.

ОТОВАРИТЬ – этот глагол возник в советскую эпоху и означает «обеспечить товаром, товарными ресурсами» (Словарь Д.Н. Ушакова), «выдать или получить товар во исполнение какого-нибудь обязательства» (Словарь С.И. Ожегова). В СССР «отоварить» можно было талоны, карточки – т.е. выдать или получить нормировано распределяемые товары (главным образом продукты питания) по специально выдаваемым документам.

В советской экономике цикл «деньги-товар» зачастую становился проблемным из-за дефицита товаров при (в абсолютном большинстве случаев) фиксированной цене на них. Т.е. наличие денег (и/или карточек, талонов и пр., что служило дополнением к деньгам, а то даже заменяло их) не всегда гарантировало возможность «отовариться», т.е. превратить наличную бумагу, государством выданную, в реальный продукт, материальную вещь. В финале советской эпохи (конец 1980-х – начало 1990-х) с переменным успехом «отоваривали» талоны на мыло, стиральный порошок, масло, сахар, крупу, макароны и водку. См. также комментарий к «Песне-сказке о нечисти» (1966).

ГРУСТЬ МОЯ, ТОСКА МОЯ – ЧАХОТОЧНАЯ ТВАРЬ – связь грусти с чахоткой (как раньше называли туберкулез) зафиксирована в словаре В.И. Даля: в статье «Грусть» приводится выражение «Догрустилась до чахотки»<sup>2</sup>.

ХВОРОБА – болезнь, немочь, скорбь (В.И. Даль)<sup>3</sup>.

ГАДОМ БУДУ – клятвенное заверение в чём-либо, обещание. Кроме того (как и «*тварь*» из предыдущего четверостишья), – продолжение «змеиной» темы.

---

<sup>1</sup> Notes de la main d'Helvetius publiées d'après un manuscrit inédit avec une introduction et des commentaires par Albert Keim. Paris, 1907. P. 83. Во французском языке слово *la fortune* многозначно, одно из его основных значений – «судьба». См. также наш комментарий к «Песне о Судьбе» (1976) В. Высоцкого.

<sup>2</sup> Даль В.И. Толковый словарь... Т. I. М., 1955. С. 401.

<sup>3</sup> Там же. Т. IV. М., 1955. С. 545.

## О «РАЙСКИХ ЯБЛОКАХ»<sup>1</sup>

«Райские яблоки» («Я умру, говорят...» и «Я когда-то умру...») – одно из самых загадочных стихотворений-песен Владимира Высоцкого. Оно опубликовано практически во всех изданиях поэта – и везде по-разному, но, как правило, с обязательной оговоркой о том, что рукописи песни и фонограммы её исполнения содержат массу вариантов и разночтений.

Ну что же – попытаюсь собрать их все в рамках одной статьи и проследить, так сказать, «эволюцию» произведения.

Для начала предлагаю заглянуть в конец статьи, в приложение, где я дал факсимиле всех (?) известных на сегодняшний день рукописей, обозначив их следующим образом:

P0 – набросок «Я, когда упаду...», записанный Высоцким на страничке фирменного блокнота Всесоюзного объединения «Новоэкспорт» с дневниками 1975 года, переданного Г.Д. Антимонием, И.К. Шевцовым и С.В. Жильцовым 10 декабря 1999 г. в РГАЛИ, фонд 3004, опись 3;

P1 – рабочий автограф «Я умру, говорят...» из РГАЛИ, фонд 3004, опись 1, ед. хр. 90, л. 4 и 4об;

---

© Сёмин А.Б., 2013.

<sup>1</sup> Статья опубликована впервые в июле 2007 г. на сайте «Владимир Высоцкий. Каталоги и статьи» ([http://v-vysotsky.com/statji/2007/O\\_Rajskih\\_jablokah/text.html](http://v-vysotsky.com/statji/2007/O_Rajskih_jablokah/text.html)), затем, с исправлениями и дополнениями, в альманахе «Мир Высоцкого», вып. 7. – Москва, ГБУК г. Москвы, ГКЦМ «Дом Высоцкого на Таганке», 2012, с. 270-318 – к сожалению, без копий автографов и в практически «нечитаемой» вёрстке. Тем не менее, автор выражает признательность составителям альманаха, в особенности С.И. Бражникову, за помощь в подготовке статьи. В настоящей публикации автором устранены отдельные огрехи, а также сделано несколько существенных уточнений.

Р2 – лицевая и оборотная страницы белого автографа «Я умру, говорят...», местонахождение которого на сегодняшний день мне неизвестно;

Р3 – черновой автограф «Я когда-то умру...» из РГАЛИ той же ед. хр. 90, листы 6, 6об, 5об и 5;

Р4 – лицевая и оборотная страницы «белого» автографа «Я когда-то умру...», нынешнее местонахождение которого мне также неизвестно.

Копии рукописей Р0, Р1 и Р3 были позаимствованы мною из мультимедийной энциклопедии «Высоцкий. 70-е», выпущенной в 2005 году компаниями ООО «Артифо» и ЗАО «Новый Диск», а копии Р2 и Р4 мне прислал известный коллекционер и исследователь материалов, связанных с жизнью и творчеством Высоцкого, Сергей Дёмин, которому я чрезвычайно за это признателен.

Все названные автографы я снабдил транскрипциями, сделанными по образцу и подобию тех, что в большом количестве приведены в серии брошюр «Источник», подготовленных В. Ковтуном, В. Сычёвым и Б. Акимовым – Киев: Высоцкий: время, наследие, судьба<sup>1</sup>, и в составленных С. Дёминым, Б. Черторицким и Ю. Гуровым альбомах «Владимир Высоцкий: Архивы рассказывают», тт. I - III – Новосибирск, ИД «Вертикаль», 2011 - 2013.

Применённые мной условные обозначения таковы: не вполне достоверно разобранный текст выделен курсивом в основном поле транскрипции; «X=[Y]» в поле комментария указывает, что текст или буква X написаны поверх текста или буквы Y; «X=[...]?» означает, что текст или буква, поверх которой написаны текст или буква X, не разобраны, а «X=Y?» означает, что текст или буква в рукописи могут быть прочитаны двояко – как X и как Y.

Даже поверхностный взгляд на эти рукописные материалы и их транскрипции со всей очевидностью убеждает, что автор почему-то делал две фактически самостоятельных редакции стихотворения, одну – с чередованием двух- и трёх-стопного анапестов и рифмовкой по типу *аБвгаБвг*, вторую – пятистопный анапест с рифмовкой *БгБг*, без внутренних рифм.

---

<sup>1</sup> <http://otblesk.com/vysotsky/izdania-.htm>

Причём, создаётся впечатление, будто поэт обе эти редакции (кроме наброска «Я, когда упаду...», который явно служит «предтечей» первой), писал чуть ли не одновременно, параллельно, поочерёдно обращаясь к обеим – уж очень много в текстах «словесных пересечений». Возникает ощущение, что слова и «полуфразы» из одной редакции назойливо лезли на поэтическое перо, норовя проникнуть в другую, Высоцкий всеми силами пытался этого не допустить, нещадно вычёркивал «перебежчиков», тем не менее, весьма значительная часть их всё же сумела «просочиться».

Так или иначе, такой авторский подход не даёт оснований отходить от него, а требует придерживаться заданного «формата» и рассматривать это стихотворение в двух редакциях, не пытаясь их «совместить».

Первое известное ныне зафиксированное на фонограмме упоминание В. Высоцким текста «Райских яблок» относится к 26 декабря 1976 года, запись выступления в Московском высшем техническом училище (МВТУ) им. Н.Э. Баумана<sup>1</sup>. Это упоминание сделано в форме автоцитирования в паратексте одной «программной» строки («...*Как-то, вот, к смерти всегда относились с уважением... „Не скажу про живых, а покойников мы бережём...“*»), принадлежащей обоим вариантам текста, что не даёт возможности определить, какой же из двух поэт имел здесь в виду.

Редакция текста с внутренними рифмами, представленная рукописями P1 и P2, на фонограмме в авторском исполнении песни была зафиксирована единственный раз – в Москве на дому у Вадима Ивановича Туманова, 10 декабря 1977 года или, по другим данным, в феврале 1978 года<sup>2</sup>. При этом, похоже, Высоцкий пел песню «с листа»: на записи местами слышны перелистывание (переворачивание) страниц, характерное «затягивание» и скороговорка, когда глаз теряет и не сразу находит нужную строку в тексте, и т. д. Весьма вероятно, что в качестве «шпаргалки» поэту служил автограф P2 – С. Свиридов, очевидно, имевший перед глазами именно эту

---

<sup>1</sup> [http://vysotsky.km.ru/russ/page/phonogramm/0500--/0532/0\\_spisok.html](http://vysotsky.km.ru/russ/page/phonogramm/0500--/0532/0_spisok.html)

<sup>2</sup> [http://vysotsky.km.ru/russ/page/phonogramm/0500--/0541/0\\_spisok.html](http://vysotsky.km.ru/russ/page/phonogramm/0500--/0541/0_spisok.html)

рукопись, в статье «Поэтика и философия „Райских яблок”» («Мир Высоцкого», вып. 3, том 1, стр. 172) написал: «Тумановская запись не только текстуально совпадает с рукописью, но отражает её физические особенности: в местах густой правки голосовые паузы затягиваются, а там, где текст переходит на оборот листа, в интервале слышен шелест бумаги». Однако необходимо всё же отметить, что P2, записанный «чёрным по белому», окончательно был «перебелён» в «спетый» Высоцким текст посредством внесения исправлений и подчёркиваний синей шариковой ручкой и плохо пишущим «бордовым» карандашом. Остаётся загадкой – сам ли Высоцкий осуществлял эту «разноцветную» правку (доказать её принадлежность руке поэта практически невозможно ввиду малости), или кто-то другой впоследствии привёл рукопись (или, может быть, вообще её ротаторную чёрно-белую копию?) в соответствие фонограмме, причём даже «с двух заходов»? Если, предположив последнее, не учитывать «цветную» правку, то окончательный текст P2 будет всё же значительно отличаться от зафиксированного на фонограмме, и тогда придётся думать – либо Высоцкий, исполняя песню у Туманова, действительно, пользовался автографом P2, допуская в отдельных фрагментах импровизации, либо перед ним был какой-то другой, «окончательно белой», неизвестный, а, возможно, и безвозвратно утраченный ныне автограф. Хотя второй вариант и маловероятен, полностью исключать его не следует.

Прежде чем перейти к анализу текстовых различий в «звуковых» и «бумажных» вариантах «Райских яблок», выделю и рассмотрю отдельно рукописные наброски, предваряющие в черновом автографе P1 «основной» текст, но так и не вошедшие впрямую ни в одну из его редакций.

Очевидно, Высоцкий сперва предполагал начать стихотворение с иной первой строки – не с той, которая в итоге открывает его первую, «полнорифмованную» редакцию, а с той, которая впоследствии стала начальной во второй, «полурифмованной» версии. Рукописный лист поэт начинает следующей строкой:

Я когда-то умру –  
                                все когда-то мы вдруг умираем.  
Как бы так угадать,  
                                чтоб не сам, чтобы в спину ножом!  
Так сложилось в миру,  
                                что [зарезанных] балуют раем.  
Что с зарезанных взять? –  
                                и покойников мы бережём.

Здесь и далее строфика, корректировка орфографии и пунктуации – мои. Между вертикальными отчёркиваниями (|) приведены «неосновные» варианты соответствующих строк и стихотворных фраз, присутствующих в автографе/автографах и/или в исполнениях, причём размещены они сверху вниз в последовательности от наиболее «позднего» варианта к самому «раннему» (как бы от конечного «верхнего слоя» рукописи к нижнему, «начальному»). Рукописные варианты помечены буквой «Р» с номером автографа от 0 до 4 и, через дефис, порядковыми номерами, возрастающими, в соответствии с предполагаемой последовательностью их написания, от 1 до некоторого конечного значения, обозначаемого индексом «к». Отсутствие индекса «к» в рукописных вариантах означает, что «конечный» вариант в соответствующем автографе совпадает с вариантом, принятым за «основной» (как правило, последний по времени фиксации на фонограмме или, при её отсутствии, предположительно последний по написанию в автографе). «Спелый» (зафиксированный на фонограмме) вариант помечен цифрой в круглых скобках порядкового номера фонограммы, если таковой ей присвоен (см. ниже). Полагалось, что «озвучивание» (исполнение и аудиозапись) стихотворения начиналось после окончания работы автора над рукописью, поэтому «спелые» варианты размещены выше рукописных. Отсутствие текстового фрагмента в рукописи или в одном из вариантов исполнений обозначено строкой вида |...>| с соответствующей адресной пометкой. Квад-





Здесь самое время вспомнить и привести набросок, записанный Высоцким на страничке блокнота (P0):

И начну их бросать      натрясу бледно-розовых яблок  
по пушистым седым небесам.

Среди набросков, находящихся на листе Р1, нельзя обойти вниманием и такой:

|я зарежу любого из них!| Р1-1

185

этой идеи, дабы избежать таких нежелательных и нарочитых ассоциаций.

Прежде чем перейти непосредственно к тексту первого варианта стихотворения, следует упомянуть также и неиспользованную Высоцким интересную гипердактилическую рифму:

[Рукава засучив]  
Мы, братва, опочив

И вот, наконец – генезис первой редакции «Райских яблок», в основу которого положен спетый для В. Туманова текст в точном соответствии с стенограммой исполнения, с разночтениями по автографам:

Я умру, говорят –

мы когда-то всегда умираем.

потому что мы все умираем!	P2-1
что ж? – когда-то мы все умираем!	P1-2к
ведь когда-то мы все умираем!	P1-1

Съезжу на дармовых,

если в спину сподобят ножом.

если в спину заколют ножом.	P2-1
если в спину ударят ножом.	P1-3к
если в спину [зарезут] ножом.	P1-2
мне б сподобиться в спину ножом!	P1-1

Убиенных щадят,

отпевают и балуют раем,

Не скажу про живых,

а покойников мы бережём.

В грязь ударю лицом,

завалюсь покрасивее набок,

|завалюсь, [как по]<дкошенный>, набок,| P1-1

И ударит душа

на ворованных клячах в галоп.

Вот и дело с концом –  
   в райских кущах покушаю яблок,  
 |Раз и дело с концом –  
   всё при мне, и достаточно бабок.| P1-3к

Подойду не спеша:  
   вдруг апостол вернёт, остолоп?  
   |вдруг – апостол, а вдруг – остолоп?| P1-3к, P2-2  
   |[там] апостол, а вдруг – остолоп?| P2-1

|В райских кущах потом  
   наворую я слив или яблок –  
 Жаль, сады сторожат  
   <и стреляют без промаха в лоб>.| P1-2

|В дивных райских садах  
   до отвалу покушаю яблок –  
 Жаль, сады сторожат  
   <и стреляют без промаха в лоб>.| P1-1

Чур меня самого! –  
 ||Прискакал<и>], шабаш –| P1-1  
   наваждение знакомое что-то:  
   |матерь божья! – знакомое что-то:| P1-2к  
   |фу, ты, пропасть! – знакомое что-то:| P1-1

Не родящий пустырь  
   и сплошное ничто, беспредел.  
 |Не родивший пустырь  
   и сплошное ничто, беспредел.| P1-3к, P2-1

||[Не родящее поле],  
   сплошное ничто, беспредел.| P1-2

||[Ветроснежное поле],  
   сплошное ничто, беспредел.| P1-1

И среди ничего  
   возвышались литые ворота,  
 И этап-богатырь,  
   тысяч пять, на коленках сидел.  
   |тыщ на пять, на коленках сидел.| P2-1  
   |тысяч пять, на колен[я]х сидел.| P1-1

Как ржанёт коренник!

Я смирил его даром овсовым

|Как ржанёт коренник! –

я ругнул его ласковым словом| P2-3

|Глядь, и клячи – на крик.

Я задобрил их даром овсовым| P2-2

|Я коняшек своих

успокоил неласковым словом| P2-1

|Я коняшек своих

придержал обстоятельным словом| P1-3к

|Я коняшек своих

придержал убедительным словом| P1-2

|Я коняшек своих

придержал тихим ласковым словом| P1-1

Да репей из мочал

еле выдрал и гриву заплёл.

|Да репей из мочал

еле выдрал и гривы заплёл.| P1-4к, P2-1

||[И] репей из мочал

еле выдрал и гривы заплёл.| P1-3

||[Я] репей из мочал

еле выдрал и гривы заплёл.| P1-2

||[Пусть чуток обождут –

за другими успеют слетать.]] P1-1

Пётр-апостол – старик

что-то долго возился с засовом,

И кряхтел, и ворчал,

|И кряхтел, и молчал|

P1-1к

и не смог отворить, и ушёл.

Тот огромный этап

|А огромный этап|

P1-2к

||[И] огромный этап|

P1-1

не издал ни единого стога,

|не издал ни единого [слова],| P1-1

Лишь на корточки вдруг  
с онемевших колен пересел.

||[Он] на корточки вдруг  
с онемевших колен пересел.| P2-3

||[Я] на корточки вдруг  
с онемевших колен пересел.| P2-2

|Кто – на корточки вдруг  
с онемевших колен пересел.| P1-2к, P2-1

|Кто-[то с] корточ[ек] вдруг  
[не привстал, на коленки пришёл.]| P1-1

Вот следы пёсых лап –

|Вон следы пёсых лап –| P1-1

да не рай это вовсе, а зона!

|здесь не рай, а за-райская зона!| P1-3к

|здесь не рай, это – райская зона!| P1-2

|да не рай это – райская зона!| P1-1

Всё вернулось на круг,  
и распятый над кругом висел.

|а над кругом распятый висел.| P2-2

|и в кругу этом кто-то висел.| P1-1к, P2-1

Мы с конями глядим –  
вот уж, истинно, зона всем зонам!

Хлебный дух из ворот –

|Запах прёт из ворот –| P1-3

|Свежесть прёт из ворот –| P1-2

|Фимиам из ворот –| P1-1, P2-1

это крепче, чем руки вязать.

|так надёжней, чем руки вязать.| P2-1

|[это] крепче, чем руки связать.| P1-2

|понадёжней, чем руки вязать.| P1-1

Я пока невредим,  
но и я нахлебался озоном –

|но и я н<адышался озоном>| P1-3к

|но уже надышался озоном| P1-2

|но [немного] отравлен озоном| P1-1

Лепоты полон рот,

А язык к нёбу льнёт,	P2-2
[Липко стало во рту,]	P2-1
Сладость – ват<ою в рот,>	P1-2к
Свежесть – ват<о>й во рту,	P1-1

и ругательства трудно сказать.

Засучив рукава,

пролетели две тени в зелёном,

пробежали две тени в зелёном,	P1-1к, P2-1
-------------------------------	-------------

С криком: «В рельсу стучи!» –

пропорхнули на крыльях бичи.

просквозили на крыльях бичи.	P2-2
пропорхали на крыльях бичи.	P2-1
словно благовест спели, бичи.	P1-2к
пролетели на крыльях бичи.	P1-1

Там малина, братва!

Нас встречают малиновым звоном!

Рельса плачет малиновым звоном!	P2-1
<[Как]> встречают малиновым звоном!	P1-3
Ведь звонят-то малиновым звоном!	P1-2
<Кто> так <может> малиновым звоном?	P1-1

Нет, звенели ключи –

это к нам подбирали ключи.	P1-2
----------------------------	------

|Но звенели ключи –

это к нам подбирали ключи.	P1-3к, P2-1
----------------------------	-------------

|Подбирали ключи –

там пока подбирали ключи.	P1-1
---------------------------	------

Я подох на задах,

на руках на старушечьих дряблых,

Я подох на задах,	
не стрелялся, не дрался на саблях.	P1-3к

|Свету [нету в раю] –

ни еды, ни чифиру, ни явок.	P1-2
-----------------------------	------

|[Если нету в раю]

ни [друзей], ни чифиру, ни явок –	P1-1
-----------------------------------	------



Я вторично умру,	если надо – мы вновь умираем.	
	что мне рай? – мы и там умираем.	P1-1к
Удалось, бог ты мой:	я не сам – вы мне пулю в живот!	
Удалось [не петлѣй –]	я не сам, вы мне пулю в живот!	P2-2
Как бы так угадать,	чтоб] не сам, [чтобы] пулю в живот!	P2-1
<.....>	.....>	P1
Так сложилось в миру:	всех застреленных балуют раем,	
А оттуда землѣй –	<.....>	P1
	бережёного бог бережѣт.	
В грязь ударю лицом,	завалюсь после выстрела набок,	
	<.....>	P1-1
Кони хотят овсу,	Жаль скакать по овсу,	P2-2
	И лоша	P2-1
	<.....>	P1
	но пора закусить удила.	
	<.....>	P1
Вдоль обрыва с кнутом	по-над пропастью пазуху яблок	
В дивных райских садах	наворую не зреющих яблок	P1-2к
Наворую] в сад[у	вечно не дозревающих] яблок	P1-1
Я тебе принесу,	Я любимой несу,	P2-1
	И тебе принесу –	P1-1к
	потому и из рая ждала.	
	ты меня и из рая ждала.	P2-2
	потому [что] из рая ждала.	P2-1
	ты же даже из рая ждала.	P1-1



Теперь попробую подобным же образом систематизировать и вторую, «полурифмованную» версию стихотворения. Почему автор твёрдо решил отказаться от достаточно сложной выбранной схемы рифмовки в пользу более простой (но, на мой взгляд, изрядно «утяжелившей» строки) – тайна, которую я раскрыть не берусь. Мне кажется, что для мастера, каким был Высоцкий, прежняя схема рифмовки не представляла особой трудности, но факт остаётся фактом – он просто-таки избавлялся от неё!

Итак, вторая версия «Райских яблок» представлена в автографах Р3 и Р4, содержащих, полностью или фрагментарно, соответственно 12 и 13 «основных» четверостиший (совпадающих по размеру со строфами из вышеприведённой редакции, но без внутренней рифмовки), а также по 4 дополнительных пятистопно-ямбических пятистишия, с дактилическо-мужской рифмовкой *АдббАдб* (в одном случае *АдАдбАдб*), сходных, но и различных по содержанию в двух рукописях и записанных в Р3 «оптом» сразу вслед за первой строфой, а в Р4 – вразброс между соединёнными попарно «основными» строфами. Рукопись Р4 включает, с небольшими вариациями, все «основные» строфы из Р3, а также одну абсолютно самостоятельную «новую» строфу. Кроме того, автограф Р4, по сравнению с Р3, выглядит гораздо более «чистовым» и отличается меньшим количеством вариантов и правок.

Насколько мне известно, до настоящего времени ни в одном из собраний сочинений Владимира Высоцкого автограф Р4 не публиковался – очевидно, составители о нём просто ничего не знали (иначе б точно не удержались и напечатали, по меньшей мере, хотя бы вышеупомянутую эксклюзивную строфу!) Такое незнание очень странно, поскольку в цитированной выше статье из «Мира Высоцкого» её автор С. Свиридов несколько раз обращался к этой рукописи и приводил даже отдельные строчки из неё. Тем не менее, выясняется, что другие люди, оказывается, будто бы ничего об Р4 «не знают, не ведают, и прочее». И я тоже забыл бы – спасибо замечательному высокоцковеду-исследователю Л. Томенчук, которая напомнила мне в письме про эту статью С. Свиридова и про возможность существования этой «хорошо забытой» ру-

кописи. Единственной публикацией, косвенно относящейся к автографу Р4, можно считать напечатанное в собрании сочинений В. Высоцкого в 4-х томах (АОЗТ «Технэкс- Россия», Санкт-Петербург, 1993 г.) «самостоятельное» стихотворение «Не ведаю, за телом ли поспела ли...» (том 3, стр. 110). Однако составители данного четырехтомника Б. Чак и В. Попов не указали источника этой публикации, ввиду чего представляется, что таковым являлся опять-таки не автограф, а всего лишь некий «коллекционерский список», поскольку в книге представлены только три пятистишия, и те неточно.

Кроме рукописей Р3 и Р4, известно семь фонограмм авторских исполнений второй редакции «Райских яблок», тексты которых содержат только «основные» строфы, без пятистиший, и ни один из них не повторяет в точности любого другого аудио- или рукописного варианта. Эти фонограммы перечислены и пронумерованы ниже в порядке от наиболее поздней до наиболее ранней и сопровождаются текстами авторских комментариев, в «обрамлении» которых происходили исполнения песни в каждом отдельном случае.

(1). Московская область, Красногорский район, пос. Опалиха, на даче у Бабека Серуша, 10 ноября или декабрь 1979 г. <sup>1</sup> /1-2-3-4-6-9-7-8-11-13/.

В. Высоцкий (объявляет название песни): «„*Райские яблоки*”». (Исполняет).

(2). Москва, НИИ прикладной механики им. академика В.И. Кузнецова (НИИ ПМ), 3 мая 1979 г. <sup>2</sup> /1-2-3-4-9-6-7-8-13/.

В. Высоцкий (после песни «Про прыгуна в высоту»): «Теперь, значит – вот, видите, я немножечко... У меня тут... дамы выглядели как-то... неблагоприятно. Вот. И поэтому я сейчас хочу петь... спеть совсем новую песню, которая называется „*Песня о райских яблоках*”. Это – баллада, она длинная, но – потерпите». (Исполняет).

(3). Московская область, г. Дубна, ДК «Октябрь», 11 февраля 1979 г., 16:00 <sup>3</sup> /1-2-3-4-6-7-9-13/.

---

<sup>1</sup> [http://vysotsky.km.ru/russ/page/phonogramm/0600--/0688/0\\_spisok.html](http://vysotsky.km.ru/russ/page/phonogramm/0600--/0688/0_spisok.html)

<sup>2</sup> [http://vysotsky.km.ru/russ/page/phonogramm/0600--/0638/0\\_spisok.html](http://vysotsky.km.ru/russ/page/phonogramm/0600--/0638/0_spisok.html)

<sup>3</sup> [http://vysotsky.km.ru/russ/page/phonogramm/0600--/0636/0\\_spisok.html](http://vysotsky.km.ru/russ/page/phonogramm/0600--/0636/0_spisok.html)

В. Высоцкий (после песни «Весёлая покойница»):  
*«Ещё одна песня, тоже на эту же тему, называется она  
„Райские яблоки”. (Исполняет). Спасибо».*

(4). Москва, геологический факультет МГУ им.  
М.В. Ломоносова, 16 декабря 1978 г. <sup>1</sup> /1-2-3-4-7-6-9-13/.

В. Высоцкий: *«Теперь я хочу вам показать одну песню,  
которую, возможно, тоже вы скоро услышите. Песня эта  
называется... Она посвящена женщине, которая долго ждала.  
Я бы её назвал „Жди меня”, но, к сожалению, уже так было.  
Поэтому пусть она будет без названия».* (Исполняет).

(5). Московская обл., Солнечногорский район, пос.  
Менделеево, «Дом метролога» Всесоюзного научно-  
исследовательского института физико-технических и радио-  
технических измерений (ВНИИФТРИ), 10 декабря 1978 г. (бе-  
седа В. Высоцкого с О. Терентьевым и Б. Акимовым в пере-  
рыве между выступлениями и 2-е выступление соответствен-  
но) <sup>2</sup> /1-2-3-4-6-7-9-13/.

В. Высоцкий (напевает, «проборматывает» под гита-  
ру): *«„...чтобы в спину ножом...” Эта, да? „...убиенных ща-  
дят...” Хотите, спою?»*

Б. Акимов: «Ну...»

В. Высоцкий: *«Ну ладно. „...отпевают и балуют раем.  
Не скажу про живых, а покойников мы бережём”».*  
.....

В. Высоцкий: *«Песня, которая ещё не имеет названия,  
но, возможно, будет называться „Жди меня”».* (Исполняет).

(6). Москва, на дому у Г. Вайнера, 21 (?) октября  
1978 г. <sup>3</sup> /1-2-4-9-7-12-13/.

В. Высоцкий: (Исполняет).

А. Вайнер: «Хорошо! „Но сады сторожат и стреляют  
без промаха в лоб...”».

(7). Париж, студия М. Шемякина, 15 июля 1978 г. <sup>4</sup> /1-  
2-3-4-6-8-9-7-11-13/.

---

<sup>1</sup> [http://vysotsky.km.ru/russ/page/phonogramm/0600--/0617/0\\_spisok.html](http://vysotsky.km.ru/russ/page/phonogramm/0600--/0617/0_spisok.html)

<sup>2</sup> [http://vysotsky.km.ru/russ/page/phonogramm/0600--/0623/0\\_spisok.html](http://vysotsky.km.ru/russ/page/phonogramm/0600--/0623/0_spisok.html);  
[http://vysotsky.km.ru/russ/page/phonogramm/0600--/0624/0\\_spisok.html](http://vysotsky.km.ru/russ/page/phonogramm/0600--/0624/0_spisok.html)

<sup>3</sup> [http://vysotsky.km.ru/russ/page/phonogramm/0600--/0665/0\\_spisok.html](http://vysotsky.km.ru/russ/page/phonogramm/0600--/0665/0_spisok.html)

<sup>4</sup> [http://vysotsky.km.ru/russ/page/phonogramm\\_07/0600--/0678/0\\_spisok.html](http://vysotsky.km.ru/russ/page/phonogramm_07/0600--/0678/0_spisok.html)

В. Высоцкий (объявляет название песни): «„*Про райские яблоки*”». (Исполняет).

В этом перечне ряд чисел в косых скобках указывает на последовательность зафиксированного на фонограмме исполнения «основных» строф, в соответствии с их порядковыми номерами, данными мною по указанным выше рукописям, а также исходя из логики «сюжетного развития» стихотворения. За основу генезиса второй редакции «Райских яблок» взята стенограмма последнего зафиксированного в аудиозаписи (1) исполнения песни. Отсутствующие на фонограмме (1) строфы в их «главном» варианте приведены по рукописи Р4 (строфы 5 и 10) и стенограмме аудиозаписи (6) (строфа 12). Остальные условные обозначения – прежние.

1

Я когда-то умру. Мы когда-то всегда умираем.

|Я когда-то умру. Мы однажды всегда умираем.| (3)

Как бы так угадать, чтоб не сам – чтобы в спину ножом!  
Убиенных щадят, отпевают и балуют раем –  
Не скажу про живых, а покойников мы бережём.

2

В грязь ударю лицом, завалюсь покрасивее набок,  
И ударит душа на ворованных клячах в галоп.  
В дивных райских садах наберу бледно-розовых яблок –

|В дивных райских садах украду бледно-розовых яблок,| (2), (4)  
|Я по кушам пойду, без опаски покушаю яблок,| Р3-6к  
|Я по кушам пойду, без [боязни] покушаю яблок,| Р3-5  
|Я по кушам пойду и от пуза покушаю яблок,| Р3-4  
|Погуляю по кушам по райским, покушаю яблок,| Р3-3  
|Погуляю по кушам, покушаю [приторных] яблок,| Р3-2  
|[В дивных райских садах до] <отвала покушаю яблок,>| Р3-1

Жаль, сады сторожат и стреляют без промаха в лоб.

|Старики-сторожа не стреляют за яблоки в лоб.| Р4-3к  
|Я слышал – сторожа не стреляют за яблоки в лоб.| Р4-2  
|[Но сады сторожат] <и стреляют без промаха в лоб.>| Р4-1  
|В небеса<х> – всё равно, князь ли ты или беглый холоп.| Р3-2к  
|Там, в раю – всё равно, князь ли ты или беглый холоп.| Р3-1



[Да и зря осерчал] – им подъём в поднебесье тяжёл.	P3-4
[Хоть и то говорить, что] подъём в поднебесье тяжёл.	P3-3
И [повынул репы]	P3-2
[Да повынул репы и]<з мочал>	P3-1

Седовласый старик что-то долго возился с засовом,

Седовласый старик слишком долго возился с засовом,	(2)
За воротами старик слишком долго возился с засовом,	(6)
Близорукий старик за воротами щёлкал засовом,	P4-1к
Близорукий старик [нео]<охотно возился с> засовом,	P4-1
Близорукий старик, лысый пенё, всё возился с засовом,	P3-3к
Близорукий старик, лысый пенё, [повозился] с засовом,	P3-2
[Сед]<седовласый> [Лысый-лысый старик]	P3-1

И кряхтел, и ворчал, и не смог отворить, и ушёл.

И Покряхтел, поворчал, и не смог отворить – и ушёл.	P3-1к
---	-------

## 5

Ай да рай для меня – словно я у развесистой клюквы!	P4-1
Стали нас выкликать по алфавиту, так не смешно...	P4-3
Стали нас выкликать по алфавиту – вышло смешно.	P4-2
Разобрался народ по алфавиту немудрено.	P4-1
Не молчите в ответ, ведь звучат только гласные буквы,	P4-3
Отвечайте же: «Я!» Ведь звучат только гласные буквы,	P4-2
[Да откуда им знать, что] звучат только гласные буквы,	P4-1
А безгласные – нет, и согласным звучать не дано.	P4-1

## 6

И измученный люд не издал ни единого стога,

И огромный этап не издал ни единого стога,	(7)
Бестелесный народ, не издав ни единого стога,	P3-2к
Бестелесный народ не изда[л] ни единого стога,	P3-1

Лишь на корточки вдруг с онемевших колен пересел.

Не поднялся с колен – кто стоял, тот на корточки сел...	P4-1к
На колени привстал или просто на корточки сел.	P3-4к
Вдруг привстал на колени, кто – быстро на корточки сел.	P3-3
Кто – упал на колени, кто – быстро на корточки сел...	P3-2
[На колени упал] <или быстро на корточки сел.>	P3-1

Здесь малина, братва! Нас встречают малиновым звоном!

Здесь малина, братва! Оглушило малиновым звоном!	(7)
Мне сдаётся, что здесь обитать никакого резона.	P3-3к



Седовласый старик, он на стражу кричал, комиссарил.

|И апостол-старик, он над стражей кричал, комиссарил,| (7)  
|Бессловесна толпа – все уснули в чаду благовонном.| P3-3к  
|Бессловесна толпа как уснула в чаду благовонном.| P3-2, P4-1к  
|[Мы с конями глядим, как безгрешные дышат озоном.]] P3-1

Прибежали с ключом и затеяли вновь отворять.

|Он позвал кой-кого, и затеяли вновь отворять.| (2), (7)  
|Вот вернулся старик и затеял опять отворять.| P4-1к  
|И вернулся старик – и [опять] принялся отворять.| P3-2к  
|И вернулся старик – и [опять] зазвенели ключи.]] P3-1

Кто-то ржавым болтом, поднатужась, об рельсу ударил,

|Кто-то палкой с винтом, поднатужась, об рельсу ударил,| (7)  
|Распахнулись врата, оглушило малиновым звоном –| P3-2к, P4-1к  
|Распахнулись врата, [нас обдá]<ло> малиновым звоном –| P3-1

И – как ринутся все в распрекрасную ту благодать!

|И – как ринулись все в распрекрасную ту благодать!| (7)  
|И стреляли в меня, и убит я без промаха в лоб.| (2)  
|И – как ринутся все прямо в ту лепоту-благодать!| P4-1к  
|И рванулась толпа прямо в ту лепоту-благодать!| P3-2к  
|И рванулась толпа в распрекрасную ту благодать!| P3-1

## 9

Я узнал старика по слезам на щеках его дряблых:

Это Пётр святой – он Апостол, а я – остолоп.

|Это Пётр-старик, он Апостол, а я – остолоп.| (7)  
|Это ж Пётр святой – он Апостол, а я – остолоп.| P3-1к

Вот и кущи-сады, в коих прорва мороженных яблок,

|<.....>| (6)  
|Вот и эти сады, в коих прорва мороженных яблок,| P3-3к  
|Вот и эти сады, в коих прорва [светящихся] яблок,| P3-2  
|[«Добрый день! Где сады,  
в коих прорва отъявленных яблок?»]] P3-1

Жаль, сады сторожат и стреляют без промаха в лоб.

|<...> без промаха в лоб.| (6)  
|Но сады сторожат  
и стреляют без промаха в лоб.| 2, 7, P3-1к, P4-1к  
|Но сады сторожат, и убит я без промаха в лоб.| (3), (4), (5)

## 10



Эти яблоки мы на земли и с земли подбираем,	P3-1, P4-1
Но в раю – не хочу: бережёного бог бережёт.	P4-1
А в раю – не хочу: бережёного бог бережёт.	P3-3к
А в раю – не хочу, [и, к тому же, имею расчёт:]	P3-2
А в раю – не хочу, [да и, кстати, имею расчёт:]	P3-1
Пусть вторично убьют –	
ведь застреленных балуют раем!	P3-2, P4-1
[Так сложилось в миру,	
что] застреленных балуют раем,	P3-1
А оттуда – куда? Есть расчёт не на смерть, на живот.	P4-1
<А> оттуда – куда? Есть идея и тайный расчёт.	P3-2к
<А> оттуда – землёй: бе<ре>жё<ного бог бережёт.>	P3-1

## 11

Я подох на задах – не при старых свечах, канделябрах –

В онемевших руках свечи плавилась, как в канделябрах,	(7)
Мне не надо речей, кумачей и свечей в канделябрах,	P4-1к
Им не надо речей, кумачей и свечей в канделябрах, –	P3-1к

Не к мадонне прижат божий сын, а в хорамах холоп.

А тем временем я снова поднял лошадок в галоп.	(7)
Мне – чтоб свечи в руках,	
да жена чтобы пала на гроб.	P3-1к, P4-1к

Вот и кущи-сады, в коих прорва мороженных яблок,

Я набрал, я натряс этих самых бессемечных яблок,	(7)
И тогда я [смогу пойду ук<р>аду этих]	
и в раю наворую им яблок.	P4-1к
В дивных райских садах наберу бледно-розовых яблок!	P3-1к

Но сады сторожат, и убит я без промаха в лоб.

И за это меня застрелили без промаха в лоб.	(7)
Пусть меня сторожа убивают без промаха в лоб.	P4-2к
[Хоть сады]	P4-1
<.....>	P3

## 12

Всё вернулось на круг. Ангел выстрелил в лоб аккуратно.	(6)
Херувимы кружат,	
ангел выстрелил в лоб аккуратно.	P3-1к, P4-1к
Неужели им жаль, что набрал я ледышек с деревьев?	(6)
Неужели им жаль,	
что натряс я ледышек с деревьев?	P3-2к, P4-1к
[Не браните меня], что натряс я ледышек с дерев.	P3-1
Как я выстрелу рад – ускачу я на землю обратно!	(6)



ку строфы 8 по фонограмме (2)), то их останется не так уж и много...

Хочется обратить внимание на намеренно сохранённое мною написание в первой строчке строфы 10 слов «на землі» – именно в том виде, в каком они предстают в рукописях Р3 и Р4. Возможно, это всего лишь простая описка поэта, хоть и сделанная дважды – ведь записано же, скажем, слово «ругательства» в двух рукописях Р1 и Р2 с одной и той же пропущенной буквой «в»! Но, с другой стороны, вполне может быть, что в данном случае мы имеем дело с сознательным словоупотреблением в «церковно-славянском духе», прочно ассоциирующимся с молитвой – например, «Отче наш»: «...да будет воля Твоя, яко на небеси и на земли».

Теперь – о пропущенных пятистишиях. С. Жильцов, составитель собрания сочинений В. Высоцкого в 8-ми томах (7 томов плюс 8-й справочный том – Вельтон В. В. Е., Германия, 1994), предположил (возможно, как было сказано выше, даже и не зная о существовании автографа Р4, основываясь только на Р3), что они являются некими «набросками припева» к песне «Райские яблоки» (см. т. 5, с. 507). Между тем, логичнее было бы по рукописи Р3 прочесть их всё же как некое самостоятельное стихотворение, пусть по каким-то причинам и «засунутое внутрь» другого – ну, например, так:

Убрав убого прах, останки, тело ли,  
Не ведаю, за телом ли поспела ли  
Толпа друзей, по грязи семеня?  
Концы хоронят в воду – что наделали!  
Побойтесь бога, если не меня!

В рай провожают злобно ли, угрюмо ли,  
Льют пьяны слёзы, головы склоня...  
Почто ж вы взвыли, будто хороня?  
Концы хоронят – ишь чего удумали!  
Побойтесь бога, если не меня!

Как выглядела – красно ли, угрюмо ли –  
Бродяжья трупца, грязь и мразь кланя?  
Но воем хор, как будто хороня.  
Не смей канючить – ишь чего удумали!  
Побойтесь бога, если не меня.

Рыдайте шибче! – али мало клонули? –  
Молчать негоже, брата хороня...  
Пусть надорвётся колокол, звеня!  
Хотите тайно – ишь чего удумали!  
Побойтесь бога – если не меня!

Варианты: строфа – строка/строки:

- 1–3: Толпа бродяг, по грязи семеня?  
2–2: [Пролив слезу и] головы склоняя...  
3–1, 2: Как выглядела – весело, угрюмо ли –  
Бродяжья трупца, грязь и дождь кляня?  
3–1, 2, 3: Откуда знать мне – весела, угрюма ли  
Процессия, за гробом семеня?  
Но хор завыл, как будто хороня.  
3–1, 2, 3: Почто вы невесёлые, угрюмые?  
[Но отчего невеселы,] угрюмы [вы]?  
Процессия, за гробом семеня,  
Завыла хором, будто хороня.  
4–1 [Зароют тайно] – ишь чего удумали!

Необходимо, казалось, было бы лишь ещё отметить, что строфа 2 в автографе (в данном случае в Р3) без строки 2–2 записана в конце стихотворения, и этим и ограничиться.

Однако, наличие автографа Р4 требует и дальнейших комментариев. Да, прав и прозорлив С. Жильцов – поэт, похоже, действительно, задумал «разбросать» пятистишия по тексту «Райских яблок», но – в качестве простого ли припева? Предположение о том, что Высоцкий хотел снабдить песню повторяющимся рефреном, «покрутил» несколько его вариантов, не нашёл нужного и отказался в конце концов от этой затеи вовсе, не представляется убедительным.

Более вероятно, что поэт намеревался, введя совершенно новую строфику, кардинально переработать всё стихотворение, видоизменить саму его идею. Ведь с внесением в текст этих пятистиший возникают совершенно новые, более явственные оттенки его понимания – получается какое-то «фантастически-реалистическое», фантазмагорическое, «сновиденческое» поэтическое произведение, в котором «прямые» (райские) «сны и видения» всё время перемежаются «обратными», «встречными» (земными) «видениями и снами», «сна-

ми оттуда». Тогда выходит – что же? – поэту этот замысел так и не суждено было осуществить до конца? Довольно грустный вывод.

И всё же! Есть автограф Р4 – можно взять и опубликовать его, как есть, он с формальной точки зрения практически «чистый», беловой... Но делать этого мне не хочется, поскольку любой человек может запросто без запинки прочесть текст Р4 либо по приводимой здесь его копии, либо по транскрипции, или даже развлечься «самопредпочтительным вычлениением» текста «основных» строф из генезиса данной редакции стихотворения. Между тем, генезис – штука, несомненно, полезная, но – для специалистов и/или любителей, знающих тексты почти наизусть, а для широкого читателя абсолютно неинтересная. Кроме того, практически никто и никогда со 100-процентной уверенностью утверждать не сможет, отказался ли автор от какого-то варианта текста окончательно или просто временно его «позабыл». И главное – по моему глубокому убеждению, песни В. Высоцкого должны жить не только в прошлом, но и иметь будущее. И если до сих пор не нашлось человека, который захотел бы положить на музыку и спеть вторую редакцию «Райских яблок» в наиболее полном варианте, то не факт, что он не найдётся (и не сможет сделать это достойно!) в грядущей перспективе. Но такого человека следует подготовить, предоставив ему, как говорится, «полный расклад» для творчества.

Поэтому я рискну навлечь на себя праведный гнев «учёных критиков» (если таковые окажутся), и возмущение с их стороны, каковое неизбежно воспоследует, но всё же попытаю предложить контаминированную версию второй редакции «Райских яблок», построенную, в основном, на Р4, но и с учётом всех других источников, без добавления от себя (клянусь!) ни единого слова. Я позволю себе лишь некоторые замены и перестановки отдельных строк и строф, а информацию, из какого источника будут «призваны» эти строки и строфы, по-прежнему оставлю в правом поле комментария. Контаминацию с подробным разъяснением того, «откуда что берётся», ввиду вышеназванных причин, считаю простительной и допустимой. В этом случае её можно даже назвать «попыткой реконструкции текста», как это делает С. Жильцов, или «реконструированной версией» – как угодно.

Итак:

## Песня о райских яблоках

(2)

Я когда-то умру. Мы когда-то всегда умираем.  
Как бы так угадать, чтоб – не сам, чтобы – в спину ножом!  
Убиенных щадят, отпевают и балуют раем –  
Не скажу про живых, а покойников мы бережём.

В грязь ударю лицом, завалюсь покрасивее набок,  
И ударит душа на ворованных клячах в галоп.  
В дивных райских садах наберу бледно-розовых яблок –  
Я слышал, сторожа не стреляют за яблоки в лоб.

Всем нам блага подай! – Да и много ли требовал я благ?

Закопайте путём, да поплачьте, да певчие чтоб...

Я по кущам пойду, без опаски покушаю яблок – РЗ

В небеса<х> всё равно, князь ли ты или беглый холоп. РЗ

Не ведаю – за телом ли поспела ли

Толпа бродяг, по грязи семеня.

Но что же хор не воет, хороня?

Концы хоронят в воду – что наделали! РЗ

Побойтесь бога, бога – не меня.

Прискакали. Гляжу – пред очами не райское что-то:

Не родящий пустырь, и ничто ни на чём – беспредел.

И среди ничего, где парили литые ворота,

Бестелесный народ у ворот на ворота глядел.

Клячи, глядь, на дыбы! Я смирил их неласковым словом:

«Ну-ка, буде шалить! Аль подъём в поднебесье тяжёл?»

Близорукий старик за воротами щёлкал засовом,

Покряхтел, поворчал, и не смог отворить – и ушёл. РЗ

Рыдайте шибче, что б на жалость клюнули –

Молчать негоже, брата хороня!

Пусть надорвётся колокол, звеня!

Хотите тайно? – Ишь, чего удумали!

Побойтесь бога – если не меня.

Ай да рай для меня – словно я у развесистой клюквы!  
 Стали нас выкликать по алфавиту – так не смешно! –  
 Не молчите в ответ: ведь звучат только гласные буквы,  
 А безгласные – нет, и согласным звучать не дано.

И измученный люд не издал ни единого стога,  
 Не поднялся с колен – кто стоял, тот на корточки сел...  
 Мне в подобном раю обитать никакого резона!  
 Ах, спаситель, за что ты так долго распятым висел?

Ах, если б не молчалики угрюмые  
 В рай провожали, спешно хороня, –  
 Бродяжья труппа, дождичек кляня,  
 Пошла бы в пляс... А то – чего придумали?  
 Побойтесь бога, если не меня!

Седовласый старик, он на стражу кричал, комиссарил – (1)  
 Прибежали с ключом и затеяли вновь отворять. (1)  
 Кто-то ржавым болтом, поднатужась, об рельсу ударил, (1)  
 И – как ринулись все в прекрасную ту благодать! (7)

Я узнал старика по слезам на щеках его дряблых;  
 Это ж Пётр святой - он Апостол, а я – остопоп. P3  
 Вот и кущи-сады, в коих прорва мороженных яблок,  
 Но сады сторожат и стреляют без промаха в лоб. P4

Убрав убого прах, останки, тело ли, P3  
 Процессия, за гробом семени, P3  
 Завыла хором, будто хороня... P3  
 Не смей канючить – ишь, чего <наделали>! P3  
 Побойтесь бога, если не меня! P3

Эти яблоки мы на землі и с земли подбираем,  
 Но в раю – не хочу: бережёного бог бережёт.  
 Пусть вторично убьют – ведь застреленных балуют раем!  
 А оттуда – куда? Есть расчёт не на смерть, на живот.

Мне не надо речей, кумачей и свечей в канделябрах,  
 Мне – чтоб были друзья, да она чтобы пала на гроб. (2)  
 Ну а я уж для них украду удивительных яблок – (1)+P4  
 Пусть меня сторожа убивают без промаха в лоб!

Кому взбрело – снохе ли, зятю, куму ли? –  
Но у могилы – вся моя родня  
Льёт пьяны слёзы, головы склоня...  
Побойтесь бога, что ещё удумали?  
Побойтесь бога – если не меня...

В онемевших руках свечи плавилась, как в канделябрах... (7)  
А тем временем я снова поднял лошадок в галоп! (7)  
Я набрал, я натряс этих самых бессемечных яблок – (7)  
И стреляли в меня, и убит я без промаха лоб. (2)

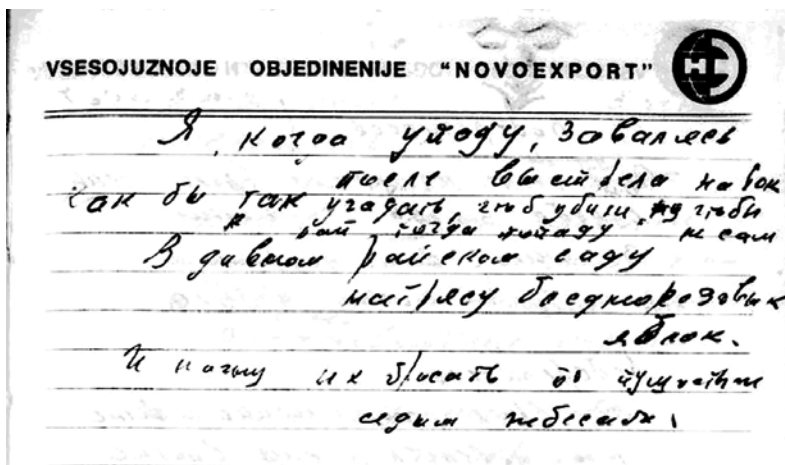
Всё вернулось на круг – ангел выстрелил в лоб аккуратно.  
(6)

Неужели им жаль, что натряс я ледышек с дерев?  
Так я выстрелу рад – ускакал я на землю обратно!  
Вот и яблок принёс, их за пазухой телом согрев. РЗ

И погнал я коней прочь от мест этих гиблых и зяблых, (1), (7)  
Кони – головы вверх, но и я закусил удила! (7)  
Вдоль обрыва с кнутом по-над пропастью пазуху яблок  
Я тебе привезу – ты меня и из рая ждала! (1), (3), (4), (7)



## Приложение



Рукопись P0<sup>1</sup>

Я, когда упаду, завалюсь  
 после выстрела на бок  
 Как бы так угадать, чтоб убили, ну чтобы  
 В рай тогда попаду не сам  
 В дивном райском саду  
 натрясу бледно-розовых  
 яблок.  
 И начну их бросать по пушистым  
 седым небесам.

ну=[что]?

p=[e]?  
 б=[в]

## Транскрипция рукописи P0

<sup>1</sup> Обозначение рукописей даётся без комментария, если нынешнее местонахождение автографа автору неизвестно, либо с комментарием в скобках по «Описанию рукописей Владимира Высоцкого (по материалам Центрального Государственного Архива Литературы и Искусства СССР, фонд 3004, опись 1)» из. кн: Высоцкий В. Собр. соч.: в 8-ми т. (7 томов + справочный том) / Сост. С. Жильцов. — Вельтон В.В.Е., (Германия), 1994.; справочный том, с. 468-469.







А огромный этап	не издал ни единого елова стона	A=[И]
на	с онемевших колен пересел	
Кто-то-е короточки	вдруг не привстал, на-коленки-пришёл	ки=[ек]
	здесь а за	
Вон следы пёсых лап	– да не рай эдее это райская зона	B=[...]?
Всё вернулось на круг	и в кругу этом кто то висел	
Мы с конями глядим	– вот уж истинно зона всем зонам	во=[ну]?
Рукава-засучив,	пролетели на-крыльях бичи	
	это к нам	
Подбирали ключи	там пока подбирали ключи	
Мы брата, опочив		
Нет – звенили ключом		He=[Bo]?
Засучив рукава	пролетели на крыльях бичи	
	ведь звонят то	
Там малина, братва –	Если в-кто-так-может малиновым звоном	T=[M], сл=[...], к=ч?
Запах	Мы с конями глядим – вот уж истинно зона всем зонам	m=[-]
Свежесть	крепче с	
прёт	Фимина из ворот – это понадежней чем руки вязать	
	уже надыхался	
	Я пока невидим, но немного отравлен озоном	
	Сладость но и я н	
	Свежесть – ватаей во рту – и ругательства трудно сказать	
	В дивных райских наварую незреющих	ax=[y]?
	Наварую в садах – вечно-недозревающих	
	яблок	
Нет оград	благовест И тебе принесу, потому и из	
	рая ждала	
Засучив рукава	пробежали две тени в зелёном	
	словно благовест спели	n=[o]?
Кри С криком	– в рельсу стучи – пролетели на крыльях	
	бичи	
Там малина	– братва – нас встречают малиновым	нас=[как]?
Но	звоном	
Нет	– звенили ключи – это к нам подбирали	
	ключи	
	Я подох на задах	
	не стрелялся, не дрался на саблях	
Свету	еды	
Если-нету-в-раю,	ни друзей ни чифиру, ни явок	t=[...]? , v=[6]
Херувимы кружат,	ангел окает с вышки, озноб	,-=[-]
В дивных райских садах,	правда прорва мороженных	m=[...]?
	яблок	
Но сады сторожат	и стреляют без промаха в лоб	
Золотая стерня	– ни оград ни заборов – занято!	3=[Д]?
	Но-беру-ледяные-плоды	
Да не взыщет Христос	– рву плоды ледяные с дерев	
Застрели меня	– ускакал я на землю обратно	y=[я]? но=[их] да=[их]? , v=[л]
	но правда	
Вот и яблок принёс,	да за пазухой телом согрел	



- I Я умру - говорят -  
мы когда-то всегда умираем (потому что мы все умираем)  
Съезжу на дармовых сподобят  
если в спину заколят ножом, -  
Убиенных шадят  
отпевают и балуют раем y=[ю]  
Не скажу про живых,  
а покойников мы бережем.
- II В грязь ударю лицом,  
завалюсь покрасивее на бок  
~~Вот и дело с концом~~  
~~в райских кушах по~~  
И ударит душа  
на ворованных глячах в галоп  
Вот и дело с концом  
в райских кушах покушаю яблочко y=[ю]  
Подойду не — спеша вернёт  
вдруг - апостол, а-вдруг остолоп вдруг=[там]
- III Чур меня самого  
дящий наважденье, знакомое что-то  
Неродивший пустырь  
и сплошное ничто - беспредел.  
И среди ничего  
возвышались литые ворота  
И этап-богатырь, -  
(тыщ на пять)  
- тысяч пять на коленках сидел  
Вот уже глядя и клячи  
непременно на крик - я задобрил их  
даром овсовым (Как ржанёт коренник - я ругнул его ласковым словом) IV=[III]  
IV Я коняшек своих успокоил неласковым словом y=[...]?  
Я смирил его Да репей из мочал (у) овсовым  
еле выдрал и гривы заплёл.  
Петр-апостол старик  
что-то далго возился с засовом )  
И кряхтел и ворчал  
, и не смог отворить - и ушёл.
- V Тот огромный этап Тот=[И]  
Лишь не издал ни единого стога  
Он на короточки вдруг Он=[Я]=[Кто]  
с онемевших колен пересел  
Вон следы пёсьих лап. ы=[...]?  
да не рай это вовсе, а зона  
Всё вернулось на круг,  
(И распята над кругом висел) и<sup>3</sup> в кругу этом кто-то висел. и=а?  
а над кругом распята висел)

Транскрипция рукописи P2, лицевая сторона





- VI Мы с конями глядим -  
Вот уж истинно зона всем зонам  
~~Финням из ворот~~  
- это крепче, чем руки вязать  
(Хлебный дух из ворот -  
так надёжней, чем руки вязать)  
Я пока невридим,  
но и я нахлебался озоном -  
А язык к небу льнёт  
Линко стало во рту; Лепоты полон рот,  
и ругательства трудно сказать.
- X=[3], v=[...]?  
A=[И]
- VII Засучив рукава,  
Пролетели пробежали две тени в зелёном  
С криком - В рельсу стучи  
(пропорхнули) пропорхали (просквозили) на крыльях бичи.  
Там малина, братва,  
(рельса плачет) ) нас встречают малиновым звоном  
Нет  
Но звенели ключи  
Это к нам подбирали ключи.
- c=[...]?  
O=[о с]
- VIII Я подох на задах -  
не стрелялся, не дрался на саблях  
(На руках на старушечьих, дряблых)  
Не к Мадонне прижат божий сын  
а к стене, как  
так и Одыкает а в хоромах холоп  
В дивных райских садах  
просто прорва мороженых яблок  
Но сады сторожат и ~~стреля~~  
и стреляют без промаха в лоб.
- e=[ой]  
O=[о с]
- IX Херувимы кружат  
выстрелил в лоб аккуратно.  
ангел окает с вышки - занятно (отвратно)  
Да не взыщёт Христос - Не браните меня  
рву плоды ледяные с дерев.  
Как я выстрелу рад -  
ускал я на землю обратно  
Вот и яблоч принёс  
их за пазухой телом согрев
- z=[...]?  
A=[И]
- X Я вторично умру - если надо мы вновь умираем.  
Удалось не петлей бог ты мой |я/ вы мне  
Как—бы—так угадать - ~~что~~ б вне сам, ~~чтобы~~ пулю в живот  
Так сложилось в мире - всех застрелянных балуют раем  
А оттуда землей - бережёного бог бережёт
- A=[И]
- XI В грязь ударю лицом,  
завалюсь после выстрела набок  
И-люна Кони хочут овсу, Жаль скакать по овсу.  
но пора закусить удила  
Вдоль обрыва с кнутом  
Я любимой несус по-над пропастью пазуху яблок  
Я тебе пренесу, ~~ты~~ потому что и из рая ждала!  
ты меня и из рая ждала.
- z=[...]?  
ты=[...]?  
A=[И]

Транскрипция рукописи P2, оборотная сторона

Я когда-то умру, мы когда-то всегда умираем 6.  
 как бы так сказать, чтоб мы сами, чтобы в жизни  
 убийствам издал - отпущают и берут работу  
 не скажу про меня, а покажишь мне  
 1980 1980 ~~фрагмент~~ как ~~фрагмент~~ <sup>героический</sup> ~~фрагмент~~ <sup>героический</sup> ~~фрагмент~~ <sup>героический</sup>

[illegible]

Бродяжески утрый о, утръво и утръво инако  
Кам выдана - воево, утръво ли  
Откуда звать или воево, утръво ли  
Прочесть за годом лавина  
Ни вост кор, кам бурю кама  
Ка кор да вое, Кам бурю Каполе

---

- иль же утръво

Кинуться к себе  
подать брата - там же сидит  
лицо в небесах,  
то есть ~~всего~~ управлен ~~та~~  
Прочитай, за гробом сидит  
за всеми солом, будто хороня

Или есть написать - что это убожество  
задайте мне, или мало написать  
много, что лучше. Пусть найдется человек, который  
задаст радио - или  
лучше так - что это убожество  
покажет что, или не так.

В рай являються едно и също и упрямо ни  
 дотам не ни въведа, дотам капава  
 . Казват капава - ни не удряме  
 добротата в нас, като не искаме

Я когда-то умру, мы когда-то всегда умираем  
 Как бы так угадать, чтоб не сам, чтобы в спину  
 ножом

Убиенных шадят – отпевают и балуют раем  
 Не скажу про живых, а покойников мы  
 бережём

Убрав убого прах мой как-т прах, останки,  
 тело ли

Не ведаю за телом ли поспела ли  
 друзей

Моя-д Душа Талпа бродяг, по грязи семена  
 Но воет хор, как будто хороня

Д=[C]?, ш=щ?, а=[e]?

ишь чего удумали  
 Концы хоронят в воду – что наделали  
 Побойтесь бога если не меня

Льют пьяны слёзы  
 Хоронят кайно Прониз слезу и головы склоня  
 мразь

Про=[...]

Бродяжья трупца, грязь и дождь кляня  
 красно ли

Как выглядела – весело, угрюмо ли  
 Откуда знать мне весела, угрюма ли  
 Процессия, за гробом семян  
 Не воет хор, как будто хороня  
 Но хори завыл, как будто хороня

г=[к]?, л=[и]?

я=[e]?

и=[,]?, х=[к]

Концы хоронят – ишь чего удумали  
 Побойтесь бога – если не меня.  
 Пошто вы невесёлые.

ь=[...]

Да отчего невеселы; угрюмые  
 Процессия, за гробом семян  
 Завыла хором, будто хороня

Да=Но?, е=[ вы]

Не смей канючить – ишь чего удумали

Рыдайте шибче, али мало клюнули  
 Молчать негоже, брата хороня

Заронят тайно – ишь Пусть надорвётся колокол, звеня  
 Хотите тайно – ишь чего удумали  
 Побойтесь бога, если не меня.

?

В рай провозжают злобно ли угрюмо ли  
 Почто ж вы взвыли, будто хороня  
 Концы хоронят – ишь чего удумали  
 Побойтесь бога, если не меня

Поч=[Что]

Транскрипция листа 1 рукописи РЗ, лицевая сторона  
 (ед. хр. 90, л. 6)



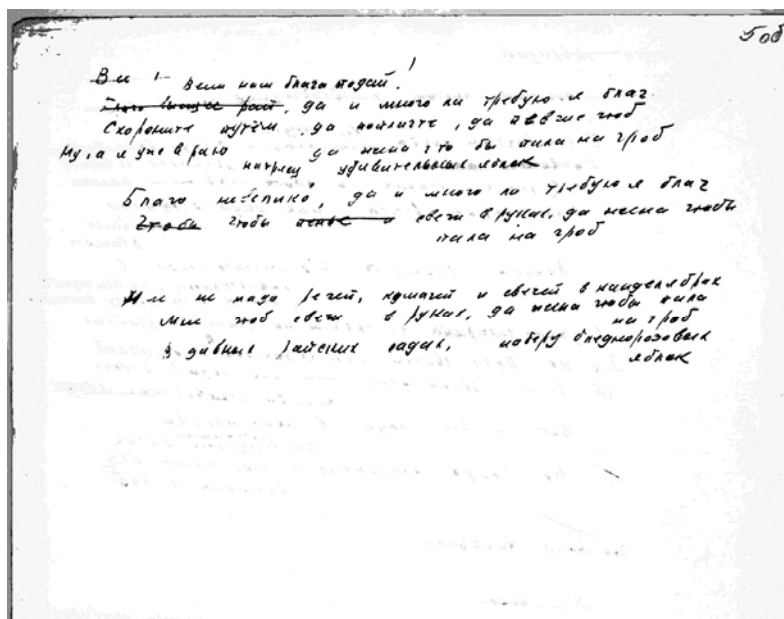
В грязь ударю лицом, завалюсь покрасивее набок      съ=[...]?  
 И ударит душа на ворованных клячах в галоп  
 В дивных райских садах, до  
     по райским      яблок  
 Погуляю по кушам, покушаю приторных  
 Я по кушам пойду и некуш от пуза покушаю  
 В небеса всё равно      яблок  
 Там в раю всё – равно кто – князь ли ты или  
     беглый холоп.  
     опаски  
 Я по ли кушам пойду, без боязни покушаю яблок      ?, ку=[...]?

    он-апостол, а я – о-отелон  
 Вот те на –  
 Чур меня – прискакал      пред очами не  
     наваждение зна-настроение не райское  
    что-то  
 Неродящий пустырь, никакое ничто, беспредел      н=[к]  
 И среди  
 Посреди ничего вызывались литые ворота  
 безгрешный народ      на ворота терпеливо  
 И измученный люд у ворот беселове беселовее глядел  
                                  сидел

Как ржанёт коренник, я смирил его ласковым      ж=[...]?  
                                  словом  
                          даром овсцовым  
 Да новынул реньи-и      задобрилих их даром овсцовым      х=[ж]?, р=[л]?  
 Клячи глядь на дыбы, я смирил их неласковым      К=[к]  
                                  словом  
 И новынул реньи      у=[ы]  
                          им  
 Хоть и то говорить – что подъём в поднебесье  
 Да и зря осерчал      тяжёл  
     Что за шалости—      ш=[...]?  
 Ну ка будя шалить, аль подъём в подне-      бу=[...]?  
                          бесье тяжёл  
 Сед    лыный, лыный старик      всё возился  
 Близорукий старик, лысый пенё новозилея с засовом      у=[...]??, а=[р]  
 И    Покряхтел, поворчал и не смог отворить и  
                          ушёл

Бестелесный народ не издав не единого стона      в=[л]  
 На коленни унял    Вдруг привстал (на колени привстал или просто  
 Кто упал, кто в пень на колени, кто быстро  
                          на короточки сел  
 Да куда я попал – или это закрытая зона  
 Мне сдаётся, что    1 Мне в подобном раю обитать никакого резона      о=[о]?  
     сдесь    2 Неужели бож Христос для такого распятым      и=[ь]  
 спаситель за      висел.  
 и впрямь    это распятым висел  
     для такого вис

Транскрипция листа 1 рукописи РЗ, оборотная сторона  
 (ед. хр. 90, л. 60б)



Лист 2 рукописи РЗ, лицевая сторона (ед. хр. 90, л. 50б)

**Все-т**      Всем нам блага подай!  
 Благо-выенее-рай,      да и много ли требую я благ  
 Схороните путём,      да поплачте, да певчие чтоб  
 Ну, а я уж в раю      да жена что бы пала на гроб  
    натрясу удивительных яблок

е=[в]

Благо невелико, да и много ли требую я благ  
 Чтобы      Чтобы ненье-и свечи в руках, да жена чтобы  
    пала на гроб

Им не надо речей, кумачей и свечей в канделябрах  
 Мне чтоб свечи в руках, да жена чтобы пала  
    на гроб  
 В дивных райских садах, наберу бледнорозовых  
    яблок

И=[...]? у=[...]?

Транскрипция листа 2 рукописи РЗ, лицевая сторона  
 (ед. хр. 90, л. 5об)





Я пока невидим		
Мы с конями глядим	как безгрешные дышат озоном	$k=[, e=[й]$
	все уснули	
Бессловесна толпа	как уенула в чад благовонном	
Зазвенели ключи	принялся отворять	
И вернулся старик	и опять зазвенели ключи	
Распахнулись врата,	наебда оглушило	
	малиновым	
	звоном	$z=[в]?$
Лепота, благодать	И рванулась толпа в	
	распрекрасную ту благодать	$c=[з]$
	прямо в ту лепоту-благодать	
Я узнал старика по слезам	на щеках его дряблых	
	А	
Это ж Пётр святой – он Апостол,	я остолоп	
Я в е	Добрый день, гово – Где сады? – в коих	$o=[а]$
	прорва отъявленных яблок	
Вот и эти сады, в коих прорва	мороженных	
	свещающихся яблок	
Но сады сторожат и стреляют без	промаха в лоб	$b=[б]=[п]$
Что ж я выстрелу		
Я пою		
Эти яблоки мы на земли и с земли подбираем	к тому же бережёного бог бережёт	$Э=[3]$
А в раю не хочу, да и кетати имено раечёт		
Пусть вторично убьют – ведь		
Так сложилось в миру – что застреляных балуют		
	куда? раем	
Если О оттуда – земляей – беже есть идея и	тайный расчёт.	$e=[...]?$
Херувимы кружат, ангел выстрелил в лоб аккуратно		$a=1$
Неужели им жаль,		$ч=[,]?$
Не браните меня что натряс я ледышек с дерев		про=[тут]?, K=[Т]
Впрочем Как я выстрелу рад – ускакал я на землю		нec=[вез]
	принёс обратно	
Вот и яблок принёс-везу, их за-пазухой телом	согрев.	
Рано мне отдыхать в поднебежных нибиси		
Веселее коням гнать от мест этих гиблых	прозяблых	$от=[из]$
Недосыту кормил	Жал Не наелись овсу, но бегут, закусив удила.	$z=[...]?$
	Вдоль обрыва с кнутом, по-над пропастью	$c=[...]?$
	пазуху явлок	
Я везу для тебя – потому-и если даже	ты же даже из	
	из рая ждала.	$я=[я]?$
	Ты меня и из рая ждала.	

Транскрипция листа 2 рукописи РЗ, оборотная сторона  
(ед. хр. 90, л. 5)







И измученный люд не издал ни единого стона  
 Не поднялся с колен, кто стоял, тот на короточки  
 сел  
 Мне в подобном раю обитать никакого резона  
 так долго  
 Ах, спаситель, за что ты по солнцем распятым висел c=[д]  
 Ах, если б не  
 Уж лучше бы не молчалиники угрюмые  
 В рай провожали, спешно хороня  
 Бродяжья трупца дождичек кланя  
 придумали  
 Милее мне Пошла бы в пляс - а то чего уд б=[в]?  
 Побойтесь бога, если не меня  
 Всем нам блага подай, да и много требовал  
 я благ  
 Закопайте путём, да поплачте, да певчие чтоб  
 натрясу  
 Ну а я уж в раю наберу удивительных яблок n=[...]? , d=[...]?  
 Только жаль сторожа тут убивают тут=[...]?  
 Жаль едвы сторожат и стреляют, без промаха  
 попадают в лоб  
 4)  
 Бессловесна толпа, как уснула в чаду благовоном  
 Вот вернулся старик и затеял опять отворять  
 Распахнулись врата, оглушило малиновым звоном  
 И как ринутся все прямо в ту лепиту-благодать  
 Я узнал старика по слезам на щеках  
 его дряблых  
 Это Пётр святой - он Апостол, а я остолоп A=[a]  
 Вот и кущи-сады, в коиx прорва  
 мороженных яблок  
 Но, сады сторожат и стреляют без промаха  
 в лоб.  
 Кому взбрело - снохе ли, зятю, куму ли  
 Но у могилы - вся моя родня  
 Льёт пьяны слёзы, головы склоны  
 Побойтесь бога, что вы-там ещё удумали  
 Побойтесь бога - если не меня. ы=[ки]?  
 5)  
 Эти яблоки мы на земли и с земли подбираем  
 Но в раю не хочу - берёного бог бережёт H=[A]  
 Пусть вторично убьют, ведь застреланных балуют ю=[ю]?  
 раем  
 А оттуда - куда - есть расчёт не на смерть  
 - на живот.  
 Мне не надо речей, кумачей, и свечей  
 в канделябрах  
 Мне, чтоб свечи в руках, да жена чтобы пала на гроб.  
 И тогда я смогу пойду, укаду — этих и в раю наварю им  
 Пусть меня - яблок  
 Хотя сады сторожа убивают без промаха в лоб.

6) Хрувимы кружат, ангел выстрелил в лоб аккуратно  
 Неужели им жаль, что натряс я ледяшек с дерева  
 Так я выстрелу рад - указал я на землю обратно  
 Вот и яблок привёз, их за пазухой телом согрев.  
 Веселее коням гнать от мест этих тиловых и зиблых  
 Несомну корни, но бегут, закусив удили  
 Вдоль обрыва, с кнутом по-над припашью пауху яблок  
 Я везу для тебя - ты меня и не в  
 раз ты даже из рай  
 ждала.

Транскрипция рукописи Р4, оборотная сторона

## НАУЧНАЯ БИОГРАФИЯ В.С. ВЫСОЦКОГО: ВОЗМОЖНЫЕ ПОДХОДЫ

Со дня кончины В.С. Высоцкого прошло 33 года, и в течение этого времени вышли десятки (если не сотни) работ, посвященных описанию его жизни и творчества. Феномен Высоцкого – выдающегося писателя и актера второй половины XX столетия – изучается текстологами, комментаторами, интерпретаторами и, конечно же, биографами.

Биография той или иной выдающейся личности отчасти строится на основе воспоминаний людей, близко знавших ее. Очевидно, что такие мемуары порой грешат субъективностью, если автор осознанно не стремится к иной цели. Например, об авторе «Жизни Брехта» – Э. Шумахере, написавшем замечательную книгу о выдвигавшемся немецком писателе, – сказано: «Шумахер близко знал Брехта и высоко чтит. Но не смотря на это – а вернее: именно поэтому! – он видит свою задачу в том, чтобы рассказать о жизни Брехта с максимальной объективностью и полнотой, ничего не утаивая и прежде всего не скрывая того, какую силу инерции, сколоко препятствий, лежавших вовне, также и заключенных в себе самом, приходилось Брехту преодолевать на пути его идейного и творческого восхождения»<sup>1</sup>.

Безусловно, биография художника никак не может претендовать на объективность, если она отчасти не передана «его собственными словами» – т.е. с учетом созданных им культурных ценностей (стихов, картин, музыки и пр.). Автор увлекательнейшей биографии Джека Лондона («Моряк в седле») И. Стоун отметил, что его труд «основан на материале

---

© Шпилевая Г.А., Савчук И.Н., 2013.

<sup>1</sup> Фрадкин И. Предисловие // Шумахер Э. Жизнь Брехта. М., 1988. С. 8.

пятидесяти опубликованных книг Лондона и двухсот тысяч писем, черновых рукописей, документов, дневников». «Все это сам Джек Лондон, это – рассказ о том, как он работал, любил и боролся»<sup>1</sup>.

При наличии изложенных нами общих положений в каждом отдельном случае биограф сталкивается с особыми проблемами, касающимися событий жизни и творчества героя жизнеописания. В случае с Высоцким одну из основных проблем сформулировал Евг. Канчуков, автор книги «Приближение к Высоцкому»: «... после Высоцкого почти не осталось личного архива – в прямом смысле этого слова, т.е. архива, составленного из писем, дневников, записок поэта»<sup>2</sup>. Добавим от себя общеизвестное – даже имеющиеся архивы недоступны, закрыты для исследователей.

Настоящая статья представляет собой попытку создать некую классификацию источников биографических сведений и проанализировать жизнеописания Высоцкого и работы о нем иных жанров, дабы наметить подходы к созданию научной биографии этого художника.

Что же такое *научная* биография вообще и какие черты она должна иметь применительно к Высоцкому?

Авторы работ<sup>3</sup>, посвященных изучению аспектов жанра научной биографии, сходятся во мнении, что такой труд представляет собой, прежде всего, восстановление «демифологизированных» фактов жизни личности. «Хронологическое описание»<sup>4</sup> событий частной жизни в научной биографии, конечно, опирается на широкий круг социальных, исторических, культурных данностей.

---

<sup>1</sup> Стоун И. Моряк в седле: Биграфия Джека Лондока. М., 1980. С. 3.

<sup>2</sup> Канчуков Евг. Приближение к Высоцкому. М., 1997. С. 153.

<sup>3</sup> Ершова В.Н. Научная биография журналиста Петра Ивановича Шаликова. Дис. ... канд. филолог. н. М., 2009; Коновалова С.А. Горький и Казань: К научной биографии писателя. Дис. ...канд. филолог. н. Нижний Новгород, 2000; Медведева Е.А. Жанр научной биографии в русском литературоведении конца XIX – начала XXI вв. Дис. ... канд. филолог. наук. Казань, 2011 и др.

<sup>4</sup> См. об этом работу: Демченко А.А. Научная биография писателя. Проблема изучения. Саратов, 1994. С. 37.

Существующие биографии Высоцкого основываются на воспоминаниях людей, близко знавших его: родственников, друзей, коллег. Многочисленные сборники содержат немало ценных материалов, представляющих как точные сведения о жизни Высоцкого, так и об его человеческих качествах. Например, Л.Н. Сарнова вспоминает: «Я тогда училась в Москве, в институте иностранных языков, и жила у Высоцких – Евгения Степановна – моя родная тетя. ...Дом номер пятнадцать на Большом Каретном – это и мой родной дом, все начиналось там. <...> А в 1953 мы почти целое лето провели в станице Бескорбной Краснодарского края. Снова поехали почти всей семьей. Однажды знакомые уговорили нас пойти собирать дикie абрикосы... Мы встали рано, часов в шесть. Идем – и вдруг ливень, все промокли до нитки. У Володи была курточка, он снял ее и накинул мне на плечи: «Ты простудишься...». Володя и в детстве был очень добрый»<sup>1</sup>.

Однако некоторые воспоминания дают повод для сомнений авторам, работающим над систематизацией и «демифологизацией» биографических материалов. Например, автор упомянутого «Приближения к Высоцкому» – Евг. Канчуков – усомнился в абсолютной объективности воспоминаний о детстве (Высоцкого), «обутого и одетого, в своем классическом юбилейном варианте»<sup>2</sup>.

Н.М. Высоцкая вспоминает: «Когда Володя вернулся из Германии, он немного владел немецким разговорным языком. В то время на Мещанской улице, рядом с нашим домом, на стройке работали пленные немцы. Помните...

Вели дела обменные  
Сопливые острожники.  
На стройке немцы пленные  
На хлеб меняли ножики.

Так вот, один из пленных узнал, что Володя жил в Эберсвальде, его родном городе. И спрашивал, не пострадал ли город от бомбежек, цел ли его дом... Володя прибежал ко

---

<sup>1</sup> Живая жизнь. Штрихи к биографии Владимира Высоцкого. Сборник. М., 1988. С. 30; 33.

<sup>2</sup> Канчуков Евг. Указ. соч. С. 5.



мне, спрашивая, как сказать по-немецки ту или иную фразу, напоминал и, видно, что-то объяснял немцам».

Евг. Канчуков замечает по этому поводу: «Конечно, в мемуарах, составленных таким образом, едва ли содержится злой умысел, однако же не может не насторожить сама возможность комбинаций, когда вольно или невольно из приведенного стихотворного текста Всоцкого сладкой тягучей струйкой выдавливается элегия, которая если и присутствует в самом тексте, то в исчезающих количествах, мимо которых можно проходить абсолютно спокойно, тогда как все остальное, важное и нужное для понимания Высоцкого, уходит в отжимки». Как «важные» и «нужные» Евг. Канчуков отмечает отношения «сопливых острожников» и немцев – где не могло в то время обойтись без противостояния – «народов, поколений, времен»<sup>1</sup>.

Не вызывают возражений биографов (составителей сборников воспоминаний, авторов цельных жизнеописаний) замечания общего характера (оставленных, например, профессионалами – актерами, режиссерами), подтверждающие наши впечатления от ролей, сыгранных Высоцким в театре и кино: «Он был прекрасный актер, потому что он был личностью. Он всегда со сцены нес какое-то свое ощущение мира. Я уже не говорю о том, что у него всегда поразительно звучал текст. Потому что Володя понимал, что такое слово и как трудно слово отбирать»<sup>2</sup>, – говорит Ю.П. Любимов.

Очень ценными для биографа являются материалы иного рода, например, те, которые попадают в научно-популярное периодическое издание «В поисках Высоцкого» (гл. ред. В.К. Перевозчиков). Среди них – воспоминания «отчет» Вс. Ханчина, одного из организаторов концертов Высоцкого в Куйбышеве: «45 лет назад, 24 мая 1967 года, впервые в Куйбышев приехал Владимир Высоцкий <...> Наконец все согласования закончились, договорились о дате концертов, и 24 мая 1967 года я поехал в аэропорт встречать поэта. «Вол-

---

<sup>1</sup> Там же. С. 6 – 7.

<sup>2</sup> Перевозчиков В.К. Неизвестный Высоцкий. М., 2005. С. 150.

гу» выделил секретарь Обкома комсомола Николай Фролов»<sup>1</sup>. Текст, как видно, содержит точные даты, фамилии, к тому же сопровожден фотографией – т.е. документально подтвержден.

Особо следует отметить описания концертов Высоцкого – «расшифровки» фонограмм, также подтвержденные серией фотографий. Например, материалы, подготовленные А.Г. Еськовым и Ю.А. Куликовым (публикация в «Мире Высоцкого», 2012 г.). В публикации отмечается, что «изучение звукового наследия Высоцкого требует перевода его на бумагу в исчерпывающем виде и с соблюдением интонационных особенностей каждого исполнения»<sup>2</sup>. Авторы публикации сообщают, что «перед дешифровкой дается описание концерта: сообщение о месте и времени, обоснование даты, информация об источнике фонограммы»<sup>3</sup>, что и подтверждается на 53-х страницах.

Приведенные работы, материал которых документально подтвержден, могут составить основу научной биографии Высоцкого.

Отдельно следует отметить работы, где помещены материалы (уже с более низкой долей достоверности), основанные на интервью с людьми, делящимися впечатлениями о встречах с Высоцким. Например, издания М.И. Цыбульского, выпустившего ряд интересных и ценных книг. Это не цельные биографии, информация в них часто распределена по тематическим разделам. Например, в книге «Планета Владимир Высоцкий» в рубрике «Владимир Высоцкий и деятели культуры», в главке «Владимир Высоцкий и Андрей Синявский» можно видеть четко выстроенную композицию, которая в какой-то мере компенсирует субъективизм авторов отдельных мнений: интервью с М.В. Розановой («Я очень любила юного Высоцкого. Я любила Высоцкого тогда, когда он не был зна-

---

<sup>1</sup> Ханчин Вс. К 45-летию первого концерта во Дворце спорта г. Куйбышева // В поисках Высоцкого. Январь, 2013. № 7. С. 121.

<sup>2</sup> Концерт Высоцкого в Лыткарине 3 июля 1980 года / Подг. публ. А.Г. Еськов, Ю.А. Куликов // Мир Высоцкого: альманах. Вып. VII. М., 2012. С. 5.

<sup>3</sup> Там же. С. 6.

менитым»), воспоминания однокурсницы Высоцкого Л. Неделько («Я поразилась, что Андрей Донатович, человек такой тонкой душевной организации, в восторге от Володиных песен»). Цитируется письмо Высоцкого И. Кохановскому (об аресте Синявского): «При обыске у него забрали все пленки с моими песнями и еще кое с чем похлеще – с рассказами и так далее». Приводится отрывок из дневника О. Ширяевой («помогавшей организовать одно из первых публичных выступлений Высоцкого»): «04. 01. 66 – концерт Высоцкого в Институте русского языка АН СССР... Он увидел на столе у мамы книгу Меньшутина и Синявского «Поэзия первых лет революции – 1917 – 1920» <...>, любовно подержал ее в руках и сказал, что у него такая – с автографом автора, потому что они дружны». Наконец, дается слово самому А. Синявскому: «И тогда я сказал, что мне немного жаль, что он отходит от блатной песни и уходит в легальную заказную тематику»<sup>1</sup>. В результате рисуется довольно объективная картина отношений двух выдающихся людей.

Очень ценные наблюдения и замечания о личности Высоцкого – глубокие и аргументированные – содержатся в работах литературоведов, которые, казалось бы, далеки от биографических изысканий. Например, в своей книге «Беседы о Высоцком» А.В. Кулагин, исходя из текста стихотворения-песни «О фатальных датах и цифрах», приходит к следующим выводам: «Высоцкий, как мы помним, обращал внимание на поэтическую символику человеческого возраста. О цифре 37, под которую Пушкин «подгадал себе дуэль и Маяковский лег виском на дуло» <...> он думал заранее. И вот она вплотную приблизилась к нему, а сам поэт в преддверии этого рубежа находится не в лучшей творческой форме»<sup>2</sup>. Далее приводится признание Высоцкого В.С. Золотухину: «Я ничего не успеваю. Я пять месяцев ничего не писал». «В самом деле, – продолжает А.В. Кулагин, – осень и зима семьдесят четвертого выда-

---

<sup>1</sup> Цыбульский М.И. Планета Владимир Высоцкий М., 2008. С. 11; 13; 15; 17; 18.

<sup>2</sup> Кулагин А.В. Беседы о Высоцком: Книга для старшеклассников. Коломна, 2005. С. 139.

лись тяжелыми для него: автомобильная авария, смерть Василия Шукшина <...>, самоубийство Геннадия Шпаликова». Завершает цепочку размышлений (реконструкцию состояния писателя в определенный период его жизни) литературовед анализом другого стихотворения: «О том, какие чувства владеют Высоцким на исходе 1974 года, свидетельствует песня «Памяти Василия Шукшина», в которой и поется об ушедшем товарище, но при этом ощущается и личностный для автора подтекст». Подтекст, по мнению исследователя, свидетельствует следующее: «И вот поэт-актер, все свои «гамлетовские» годы много думающий и пишущий о смерти, словно примеряет судьбу Шукшина к себе. Поэтическое подтверждение тому находим в строках, где героя песни автор неожиданно превращает... в гитариста, по собственному подобию:

Коль так, Макарыч, – не спеши,  
Спусти колки, ослабь зажимы,  
Пересними, перепиши,  
Переиграй, – останься живым!<sup>1</sup>

Исследователь творчества Высоцкого Ж.В. Грачева отмечает такую черту личности Высоцкого, как *пассионарность*, то есть непреодолимое стремление к осуществлению своих идеалов. Опираясь на учение Л.Н. Гумилева, Ж.В. Грачева относительно Высоцкого отмечает, что «совпадение социального и «творческого» поведения позволяет прожить жизнь яркую, творческую, подвижническую, в которой слово и поступок едины». Исследователь полагает, что пассионарность не только определяет (корректирует) характер личности, но и отзывается во внешнем мире: «Высоцкий был ярко выраженным пассионарием <...> – человеком, который помог этносу вернуться на свою основную дорогу развития, не дать ему разрушиться»<sup>2</sup>.

В научной биографии подобные замечания, безусловно, необходимо подтверждать и проверять, поэтому отметим,

---

<sup>1</sup> Там же. С. 140.

<sup>2</sup> Грачева Ж.В. О В. Высоцком, русской пассионарности и генетике альтруизма // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2009 – 2010 гг. Воронеж, 2011. С 6.

что заключение, сделанное Ж.В. Грачевой, «поддерживается» воспоминаниями близкого друга Высоцкого – Д. С. Карапетяна: «Как-то он поделился со мной своими ближайшими творческими планами, судя по которым, его бурной талантливости не сиделось на месте. Быть может, в самой идее сочинить киносценарий и не было ничего предосудительного, если бы не обескураживающий выбор героя и соавтора. – Давай напишем сценарий про генерала Власова, – сразил меня снайперским дуэтом абсолютно трезвый Володя»<sup>1</sup>.

Д.С. Карапетян объясняет некоторые «порывы» Высоцкого тем, что они случались «в загуле» (например, поездка в Ереван). Однако эти же «порывы» объясняются и тем, что «душа его рвалась навстречу новым ощущениям, вызывая к барьеру своих заклятых врагов – время и пространство»<sup>2</sup>. Именно в такие минуты созрело и осуществилось желание посетить на даче Н.С. Хрущева.

Не менее ценные сведения именно биографического характера содержатся в комментариях (которые в последнее время выходят отдельными изданиями, не в качестве приложений к сборникам произведений Высоцкого). Например, в работе А.Е. Крылова и А.В. Кулагина («Высоцкий как энциклопедия советской жизни: Комментарии к песням поэта») можно обнаружить немало ценных сведений не только о творчестве, но и о жизни Высоцкого.

К строке «Ой, Вань, гляди какие клоуны!..» читаем следующее пояснение: «– зачин, с разными вариациями открывающий ниже каждый куплет песни, восходит, по видимому, к песне неизвестного автора «Королева из Непала» («Вась, посмотри, какая женщина!...»)). Далее, строка «У нас на Пятой швейной фабрике...» комментируется следующим образом: «– швейная фабрика № 5 им. Профинтерна располагалась в Малом Каретном пер.; неподалеку, в Большом Каретном пер., Володя Высоцкий некоторое время жил в семье от-

---

<sup>1</sup> Карапетян Д.С. Владимир Высоцкий. Воспоминания. М., 2008. С. 67.

<sup>2</sup> Там же. С. 99 – 100.

ца»<sup>1</sup>. Как видно, из комментариев к тексту стихотворений можно узнать, какие песни слушал «биографический автор» – Высоцкий, где жил и т.д.

Отдельные воспоминания близких и друзей, наблюдения литературоведов, театроведов, текстологов, письма, дневники, автометапаратекст объединяются в *цельные* биографии – и это уже следующий этап в жизнеописании Высоцкого.

Биография Высоцкого, созданная В.В. Бакиным, представляет собой попытку написать научную биографию выдающегося писателя и актера. «Владимир Высоцкий без мифов и легенд» – научный труд в том смысле, что факты жизни героя книги действительно чаще всего выверялись («демифологизировались»). В задачу В.В. Бакина входило создать объективное (компилятивное – составленное из фрагментов других многочисленных работ разных жанров) повествование, и многое удалось сделать достаточно хорошо, например, фрагмент об открытии Театра на Таганке – крупнейшего факта жизни Высоцкого и культурной жизни всей страны.

Поиводятся фамилии людей, причастных к этому событию (К. Симонов, Н. Дупак, Е. Фурцева и пр.), упоминаются «Постановление» (№ 7/6) об утверждении «тов. Любимова Ю.П.» главным режиссером Московского Театра драмы и комедии – очевидно, что таких точных, документально подтвержденных данных мы не найдем в эмоциональных воспоминаниях родственников и близких друзей Высоцкого.

В.В. Бакин сопоставляет множество версий прихода Высоцкого на Таганку – свидетельство самого актера, воспоминания Ю. Любимова, В. Войновича, Н. Дупака. В итоге – «9 сентября 1964 года Высоцкого приняли на договор на два месяца во вспомогательный состав, зарплата – 75 рублей в месяц»<sup>2</sup>. Биограф сообщает, что «первое упоминание о Высоцком отмечено в таблице учета занятости актеров за 18 сентября...»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Крылов А.Е., Кулагин А.В. Высоцкий как энциклопедия советской жизни: Комментарии к песням поэта. М., 2010. С. 250.

<sup>2</sup> Бакин В.В. Владимир Высоцкий без мифов и легенд. М., 2010. С. 117.

<sup>3</sup> Там же. С. 118.

В рассматриваемой биографии очень подробно, доказательно, объективно представлены самые разные факты и периоды жизни Высоцкого, например, его пребывание в больнице № 8 им. З.П. Соловьева – причины и последствия.

Установлен точный день госпитализации (15 ноября), приводятся воспоминания лечащего врача – А. Машенджиновой – («Как-то ко мне в больницу приехал художественный руководитель Театра на Таганке...»), цитируется письмо Высоцкого И. Кохановскому («...Отдохнул, вылечился <...> Прочитал уйму книг. Набрался характерностей...»). Наконец, автор биографии подходит к вопросам творческим: «Впечатления от пребывания в больнице стали сюжетом песни, написанной сразу же после выхода:

Куда там Достоевскому с «Записками...» известными!

Увидел бы покойничек, как бьют об двери лбы!

И рассказать бы Гоголю про жизнь нашу убогую!

Ей богу, этот Гоголь бы нам не поверил бы!»<sup>1</sup>

На наш взгляд, в этом месте жизнеописания явно не достаёт анализа приведенной цитаты. Если бы автор углубился в интертекст, то весь «соловьевский» фрагмент наполнился бы не только «больничным» смыслом, а был бы «раскрыт» в большую русскую литературу. Отметим, что всей работе В.В. Бакина (в целом очень ценной и серьезной) явно не хватает литературоведческой составляющей.

Этот недостаток с лихвой преодолен в биографии Высоцкого, созданной В.И. Новиковым («Высоцкий». М., 2002 (Жизнь замечательных людей)), сообщившим, что «дурдом же не просто медицинское учреждение, это метафора нашей жизни замечательной»<sup>2</sup>.

Высокообразованный филолог, талантливый литератор, В.И. Новиков действительно замечательно анализирует произведения Высоцкого (например, стихотворения-песни «Татуировка», «Рядовой Борисов!..» и многие другие). Очень интересно рассмотрены песни Высоцкого о «низах общества», дан широкий литературный контекст (проза В. Каверина, сти-

---

<sup>1</sup> Там же. С. 152 – 153.

<sup>2</sup> Новиков В.И. Высоцкий. М., 2002. С. 80.

хи Е. Евтушенко), автор биографии часто цитирует выдающихся ученых-литературоведов (Р. Якобсона, В. Шкловского). Делаются очень остроумные (эвристические!) предположения. Однако именно они не позволяют назвать эту *беллетризованную* биографию научной. Для В.И. Новикова, по его признанию, важно другое: «Важна свобода» (см. статью В.И. Новикова «Без оглядки на Полину Виардо», опубликованную в журнале «Вопросы литературы» - 2013 г., № 1).

\* \* \*

В данной статье мы, безусловно, не смогли охватить очень многие талантливо написанные воспоминания, другие ценные работы, способствующие изучению жизни и творчества Высоцкого. Мы не упомянули серьезные документальные издания, за пределами нашего анализа остались художественные произведения, героем которых стал Высоцкий – существующие стихи, пьесы, романы «с участием Высоцкого» могут объяснить причины укорененности его образа в творческом сознании писателей и в общественном сознании (что будет полезным авторам научной биографии).

В нашу задачу входило показать динамику создания биографических работ (от воспоминаний – к документальным изданиям – затем к цельным биографиям), а также обозначить проблему (создание научной биографии Высоцкого) и определить подходы к ней.

На наш взгляд, необходимо объединить усилия биографов, текстологов, комментаторов, литературоведов, кино- и театроведов для создания некоего коллективного труда, который, не греша искажением фактов жизни Высоцкого, содержал бы квалифицированный анализ произведений писателя и ролей актера – Высоцкого. В этом случае «горизонт» – научная биография Высоцкого – может быть, как-то обозначиться.



## СОДЕРЖАНИЕ

<b>С.М. Шаулов</b> «Сталинизм» Высоцкого.....	3
<b>С.В. Свиридов</b> ...А кончику быть (о фольклорных источниках песни В.С. Высоцкого «Разбойничья»).....	30
<b>Ю.В. Доманский</b> Об одном автоматапаратексте В.С. Высоцкого .....	51
<b>М.Н. Капурсова</b> Становление «Мифа о творце (художнике)» в поэзии В.С. Высоцкого 1965-1971 годов .....	73
<b>В.А. Гавриков</b> Возможные прозаические «предшественники» двух «охот» В.С. Высоцкого (через призму библиотеки поэта) .....	93
<b>Е.В. Климакова</b> К вопросу о жанровом архетипе В.С. Высоцкого .....	102
<b>В.П. Изотов</b> «В холода, в холода...» В.С. Высоцкого: попытка комментирования .....	115
<b>М.А. Раевская</b> Стихотворение В.С. Высоцкого «Набат»: материалы к комментарию .....	120
<b>А.В. Скобелев</b> Материалы к комментированию произведений В.С. Высоцкого («Я несла свою Беду...», «Песня о Судьбе», «Райские яблоки», «Грусть моя, тоска моя...») .....	139
<b>А.Б. Сёмин</b> О «Райских яблоках» .....	179
<b>Г.А. Шпилева, И.Н. Савчук</b> Научная биография В.С. Высоцкого: возможные подходы.....	230

**Владимир Высоцкий:**  
**исследования и материалы 2012–2013.**

сб. науч. тр. / редкол.: А.В. Скобелев, Г.А. Шпилевая

Подписано в печать 25.08.2013



Воронеж: «Эхо», 2013