

Пелихов Д. А.

**ТЕМА СУДЬБЫ И ЕЁ ВОПЛОЩЕНИЕ В ДВУХ РЕДАКЦИЯХ БАЛЛАДЫ В. С. ВЫСОЦКОГО "ДВЕ СУДЬБЫ"**

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/1/2008/8-2/60.html](http://www.gramota.net/materials/1/2008/8-2/60.html)

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

**Альманах современной науки и образования**

Тамбов: Грамота, 2008. № 8 (15): в 2-х ч. Ч. II. С. 137-141. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/1.html](http://www.gramota.net/editions/1.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/1/2008/8-2/](http://www.gramota.net/materials/1/2008/8-2/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [almanac@gramota.net](mailto:almanac@gramota.net)

Описанная выше пространственная организация произведений характерна не только для текстов Р. Баха. Данную модель можно проследить у ряд писателей XX века. Существование «других», «дополнительных» миров (secondary worlds - термин Дж. Толкиена) наряду с «основным», «своим» миром (primary world) встречается в ряде произведений XX века. Сам Дж. Толкиен определял «дополнительные» миры как проекцию особой авторской модели мира. В произведении C S Lewis “The magician’s Nephew” эти миры определяются как части «своего» мира героя, но в этот мир можно попасть лишь волшебным способом.

*Список использованной литературы*

1. Назаров А. Е. Творчество Ричарда Баха. Специфика формирования литературного сознания США в 1960-1970 годы / А. Е. Назаров: Автореф. дис. ... канд. филол. наук 10.01.03. - Санкт-Петербург, 2001. - 25 с.
2. Bach R. Illusions / R. Bach. - Berkshire, 1998. - 48 p.

ТЕМА СУДЬБЫ И ЕЁ ВОПЛОЩЕНИЕ В ДВУХ РЕДАКЦИЯХ БАЛЛАДЫ  
В. С. ВЫСОЦКОГО «ДВЕ СУДЬБЫ»

*Пелихов Д. А.*

*Челябинский государственный педагогический университет*

Отличительной чертой значительной части поэтических текстов В. Высоцкого, в особенности тех, которые сохранились в нескольких авторских фонограммах, является их *вариативность*, во многом определяющая специфику анализа этих текстов. Данная особенность объясняется длительной работой автора над произведением, в процессе которой делались магнитофонные записи, фиксирующие его промежуточные редакции.

Редакторская правка, с одной стороны, говорит о тщательной работе поэта над текстом произведения, его жанрово-композиционным и языковым оформлением, с другой - может свидетельствовать об эволюции авторского замысла. Поэтому такой аспект анализа поэтических текстов В. Высоцкого, как сопоставление различных вариантов одного стихотворения, представляется весьма существенным. При сравнении канонического текста, «отражающего последнюю волю автора, определенную по известным на сегодняшний день авторским рукописям, фонограммам и тому подобным материалам» [Высоцкий: 486], с расшифровкой других фонограмм выявляется ряд особенностей, позволяющих в той или иной степени проследить развитие авторской идеи.

Особый интерес в этом отношении представляет баллада «Две судьбы» [Высоцкий: 427], сохранившаяся в нескольких авторских фонограммах. Тема судьбы, раскрываемая в данном произведении, занимает одно из центральных мест в творчестве поэта. Решаясь подчас на личном, автобиографическом материале, эта тема каждый раз выходит на философский уровень, «на уровень отношения человека и мира» [Новиков 1991: 22], придавая лирике В. Высоцкого в значительной мере экзистенциальный характер как в плане содержания, так и в плане выражения. Определяющим в раскрытии данной темы становится у Высоцкого мотив противостояния судьбе: в большинстве произведений поэт подчёркивает активное начало человека.

Основной особенностью баллады «Две судьбы» является то, что проблема взаимоотношения человека с онтологическими категориями решается в фантастическо-аллегорическом ключе. Эта особенность свидетельствует об органичной связи лирики В. Высоцкого с традициями русского фольклора. Условно-метафорический характер присущ образной системе стихотворения, а также его пространственно-временной организации, основой моделирования которой выступает фразеологизм «плыть по течению» [Тихонов 2004: II, 503]:

*Жил я славно в первой трети  
Двадцать лет на белом свете -  
по учению  
Жил безбедно и при деле,  
Плыл, куда глаза глядели, -  
по течению.*

Сопоставление канонического текста с более ранним вариантом, составленным на основании расшифровки фонограммы (Владимир Высоцкий в записях Михаила Шемякина. Париж. Мастерская М. М. Шемякина. Записи 1976 - 1979 гг. Диск 5), позволяет выделить ряд отличительных особенностей, важных для понимания развития замысла и его воплощения.

Раннюю редакцию отличает значительно более развёрнутая в сравнении с каноническим текстом экспозиция, выступающая элементом ретардации, замедляющим развитие действия. Расширение экспозиции происходит за счёт введения в текст двух строф:

*Думал: вот она, награда -  
Ведь ни вёслами не надо,  
ни ладонями...  
Комары, слепни да осы  
Донимали, кровососы,  
да не доняли!*

*Слышал, с берега вначале  
Мне о помощи кричали,  
о спасении...  
Не дождались, бедолаги:  
Я лежал, чумной от браги,  
в отключении.*

Во второй из этих строф показывается разрыв связи лирического героя с обществом, причём причиной этого разрыва выступает он сам. В отличие от этой редакции, в окончательном варианте не содержится указаний на причину отчуждённости героя от социума. Таким образом, экспозиция канонического текста стихотворения моделирует условно-метафорическую ситуацию, свойственную эстетике экзистенциализма и позволяющую показать человека «один на один с жизнью, смертью, судьбой, перед лицом бытия, космоса и вечности» [Заманская 1997: 7], не сосредоточивая внимания на причинах его одиночества.

Четвёртая строфа первоначального варианта, совпадающая в основном содержании со второй строфой окончательной редакции, заключает в себе самооценку персонажа, усиливающую медитативное начало повествования, что нехарактерно для канонического текста стихотворения: «*То разуюсь, то обуюсь, / На себя в воде любуюсь - / очень нравится!*».

Центральными образами баллады, наряду с лирическим героем, выступают «*Кривая да Нелёгкая*» - «две судьбы» персонажа. Эти образные выражения, возникшие в результате контаминации двух идиом («*нелёгкая носит*» [Тихонов 2004: I, 653] и «*кривая вывезет*» [Тихонов 2004: I, 519]), персонифицируются в стихотворении в образах двух старух, и средством создания этих образов выступает *буквализация фразеологизма* - весьма характерный для поэтики В. Высоцкого приём. Встреча героя с этими персонажами является сюжетнообразующим элементом произведения, завязкой конфликта.

В ранней редакции мы видим постепенное развитие событий, весьма логично вытекающее из действий персонажа:

*Берега текут за лодку -  
Ну, а я ласкаю глотку  
медовухою.  
После лишнего глоточку -  
глядь: плыву не в одиночку -  
со старухою.*

Таким образом, в первоначальном варианте указывается причина появления «старухи» («*после лишнего глоточку...*»), явно подчёркивающая ироничную оценку автора и позволяющая трактовать появление Нелёгкой как галлюцинацию. В окончательной редакции эта строфа опущена: возникновение alter ego персонажа является неожиданностью и не связано напрямую с его поступками. Действие окончательной редакции развивается гораздо динамичнее: на месте двух строф мы видим одну:

*И пока я наслаждался,  
Пал туман, и оказался  
в гиблом месте я, -  
И огромная старуха  
Хохотнула прямо в ухо,  
злая бестия.*

В этом варианте более отчётливым становится приём противопоставления: на месте глагола «удивлялся» («*И пока я удивлялся...*») находим «наслаждался» («*И пока я наслаждался...*»), подчёркивающий беспечность жизни лирического героя стихотворения, контрастирующую с той пограничной ситуацией, в которой он оказывается.

Включение в следующую строфу диалога позволяет автору сосредоточить внимание на внутреннем состоянии лирического героя, передать напряжённость ситуации через его речевую характеристику. Отчуждённость персонажа проявляется в этой строфе в наибольшей степени: герой не может воспринимать ни мир, ни самого себя («*Я кричу, - не слышу крика, / Не вяжу от страха лыка, / вижу плохо я...*»). Однако нетрудно заметить, что при этой невосприимчивости мира и самого себя герой отчётливо слышит голос «старухи» и общается с нею («*На ветру меня качает... / «Кто здесь?» Слышу - отвечает: / «Я, Нелёгкая!...*»). Интересно отметить, что первоначальная редакция этой строфы имеет такой же вид, отличаясь только вариантом флексии существительного «крика» («крику»), что свидетельствует о принципиальном для автора значении этого шестистишия в структуре баллады.

Таким образом, в экспозиции и завязке стихотворения моделируется особое замкнутое пространство («*гиблое место*»), в которое попадает персонаж, наделённый основным признаком экзистенциального человека - способностью осознать своё «я» лишь в пограничной ситуации, «потеряв все связи с обществом, все свои определения и функции» [Тимофеев, Тураев 1974: 460]. Модель мира с её «катастрофичностью бытия, кризисностью сознания, онтологическим одиночеством человека» [Заманская 1997: 20], существующего на «границе», свойственная эстетике экзистенциализма, в значительной мере находит отражение в балладе. Эту мысль подтверждает следующая строфа, присутствующая в первоначальном варианте стихотворения и сохранившаяся в том же виде в окончательной редакции. Одиночество человека в ней приобретает вселенский масштаб: лирический герой оторван не только от мира людей, но и от Бога: «*Брось креститься, причитая, -*

*/ Не спасёт тебя святая/ Богородица:/ Кто рули да вёсла бросит,/ Тех Нелёгкая заносит -/ так уж водит-ся!».*

Две следующие строфы ранней редакции соответствуют одному шестистишию окончательного варианта:

*Я впотьмах ищу дорогу,  
Медовухи понемногу -  
только по ступью.  
А она не засыпает,  
Впереди меня ступает  
тяжкой поступью.  
Вон споткнулась о коренья,  
От такого ожиренья  
тяжко охая.  
У неё одышка даже,  
А заносит ведь, - туда же! -  
тварь Нелёгкая!*

Окончательный вариант этого фрагмента отличается большей экспрессивностью, поскольку сосредоточивает в себе коннотативность двух строф первоначальной редакции. Сокращая количество строф, поэт сохраняет ключевые слова, привносящие в текст элемент коннотации (*тварь, одышка, ожиренье, тяжкая поступь*) При этом и в первоначальном, и в окончательном варианте сохраняется мотив поиска дороги («*Я впотьмах ищу дорогу...*»):

*И с одышкой, ожиреньем  
Ломит, тварь, по пням, кореньям  
тяжкой поступью.  
Я впотьмах ищу дорогу,  
Но уж брагу понемногу -  
только по ступью.*

Существенные изменения вносятся в окончательную редакцию следующей строфы. Строки первоначального варианта «*Вдруг навстречу нам - живая/ Хромоногая Кривая...*» приобретают в каноническом тексте вид: «*Вдруг навстречу мне - живая/ Колченогая Кривая...*», подчёркивая тем самым одиночество персонажа, его самостоятельное, отдельное от судьбы существование. Кроме того, в окончательной редакции этого шестистишия усиливается фольклорное начало, что проявляется главным образом в лексике стихотворения (появлении слов «*не горюй*», «*горемыка*», замене эпитета «*хромоногая*» на «*колченогая*»). Фольклорное начало обнаруживает себя и в том, что Кривая предлагает персонажу свою помощь («*Ты, - кричит, - стоишь над бездной,/ Но спасу тебя, болезный,/ слёзы вытру я!*»), что сближает её с образом Бабы Яги в функции дарителя, волшебного помощника [Пропп 1986: 147].

Исключая из окончательного варианта баллады следующее шестистишие («*Я спросил: «Ты кто такая?»/ А она мне: «Я, Кривая./ Воз молвы везу./ И - хотя я кривобока,/ Криворука, кривоока, -/ я, мол, выведу...*»), поэт однако сохраняет основной его лексический состав, перенося ключевые слова в следующую - кульминационную - строфу.

Кульминационный момент окончательной редакции стихотворения отличается большей в сравнении с ранним вариантом экспрессивностью, что находит отражение в повышенной эмоциональности лексики: на месте строк «*Я воскликнул, наливая.../ Я тебе и жбан поставлю,/ Кривизну твою исправлю...*» находим: «*Взвыл я, ворот разрывая.../ Мне плевать, что кривобока,/ Криворука, кривоока...*». Той же цели служит и такая особенность синтаксиса строфы, как инверсированный порядок слов: в окончательной редакции глагол-сказуемое стоит на первом месте («*Взвыл я...*»).

Внутреннее состояние лирического героя в первоначальной редакции передано посредством монолога персонажа. Окончательный вариант стихотворения передаёт это преимущественно через изображение его действий, сообщающих ситуации гротесковый вид:

*Влез на горб к ней с перепугу, -  
Но Кривая шла по кругу -  
ноги разные.  
Падал я и полз на брюхе -  
И хихикали старухи  
безобразные.*

Комическое начало вносит в текст элемент языковой игры, присутствующий как в ранней, так и в поздней редакции стихотворения. Средством его создания выступает обыгрывание прямого и переносного значения слова «*Нелёгкая*». Но если в первоначальной редакции мы находим двусоставные предложения («*Ты забудь меня на время./ Ты же - толстая, в гареме/ будешь первая!*»), то в окончательном варианте они сменяются инфинитивным и определённо-личным, исключаящими монотонность, придающими строкам бо́льшую подвижность, элемент разговорности («*Тяжело же столько весить,/ А хлебнёшь стаканов десять -/ облегчение!*»). Из окончательной редакции этой строфы исключаются лексемы, подчёркивающие открыто негативное отношение автора к персонажу: на смену строк «*И ты, маманя, сучья дочка,/ На-ка,*

выпей полглоточка,/ больно нервная!» приходят менее экспрессивные «Ты, Нелёгкая, маманя!/ Хочешь истины в стакане -/ на лечение?».

Из сопоставления двух вариантов стихотворения видно, что редакторская правка шла преимущественно по принципу усиления эпического, действенного начала. Существенно сокращая композиционные элементы, носящие лирический характер, автор расширяет его кульминационную часть, где чувства и переживания персонажа переданы через его действия. Усиление эпического начала в строфе, предшествующей развязке, проявляется и на лексическом уровне: если в первоначальном варианте используется два глагола-сказуемого («Я пока за кочки **прячусь**,/ Я тихонько задом **пячусь**,/ прямо к берегу»), то в окончательной редакции их три («Я пока за кочки **прячусь**,/ К бережку тихонько **пячусь** -/ с кручи **прыгаю**»).

Более сложной повествовательной структурой отличается развязка первоначального варианта баллады, о чём свидетельствуют финальные строфы, отсутствующие в окончательной редакции. Введение в финал размышлений персонажа усиливает собственно лирическое начало. Изменение интонации лирического повествования сопровождается при этом изменением характера связи строк: если на протяжении всего стихотворения мы видим смежный способ рифмовки в сочетании с опоясывающим (AAbCCb), то в предпоследней строфе он сменяется перекрёстным (ABcABc):

*Знать, по злобному расчёту  
Да по тайному чьему-то  
попечению  
Не везло мне, обормоту,  
И тащило, баламута,  
по течению.  
Мне казалось: жизнь - отрада,  
Мол, ни вёслами не надо...  
Ох, пройдоха я!..  
Удалились, подвывая,  
Две судьбы мои - Кривая  
да Нелёгкая...*

Рефлексия персонажа связана с переоценкой им прежней жизни, которая теперь начинает восприниматься им как зло («Знать, по **злобному** расчёту.../ Не везло мне, обормоту...»), что находит отражение и в позднем варианте («Много горя над обрывом,/ а в обрыве - **зла**...»). Повторение в последнем шестистишии начальных строк, произносимых уже с совершенно иной интонацией («Мол, ни вёслами не надо.../ Ох, **пройдоха** я!...») заставляет нас вернуться к началу произведения и по-новому посмотреть на персонажа.

На смену такому развёрнутому финалу с рефлексией лирического героя приходит одна строфа, не содержащая столь подробного самоанализа персонажа. Собственно лирическое, медитативное начало вытесняется здесь эпическим, действенным:

*Грёб до умопомраченья,  
Правил против ли теченья,  
на стремнину ли, -  
А Нелёгкая с Кривою  
От досады, с перепоею  
там и сгнули!*

Глагол «удалились» в первоначальном варианте («Удалились, подвывая,/ Две судьбы мои - Кривая/ да Нелёгкая...») свидетельствует о возможности повторения ситуации, тогда как «сгнули» в окончательной редакции исключает такую возможность и, будучи вынесенным в конец стихотворения, делает развязку более определённой.

Кольцевая композиция раннего варианта стихотворения говорит о невозможности выхода героя из замкнутого - экзистенциального - пространства. В окончательной редакции герой также не может вырваться из этого пространства, но только до тех пор, пока доверяется судьбе («Влез на горб к ней с перепоею,/ Но Кривая шла **по кругу**...»). Когда же он начинает действовать самостоятельно, то оказывается способным разорвать кольцо, и это подчёркивается линейностью композиции окончательной редакции. В развязке стихотворения, где конфликт находит своё разрешение, поэт подчёркивает активное начало человека, возможность его противостоять судьбе. Если в начале стихотворения мы видели героя «плывущим по течению», то в финале это активно действующий персонаж.

Сопоставительный анализ двух редакций, таким образом, позволяет выделить такую важную тенденцию работы автора над произведением, как сокращение текста (с 18-ти строф в первоначальной редакции до 14-ти в окончательной). Отсюда следует динамичность развития действия, выражение внутреннего преимущественно через внешнее, событийное, вытеснение собственно лирического, медитативного начала эпическим, действенным. Об этом свидетельствует и эволюция характера лирического героя, который в каноническом тексте наделён значительно меньшей способностью к рефлексии, самоанализу.

Композиционная цикличность ранней редакции стихотворения, показывающая невозможность выхода героя из замкнутого пространства, сменяется линейностью окончательного варианта, утверждающей освобождение персонажа.

Особенности тематики стихотворения, способа её раскрытия позволяет говорить о близости художественных принципов В. Высоцкого к эстетике и поэтике экзистенциализма, а образная система баллады, её пространственно-временная организация, совмещающая в себе конкретный, фантастический, метафорический планы, свидетельствует об органичной связи поэтики В. Высоцкого с традициями русского фольклорного эпоса, что в большей степени проявляется в окончательной редакции произведения.

#### Список использованной литературы

1. **Высоцкий В. С.** Сочинения: В 2 т. - Екатеринбург: У-Фактория, 1999. - Т. 1: Песни.
2. **Новиков В. И.** В Союзе писателей не состоял (писатель Владимир Высоцкий) / В. И. Новиков. - М.: Интерпринт, 1991.
3. **Пропп В. Я.** Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп - Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1986.
4. **Словарь литературоведческих терминов** / Под ред. Л. И. Тимофеева и С. В. Тураева. - М.: Просвещение, 1974.
5. **Фразеологический словарь современного русского литературного языка:** Справочное издание: В 2 т. / Под ред. А. Н. Тихонова; сост. А. Н. Тихонов, А. Г. Ломов, А. В. Королькова. - М.: Флинта: Наука, 2004. - Т. 2.

### ГАРМОНИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ЯЗЫКОВОГО ПОВТОРА В ОРГАНИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА (НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОЯЗЫЧНЫХ ПРОЗАИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ В. НАБОКОВА)

Пиванова Э. В.

Ставропольский государственный университет

В метапоэтической рефлексии В. Набокова, в целом направленной на установление закономерных связей между явлениями искусства, творчества и фундаментальными идеями, такими как идея гармонии, акцент делается на многоплановых связях и способах структурной организации языковых элементов в художественном тексте. К числу таких способов в рефлексии В. Набокова относится повтор элементов. В романах «Дар», «Защита Лужина», «Король, дама, валет», «Машенька», «Отчаяние», «Подвиг», «Приглашение на казнь» и рассказах «Благодать», «Весна в Фиальте», «Драка», «Красавица», «Круг», «Лик», «Пильграм», «Рождественский рассказ», «Слово», «Ужас», «Уста к устам» находим высокую плотность метапоэтических посылок, демонстрирующих внимательное отношение к повтору в тексте, особую функциональную нагрузку повтора единиц языка различных уровней. В художественных текстах В. Набокова в речи автора и персонажей осуществляется интроспективная фиксация или рефлексия над повторами, присутствующими в чужих текстах, собственных прозаических или поэтических текстах героев, собственной и чужой разговорной речи, что является метапоэтическим приемом, направленным на выдвигание, акцентирование функций языкового повтора в тексте и демонстрацию его оценки автором.

В рассказе «Уста к устам» автор обращает внимание на тавтологические повторы в тексте одноименной повести, над которой работает герой рассказа. В заглавии «Уста к устам» присутствует диалогия, основанная на сдвиге, возможности омофонического осмысления двух слов как одного в устной речи (слышится: уста кустам), что в тексте В. Набокова маркирует отсутствие языкового чутья у героя. Комментируя реплику героя: «Я полирую слог», автор иронизирует: «Полировка состояла в том, что, ополчившись на слово “молодая”, попадавшееся слишком часто, он заменил его там и сям словом “юная”» [СЧТ, т. 4: 430]. «При этом Илья Борисович постоянно воевал с местоимениями, например с “она”, которое норовило заменить не только героиню, но и сумочку или там кушетку, а потому, чтобы не повторять имени собственного, приходилось говорить “молодая девушка” или “его собеседница”, хотя никакой беседы и не происходило» [СЧТ, т. 4: 427]. Тавтологические лексические повторы в рефлексии В. Набокова оказываются основным признаком неспособности к творческой работе над языком, что проявляется в небрежности, с которой герой относится к собственному тексту («заменял его там и сям», «хотя никакой беседы не происходило»); слово метафорически представляется врагом («ополчившись», «воевал»), неуправляемой стихией («норовило»), описание процесса работы над текстом содержит модальность необходимого и неприятного («приходилось говорить»). Из арсенала приема устранения тавтологических повторов - варьирование выражения, замена перифразой, обозначение субъекта разными его признаками, замена местоимением, эллипсис, гиперонимизация, синонимическая замена - герой пользуется контекстуально ошибочной перифрастической заменой и простейшей синонимической заменой; попытка устранить повторы в тексте приводит к появлению новых повторяющихся лексем.

Герои также комментируют чужие тексты; объектом рефлексии преимущественно выступают тавтологические повторы, они получают негативную оценку. Так, по поводу текстов Н. Г. Чернышевского герой романа «Дар» пишет: «типичное для автора повторение» [СЧТ, т. 3: 268]; «страшная вещь! В одной из строк местоимение “их” повторяется семь раз (“от скудости стран их, тела их скелеты, и сквозь их лохмотья их ребра видать, широки их лица, и плоски черты их, на плоских чертах их бездушья печать”), а в чудовищных цепях родительных надежд (“От вопля томленья их жажды до крови...”)) на прощание, при очень низком солнце, сказывается знакомое тяготение автора к связности, к звеньям» [СЧТ, т. 3: 213]. Лексический повтор и повтор падежной формы представлены как отличительная черта авторского стиля. Автор комментария нагнетанием оценочных прилагательных *страшная, чудовищные* и существительных *цепи, звенья* вы-