

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. М.В. ЛОМОНОСОВА

НА ПРАВАХ РУКОПИСИ

РУДНИК НИНА МИХАЙЛОВНА

ПРОБЛЕМА ТРАГИЧЕСКОГО В ПОЭЗИИ В.С. ВЫСОЦКОГО

10.01.01. – РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ДИССЕРТАЦИЯ НА СОИСКАНИЕ УЧЕНОЙ СТЕПЕНИ КАНДИДАТА
ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК

НАУЧНЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ
ДОКТОР ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ
НАУК, ПРОФЕССОР КЕДРОВСКИЙ А.Е

МОСКВА, 1994

ОГЛАВЛЕНИЕ.

Введение.....	3
1. Баллада как форма выражения трагического в поэзии В.С. Высоцкого.....	17
1.1. Баллада Высоцкого в контексте развития жанра (конец 50-х – 70-е г.г.).....	17
1.2. "Балладный мир" поэта: усиление трагической интонации типологических мотивов.....	24
1.2.1. Мотивы дороги и дома.....	25
1.2.2. Мотивы мирового круговорота и образы стихий.....	31
1.3. Качественные изменения в структуре баллады Высоцкого.....	41
1.3.1. Исключительность эпического события.....	41
1.3.2. Лирическое многоголосье баллад.....	45
1.3.3. Усиление драматизма. Баллады-трагедии В.С. Высоцкого.....	76
2. В поисках гармонии: проблема цикла.....	94
2.1. Закономерности возникновения формы цикла.....	94
2.2. Тенденции циклообразования как отражение глубоких внутренних противоречий авторского сознания.....	100
2.2.1. Проблема "человек и вещь" в циклах балладного облика: от цикла-комедии к циклу-трагедии.....	100
2.2.2. Циклы поэмообразной структуры: трагифарс В.С. Высоцкого.....	108
Заключение.....	143
Список литературы.....	154

1. Введение.

"Кто кончил жизнь трагически, тот – истинный поэт..." Камертон личной и творческой судьбы В. Высоцкого, написавшего эту фразу, – чувство трагического. Оно давало духовные силы находиться в реальном времени и пространстве посреди умышленной, фантастической советской действительности 60–70-х г.г., в которой человек не думал о сегодняшнем дне, существуя то ли во имя светлого будущего, то ли вообще не обременяя себя размышлениями о ценностных ориентирах собственного бытия. Жизнь в таких условиях постепенно теряла смысл, почва уходила из-под ног. Начинались судорожные поиски того, что могло бы заполнить образовавшуюся пустоту внутри собственной личности. Возникали иллюзии самые разнообразные, начинались игры: воображения, интеллектуальные, в материальное благополучие и т.п., или попросту люди довольствовались лишь удовлетворением стихийных прихотей и страстей. Тем более невероятной представляется загадка слова В. Высоцкого, при столкновении с которое высекается в душах слушателей искра трагического огня, ибо только "трагедия нас ... уловляет в сети собственной совести" (Л. Выготский [59, 291]). Поэт, чье творчество дает ощущение осмысленности жизни, начинает восприниматься в качестве символа эпохи [279; 63], героя времени [34, 8]. Поэтому подход к поэзии Высоцкого с точки зрения одной из важнейших онтологических проблем – проблемы трагического, поставленной в историко-литературном аспекте, – поможет в разрешении вопроса о границах и природе писательской оригинальности художника. Без ответа на этот вопрос трудно выяснить принадлежность творчества барда к культуре или

субкультуре, обозначить его место в историко-литературном процессе 60–70-х г.г., установить литературоведческие причины феноменальной популярности В. Высоцкого, чьи песни наряду с песнями А. Галича спасли честь поколения (о. А. Мень).

Остановимся кратко на некоторых аспектах изучения вопроса о трагическом в творчестве художника, поскольку подробной истории вопроса применительно к объекту исследования практически не существует. Цель нашего обзора – выявить проблемы, связанные с предметом изучения, проблемы, ставящие перед исследователем такие вопросы, ответ на которые еще не прозвучал.

Прежде всего надо сказать, что по не имеющим отношения к литературе причинам полемика о поэзии Высоцкого не была возможной в 60 – 70-е годы в полном объеме. Но разговор, хотя и затрудненный, все же велся: так, на "доносную" статью Г. Мушты и А. Бондарюк в "Советской России" [180] последовал отклик на Западе – размышления В. Маслова в "Посеве" [165]. Вопрос о природе таланта Высоцкого ставился и тогда (например, М. Моргулисом [178]), и позднее, в 80-е годы (В. Толстых [235], Е. Сергеев [214], Т. Баранова [24] и др.). О трагической сущности его песенной поэзии стали говорить именно в 80-х, когда начался аналитический период исследования творчества [33, 270-271; 238; 27]. О ней писали Д. Самойлов, А. Межиров, Ю. Нагибин, Ю. Трифонов [207; 208, 167; 181; 240]. Н. Эйдельман, пытаясь найти истоки поэзии Высоцкого, вспоминает о М. Луние, о Пушкине и пишет, сопоставляя с ними современного поэта: "Свободные, веселые, трагические люди; веселость их, внутренний свет тем виднее, чем чернее жизненные обстоятельства" [271]. Трагическое дарование Высоцкого отмечали и его собратья по актерскому цеху (А. Демидова [84], В. Золотухин [107], В. Смехов [225] и др.). Многие театральные критики обращаются к проблеме трагического в

творчестве Высоцкого, анализируя сценическое поведение поэта в концертах, роли, сыгранные им: Галилей, белогвардейский поручик Брусенцов, Дон Гуан, не говоря уже о Гамлете, роли, нераздельно слитой с собственной личностью художника [18; 25; 61; 69; 70; 277; 128; 203; 269; 275].

О первоисточнике творчества Высоцкого размышляла Н. Крымова. Она назвала его "военный" цикл трагическими песнями, вызывающими столь необходимый катарсис [130, 104]. Н. Крымова писала: "Нам дано было наблюдать художника, наделенного редчайшим чувством трагического. Это чувство редко, потому что беззащитно... Высоцкий ничем не защищался и ничего не имитировал. Он был предрасположен к трагическому и не отворачивался, не прятался, а шел навстречу, во весь голос отвечал, во все уши слышал, всем телом содрогался. Ему трудно было помочь" [130, 106]. Н. Крымовой принадлежит и другое пронизательное замечание относительно мотива осмысления отчаяния у Высоцкого. [131, 108] (Отчаянию как необходимому двигателю трагического уделял особое внимание Л. Шестов [см. 265]). Однако Н. Крымова не останавливается на конкретных проявлениях в поэзии Высоцкого проблемы трагического, поскольку эта задача и не стояла перед театральным критиком.

Нельзя сказать, что литературоведы обошли вниманием проблему трагического в поэзии Высоцкого (см. работы Ю. Карякина [145]. С. Чуприна [261], Вл. Новикова [188; 189; 191; 192; 193], Ю. Андреева [13; 14; 15], В. Зайцева [103], М. Золотоносова [106]), однако чаще всего исследователи ограничивались лишь констатацией факта. Одним из первых к вопросу о драматизме мироощущения поэта обратился и Л. Долгополов. Он писал об особенностях конфликта, приведшего художника к трагическому финалу: это "конфликт с пустотой, с отзвучавшим и опустевшим временем. Ведь Высоцкий, как и

Есенин, как и Блок, был одинок и чувствовал это всегда" [87, 12]. Исследователь отметил вновь сложившуюся ситуацию, при которой искусство стало судьбой, когда внешняя биография "растворилась в биографии души, в биографии стихов и песен, породив на свет такого "героя, какого еще не знала русская поэзия." [87, 7, 9]. Л. Долгополов указывает на отличительные черты лирического героя Высоцкого: непримиримая борьба с обыденностью, поиски героического начала; это герой, всегда находящийся в испытательной ситуации [87, 7, 9, 15]. "Такого лирического напряжения, усиленного необычайной – на износ – манерой песенного исполнения, русская поэзия до Высоцкого не знала". Эпоха 60–70-х годов обрела, по мнению Л. Долгополова, героико-трагическое воплощение в творчестве Высоцкого, причем порой авторская позиция и позиция литературного героя оказываются нераздельно слиты. [87, 15].

Об особенностях лирического героя Высоцкого писали также Н. Федина [245], М. Воронова [58], Н. Фисун [249], Л. Томенчук [237], однако они, в отличие от Л. Долгополова, не ставят вопрос об истоках и причинах возникновения образа подобной степени экспрессивности. Более радикально склонен решать эту проблему американский исследователь К. Лозарски, объясняя воздействие поэзии Высоцкого лишь его харизматической личностью [264; см. также 239].

Многие исследователи говорят о трагическом одиночестве поэта (например, Н. Рубинштейн [204, 194]), ставят проблему влияния философии экзистенциализма на творчество художника [219, 34], но эти темы остаются еще неисследованными. Указывают на появление в поэзии Высоцкого "нового человека с новой нравственной системой" Л. Долгополов [87, 9] А. Скобелев и С. Шаулов [219, 51], В. Инютин [112, 96], Вл. Новиков [188, 188-199]), но не анализируют конкретные поэтические способы воплощения образа нового героя, особен-

ности его смыслового наполнения, следствия исканий персонажа. Пытаются это сделать лишь авторы немногочисленных работ, связывающих утверждение этических идеалов с религиозными поисками (В. Малышев и О. Смирнов [159], А. Лосев и Р. Симагин [150], М. Кудинова [132]). Даже столь важный вопрос о свободе воли в поэзии Высоцкого исследуется в отрыве от понятия "трагическое" (А. Скобелев и С. Шаулов [218, 219], А. Назаров [182, 90], А. Югов [274, 16-17], G. Sosin [282, 303-305], G. Smith [281, 71-72]). Все перечисленные выше сферы исследований, как представляется, могут быть рассмотрены с точки зрения проблемы трагического, будучи неразрывно связанными с ней.

В последнее время в связи с публикацией монографий А. Скобелева и С. Шаулова "Мир и слово" и Вл. Новикова "В Союзе писателей не состоял (Писатель Владимир Высоцкий)" появилась возможность говорить о художественном мире Высоцкого как единстве его поэзии и судьбы. Объективное основание мировоззрения и поэтической системы художника А. Скобелев и С. Шаулов видят в понятии "свобода". Свобода трактуется ими не только как нравственно-психологическая характеристика, но и как необходимая составляющая поэтики Высоцкого [218, 11]. Отсюда важнейшая, с точки зрения исследователей, категория пространственной организации художественного мира Высоцкого — граница. Именно с ее преодолением, а также с мотивом возвращения связано приобщение лирического героя и автора к истокам национального духа, к культуре. Безусловным достоинством книги является то, что все положения сопровождаются анализом текстов песен Высоцкого.

Представляется все же, что свобода — это только одна из характеристик художественного мира поэта, не определяющая его целиком и полностью. Так, важным является указание на игровую мо-

дель поведения в жизни и в поэзии, происходящую из стремления к свободе. Понятие "игра" действительно во многом определяет вариативное переживание реальности, формирование корпуса "ролевой" лирики. Но вряд ли только игровое поведение, диалогичность мировосприятия были единственными характеристиками поэзии и личности Высоцкого. Очевидно, что и "блатная" песня с ее декларируемым стремлением к свободе не была единственным влиянием на творчество художника, в частности, на его "военный" цикл. Также представляется более сложным вопрос о традициях и новаторстве, не выводимый как следствие из формулы "свобода". Поэтому книга А. Скобелева и С. Шаулова, при всех ее несомненных достоинствах, представляется несколько тенденциозной. Поэзия Высоцкого явно не укладывается в рамки концепции авторов работы, поскольку понятие "свобода" тесно связано с необходимостью, проблемой выбора как явления, зависящего от субъективных и объективных причин, категорией трагического в целом.

Немало очень ценных замечаний о творчестве Высоцкого высказывает Вл. Новиков в своей работе "В Союзе писателей не состоял (Писатель Владимир Высоцкий)". Вл. Новиков указывает, что судьба Высоцкого из рамок социальных вышла "на уровень философский, уровень отношений человека и мира" [188, 22]. Причина этого явления — внутренняя свобода поэта. Ее источником автор исследования аргументированно считает антиномию художественного сознания Высоцкого, и это одно из чрезвычайно важных положений работы. Вл. Новиков обратил внимание на процесс номинации в поэзии Высоцкого: когда исчезают все нравственные ориентиры, необходимо назвать их, заставить вспомнить, осмыслить вновь. Эти процессы связаны с вопросом о мироощущении поэта и так или иначе имеют отношение к настоящему исследованию. Справедливо отмечая необходимость поис-

ка единого основания для понимания позиции Высоцкого, Вл. Новиков лишь обозначает проблему цикла как форму поиска целостности и спешит найти "ключ" ко всему творчеству художника. Это слово Высоцкого, "двуголосое, сюжетное, предметное, гиперболичное, драматичное, игровое, веселое. И прежде всего...двусмысленное." [188, 91]. Однако и ранее были известны такие понятия, как многозначность слова, второй план, реализованная метафора и т.д. Подобный метод исследования представляется весьма уязвимым. Так можно найти только "отмычку", а то и просто взломать двери в доме, который построил в поэзии Высоцкий.

Таким образом, вопросы, непосредственно связанные с проблемой трагического, рассматриваются авторами указанных монографий концептуально, но порой явно в ущерб принципу историзма в литературе. Анализ многочисленных работ приводит к очевидному выводу: насколько несомненно трагическое начало в мироощущении и творчестве Высоцкого, настолько же мало объясняется его эстетическая сущность. Необходимо не только констатировать трагическое, не только вынести эту проблему за рамки понятий социологических, но подойти к ней с позиций историко-литературных. Этим определяется актуальность и научная новизна настоящего исследования, заключающегося в переходе от анализа отдельных произведений на основе тех или иных черт мировоззрения к обоснованию цельной концепции формирования жанровой системы поэзии Высоцкого, способов выражения авторской позиции и т.д. в связи с проблемой трагического сознания. Для этого необходимо определить смысл понятия "трагическое" в настоящей работе.

Важно различать трагическое как эстетическую категорию и трагическое как психологическое состояние. Два этих представления не исключают друг друга, однако трагическое как эмоциональный на-

строй человека может существовать вне выражения в художественных формах, в то время как эстетическая категория трагического всегда находится в исторически изменяющемся соотношении с жанрами искусства, что было показано еще Шеллингом и Гегелем.

Более того, трагическое как эстетическая категория нуждается в созвучии с настроем души художника, поэтому оба эти представления пересекаются в точке творческой личности, в сфере ее трагического конфликта со временем, обществом, собственной судьбой. Подобное произошло в очередной раз в творчестве В.С. Высоцкого, но, как и положено приобрело новую форму выражения. Таким образом, трагическое в данной работе рассматривается не только как тип сознания, но и как формообразующее начало.

Укажем на предпосылки проблемы трагического в поэзии Высоцкого. Прежде всего, это обстоятельства биографические. Как известно, родители будущего поэта находились в разводе, и он жил то в доме матери, то в семье отца, что не могло не повлиять на формирование его характера. Необходимо сказать о том воздействии, которое оказало на Высоцкого окружение отца, военного связиста, прошедшего всю войну: это и дядя Высоцкого, Л.В. Высоцкий, награжденный к 1943 году тремя орденами Красного Знамени, и маршал авиации, дважды Герой Советского Союза Н.М. Скоморохов (ему посвящена "Баллада о погибшем летчике"), генерал-полковник Л.С. Сапков, генерал-полковник А.П. Борисов и многие другие. Высоцкий говорил: "Мы дети военных лет – для нас это вообще никогда не забудется. Один человек метко заметил, что мы "довоеываем" в своих песнях. У всех у нас совесть болит из-за того, что мы не приняли в этом участия. Я вот отдаю дань этому времени своими песнями" [2, 136].

Кроме того, Москва 1949 года, куда возвращается из Германии

семья Высоцкого, "была городом напряженным, динамичным, нищим и исключительно интересным. Опасным городом." [161, 4, 73]. Так писал М. Мамардашвили, приехавший в этом же году поступать в университет. Люди, прошедшие войну, привыкли к смерти и опасности. Они осмелились быть перед лицом уничтожения и порабощения. "Огнем дышали два дракона: один — в лицо, другой — в спину. И вот так вот опалившись, люди обрели одну характеристику — совершенно четко очерченный и выраженный личностный хребет." [160, 172]. В Москве можно было у букинистов купить книги русских идеалистов начала века, переводы Ницше, Фрейда (свидетельство Э. Неизвестного [183]). Здесь начинались умственные брожения, возникали смелые мысли и разговоры. Нам неизвестно, велись ли они в семье Высоцкого (скорее всего, нет), но атмосфера города вполне могла ощущаться будущим поэтом, тем более, что Высоцкий никогда не был ребенком домашним, маменькиным сынком: "Мы, дети военных лет, выросли все во дворах в основном." [2, 116]. Двор в Большом Каретном, улица во многом определила формирование его личности ("Я рос, как вся дворовая шпана"). В таких дворах существовал свой кодекс чести, своя романтика. "Блатной" мир в стране, где миллионы прошли через лагеря, был, безусловно, очень влиятелен и регламентировал эти дворовые отношения. Юность Высоцкого пришлась на период так называемой "оттепели" с ее ожиданием перемен, изменений в обществе. Смолкли голоса многих признанных поэтов официоза, появилась целая плеяда новых художников. Высоцкий прошел у них определенную школу еще и благодаря Театру на Таганке, появившемуся на последней волне "оттепели". Как поэт Высоцкий формируется в период 60-х годов ("Мы тоже дети страшных лет России, безвременье вливало водку в нас"). В период застоя художник действительно оказался в положении одиночки в литературе. Возможно,

это исторически конкретное проявление вечного конфликта поэта и времени, поэта и толпы. Высоцкий, с одной стороны, плоть от плоти советской посттоталитарной действительности, с другой стороны, явно "выламывается" из нее. Его невозможно рассматривать в рамках какого-либо литературного направления. "Авторской песне" (термин введен В. Высоцким) поэт обязан своим "сверхамплуа", "тотальностью" (Л. Георгиев [69, 91]), синтетизмом (Ю. Андреев [14, 61]). Но нельзя сказать, что творчество Высоцкого целиком и полностью может быть исследовано как бардовская поэзия. Он, как и другие его друзья и современники (А. Тарковский, В. Шукшин, М. Туманишвили, Л. Кочарян – постоянные члены "компании" Большого Ка-ретного), пытался работать сразу во многих направлениях (поэзия, проза, драматургия, театр, кино). И это неслучайно.

Поэзия Высоцкого появилась в то время, когда вследствие распада тоталитарной системы сложилась ситуация для плодотворного диалога с прежней культурой России. Начинается восстановление органического типа литературного развития [8, 93]. Попытки отыскать утерянную связь времен производятся как в элитарных, так и в массовых формах. Читатель, слушатель становится в это время активным фактором культурного процесса [8, 94]. Впервые после феномена массовой культуры начала века [166, 101] в стране возникает рыночный спрос на литературу, на развлечение посредством литературы. В любом случае речь идет о реальных духовных запросах, о "человеке в культуре" [160, 148-149]. Поэзию Высоцкого многие критики расценивали как ответ на "социальный заказ" (П. Вайль и А. Генис [49; 50], Д. Галковский [62; 225]). Высоцкий, называвший своими любимыми писателями Достоевского и Чехова (свидетельство Л.В. Абрамовой), страстно интересующийся серебряным веком русской литературы, сумел соединить в своем творчестве разорванные нити

времен [87, 23; 157, 353], причем сделал это в чрезвычайно суггестивной, героизированной форме. Его поэзия – непосредственное доказательство восстановления связи с традицией трагического в русской литературе.

Т.Б. Любимова писала о том, что трагическое, будучи результатом исторического развития искусств, с одной стороны, философии и эстетической теории – с другой, испытывает, помимо того, влияние "духа времени", стиля эпохи, актуального состояния общественного сознания, неустранимого при определении любого понятия или категории [151, 4]. Существует обширная литература, посвященная категории трагического. В задачу нашей работы не входит необходимость изложения истории понятия и многочисленных точек зрения по этому вопросу. Безусловно, что представления о трагическом менялись от Аристотеля, указавшего, что трагедия произошла от запевал дифирамбов [19, 4, 649-650], до Шеллинга и Гегеля, осмысливших эту эстетическую категорию в немецкой классической философии [263; 68]. Одним из источников представлений о трагическом в XX веке, времени величайших взлетов и падений человеческого духа, мировых катастроф, сосуществования невиданных трагедий и фарса, мирового абсурда, стало мироощущение Ф.М. Достоевского, сформировавшегося во многом в гегельянской атмосфере России 40-х годов XIX века. [248, 183]. О типе неклассического трагического сознания, впервые показанном в русской литературе в романах Достоевского (образы Свидригайлова, Ставрогина, например), писал Ю. Давыдов. После потери всех нравственных ориентиров, утраты веры в незыблемость традиционных ценностей и идеалов человек оказался один на один с единственным абсолютом – смертью. Нельзя сказать, что человек в подобном положении не стремится вновь обрести веру, но он за- гипнотизирован кошмарным видением смерти. Ему остается лишь спот-

способность к разоблачительству: выворачиванию наизнанку, ерничанию, наслаждению способностью самореализации на путях разрушения. Он балансирует на грани самозачеркивания, истерики, нервного срыва. Отсюда тот трагический ответ, который лежит на подобной личности. [81, 27-41]. Этот менталитет, впервые зафиксированный в русской литературе Достоевским, находил позднее поддержку (и оппозицию) в трудах К. Леонтьева, Вл. Соловьева, в работах западных мыслителей и прежде всего Шопенгауэра и Ницше, в религиозно-философском движении начала XX века. Такой тип сознания был характерен для русской литературы рубежа веков, аналогичный способ жизненного поведения отразился в творениях авангарда 10–20-х годов [см. 30, 121, 273] (неслучайно А. Ходасевич написал о Блоке, что он умер от смерти [256, 95]). Он же стал предтечей литературы экзистенциализма и экспрессионизма на Западе.

В Советском Союзе теория трагического была раз и навсегда замкнута в прокрустово ложе "единственно верного учения". Трагизма действительности не должно было существовать. Тем не менее Б. Вышеславцев писал, что перед смертью – великим метафизиком – оказалась ничтожной философия марксизма, ибо социальные проблемы съезживаются перед угрозой энтропии. "Как бы ни была задавлена личность в коллективизме, личное горе и личный трагизм имеют для нее абсолютное значение. Отсюда невероятное количество самоубийств в коммунизме и притом со стороны лиц наиболее значительных и талантливых. Марксизм не может утешить в трагизме, ибо он не знает трагизма: это бестрагическое мирозерцание инфантильного активиста" [160, 398-399].

Но самое страшное в государственном деспотизме – это не политические запреты, а культурно-педагогические задания, замыслы о новом человеке и новом человечестве, как отмечал Ф. Степун [цит.

по 273, 188]. Человека лишают способности принимать решения, самостоятельно мыслить. В условиях послевоенного времени и наступившей затем "оттепели" оказалось возможным вновь попытаться обратиться к философии трагического. М. Мамардашвили писал об угрозе замкнутости в ячейке, отведенной человеку в тоталитарном обществе. Поэтому, будучи ориентированным на французскую литературу и философию, Мамардашвили считал, что в советских условиях как никогда необходимо "жить кстати" (М. Монтень) [161, 75]. И для этого личный опыт страдания незаменим. Литература же, текст дает возможность установить прямые отношения между человеком и миром, встать в точку испытания, ибо "тоталитаризм есть прежде всего лингвистическое подавление", а не только прессинг в области мышления [161, 72]. Речь дает душу, воскрешает человека, заставляет жить подлинной жизнью, соединяет с традицией бессмертия. Это второе рождение, возможность жить и пережить свободу [161, 75]. Но для разрешения понятий "трагическое", "свобода" и т.д. нужны формы: философия, наука, искусство. [160, 150]. Одной из таких форм и стало литературное творчество В.С. Высоцкого. Его поэзия опосредованно отразила в себе менталитет, о котором выше шла речь. Культурная ситуация 60-70-х годов предполагала такую возможность, т.к. "гибель богов", крах нравственных учений, исчезновение абсолюта стало еще более очевидным. Одновременно нарастала угроза духовной гибели в оболочке, в образе, раз и навсегда определенной для человека государственной системой. Желание разбить навязываемую форму, обрести единство с людьми, воссоздать целостные представления о мире, найти утраченный идеал рождало особый тип поведения, запечатленный в поэзии Высоцкого. Подобно современным постреалистам, он исступленно искал смысл бытия [136, 249], но, в отличие от них, сохранял традицион-

ные представления о нравственном ориентире. Романтическое стремление соединить трагически разорванные в посттоталитарном обществе представления о мире и человеке диктовало способ переживания бытия, предполагающий напряженное сосуществование трагедии и фарса. Оно наиболее соответствовало темпераменту художника, его желанию активного воздействия на толпу поклонников. Подобный тип неклассического трагического сознания определял повышенную суггестивность используемых жанровых форм, их специфическую связь с категорией трагического. Отсюда цель исследования: определить, в какой мере трагическое мироощущение обусловило жанрово-стилистические особенности поэзии Высоцкого в процессе ее эволюции. Эта цель предполагает следующие задачи:

- выявить в творчестве поэта усиление и углубление трагической интонации в типологических мотивах русской лирики, приводящие к изменению жанровых форм;
- описать качественные преобразования баллады как способа выражения трагического в поэзии Высоцкого;
- установить факторы, свидетельствующие о поисках гармонии бытия и обусловившие закономерность создания цикла из малых форм (баллад, стихотворений сюжетного характера и т.д.);
- увидеть в особенностях циклообразования отражение глубочайших внутренних противоречий авторского сознания;
- показать особенности трагического образа лирического героя поэзии Высоцкого, его соотношение с героями "ролевой" лирики, авторской позицией, объяснить причины популярности подобного образа.

Методология исследования: сочетание историко-литературного и структурно-типологического принципов анализа.

Структура работы: диссертация состоит из введения, двух глав и

заклучения. Во введении дается обоснование темы, ее актуальность и научная новизна, освещаются некоторые аспекты изучения вопроса применительно к поэзии Высоцкого, определяет понятие трагического, формулируются цель и задачи, указывается метод исследования.

В первой главе рассматривается баллада как форма выражения трагического в творчестве Высоцкого. Во второй главе поднимается проблема цикла, свидетельствующая о поисках целостности мира. В заключении подводятся итоги исследования и определяется эстетическая ценность поэзии Высоцкого.

Практическое значение: результаты исследования могут применяться при разработке вузовского лекционного курса истории русской литературы XX века, спецкурсов и спецсеминаров по поэзии 60–70-х годов.

1. Баллада как форма выражения трагического в поэзии В.С. Высоцкого.

1.1. Баллада Высоцкого в контексте развития жанра (конец 50-х – 70-е г.г.)

Наиболее распространенной стихотворной формой в поэзии Высоцкого становится баллада. Устойчивое использование жанра и в ранний период (1961 – 1967/68 годы), и в годы расцвета таланта художника (1968 – 1975/76), и на заключительном этапе творчества неслучайно. Баллада – некая константа художественного мира поэта, свидетельствующая об особенностях его мировоззрения. Эта поэтическая форма наиболее соответствует синкретической природе дарования Высоцкого. Кроме того, баллада – жанр высочайшей суггестивности. Ситуация относительной несвободы, условия устного слова, в которых работал художник, в сочетании со стремлением непосредственного влияния на публику, актерским темпераментом привели к широкому использованию баллады. В творчестве Высоцкого существуют ее многочисленные внутрижанровые модификации: "блатные" баллады, "военные", философские, баллады о "поколении" или исторические, баллады-аллегии, притчи, сатирические, трагифарсовые баллады. Возникает вопрос о причинах столь интенсивных поисков в рамках одного жанра. Вероятно сама многообразная действительность по мере ее постижения давала материал для появления все новых видов баллады (так, сначала возникают "блатные" баллады, затем "военные" и т.д.). Поскольку жанр – это точка зрения [73, 23] не только на литературу, но и на мир в целом, баллада как форма выражения трагического, ее столь широкое распространение свидетельствует о восприятии поэтом мира в его катастрофических про-

явлениях, вспышках осознания хаоса бытия.

Помимо сказанного, следует указать еще и на тот факт, что поэт прекрасно представлял себе возможности жанра. Он знал народные баллады, доказательство тому – "криминальный" цикл самого Высоцкого, равно как и исполняемые им подлинные "блатные" песни, жестокие романсы, основанные на сюжетах фольклорных баллад, "Разбойничья" или "Иван да Марья". Существует радиопередача, где Высоцкий читает баллады Ф. Шиллера (свидетельство В.Г. Дубовской, режиссера программы). Вполне возможно предположить, что поэту с его трепетным отношением к А.С. Пушкину и Н.С. Гумилеву было известно о свойствах жанра. Неслучайно Высоцкий некоторые стихотворения и называет балладами: "Баллада о детстве", "Баллада о бане", "Баллада о любви", "Баллада о брошенном корабле" и т.д. Разнообразие тематики песен позволяет не согласиться с С. Страшновым, утверждающим, что термин прилагался Высоцким лишь к стилизациям [229, 143]. Поэтому уместно будет здесь вспомнить о содержании понятия "баллада".

Многозначен сам термин. Название жанра происходило от провансальского ballare – "плясать" и обозначало прежде всего хорошеющую песню любовного содержания. Затем из Франции баллада переходит в Италию, где под влиянием канцоны в поэзии Данте и Петрарки оформляется балладная строфа и утрачивается плясовой рефрен. В 14–15 веках баллада становится канонической формой средневековой романской лирики [см. 126, 220, 229, 64]. Со второй половины 18 века особое влияние на всю европейскую литературу оказала "северная баллада" (А. Веселовский), прежде всего англо-шотландская с ее особым драматизмом (кровавая месть, несчастная любовь, разбойничья тема (баллады о Робин Гуде)) [98, 93]. Баллады с мрачным колоритом получили широкое распространение у английских и поздних

немецких просветителей и романтиков, чье творчество, в свою очередь, воздействовало на русских писателей.

Русская литературная баллада, историю которой отсчитывают со стихотворения Н.М. Карамзина "Раиса" (1791), имела глубокие корни в устном народном творчестве [см. 23; 139; 241; 12; 20; 267; 127; 80; 56; 95; 110]. На пересечении западно-европейских и родных фольклорных традиций возникали балладные произведения русских поэтов XIX столетия [88-90; 141-143]. Разрабатывается эта жанровая форма и в поэзии начала века, и в советское время, особенно в литературе 20-х годов, поэзии Великой Отечественной войны (К. Симонов, П. Антокольский и др.). Новый взлет баллады происходит в конце 50-70-х годов, свое второе дыхание она обретает в творчестве Высоцкого.

Определение баллады должно включить в себя все разнообразные явления: и древнефранцузскую балладу, и лиро-эпическую народную песню, и романс, песни уличной литературы и ярмарочных балаганов, литературную балладу [171, 3]. Поэтому метод баллады можно назвать "эклектичным" (в позитивном смысле, т.е. выбирающем и толкующем в свою пользу самое существенное) [171, 7] или "мозаичным" [93, 118]. Практически все исследователи жанра, начиная с Гегеля, пытались дать определение баллады. Особое внимание обращалось на чрезвычайно изменчивое соотношение эпического, лирического и драматического начал как основы жанровой структуры баллады. И все же желаемое единство трактовки термина пока недостижимо, несмотря на то, что в XX веке поэты и историки литературы пытаются его добиться [см. 202; 99, 145; 136; 125; 236, 191, 184; 215, 135-136; 91; 226; 229; 244; 97].

Поэтому в настоящем исследовании необходимо остановиться на некоей контаминации, составленной из суждений В. Жирмунского,

С. Страшнова, А. Мерилай и Н. Елиной. Будем считать, что балладу можно назвать лиро-эпическим жанром, возвышенный пафос которого воплощен в острофабульном, кульминационном сюжете, напряженно-динамически окрашенном [229, 18], (имеется в виду лирическая окраска). Повествование нередко разворачивается как драматический монолог или диалог [99, 145]. "Эклектичность" или "мозаичность" составляет одну из основных жанрово-стилистических особенностей баллады, соответствующих использованию самых разнообразных литературных и фольклорных форм, характерных для поэзии Высоцкого.

Интерес Высоцкого к жанру, неоднократно объявляемому поэтами, критиками, историками литературы угасающим [23, 72], воспринимается прежде всего в историко-литературном контексте [243, 119]. Стихотворная форма – это, пользуясь терминологией Ю. Лотмана, культурный код, актуализирующий во взаимодействии с другими такими же культурными кодами (исторически сложившимися) свое неповторимое конкретное содержание [144; см. 65, 259]. Новый расцвет баллады, доказывающей тем самым свою принадлежность к так называемым "твердым формам" [64, 139], пришелся в русской литературе на конец 50-х – 70-е годы. Это и публицистическая баллада Евтушенко и Вознесенского, баллады – воспоминания о войне В. Луговского, А. Межирова, В. Соколова, "историографические" стихи Д. Самойлова, баллада – притча Ю. Кузнецова, П. Вегина, В. Максимова и другие модификации балладного жанра в творчестве художников самых различных вкусов и ориентаций [229, 122-149], в том числе и поэтов-бардов. Неслучайно "авторскую песню" порой называют "балладной" [40, 3], поскольку баллада становится ведущим жанром у А. Галича, Б. Окуджавы, В. Высоцкого – своеобразных "трех китов" бардовской поэзии. Жанровые особенности баллады соответствовали воплощению драматизма эпохи.

Во-первых, балладной была сама действительность конца 50-х годов. Падение сталинской системы привело к разрушению основ бытия, ранее казавшихся незыблемыми. Началось осознание чудовищной мясорубки, через которую прошла страна. Из небытия, из "лагерной пыли" фантастическим образом возникают люди и идеи, связанные с ними. Общество сотрясают бурные дискуссии, возникает страстная жажда идеала, независимо от того, предполагается ли его наличие в рухнувшем режиме, революционном прошлом и ленинских заветах или поиски ведутся на путях более традиционных. Все эти изменения привели к трагическому расколу в социуме. Этот конфликт нуждался в воплощении в литературе, а баллада ему наиболее соответствовала.

Во-вторых, подобное противоречие создавало глубинное противопоставление мечты и действительности, становящееся все более отчетливым по мере того, как к концу 60-х годов становилось понятно, что надежды на социальные преобразования тщетны. На основе психологического закона антитезы возникает романтизм и авангард как конкретно-исторические явления [см. 155; 30]. Мощная лирическая волна, поднявшаяся к концу 50-х годов и изумившая даже А. Ахматову, была прежде всего романтической. Об этом свидетельствовал и новый ей герой – складывающаяся индивидуальность, личность. Отсутствие целостности мировоззрения такого персонажа [94, 197-200: 212, 196-198], ставшее отчетливо заметным в 60-х годах, – лишнее доказательство того, что это уже не прежний винтик государственной машины, "стальной" человек, не ведающий колебаний и сомнений. Произошло также своеобразное возрождение романтического культа поэта и поэзии, слово поэта воспринимается в качестве высочайшей ценности и собирает стадионы. Характерное романтическое истолкование никому не подвластного творческого процесса да-

вало возможность почувствовать вкус свободы в несвободной стране, пережить его хотя бы поэтически. И лирика, пафос которой – вдохновение, вновь подчинила себе все роды литературы, как писал когда-то В. Кюхельбекер (достаточно вспомнить "молодую прозу" 60-х или пьесы В. Розова). Жанр баллады поэтому совершенно закономерно становится столь распространенным в конце 50–70-х годов, поскольку классическая баллада сложилась в романтизме и своих художественных вершин достигает или на путях романтизма (В.А. Жуковский, П.А. Катенин, А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, А.Ф. Толстой) или под прямым влиянием романтических традиций (А.А. Блок, Н.С. Гумилев, Н. Тихонов, Э.В. Багрицкий, С.А. Есенин). "Исторические судьбы русской баллады – это, в конечном счете, отражение и выражение исторических судеб русского романтизма" [172, 4–5]. Поэзия же Высоцкого с ее стремлением к экстремальным ситуациям, сюжетным динамизмом, исключительным лирическим героем, напряженными поисками идеала, безусловно, испытала сильное воздействие романтизма наряду с авангардными веяниями, возродившимися в это время в литературе. Выбор основного жанра был интуитивен, но неслучаен, потому что наиболее адекватно Высоцкий сумел выразить эпоху именно в балладной форме как образце "искусства трагического, отразившего противоречивость и неразрешимость жизненных конфликтов своего времени" [23, 12].

Высоцкий – по преимуществу балладный поэт, создавший подлинные шедевры жанра ("Банька по-белому", "Кони привередливые", "Охота на волков" и др.), многочисленные балладные модификации, существование которых в таком объеме невозможно найти в творчестве любого современного поэта. Но все же преобладание одной и той же художественной формы порой превращало ее в оковы, замкнутость в определенной системе координат вела к появлению обра-

зов-штампов, самоцитации, ритмическому однообразию, порой поверхностности и дидактичности. Отсюда произведения явно вторичные, отмеченные печатью "усталости" жанра. Высоцкий создает систему собственных клише, благодаря чему крепко сбитые баллады поэта быстро становятся принадлежностью массового искусства. Благодаря этому складывалось отношение к художнику как к поэту-эклектику, оперирующему набором идеологических, психологических, эстетических приемов субкультуры.

Для того чтобы опровергнуть или подтвердить это суждение, необходимо определить наличие или отсутствие "нового слова", сказанного Высоцким. Действительно, его поэзия буквально пестрит многочисленными цитатами и реминисценциями, но их обилие еще отнюдь не означает эклектики. "Возвращаясь к мандельштамовскому образу корабля, сшитого из чужих досок, можно сказать, что суть интертекстуальности не столько в простом воздании должного предшественника или полемики с ними, а в том, что новые акты творчества совершаются на языке, в материале, на фоне и по поводу ценностей той литературной традиции, из которой они возникают и которую они имеют целью обновить" [101, 34]. С целью определить, приобрела ли баллада новые эстетические свойства в творчестве Высоцкого, отразившем коллизии эпохи, можно попытаться выявить смысловые коннотации, получаемые типологическими мотивами русской лирики в его поэзии.

1.2. "Балладный мир" поэта: усиление трагической интонации типологических мотивов.

Многочисленные баллады Высоцкого и большое количество пограничных с ними форм (романсы, стихотворные рассказы, "сказки")

объединяются повторяющимися, сквозными образами. Они создают ощущение мира распадающихся человеческих отношений, мира, таящего опасность. Здесь все совершается на дороге, ведущей "вдоль обрыва, по-над пропастью", в страшном заколдованном лесу. Здесь сны полны пророчеств и предчувствий ("В сон мне – желтые огни...", "Я бодрствую, но вещей сон мне снится..."). Здесь действуют потусторонние силы – Судьба, Рок, Кривая и Нелегкая и т.д. Возникает особая атмосфера пугающей таинственности, фантастическая окрашенность, характерная для балладного жанра и образующаяся благодаря наличию устойчивых мотивов, в том числе и типологических для русской поэзии.

1.2.1. Мотивы дороги и дома.

Дорога и дом – необходимые горизонталь и вертикаль мира в русской литературе. В стихотворениях Е.А. Баратынского и А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова и Ф.И. Тютчева дорога символизировала жизненный путь, соотносилась с историческими судьбами страны ("Мертвые души" Н.В. Гоголя или блоковский цикл "На поле Куликовом"), Достаточно указать названия отдельных стихотворений Высоцкого ("Дорога, дорога – счета нет шагам", "Дорога сломала степь напополам", "Дороги... дороги", "Дорожная история"), чтобы отметить распространенность этого мотива в его поэзии. Уже в ранних "блатных" балладах образ дороги приобретает значение сюжетообразующего фактора (дорога в тюрьму, во время которой совершается действие или рассказ о событиях). Важен мотив дороги и в "военном" цикле. Но существенное обновление мотива происходит несколько позднее, приблизительно в 1967/68 годах, когда Высоцкий пишет "Моя цыганскую". Отныне дорога таит в себе множество ва-

риантов выбора, каждый из которых неверен, страшен, а подчас смертелен (мастерски это обыгрывается в "Разбойничьей", (1975)).

Дорога – неотъемлемая принадлежность регламентированной жизни в поэзии Высоцкого. Это накатанное шоссе ("Горизонт", (1971)), чужая колея в одноименной песне (1973), где законы дорожного движения раз и навсегда определены:

"Условье таково: чтобы ехать по шоссе,

И только по шоссе – бесповоротно"

("Горизонт")

Драматизм в описании препятствий на пути героя усиливается благодаря тому, что участия людей в них словно бы и нет: мелькают тени, вставляются в колеса палки, натягивается трос на уровне шейных позвонков. Зло обезличивается, распыляется, превращается в невидимку, как в сказке, но обретает у Высоцкого новый смысл благодаря многозначности образа. Несмотря ни на что, герой не только достигает цели на этой дороге ("Я горизонт промахиваю с хода"), он раздвигает земные пределы, но это не просто романтическое стремление вырваться из оков "страшного мира" (см., например, у М. Светлова: "Будь я проклят, если не достану эту убегающую даль!" ("Горизонт", 1957)). Герой Высоцкого смог уйти по общей для всех дороге. Цель пути чаще всего неопределенна, но оттого столь интенсивны ее поиски.

Отсюда крайняя противоречивость мотива дороги у Высоцкого. Так, для героя баллады "Кони привередливые" (1972) дорога predeterminedена свыше, но и выбрана им самим. Парадоксальность человеческого существования, традиционные мысли о несовместимости личной жизни и вечного бытия находят новое воплощение в образе дороги. Герой смертельно боится стихии ("стигну я – меня пушинкой ураган сметет с ладони"), но идет к ней навстречу, и погоняет

коней, и старается остановить их. Противоречия таятся во всем на этом пути. Кони и спасают персонажа песни, и приближают к неотвратимому концу. Обе эти функции выполняет образ коня в фольклоре: конь выручает в случае опасности, но он же переносит героя в иной мир (отсюда сани, влекомые конями в песне Высоцкого, – принадлежность похоронного обряда) [200, 169-181, 210]. Возвращение к фольклорным представлениям помогает создать ощущение острой парадоксальности образа, который в соединении с восприятием личной судьбы поэта становится символическим. Кажущаяся эклектичность стиля баллады неслучайна. Многочисленные аллюзии бездн Пушкина, Тютчева, Блока, почти дословная цитата из рассказа И. Бабеля "Смерть Долгушова" ("Чую с гибельным восторгом: пропадаю! пропадаю!") вызывают все нарастающее ощущение стихийности в человеческой жизни, природе, истории. Дорога Высоцкого идет вдоль пропасти, но только таким путем можно узнать "цену мгновенной жизни", попадая в неподвластный никаким законам мир природы и оставаясь наедине с ним.

Однако чувство пространства возникает в поэзии Высоцкого прежде всего благодаря сочетанию дороги и дома [147, 106]. Образ дома символизировал душевный покой, семейный очаг, был источником вдохновения ("гавань с кремовыми шторами" у М.А. Булгакова, "чердак-каюта" М. Цветаевой.). Наряду с этим в XX веке происходило разрушение традиционного образа. В поэзии Высоцкого мотив дома как родного гнезда отсутствует вовсе. Этому способствовали воспоминания детства, да и впоследствии очень долго у поэта не было собственного угла. Свой дом появится у Высоцкого только в 1975 году (квартира на Малой Грузинской), однако с ним не связано никаких традиционных ощущений: "Я все отдам, берите без доплаты трехкомнатную камеру мою". Лишь в двух балладах раннего

периода ("Большой Каретный" (1962), "В этом доме большом раньше пьянка была" (1964)) существует образ, означающий дружество, братские отношения. Позднее, используя противопоставление дороги и дома, поэт создает символ всеобщей разьединенности, более того, национальной трагедии в песнях "Я из дела ушел" (1973), "Смотрины" (1973) и др. Особенно наглядно своеобразие мотива вырисовывается в цикле "Очи черные" (1974), состоящем из двух баллад – "Погоня" и "Старый дом" (варианты названия "Песня про дом", "Дом", "В доме, или Странное место", "Баллада о старом доме" [624]). (Подробнее об особенностях цикла в творчестве Высоцкого будет сказано во второй главе).

Мотив дороги и дома в произведении тесно связаны между собой, и одновременно противопоставлены. Этому способствует композиция цикла: два стихотворения по 10 строф каждое с общим заключительным выводом контрастно сопоставлены и противопоставлены в симметричной структуре текста. Сюжет цикла традиционен для фольклора и литературы: это путь героя волшебной сказки. Новизну мотива дома оттеняет и название цикла, соответствующее популярнейшему романсу и определяющее ритм баллад (3X + 4A), а также нарочитую типичность главного героя. Это "загадочная русская душа" с ее постоянными атрибутами: буйной удалью и бесшабашностью, неприменным штофом х вином, цыганским романсом, тройкой верных коней и обязательным земным поклоном "лошадкам забитым", что спасли героя от волков.

Подобный герой – "общее место" русской литературы – понадобился поэту неслучайно. Высоцкий говорил в концертах, что это песня в двух сериях. Смысл образа главного героя выявляется в контексте цикла (поэтому, кстати, исполнение "Погони" в фильме "Единственная" вызывало ощущение стилизации, что, конечно же,

неадекватно авторскому замыслу). Дорога персонажа заранее определена, как путь через "таинственный лес". Дорожные препятствия подчеркиваются и углубляются множеством аллюзий и реминисценций в тексте ("дождь, как яд с ветвей" заставляет вспомнить пушкинского "Анчара"; возникает традиционный мотив карточной игры как игры судьбы и т.д.). Естественно, что герой достойно выходит из всех испытаний и должен попасть далее в "большой дом в лесу".

Как известно, в "большом доме" живут коммуной юноши, прошедшие обряд инициации. Это или братья, или разбойники, или и то и другое одновременно. Образ "большого дома в лесу" нашел свое отражение в произведениях В.А. Жуковского ("Светлана") и А.С. Пушкина (баллада "Жених", "Сказка о мертвой царевне и семи богатырях", дом в сне Татьяны). Этот же мотив находит свое существенное обновление в поэзии Высоцкого. Дом в цикле "Очи черные" стоит на "семи лихих продувных ветрах", на юру, на проезжем тракте. Такой дом открыт всем злым силам: неслучайны мрак, царящий здесь, кружащий над крышей стервятник, мелькающие в сенях тени, покатый пол, и конечно же, перекошенные иконы в паутине и черной копоти. Создается образ "гиблого места". Типичный герой русской литературы должен ощущать его атмосферу особенно обостренно не только потому, что пришел из мира, где вольный воздух; друзья и враги, добро и зло. Здесь же "воздух выпился", не радуется песня ("кто-то песню стонал да гармошку терзал"), не веселит вино: "Да еще вином много тешились — разоряли дом, дрались, вешались".

Главный герой цикла чувствует глубинные изменения, произошедшие в давно знакомом месте. Дом перестал быть домом: то ли кабак, то ли барак чумной. Все словно поражено какой-то невидимой болезнью. Самое страшное, что недуг распространился и на людей, живущих

здесь. Они пришли в дом той же дорогой, что и главный герой, сумели перенести ее испытания, а затем добровольно согласились на недостойное существование, и оно кажется теперь им вечным. Неслучайна логическая ошибка в речи персонажей:

"Долго жить впотьмах

Привыкали мы,

Йспокону мы

В зле да шепоте,

Под иконами

В черной копотии"

Люди не заметили, что когда-то произошла подмена, приведшая к страшным метаморфозам в их душах, из-за которых люди перестали быть людьми. Неслучайно главному герою цикла противостоит не отдельный человек. Ему отвечает хор голосов, обитатели дома, ставшие единым целым. Мастерская речевая характеристика, аллитерация [щ], [ш], [х] как нельзя лучше соответствует жизни в "зле да шепоте". И оказывается, что трагедия человеческого бытия не в том, чтобы быть растерзанным волками на лесной дороге. Самое страшное – это жить пригнувшись, погибнуть от руки "припадочного малого, придурка и вора", потерять все представления о том, что такое жизнь, утратить человеческий облик.

О деструктивных процессах в личном и общественном бытии писали одновременно с В.С. Высоцким Ю. Трифонов, В. Шукшин, В. Астафьев, Ф. Абрамов, неслучайно назвавший одно из своих произведений "Дом", но Высоцкий сумел сказать об этом совершенно иначе, по-своему. Он показал, как жесткая конструкция волшебной сказки, особенно популярной в советское время и насаждаемой сверху как представление о светлом будущем, подчиняет себе действительность, уродует человеческую природу, национальную сущность. На такую

возможность объяснения происшедшей в России трагедии указывал А. Панченко [196, 9]. Высоцкий нашел для ее воплощения художественную форму – символический образ дома. Цикл заканчивается вопросом: " Может, спел про вас /неумело я,/ очи черные, / скатерть белая? ". Чувство вины за оставленных в доме, ощущение собственной причастности к общей беде – свидетельство совестливости подлинного художника.

1.2.2. Мотивы мирового круговорота и образы стихий.

Антиномии движения и неподвижности, запечатленные в обновленных типологических мотивах дороги и дома, свидетельствуют о наличии в его творчестве центробежных и центростремительных сил. Их существование, как было показано Д. Максимовым применительно к поэзии А. Блока [158, 74-95], приводит к представлениям о бессмысленности бытия, "абсурдного мира", "мировой тавтологии". Об этом в XX веке писали Ф. Кафка, А. Камю, С. Беккет и др.

Концепция "вечного возвращения" – одна из древнейших в философии и литературе, и каждый период разочарований и кризиса давал ей новые оттенки смысла [см. 158]. Сама действительность 60–70-х годов была питательной почвой для возникновения ощущения замедления движения, поворота времени вспять, что лишь усугубляла декларируемая идея прогресса. Высоцкий сумел выразить чувства человека новой исторической эпохи, обреченного на "мучительную жизнь" в бесконечном круговороте мира.

Уже в ранний период творчества поэт формулирует закон вечной повторяемости. Если в стихотворении "Если б водка была на одного..." (1963) он относился лишь к "блатным", то в балладе "Так оно и есть" действие его распространяется на всех:

"Так оно и есть –
Словно встарь, словно встарь,
Если шел вразрез –
На фонарь, на фонарь,
Если воровал –
Значит, сел, значит, сел,
Если много знал –
Под расстрел, под расстрел!"

Поэтому образ города в песне Высоцкого ничем не отличается от тюрьмы. Он столь же мертвен, пылен, расплывчат, как и лагерь. Автоматизм людей города – распространенный мотив в поэзии начала века. Но Высоцкий сопоставляет свободу и несвободу и обнаруживает их абсолютную тождественность. Более того, город оказывается более опасен. Если в лагере человек сохраняет желания, стремления, переживания, то в городе лишь бесцельно бродят толпы людей. Они совершенно одинаковы, здесь нет врагов и друзей, "своих и чужих". Возникают образы людей, потерявших лицо ("черные лица прохожих"), слепой толпы, в которых нашли свое отражение живописные впечатления (Брейгель, немецкие экспрессионисты с их образом "человека без лица"), литературные аллюзии (русская поэзия начала века, в частности трагедия "Владимир Маяковский", слепцы из сна Хлудова в пьесе М. Булгакова "Бег"). Благодаря этим образам в балладе возникает атмосфера бесконечной повторяемости. Ей способствуют также синтаксический параллелизм, лексические повторы, сама кольцевая композиция стихотворения и даже варианты исполнения (рефрен мог следовать за каждой строфой, строфы и рефрен могли меняться местами: строфа превращалась в рефрен и наоборот; рефрен мог отсутствовать в начале и финале и произноситься в середине баллады). Поэтому противопоставление героя песни и "лю-

дей, на людей непохожих", достигает столь высокой степени интенсивности.

В стихотворениях зрелого периода мотив круговорота еще более определен. Он по-прежнему связан с темой города, с образом толпы. В балладе "Мосты сторели, углубились броды" (1972) поэт акцентирует внимание на том, что обезличена не только толпа. Бесцельное движение стирает все краски мира:

"Течет под дождь попавшая палитра,
Врываются галопы в полонез,
Нет запахов, цветов, тонов и ритмов,
И кислород из воздуха исчез".

Толпа в своем кружении обезличивает весь мир, начинающий вращаться в том же замкнутом круге. Образ круга становится, наряду с образом толпы, сквозным в балладах Высоцкого зрелого периода. Это круг, по которому идет толпа "парами коней, привыкших к цугу", "и круг велик, и сбит ориентир" ("Мосты сторели, углубились броды"). Это пространство цирковой арены, где кривляются злые шуты ("Мне судьба до последней черты..."), это хоровод масок вокруг героя ("Маскарад") и т.д.

Трагедия заключается в том, что никто, кроме героя баллад, не стремится вырваться из круга, не ищет выхода из хаоса. Герой по-прежнему одинок. Поэтому столь редка или недостижима для него возможность разорвать цепь повторяемости ("Мне скулы от досады сводит...", "Райские яблоки"). Мысль об иных способах существования подвергается сомнению:

"Ничье безумье или вдохновенье
Круговращенье это не прервет,
Не есть ли это – вечное движенье –
Тот самый бесконечный путь вперед?"

Остается горький сарказм в вопросе героя, сарказм, который не может развеять утверждение:

"Я думаю – историки наврали, –
Прокол у них в теории, порез:
Развитие идет не по спирали,
А вкривь и вкось, вразнос, наперерез."

(*"У профессиональных игроков"*, (до 1978))

Экспрессивность подобного заявления не есть еще свидетельство оптимистического вывода, как пишут об этом А. Скобелев и С. Шаулов [218, 67-68].

Безвыходность, движение по кругу очень часто сопровождается у Высоцкого темнотой, мраком, холодом. Образы льда, снега стали в его поэзии верными спутниками бесконечной повторяемости, существующей в природе и в жизни человека. Стоит только остановиться в своем движении, пойти вспять, как зима немедленно вступает в свои права. Представления о замедлении жизни, покое, сне, ведущем к смерти, связаны в фольклорной и литературной традиции с зимним пейзажем (сказки о Морозке, поэма Некрасова "Мороз Красный нос"). Образ России, погруженной в зимний сон, – один из наиболее распространенных в русской литературе. Ощущение исторической неподвижности, спячки страны и людей, живущих в ней, приобретает у Высоцкого поистине планетарный размер:

"Гололед на Земле, гололед –
Целый год напролет гололед.
Гололед, гололед, гололед –
Целый год напролет, целый год."

(*"Гололед"* (1966/67), ред.<1973>)

"В саван белый одета планета"

(там же)

снег стирает краски ("цветные сны" – устойчивое сочетание – превращаются в "белые"), ослепляет, вызывая аналогии со сквозным образом толпы слепых. От него темно в глазах – фразеологизм, послуживший основой для парадоксального сочетания "темно от такой белизны". И напротив, "черный" ("черная полоска земли") дает возможность увидеть все в истинном свете. Аналогичные представления о противопоставлении черного и белого характерны и для фольклора, и для литературы (поэзии М. Цветаевой, см., например, цикл стихов о Пушкине, "Ариадна", "Федра" [108, 117]). С оппозицией "черное – белое" связаны у Высоцкого представления о пространстве, подобные существующим у М. Цветаевой [108, 120-122]: по ровному снегу несут кони похоронные сани, а черный провал полыньи, омут могут обернуться спасением героя ("Я дышал синевой...").

Но выводы о смысле инверсии цветообозначения черного и белого делать преждевременно. Образы снега, льда, ветра могут иметь и прямо противоположное значение. Белый снег символизирует волю, свободу, "долгую жизнь без вранья", чистота снегов соотносится с чистотой слов и помыслов ("Ну вот, исчезла дрожь в руках"), чистотой женщины ("Она была чиста, как снег зимой"). Покрытые льдом горы таят опасность, но и необыкновенно притягательны своей величественной красотой:

"Ты идешь по кромке ледника,
Глаз не отрывая от вершины.
Горы спят, вдыхая облака,
Выдыхая снежные лавины".

("К вершине", 1969)

Ветры несут "оговоры и наветы", но и спасают романтических воинов мировой битвы, когда "впервые скачет время напрямую – не по

кругу" ("Пожары" (1978)).

Безусловно, зимний пейзаж в русской литературе приобрел многогранное толкование [272, 169], Но, как представляется, многозначность эта определяется прежде всего фольклорным происхождением образа зимы. Мороз, Морозко – это прежде всего образ, связанный со стихией, отсюда мифологический ритуал обращения с Морозом (задабривание словами, едой и т.д.). А, как известно, стихии не свойственны какие-либо нравственно-этические представления. В зависимости от характера героя Морозко может быть дарителем и щедро наградить младшую дочь, а может и погубить, как это случается со старшей.

Возвращение к фольклорным представлениям о стихии холода и происходит в поэзии Высоцкого. Поэтому образы снега, метели, вьюг, льдов имеют амбивалентный характер. Если герой оказывается в состоянии вырваться из "суеты городов", из круговорота жизни, то даже гибель его будет вознаграждена стихией:

"Нет алых роз и траурных лент,
И не похож на монумент
Тот камень, что покой тебе подарил, –
Как Вечным огнем, сверкает днем
Вершина изумрудным льдом –
Которую ты так и не покорил".

("Здесь вам не равнина" (1966))

Ледяная гора становится и причиной смерти героя, и памятником ему. Неслучаен и образ вершины. "Изумрудный" – так можно увидеть лед только в больших ледяных массивах. Это, как показывает Л.В. Зубова применительно к поэзии М. Цветаевой [108, 173], замерзание, затвердевание до такого состояния, когда лед видится зеленым. В эпитете "изумрудный" выражено значение интенсивности психолог-

гического переживания: страстное желание добраться до пика холода. Поэтому и появляется сравнение вершины с Вечным огнем: найти в себе силы на настоящую жизнь в мирное время не менее трудную, чем на войне, а погибнуть не менее почетно. Потому символ огня – жизни, страсти, любви – и соотносится с образом льда как отчуждения и смерти.

Мотивы зимы включаются в бесконечный круговорот, существующий в природе. Вовлечение человека в бесконечные превращения силены, сияния в белый пар дыхания, дыхания в облака, облака в сугробы и лед служат у Высоцкого опять-таки средством гиперболизации образа. Герой способен распоряжаться своей жизнью, собственной судьбой: "Пар валит изо рта – эх душа моя рвется наружу, –/ выйдет вся – схороните, зарежусь – снимите с ножа!" Интересно, что предлагаемый в балладе "Я дышал синевой" выход ("В прорубь надо да в омут – но сам, а не руки сложа") напоминает опять-таки сказочный финал: Иванушка прыгает в кипящее в котле молоко или ледяную воду и выходит добрым молодцем. Так и герой Высоцкого спасается собственной смертью, скачкой на бешеной тройке, пьянством. И наградой ему в "белом безмолвии", в пустоте и молчании снегов станет другой человек, звук песни, "вечный полярный день".

Но все же в балладах Высоцкого, даже в последнем стихотворении поэта ("И снизу лед и сверху – маюсь между "), наряду со стремлением к движению, с порывами к свету и свободе остается двойственность отношения к вопросу о возможности обновления и совершенствования жизни. Колебания в решении этого вопроса проходят через всю его поэзию. Борьба противоречивых мнений о возможности выхода из круговорота составляет самую суть творческого сознания Высоцкого и в этом отношении показательны образы, связанные со стихиями. Они свидетельствуют о важных тенденциях в поэзии Высоц-

кого. Под стихией принято подразумевать не только явления природы (ветер, ураган и т.д.), но ее эйдосы [148, 118-120]. Достаточно вспомнить учение пифагорейцев и платоников о четырех стихиях (земле, воздухе, воде, огне) как учение о различной организации пространства. Возникшая в древнегреческой философии идея о соотношении дионисийского и аполлонийского начал, благодаря чему возникает космос из хаоса, пользовалась особой популярностью в литературе в разные периоды ее развития, поскольку поэты к первоэлементам Вселенной наиболее чутки. В поэзии Ломоносова и Державина стихии творят мир. У Лермонтова и Тютчева бушующие стихии создают неустойчивую гармонию бытия. В литературе рубежа XIX – XX веков разражается бурная дискуссия о стихии в связи с особой популярностью в символистских кругах идей Ницше о дионисизме (об этом [158, 49-62]). Возникают представления о стихии социальной жизни в поэзии А. Блока (вплоть до поэмы "Двенадцать"). Они же актуализируются в прозе 20-х годов ("Гольф год" Б. Пильняка, "Россия, кровью умытая" А. Веселого и т.д.).

Однако, как указывает А. Эткинд, именно в начале века складываются представления о создании нового человека, из которого было бы изгнано стихийное начало. Эта идея "была центральной для левых русских интеллектуалов, начиная с философов – марксистов и поэтов – символистов 10-х годов и вплоть до педологов 30-х" [273, 181]. Она же настойчиво проводилась в жизнь в советское время, от Троцкого вплоть до брежневских и недавних перестроечных времен. Стихия настойчиво изгонялась из жизни человека. Природа должна была покориться разуму в балладах Н. Тихонова, в поэме "Торжество земледелия" Н. Заболоцкого, в "Пирушке", "Прорывая новые забои..." и других стихотворениях М. Светлова. Остались позади романтические пейзажи Э. Багрицкого, "стихийно-игро-

вой" дар Б. Пастернака [272, 249] существовал на обочине официального литературного процесса, воспевающего покорение недр, вод, космоса. В поэзии 60–70-х годов возникают отголоски былых представлений о стихии в поэзии Е. Евтушенко, А. Вознесенского. Благоговейное отношение к природе, поиски тайного смысла в ней характерны для творчества Б. Ахмадулиной, А. Кушнера. Могучие ее силы оживают в стихах Н. Рубцова, Ю. Кузнецова.

В балладах Высоцкого происходит возвращение к фольклорным образам стихии. Это давало возможность освобождения от принятых официальных догм литературного творчества, воссоединения с культурной традицией, обретение нового взгляда на мир, ощущения "живой жизни". Одновременно наличие подобных образов свидетельствовало о катастрофизме сознания поэта. Образ дома, а, скорее, бездомности в сочетании с мотивами стихии, круговорота говорит о возможной потере абсолютных ориентиров человеком в мире, превратившегося в "хаос ничем не сдерживаемых стихий" [81, 193]. Эту ситуацию можно расценивать как враждебную самой сущности человека, с точки зрения Достоевского, и как наиболее благоприятную для реализации его возможностей, для превращения в сверхчеловека, с позиций философии Ницше [81, 193]. Для поэта, замкнутого в пространстве жестких норм существования в жизни и литературе, подобное восприятие мира могло дать новые возможности творчества. Оно создавало основу экспрессивности образов, их особой притягательной силы вследствие соответствия мифопоэтическим национальным представлениям наряду с опасностью превращения в штампы массового сознания.

Рассмотренные выше некоторые типологические мотивы позволяют подойти к антиномичности сознания поэта с иной точки зрения, чем это делает Вл. Новиков. Антиномичность действительно может усили-

вать нравственную интуицию, душевное чутье, сочетаясь, по терминологии И. Канта с категорическим нравственным императивом [188, 112]. Однако в том случае, когда "внутреннее повеление личности" находится в постоянном противоборстве с внешним, когда "звездное небо" заволакивается туманом [262, 119] и всякий раз требуются усилия, чтобы увидеть свет, тогда антиномичность может быть разрушительным свойством сознания. Состояние метафизической "бездомности" [81, 193], запечатленное в образах движения и неподвижности, мотивы круговорота заставляют задуматься не только о трагическом восприятии мира, но и деструктивных явлениях в поэзии Высоцкого. Они не только затронули творчество художника, особенно на последнем его этапе (что будет показано ниже), но во многом определили личную судьбу поэта.

Типологические мотивы изображения пространства приобретают отчетливо трагическое изменение интонации в поэзии Высоцкого. Мир предстает в его творчестве мифологизированным, единым в своей динамике и неподвижности. Его чрезвычайная поляризованность, "нераздельность и неслиянность" как нельзя лучше соответствуют балладе как форме романтического искусства, приобретающей новые свойства в творчестве художника, и ее герою.

1.3. Качественные изменения в структуре баллады Высоцкого

1.3.1. Исключительность эпического события

Под эстетическими сдвигами в самом внутреннем строении жанра имеется в виду способ соотношения эпоса, лирики и драмы в балладном синкретизме. Прежде всего обращает на себя внимание тот факт, что Высоцкий возвращает жанру культ события, царящий в на-

родных балладах или произведениях романтической литературы XIX века.

"Исключительный случай, выдающееся происшествие, выводящее балладное действие за границы обыденного и повседневного мира в мир исключительного, возвышенно-героического или легендарно-романтического, составляет самую сердцевину балладного действия" [172, 18]. Это может быть путь по натянутому канату или прыжок с парашютом ("Натянутый канат", "Затяжной прыжок"), удивительное спасение человека после того, как в него стрелял целый взвод ("Тот, который не стрелял"), или хождение в рай ("Райские яблоки", "Песня о погибшем летчике", "Песня летчика" из цикла "Две песни об одном воздушном бое"). Однако экстраординарное событие в балладе Высоцкого несколько иначе, чем в классических образцах, организует время и пространство стихотворения.

Гегель, характеризуя отличительные черты баллады, указывал на изолированность эпического события от повседневной реальности, предполагающую возможность подхода к происходящему в балладе действию с точки зрения художественных и этических представлений, в корне отличающихся от общепринятых [68, 495]. Событие в балладах Шиллера или Жуковского развивается по собственным законам, не тождественным законам реальности.

Особенность эпического начала у Высоцкого определяется тем, что исключительное событие – основа балладного сюжета – с одной стороны, удалено от читателя. Действие стихотворений разворачивается в горах ("Здесь вам не равнина", "К вершине", "Песня о друге"), в недрах земли ("Случай на шахте"), в море ("Пиратская", "Жили-были на море..."), в небесных просторах. Пространство в балладе Высоцкого всегда ограничено определенными рамками: больничная палата ("Баллада о гипсе"), заповедник, гербарий (одно-

именные песни). События баллады могут определяться аллегорическими фигурами Правды и Лжи, подобными средневековым Смелости, Трусости, Истине, Несправедливости (персонажи "действ") [85, 329], животными, насекомыми, механизмами в силу замкнутости и изолированности балладного пространства от повседневности.

С другой стороны, мир стихотворений Высоцкого подчеркнuto узнаваем: события Отечественной войны, репрессии и т.д. Более того, многие произведения заранее предполагают подход к балладному действию с точки зрения стереотипов общественного сознания, поскольку летчики, моряки, альпинисты, шахтеры – излюбленные герои советской литературы, накрепко оккупировавшие балладный жанр. Подобные персонажи действуют по раз и навсегда определенному для каждой профессии официальному канону. Возникает зазор между привычными представлениями о событиях, происходящих с такими героями, о их поведении в тех или иных ситуациях и сюжетным поворотом стихотворений Высоцкого. Кроме того, как известно, балладное пространство объективирует по законам жанра давно известные явления и дает возможность посмотреть на них с позиции отчужденного сознания, характерного для баллады [118, 83-87]. Так возникает диалог между литературой подлинной и мнимой, между искусством и нормами бытия, диалог, в ходе которого выясняется, насколько сложны и неоднозначны события реальной жизни. Прием остранения становится одним из основных для восприятия эпического события в балладе Высоцкого [195, 267]. Благодаря ему можно заметить исключение из правил ("но был один, который не стрелял"), таинственность и необъяснимость происходящего ("Встречаю я Сережку Фомина – а он Герой Советского Союза") или, напротив, в обыкновенной любовной интрижке увидеть подлинное чувство ("Роман случился просто так, роман так странно начался: он предложил ей четвертак –

она давай артачиться...").

В балладе Высоцкого происходит разоблачение советской мифологии: выясняется, что жизнь человека не ограничена государственными законами, что можно и должно нарушать установленные пределы. События повседневной жизни приобретают окраску исключительности, а действия необычные всегда соотносятся с реальностью. Так возникает столкновение различных мнений, точек зрения. Круг событий в балладе чрезвычайно велик (в этом отличие произведений этого жанра в поэзии Высоцкого от баллад других авторов, например Н. Тихонова, где сюжет определялся эпохой гражданской войны), но где бы ни происходили эти события, насколько бы ни были они уникальны, их отличительной чертой является внутренняя конфликтность, нередко приводящая к трагическому финалу: разбивается канатоходец, погибает один из участников побега "на рывок" и т.д.

Трагический конфликт – истинная сущность эпического начала в балладах Высоцкого – наряду со своей подчеркнутой исключительностью имеет характер общечеловеческий. Это вечный конфликт, связанный с выбором жизненного пути, преодолением самого себя, своих слабостей, дающий возможность жить подлинной жизнью. В этом отличие баллад Высоцкого с их трагической окраской от произведений А. Вознесенского или Е. Евтушенко, где публицистическая основа сюжета нуждалась в подкреплении патетикой, а порой и ложным пафосом.

Незаурядность события подчеркивается еще и тем, что поэт стремится к сосредоточению на главном, единственном ее конфликте. Благодаря этому жанр вновь обретает ярко выраженную сюжетность, во многом утерянную в результате его широкого распространения в период Великой Отечественной войны, перерастающего порой в неоправданную эксплуатацию в 50-х – начале 60-х годов [229, 119-122].

Сюжет баллад Высоцкого, очищенный от всех побочных линий, определяет и композицию. Чаще всего (независимо от внутрижанровых разновидностей) это трехчастная композиция ("Тот, что раньше с нею был", "Рядовой Борисов", "Памятник", "Я из дела ушел" и др.) и реже кольцевая, обусловленная мотивом круговорота ("Так оно и есть", "ЗК Васильев и Петров ЗК"). Столь широкая распространенность строгой трехчастной композиции баллад Высоцкого по сравнению с рыхлой, размытой структурой, приобретаемой жанром в творчестве многих его современников, объясняется прежде всего тем, что поэт интуитивно следовал определенным закономерностям жанра. Как отмечает А. Мерилай, деление баллады на строфы соответственно смысловой схеме тезис – антитезис – синтез характерно для всей романской поэзии, а "сосредоточение на трех последовательных сценах является главным признаком лиро-эпической баллады" [171, 6]. Отсюда и особая сжатость балладного действия, крайняя сконцентрированность фабулы, ее стремительное, динамичное развитие наряду со специфической балладной фрагментарностью.

Сконцентрированность эпического начала на основном конфликте, стяженный сюжет, четкая композиция создавали возможности для изменения характера лиризма.

1.3.2. Лирическое многоголосье баллад.

Событие определяет эпическое начало в балладе, но еще Гегель указывал, что главным является не событие как таковое, а ощущение, которое оно вызывает. Форма, определяющая целое в балладе, "с одной стороны, повествовательна, поскольку сообщается о ходе и течении одной ситуации, одного события, одного поворотного момента в судьбе нации и т.д. Но, с другой стороны, основной

тон остается вполне лирическим, ибо главное здесь не описание и изображение реального события, лишенные какой-либо субъективности, а, наоборот, способ восприятия и чувство субъекта, настроение – радостное или печальное, бодрое или вялое, проходящее через все целое" [68, 497]. Картина целостного события набрасывается лишь в наиболее выдающихся моментах для того, чтобы в балладе с большей полнотой могли выявиться глубины сердца, "которое без остатка связывает себя со всем происходящим..." [68, 497]. Эпическое событие "вводит" личность в то или иное настроение. Белинский, конкретизируя мысль Гегеля, писал: "В балладе поэт берет какое-нибудь фантастическое или народное предание или сам изобретает событие в этом роде. Но в ней главное не событие как таковое, а ощущение, которое оно вызывает, дума, на которую она наводит читателя." [31, 51]. Ощущение, вызываемое событием, и есть балладный лиризм. Поскольку событие в балладе замкнуто в себе, отделено от воспринимающего субъекта, оно не подразумевает непосредственного вмешательства в происходящее, как не предполагает вмешательства и дума, на которую наводит читателя созерцание замкнутого для него балладного мира [см. также 95, 34]. Лиризм в классической романтической балладе объективирован, поэтому роль лирического элемента представлялась ослабленной [172, 19].

Однако на рубеже XIX и XX веков наблюдается широкое вторжение субъективно-лирической стихии в традиционную балладу [172; 19-20], достаточно вспомнить "Незнакомку" А. Блока, балладу-песнь С. Есенина. И если некоторые авторы вообще отказывали в праве на существование лирическому герою баллады, то в XX веке субъективное поэтическое восприятие мира становится предметом балладного жанра. Так, в поэзии Б. Пастернака личные переживания, музыкальные впечатления, семейные, бытовые подробности становятся достоянием

баллады (две "Баллады" 1931 г.).

Безусловно, что у Высоцкого нет той тонкости восприятия, внимания к мельчайшим нюансам окружающей действительности, той культуры чувств, которые столь свойственны лирике Б. Пастернака. Ощущение мира в поэзии Высоцкого мифологизировано, как было показано выше. Широкое распространение баллады в творчестве Высоцкого уже предполагало мифологизм сознания, характерный для этого жанра в силу того, что баллада имеет дело с экстраординарными событиями, недюжинными героями. Мифологическое повествование и отличает балладный лиризм от новеллистического [172, 18]. Кроме того, для Высоцкого как поэта советского, творящего в историческую эпоху, отличающуюся страстью к собственному мифотворчеству, притягательность мифа особенно велика. Миф есть "энергичное, феноменальное самоутверждение личности, независимо от проблемы взаимоотношения вечности и времени" [149, 99]. Поэтому пространство мифа открыто, в нем могут действовать самые разные герои, желающие утвердить самое себя в мире и делающие это по законам мифа. И в этом отношении мир баллады Высоцкого сродни открытости мифа. В его поэзии преодолевается лирическая замкнутость жанра. Отсюда многочисленность героев баллад Высоцкого, представляющих не только все социальные слои советского общества, от крестьян до академиков и членов правительства, но и исторические поколения (репрессии 30-х годов, военное время, романтические увлечения конца 50-х – начала 60-х годов, период застоя). Можно сказать поэтому, что Высоцкий дал срез эпохи от конца 30-х годов ("но рожден я, и жил я, и выжил по указу от 38-го") до 80-х. Его поэзия – своеобразный сколок времени, сохраняющий свою жизненную силу и яркость красок. В этом проявился своеобразный демократизм и новый социальный смысл творчества Вы-

соцкого.

Открытость балладного мира, множество героев стихотворений создает очень существенную проблему: каково соотношение автора и его героев? Эта сложность усугубляется еще и тем, что голос автора и голос персонажа соединяются порой столь органично, что образ самого Высоцкого нередко ассоциируется в общественном сознании с его героями. Неслучайно поэта постоянно спрашивали, не плавал ли он, не летал ли, не воевал ли, не сидел ли. Более того, Высоцкий осознавал у своих героев некое объединительное начало с самим собой, а также с читателями и слушателями:

"Я сам с Ростова, я вообще подкидыв,
Я мог бы быть с каких угодно мест –
И если ты, мой Бог, меня не выдашь,
Тогда моя Свинья меня не съест.
Живу везде, сейчас, к примеру, в Туле,
Живу и не считаю ни потерь, ни барышей,
И с детства помню детский дом в ауле
В республике чечено-ингушей".

(*"Летела жизнь"*, (1978))

Очевидно, что в балладе Высоцкого существует сложный комплекс выражения авторской позиции. Как указывал Б.О. Корман, авторское сознание может выразиться в тексте собственно автором, автором-повествователем, лирическим героем и героями, созданными в традициях культуры сказа [см. 124]. Обратим внимание прежде всего на тип героев "ролевой лирики" (термин В.В. Гиппиуса).

Дебют показателен для любого художника. Первая песня Высоцкого "Татуировка" (1961) – пародия на лирическое послание, построенная по принципу баллады. На это указывает и сюжет стихотворения, основа которого – типичный любовный треугольник. Несмотря

на некоторую фрагментарность, характерную для балладной поэтики (непонятно, почему герои расстаются с возлюбленной, где происходит нанесение татуировки (218, 93]), сюжет развивается очень динамично. Есть и "кровавое" происшествие, необходимое для создания колорита баллады – нанесение татуировки. Однако для того чтобы понять особенности образа главного героя, необходимо уяснить, в чем заключается "второй план" произведения [242, 212], т.е. что пародируется в стихотворении Высоцкого.

Прежде всего, это пародия на "блатную" балладу с ее героем, мужественным, сильным, достойным любви и сострадания. Положение его осложняется тем, что имеется соперник. Характер "Леши" не описан подробно, но, судя по тому, как показаны взаимоотношения героев при помощи однородных членов ("не делили – не ласкали"), синтаксического параллелизма ("У него – твой профиль выколот снаружи, / А у меня душа исколота снутри"), каков главный герой, таков и его конкурент. Им обоим необходимо доказать свое право на любовь Вали. Надо отметить, что подобная ситуация стала излюбленной не только в "блатной" балладе, но и вообще в советском искусстве с его культом силы, например, в кино "Два бойца", "Сердца четырех", "Семеро смелых" и т.д. – во всех этих фильмах девушка выбирает из 2, 4, 7 (ряд можно продолжить) самого сильного, смелого, ловкого. Для этого ему нужно совершить какой-нибудь героический поступок. То же самое происходит в песне Высоцкого: ее герой совершает подвиг – наносит татуировку.

Как ни странно, это событие имеет к искусству самое непосредственное отношение. В первой строфе герой произносит выражение – "светлый образ", немедля вызывающий в памяти целую цепочку ассоциаций. Вступает в действие "объективная память самого жанра" [26, 205]. Оказывается, что центральный мотив "Татуировки" –

"неугасимая любовь к утраченной возлюбленной, символической заменой которой является ее портрет" – есть основа и некоторых стихотворений Дж. Г. Байрона, и "Уверения" Е. А. Баратынского, и лермонтовского "Расстались мы, но твой портрет я на груди своей храню..." [137, 462-463]. Варьируется мотив и в русской поэзии начала XX века, например, у А. Блока. Высоцкий эту "портретную галерею", заезженную донельзя уже в советское время, обращает в свою противоположность. Если лермонтовский герой хранит портрет возлюбленной на груди, то почему нельзя сберечь ее образ в буквальном смысле, реализуя тем самым лермонтовскую метафору? Гротескное заострение ситуации делает ее пародией на самое себя. Несоответствие стиля и тематического материала речи рождает пародичность [236, 27].

Возникает вопрос о том, как совмещаются "блатная" баллада, романтические традиции, тенденции советского искусства в образе главного героя. Для этого необходимо интерпретировать третий план, основанный на соотношении первого и второго как целого с целым, чтобы обрести меру "того неповторимого смысла, который передается только пародией и не передаваем никакими другими средствами" [194, 13]. Характер персонажа раскрывается с помощью самоуяснения, самораскрытия, поскольку правда героя может быть только "правдой собственного сознания". Для этого необходимо ввести в его кругозор другого человека, чтобы услышать и показать "правдоподобие внутреннего слова его о себе самом во всей его чистоте" (М. Бахтин). Но для этого надо нарушить законы кругозора героя, "ибо нормальный кругозор вмещает объектный образ другого человека, но не другой кругозор в его целом" [26, 91]. Высоцкий находит такую возможность для героя, используя форму послания, в которой другой человек заранее подразумевается.

Герой песни обращается к возлюбленной, пытаясь убедить ее в своей любви. 6X, утяжеленный размер, призван показать интенсивность любовного переживания. Причем страсть героя, сопоставляемая с чувством соперника, описывается весьма искусно: антонимы "снаружи – внутри", внутренняя разноударная рифма "выколот – исколот" с антонимическими приставками, означающими приобретение и уничтожение, израсходование, метафора "душа исколота". Четвертая строфа – кульминация чувства героя. Он просто-таки "умирает" от любви, переходя на сплошное сипенье и хрипенье (аллитерация [х], [ш], [с] в соединении с ассонансом [а], [и], [у]). В пароксизме страсти герой говорит: "Я прошу, чтоб Леша расстегнул рубаху, / и гляжу, гляжу часами на тебя". Все же хорошо, что существует литературная традиция хранить портрет возлюбленной именно на груди...

Выход в результате находится. Как и положено у романтиков, искусство (в данном случае искусство татуировки) примиряет душу со страдающим телом (см.внутреннюю рифму "беду мою – на грудь мою"). Казалось бы, гармония достигнута. Но внезапно возникает фраза – своеобразный стилистический монстр: "Он беду мою искусством поборол". И доныне существовало сочетание словесных масок героя, как и положено в сказе: сниженная, а то и просторечная лексика, жаргонные формулы типа "помнить до гроба" переплетаются со словами книжного стиля ("профиль", "искусство") и даже с литературными метафорами ("светлый образ", уже упоминавшийся выше). В соединении с заключительной посылкой стихотворения выясняется, что любовь Вали не главное для героя (неслучайно в первой строфе говорится: "А что любили – так это позади..."). Ибо что-то уже слишком велика радость по поводу полной и безоговорочной победы в поединке за любовь. Меняется тон рассказа. Исчезает романтическая лексика, герой начинает изъясняться совершенно по-дет-

ски. От избытка чувств он не только неправильно образует грамматические формы, это и раньше бывало ("снутри", "красивше"), но уже путается в субъектно-объектных отношениях, в том, что на школьном сленге звучит как "моя твоя не понимай". По существу, в письме о любви прежде всего идет речь о поражении соперника: "Зная, своих друзей чернить неловко/ Но ты мне ближе и роднее оттого, / Что моя – верней, твоя – татуировка/ Много лучше и красивше, чем его!" Возникает образ-гибрид (термин А. Жолковского [101, 46]) героя "блатной" баллады с возвышенным романтиком, наивный или, точнее, примитивный романтик. Его предтечи – это, безусловно, герои Зощенко. Так впервые у Высоцкого появляется персонаж "ролевой лирики", которого столь часто будут отождествлять впоследствии с его создателем. И это неслучайно.

Поэт обретает здесь свой способ показа психологии героя, ставший основным и в более поздних произведениях (от "Наводчицы" до "Райских яблок"). Поэт ни в коей мере не осуждает поведение персонажа. Пользуясь формой юмористической или шуточной пародии [179, 6], что позволяет автору не сливаться с героем, поскольку комическое подразумевает остранение, Высоцкий в полной мере позволяет раскрыться его характеру. Герой взят автором в момент абсолютной психологической незащитности, а обращение к другому человеку, диалог ведет к постижению персонажем собственного сознания.

Пересечение, по крайней мере, двух точек зрения, не только основная особенность поэзии Высоцкого, как справедливо указывает Вл. Новиков [см. 190, 188]. равноправное сосуществование голосов автора и различных персонажей было в творчестве поэта не чем иным, как развитием полифонической структуры русской лирики, сложившейся в творчестве Н. Некрасова и Ф. Тютчева [217, 100-150].

Из ближайших предшественников Высоцкого можно назвать лишь А. Вертинского, превращающего каждую песню в моноспектакль от лица героя, но все же его творчество очень камерно. Высоцкий же создал новые возможности для того, чтобы запечатлеть "множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний" наряду с авторским голосом, как писал М. Бахтин о романах Ф. Достоевского [26, 7], причем именно балладный жанр давал для этого возможности. Персонаж, подобный главному герою "Татуировки", оказался в этом отношении чрезвычайно важен.

Баллада – искусство демократическое, отличающееся повышенным вниманием к "маленькому человеку" [23, 19] (достаточно вспомнить русские народные баллады, такие, как "Добрый молодец записан в солдаты", "Вор Копейкин", "Девушка отстаивает свою честь", "Любила княгиня камер-лакея"). Автор баллады в осмыслении изображаемых событий как бы сливается с национально-народным мировосприятием эпохи. Наивная простодушность героев определяет и взгляд автора, и атмосферу произведения, и чувства читателей. Появившийся у Высоцкого герой, типологически соотносящийся с образом "маленького человека" в русской литературе, герой, существующий без руля и без ветрил, по волчьим законам, оказался, как это ни странно, близок народному самосознанию в конкретно-историческом его понимании. Если попытаться определить социальный статус героев "ролевой лирики" Высоцкого, то можно сказать, что это советский человек, представитель той самой "новой общности людей", о которой громогласно объявлялось в конце 60-х – 70-х годов. "Эпоха развитого социализма" вызвала к жизни новую личность и утвердила ее. Но противоречия исторического развития приводили порой к самым неожиданным ситуациям. Люди, вырванные из "почвы", отчужденные от исторической и культурной традиции, оказались в то же время

одними из самых обездоленных, угнетенных перед лицом тоталитарного государства, пасынками "великой семьи" [см. 117]. Здесь рождались сложнейшие психологические комплексы, зафиксированные в стихотворениях Высоцкого: "Попутчик", "Дорожная история", "Баллада о гипсе", "Ой, где я был вчера", "Инструкция перед поездкой за рубеж, или Полчаса в месткоме".

Герои "ролевой лирики" Высоцкого получают в его балладах право на утверждение собственной личности. Автор не боится перевоплощения в своих героев, как бы ни были они малы, убоги и отворачиваются порой. Кажется, что поэт растворяется в своих героях, настолько высока степень стилистической однородности составляющих стихотворение элементов. Поэтому столь распространена форма сказа в балладах Высоцкого. Вычленив голос автора в многосоставном аккорде стихотворения [124, 370] порой бывает очень нелегко. Но именно авторский взгляд, выраженный несобственно-прямой речью, позволяет посмотреть на героев со стороны. Так, например, в балладе "Тот, кто раньше с нею был" множество персонажей: герой, от лица которого ведется повествование, она, тот, кто раньше с нею был, Валюха, пытающийся спасти друга, восемь стоящих "молча в ряд", врач в тюремном лазарете, но есть и автор. "Я на нее всю глядел, как смотрят дети", – в этой фразе сравнение, производимое вроде бы главным героем стихотворения, на самом деле принадлежит не ему. Только автор способен увидеть особое выражение лица своего персонажа, дать ему точное определение. Действительно, детский взгляд, наивное мышление и обусловило всю атмосферу баллады.

Сказ, казалось бы несовместимый с исключительным конфликтом баллады (неслучайно С. Страшнов называет "военные" сказовые баллады открытием Высоцкого [229, 143]), вел к новому пониманию тра-

гического. Множество голосов персонажей, героических, горющих, отчаявшихся, намеренно бравирующих своим положением создавали возможность балансирования на грани трагедии и фарса. Многоголосье поэзии Высоцкого напоминает о противоречивости самой эпохи тем более, что автор всегда стремился к объединению "серьезных" и "шуточных", как он говорил, песен в смысловых рамках концерта. Но наличие определенной Фрагментарности, незавершенности баллад Высоцкого, подразумеваемый диалог с читателем (об этом свидетельствуют обращения в стихах: "Ну о чем с тобой говорить! Все равно ты порешь ахинею...", "Твердил он нам: "Моя она!", "Кто сказал: "Все сторело до тла, больше в землю не бросите семя!"" и т.д.) свидетельствует о хаотичности восприятия жизни, расщепленности, множественности, существующей в сознании поэта наряду с поисками целостности Высоцкий отказывается от монолога, проповеди, утверждения в пользу пересечения различных представлений о жизни, в пользу диалога как пути постижения истины.

Диалогическое мышление дает возможность преодоления трагизма восприятия бытия, поскольку открытость для других позволяет постичь смысл жизни и смерти через человеческие отношения [81, 59], спастись от одиночества. Герой "блатных" баллад – это прежде всего одиночка. Он всегда один: его возлюбленная далеко, она может предать или забыть, рядом с ним стукачи, предатели или провокаторы. Друзья только подразумеваются [см. об этом 237], диалог с ними возможен лишь мысленный или письменный ("Ребята, напишите мне письмо" (1964) и др.). Поэтому спасение как объединение с другими людьми невозможно для персонажей "блатных баллад". Высоцкий показывает нравственную эволюцию этих "примитивных романтиков". В первых "блатных" песнях сюжет исчерпывался рамками одной песни, одной идеи [2, 115]. Также односторонни представления

героев о долге, чести, благородстве: обидчику надо отомстить, поправившуюся женщину завоевать. Высоцкий накаляет атмосферу народной блатной баллады, вводя в нее литературные формулы, иногда перефразированные, но вызывающие непереносимые ассоциации с адресатом: "Все прошло, исчезло, словно с яблонь белый дым" ("Красное, зеленое" (1961)), "Но я прощаю, ее прощаю" ("Тот, кто раньше с нею был" (1962)) – "Я Вас любил", "У ней отец полковником, а у него – пожарником" ("Она на двор" – "Он со двора" (1965 или 1966)) – "Он был титулярный советник, она генеральская дочь". Соответственно меняется герой рядом с высокими словами. И вот уже женщина становится идеалом, той единственной, которой можно простить все, даже измену.

Становление "ролевых героев" баллад Высоцкого шло по одному из путей воссоединения с культурой, созиданию ее из осколков, обломков прошлого и современной массовой продукции, городского фольклора. На возможность такого пути указывал И. Бродский [46, 459-460]. Так в блатной балладе проявляются темы, образы, ей не свойственные. Бодайбо в одноименной песне означает не только тюрьму, но и таинственное место, где добывают золото, где все погружено в сон, где можно все позабыть, как в сказочном тридевятом царстве.

В балладе "Весна еще в начале" возникает образ весны, которому созвучны березки и клены, заглядывающие в окно тюремного вагона, машущие с насыпи пацаны. Образ Весны – это воплощение надежды, любви, в весну можно уйти, как уходят в лес, обрести в ней свое спасение, но оказывается, что этот выход невозможен. Отсюда страстный порыв героя вырваться на волю, но и там лучшей доли он не находит. Так Высоцкий приходит к исчерпанности криминальной темы, существенно обновив и эстетезировав жанр фольклорной блат-

ной баллады. Причем образцы этого жанра в творчестве Высоцкого превзошли оригиналы – народные баллады – настолько, что с середины 60-х – 70-х годов стали петь уже Высоцкого. Но самому поэту необходимо было найти такую тему, которая могла бы разрешить одиночество многочисленных героев, дать ориентир. Такой темой стала Великая Отечественная война. Именно в "военных" балладах Высоцкого появляется полнокровный лирический герой. Необходимо указать на особенности создания его трагического образа.

Мотив обретения себя благодаря другому человеку – один из наиболее распространенных в русской литературе, достаточно вспомнить пушкинское "Что в имени тебе моем", "Вот бреду я вдоль большой дороги" Ф. Тютчева или "Мы теперь уходим понемногу" С. Есенина. В поэзии Высоцкого происходит развитие этого мотива, его трагическое разрешение. Осознание себя и мира происходит путем потери человека, находившегося рядом. Сказовая форма баллады уже не соответствует измененному содержанию, увеличению субъективного начала. И если в балладах Н. Тихонова герой эпический, то в произведениях Высоцкого это лирический герой, чувства и мысли которого составляют сюжет стихотворения. Таковы баллады "Он не вернулся из боя", "Тот, который не стрелял". Для подобного персонажа в поэзии Высоцкого существует еще один способ преодоления трагического одиночества. Лирический герой обретает чувство родства со всем миром благодаря способности самопожертвования, обретаемой на пути приобщения к нравственным и культурным традициям.

Создание образа лирического героя в этом случае также идет по пути воссоединения с культурной традицией, но гораздо более сложным в отличие от намеченного в "блатном" цикле. Писатель, поэт, музыкант обладает особой призмой, которая, пересоздавая действительность, нарушая ее привычные связи, выявляет другие –

более существенные, глубинные зависимости и значения. Именно поэтому, искусство всегда есть диалог. В духе традиций М. Бахтина и Ю. Лотмана следует считать, что диалогично не только взаимодействие культур. Иногда складывается такая историческая ситуация, при которой диалог интенсивно развивается в пределах одной культуры. Такое положение сложилось в 60 – 70-х годах XX века. В так называемой "советской" литературе (как и в том, что считалось историей, философией) установилось мнение, что отсчет времени в СССР начался с 1917 года. Предшествующая литература на словах почиталась классикой, подвергаемой, однако, жесткой идеологической цензуре и сводимой к "джентльменскому набору" цитат. На деле же выяснилось, что новая читающая российская публика слабо представляла себе всю мощь культурных традиций страны. И вдруг воспитанному на "новоязе" интеллигенту открылся целый материк: литература "серебряного века", имена доселе запрещенных или полузапретных А. Ахматовой, О. Мандельштама, М. Цветаевой и других художников. Приоткрылся, конечно, только краешек, но остановить начавшийся процесс уже было невозможно. Только теперь стало понятно, что готовился новый взлет в культуре России. "Серебряный век" стал временем невиданных доселе открытий во всех областях искусства. Необходимо было попытаться выяснить причины этого уникального явления. Оказалось, что искусство конца XIX – начала XX веков, во многом отталкиваясь от сложившихся традиций, незримыми нитями тесно связано с ними. И началось новое постижение русской литературы, вновь зазвучали имена Пушкина, Гоголя, Достоевского. Интерес к русской истории, литературе, искусству в 60 – 70-е годы XX века – вот условие для начала нового диалога с существовавшей до 1917 года культурой России. Налицо были признаки, указывающие на начало такого общения: страстный порыв к "другому культу

турному миру, накопленные которым культурные сокровища казались светом, исходящим из сверкающего центра. Соответственно своя позиция представлялась как царство тьмы и одновременно – начало пути" [146, 230]. Это и есть восстановление органического типа развития в литературе, о котором выше шла речь.

Возникшие культурные противоречия питали не только общественные разногласия, но и литературные, в частности, противостояние "эстрадной поэзии" и "тихой лирики". Одни стремились уйти от текущих событий, обращаясь к поэзии, философии, истории. Другие пытались непосредственно воздействовать на читающую публику, заполнявшую до отказа концертные залы и стадионы в поисках поэтических откровений. Но и те, и другие, в сущности, стремились к одному: возвращению поэзии ее пророческого дара. Несколько позже, после конца "прекрасной эпохи" и появления поэзии "тихого, окопного героизма" (А. Кушнер, Д. Самойлов, А. Межиров) оказалась "вакансия поэта" прямой гражданственности, традиционная в русской литературе. Это место, по мнению С. Чуприна, и занял Высоцкий [261, 223]. Представляется, однако, что позиция В.С. Высоцкого во многом еще нуждается в уточнении.

В указанном диалоге 60 – 70-х годов культура не только использует накопленное, но трансформирует его, резко расширяя пространство своего воздействия. Старшие современники Высоцкого – Евтушенко, Вознесенский – в творчестве стремились, прежде всего, к самовыражению. Это приводило к хаотической, мозаичной картине мира, встающей за строками их стихов. Высоцкий, как Д. Самойлов, с одной стороны, Н. Рубцов, с другой, стремился к целостности мировосприятия. Отсюда его страстное желание все успеть, все попробовать самому, хотя бы примерить к себе и своим персонажам. И ему удалось достичь этой целостности, переплавив в своем творч-

честве многочисленных культурных традиций. В ходе возникшего диалога встает вопрос философского плана: возможны ли изменения в мире, в частности, возвышение человека над собой. Именно к этому, как писал М. Мамардашвили, сводится призыв европейской культуры. Речь идет о реальных духовных запросах, о "человеке в культуре", об истоках, т.е. поисках воссоединения с христианской (не в конфессиональном смысле) европейской культурой [160, 149]. Особенно наглядно это проявляется на примере стихотворения "Купола" (1975), где образ лирического героя создается на глубочайшем культурном уровне взаимодействия византийских и западно-европейских легенд, древнерусских духовных стихов, русской литературы XIX – начала XX века.

Надо отметить, что песня "Купола" показательна как для мироощущения В.С. Высоцкого, так и для его поэтической системы. Она, кроме того, являет глубинный отклик на противоборствующие поэтические и общественные тенденции времени.

Написанное в 1975 году для кинофильма "Сказ про то, как царь Петр арапа женил" (режиссер А. Митта) стихотворение по сравнению с первоначальным замыслом претерпело значительные изменения [5, 47-48]. Существенные перемены произошли в композиции стихотворения, сюжете, строфике, что привело к коннотации смысла, его углублению и уточнению. Представляет особый интерес то, что по этой песне можно судить о восприятии В. Высоцким неоконченного романа "Арап Петра Великого", темы Петра I в целом в творчестве А.С. Пушкина, а не только сценария кинофильма. Поэтому стихотворение (именно стихотворение, определенным образом исполняемое, на что указывал сам автор [2, 112]), написанное для кинофильма, необходимо считать не иллюстрацией, а самостоятельным произведением. Оно, как и многие другие, созданные по заказу, имеет "свой сюжет, свою

идею, даже оторванную от сюжета" (В. Высоцкий) картины. Кроме того, в стихотворении присутствуют многочисленные литературные образы, ставшие символическими. Для того чтобы понять особенности образа лирического героя, необходимо рассмотреть роль символики, ее трансформацию в зависимости от контекста стихотворения. Произведение обретает завершенность благодаря некоей загадке, возникающей в конце текста. Намеренно выделим это странное место:

"Душу...

залатаю золотыми я заплатами."

Происходит оксюморонное соединение конкретного по смыслу, "земного" материала и неопределимой, ускользающей субстанции — души. Соединение несоединимого всегда говорит в пользу символа (ср. с. [156, 185]). Разгадать его значение отдельно от всего контекста стихотворения нельзя. Только путем рассмотрения всех образов произведения в их сцеплении можно попытаться это сделать.

С первых же строк мы попадаем в положение человека, томимого мрачными предчувствиями. Все только еще должно начаться: "засмотрится", "задышится", "споеется", "услышится", но уже разрежено, скручено пространство вокруг. Фонический ритм создает явственное ощущение затрудненного дыхания. Звук голоса словно протискивается через аллитерацию [т], [з], [ц], прорывается в [кру] и падает в [а]. Затем вновь начинается восхождение через [т], [с], [ц], и снова падение в [а]. Неслучаен повтор слова "крут", происходящего от "крутой", "крутить", то есть воздух скручен в жгут, в него погружаешься, как в нечто тянущееся, вязкое — "крут да вязок".

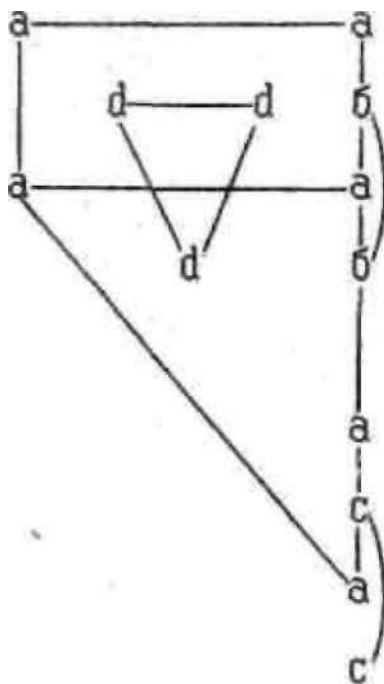
В таком пространстве невозможно сдвинуться с места. Лирический герой словно окаменел, очарованный неведомыми силами, он может только видеть, дышать, петь, слышать. Синтаксический параллель-

лизм первой строфы поддерживает создающееся впечатление. Лишь пение птиц раскрывает для него сказочный мир, доносит весть (поэтому птицы "вещие").

Путь в этом мире проходит между двумя волшебными птицами, Сирином и Алконостом, что указывается словом "напротив" и зеркальным порядком слов в предложениях: второе инверсионно противопоставлено первому. Но Сирин и Алконост в стихотворении Высоцкого не просто перенесенные с традиционного лубочного изобразительного сюжета, используемого в фильме "Сказ про то, как царь Петр арапа женил", картины В. Васнецова или стихотворения А. Блока птицы радости или печали, но страшные существа, таящие гибель. "Птица Сирин мне радостно скалится", — за этими словами чудится не ликующая улыбка, но мрачный оскал смерти. Как известно, Сирин и Алконост воплощали западно-европейские средневековые представления о несчастных душах. По своему происхождению Сирин восходит к древнегреческим сиренам, а в русских духовных стихах сиряны, спускаясь из рая на землю, зачаровывают людей своим пением [177, 2, 438]. И у Высоцкого Сирин зазывает к себе путников на верную гибель. Не менее опасным оказывается в стихотворении Алконост. Слово "тоска" этимологически связано со словами "стискивать", "тесно", а "печаль" — с "печь", "печать", то есть то, что выжжено, жжет. Неслучаен сдвиг ударения: Алконост не чудный, а "чуднóй". Он стискивает, жжет, "травит душу", оказывается так же смертоносен, как и Сирин.

Не исчезает, а все более нарастает ощущение стуженного пространства, губельного воздуха. Этому чувству соответствует перекрестная рифмовка первой и второй строфы: задышится — услышится — скалится — печалится, связанная со внутренней рифмой "за-смотрится" и неточной со словом "споеется". Кроме того, в первой

строфе есть еще одна внутренняя рифма: крут – крут – поют. Схема рифмовки создает впечатление замкнутого пространства, огражденного места:



Быть может, это некое подобие волшебного сада, как и на картине В. Васнецова (Монастырские сады назывались "hortus conclusus" ("сад заключенный") и символизировали рай, вечную весну, безгrehовное состояние человечества [138, 46]). Если же вспомнить, что Сирий и Алконост, согласно русским и византийским средневековым легендам, – райские птицы, то перед нами очень нетрадиционное (как в "Райских яблоках" или в "Баньке по-белому") [218, 47] представление о рае как о месте, где можно встретить и смерть, и счастье. Этот райский сад – заколдованная, таинственная Россия. Перед ней, словно окаменев, и стоит лирический герой стихотворения Высоцкого.

Как известно, сад – это микромир, имеющий свою символику и аллегорию. Здесь обретают некое, "непостижное уму", откровение, здесь находят силы для дальнейшего пути. В саду синей (блоковской?) Руси (таков цвет оперенья Алконоста – зимородка, цвет затем уточнится в четвертой строфе – "в синем небе") дается таин-

ственный знак свыше герою стихотворения. "Словно семь заветных струн зазвенели в свой черед", – явная аллюзия пушкинского "душа в заветной лире". Слово "заветная" устанавливает связь стихотворений "Памятник" и "Пророк" в творчестве А.С.Пушкина: лира потому и вечна, что завещана человеку Богом (В.Непомнящий) [85, 447]. Мистический союз души и лиры бессмертен и остается таковым для всех будущих поэтов. Отсюда и блоковский Гамаюн, подающий надежду в стихотворении Высоцкого, отсюда и новый, "свой черед", "заветной лиры" в образе семи гитарных струн.

Но их звон-голос надежды перекрывается гулом колокола, звучащего над всей Россией. Звук его неясен: "то ль возрадовался, то ли осерчал". (Неслучайно слова "Медный колокол" выделены авторским знаком – тире). Колокол – олицетворение русской церкви, русской культуры, души России. Его голос действительно может внушать скорбь, страх (погребальный колокол, набат (см. также стихотворение "Набат", рисующее картину Апокалипсиса)), но и служить олицетворением радости (свадебные колокола). В стихотворении Высоцкого создается противопоставление колокола и куполов церквей. Купола тянутся к колоколу, прокалывая небо (поэт при исполнении песни нарочито выделяет слово "пр-р-окол-л-лотом", см. также о паронимической аттракции в стихотворении [100, 15-16]), преодолевают его как преграду. Золотом купола залечивают раны, полученные в результате противостояния, неслучайно в слове "кроют" еще явно слышен призывок этимологически родственного "кровь". Возникает цветовая символика "красный" (кровь) – "желтый" (золото), о которой подробнее будет сказано ниже. Ударам колокола судьбы противопоставляется тихая кротость куполов – вот два извечных полюса России, две равновеликие правды. Кстати, именно в "Арапе Петра Великого" впервые показано сосуществование в стране двух

миров, соединенных отчетливым повествовательным швом [198, 60]. Высоцкий в совершенно иную эпоху дает свое художественное решение проблемы взаимодействия государственного и человеческого, во многом ориентируясь на пушкинскую меру соотношения общего и частного, пользуясь ею как орудием, приемом.

В райском саду стихотворения, как и положено в потустороннем мире, таятся неисчислимы богатства. Сюда испокон века стремилась русская душа, о чем говорят и фольклор, и литература (достаточно вспомнить сон Обломова). Это мир изобилия, о чем свидетельствует нагнетание эпитетов после слова "страною": "солону – да горько – кисло – сладкою, голубою, родникового, ржаною". Однако эпитеты не конкретизируют картину, а, напротив, подчеркивают ее расплывчатость, неопределенность. Герой, лишь на мгновенья застывший перед "вечною загадкой" страны, отправляется в путь и вязнет в этой расплывчатости. Действительность оказывается совсем не сказочной:

"Грязью чавкая жирной да ржавою,
Вязнут лошади по стремяна,
Но влекут меня сонной державою,
Что раскисла, опухла от сна".

Грязь на дорогах, сонное состояние природы говорит о том, что, скорее всего, время действия стихотворения – осень. Это, как известно, самое русское время года. Неслучайно практически все размышления русских поэтов о судьбе страны были сопряжены с этим временем года, от пушкинского Ибрагима, возвращающегося в Россию осенью, и лермонтовской "Родины" до стихотворения Блока "Россия" ("Опять, как в годы золотые..."). Однако осень может быть и кризисным временем. В старообрядческих духовных стихах 17 – 20 веков она означает времена пришествия Антихриста:

"По грехам нашим на нашу страну

Попусти Господь такую беду:

Облак темный всюду осени.

Небо и воздух мраком потемни..."

[228, 255] ^

В стихотворении Высоцкого осень действительно становится знаком пограничности [185, 402]. Об этом свидетельствует и нагнетение цветовой символики. Эпитеты "жирная" и "ржавая" на основе сложной ассоциации оказываются синонимами. Слово "ржавый" в русском языке имеет много значений, нас интересуют следующие из них:

- 1) бурого цвета и с характерным привкусом вследствие наличия примеси окислов железа (о воде);
- 2) покрытый буро-желтыми пятнами вследствие окисления жира (о седлке) [см. 221].

Таким образом, слова "жирный" и "ржавый" могут быть здесь синонимами, как цвет глины, буро-желтой, блестящей под солнцем. Противопоставление красного и желтого цветов, начавшееся ранее в первой части стихотворения, нарастает: "ржаной" – "жирной" – "ржавую". Один цвет переходит в другой, перемешивается с ним. Отсюда и созвучное "державна", как бы совмещающее в себе оба цвета (Ср. у М. Цветаевой: "Державная пажить, надежная, ржавая тишь. Мне сторож покажет, в какой колыбели лежишь" [257, 80] – о кладбище).

Неслучайно появляются в стихотворении и лошади. Осень, дорога, кони – вечные спутники раздумий о судьбе страны. Но есть и другая, внутренняя логика стихотворения Высоцкого, согласно которой кони возникают здесь совершенно закономерно. Пространство стихотворения определенным образом организует действия героя. Поначалу оно разворачивается все целиком перед героем (пятая строфа) так, как на иконе изображен мир: "чуть сверху, с "птичьего полета" [139, 342]. Оно манит к себе зачарованного путника. А

вот когда он попадает в "картину", пространство начинает сопротивляться. Ю. Лотман писал о том, что представления географические и этические в древнерусских текстах находились в связи друг с другом [145, 210-216]. Это объясняется тем, что понятия о вечности соединялись с размышлениями о бессмертии. "Мир поэтому оказывался населенным и ... перенаселенным существами и событиями (особенно событиями священной истории) прошлого и будущего. В микромире средневекового человека будущее ("конец мира") уже есть – на западе, священное прошлое еще есть – на востоке. Наверху – небо и все божественное. Эти представления о мире воспроизводились в устройстве и росписях храмов. Предстоя в церкви, молящийся видел вокруг себя весь мир: небо, землю и их связи между собой. Церковь символизировала собой небо на земле. Подняться над обыденностью было потребностью средневекового человека." [139, 344]. В песне Высоцкого совершенно неожиданно также открывается целый мир в его взаимосвязях, потому и лошади здесь совершенно естественны. Согласно фольклорным представлениям, конь – посредник между земным и небесным миром. Он оказывается способным вырвать героя из грязи повседневности, из сопротивляющегося пространства. Лирический герой уже не может распоряжаться собой, попав во власть этих лошадей. Они "влекут" его, то есть уносят с быстротой ветра, как пушкинского Ибрагима. Но направление дороги в песне Высоцкого иное. Лошади у Высоцкого мчат героя прочь из сонной, опухшей, раскисшей державы, спящей волшебным сном (еще одно приобщение к литературной и философской традиции), поднимают вверх, к небу. Именно такой смысл, как кажется, имеет здесь слово "влекут" (кстати, этимологически родственное со словом "облако").

Конь в фольклорных представлениях может отождествляться и с

луной [200, 180]. Неслучайно, что на пути героя встает "семь богатых лун". Это еще одно подтверждение тому, что образы лошадей осуществляют "перенос" по вертикали, в пространстве духовном.

Согласно христианскому вероучению, семь лун в смысле семи небесных светил отождествляются с семью архангелами [176, 43, 62]. Появление небесного воинства на пути героя неслучайно. Это знак грядущих событий чрезвычайной важности, тем более, что все действие стихотворения происходило ранее в особом, кризисном пространстве. Попробуем предположить, каково значение таинственного знамения. Даже не углубляясь в тонкости истолкования значения выражения "семь богатых лун", понятно, что семеричное сочетание в песне В.С. Высоцкого, как вообще в природе, быту, мифологии, символично. Согласно учению пифагорейцев число семь является олицетворением святости, здоровья и разума. "Теологи называют число 7 "истинно святым числом", так как число 7 – это соединение числа 3, символизирующего божественное совершенство... и числа 4, числа мирового порядка; следовательно, само число 7 является символом "союза" Бога с человеком, символом общения между Богом и его творением" [32, 96]. В Библии говорится о семи днях творения, о семи звездах суть Ангелах семи церквей, семи печатях в Апокалипсисе и т.д. Герою Высоцкого необходимо пройти через "истинно святое число", поскольку знак подается не только всей России ("Это птица Гамаюн надежду подает!"), но именно герою стихотворения: "То мне птица Гамаюн надежду подает!". Он отмечен свыше – небесными знамениями и вещим Гамаюном.

"Веление Божие" сверху осеняет земной путь всех поэтов, но лишь один из них способен воздвигнуть вертикаль от земли к Небу, куда по смерти, как в пушкинском "Памятнике", уйдет "душа в заветной лире" [185, 446; 230, 196]. Но для этого нужна еще одна –

последняя – жертва. На наших глазах совершается преобразование человека:

"Душу, сбитую утратами да тратами,
Душу, стертую перекатами, –
Если до крови лоскут истончал, –
Залатаю золотыми я заплатами,
Чтобы чаще Господь замечал!"

Сонной, раскисшей державе, как медному колоколу золотые купола, противопоставляется живой, страдающий человек. На лубочных картинках купола церковей изображались, как перевернутые сердца. Душа обычно представляется в виде сердца и помещается в области горла и груди. Поэтому и сопоставляются купола церковей и душа. Отсюда (а не только от Маяковского) лоскут, истончавший в кровь. Душа, измученная тяжкими испытаниями дороги, превратилась в кровавый лоскут. (Анафора ("душу") и фонетические особенности (аллитерация [т], [р]) подчеркивают страдания героя). Кровь души оросила дороги страны – вот откуда и крепость державы, и бурая грязь, и клонящиеся под солнцем колосья. Заклятие с России может быть снято лишь ценой собственной мученической жизни. Пройдя через испытания, душа, истекающая кровью, очищается, как перегорает золото в огне, чтобы загореться чистым блеском. "Блистательность золота сродни блистательности мучеников – самых блистательных, самых изящных, самых праздничных персонажей византийской и древнерусской иконографии" (С. Аверинцев) [6, 51]. Золотые заплаты покрывают измученную душу лирического героя стихотворения. Перед нами образ мученика. Подвигами святых славна в веках Русь. Их образами держится и государство, и человек. Таково значение символа последней строфы и цветовой символики стихотворения в целом. Подобный характер персонажа соответствует архетипу хрис-

тианского национального сознания. Герой-жертва, восстанавливающий ценой своей жизни гармонию бытия (см. благозвучие [зало], [золо] в последней строфе), – распространенный образ поэзии Высоцкого. О таком типе героя, равно притягательном для интеллигенции и широких масс, писал еще С.Н. Булгаков в "Вехах" [48, 212]. Обращение к этому архетипу в творчестве В. Высоцкого чрезвычайно важно для объяснения его феноменальной популярности.

Кроме того, происходящее с героем стихотворения есть не что иное, как кровавое действие превращения человека в пророка. Все, о чем рассказано, совершено ради человека. Об этом говорит композиция стихотворения: в вышине медный колокол, под ним золотые купола, а внизу преображенный человек. В центре всего человек, а над всем Божественное знамение. Все мироздание, как в "Пророке" А.С. Пушкина, существует ради человека [185, 26], так же, впрочем, как и в поэме В.В. Маяковского "Облако в штанах". Но герой стихотворения не получает никакого прямого наказания. Никто не руководит его действиями. Он сам ставит себя в ситуацию страшного испытания. Казалось бы, жертва бессмысленна, но человек возвышен уже самим своим мученичеством до трагических высот истории. Его жертва – пророчество о будущем обновлении России. Таков смысл подвига лирического героя стихотворения. Вообще стихотворение "Купола" можно назвать художественной моделью России в понимании Высоцкого. В песне явственно вычленяются две плоскости – тематическая и метатематическая – с их последующим динамическим соотношением. Речь идет об обретении человеком своего предназначения и о том, как личная судьба соединяется с историей России,

Мысль стихотворения реализуется во всех его аспектах, начиная с построения. Первая часть песни (строфы 1 – 4) о сказочном пространстве России и ее путях расширяется второй частью (стро-

фы 5 – 8) о смысле жизни человека в этой стране. Здесь выступает найденная Высоцким сквозная симметрическая форма смысловой композиции. Симметрия в искусстве может быть выражением гармонии, упорядоченного, просветленного разумом отношения к жизни ("Элегия" Пушкина: "Безумных лет..."). Симметричность же свидетельствует о повторяемости, механистичности воссоздаваемого мира, реализует идею "вечного возвращения", как в стихотворении Блока "Ночь, улица, фонарь, аптека..." [158, 111]. Стихотворение "Купола" не только делится на две равные доли, но строфы одной части накрепко переплетены со строфами другой одинаковой рифмовкой. (1 – 5: перекрестная дактилическая и женская; 2 – 6: перекрестная дактилическая и мужская; 3 – 7: рифмуются между собой; 4 – 8: не только одинаковая рифмовка, но 3-й и 5-е стихи в строфах рифмуются между собой (осерчал – истончал – замечал – замечал)). Обе части соединены воздушными мостиками рифмы, внутренне спаяны между собой. История и личная судьба нерасторжимо слиты в стихотворении. Судьбу России должен определить человек, как это и происходит с героем "Куполов", жертвующим собой ради страны (см. также "Спасите наши души", "Натянутый канат", "Упрямо я стремлюсь ко дну..." и др.). Путь его – это способ обретения нравственного абсолюта через страдание, известный в русской литературе, но выраженный с необычайной аффектацией, подчеркнутым надрывом. Этому способствует и чрезмерная перегруженность текста аллюзиями и реминисценциями. Кажущаяся эклектичность, во-первых, органично соединяется в образе главного героя, во-вторых, соответствует самому балладному стилю. Кроме того, обращение к традициям фольклора и литературы позволяло встать самому автору "в точку испытания, свидетельства бытия, поскольку истину нельзя ниоткуда получить, ее можно лишь создать, как говорил Пруст, це-

ликом, в каждой части, и писатель сам должен стать через создаваемый текст..." Таковы пути искусства XX века, пути более строгого личного поиска, более скромного отношения к слову [160, 159].

Путь обретения себя благодаря воссоединению с культурными и нравственными ценностями – таков смысл поисков лирического героя Высоцкого. Это герой – правдоискатель, стремящийся вырваться из навязываемых государством и отчетливо ощущаемых им пределов. Он находит систему принципов жизненного поведения, которая каждый час, каждую минуту нуждается в подтверждении. И это система самого Высоцкого. Неслучайно, очевидно, что почти в каждом концерте он пел "Парус", "Я не люблю", где декларируется героическое утверждение личности, романтическое отношение к жизни наряду с отрицанием ее отвратительных проявлений. Для лирического героя Высоцкого характерны постоянные сомнения, колебания, у него не бывает окончательных решений. "Выбирайтесь своей колеей", – вот его путь. Обретение истины через страдания не дает на нее вечного права, она не пожалована свыше и потому должна быть найдена здесь и теперь. Отсюда отсутствие самоуспокоенности, напряженные интенсивные поиски в самых различных направлениях, характерные как для лирического героя баллад Высоцкого, так и для его создателя.

Выражение авторской позиции в балладах Высоцкого в форме персонажей ролевой лирики и лирического героя оказывается наиболее удачным и в ранний, и в зрелый период творчества. Там же, где автор-повествователь или собственно автор вмешивается в ход действия, наряду с тонкими решениями ("Она на двор – он со двора" (1965 или 1966)) порой явно ослабляется эффект художественного воздействия, наблюдается склонность к дидактизму и примитивному морализаторству. Так, в песне "Побег на рывок" (1977) последний

куплет представляется ненужным выводом из содержания баллады, явно превосходящего сделанное в конце резюме. Создается противоречие между потрясающей своей пронзительностью сценой побега "на рывок", где сливаются воедино страх смерти и жажда свободы, и банальными образами последней строфы, хотя ее смысл и важен в социальном отношении:

"Все взято в трубы, перекрыты краны, –
Ночами только воют и скулят,
Что надо, надо сыпать соль на раны:
Чтоб лучше помнить – пусть они болят!"

Поэзия Высоцкого – это хор несливающихся голосов, наивных и анализирующих, сомневающих и идущих напролом. Ее многоголосье напоминает о разносторонних гранях самой действительности. Спокойное, бесцветное существование невыносимо для героев Высоцкого. Они живут на пределе душевных сил, поскольку лишь в ситуации экстремальной возможно изменение привычных представлений, даже внутренней сущности:

"Двери наших мозгов
Посрывало с петель
В миражи берегов,
В покрывала земель,
Этих обетованных, желанных –
И колумбовых, и магелланных."

(*"Баллада о брошенном корабле"* (1971))

"Я из повиновения вышел –
За флажки – жажда жизни сильней!
Только сзади я радостно слышал
Удивленные крики людей".

(*"Охота на волков"* (1968))

(см. также "Затяжной прыжок" (1973), "Баллада о борьбе" (1975), "Шторм" (1976) и т.д.). Подобные персонажи – не только отличительная марка творчества Высоцкого, но и ее штамп. Однако есть в его поэзии и совершенно иные герои, потерявшие тягу к желаниям, страстям или отказавшиеся от них сознательно:

"Не пью воды – чтоб стыли зубы – питьевой,
И ни событий, ни людей не тороплю.
Мой лук валяется со сгнившей тетивой,
Все стрелы сломаны – я ими печь топлю".

(*"Песня конченного человека" (1971)*)

"И по жизни я иду загипсованный, –
Кашный член – на виду,
Расфасованный
По отдельности
До исправности, –
Все будет в цельности
И в сохранности!"

(*"Баллада о гипсе" (1972)*)

"На короткой незаметной шее
Голове удобнее сидеть, –
И душить значительно труднее,
И арканом не за что задеть"

(*"Баллада о короткой шее" (1973)*)

"Так многие сидят в веках
На берегах – и наблюдают
Внимательно и зорко, как
Другие рядом на камнях
Хребты и головы ломают.

Они сочувствуют слегка

Погибшим — но издалека"

("Штормит весь вечер, и пока..." (1973))

Сосуществование подобных героев балладных произведений Высоцкого (хотя надо заметить, что и для них невозможно окончательное самоуспокоение: "Задавлены все чувства — лишь для боли нет преград..." ("Баллада о гипсе")) говорит о стихийности, катастрофичности восприятия бытия наряду со стремлением к поискам целостности в нем. Неслучайно наличие многочисленных сквозных мотивов и образов, о чем шла речь выше, объединяющих разрозненные, противоположные начала. Более того, применительно к поэзии Высоцкого можно говорить о целостном образе лирического героя всего корпуса произведений художника. Впервые со времен Маяковского в русской литературе возникли условия для отождествления человеческого лица и его литературного двойника [73, 161-162]. Лирический герой Высоцкого узнаваем вследствие идентификации с характерным обликом поэта, трагизмом его личной судьбы, а также благодаря своей типологической структуре ("маленький человек", правдоискатель, странник, мученик, "лишний человек", исключительный романтический герой). Эклектичность образа подобного героя лишь кажущаяся, под ней скрывается целостное основание, которым и является авторское сознание. Романтическая форма бесконечного героя [29, 166] определяется "ценностью идеи" (термин романтической же эстетики). Поиски идеала, путей воссоединения с людьми и миром, попытки преодоления трагического одиночества обуславливают единство образа. Он носитель этой идеи, и в этом отношении фигура символическая [74, 126]. Создает же эту целостность образа лирического героя авторское познание, отношение и оценка, определяющиеся на грани между мифом официальной литературы и балладным мифом самого Высоцкого. Жажда полноты бытия —

основа его жизни и творчества. Поиски гармонии наряду с ощущением катастрофической разорванности мира приводят к созданию образа героя сомневающегося, теряющего и вновь находящего идеал. При этом поэт все время остается в русле литературной и фольклорной традиции, расширяя, углубляя его и в результате находя свое новое направление.

Мир в балладах Высоцкого благодаря их лирическому многоголосью предстает находящимся в динамическом равновесии, постоянно изменяющимся, но все же единым, как хорошо поставленный спектакль (уместно вспомнить здесь по аналогии определение "роман-трагедия", данное Вяч. Ивановым произведениям Достоевского). Множественность подходов к действительности, разнообразие героев, полифонизм баллад наряду с исключительностью эпического события, лежащего в основе произведения, стяженным сюжетом и отчетливо выраженной композицией неминусом должны были привести к изменению драматического элемента.

1.3.3. Усиление драматизма. Баллады – трагедии

В. С. Высоцкого.

Надо отметить, что драматическое начало многие исследователи считают непреложным качеством баллады. Так, английский ученый В. Энтвистл отмечал, что "тенденция к драме" ("the tendency to drama") заложена в самом характере балладного действия. Стремление реализовать эту тенденцию заставляет балладу быть краткой, что ведет к пропускам в развитии действия, остановке диалога в самый напряженный момент, обрыву повествования. Балладный лаконизм расценивается В. Энтвистлом как качественный признак жанра, заслуживающий поэтому особого внимания [276, 25-26]. Драматиче-

ский элемент в балладе оказывается временами столь сильно выраженным жанрообразующим фактором, что баллада вообще принимает драматизированный характер. Авторский рассказ подчас оттесняется в сторону, а то и вовсе заменяется монологической или даже диалогической формой повествования, как указывает А. Микешин, развивая мысль В. Жирмунского. "Балладный монолог глубоко специфичен по своей структуре. Это не просто лирический монолог автора, столь характерный для произведений лирического рода, а именно драматизированный монолог. И хотя он не свободен от элементов лирической окрашенности (что вообще присуще любой балладе), однако по своей сути, пожалуй, более характерен для произведений драматического рода, ибо раскрывает внутреннее, психологическое состояние, душевную драму объективированного балладного героя" [172, 21-22].

Как известно, песни танцевального характера – прообразы будущих баллад – уже в античное время были почвой для драмы, принимая на себя в случае отсутствия последней ее функции [171, 6-7]. Но, конечно, Высоцкому-балладнику пригодился современный опыт: поиски в области других жанров. Следует вспомнить о расцвете театра в конце 50-х – 70-х г.г. Это и Студенческий театр МГУ, и "Современник", и Таганка, на сцене которой играет Высоцкий с сезона 1964/65 годов. Обращение к наследству Станиславского, Мейерхольда, Вахтангова, Брехта, определившее эстетику Театра на Таганке, безусловно, повлияло и на актера-Высоцкого и на Высоцкого-поэта. Кроме того, "авторская песня" тоже была своеобразным театром со своими актерами и ролями [218, 23-27]. Можно с полной уверенностью сказать, что многие стихотворения Высоцкого создаются на пересечении драматических и балладных путей. Здесь и ожидают поэта подлинные находки и открытия.

Драматизированные балладные диалоги и монологи Высоцкого превращались порой в настоящие спектакли. Поэт в силу своего актерского дарования всегда умело строит мизансцены, обозначает сценические подробности, определяет действующих лиц. Он мастерски выполняет функции режиссера и актеров, тем более, что его стихотворения ассоциируются прежде всего с авторским исполнением, достаточно вспомнить, например, песни "Диалог у телевизора" (1973), "Письмо в редакцию телевизионной передачи "Очевидное – невероятное" из сумашедшего дома – с Канатчиковой дачи" (1977), "Лекция о международном положении, прочитанная человеком, посаженным на 15 суток за мелкое хулиганство, своим сокамерникам" (1979). Высоцкий, чувствуя природу и возможности балладного жанра, не просто усиливает его драматическое начало. Конфликт, лежащий в основе балладного действия, обретает не только трагическое выражение в стихотворениях Высоцкого, но в соединении с их яркой драматической формой порой превращает балладу из "маленькой драмы" (С. Шевырев) в "маленькую трагедию" ("Банька по-белому", "Он не вернулся из боя", "Кони привередливые", "Райские яблоки" и другие стихотворения). Одним из первых таких произведений становится "Моя цыганская" (зима 1967/68).

Л.С. Выготский определял сущность трагического следующим образом: "В трагедии самое важное не то, что происходит на сцене, что видимо и что дано, а то, что висит, что смутно отгадывается, что ощущается за событиями и речами, та невидимая атмосфера трагического, которая непрестанно давит на пьесу и заставляет возникать в ней образы и лица" [59, 264]. Паутиной тайны подернута и песня Высоцкого. Загадочно здесь все, начиная с названия. Это и возможность обозначить ритмику стихотворения, передать динамику и вместе с тем замедленную плавность движения, столь свойствен-

ные "цыганочке" как танцу. Еще Ап. Григорьев был очарован цыганскими ритмами, где напряжение высочайшего накала выражалось не только словами, но и пластически, невербально, что заранее предполагало слушателя-зрителя. Этим, быть может, объясняется российская тяга к цыганским песням. Неслучайно обращение Высоцкого к традиции цыганского романса (жанра, пограничного с балладой). А. Синявский указывал: "Я уверен, Высоцкий – один из самых народных российских поэтов, для его песен нужна именно российская почва, в отрыве от нее они не существуют" [216, 148]. Ю. Трифонов писал о менталитете русского народа, выраженном Высоцким [240]. Подобному характеру свойственны склонность не только к трагизму, но и к насмешке. Поэтому возможно предположение, что название песни – попытка иронически отгородиться от ее мрачных предчувствий и пророчеств.

Даже самый беглый лингвистический анализ текста стихотворения дает ощущение его "затемненности", двуиплановости. Поражает богатство интонаций, их буйные переходы от испуга к мольбе, от разочарования к надежде и вновь к отчаянию, тоске. Интонационная палитра поддерживается лексикой, где преобладают слова многозначные, причём таковыми большинство у них становится только в контексте стихотворения. Таково, например, слово "хриплю". Это и охриплость спросонок, и тот звук, который вырывается из горла героя под гнетом какой-то навалившейся душевной тяжести, в конце концов, это и хрип предсмертный. Возникает также дополнительная ассоциация с тембром голоса самого певца, порой заставляющего вспомнить почти пророческие слова А. Блока о том, что в новое время понизился "металлический голос трагедии до хриплого шепота жизни" [41, 165].

Многие слова-образы не поддаются немедленному однозначному

толкованию. Неясно, о каком рае, тьме, свете и т.д. идет речь в стихотворении. Непонятно, как относиться к фольклорной символике произведения. Преобладание маркированных стилистических средств (можно упомянуть также фразеологизмы, оценочные слова ("нет", "не так")) говорит о наличии сложного контекста.

Странен и темп стихотворения. Лексические повторы ("Но и утром все не так", "Нет! И в церкви все не так, все не так, как надо") поддерживаются синтаксической синонимией однородных членов ("рай для нищих и шутов", "в церкви смрад и полумрак", "нехотя и плавно", "и ни церковь, и ни кабак"). Все это сдерживает порыв стихотворения, создавая ощущение какой-то невероятной тоски. Оно усиливается чрезвычайно малым количеством глаголов, их всего девять на всю песню, на десять строф, да и то это глаголы состояния. Напряженность чувств и действий такова, что может быть передана лишь благодаря эллиптическим конструкциям ("В сон мне – желтые огни...", "Я – на гору впопыхах...", "Я – по полю вдоль реки"). Исступленность чувств, мыслей, действий героя ощущается в самом звучании стихотворения. Сразу захватывает слушателя фонический ритм, создающийся аллитерацией [р], [ф], [т]. Нарочитое искажение, растягивание звука [и] на протяжении всей песни ("мудрене-и", "в клетк-и", "ви-и-и-шня") позволяет предположить его значение как символа тесноты пространства, сдавленности, тоски. Благозвучие проявляется только один раз: в строке "дальняя дорога", входящей при этом в кульминационную строфу. Таким образом, уже лингвистический анализ создает ощущение подводного течения стихотворения, определяющего поведение персонажа.

Завязка трагедии – тайна предзнаменования, явившегося герою во сне. Разгадывать его значит выходить за пределы художественного восприятия и вторгаться в сферу мистики. Ясно только то, что

"желтые огни" сна сулят нечто такое, что должно изменить сущность героя, его духовный облик. Сон тяжелой ношей наваливается на человека, душит его до предсмертного хрипа, заставляет молить об отсрочке (потому и появляется перебой ритма в стихе: "Повремени, повремени –/ Утро мудренее!"). Но утро приносит лишь оскомину во рту да разламывающуюся с похмелья голову. Герой испытывает внутреннюю маету, бежит из дому куда глаза глядят. Так начинается первый круг его мучительных поисков, первотолчком которых явилась тайна сна.

Русский человек в подобном состоянии непременно идет в питейное заведение. Физическое состояние героя позволяет различать здесь лишь очень яркие, контрастные детали. Возникает метонимический образ кабака: "зеленый штоф", "белые салфетки". Разорванность сознания не позволяет видеть мир в его единстве. Отсюда и следующая, казалось бы, немотивированная фраза: "Рай для нищих и шутов, / Мне ж – как птице в клетке". Как представляется, сила лирического чувства автора следует здесь топике культуры, идет по аналогии. Ф.М. Достоевский в 60 – 70-х годах XIX века запечатлел процесс, тождественный начавшемуся на рубеже 60-х – 70-х годов века XX-го, – процесс алкоголизации страны, распространение дешевых кабаков и безудержного пьянства. С замысла романа "Пьяненький" начиналось "Преступление и наказание" (1866), где уже в самом начале речь идет о шутах и нищих. Раскольников встречается с Мармеладовым в кабаке, где его все знают как "забавника", что и позволило Ап. Григорьеву сравнить Мармеладова с трагическим шутом – племянником Рамо. Ап. Григорьев считал, что шутовство Мармеладова – это способ психологически оправдать свою причастность к миру отверженных [78, 99-100]. Есть и этическое оправдание. Мармеладов говорит о втором пришествии Христа, когда в последнюю

очередь будут прощены "пьяненькие и соромненькие". Речь идет о людях, осознавших свои грехи и понимающих, что без помощи Божьей с ними не справиться. Люди эти находятся в постоянном покаянном состоянии души, которое епископ Александр Семенов-Тянь-Шанский трактует как нищету духовную [213, 131-132]. "Блаженны нищие духом, ибо Ваше есть царство Божие" (Лука, 6-20).

"Нищие и шуты" Высоцкого, подчеркнем еще раз, не означают непосредственной параллели с героями Достоевского (для этого утверждения нужны весомые доказательства), но это знак, по аналогии определяющий известную категорию людей. Однако их представления о рае не могут устроить героя стихотворения. Он еще чувствует в себе силы, еще мучим тоскующим духом. Но блаженство, покой оказываются недостижимыми даже в традиционном месте поисков – в церкви. Благовоние кажется герою смрадом, таинственный сумрак обращается в серый полумрак, а слова: "Дьяки курят ладан" невольно перекликаются со второй строфой: "То ли куришь натошак, то ли пьешь с похмелья". Церковные обряды пронизаны неблагополучием, хотя, скорее всего, просто непривычны для героя. Традиционные места, где могло бы "сердце успокоиться", оборачиваются своей противоположностью.

Так заканчиваются попытки найти свое предназначение в городе, завершается первый круг исканий героя.

Далее действие стихотворения определяет сама природа. С ее силами еще с античности связывали понятие рока в трагедии. Природа начинает подавать знаки, как бы вновь напоминая о пророчестве сна. Подъем на крутую гору символизирует тяжкий жизненный путь. Грозным предзнаменованием на вершине горы стоит ольха, быть может, появившаяся здесь из есенинского "Пугачева", поставленного на Таганке в 1967 году:

"Около Самары с пробитой башкой ольха,
Капая желтым мозгом,
Прихрамывает при дороге.
Словно слепец, от ватаги своей отстав,
С гнусавой и хриплой дрожью
В рваную шапку вороньего гнезда
Просит она на пропитанье
У проезжих и у прохожих.
Но никто ей не бросит даже камня.
В испуге крестясь на звезду,
Все считают, что это страшное знамение,
Предвещающее беду."

[96, 323, 324]

Эта ольха могла вызвать последующую цепь фольклорных ассоциаций (река, вишня, дорога и т.д.). Однако скорее всего эти знаки не столько фольклорные символы, сколько штампы лирической песни, "жесточкого романса": На горе-то калина, под горой-то малина", "Ох, да ты калинушка, ты, ох, малинушка, ох, да ты не стой, не стой на горе крутой". Но они отнюдь не кажутся "стертыми" в "Моей цыганской". И это еще одно доказательство того, что перед нами произведение подлинной поэзии. Поэтическая форма – это способ существования самого поэта, его жизнь, запечатленная в стихе. Задыхаясь в душной атмосфере начала 1968 года, Высоцкий не мог не испытывать чувства героя стихотворения. Глубина его переживаний, трагизм ситуации (общественно-политическая обстановка начала застоя, запреты спектаклей Таганки, личные обстоятельства) дали ему право творить в русле традиции ("цыганочка"), "не выбирать выражений", "брать лежащее под рукой". Поэтому штампы здесь только облегчают восприятие прекрасного звукового рисунка. Инструмен-

товка произведений поистине совершенная:

"Я – на ГОРу впопыХАХ,
Штоб чего не ВнШло,
На ГОРе стоит ольХА,
Под ГОРою ВИШня."

Музыка стихотворения и есть его высший поэтический смысл. На ее фоне "стертые" слова фольклорной символики заблестели вновь. Их очищению, новой позолоте способствует ритм: 3Х+4Х. Этим чередованием создается ощущение перебоев сердца мятущегося человека, к тому же в русском хорее всегда слышен фольклор [46, 407]. Неслучайны пиррихии, позволяющие передать прерывающееся дыхание ("впопыхах"), или спондей после цезуры в стихе "Света-тьма! Нет Бога!" как крайняя степень напряженности чувства и мысли. Атмосфера все более сгущается. Даже любовь (а вишня – символ любовных увлечений в лирической песне:

"На горе стоит ольха,
Под горою вишня,
Полюбил девчонку я,
Она замуж вышла".)

не может дать возможности забыться, заслониться ею от беды, подобно плющу, покрывающему склон горы. Дальше идти некуда, везде царит тьма, достигающая своего крайнего предела. Это подчеркивается синтаксической зависимостью: "свет" в предложении "света-тьма!" – дополнение к сказуемому "тьма". Но если "свет" дополняет "тьму", является ее частью, следовательно, добро дополняет зло, нравственные абсолюты перестают быть таковыми. Отсюда и следующее восклицание "Нет Бога!" Но после этих кошунственных слов внезапно открывается взору героя сияющая даль, золотящаяся рожь да васильки в ней, цветики лазоревые, символизирующие Божий цвет.

Так рассеивается мгла стихотворения, возникает надежда. Оказывается, однако, что это лишь завершение второго круга исканий.

Дорога, покрытая лесом, сулит дальнейшие тяжкие испытания оказавшемуся на ней герою. Впереди ждет неминуемая гибель ("плаха с топорами"). И могущие спасти кони где-то застоялись, "пляшут в такт, / нехотя и плавно". Путь вновь оказался замкнутым кругом, герой вновь остается наедине со своей болью, своей тоской и тайной. Но есть способ преодолеть трагическое одиночество. В мире, где "ничего не свято", остаются люди, к которым и обращен последний крик о помощи, крик, переходящий в шепот отчаяния:

"Нет, ребята, все не так!

Все не так, ребята..."

Это еще одно указание на то, что песня представляет собой драматизированный монолог, заранее предполагающий соучастие публики. Традиция цыганского романса, сопровождаемого обычно танцем, в сочетании с экспрессией выражения чувств главного героя, приводит к возникновению формы баллады-трагедии как мини-спектакля, поставленного и сыгранного Высоцким – режиссером, актером, поэтом, композитором в одном лице.

В подобных балладных произведениях основу сюжета составляют чувства и мысли, характерные для русского менталитета архетипические. Тоска, маета, выход из которых лишь в стремительном движении, бешеной скачке, разудалой пляске – одно из наиболее характерных ощущений русского человека с живущим в его душе иррациональным началом [37, 44]. Это состояние конкретизируется в ту или иную историческую эпоху, приобретает новые оттенки смысла, что и находит всегда свое адекватное выражение в русской литературе, достаточно вспомнить "Братьев Карамазовых" Ф.М. Достоевского. Запечатлен подобный тип национального поведения и в поэзии

60 – 70-х годов, например, в стихотворении Н. Рубцова ("Я буду скакать по холмам задремавшей Отчизны"), и, конечно же, с высочайшей степенью интенсивности в творчестве В. Высоцкого. Необходимо отметить, что поле, лес, река, гора – традиционные формулы русского фольклора, связанные с семантикой рассеивания, избывания горя. Они определяют поведение персонажа лирической песни. Так в балладе современного поэта проявляется композиционная роль фольклорной традиции, определяя наряду с узнаванием психологического состояния героя воздействие на слушателя-читателя.

Но и современные катаклизмы нашли отражение в балладах-трагедиях поэта. Кошмар репрессий, ужасы войны, пережитые страной, настойчиво требовали своего осмысления как события общенародные. Появляются произведения А. Солженицына, Ю. Трифонова, В. Быкова и многих других писателей. Однако процесс осознания пережитого был далек от нормального своего течения, заморожен строгой государственной цензурой. Покаяние, столь необходимое целому народу, растягивалось и откладывалось на долгие годы. Поэтому несомненна заслуга Высоцкого, публично, на всю страну сказавшего о наболевшем. Он смог рассказать о национальной трагедии с точки зрения ее рядового действующего лица, того самого "маленького человека", который вынес на своих плечах все тяготы страшных испытаний, выпавших на долю целого народа, и рассказать его собственным языком (отсюда сказовая форма подобных баллад). Так, "Банька по-белому" (1968) не просто стихотворный рассказ, а также балладный драматизированный монолог. Действие его происходит в мифологическом месте, коим всегда была баня, где очищались от грехов и обретали второе рождение [218, 136]. Есть у него и конкретный слушатель, ибо герой обращается не к гипотетическому читателю, не к абстрактным "ребятам" "Моей цыганской", а к хозяйке как участнице

происходящего. Поэт указывает на детали обстановки: полук, ковш, березовый веник. Рисуются черты облика самого лирического героя: "А на левой груди – профиль Сталина, / а на правой – Маринка ан-фас". Присутствует в балладе и авторский взгляд, отмечающий совмещение конкретного и абстрактного: "Сколько веры и лесу повалено, / сколь изведено горя и трасс." Благодаря этому возникает ситуация диалога со слушателями, зрителями, напряженные, конфликтные отношения искусства и действительности.

Герой знаменитой "Баньки" прогоняет через жар воспоминаний свою душу, еще и еще раз заставляет себя рассказывать о пережитом ("Протопи ты мне баньку по-белому, --

Я от белого света отвык, –

Угорю я – и мне, угорелому,

Пар горячий развяжет язык" – рефрен песни), анализировать прошлое. В результате наступает столь необходимое очищение в буквальном и переносном смысле. Это тот катарсис, в котором нуждалась страна, и Высоцкий создал для него условия благодаря запоминающимся ярким художественным образам, лаконичной балладной форме и намагниченным пленкам, обеспечившим песне широчайшую известность.

Очень важной находкой Высоцкого в балладах-трагедиях становится единичное, конкретное явление, на котором строится сюжет, поднимающееся до высот общечеловеческой значимости. Так происходит, например, в стихотворении "Он не вернулся из боя" (1969), своеобразной исповеди-реквиеме (тонкий анализ произведения дан Л. Томенчук [237]). Чрезвычайно показательна в этом отношении баллада "Тот, который не стрелял" (1972). Поэт находит в ней свой подход к осмыслению опыта войны. Чудом спасшийся герой песни, в которого "стрелял поутру / из ружей целый взвод", – это самый

обыкновенный "человек на войне", что подчеркивается сказовой формой драматизированного балладного монолога. Вся песня построена "от противного", апофатическим способом, отсюда обыгрывание приемов отрицания: "Тот, который не стрелял", "не пудрю", "не тот", "нелепая", "нельзя", "не донес", "неутомимый", "никто поделаться ничего не смог", "недостреленный" и т.д. Невероятность событий оборачивается их поразительной достоверностью. В балладе нет типизированного героя – "человека из народа". Напротив, образы особиста, состряпавшего "дело" (неслучайно указывается даже его фамилия – Суэтин), командира, не смогшего, а, скорее, испугавшегося изменить приказ, конкретны, как и единствен во всем взводе тот, который не стрелял. Высоцкий приходит к важному философскому выводу: правда не может быть массовой, она в отдельном человеке, в индивидуальности. Каждый раз истина находится и утверждается заново. Только человек может спасти человека или предать его, обеспечить ему поддержку или остаться равнодушным, отнять надежду или даровать счастье (поэтому неслучайно употреблено в стихотворении слово "глюкоза". Высоцкий, в совершенстве знавший немецкий язык, не мог не слышать в нем актуализированное *das Glück*. Именно счастьем, а не спиртом делится с тем, который не стрелял, герой баллады.) Подлинная трагедия происходит тогда, когда уходит один, тот, который смог пойти наперекор общей трусости и подлости:

"Я очень рад был – но, присев у пня,
Я выл белугой и судьбину клял:
Немецкий снайпер дострелил меня, –
Убив того, который не стрелял."

Смерть другого человека становится гибелью героя, когда-то обретшего благодаря ему свое спасение и все причитающееся ему радости

жизни. Мир рухнул, поскольку держался на личности, на человеке – исключении из правил. Неслучайна в последней строке такая деталь, как пень – обрубок прежнего живого дерева, древа жизни, державшегося "тем, который не стрелял". Так жизнь и смерть, радость и трагедия оказываются слитыми воедино. Чувства героя стихотворения, казалось бы, имеющие глубоко личный характер, оказываются важными для всех.

От общенациональных, общенародных явлений к конкретным событиям, к новому философскому и психологическому их осмыслению и обобщению – таков путь Высоцкого в балладах-трагедиях.

Надо сказать, что катарсис в балладах Высоцкого имеет значение не только социально-психологическое, но и жанрообразующее, ибо катарсис – необходимый признак трагедии. Судить о превышении рамок балладного жанра можно не только по степени усиления драматизма, но прежде всего по характеру воздействия его на читателя. Баллада вызывает чувство потрясения, трагедия – катарсис. Есть ряд баллад Высоцкого, весьма многочисленный, при столкновении с миром которых читатель или слушатель всегда испытывает чувство потрясения, открывая в свой душе такие бездны, которые никогда не предстали бы в обыденной жизни перед его изумленным взором: "Внизу не встретишь, как ни тянись, / за всю свою счастливую жизнь / десятой доли таких красот и чудес" ("Здесь вам не равнина" (1966)).

Но природа балладного потрясения и эффект катарсиса различного происхождения. Как справедливо отмечает С. Ермоленко [95, 51], и баллада и трагедия потрясают зрителя, читателя, но достигают этого по-разному.

Если трагедия, согласно Аристотелю, оказывает свое очищающее действие путем сострадания и страха, то баллада не предпола-

гает сострадания, которое возникло бы у читателя вследствие сопереживания с происходящим и страха перед тем, что бедствия, обрушившиеся на героев, могут постигнуть и его. Этого не поняли, как отмечает А.А. Аникст, позднейшие толкователи Аристотеля, заменившие страх в его концепции катарсиса ужасом [17, 43-46, 359-362]. Различие между страхом и ужасом оказывается очень существенным для понимания балладного потрясения. Страх вызывает сострадание, "ужас сострадания не вызывает, ужас вызывает лишь удивление" [17, 359]. Страх не исключает способности рассуждать и оценивать явления, поэтому он и открывает путь к состраданию. Ужас, напротив, подавляет сознание и все другие чувства, кроме одного, во власти которого находится человек. Баллада имеет дело не с тем, что страшно, а с тем, что ужасно. Балладе не нужно трезво рассуждающее сознание, способное проводить аналогии между собой и происходящим. Ее стихия – господство нерассуждающего чувства, захваченного балладным событием. "Спектр сильных чувствований в балладе очень широк, но всегда потрясение происходит от сознания причастности к неким высшим, запредельным состояниям, обнаруживаемым лишь за чертой обыденности... "Баллада не освобождает от эмоциональных эффектов, очищая душу состраданием, как трагедия. Она, наоборот, "заряжает" читателя эмоциональной напряженностью через переживания картины балладного мира.

В "пограничных" ситуациях, даже в самом ужасном, баллада открывает свою привлекательность: это упоение у "бездны мрачной на краю", это ощущение стремительного вознесения в иное измерение [95, 52-53]. В этом ее сущность как романтического искусства. Таковы "Охота на волков", "Еще не вечер", "Бег иноходца", "Баллада о брошенном корабле" и многие другие.

Характер воздействия на читателей таких баллад Высоцкого,

как, например, "Банька по-белому", совершенно иной. Их герои переживают катарсис, вызывая те же чувства у читателей. Катарсис, наряду с усилением драматизма, перипетиями, через которые проходит герой, и определяет выход отдельных баллад Высоцкого в другой род литературы, существование многих его произведений на стыке лиро-эпических и драматических жанров

Необходимо добавить к вышесказанному, что именно баллада Высоцкого с действующими в ней одновременно законами объективации, отчужденным балладным сознанием и глубоким проникновением в нее лирической стихии, полифонизмом была наиболее предрасположена к переходу в трагедию. Трагедийный катарсис всегда выражался в формах искусства. В силу полной обособленности позиции зрителя от исполнителей возникала возможность "удвоения" очищения. Оно происходит на сцене, внутри трагедии, в которой действует герой избранник и сочувствующий ему хор как важнейшее содержательное начало, а также между трагедией и зрителями, как бы продолжающими линию хора за пределами трагедии [206, 61]. Такое "двойное" очищение происходит в балладе Высоцкого вследствие происшедших в ней структурных изменений. Подобные произведения строятся, во-первых, на принципе внутреннего диалога между страдающим героем и хором голосов остальных персонажей или с тем единственным, Другим, к которому обращено повествование, во-вторых, в силу усиления драматического начала баллады Высоцкого возникает диалог внешний между слушателями-зрителями и героями стихотворения.

Баллады-трагедии Высоцкого выполняли также важную социальную функцию, в чем одна из причин их необычайной популярности. Согласно классическому определению Аристотелем сущности трагедии, катарсис – ее необходимый элемент, приносящий "путем страдания и стра-

ха очищение подобных аффектов" [19, 6, 651]. Страх – необходимая составляющая существования человека, определяемая тоталитарным государством. Возможность преодолеть его в формах искусства, в слове давало ощущение свободы, как бы кратковременно и иллюзорно оно ни было (можно вспомнить в связи с этим славу Таганки как опального театра, интерес к "сам-" и "тамиздату"). Баллады-трагедии Высоцкого вызвали эстетическую реакцию нейтрализации страха, поскольку сущность катарсиса, согласно Л. Выготскому, именно в том, что аффект развивается в двух противоположных направлениях и в завершительной точке, как бы в коротком замыкании, находит свое уничтожение" [59, 2]. Такое воздействие песен поэта способствовало пробуждению в человеческой душе чувства сострадания, стремления к "живой жизни".

Кроме того, музыкальное начало поддерживало и углубляло катарсис. Идея музыкального катарсиса существовала в учении Пифагора, Аристотель в "Политике" специально говорил о природе музыкального катарсиса [19, IV, 642-644]. Орфики рассматривали очищение в связи с музыкой. Музыкальная основа баллад Высоцкого, охарактеризованная А. Шнитке как "полистилистика" [266, 47] и чрезвычайно поэтому соответствовавшая эклектичности стиля, присущей жанру в целом и творчеству художника в особенности, способствовала увеличению суггестивности, эффекту социального воздействия произведений поэта.

Необходимо вспомнить и о религиозном смысле катарсиса, его происхождении из погребального обряда, "помогающего превозмочь страх смерти и самое смерть" [51, 35]. В христианских таинствах через страдание приходят к очищению, изменению телесного и возвышению духовного. Катарсис в широком плане рожден "столкновением человека с фактом его природной смерти" [206, 75]. Баллады-

трагедии Высоцкого всегда ставят героя и зрителя-слушателя на очную ставку со смертью, в ситуацию испытания, имеющую национальный, общенародный, философский характер. Они способствуют приобщению к традиции бессмертия, утраченной в советское время, обретению путем сочувствия и сопереживания страданиям персонажей утраченных нравственных ценностей.

Естественно возникает предположение о том, что поэзия Высоцкого, образ самого автора, ассоциирующийся с типом его героя-мученика, выполняла почти религиозную функцию. В период общественной стагнации была особая нужда в героическом. В балладах Высоцкого отчетливо артикулировано инстинктивное влечение толпы к необыкновенным личностям, исключительным поступкам, героям, нарушающим пределы установленного миропорядка, желание искупительной жертвы. Поэт иногда явно форсирует надрыв, высокие чувства, ощущая в них потребность публики. Как бы то ни было, баллада-трагедия Высоцкого стала его вкладом в историю жанра.

Таким образом, баллада как способ выражения трагического является одной из ведущих поэтических форм в поэзии Высоцкого. В связи с изменением тематики (особенно явственно это наблюдается в усилении трагической интонации в типологических балладных мотивах русской поэзии в творчестве художника (дорога, дом, мотивы и образы идеи "вечного возвращения" и т.д.) происходят качественные сдвиги в ее структуре. Появляется новая поэтическая форма – баллада-трагедия. Эти изменения наряду с обилием внутрижанровых модификаций, наличием многочисленных сквозных мотивов приводят к поискам формы, вбирающей в себя разнообразные грани окружающего мира в его конфликтных проявлениях.

2. В поисках гармонии: проблема цикла.

2.1. Закономерности возникновения формы цикла.

Разнообразие жанровых модификаций баллады, как уже указывалось выше, отражало желание Высоцкого увидеть мир в его многомерности. Он обнаруживает в окружающей действительности скрытые связи и отношения и стремится показать их истинные свойства в трагически напряженном интонационном поле баллады. Так возникают скрепы, объединяющие стихотворения Высоцкого в целостный корпус произведений. Существование сквозных мотивов в творчестве художника, таких, как дорога, дом, круговорот, оледенение, образы двойничества, судьбы, очистительной бани, охоты и т.д. определили основные циклообразующие связи его поэзии. Многочисленность героев, совокупность их голосов, характеров обусловили полифонизм баллад Высоцкого, стремление объединить отдельные стихотворные фрагменты в большей по объему форме. Такой емкой и одновременно гибкой структурой является цикл.

Высоцкий воспринимал мир прежде всего "сюжетно", в его конфликтных отношениях, в динамике, событий и явлений. Такой поэт эпического склада, как Высоцкий, стремился найти жанровую форму, вбирающую в себя всю масштабность, все разнообразные грани действительности. Поэзия Высоцкого с ее поисками идеала, нуждающегося в героях, во многом новый героический эпос советской жизни. Создание же эпоса, как показал Ю. Лебедев на основе конкретно-исторического анализа русской литературы 30-х годов XIX века, непременно сопровождается процессами циклизации [135, 2]. Циклы Высоцкого складываются из отдельных лиро-эпических произведений вне зависимости от того, авторские это циклы или редакторские, "не-

собранные". Они состоят из баллад, стихотворений балладного типа, лирических миниатюр сюжетного характера, что как нельзя более соответствует лиро-эпическому характеру природы цикла. Сосуществование разрозненных произведений подобного рода наряду с их объединением в авторские циклы доказывает тот факт, "что в жанровой природе цикла анализ и синтез существуют в исторически изменчивой и диалектически подвижной взаимосвязи" [135, 2].

Цикл чутко улавливает как становление, так и расшатывание эпической ситуации [135, 2]. Именно этими противоречиями определялась литературная обстановка эпохи: с одной стороны, была официальная советская литература, соответствующая незыблемости тоталитарного государства, пику его расцвета, с другой стороны, процесс разрушения основ системы начался прежде всего в области языка: формируется демократическое русло литературы (например, "деревенская проза", неслучайно G. Smith сопоставляет героев Высоцкого и Шукшина [280, 160]), появляется "самиздат", "тамиздат", "магнитиздат", литература андерграунда и т.д. Изменчивость современной жизни, многоголосье национальных характеров получили разностороннее выражение в циклах Высоцкого наряду с возможностью создать единство художественной концепции действительности, возможность, которую представлял цикл [135, 5]. "Концептуальность и есть основа жанрового содержания цикла и книги стихов", – писал И. Фоменко [252, 18]. Если в отдельном стихотворении запечатлено одно чувство, одно мгновение, один ракурс, то система стихотворений выражает авторское мирозерцание во всей его противоречивости [252, 19-20]. Ощущение раздробленности современной жизни наряду с поиском путей воссоздания ее целостности приводили Высоцкого, как когда-то символистов на рубеже XIX – XX веков, к осмыслению цикла как реализации этой потребности, пониманию

его как особой концептуальной целостности [119, 19; 251, 85], а, точнее, "противоречивой целостности". В циклах Высоцкого раскрывались горизонты мира и человеческой души, раздвоенной, мятущейся в трагически неразрешимых противоречиях. В его поэзии возникает лиро-эпическая картина бытия, рожденная взаимодействием "малых форм". Это продолжение традиции, берущей свое начало в поэзии Некрасова.

Так создается единый контекст творчества поэта, где на фоне интенсивного восприятия традиций русской литературы происходят поэтические открытия художника нового времени. Именно контекстуальность порождает тяготение поэзии к эпосу, лиро-эпический характер циклических образований, утверждает его как один из важных типологических признаков [см. 252; 253; 227; 210].

Появление формы цикла закономерно в поэзии Высоцкого еще и вследствие романтической ее направленности. Цикл возникает в первой трети XIX века в результате трансформации романтической поэмы, как это показал в своей знаменитой книге "Байрон и Пушкин" В. Жирмунский. Отсвет романтизма цикл несет даже в том случае, когда складывается из отдельных произведений, поскольку желание воплотить целостный взгляд на мир пришло именно с романтизмом. Романтический герой обязательно связывает свое "Я" с целым миром, осознает себя как частицу человечества. Для романтиков характерен дуализм эстетического сознания [см. 173]. Весь мир существует в состоянии противоречия, противоборства: материальное и духовное, идеал и действительность, вечное и злободневное, движение и неподвижность, жизнь и смерть, рациональное и иррациональное. Такие противоречия можно было запечатлеть в полной мере лишь в цикле после исчерпанности формы романтической поэмы. Пересоздание действительности на основе идеала, как это принято в романтизме,

включая и романтические традиции XX века, характерно и для Высоцкого. "Пафос русского романтизма – от Жуковского до Лермонтова и Тютчева – состоит в утверждении свободы личности, независимости индивидуума, в стремлении его вырваться из существующих общественных отношений личной зависимости..." [125, 11]. Идей свободы, поиски идеала нашли свое новое выражение в поэзии Высоцкого.

Прежде чем обратиться к непосредственному рассмотрению проблемы трагического сознания в циклах Высоцкого, остановимся на самом определении понятия "цикл" и его толковании в настоящей работе. В литературоведении существуют различные трактовки этого термина [см. подробнее 82]. Слово "цикл" может употребляться в "широком" и "узком" значении. В широком смысле циклизация – это группа стихотворных произведений, объединенных хотя бы одним общим для них признаком [251, 3]. В таком значении слово "цикл" не включает в себе никакого специфического содержания, употребляется как синоним понятий "ряд", "группа", "круг произведений" (Цикл, от греч. *kuklos* – круг, колесо) и обозначает подобное объединение литературных и фольклорных произведений. Такой "широкий" подход к определению понятия "цикл" обосновывает в новое время Р.М. Вернер в книге "Лирика и лирики": "Под лирическим циклом мы понимаем небольшой сборник лирических стихотворений (небольшое собрание лирических стихотворений), которые объединены единым характером одного и того же настроения или которые представляют собой краткую эпическую последовательность в лирическом плане" [цит. по 82].

В узком смысле слова цикл – это "жанровое образование, главный структурный признак которого – особые отношения между стихотворением и контекстом, позволяющие воплотить в системе сознательно организованных стихотворений сложную систему взглядов,

целостность личности или мира. В таком значении понятие было введено в литературный обиход на рубеже XIX – XX веков (по-видимому, В. Брюсовым)..." [251, 3]. Позднейшие исследователи формы цикла подчеркивали в качестве основного признака системность, организованность, утрату отдельными произведениями самостоятельного значения. Существует структурная организация – цикл – соответствующая единому художественному замыслу, творческой концепции. На этой основе цикл можно отграничить от других явлений. На эти признаки цикла указывала Mustard H. M. в своей фундаментальной работе "The lyric cycle in German Literature" [278]. Х. Мастэрд особенно подчеркивала, что цикл согласовывается "со специфическими структурными законами, так как это не освященный веками жанр, который бы следовал определенным стилистическим и эстетическим нормам. Это, скорее, структурный механизм, который допускает огромное количество всяких вариаций" [278, 1]. Х. Мастэрд отмечала также, что цикл строится на тончайших психологических и сюжетных отношениях. Это определение цикла с точки зрения идей системности было распространено позднее, в конце 60 – 70-х годов [см. 211].

После введения в литературоведение понятия контекста Л. Гинзбург стало возможным контекстное определение цикла. "Под лирическим циклом ... в общем виде следует понимать определенный сознательно организованный контекст, состоящий из ряда самостоятельных произведений и характеризующийся специфической художественной целостностью" [82, 9]. В контекстном определении чрезвычайно существен тот факт, что цикл как художественное явление связан со всей поэтической системой автора, которая тоже носит контекстный характер. Историко-литературный и системный подход в контекстном определении, даном М. Дарвином и поддержанным И.В. Фоменко

[251, 4], оказываются связанными необходимым образом. Понятие цикла обретает, таким образом, терминологическое значение. Именно контекстное определение цикла и будет приниматься за основу в настоящей работе.

Предметом исследования циклообразования в творчестве Высоцкого станут авторские циклы "как высший и структурно четко выраженный тип цикла, позволяющий понять саму природу циклизации". [251, 5]. Авторский цикл – это сознательно сформированный поэтом лирический ансамбль, где стихотворения объединены авторской заданностью композиции, самостоятельностью входящих в нее произведений, "одноцентренностью" [153, 4-5], лирическим сюжетом, лирическим принципом изображения [154, 164-165]. Этими признаками достигается особая целостность авторского цикла, его отличие от "несобранного". [104]. Авторские циклы создаются изначально как художественное единство, то есть это циклы первичные [82, 19]. Они относятся к разновидностям "связанных" циклов, где, в отличие от "свободных" [см. 77], существует композиция на концентрической основе, "но на первый план композиции выдвинуты не радиальные связи, а линейные, обусловленные заданной последовательностью текстов" [255, 58]. Проблема границ такого цикла не существует, так как они известны.

Надо сказать, что исследование циклообразования в поэзии Высоцкого в некоторой степени затруднено. В научной литературе были четко выделены два этапа в изучении цикла. Первый относился к развитию этой формы в русской литературе XIX века и был освещен в работах П. Громова [79], Л. Гинзбург [73], Л. Долгополова [86], Л. Ляпиной [153; 154], В. Грехнева [77], И. Альми [10], М. Дарвина [82], О. Золотаревой [104; 105], В. Егорова [92], Г. Комарова [122], Н. Измайлова [111] и др. Второй этап был связан с изучением при-

обретенных циклом качественно новых свойств в поэтическом творчестве символистов (Д. Максимов [158], З. Минц [174; 175 и др.], В. Сапогов [209-211], И. Фоменко [250-252], Л. Спроге [227], А. Абраменко [7] и др.).

Говоря об изысканиях в этой области литературы советского периода, необходимо отметить ценные наблюдения над поэтикой циклов С. Есенина [35], Б. Пастернака [253], В. Маяковского [42] и др., но общая картина развития циклообразования представляется намеченной лишь в общих чертах. Ясно лишь, что "цикл – это явление незавершенного, открытого в литературное будущее жанрового генезиса" [113, 164]. Очевидно, что в поэзии Высоцкого цикл вследствие особенностей трагического сознания автора должен приобрести новые свойства.

2.2. Тенденции циклообразования как отражение глубоких внутренних противоречий авторского сознания.

2.2.1. Проблема "человек и вещь" в циклах балладного облика: от цикла-комедии к циклу-трагедии.

Один из способов воплощения многообразия мира и поисков целостности в нем связан с вопросом о взаимоотношении материального и духовного как вечном антагонизме романтического искусства. Всякий художник говорит на "вещном" языке своей эпохи. Но одни писатели в меньшей степени подчинены ее предметным формам, заслоняемым и даже подавляемым в их художественном мире задачами, представляющимися неизмеримо более существенными. Такому – сущностному – типу художественного мышления противостоит другой – формоориентированный. Художники, ему принадлежащие, чутко реагируют

на текучие, постоянно меняющиеся формы предметного мира [259, 19]. Ко второму типу писателей, бесспорно, принадлежит и Высоцкий, поскольку внимание к предметной оболочке действительности изначально присутствует в его творчестве, однако сложная взаимосвязь одушевленных и неодушевленных предметов впервые в полной мере находит свое отражение в форме цикла.

Как и в случае стихотворений балладного характера, работа в сфере циклообразования начинается с пародии. Пародия помогала обрести опору в литературной традиции и, отталкиваясь от нее, найти свою неповторимую интонацию, свое решение пародируемой темы. Цикл "Два письма" (1967) типологически соотносится с так называемыми "сельскими" циклами ("Деревня" И.С. Тургенева, "Сельские отголоски" В.Г. Бенедиктова, "Деревенские очерки" А.Н. Апухтина и др.) [153, 9]. Герои цикла Высоцкого – традиционные пастух и пастушка. Вещные предметы идиллии, от неперменной коровки до обычая представлять пасторали на балетной сцене, находят свое отражение в произведении. Правда, Буренушка превращается в бугая Борьку, существо почти неодушевленное: "Весь в медалях он лежит, запакованный". Балет, увиденный взором героя, предстает капищем разврата, вызывающим по ассоциации мысли о супруге:

"Был в балете – мужики девок лапают.

Девки – все как на подбор – в белых тапочках.

Вот пишу, а слезы душат и капают:

Не давай себя хватать, моя лапочка!"

Выясняется, что и в сельской жизни произошли столь же глубокие перемены. В отличие от роскоши колхозного бытия, превозносимой в советском искусстве (от стихотворений П. Тычины до фильмов И. Пырьева). Высоцкий настойчиво подчеркивает убогие детали деревенского быта: изба разваливается, амбар "в дожди течет – проху-

дился верно", на пастушке полушубок да серое платице "с узорами блеклыми". Отсюда и "ценное указание" мужа:

"С агрономом не гуляй – ноги выдерну,
Можешь пару раз пройтись с председателем".

Купля-продажа становится настойчивым мотивом цикла, поскольку втягивает в себя даже супружеские отношения. В письмах мужа и жены речь идет прежде всего о вещах: материи с лавсаном, кофточке, предстоящем походе в ГУМ, что похож на деревенский лабаз, "но – со стеклами". Мотив купли-продажи все более нагнетается, становясь уже совершенно комическим:

"Хоть какой, но приезжай – жду тебя безмерно!

Если можешь, напиши – что там продают".

Высоцкий показывает распад патриархальных устоев. Описываемое в цикле вырождение человеческих отношений вполне сопоставимо с произведениями "деревенской прозы", но будущая трагедия (см. цикл "Очи черные" самого поэта) получает первоначально свое воплощение в комедии. Все согрето добрым юмором автора: Коля любит свою супругу, гуляющую напропалую, а она с нетерпением ожидает крепко пьющего (как, впрочем и все остальные в деревне) муженька. Грозные предвестники беды лишь проступают отдельными штрихами в цикле. Их заслоняет комический эффект, производимый резкими переломами интонации, разговорностью стиля, многочисленными прозаизмами, каламбурами, пародийным сопоставлением со "вторым планом" – идиллией. Два взгляда – мужа и жены – пересекаясь в точке семейной переписки, дают возможность увидеть в новом свете обыденную реальность. Эта особенность сопрягать две стороны, два разнонаправленных отношения к миру, сталкивать их между собой и выявлять тем самым глубокие внутренние противоречия станет характерным признаком цикла в творчестве Высоцкого. Если применительно

к отдельным его произведениям можно говорить об антиномиях как главном свойстве поэзии Высоцкого [см. 188], то в цикле налицо стремление к стереоскопичности зрения. Особенно ярко диалектика отношений материального и духовного проявилась в последующих произведениях поэта, в частности, в цикле "Две песни об одном воздушном бое" (1968).

Летчик и самолет – одна из излюбленных тем советской поэзии 30 – 70-х годов, особенно песенной. Прославлялась особая привязанность пилота к машине, их слияние в гармоничном единстве. Мужество и храбрость летчика поддерживалась "отношением" к нему самолета, помогающего "дотянуть" до посадки. Однако в цикле Высоцкого возникает сложное, трагически напряженное взаимодействие человека и вещи. Две баллады, составляющие цикл, объединяются тематически уже в заглавии: воздушный бой, где на равных сражаются люди и самолеты. Наиболее устойчивые лейтмотивы связаны с названиями моделей истребителей ("як", "юнкерс", "мессершмитт"), а также с терминологией летчиков: "небесный квадрат", "вышел в хвост", винты, стропы, мотор, "в штопор", бомбардировщик, аэродром, стабилизатор, "таран", "пике", "мертвая петля". Эти тематические лексические группы соотносятся с заглавием цикла, его структурой.

Обе баллады имеют сходную трехчастную композицию, взаимосвязаны сюжетно, поскольку в каждой из них речь идет о смерти в огне воздушного боя, будь то гибель летчиков или самолета-истребителя. Сюжетно-композиционная структура цикла основана, однако, не только на взаимосвязи, но и на внутреннем антагонизме. Образуются сложные диалогические отношения баллад, входящих в цикл, на основе которых строится сюжет [211, 90-91], структура произведения в целом.

Наиболее показателен в этом плане основной лейтмотив цикла, связанный с образами огня, горения. Дымится "мессершмитт", летчик кричит другу: "Сбей пламя!", "Сергей, ты горишь!"; жжет последние силы истребитель и т.д. Огонь в цикле приобретает символическое значение. Души гибнущих в огне летчиков взлетают, как два самолета, и становятся ангелами-хранителями, ангелами-ассами. Это не только красивая метафора, сказочный прием [5, 5]. В описании ангелов в различных вероисповедных системах выявляются некоторые сходные черты. "Природа ангелов обычно описывается через уподобление наиболее тонкому, легкому и подвижному в материальном мире – огню, ветру и особенно свету. Ангелы "огневидны"; имея в виду ряд библейских текстов, Псевдо-Дионисий Ареопагит (5 – нач. 8 в.в.) отмечает их сродство с огнем молнии и очистительным огнем жертвоприношения ("О небесной иерархии" !VII, 1). Есть легенды об ангелах, поднимающихся в огне жертвенного костра, как в эпизоде жертвоприношения будущих родителей Самсона (Суд. 13, 20-21). В позднеиудейской и христианской мифологии представление об огненной природе ангелов испытывает воздействие стоической доктрины о всепрожигающем и животворящем духовном огне – "огненной пневме". В ветхозаветном видении Исаяи (Ис. 6, 6-7) серафим совершает над пророком инициацию при посредстве очистительно-опаляющего, раскаленного угля с жертвенника. [176, 43]. Поэтому в цикле Высоцкого гибнущие в пламени боя летчики и становятся ангелами, так как прошли обряд посвящения в чин.

Высоцкий осваивает и переосмысливает древнейшие архетипы славянской и, шире, индоевропейской мифологии, воскрешает в слове древнейшие смыслы, заставляет их работать на новой почве. В ведийской и индуистской мифологии Агни – бог огня, домашнего очага, жертвенного костра (см. индоевропейские параллели: ср.

слав, огонь, литовский ugnis, латинский ignis и др.). Основной функцией Агни было посредничество между людьми и богами. Жертвенный огонь возносит жертву языками пламени на небо. Летчики Высоцкого, жертвуя жизнью друг за друга ("Я прикрою", "Прощай, я приму его в лоб"), становятся искупительной жертвой за других. Существовали представления об Агни как о всеобъемлющем начале, пронизывающем мироздание (упанишады и некоторые другие концепции), или как о свете, присутствующем среди людей и внутри человека. "Для большинства гимнов характерно, что Агни горит, сияет, освещает, обладает всеми силами, заполняет воздушное пространство, открывает двери тьмы, укрепляет небо и землю, охраняет их..." Он поражает врагов, тьму, поощряет певцов [176, 15].

В эпический период функции Агни как космической силы вводятся в рамки учения о четырех мировых периодах, названия которых ("юга") заимствованы из игры в кости, что, видимо, связано с важной ролью жребия в жизни архаического общества. Не отсюда ли мотив игры, которым открывается цикл:

"Их восемь – нас двое, – расклад перед боем
Не наш, но мы будем играть!
Сережа, держись! Нам не светит с тобою,
Но козыри надо равнять".

Выпавший жребий осуществляется в судьбе летчиков, в пламени сражения.

Кроме того, тот же бог огня – Агни – становится одним из четырех или восьми хранителей мира, согласно древнему мифу [176, 644]. В хранителей превращаются и вполне современные пилоты Высоцкого.

Однако выясняется, что вознесенные на небо в жертвенном огне воздушного боя друзья-летчики противоположны населяющим рай су-

ществам:

"А если у них истребителей много –
Пусть пишут в хранители нас!"

Рай в цикле Высоцкого вновь оказывается опасным местом:

"Архангел нам скажет: "В раю будет туго!
Но только ворота – щелк..."

Этот мотив подхватывается второй балладой:

"Я "Як", истребитель, –
Мотор мой звенит,
Небо – моя обитель..."

Рифма "истребитель" – "обитель" наполняется грозным смысловым содержанием. Машина – посланник неба – вступает в противоборство с человеком. Истребитель и подчиняется летчику ("опять заставляя в штопор"), и угрожает ему (см. аллитерацию [з], [ш], [р], [т]). Возникает внутреннее противоречие, формульно четко определяемое в цикле:

"Из бомбардировщика бомба несет
Смерть аэродрому, –
А кажется – стабилизатор поет:
"Мир вашему дому!"

Смерть летчика, несущая, казалось бы, освобождение истребителю, оборачивается преобразованием вешней природы самолета в очистительном огне:

"Досадно, что сам я не много успел, –
Но пусть повезет другому!
Выходит, и я напоследок спел:
Мир вашему дому!"

В огне сторают все противоречия, исчезают антиномии, отыскивается единственная истина. И летчики, и самолет становятся храни-

телями оставшихся. Добро и зло, жизнь и смерть не существуют друг без друга, но огонь, свет, как и прежде, вновь побеждает тьму в цикле Высоцкого. Поэтому слова "Мир нашему дому!", произносимые и летчиком, и стабилизатором самолета, и, наконец, самим истребителем, настойчиво повторяются в цикле, заставляя вспомнить о том, что это древнейшее на земле приветствие-пожелание.

От цикла-комедии, где, как в зерне будущего растения, были заложены основные свойства будущей формы, Высоцкий переходит к созданию трагического цикла. Здесь сражаются не только с вполне четко обозначенным врагом (см. также "Песня певца у микрофона", "Песня микрофона" (1971)), но и изменяют его природу ценой гибели. Человек и вещь – главная проблема этих циклов, А. Чудаков писал о том, что литература изображает вещный мир в невозможных для других искусств полноте и детальности "как скрещение всех многообразных эмоциональных и духовных интенций эпохи. Лишь она в состоянии запечатлеть – иногда в немногих строчках – целостный пластически-духовный образ эпохи" [260, 80]. Высоцкий, показывая отношение человека к вещи и вещи к человеку, находит новые связи материального и духовного, отличающиеся от тех, которые показали Гоголь, Достоевский, Толстой, Чехов. Человек в циклах Высоцкого не только окружен вещами и во многом подчинен их власти, не только способен воспарить над ними, но оказывается в состоянии преобразить их природу ценой собственной гибели или находясь на ее грани. Это – безусловное открытие поэта в области проблемы "человек и предметный мир". Ее решение определяет структуру произведений.

Композиция циклов 1967 – 1971 годов опирается на закономерности изображаемой реальности, выявляемые в ней новые причинно-следственные связи. Решая проблему "человек и вещь" в циклах это-

го периода, Высоцкий обычно сопоставляет и противопоставляет в тематическом отношении две баллады. Диалог между ними приводит к однозначному решению, несмотря на существование внутренних противоречий. В отличие от разрозненных произведений, где всегда была возможность двойственного истолкования ситуации благодаря существованию антиномий, цикл предполагает развитие по пути накопления фактов, переплавления их в большей по объему форме, достижения единства. Но все же циклы, основанные на взаимосвязи человека и предметного мира, в жанровом отношении воссоздают облик баллады вследствие не только остроты конфликта, лежащего в основе произведения, единства лирического чувства, но характерной балладной фрагментарности структуры текста.

Цикл – промежуточная форма между книгой отдельных стихов и поэмой. Если поэма предполагает высокую степень обобщения представлений о мире, социуме, то в цикле определяется динамика этого процесса, движение к предельному обобщению. Усиление сюжетно-тематических и ассоциативных связей между отдельными стихотворениями привело Высоцкого в дальнейшем к созданию циклов поэмообразной структуры, что определялось изменением характера трагического.

2.2.2. Циклы поэмообразной структуры: трагифарс В. Высоцкого.

Переходным моментом от циклов балладного характера к поэмообразным произведениям стал цикл "Песня автозавистника", "Песня автомобилиста" (1971 – 1972 г.г.). Он также строится на проблеме "человек и вещь", но в нем соотносятся не человек и предмет как равноправные стороны действительности, а отношения двух людей к

вещи. Сочетание разноstopного ямба (6-5-4-3) первого стихотворения с упорядоченностью утяжеленной стопы второго (5Я) создает основу конкретного сопоставления двух взглядов на вещный мир. В герое "Песни автозавистника" всячески подчеркивается его "единство с массами". Это неприметный человек, идущий домой "по тихой улице своей". Он словно воплощает в себе весь советский народ, отсюда и метонимическая формула:

"За то ль я гиб и мерз в семнадцатом году,
Чтоб частный собственник глумился в "Жигулях"!"

Она противопоставляется "звериному лику" капитализма под маской "зеленых, серых, белых" автомобилей. Создается антагонизм единого и множественного, чему способствует обилие однородных эпитетов. Герой, словно былинный богатырь, в одиночку выходит на сражение с многоголовой капиталистической гидрой, прибегая к испытанным "революционным" приемам:

"Но ничего, я к старой тактике пришел:
Ушел в подполье – пусть ругают за прогул!
Сегодня ночью я три шины пропорол, –
Так полегчало – без снотворного уснул!"

Герой разрушает ненавистные ему автомобили: "пропорол" три шины, "проломил" дверь, "пропилил" крышу. Мастерское использование лексического значения префикса про- создает ощущение, что персонаж всячески старается пробиться в чуждый ему мир. Потому и приходит он к результату, противоположному предполагаемому, но вытекающему из самой логики его действий. Герой собирает запчасти, а из них уже машину, чтобы совершить торжественно-комический акт освобождения от власти материального мира:

"Отполирую – и с разгону разобью
Ее под окнами отеля "Метрополь".

Однако происходит обратное. Герой становится принадлежностью вещного бытия, предметом, перестает отличать себя от него:

"Нет, чтой-то екнуло – ведь части-то свои!.."

""Москвич" меня забрызгал, негодяй".

Процесс превращения человека в вещь, обрастание его "корой земности" впервые в русской литературе был описан Н.В. Гоголем. Высоцкий показывает эту же метаморфозу, но происходит она по другим причинам. Недобрые чувства, зависть, прикрываемые завесой штампованных фраз, двойная мораль, сопряженная с опытом революционной тактики, опытом существования в советском обществе, где "человек человеку друг, товарищ и брат", уничтожают духовное начало, оставляют лишь материальные потребности. Поэтому в конце баллады Высоцкого сражаются между собой не человек и предмет, а две машины, две вещи.

Второе стихотворение сюжетно и тематически противопоставлено первому. На это указывает не только заглавие, но и такая деталь в первом же стихе, как "деревянный посох" – непременный атрибут странников, пилигримов, правдоискателей. О причине, по которой герой отказывается от него, говорится глухо, ясно лишь, что пользуется автомобилем герой вынужденно:

"Я не предполагал играть с судьбой,
Не собирался спирт в огонь подлить, –
Я просто этой быстрою ездю
Намеревался жизнь себе продлить."

Благое намерение не спасает от начавшейся "открытой вражды" со стороны все тех же автозавистников первого стихотворения. Действия их прежние: завязать морским узлом антенну, вонзить "шило в шины, как кинжал", снять передний мост и т.д. Лейтмотив разрушения все нарастает, возникает образ непобедимого колосса,

к тому же еще и скрытого под шапкой-невидимкой, что передается нагнетением неопределенно-личных предложений (ср. со стих. "Горизонт"), Единственная возможность героя-автомобилиста в этой ситуации – разбить машину, совершить то, к чему стремился герой первой песни, но действия его направлены не на освобождение от власти вещи над собой. Это возможность соединиться с людьми, с прежней своей средой, стать вновь тем, кем был раньше:

"Назад, к моим нетленным пешеходам!

Пусти назад, о, отворись, сезам!

Назад в метро, к полезным переходам!

Разгон, руль влево и – по тормозам!"

Все переплетается в цикле: зависть, вражда и правдоискательство, добро и зло. Действия вроде бы одинаковые приводят к различным результатам, потому и меняются местами даже привычные представления "верх" – "низ" – сквозной мотив поэзии Высоцкого [218, 75-78].

Необходимо обратить внимание на саркастическую усмешку, завершающую цикл:

"Теперь народом я не ненавижим

За то, что у меня автомобиль!"

Вряд ли это указание на обретение искомого единства с "нетленными пешеходами", ибо и раньше подобного слияния не было. Неслучайно упоминается о "глухом неприятье", перешедшем в "открытую вражду", когда герой обзавелся автомобилем. Герой-автомобилист – правдоискатель, могущий даже жизнью рискнуть, чтобы обрести истину, хоть и неутешительную, но он обречен на вечное одиночество. Под маской будничности, повседневности скрыто противопоставление человека и толпы, трагедия беззащитности хоть чем-то выделяющегося человека перед безликой враждебной массой.

Впервые в циклах Высоцкого трагическое сопрягается с комическим, с фарсовыми приемами. Стихотворения противопоставляются друг другу тематически и композиционно, хотя между ними существует и тесная взаимосвязь. Композиция произведения промежуточная между циклами балладного облика и поэмообразной структурой. С одной стороны, два стихотворения цикла связаны между собой согласно логике объективного мира, как могут быть связаны человек и предмет. С другой стороны, эти связи усиливаются: два человека, две машины, два взгляда на вещь, два отношения людей друг к другу и к миру, комическое и трагическое пересекаются в цикле. Ассоциативные отношения становятся более явными. Истории автозавистника и автолюбителя оказываются накрепко переплетенными в цикле, хотя еще не выстраиваются в единую сюжетно-композиционную схему с последовательным развитием действия. Это происходит позднее, в 1975-76 годах, когда создается трагифарсовый цикл "История болезни".

В этом цикле выявляются наиболее существенные черты поэзии Высоцкого, находят свое новое выражение циклообразующие связи, характерные для всего контекста творчества художника. Он является наиболее показательным для запечатления трагического мироощущения поэта. В "Истории болезни" виден "кристаллообразный рост мысли" (И. Бродский) по отношению к предшествующему творчеству, что совершенно закономерно. Прежде всего, это первое произведение, где не только существуют и взаимодействуют два взгляда, два отношения к миру, как это происходило ранее (см. "Две песни об одном воздушном бое" (1968), "Песня певца у микрофона", "Песня микрофона" (1971)), но образуется единая сюжетно-композиционная схема с последовательным развитием действия, воспроизводящая поэмообразную структуру [227, 19] (намек на более монументальную

форму содержится в самом заглавии – "история"). Поэтому судить об особенностях авторской позиции, ее соотношении с образом лирического героя можно более аргументированно.

Цикл "История болезни" создается в период расцвета таланта Высоцкого. Одновременно с ним написаны "Баллада о детстве", песни к кинофильму "Стрелы Робин Гуда", стихотворения "Гербарий", "Две судьбы" и т.д. Это время относительного благополучия и стабильности личной жизни поэта, его хорошей физической формы. Однако 1975-78 годы – это и начало нового этапа в творчестве Высоцкого, и цикл "История болезни" – его преддверие.

Идейно-эстетическая позиция Высоцкого этого периода достаточно определена, с одной стороны, и нуждается в постоянном подтверждении, с другой. Объясняется это тем, что Высоцкий – художник, вечно утверждающий наличие идеала. Официальная советская аксиологическая система ощущается безусловно недостаточной, абсолютные нравственные ориентиры во многом утеряны. Поэт пишет: "Все пророки – и Иоанн, и Исаак, и Соломон, и Моисей, и еще кто-то – правы только в одном, что жил Господь, распнули его, воскрес, он и ныне здравствует, царство ему небесное. А все другое – насчет возлюбленного ближнего, подставления щек под удары оных, а также "не забижай", "не смотри", "не слушай", "не дыши, когда не просят" и прочая чушь, – все это добавили из устного народного творчества. Да, вот еще! "Не убий". Это правильно. Не надо убить. Убивать жалко, да и не за что! ("Жизнь без сна" (Дельфины и психи) (1968)) [1, 2, 356]. Поэтому путь к идеалу в поэзии Высоцкого сложен. Художник находит его, очевидно, способом "от противоположного". Подобный метод может быть весьма продуктивным. А.Ф. Лосев писал: "Чем более нагнетен этот момент (апофатический – НР) в слове, тем оно более охватывает смысловых возможностей, оставаясь по струк-

туре самым обыкновенным словом" [148, 695-696]. Благодаря апофатическому моменту в слове возможна логика мифа или символа, что чрезвычайно важно для понимания сущности и значения поэзии Высоцкого в историко-литературном и социальном плане. Поэт идет от ощущения отсутствия идеала в повседневной реальности ("блатные" песни) к осознанию, переосмыслению культурно-исторического опыта прошлого и обретению благодаря этому представлений об абсолюте ("военные", "исторические", философские баллады). В "Истории болезни" поэт находит новое направление трагического пути поисков своего лирического героя.

Необходимо отметить, что некоторые векторы исканий идеала, гармонии в хаосе бытия уже были определены в таких балладах, как "Тот, который не стрелял", "Кони привередливые", "Купола" и др.: обретение себя в мире через осознание Другого рядом с собой, возможность воссоединения с культурной традицией. Так, заглавие произведения относится к тем запрограммированным циклообразующим связям, которые прежде всего дают возможность реконструировать авторский замысел [251, 90]. Заглавие апеллирует как к внетекстовым рядам, так и к тексту произведения. Прежде всего можно попытаться выделить среди внетекстовых рядов бытовые реалии, факты биографии, соотнесенность с которыми позволяет свести к минимуму произвольность толкования смысла заглавия, воспринимающегося в историко-литературном контексте времени.

Скорее всего, поводом для создания цикла стало действительное происшествие в жизни Высоцкого – горловое кровотечение. Сие прискорбное событие в биографии поэта неисповедимыми путями соединилось с "социальным заказом". Реальное происшествие – горловое кровотечение [53, 25-28], а также опыт общения с "домами скорби" ввиду болезни поэта стали поводом для размышлений над всеоб-

щей историей болезни. Приблизительно в одно время с Высоцким многие другие художники пытаются определить диагноз недуга, поразившего страну. Об этом пишет А.И. Солженицын в "Раковом корпусе", И. Бродский сопоставляет Советский Союз с Римской империей периода упадка (см. "Post aetatera nostram", "Император" (1970)). В творчестве же самого Высоцкого мотив истории болезни становится одним из сквозных (см., например, стихотворение:

"А мы живем в мертвящей пустоте, —

Попробуй надави — так брызнет гноем" (1979 или 1980)).

Заглавие "История болезни" ориентирует и на огромный культурно-исторический пласт, представителем которого становятся не только отдельные тексты, но и традиция в целом. Безумие в литературе всегда было источником откровений о человеке, его идеале, его стремлении и его падении, от "Записок сумасшедшего" Н.В. Гоголя до романа Ф.М. Достоевского "Идиот", от булгаковского "Мастера и Маргариты" до "Шагов командора" В. Ерофеева, не говоря уже о западно-европейской литературе XX века с ее исследованием пограничных состояний. Таким образом, цикл Высоцкого невольно становится по отношению к этому типу культуры в позицию взаимодействия, сходства и различия.

Заглавие цикла Высоцкого является также скрепой по отношению к тексту [251, 92]. Оно определяет его трагический пафос, поскольку становится символом всего происходящего в произведении, а также одним из лейтмотивов цикла.

Воплощению авторского замысла соответствует и композиция. Образующие его три баллады могут существовать относительно самостоятельно. Поэтому отдельные песни цикла исполнялись поэтом в концертах изолированно друг от друга, хотя делал он это редко, очевидно, ощущая недостаточность содержания единичного элемента

художественной системы. Стихотворения цикла запечатлевают не отдельные фрагменты действительности, а соединяются в целостное повествование на основе принципа монтажа [211, 90]. Неслучайно, очевидно, упоминание трофейного фильма. Отдельные сцены в цикле строятся по способу кинокадра и даже мультипликационного кадра:

"В глазах – круги, в мозгу – нули, –
Проклятый страх, исчезни:
Они же просто завели
Историю болезни."

"И врачи, и санитары, и светила все смутились,
Закононое светило закатилось за спиной,
И очки на цепочке как бы влагою покрылись,
У отца желтухи щечки вдруг покрылись белизной".

Весь цикл существует в общем "интонационном поле", "вне которого изолированные от контекста стихотворения теряют часть своего эмоционального заряда" [210, 10]. Именно поэтому Высоцкий исполнял в концертах разрозненные баллады, поскольку, соединяясь, они определяли убийственно точный смысл произведения.

Композиционную форму цикла поддерживает его нумерация и графика. Первоначальный вариант (сборник "Не вышел из боя") имеет общее название, стихотворения отделяются одно от другого римскими цифрами. Вариант, приводимый в двухтомнике А. Крылова, не имеет общего названия, заглавие дано каждой песне, но состав цикла постоянен, почти не меняется, за исключением третьей баллады, графическое расположение строф.

Несмотря на то, что отдельные баллады цикла обладают собственным трехчастным строением, все же есть явная завязка всего

произведения в целом (I стихотворение, 1-я строфа), его кульминация (III стихотворение, 1-3 строфы), развязка (III, 13-15 строфы) и эпилог (III, 16-24). Тем не менее, ясно очерченная композиция каждой баллады неслучайна, поскольку общая композиция цикла строится, помимо принципа монтажа, на приеме ретардации: повторение композиционной структуры в каждой балладе есть воспроизведение общей композиции цикла и наоборот. Более того, повторяемость композиционного строения непосредственно связана с поведением героя, трижды предпринимающего отчаянные попытки спасения. Создаются три круга поведения, заставляющие вспомнить образы круговорота в творчестве Высоцкого (см. также стихотворение "Моя цыганская", анализировавшееся в первой главе).

Возникает ощущение "дурной повторяемости" бытия и благодаря сюжетному параллелизму баллад, образующих цикл. Каждая из баллад имеет свой сюжет, воспроизводящий сюжет произведения в целом. Однако благодаря обилию явных и скрытых цитат в цикле Высоцкого появляются разнородные культурные ассоциации, при взаимодействии которых в рамках цикла как "реминисцентного" текста возникают дополнительные метасюжеты [227, 18].

В тексте Высоцкого можно найти заимствование гротескно-сатирического плана типа "желтая спина ответила бесстрастно" – прием, имеющий свое начало в творчестве Салтыкова-Щедрина. В качестве примера можно привести также портреты во втором стихотворении цикла, напоминающие портреты в гостинной Собакевича или портрет Маркса в стихотворении "О дряни" Маяковского. Подобные реминисценции в точном смысле этого слова ("воспроизведение фразовой или образной конструкции из другого произведения") [116, 238] очень часто теряют индивидуальный отпечаток, превращаются в единство приема и лишь оттеняют мысль, входящую в систему нового

произведения. Но в цикле Высоцкого есть и художественные влияния, являющиеся сигналами глубинного сродства, идеологических соответствий [11, 20] – это многочисленные реминисценции из романа М.А. Булгакова "Мастер и Маргарита".

Сам Высоцкий говорил о влиянии творчества Свифта, Гоголя, в ответ на анкету 1971 года своим любимым писателем называет Булгакова. Действительно, между героями романа "Мастер и Маргарита" и циклом Высоцкого много общего. И Иван Бездомный, и безымянный герой Высоцкого попадают в сумасшедший дом. Оба они проходят процедуру осмотра, всячески ей сопротивляясь. Налицо даже сходство жестов героев:

"– Ах так?? – дико и затравленно озираясь, произнес Иван, – ну ладно же! Прощайте...", – и головой вперед он бросился в штору окна. Раздался удар, но небьющиеся стекла за шторой выдержали его, и через мгновение Иван забился в руках у санитаров" [47, 73].

"Я злую ловкость ощутил –
Пошел как на таран, –
И фельдшер еле защитил
Рентгеновский экран".

Стараются разобраться в происходящем и Бездомный, и герой Высоцкого, всячески подчеркивая собственную смелость, решительность. Отчаянная бравада – доминанта их поведения. Иванушка учиняет разгром в "Грибоедове", сопротивляется санитарам в психиатрической клинике. Герой цикла "История болезни" говорит:

"Я терт и бит, и нравом крут,
Могу – вразнос, могу – враскрут..."

Подчеркивается не то чтобы демократическое, а люмпенизированное

происхождение обоих героев. Бездомный вспоминает о дяде Федоре, пившем в Вологде запоем, герой Высоцкого говорит:

"Род мой крепкий – весь в меня, –
Правда, прадед был незрячий,
Шурин мой – белогорячий,
Но ведь шурин – не родня!"

И, наконец, обоим делают успокоительный укол.

На всей атмосфере сумасшедшего дома в цикле Высоцкого лежит отблеск фантастики романа М. Булгакова. Одно из действующих лиц – рыжеволосая чертовка, вызывающая в памяти, конечно же, образ Геллы. Даже такая нарочито земная деталь, как медный таз, трижды упомянутый в "Истории болезни", быть может, неслучайна, поскольку заставляет вспомнить кастрюлю с серной мазью в "Мастере и Маргарите". Возможны и более глубокие культурные ассоциации со сценой "Кухня ведьмы" из поэмы Гете "Фауст". Слова:

"Шабаш калился и лысел,
Пот лился горячо, –
Раздался звон – и ворон сел
На белое плечо.
И ворон крикнул: "Nevermore!"
Проворен он и прыток, –
Напоминает: прямо в морг
Выходит зал для пыток",

напоминают и о великом бале у Сатаны, и Вальпургиеву ночь на Бронкене – Лысой горе. Ворон же из одноименной баллады Э. По появляется здесь тоже неслучайно (кстати, Высоцкий прекрасно знал эту балладу, так как она входила в поэтическую ткань спектакля "Анти-миры"). Согласно христианским представлениям, вороны были спутниками черта, а ведьма в "Фаусте" спрашивает у Мефистофеля:

"Но конского при вас копыта нет,

И вороны куда, скажите мне, девались?"

[71, 139]. И лишь усугубляют обстановку современные атрибуты допроса. В "желтом доме" Высоцкого творится подлинная чертовщина. Отсюда нет выхода – только смерть, гибель, небытие. Это уже отнюдь не образцово-показательная клиника профессора Стравинского, а тюрьма, не осмотр, а пытки (см. в цикле лейтмотив игл, загоняемых в тело, упоминаемые "орудья пристрастья"). Многочисленные реминисценции усиливают ощущение смертельной опасности, грозящей герою. В этом глубинное различие между Иваном Бездомным и героем цикла Высоцкого. Если Иванушка успокаивается, становится историком, и только в ночи полнолуния ему бывает тревожно и тяжело на душе, то для героя Высоцкого подобного выхода нет. Он попал в страшное место, образ которого создается во многом благодаря роману Булгакова и тому историко-культурному пласту, который стоит за ним. [см., например, 75, 171]. Из-за обилия реминисценций сюжет цикла разрастается, становится пестрым и многоликим, играющим, словно в калейдоскопе, различными гранями смысла. Вкупе с тремя параллельными сюжетами баллад, образующих цикл, литературные реминисценции создают общий метасюжет, значительно превосходящий современный социальный смысл. Отсылки к сегодняшнему дню заземляют чертовщину, творящуюся в "желтом доме", но это только один полюс цикла. Второй же полюс – в философском подтексте романа М.А. Булгакова, в отсылках к поэме Гёте, в романтической символике баллады Э. По, возможной переключке (хотя бы тематической) с "Записками сумасшедшего" Н.В. Гоголя.

Литературные реминисценции в цикле Высоцкого не только во многом определяют сюжет, но и задают определенный масштаб повествованию. Границы произведения резко расширяются, чему немало

способствует стиль цикла. Повествование в "Истории болезни" стилистически неоднородно, как неоднородна позиция и облик действующего лица. Изредка встречаются фрагменты книжной высокой лексики: "экстаз", "зал для пыток", "белое плечо", "остался братом", "действовать во благо", "канули во мрак", "взрезайте с Богом". Вкупе с насыщенностью образной ткани цикла указанный лексический пласт восходит к романтической традиции, порождая вспышки риторики, проповеди и патетики. В этом можно видеть проявление писательской позиции автора и одну из черт образа героя, поскольку налицо соотношение с трагической основой сюжета.

Но романтические формулы, книжная лексика причудливо смешиваются с иными языковыми пластами. В повествовании звучат обращения, эллиптические конструкции, типичные для живой разговорной речи, специфически снижен смысл синекдох ("огромный лоб возник в двери"), перифраза ("очечки на цепочках" – пенсне, "отец желтухи" – Боткин), сравнительных оборотов ("вот сладкий газ в меня проник, как водка поутру"), метафор ("и кровью харкало перо в невинную бумагу"), оксюморонов ("и озарился изнутри здоровым недобром"). Они создают комический покров цикла, скрывающий его истинную сущность. Все эти стилистические особенности органично сочетаются в полиметрической форме цикла: 4Я + 3Я – 8х + 4х + 4х → 4Я + 3Я. Сюжетно-композиционному параллелизму стихотворений соответствует строфа из трех частей (8 + 4 + 4 → 4 + 4 + 4 → 4 + 4 + 4). Баллады цикла соединяются, таким образом, в единую систему, несущей конструкцией которой становится образ героя.

Высоцкий не стремится форсировать драматизм облика главного действующего лица. Напротив, перед нами, скорее, герой-шут, под балаганным поведением которого скрывается трагическая основа. Создавая его образ, Высоцкий обращается к традиции русского ско-

морощества с характерным для него балагурством [270, 74]. Одной из примечательных черт стилистики Высоцкого является словесная эквилибристика [234, 63]. В цикле "История болезни" это явление существует прежде всего на уровне грамматическом. Морфологическое жонглирование предлогами и префиксами – распространенный прием в поэзии Высоцкого (см. стих. "Татуировка"): в полубреду – в полупылу, вразнос – враскрут, на нерве – начеку, вызнать, выведать, вынут, изомнут, испоганят, изорвут; "закононое светило закатилось за стеной". Лексические значения однонаправленности и разнонаправленности все время пересекаются, переставляются, сталкиваются между собой, вступают в смысловую игру, создают каламбуры и афоризмы. Повышенная афористичность стиля объясняется использованием бессоюзия с синтаксической синонимией, переходящей порой в анафору. Подобные конструкции характерны для пословиц, кстати, также органично существующих в речи героя и подчеркивающих его ориентированность на фольклорную традицию, на поэтику скоморошества:

"Все зависит в доме оном
От тебя от самого:
Хочешь – можешь стать Буденным,
Хочешь – лошадью его!"

Интересно, что при создании подобных афоризмов используются советские штампы, взрывающиеся в речи героя новыми смыслами. Например, чрезвычайной популярностью пользовалась фраза из песни Роберта (к/ф "Дети капитана Гранта"): "Кто хочет, тот добьется". Высоцкий соединяет ее с пропагандистской формулой: "Все зависит от человека", а также неприличным анекдотом про "мочь" и "хотеть" и получает приводимый выше афоризм.

Поэт, обращаясь к традиции сказа, достигает в цикле поразитель-

тельной стилистической свободы, виртуозно меняя словесные обличья своего героя и авторского "Я". Высоцкий использует сказ как опору на различные формы коллективного сознания, чтобы, как и его великий предшественник и учитель в "Петербургских повестях", "обрести при этом связь с опытом и возможностями массовой культуры, свободной от каких-то неизбежных для литературы норм и ограничений." [164, 51]. Однако в сказе Высоцкого сохраняется живая связь с традицией высокой литературы. Так, поэт примеряет своему герою маску гоголевского иронического рассказчика [163, 86-87, 106-110 и др.], и она оказывается ему в пору. Достаточно вспомнить, как герой восхищается портретами ученых, висящими в сумасшедшем доме:

"Хорошо, что вас, светила, всех повесили на стенку –
Я за вами, дорогие, как за каменной стеной:
На Вишневского надеюсь, уповаю на Бурденку, –
Подтвердят, что не душевно, а духовно я больной!"

Создание образа героя идет по одному из путей воссоединения с культурой, строительству ее из осколков, обломков прошлого и современной массовой продукции, о чем уже шла речь выше. Но это не эклектическое соединение разрозненных кусков. Герой-шут, воплощающий в себе массовое сознание, и возвышенный романтик оказываются неразрывно связанными психологически, изнутри. Замечательным примером такой внутренней спаянности является фраза:

"Я лег на сгибе бытия,
На полдороге к бездне, –
И вся история моя –
История болезни".

Начинается она "высоким штилем" и затем словно срывается в шутовство, буффонаду. Но это буффонада романтика, соотносящего свое бытие со всей Вселенной, героя, стоящего на грани жизни и смерти.

Это и есть художественное воплощение того типа неклассического трагического сознания, усугубленного условиями существования в тоталитарном обществе, о котором говорилось во введении. Подобный менталитет воспроизводится в цикле "История болезни", определяя его трагифарсовую природу.

Бравада и отчаянье существуют на всех уровнях структуры цикла, от фоники до проблематики. Так, в качестве одной из важнейших циклообразующих связей является лейтмотив звука. В произведении постоянно звучат два тона. Прежде всего слышен ерничавший голос героя. Он смешивается с ёканьем внутренних органов, харканьем, визгом, криками боли и ужаса, последним "прости", шепотом безысходности (см., например, аллитерацию [ш] в строфе:

"Идешь, бывало, и поешь,
Общаешься с людьми,
И вдруг – *на* стол тебя, под нож, –
Допелся, черт возьми!..")

Тон противоположной строфы подчеркнуто сдержан и серьезен: бесстрастные заключения, "любезные" советы, хитрые и осторожные предположения:

"Доктор мой не лыком шит –
Он хитер и осторожен:
"Да, вы правы, но возможен
Ход обратный", – говорит."

Звуки, идущие со стороны противника, подчеркнуто приглушены: "вздохнул осатанело", "кряхтел", "бесстрастно ответил". Возникает единая интонация серьезности и сдержанности. Только один раз раздается крик, когда опасность со стороны героя действительно становится нешуточной:

"И горлом – кровь, и не уймешь –

Залью хоть всю Россию, –

И крик: "На стол его, под нож!

Наркоз! Анестезию!"

Но серьезный тон, противопоставленный интонационному богатству речи героя, не терпит поражения в цикле. Он не только присутствует на равных с голосом героя, но и открыто звучит в конце цикла, подводя его итоги. Тон сдержанности, безусловно, вызывает ассоциации с порождаемой тоталитарным обществом нарочитой серьезностью официальной речи, скупой, постной или наигранно бодрой. Эта серьезность не только устрашала, требовала и запрещала. Она создавала также иллюзию защищенности и обеспеченности. Так и в цикле "История болезни" голосом врача настойчиво внушается герою мысль о бесполезности его действий, желание забыться, успокоиться.

Однако герой Высоцкого – правдоискатель, чувствующий ответственность не только за свою судьбу, но и за жизнь других. Отсюда обращение к невесте откуда взявшейся "сестренке", крик-завешание: "Скажите всем, кого я знал: я им остался братом!" (см. балладу "Он не вернулся из боя"). Действия героя направлены не только на спасение России, как в балладе "Купола", но речь идет о мировой истории в целом. Неслучайно говорится в конце цикла о болезни самого Создателя, о недуге, поразившем Адама и Еву и даже змея-искусителя, о хронически больном человечестве. Воистину "История болезни" – цикл "последних вопросов" перед угрозой бытия, перед ликом смерти. "Желтый дом" оказывается полным тайных сил, грозных предзнаменований, подспудного движения к вселенской катастрофе. Неслучаен наступивший мрак в последней балладе цикла. Это предвестие "последних времен", "конца света". На всем цикле лежит отблеск эсхатологизма, неотделимого от авторской концепции

изображаемого. Выше уже говорилось о мифологических представлениях, переосмысленных в поэзии Высоцкого. "История болезни" – новый пример мифологизации привычных представлений, облика героя и даже его речи.

Мифологизация осуществляется здесь в форме намеков, проступает отдельными бликами, суггестивно. Она приглушена авторской иронией, простодушием образа героя. Но все это способствует утверждению "некнижного, жизненного отношения" к мифу, безусловности мифологического подтекста, открытию "мифологических первооснов... в самых обыденных бытовых вещах и представлениях" [126, 4, 881].

Уже само колебание между устным и письменным словом, подвижность границ между различными ликами и речевыми манерами повествователя связаны с мифологизацией [164, 70-71]. Правда о мире и поведении человека в нем утверждается в цикле завуалированно, не в виде четких формулировок, а путем обращения к фольклорному сознанию, к его мифологической основе. Так, обращает на себя внимание обилие фразеологизмов в речи героя: "мять бока", "от корней волос до пят", "губы на замок", "войти в раж", "голый, как сокол", "шмыг да шмыг", "держусь начеку", "взят в тиски", "пробовать на ощупь", "подымаю хвост", "подведя черту" – вот только перечень фразеологизмов первого стихотворения. В мифологизированной атмосфере цикла реализуются не только их лексические значения, но и восстанавливаются древнейшие смыслы, позволяющие судить об истинных намерениях героя. Неслучайно, например, усиление фразеологизма "здоров, как бык" ("Я был здоров, здоров, как бык, как целых два быка...").

Герои, титаны, боги в мифологических представлениях нередко соотносились с образом быка. Можно вспомнить Аписа – египетского

бога плодородия в образе быка, балтийского бога загробного мира и скота Велса (слав. Велес, Волос), Зевса, нередко принимающего облик быка (в похищении Европы, например) как зооморфного воплощения самого бога. Быком может становиться Посейдон, постоянный помощник Шивы — бык Пандин. Быки считались священными животными (быки Гелиоса, быки Посейдона). Они символизировали мощь и силу наравне с образом льва, (Аяксы сравниваются с двумя могущественными львами или быками). Бык — самый страшный соперник в поединке ("Гильгамеш и небесный бык", Геракл, одолевший критского быка, миф о Минотавре). В гаданиях, ведовстве бык предвещал богатство и военную мощь (так происходит в колдовстве Дидоны о будущем Карфагена). Бык — одно из животных, находящихся у ствола мирового дерева, воплощающего деление на космические зоны, то есть бык соединяет небо и землю. И даже образы херувимов имеют параллели с широко распространенными на Ближнем Востоке образами антропоморфных-зооморфных существ с охранительной функцией, сочетающих черты человека, птицы, быка и льва [см. 176]. Сравнением главного героя цикла Высоцкого с быком подчеркивается особая сила героя, неиссякаемые запасы его жизненной мощи. Но бык наряду со своей божественной природой имел и другую ипостась. Это самое распространенное жертвенное животное, неслучайно античная трагедия возникла из культа Диониса, могущего принимать облик быка. Сравнение с быком героя цикла Высоцкого указывает на двойной его облик: это и подвижник, стремящийся спасти весь мир, и мученик, жертва. Такой тип героя поэзии Высоцкого рассматривался нами на примере баллады "Купола", но в цикле "История болезни" он приобретает новое качество. Возможности установить утраченные непосредственные отношения между героем и окружающей действительностью на путях воссоединения с другими людьми, с культу-

рой, испробованные ранее в балладе, оказываются недостаточными для цикла. В стихийных поисках истины поэт обращается к опыту народной смеховой культуры. Гротескный лейтмотив цикла чрезвычайно важен для понимания характера героя.

Это образы, связанные с телом, прежде всего со ртом: "во весь свой пересохший рот я скалюсь, старый шут", "я ухмыляюсь красным ртом, как на манеже шут". По сути дела, все лицо героя цикла Высоцкого сведено к разинутому или, напротив, наглухо сомкнутому рту ("сухие губы на замок"). М. Бахтин писал: "Разинутый рот (глотка и зубы) – один из центральных узловых образов народно-праздничной системы. Недаром резкое преувеличение рта – основной традиционный прием внешнего оформления комического облика: комических масок, всевозможных "веселых страшилищ" карнавала..." [28, 360]. Гротескный образ разинутого рта получает широкое распространение в литературе (Рабле, Гоголь), приобретает особый смысл и значение в изобразительном искусстве (графика экспрессионистов) и в театре.

Лейтмотив разинутого рта в сочетании с трагедией истязаемого героя-безумца получает новый смысл в цикле Высоцкого. Необходимо обратить внимание на то, что гротескные формы тела вообще преобладают в произведении. Это больное, умирающее тело:

"Я был и слаб, и уязвим,
Дрожал всем существом своим,
Кровоточил своим больным,
Истерзанным нутром".

Тело героя подвергается разъятию на части (хотя бы и словесно):

"Вот в пальцах цепких и худых
Смешно задергался кадык,
Нажали в пах, потом под дых,

На печень – бедолагу..."

В тексте содержатся особые указания на обособленные гротескные внутренние органы ("и гноем брызнуло из глаз,
и булькнула трахея" и т.д.).

Это тело собираются поджаривать на огне, дабы вынудить истину:

"Ведь скоро пятки станут жечь,
Чтоб я захохотал".

Важно, что в качестве признания под пытками из тела героя пытаются извлечь смех. Далее следует уточнение смысла подобного действия. Высоцкий актуализирует корень -ду-//-ды- (современный вариант -душ-, -дыш-, -дох-) в ряде контекстуально соположенных слов в 14-15 строфах первой баллады. Это этимологически родственные слова: "душа" – "дыши" – "выдохни" – "вздохнешь". Такое множество слов, этимологически родственных со словом "душа", не случайно у Высоцкого. Противопоставление духовности и бездуховности – традиционная антитеза романтической поэзии. Поэт, используя метод этимологической регенерации, доходит до истоков слова, как и в "Куполах" (та же тематическая группа слов, это одна из циклообразующих стилистических связей творчества поэта). Затем происходит сближение в поэтическом контексте слов "захохотал", "душа", "дыши", "пересохший" (рот). Смех, таким образом, – это сама душа, дыхание, жизненная сила, которую пытаются изгнать из тела героя. Подобный образ смеха позволяет разъяснить до конца гротескную концепцию тела в цикле Высоцкого.

Существует огромная литература, связанная с историей смеха (от "Гиппократова романа" до работ А. Бергсона и В. Проппа). Отношение к смеху менялось на протяжении веков. В настоящей работе невозможно, да и не ставится целью привести все имеющиеся точки зрения на роль смеха в те или иные эпохи.

Говоря о русской литературе, нельзя не сказать о самом значительном явлении смеховой культуры нашего времени — творчестве Гоголя. М. Бахтин показал глубокую связь гоголевского смеха с народной смеховой культурой [27]. Под явным влиянием миросозерцательного и универсального характера смеха Гоголя развивается творчество М. Булгакова, человека обширной литературной эрудиции, чрезвычайно чуткого к слову. Салтыков-Щедрин, Чехов, Аверченко, Тэффи, Саша Черный, безусловно, определяли во многом стиль не только "Мастера и Маргариты", но и других произведений сатирической направленности в XX веке. Высоцкий в своем творчестве как бы подхватывает нить живого, вольного слова, идущую от народной смеховой культуры к Гоголю, к литературе "серебряного века", к Булгакову, Зощенко, Платонову, трагифарсовой поэме "Теркин на том свете" А. Твардовского, нить, насильственно оборванную в русской литературе (достаточно вспомнить репрессии, которым подверглись обэриуты, ждановские указы и т. д.) .

Уже в конце 50-х — начале 60-х годов XX века особенно острым было ощущение необходимости борьбы с "мертвыми овнешняющими пластиками языка" [27, 532]. Этим во многом можно объяснить широкое распространение народных блатных песен, появление стилизаций Э. Неизвестного ("Великий наш русский писатель..."), песен Ю. Алешковского, криминального цикла самого Высоцкого и других проявлений желания освободиться от жесткой навязываемой речевой формы. К 70-м годам процесс создания "языка осуществившейся утопии" [162] был в основном завершен, но лингвистическое сопротивление тоталитарному прессу уже было велико. Роль Высоцкого в детонации литературного и языкового взрыва нельзя преуменьшить, . Ю. Борев писал о необходимости смеяться над тем, что страшно, что пугает, над трагедией, становящейся своей противоположностью благодаря

смеху [43]. Это и делает Высоцкий в трагифарсовых циклах. Он идет своим, может быть, очень традиционным, но необходимым путем, без которого невозможно восстановить связь времен.

Смех универсален в творчестве поэта, направлен на все стороны советской действительности: от поездки на ВДНХ до "помощи" ученых на картошке, от спортивных достижений до мечты о всемирном господстве, вложенной в уста зека. Опасность такого смеха была очевидна, как и явная его связь со свободой. Смех побеждает страх перед миром, освобождает душу и тело, безбоязненно раскрывает правду. Он противостоит лжи и восхвалению, лести и лицемерию. Смех "освобождает не только от внешней цензуры, но, прежде всего, от большого внутреннего цензора, от тысячелетиями воспитанного в человеке страха перед священным, перед авторитарным запретом, перед прошлым, перед властью" [107-108]. Смех как внешняя защитная форма оберегает и своего творца, то есть самого поэта. Об этом, как и об общественном значении шута, писал А. Веселовский [цит. по 28, 107]. Однако нельзя сказать, что Высоцкий разрушил страх перед властью целиком и полностью. Он имел право говорить правду, как может это делать шут, он не был разрешен или запрещен, как скоморох (хотя, возможно, отсвет былого запрета на скоморошество лежал на судьбе Высоцкого). Творчество Высоцкого, как и его собственная личность, — плоть от плоти своего времени, поэтому в чем-то прав М. Дейч, написавший о благополучии поэта. Попытки нарушить законы эпохи чаще всего бесполезны, но можно попытаться сделать это в форме художественной.

Неоднократно указывалось исследователями на традиции поэзии скоморохов в творчестве Высоцкого. Приводились такого рода примеры и в настоящей работе. В качестве дополнения надо сказать еще о "раешном" или "сказовом" стихе цикла "История болезни" с харак-

терной для произведений русского скоморошества смысловой рифмой, производящей комический эффект [140, 363]: "с глазу на глаз – диагноз, скор – приговор"; "стальное – параноя, стилет – паралет", "не уймешь – под нож, Россию – анестезию", "давно – больно – оно – обречено" и т.д. Столь многочисленные примеры обращения к традициям древнерусских произведений сатирической направленности неслучайны. Необходимо вспомнить вообще об авторской концепции представлять своего героя, от лица которого ведется повествование, неудачником, потешающим собой, своим жалким положением. Подобное снижение образа, саморазоблачение, "валяние дурака" характерно для древнерусской литературы (см. "Моление" и "Слово" Даниила Заточника). Оно дает возможность быть свободным в смехе. Таким путем создается "авторский образ" скомороха, необходимый для его "смеховой работы", которая состоит в том, чтобы "дурить" и "воздурять" все существующее. Это "раздевающий" смех, смех, обнажающий правду, отсюда образ нагого тела в скоморошестве (см. в цикле Высоцкого; "лежу я голый как сокол") [140, 347, 357]. Скоморошеский смех выворачивал мир наизнанку, как в "Службе кабаку" или "Калязинской челобитной", где церковь оказывается кабаком (ср. с "Моей цыганской" Высоцкого) для того, чтобы показать зло и нереальность существования в подобной действительности. Двуплановость изображения была изначально заданной в таких произведениях. Миру действительному противопоставлялся мир антикультуры юродивого, оказывающийся истинным, предполагающим наличие идеала [140, 345, 358-362]. Два мира существуют и в цикле Высоцкого, о чем уже шла речь выше.

Поэт стремится не только сопоставить антиномичные способы существования, но заставить их активно взаимодействовать, преодолевая тем самым хаос бытия. Обращает на себя внимание следующая

строфа:

"Вдруг словно канули во мрак
Портреты и врачи,
Жар от меня струится как
От доменной печи".

Хаос в мифологических представлениях конкретизируется как мрак или бездна (также упоминаемая в цикле). Превращение хаоса в космос оказывается переходом от тьмы к свету. Герой цикла пытается преобразить мир сиянием, исходящим от него, принести себя в жертву для изменения создавшегося положения (мифологический сюжет создания мира из тела убитого живого существа). И если вспомнить о том, что в ряде космогонии господствует представление о мире как о космическом человеческом теле, представление, в котором соединяются в единое целое макро- и микрокосмос [169, 206, 202-203, 213], то становится понятным обращение к форме материально-телесных гротескных образов народной смеховой культуры.

В происходящем с героем цикла Высоцкого можно найти все признаки одного из основных актов в жизни гротескного тела: агонии-издыхания в его гротескно-комическом выражении (вытаращенные глаза, предсмертные хрипы и т.д.). Из героя исходит вся телесная влага (гной, кровь, воздух), все космические стихии. Это тело, открытое миру, готовое породить какое-то новое качество [28, 398]. Полная открытость тела и души – вот стремление героя. Но это уже не комическая игра в смерть – воскрешение, она не может окончиться торжеством добра, как в средневековых мистериях [28, 384-387]. Герой Высоцкого жертвует собой, истекает кровью намеренно, дабы восстановить равновесие мировых сил. Однако если раньше жертва могла умилостивить богов и спасти человека, то в цикле Высоцкого

выясняется, что она бессмысленна. Героя спасают, зашивают его тело, останавливают кровь и объясняют ему ненужность его поступков. Попытки создания космоса оказываются тщетными. Конец света – это словосочетание можно понимать буквально по отношению к происходящему в цикле. Кровь и плоть героя, сама его жизнь бесполезны, его силы растрочены попусту. И это более страшная трагедия, чем, скажем, трагедия античная.

Гротескная концепция тела в цикле Высоцкого оборачивается своей противоположностью, получает новое воплощение. Еще в "Гиппократовом романе" в образах гротескного тела говорилось об амбивалентности мудрости и безумия, о рождении новой мудрости. Тело героя цикла Высоцкого ничего не порождает, общее безумие одерживает верх, и ничто уже не в состоянии помочь найти истину. Именно поэтому намеренно смешиваются в речи врача "высокая болезнь" героя с мировой историей убийств, отравлений, искушений. Точный диагноз губителен для всеобщего нравственного релятивизма, поэтому необходимо любыми способами усмирить героя. Ему говорится о полезности покоя – извечный рецепт, прописываемый безумцам в мировой литературе от Дон Кихота и Гамлета до булгаковского Мастера. Но это не тот покой, который дает душевное равновесие. Он несет лишь забвение, отсутствие желаний, пустоту. Неслучайно покой в поэзии Высоцкого чаще всего связан с образами замкнутости в оболочке, будь, то гипсовые оковы ("Баллада о гипсе" (1972)), мрамор памятника ("Памятник" (1973)), собственное пустое тело ("Баллада об оружии" (,1973), "Я не успел (Тоска по романтике)" (1973): "Болтаюсь сам в себе, как камень в торбе,

И силуюсь разорваться на куски..."), цикл "История болезни"). О подобном ощущении регламентированной жизни в тоталитарном государстве писал М. Мамардашвили, как уже указывалось

выше (см. введение). Поэтому обращение Высоцкого к гротескной концепции тела весьма знаменательно. Это поиск нового способа художественного преодоления трагизма бытия путем разрушения навязываемых форм. Даже если подобный метод смертельно опасен или нерезультативен, он все же чрезвычайно важен, поскольку создает прецедент свободного волеизъявления.

В целом путь шута – героя цикла "История болезни" – оказывается замкнутым кругом, возвращающим в мир фальшивых истин, как в стихотворении "Мой Гамлет" (1972):

"Но гениальный всплеск похож на бред,
В рожденье смерть проглядывает косо.
А мы все ставим каверзный ответ
И не находим нужного вопроса."

Образ главного героя цикла все время двоится, шут и Гамлет соединяются в одном лице, чему способствует одновременное звучание трагического и буффонного тонов в произведении. Столь странное сочетание имеет, пожалуй, единственную аналогию, заставляющую вспомнить о циклическом развитии литературы [см. 66], – творчество Франсуа Вийона. Точных свидетельств о знании Высоцким поэзии Вийона нет, хотя можно сделать подобное предположение, поскольку в распоряжении поэта были знаменитые домашние библиотеки А. Синявского, А. Утевского, свое тщательно отобранное собрание. Налицо явные переключки в отдельных разрабатываемых темах, таких, как тема судьбы ("Баллада судьбы" Ф. Вийона – "Песня о судьбе" В. Высоцкого), тема смерти от любви ("Баллада последняя – цикл "Часов, минут, секунд – нули...", "И пробил час – и день возник"), в образах гротескного тела ("Баллада – восхваление Парижского суда", "Спор Сердца и Тела Вийона" – анализируемый цикл Высоцкого) и т.д. Гораздо важнее оказывается сложный тон произведе-

ний обоих авторов, в котором соединяется патетика и буффонада. Объяснить подобное сочетание можно, лишь обратившись к традициям народной смеховой культуры в творчестве поэтов столь разных эпох.

Особая притягательность обоих поэтических индивидуальностей заключается прежде всего в трагическом их освещении, в том, что художник в таких случаях выступает в роли шута. "Но жизнь шута, скомороха всегда забавна и должна быть забавной – лишь в сочетании с забавным его бедой и горести, его судьба могут представлять интерес для публики" [199, 43]. В мужестве перед собственной судьбой, насмешке над своим положением – своеобразное выражение человеческого достоинства. Сосуществование трагического и фарсового начал характерно для площадных действий, во многом определивших эстетику Театра на Таганке, для творчества вагантов, жонглеров, скоморохов (Укажем, что даже в сочинениях протопопа Аввакума Д. Лихачев находит сочетание высокого пафоса и буффонады [140, 409]. Можно вспомнить легенду о Тайефере-Жонглере, который в битве при Гастингсе пел смерть Роланда, подбрасывая и ловя мяч, как жонглер на арене. В легенде "Жонглер Богоматери" рассказывается о шуте, кувыркаящемся и стоящем на голове перед статуей Пречистой Девы, за что он получает похвалу и утешение. Неслучайно Франциск Ассизский называл своих духовных братьев "жонглерами Божьими". Это был взгляд на мир с точки зрения дурака, "олуха Царя небесного", взгляд, который и оказывался истинным. Так создавался образ перевернутого мира, где надежность и прочность, укорененность раз и навсегда данных законов оборачивались своими противоположностями [258, 99-101].

Высоцкий, произносивший, стоя на руках, вниз головой, монолог Галилея в спектакле по пьесе Б. Брехта, нашел возможность в

своей поэзии видеть мир с совершенно неожиданной точки зрения. Степень отчаяния и степень веселья оказывались в его творчестве, как и в произведениях Ф. Вийона, равными, что не могло не отразиться на особенностях мироощущения. Жизнь и смерть самих поэтов Начинали осознаваться как осмысленное творение, как отлично отрежесированный спектакль, как целостность. Если воспользоваться сказкой, на которую ссылается Г.К. Честертон в своем эссе о Франциске Ассизском, о человеке, который роет тоннель сквозь землю, идет все ниже и ниже, и вдруг, в один таинственный миг, уже лезет вверх, то можно сказать, что в цикле "История болезни" показана крайняя степень человеческого отчаяния. После нее возможен только путь к свету. Неблагополучие мира преодолеваемо, поскольку подчеркивается фантастичность, маскарадность, призрачность действительности, пугающая, но все же сосуществующая со смехом, дающим надежду во что бы то ни стало.

В слиянии трагедии и фарса заключается смысл авторской позиции Высоцкого, как и творчества Ф. Вийона, поэтов, до конца выдержавших роль потешников, трагических шутов. Именно по этой причине невозможно рассматривать поэзию Высоцкого в рамках того или иного художественного метода. Для того, чтобы удержаться на грани отчаяния, в ход шли любые средства: фольклорные традиции переплетались с авангардными, реализм и экспрессионизм существовали одновременно. Творчество Высоцкого – уникальный опыт эклектического, мозаичного соединения в целостный сплав разнородных словесных начал. Тип подобного трагического сознания предполагает многоголосие, взаимодействие трагического и комического, характерное для романтической иронии как мировоззрения. "Это сознание не отрицает высших ценностей, но подвергает мучительному сомнению самую возможность их реализации" [72, 68-69]. Отсюда и

пародийное начало творчества поэта, и постоянное сочетание в концертах песен трагедийного и "шуточного" (В. Высоцкий) характера как возможность разрушения границ между культурными областями, между официальной и неофициальной культурой. Музыкальная форма произведений оказывалась необходимой для подобного типа художественного мышления, давала возможность проникнуть в "невыразимое", создать значение символа [66, 396-397]. Л. Пинский написал о творчестве Ф. Вийона: "Это историческая – характерная для позднего средневековья – форма трагизма "единичного", отдельного куска жизни, в котором обнаруживается целое и человеческая жизнь как гротеск" [199, 43]. Подобная форма изображения конкретного во всех его слабостях, противоречиях, драматизме оказалась органичной для посттоталитарной культуры. Поэзия Высоцкого стала личностным проявлением массовой потребности в человеке мыслящем, страдающем, негодующем, издеваемом, а сам автор – символом открытого существования в жизни и в искусстве.

Творчество художника расценивалось исследователями завершающим этапом предшествующего литературного развития, как уже указывалось выше. Все же представляется, что благодаря индивидуальной художественной форме трагизма, адекватной эпохе, именуемой "застоем", поэзия Высоцкого оказалась необходимым переходным звеном к новому периоду литературного развития. Поэтому произведения художника не потеряли до сих пор своей актуальности.

Цикл "История болезни" был предверием последнего этапа творчества поэта, на котором особенно явственно нарастает ощущение безвыходности, замкнутости (см. "Мне скулы от досады сводит. . ." (1979), "Под деньгами на кону..." (1979 или 1980)). Усиливаются мотивы энтропии, например, в теме двойничества и судьбы, в образе героя, стремящегося разорвать замкнутый круг хотя

бы путем саморазрушения, если оказались недейственными все остальные. Это путь, намеченный ранее в поэзии М. Цветаевой ("Жив, а не умер...", "Вскрыла жилы: неостановимо...") и осуществленный в другое время и в иной форме творчества В. Высоцкого:

"Я в глотку, в вены яд себе вгоняю –

Пусть жрет, пусть сдохнет, – я перехитрил!"

("Меня опять ударило в озноб..." (1979))

"Выход есть. К исходу дня –

Вина! И прекратится толкотня,

Виденья схлынут, сердце и предсердие

Отпустит, и расплавится броня!"

("Две просьбы", 1 июня 1980 г.)

Столь страшный способ поэтического существования обострял зрение, давал возможность увидеть тот волосок, на котором подвешен мир, обрести целостность взгляда, веру в наличие идеала.

Пусть этот идеал не определен, но все же он существует:

"Но знаю я, что лживо, а что свято,

Я понял это все-таки давно.

Мой путь один, всего один, ребята, –

Мне выбора, по счастью, не дано."

("Мой черный человек в костюме

сером.", (1979 или 1980))

"Чту Фауста ли, Дориана Грея ли,

Но чтобы душу – дьяволу, – ни-ни!

Зачем цыганки мне гадать затеяли?

День смерти уточнили мне они...

Ты эту дату, Боже, сохрани, –

Не отмечай в своем календаре, или
В последний миг возьми и измени,
Чтоб я не ждал, чтоб вороны не реяли
И чтобы агнцы жалобно не блеяли,
Чтоб люди не хихикали в тени, –
От них от всех, о Боже, охраняй –
Скорее, ибо душу мне они
Сомненьями и страхами засеяли?"

("Две просьбы").

Нравственный абсолют оказывается реальным наряду с трагизмом, ерничаньем, фарсом на грани бытия и небытия. Это дает возможность предположить наличие гармонии в хаосе объединяющихся и разбегающихся миров Высоцкого. Такая неустойчивость художественной Вселенной есть знак ее изменчивости, нестабильности, наступающего переходного времени. Неслучайно И. Бродский в одном из первых фильмов, посвященных памяти художника (США, 1981 г.), говорил о том, что мы даже не представляем себе, какая это потеря для русского языка – смерть Владимира Высоцкого. В интервью "Независимой газете" (июнь 1991 г.) И. Бродский подчеркивал: "Я думаю, что это был невероятно талантливый человек, невероятно одаренный – совершенно замечательный стихотворец. Рифмы его абсолютно феноменальны" [197, 6]. С полным основанием теперь можно сказать, что Высоцкий во многом определил язык эпохи, кстати, не окончившейся и по сей день. Доказательство тому – многочисленные газетные заголовки, цитирующие песни поэта (в этом отношении показателен опыт ГКЦМ В.С. Высоцкого, обобщающий подобный материал).

Очевидно, трагические шуты поэзии Высоцкого, наряду с героями-мучениками, имеют глубокую укорененность в национальном массовом сознании, как образы, связанные с представлениями о сво-

бедной, неподчиненной никаким формальным законам "живой жизни", о гармоническом человеческом существовании, не исключающем внутренних противоречий.

Так в сознательно организованном литературном контексте создается специфическая художественная противоречивая целостность, находится новый путь преодоления трагического одиночества, появляется герой-буффон и Гамлет одновременно. Показательно, что смешение трагедии и фарса нарастает в произведениях более позднего периода. Циклы балладного облика чаще всего носят характер или комический, или трагический, хотя элементы трагифарса могут присутствовать, как в цикле "Песня автозавистника" – "Песня автомобилиста", где комическое и трагическое соединяются во взаимодействии двух взглядов, двух отношений к проблеме "материальное и духовное, человек и вещь". В подобных циклах находится новое, диалектическое, а не антиномическое разрешение этого вопроса: человек своей жизнью и смертью может изменить самую природу предметного мира, что является явным открытием Высоцкого в освещении традиционной темы русской литературы.

По мере эволюции творчества поэта происходит упрочение сюжетно-композиционных и ассоциативных связей, образуется поэмообразная структура цикла трагифарсового содержания. Смещение патетики и буффонады углубляется (та же динамика наблюдается в отдельных стихотворениях). Это наиболее личная, интимная поэзия Высоцкого, здесь отчаяние, сознание собственной слабости все больше переплетаются с шутовством на грани смерти. Особенно явно это проявляется в так называемых "вторичных" циклах, где между песнями лежит промежуток в десять-одиннадцать лет. Таковы "Охота на волков" – "Конец охоты на волков", "Москва – Одесса" – "Через десять лет". Трагифарсовые циклы с их специфическим соче-

танием двух равноправных тонов, героем – трагическим шутком – безусловное поэтическое достижение Высоцкого, внезапная переключка через пять веков с голосом великого Франсуа Вийона. Трагифарсовые циклы наиболее характерны для стиля Высоцкого, для мировосприятия художника в целом.

Заключение.

Поэзия Высоцкого стала воплощением индивидуальной формы трагизма, в которой обнаруживается аффектированное отражение посттоталитарного сознания как целого во всей его противоречивости. Тип трагического мироощущения художника сопоставляется с романтической иронией как мировоззрением, со спецификой изображения персонажей Ф.М. Достоевского, менталитетом, характерным для авангарда 10–20-х годов XX века. В новых конкретно-исторических условиях поэтическое балансирование на краю нигилистической пропасти оказывается результативным для поиска идеала. Его наличие не отрицается, но подвергается постоянному сомнению вследствие утраты традиционных ценностных ориентиров и предлагаемой вместо них официальной аксиологической системы. Песни Высоцкого становятся способом разрушения навязываемых догм в литературе, возможностью находиться в речевом экстремальном состоянии, преодолевая тем самым замкнутость личности в государственной ячейке. Трагическое в его творчестве является не только характеристикой психологического состояния художника, но и формообразующим элементом.

Под воздействием трагического мироощущения художника складывается жанровая система его поэзии. Ведущими формами в ней становятся баллада и цикл как наиболее соответствующие общему романтическому настрою творчества Высоцкого.

Выражением катастрофического сознания автора является прежде всего баллада, рассматриваемая в контексте развития жанра в конце 50 – 70-х годов. Ее распространенность в поэзии Высоцкого свидетельствует о подходе к действительности с точки зрения поисков в ней героического начала, острых драматических ситуаций,

трагических противоречий. По мере эволюции творчества художника появляются все новые модификации жанра: "блатные", "военные", "о поколении" или исторические, философские, сатирические, трагифарсовые баллады, баллады-аллегии, баллады-притчи. Столь разветвленной балладной системы нет ни у одного современного поэта. Высоцкий – балладный поэт по складу своего дарования, создавший шедевры этого жанра наряду с системой собственных клише, сделавшей его произведения также и принадлежностью массовой культуры.

В поэзии Высоцкого наблюдается явное обновление жанра, выявляемое, прежде всего, в расширении тематики, в усилении трагической интонации типологических мотивов изображения картины мира. Антиномии движения и неподвижности в творчестве художника, рассматриваемые на примере оппозиции "дорога – дом" как основной пространственной модели в русской литературе, свидетельствовали о нарастании деструктивных моментов, воцарении в мире метафизического "бездомья". Закономерно появляются обновленные мотивы идеи "вечного возвращения" (метафоры слепой толпы, "человека без лица", обесцвеченного мира, замкнутого круга). Особенно показательны в этом отношении образы стихий. Они получают в поэзии Высоцкого не только право на существование, утраченное в предшествующий период развития советской литературы, но и свой прежний фольклорный амбивалентный характер. Наличие образов стихий свидетельствовало о катастрофизме авторского сознания. В соединении с образом "бездомья" возможно говорить о восприятии мира в балладах Высоцкого как хаоса ничем не сдерживаемых сил. Одновременно существование образов стихий давало возможность освобождения от принятых норм литературного творчества, обретения человеком ощущения "живой жизни". Так создавалась мифологизированная картина мира героя баллад Высоцкого.

Подобные содержательные изменения неминуемо приводили к качественным сдвигам в структуре жанра. Высоцкий возвращает балладе культ события, сущность которого – трагический конфликт – имеет характер общечеловеческий. Это событие объективировано по законам жанра и одновременно приближено к слушателю-читателю, поскольку герои баллад Высоцкого – типичные персонажи советской поэзии. Диалог между привычными представлениями о подобных героях и происходящим в стихотворениях Высоцкого давал возможность разоблачения сложившихся в советской литературе официальных моделей поведения. Сосредоточенность баллады Высоцкого на основном конфликте определяет композицию произведений, чаще всего трехчастную. Сконцентрированность фабулы, ее динамическое развитие наряду со специфической балладной фрагментарностью, очищение сюжета от побочных линий – подобные изменения эпического начала приводили к трансформации характера лиризма.

В балладах Высоцкого преодолевается лирическая замкнутость жанра. Пространство баллады становится сродни открытости мифа, столь разные герои – представители всех социальных слоев – действуют и утверждают самое себя здесь. Каждый из них обретает свой голос наряду с голосом автора. Возникает "поэтическое многоголосье" (Б.О. Корман), поддерживаемое самим балладным диалогом или драматизированным монологом, предполагающим собеседника, чужое сознание, что наблюдается уже в первой песне поэта – "Татуировка" (1961). В балладе Высоцкого происходит дальнейшее развитие полифонической структуры русской поэзии, начатое Н.А. Некрасовым и Ф.И. Тютчевым. Складывается сложный комплекс выражения авторской позиции, появляются новые типы сказовых персонажей, лирического героя.

В области "ролевой" лирики открытием Высоцкого становится

герой, представляющий собой гибрид (термин А. Жолковского) персонажа "блатной" баллады с возвышенным романтиком, "примитивный романтик". Подобный тип героя без особых представлений об идеале, нравственных ценностях оказывается наиболее соответствующим балладе как демократическому искусству в новой действительности. Люди, отчужденные в советское время от исторической и культурной традиции, стали прообразами многих персонажей Высоцкого, получивших возможность утверждения собственной личности в ходе балладного действия. Автор проводит своих героев через сложную эволюцию обретения нравственных ценностей путем личностного испытания, выявляющего суть их человеческой природы. Для этой же цели в интонационное поле "блатной" баллады вводятся литературные формулы, темы и образы, приводящие к ее эстетизации. Тем не менее герой "криминальных" песен – одиночка, не получающий возможности воссоединения с другими людьми. Поиски путей преодоления трагического одиночества персонажей обусловили появление новой группы баллад ("военные"). Стремление найти утраченный идеал определяло изменение жанровой тематики и в дальнейшем творчестве поэта.

Первой попыткой обрести целостность мира становится переосмысление типологического мотива осознания существования другого человека рядом с собой. Отныне гармония достигалась через отсутствие, смерть Другого ("Он не вернулся из боя", "Тот, который не стрелял"). В "военных" балладах Высоцкого появляется полноценный лирический герой (с 1967 – 1969 годов).

Следующий способ преодоления разобщенности с людьми – путь воссоединения с культурой, нахождения в ней аналогий поведения героев баллад как возможности преодоления трагизма существования. В настоящей работе на примере целостного анализа стихотворения "Купола" показывается, как композиция, ритмика, строфика,

образный строй, насыщенность текста аллюзиями и реминисценциями – все средства организации стиха – создают символический образ мученика, гибнущего за Россию. Мифу официальной литературы о "стальном человеке" поэт противопоставляет собственный миф о герое-жертве, основанный на архетипе национального христианского сознания. (Миф, созданный поэтом, быстро утверждается в массовой культуре благодаря также особенностям баллады как формы повышенной суггестивности). На пересечении этих двух мифов выявляется установка авторского сознания, определяющая образ лирического героя всего корпуса произведений поэта. Эта идея обретения нравственного абсолюта через страдания, выраженная с необычайной силой благодаря поэтике Высоцкого как поэтике аффекта. Отсюда ассоциация автора с его героем, ощущение целостности восприятия бытия, характерного признака романтизма, – наряду с многоголосием поэзии Высоцкого. Мир в его творчестве предстает одновременно и в постоянном изменении, и в единстве, как хорошо поставленный спектакль.

Изменение эпического и лирического начал неминуемо приводили к усилению драматического элемента. На стыке литературных родов – лирики и драмы – появляется в творчестве Высоцкого баллада-трагедия, ставшая вкладом поэта в историю жанра. Основой сюжета таких произведений становятся характерные для менталитета психологические состояния, запечатленные ранее в русской литературе, но выраженные по новому в поэзии Высоцкого при помощи традиционных фольклорных формул, литературных реминисценций и аллюзий (например, чувство тоски, маеты, попытки преодоления которого связаны с быстрым движением, пьянством и т.д. ("Моя цыганская")). Это могут быть события общенародные, общенациональные, нуждающиеся в осмыслении и покаянии ("Банька по-белому" (1968)). Чрезвычайно ин-

интересен найденный Высоцким сюжетный ход баллады-трагедии, когда совершенно исключительный случай, невероятное происшествие оказывается истинным откровением о человеке и мире ("Тот, который не стрелял" (1972)). От общего к частному, от конкретного вновь к глубоким философским выводам – таково направление эволюции баллады-трагедии в творчестве В. Высоцкого.

Для определения этой поэтической формы также рассматривается жанрообразующая роль катарсиса. Катарсис стал возможен в балладе Высоцкого вследствие одновременного действия в ней закона объективации, отчужденного балладного сознания и лирической стихии, полифонизма. Создавался внутренний диалог между страдающим героем и хором голосов остальных персонажей или с тем Другим, к которому обращено балладное повествование. Наряду с этим существовал диалог внешний между героями стихотворения и слушателями-зрителями. Так возникали условия для необходимого признака трагедии – эффекта "очищения". Музыкальное начало, полистилистика (А. Шнитке) которого соответствовала "мозаичному" балладному стилю Высоцкого, поддерживало и углубляло катарсис, способствовало увеличению суггестивности. Катарсис в балладах-трагедиях Высоцкого позволял современнику ощутить себя в ситуации испытания, в художественной форме нейтрализовать страх – необходимую составляющую жизни человека в тоталитарном обществе – и обрести хоть бы на время чувство приобщения к утраченным нравственным ценностям. Если же вспомнить о происхождении катарсиса из погребального обряда, то можно сказать, что баллады-трагедии Высоцкого, образ самого автора, ассоциирующийся с типом его героя-мученика, выполняли почти религиозную функцию. В песнях поэта нашло выражение общественная "нужда в героическом", желание искупительной жертвы, к тому же поэт иногда явно форсирует надрыв, высокие чувства,

ориентируясь на потребности публики.

Структурные изменения баллады наряду с обилием внутрижанровых модификаций приводили к поискам формы, могущей вместить все разнообразие окружающего мира. Существование многочисленных сквозных мотивов (дорога, дом, двойничество, судьба, тюрьма, сумасшедший дом, баня, охота и т.д.), тематическое объединение отдельных баллад ("блатные", "военные", "шуточные" (сатирические) и т.д.) создавали единый контекст творчества, что было необходимо для появления циклических образований. Поэзия Высоцкого во многом стала новым героическим эпосом советской жизни, создание которого непременно сопровождается процессами циклизации. Циклы Высоцкого складываются из отдельных лиро-эпических произведений (баллад, пограничных с ними жанровых образований, стихотворений сюжетного характера). Взаимодействие "малых форм" в системе цикла вызвало ощущение раздробленности современной жизни наряду с поиском путей воссоздания ее целостности, что привело Высоцкого, по аналогии с символистами рубежа XIX – XX веков, к осмыслению цикла как "противоречивой целостности". В циклах поэта, в отличие от отдельных баллад, чаще всего основанных на антиномиях авторского сознания, выявляется стремление к разрешению противоречий, диалектике отношений человека и мира. Особенно явно это наблюдается на примере романтической оппозиции "материальное – духовное, вещь – человек". Автор стремится показать два взгляда, два разнонаправленных отношения к миру, заставить их взаимодействовать и выявить таким образом глубокие внутренние противоречия. Уже в первом произведении "Два письма" (1967) – пародии на "сельские" циклы русской и советской литературы – за комическим эффектом деревенской идиллии проступают признаки разрушения, предвестники будущих циклов трагической окра-

шенности ("Очи черные" (1974)).

Диалектика отношений человека и материального мира анализируется на примере цикла "Две песни об одном воздушном бое" (1968), где лейтмотив горения является как средством создания образов друзей-летчиков, так и выражением противостояния человека и машины. Функция преобразования человеческой природы (летчики превращаются в ангелов, хранителей, пророков), заложенная в архетипе огня в славянской и индоевропейской мифологии, актуализируется и распространяется даже на неодушевленные предметы в цикле Высоцкого. "Новое слово", сказанное поэтом в области проблемы "человек и вещь", заключается в открытии возможности не только воспарить над материальным миром, но пусть даже ценой жизни героя заставить вещь служить людям, изменить ее сущность.

Структура циклов 1967 – 71 годов, основанных на проблеме "человек и вещь", строится на тематическом сопоставлении и противопоставлении двух баллад. Диалог произведений приводит к однозначности решения, несмотря на существующие внутренние противоречия, поскольку в цикле в отличие от отдельных стихотворений предполагается развитие по пути накопления фактов, кроются возможности достижения единства. Однако все же эти циклы в жанровом отношении воссоздают облик баллады вследствие не только остроты конфликта между духовным и материальным, единства лирического чувства, но и характерной балладной фрагментарности. Возникают циклы преимущественно комического или трагического характера.

На пути к циклам, приближающимся по уровню обобщения представлений о человеке и мире к поэме, Высоцкий приводит во взаимодействие комедию, фарсовые приемы и трагедию в рамках одного произведения. Поэт показывает процесс превращения человека в вещь, одновременно намечая возможности освобождения от ее власти.

В результате осмысления традиционной для русской и западно-европейской литературы темы возникает новое решение проблемы противостояния личности и безликой массы, поэта и толпы ("Песня автозавистника" – "Песня автомобилиста" (1971–1972)). Композиция произведения промежуточная между циклами балладного облика и поэмообразной структурой. Позднее усиливаются ассоциативные связи между стихотворениями, образующими цикл, складывается единая сюжетно-композиционная схема с последовательным развитием действия. Впервые это происходит в трагифарсовом цикле "История болезни" (1975–76).

В этом произведении находится иной, чем в балладах, путь преодоления трагического одиночества лирического героя. Он лишь намечен в немногочисленных отдельных трагифарсовых произведениях. Именно этот способ становится основным в цикле и наиболее характерным как для периода расцвета творчества Высоцкого, так и для заключительного его этапа.

В стихийных поисках гармонии бытия Высоцкий обращается при создании образа главного действующего лица к опыту народной смеговой культуры. В цикле переосмысливается гротескная концепция тела: выясняется, что даже разрушение собственной физической оболочки как попытки разорвать заколдованный круг вселенского безумия оказывается тщетным. Шут Высоцкого проходит гамлетовский путь исканий, переживает трагедию бесполезности героического, жертвеннического поведения в новых исторических условиях.

Однако сосуществование трагического и фарсового тонов и в сказовом облике героя, и в цикле в целом, которое можно найти по аналогии лишь в балладах Ф. Вийона, расценивается в работе как выражение авторской позиции мужества перед судьбой, насмешки над своим положением. Обращение к традиции вагантов, жонглеров, рус-

ского скоморошества, позволяло увидеть существование двух миров: официального, с устойчивыми связями и отношениями, и противоположного ему шутовского мира, оказывающегося истинным. Неблагополучие мира преодолеваемо смехом, взрывающим застойные структуры сознания. Смех в творчестве Высоцкого восстанавливал утраченные звенья в сатирической традиции русской литературы, разрушал окостеневшие языковые образования. Балагурство, буффонада, кроме того, оберегала поэта, как всегда смех оберегал шута.

Сосуществование смеха и отчаяния, трагедии и фарса давало надежду на обретение идеала, обусловившего противоречивую целостности художественного сознания Высоцкого. По этой причине соединение трагедии и фарса, лирики и иронии усиливается по мере эволюции творчества поэта, наряду с постулированием нравственного абсолюта.

Возникает вопрос об особенностях художественного метода Высоцкого. Его кажущаяся эклектичность (использование "подручного" литературного и фольклорного материала, клише массовой культуры, пропагандистских лозунгов и штампов) таит под собой монолитное основание – поиски идеала, достижение единства с людьми и миром. Романтическая "ценность идеи" переплавляет в себе, как в тигле, разнообразные стилистические куски и обломки, способствуя тем самым разрушению границ между официальной и неофициальной литературой, культурой и субкультурой. Образуется своеобразное целое – художественный метод Высоцкого, могущий быть названным романтической эклектикой в позитивном смысле. Кроме того, оперирование фольклорными и литературными образами и приемами, укорененными в национальном сознании, определяет особую узнаваемость и популярность поэзии барда.

Эстетическая ценность творчества Высоцкого заключается в

том, что благодаря типу трагического сознания, воплощаемого в нем, стало возможным в условиях вновь возникшего диалога с культурой России в 60 – 70-е годы, появления "рыночного спроса" на литературу восстановить утраченные связи в чрезвычайно доступной, популяризированной форме наряду с существованием элитарных способов в творчестве других художников. Поэзия Высоцкого, поддерживаемая ее музыкальной основой, стала символом полноты жизненного существования, реализацией массовой потребности в свободном человеке, выраженной в суггестивных формах искусства, в образах, наиболее соответствующих национальным архетипам. Так определяется место поэзии Высоцкого в историко-литературном процессе конца 60 – 70-х годов. Творчество певца с его поисками гармонии в хаосе бытия, неустойчивость художественного сознания есть признак изменчивости, брожения, переходного этапа в развитии культуры. Высоцкий определил язык эпохи, продолжающейся по сей день (см. индекс цитации в средствах массовой информации). Очевидно, и наше время не перестало нуждаться в героях.

Список литературы.

1. Высоцкий В.С. Сочинения: В 2 т. – М.: Худож. лит., 1990.
Т. 1.: Песни, – 639 с.
Т. 2: Стихотворения; Песни театра и кино; Поэма; Проза и драматургия. – 544 с.
(Произведения Высоцкого, за исключением особо оговоренных случаев, цит. по вышеуказанному изданию).
2. Высоцкий В.С. Четыре четверти пути. М.: Физкультура и спорт, 1988. – 286 с.
3. Высоцкий В.С. Не вышел из боя. – Воронеж: Центр. – Черноз. кн. изд-во, 1988. – 559 с.
4. Высоцкий В.С. Поэзия и проза. – М.: Кн.палата, 1989. – 448 с.
5. Высоцкий В.С. "Блажен, кто посетил сей мир в его минуты роковые..." – М.: Дирекция по созданию Гос. культурного центра – музея Владимира Высоцкого, 1990. – 111 с.
6. Аверинцев С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Византия. Южные славяне и древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура. – М.: Наука, 1973. – С. 43 – 50.
7. Авраменко А. Поэзия Андрея Белого: Автореф. дис... канд. филол. наук. – М., 1970. – 26 с.
8. Акимов В. От Блока до Солженицына. Судьбы русской литературы XX века (после 1917 года). Новый конспект-путеводитель. – СПб., 1993. – 164 с.
9. Альбеткова Р. Фантастические образы в русском романтизме 30-х годов XIX в. // Из истории русского романтизма. – Кемерово, 1971. – С. 83 – 100.

10. Альми И. Лирика Е.А. Баратынского: Автореф. дис... канд. филол. наук. — Л., 1970. — 18 с.
11. Альми И. Роман М. Булгакова "Мастер и Маргарита" и традиции русской классики // Замысел и его художественное воплощение в произведениях советских писателей. — Владимир, 1979. — С. 16—40.
12. Андреев Н. Песни-баллады в русском фольклоре // Русский фольклор. Эпическая поэзия. / Отв. ред. М. Азадовский. — М.: Сов. писатель, 1935. — С. 307 — 328.
13. Андреев Ю. Известность Владимира Высоцкого // Вопросы литературы. — 1987. — № 4. — С. 43 — 74.
14. Андреев Ю. Феномен В. Высоцкого // Высоцкий: исследования и материалы. — Воронеж: Изд-во ВГУ, 1990. — С. 3 — 23.
15. Андреев Ю. Владимир Высоцкий при жизни и после смерти // Владимир Высоцкий. Человек. Поэт. Актер. / Сост. Ю. Андреев и И. Богуславский. — М.: Прогресс, 1989. — С. 3 — 20.
16. Андреев Ю., Вайнонен Н. Наша самодеятельная песня. — М.: Знание, 1983. — 64 с.
17. Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. История учений о драме. — М.: Наука, 1967. — 455 с.
18. Аникст А. Трагедия: гармония, контрасты // Литературная газета. — 1972. — 12 января.
19. Аристотель. Сочинения: В 4 т. / Общ. ред. А. Доватура. — М.: Мысль, 1984. — Т. 4. — 830 с.
20. Астахова А. Русские былины // Русский фольклор. Эпическая поэзия. / Отв. ред. М. Азадовский — М.: Сов. писатель, 1935. — С. 30 — 49.
21. Ахмадулина В. Слово о Высоцком // Щит и меч. — 1992. — 23 января. — С. 14.

22. Бакус Л. Песенная лирика С. Есенина (К проблеме соотношения лирического стихотворения и лирической песни) : Дис... канд. филол. наук: 10.01.02. — М., 1972. — 204 с. — Библиогр.: С. 191 — 204.
23. Балашов Д. История развития жанра русской баллады. — Петрозаводск: Карельское книжное изд-во, 1966. — 72 с.
24. Баранова Т. "Я пою от имени всех..." // Вопросы литературы. — 1987. — # 4. — С. 75 — 102.
25. Бартошевич А. Живая плоть трагедии // Советская культура. — 1971. — 14 декабря. — С. 3.
26. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. — Изд. 3-е. — М.: Худож. лит., 1972. — 470 с.
27. Бахтин М. Рабле и Гоголь // Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — 2-е изд. — М.: Худож. лит., 1990. — С. 526 — 536.
28. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — 2-е изд. — М.: Худож. лит., 1990. — 543 с.
29. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. — изд. 2-е. — М.: Искусство, 1986. — 445 с.
30. Белая Г. Авангард как богоборчество // Вопросы литературы. — 1992. — Вып. III. — С. 115 — 124.
31. Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. — М.: Изд-во АН СССР, 1954. — Т. 5. — 863 с.
32. Белов С. Роман Ф.М. Достоевского "Преступление и наказание": Комментар. Кн. для учителя / Под ред. Д. Лихачева. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Просвещение, 1984. — 240 с.
33. Белошевская Л. Некоторые проблемы изучения и перевода поэзии Вл. Высоцкого на чешский язык в их взаимосвязи // Ceskoslovens-

- ka risistika. – 1989. – XXXIV, № .5. – 270 – 274.
34. Беляева-Конеген С., Пригов Д. "Абстракционисты и пидарасы." // Независимая газета. – 1992. – 18 февраля. – С. 8.
35. Вельская Л. О сюжетно-композиционном единстве лирического цикла ("Персидские мотивы" С. Есенина) // Сюжетосложение в русской литературе. – Даугавпилс, 1980. – С. 97 – 105.
36. Бердникова О., Муценко Е. "Среди нехоженных дорог – одна моя..." (Тема судьбы в поэзии В.С. Высоцкого) // Высоцкий: исследования и материалы. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 1990. – С. 52 – 65.
37. Бердяев Н. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // О России и русской философской культуре. Философы русского послеоктябрьского зарубежья. – М.: Наука, 1990. – С. 43 – 271.
38. Бетаки В. Галич и русские барды//Континент. – 1978. – № 16. – С. 349 – 353.
39. Бирюкова С. Б. Окуджава, В. Высоцкий и традиции авторской песни на эстраде: Автореф. дис... канд. искусствоведения. – М., 1990. – 22 с.
40. Бирюкова С. Спасите наши души. Окуджава – Высоцкий – бард-рок. – Тамбов, 1990. – 70 с.
41. Блок А. Собр. соч. В 8 т. – М.–Л.: ГИХЛ, 1962. – Т. 5. – 799 с.
42. Бодров М. Циклы стихотворений В.В. Маяковского "Путешествия" (1924 – 1926): Автореф. дис... канд. филол. наук. – М., 1976. – 22 с.
43. Боров Ю. О трагическом. – М.: Сов. писатель, 1961. – 392 с.
44. Бородулин В. "По эту сторону добра и зла" (Владимир Высоцкий как носитель новой национальной ментальности) // Вагант. Приг-

- ложение. – 1991. – № 5. – С. 12 – 16.
45. Бочаров С. Поэтика Пушкина. Очерки. – М.: Наука, 1974. – 207 с.
46. Бродский И. Форма времени: Стихотворения, эссе, пьесы: В 2 т. / Сост. В. Уфлянд. – Мн.: Эридан, 1992. – Т. 2. – 480 с.
47. Булгаков М. Избранное. – М.: Худож. лит., 1983. – 480 с.
48. Булгаков С. Героизм и подвижничество // Вехи. Сборник статей о русской интеллигенции. / Репринтное воспроизведение издания 1909 года. – М.: Международная ассоциация деятелей культуры "Новое время" и журнал "Горизонт", 1990. – С. 23 – 69.
49. Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека // Театр. – 1992. – № 4.
50. Вайль П., Генис А. Шампанское и политура. О песне Владимира Высоцкого // Время и мы. – 1978. – № 3. – С. 134 – 142.
51. Великовский С. В поисках утраченного смысла: очерки литературы трагического гуманизма во Франции. – М.: Худож. лит., 1979. – 295 с.
52. Веселовский А. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989. – 406 с.
53. Влади М. Владимир, или Прерванный полет. / Пер. с фр. М. Влади и Ю. Абдуловой. – М.: Прогресс, 1989. – 176 с.
54. Власенко Т. Типология сюжетов русской романтической баллады // Проблемы типологии литературного процесса. Межвузовский сборник научных трудов. – Пермь: Пермский ун-т, 1982. – С. 25 – 28.
55. Вознесенский А. О // Новый мир. – 1982. – № 11. – С. 116 – 119.
56. Волков Р. Народные истоки творчества А.С. Пушкина (баллады и сказки) // Учен. зап. Черновицкого гос. ун-та. Серия филологических наук. Вып. 13. – Черновцы, 1960. – 238 с.

57. Волошин М. Достоевский и русская трагедия // Волошин М. Ли-
ки творчества. - Л.: Наука, 1988. - С. 362 - 374.
58. Воронова М. Стилистические средства маркировки лирического
и ролевых героев В.С. Высоцкого // Высоцкий: исследования и
материалы. - Воронеж: Изд-во ВГУ, 1990. - С. 117 - 128.
59. Выготский Л. Психология искусства. - М.: Педагогика, 1987. -
341 с.
60. Вышеславцев В. Достоевский о любви и бессмертии // О Дос-
тоевском: Творчество Достоевского в русской мысли. / Сост.
В. Борисов, А. Рогинский. - М.: Книга, 1990. - С. 398 - 406.
61. Гаевский В. Флейта Гамлета. - М.: В/О "Союзтеатр" СТД СССР,
1990. - С. 131 - 138.
62. Галковский Д. Поэзия советская. Из материалов к "Энциклопе-
дии Высоцкого" // Новый мир. - 1992. - № 5. - С. 204 - 225.
63. Галковский Д. Письмо Михаилу Шемякину. Об энциклопедии Вла-
димира Высоцкого // Независимая газета. - 1991. - 12 нояб-
ря. - С. 5.
64. Гаспаров М. Очерк истории европейского стиха. - М.: Наука,
1989. - 304 с.
65. Гаспаров М. Очерк истории русского стиха: Метрика, ритмика,
рифма, строфика. - М.: Наука, 1984. - 319 с.
66. Гачев Г. Неминуемое. Ускоренное развитие литературы. - М.: Ху-
дож. лит., 1989. - 431 с.
67. Гачев Г. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика.
Театр. - М.: Просвещение, 1968. - 303 с.
68. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. - М.: Искусство, 1971. -
Т. 3. - 621 с.
69. Георгиев Л. Владимир Высоцкий знакомый и незнакомый / Пер.
с болг. В. Викторова. - М.: Искусство, 1989. - 142 с.

70. Гершкович А. Запрещенный спектакль о Высоцком // Обозрение. — 1985. — № 17. — С. 25 — 28.
71. Гете И. В. Фауст. / Пер. с нем. Н. ХолодковскоГо. — М.: Государственное издательство детской литературы министерства просвещения РСФСР, 1956. — 352 с.
72. Гинзбург Л. Литература в поисках реальности: Статьи. Эссе. Заметки. — Л.: Сов. писатель, 1987. — 400 с.
73. Гинзбург Л. О лирике. — Изд. 2-е, доп. — Л.: Сов. писатель, 1974. — 407 с.
74. Гинзбург Л. О литературном герое. — Л.: Сов. писатель, 1979. — 222 с.
75. Гоголь и мировая литература. / Отв. ред. Ю. Манн. — М.: Наука, 1988. — 275 с.
76. Голубков С. Мир сатирического произведения. Учебное пособие по спецкурсу. — Самара, 1991. — 108 с.
77. Грехнев В. Слово и большой лирический контекст в поэзии пушкинской поры (Жуковский, Тютчев) // А.С. Пушкин. Статьи и материалы. Уч. зап. Горьковского университета, вып. 115. — Горький, 1971. — С. 3 — 11.
78. Григорьев Ап. Достоевский и Дидро // Русская литература. — 1966. — № 4. — С. 99 — 100.
79. Громов П. А. Блок, его предшественники и современники. — 2-е изд., доп. — Л.: Сов. писатель, 1986. — 598 с.
80. Гудошников Я. Мастерство Лермонтова и русский фольклор // М.Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. — Воронеж: Изд-во ВГУ, 1964. — С. 137 — 148.
81. Давыдов Ю. Этика любви и метафизика своеволия (проблемы нравственной философии). — 2-е изд., перераб. и доп. — М.: Мол. гвардия, 1989. — 317 с.

82. Дарвин М. Проблема цикла в изучении лирики. — Кемерово: Кем.ГУ, 1983. — 104 с.
83. Дейч М. Феномен Высоцкого // Я. Журнал субъективных мнений. — 1991. — № 1. — С. 78 — 81.
84. Демидова А. Он играл Гамлета... / Из воспоминаний. // Юность. — 1982. — № 6. — С. 100 — 105.
85. Джулиани Р. Жанры русского народного театра и роман М.А. Булгакова "Мастер и Маргарита" // М.А. Булгаков — драматург и художественная культура его времени: Сб. ст. / Сост. А. Нинов; науч. ред. В. Гудкова. — М.: СТД РСФСР, 1988. — С. 312 — 333.
86. Долгополов Л. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX — начала XX веков. — М. — Л.: Наука, 1964. — 189 с.
87. Долгополов Л. Стих — песня — судьба // Высоцкий: исследования и материалы. — Воронеж: Изд-во ВГУ, 1990. — С. 6 — 24.
88. Душина Л. Жанр баллады в творчестве Пушкина-лицеиста // Жанровое новаторство русской литературы конца XVIII — XIX в.в. Сборник научных работ. / Ред. А. Груздев. — Л., 1974, — С. 23 — 41.
89. Душина Л. На жанровом "переломе" от романса к балладе // XXVI Герценовские чтения. Литературоведение. Научные доклады. — Л., 1973. — С. 22 — 25.
90. Душина Л. Споры о балладе в пору становления жанра // XXVII Герценовские чтения. Литературоведение. Научные доклады. — Л., 1975. — С. 35 — 51.
91. Дынник В. Бернарт де Вентадорн и "радостная наука" трубадуров // Бернарт де Вентадорн. Песни. — М.: Наука, 1979. — С. 190 — 205.
92. Егоров В. Поэзия Аполлона Григорьева // Григорьев А. Стихотворения и поэмы. — М.: Сов. Россия, 1978. — С. 3 — 28.

93. Елина Н. Развитие англо-шотландской баллады // Английские и шотландские баллады в переводах С. Маршака. – М.: Наука, 1973. – С. 110.
94. Ермилова Е. Лирический герой поэзии 60-х годов // В поисках нового содержания: Советская литература 70-х – первой половины 80-х годов / АН СССР, ИМЛИ им. М. Горького. – М., 1989. – С. 184 – 205.
95. Ермоленко С. Баллада М.Ю. Лермонтова в истории русского балладного жанра: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Свердловск, 1983. – 220 с. – Библиогр.: С. 188 – 220.
96. Есенин С. Избранное. – Алма-Ата: Казахское государственное изд-во худож. лит., 1960. – 523 с.
97. Жигачева М. Эволюция жанра баллады в русской поэзии 60 – 80-х годов XX века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1994. – 16 с.
98. Жирмунский В. Английская народная баллада // Английские и шотландские баллады в переводах С. Маршака. – М.: Наука, 1973. – С. 87 – 103.
99. Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л.: Наука, 1977. – 407 с.
100. Житенева А. Лексико-фразеологическое своеобразие поэзии В. Высоцкого / Магнитогорский государственный педагогический институт. – Магнитогорск, 1990. – 71с. – Деп. в ИНИОН АН СССР 3.12.90.
101. Жолковский А. Влуждающие сны: Из истории русского модернизма. Сборник статей. – М.: Сов. писатель, 1992. – 432 с.
102. Зайцев В. Современная советская поэзия. – М.: Высш. шк., 1988. – 79 с.
103. Зайцев В. Черты эпохи в песне поэта (Жорж Брассенс и Вла-

- димир Высоцкий). – М.: Знание, 1990. – 64 с.
104. Золотарева О. Проблема "несобранного стихотворного цикла" 40 – 60-х г.г. XIX в.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Томск, 1982. – 17 с.
105. Золотарева О. Типы объединения лирических стихотворений в условиях перехода от жанрового к внежанровому мышлению (на материале русской поэзии первой половины XIX века). – Киев, 1988. – 20 с.
106. Золотонос М. Роман без вранья // Смена (Ленинград). – 1988. – 24 февр.
107. Золотухин В. Печаль и смех моих крылечек. – М.: Современник, 1989. – С. 190 – 195.
108. Зубова Л. Поэзия Марины Цветаевой: Лингвистический аспект. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1989. – 264 с.
109. Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия // О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли. / Сост. В. Борисов, А. Рогинский. – М.: Книга, 1990. – С. 164 – 192.
110. Иезуитова Р. Баллады в эпоху романтизма // Русский романтизм. / Ред. К. Григорян. – Л.: Наука, 1978. – 285 с. – С. 150 – 160.
111. Измайлов Н. Лирические циклы в поэзии Пушкина конца 20 – 30 г.г. // Очерки творчества Пушкина. – Л.: Наука, 1976. – С. 213 – 269.
112. Инютин В. Ироническая фантастика в произведениях В.С. Высоцкого // Высоцкий: исследования и материалы. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 1990. – С. 95 – 105.
113. Исупов К. О жанровой природе стихотворного цикла // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. Тезисы докладов

- республиканской научной конференции (12–14 октября). – Донецк, 1977. – С. 163 – 164.
114. Казаков А. "Мы многое из книжек узнаем..." Читатель Владимир Высоцкий // Книжное обозрение. – 1986. – № 52. – С. 5 – 6.
115. Карякин Ю. "Я из повиновения вышел..." // Карякин Ю. Достоевский и канун XXI века. – М.: Советский писатель, 1989. – 656 с.
116. Квятковский А. Поэтический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1966. – 375 с.
117. Кларк К. Сталинский миф о "великой семье" // Вопросы литературы. – 1992. – Вып. 1. – С. 72 – 96.
118. Клименко Е. Традиции и новаторство в английской литературе. – Л., 1961. – 187 с.
119. Коган А. Типы объединения лирических стихотворений в условиях перехода от жанрового к внежанровому мышлению (на материале русской поэзии первой половины XIX века): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Киев, 1988. – 20 с.
120. Коган А. Формы циклизации стихотворений в творчестве Тютчева // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. Тезисы докладов республиканской научной конференции (12–14 октября). – Донецк, 1977. – С. 180 – 182.
121. Колобаева Л. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX – XX в.в. – М.: Изд-во МГУ, 1990. – 336 с.
122. Комарова Г. Поэтика лирических циклов Н.П. Огарева: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1982. – 19 с.
123. Копылова Н. Фольклорная ассоциация в поэзии В.С. Высоцкого // Высоцкий: исследования и материалы. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 1990. – С. 74 – 95.

124. Корман Б. Лирика Н.А. Некрасова. – Воронеж: Изд-во ВГУ. 1964. – 391 с.
125. Коровин В. Лирические и лиро-эпические жанры в художественной системе русского романтизма: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 1982. – 30 с.
126. Краткая литературная энциклопедия. В 7 т. / Гл. ред. А. Сурков. – М.: Сов. энциклопедия, 1962. – Т. 1. – 1088 с. – Т. 5. – 976 с.
127. Кравцов Н. Романтизм в славянских литературах и фольклор // Из истории русского романтизма. – Кемерово, 1971. – С. 331 – 334.
128. Кречетова Р. Поиски единства // Театр. – 1973. – № 2. – С. 58 – 67.
129. Крымова Н. "Наша профессия – пламень страшный" // Аврора. – 1984. – № 9. – С. 125 – 139.
130. Крымова Н. О Высоцком // Аврора. – 1981. – № 8. – С. 98 – 114.
131. Крымова Н. О поэте // Аврора. – 1986. – № 9. – С. 103 – 111.
132. Кудимова М. Ученик отступника // Континент. – 1992. – 72, № 2. – С. 323 – 341.
133. Кулагина А. Русская народная баллада. Учебно-методическое пособие. – М.: Изд-во МГУ, 1977. – 104 с.
134. Кулинич А. Новаторство и традиции в русской советской поэзии 20-х годов. – Киев: Изд-во Киевского ун-та, 1967. – 376 с.
135. Лебедев Ю. Становление эпоса в русской литературе 1840 – 60-х годов (проблемы циклизации): Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Л., 1979. – 39 с.
136. Лейдерман Н., Липовецкий М. Жизнь после смерти, или Новые сведения о реализме // Новый мир. – 1993. – № 7. – С. 233 – 252.

137. Лермонтовская энциклопедия. / Гл. ред. В. Мануйлов. — М.: Советская энциклопедия, 1981. — 784 с.
138. Лихачев Д. Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей: Сад как текст. — Изд-во 2-е, испр. и доп. — СПб.: Наука. 1991. — 371 с.
139. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. — Изд. 3-е, доп. — М.: Наука, 1979. — 352 с.
140. Лихачев Д. Смех в Древней Руси // Избранные работы: В 3 т. — Л.: Худож. лит., 1987. — Т. 2. — С. 343 — 417.
141. Лобкова Н. О сюжете и ритме русской литературной баллады 1840 — 1870-х годов // Проблемы литературных жанров. Материалы научной межвузовской конференции, посвященной 50-летию образования СССР. 23–26 мая 1972 года. — Томск: Изд-во ТГУ, 1972. — С. 150 — 154.
142. Лобкова Н. Поздние баллады А. Толстого // Из истории русского романтизма. — Кемерово, 1971. — С. 132 — 141.
143. Лобкова Н. Русская баллада 40-х годов XIX века // Проблемы жанра в истории русской литературы (ЛГПИ им. Герцена, Учен. зап., т. 320) / Ред. Н. Скатов. — Л., 1969. — С. 116 — 133.
144. Лотман Ю. Анализ поэтического текста. Структура стиха. — Л.: Просвещение, 1972. — 271 с.
145. Лотман Ю. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Учен. зап. Тартусского ун-та. Труды по знаковым системам, II. — Тарту, 1965. — Вып. 181. — С. 210 — 216.
146. Лотман Ю. Проблемы византийского влияния на русскую культуру в типологическом освещении // Византия и Русь (памяти Веры Дмитриевны Лихачевой. 1937 — 1981 г. г.). Сост. Т. Князевская. — М.: Наука, 1989. — 336 с.

147. Лотман Ю. Роман А.С. Пушкина "Евгений Онегин". Комментарий: Пособие для учителя. – Л.: Просвещение, 1983. – 416 с.
148. Лосев А. Бытие – имя – космос. – М.: Мысль, 1993. – 958 с.
149. Лосев А. Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991. – 525 с.
150. Лосев А., Симагин Р. "Но вера есть, все зиждется на вере..." // Вагант. Приложение. – 1991. – # 5. – С. 7 – 11.
151. Любимова Т. Трагическое как эстетическая категория. – М.: Наука, 1985. – 128 с.
152. Любомудров М. Принц Гамлет и старшина Васков // Вечерний Ленинград. – 1972. – 6 июля.
153. Ляпина Л. Лирический цикл в русской поэзии 1840-х – 1860-х годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Л., 1977. – 12 с.
154. Ляпина Л. Проблема целостности лирического цикла // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. Тезисы докладов республиканской научной конференции (12–14 октября). – Донецк, 1977. – С. 164 – 166.
155. Маймин Е. О русском романтизме. – М.: Просвещение, 1975. – 239 с.
156. Маймин Е. Пушкин. Жизнь и творчество. – М.: Наука, 1984. – 208 с.
157. Македонов А. Свершения и кануны. – Л.: Советский писатель, 1985. – 360 с.
158. Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока. – Л.: Советский писатель, 1975. – 526 с.
159. Малышев В., Смирнов О. Дорога, ведущая к храму // Вагант. Приложение. – 1991. – № 5. – С. 3 – 6.
180. Мамардашвили М. Как я понимаю философию... – М.: Прогресс,

1990. — 368 с.
161. Мамардашвили М. Мысль под запретом (Беседы с А. Эпельбуэн) // Вопросы философии. — 1992. — № 4. — С. 70–78. — № 5. — С. 100–115.
162. Мамардашвили М. Язык осуществившейся утопии // Искусство кино. — 1993. — № 7. — С. 53–62.
163. Манн Ю. Поэтика Гоголя. — 2-е изд., доп. — М.: Худож. лит., 1988. — 413 с.
164. Маркович В. Петербургские повести Н.В. Гоголя. — Л.: Худож. лит., 1989. — 208 с.
165. Маслов В. Три знакомства с Высоцким // Посев. — 1971. — № 1. — С. 56–60.
166. Масловский В. Четыре жизни. Александр Вертинский и "массовая культура" // Лит. обозрение. — 1992. — № 7/8/9. — С. 100–106.
167. Межиров А. [Текст на конверте диска "Кони привередливые": На концертах Владимира Высоцкого. 10]. — М.: Мелодия. М 60 48979001.
168. Мекш Э. Сюжетно-композиционная система книги стихов С. Есенина "Москва кабацкая" // Сюжетосложение в русской литературе. — Даугавпилс, 1980. — С. 105–113.
169. Мелетинский Е. Поэтика мифа. — М.: Наука, 1976. — 408 с.
170. Меньшутин А., Синявский А. Поэзия первых лет революции. — М.: Наука, 1964. — 442 с.
171. Мерилай А. Вопросы теории баллады. Балладность // Учен. зап. Тартусского университета. Поэтика жанра и образа. Труды по метрике и поэтике. — Тарту, 1990. — Вып. 879. — С. 3–16.
172. Микешин А. К вопросу о жанровой структуре русской романтической баллады // Из истории русской и зарубежной литературы

XI – XX в.в. – Кемерово, 1973. – С. 3 – 29.

173. Милюгина Е. Дуализм эстетического сознания романтиков: опыт систематики дуалистических мотивов // Романтизм: вопросы эстетики и художественной практики. – Тверь: Тверской гос. ун-т, 1992. – С. 125 – 131.
174. Минц З. Стрoение "художественного мира" и семантика словесного образа в творчестве Ал. Блока 1910-х г.г. // Тезисы 1 Всесоюзной (III) конференции "Творчество А.А. Блока и русская культура XX века". – Тарту: Изд-во ТГУ, 1975. – С. 43 – 47.
175. Минц З. Из поэтической мифологии "Третьего тома". – Там же. – С. 47 – 53.
176. Мифологический словарь. / Гл. ред. Е. Мелетинский. – М.: Сов. энциклопедия, 1991. – 736 с.
177. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С. Токарев. – М.: Советская энциклопедия, 1982. – Т. 2. – 834 с.
178. Моргулис М. "Сегодня не так, как вчера", или Скоморох утирает слезы // Русская мысль. – 1979. – 4 октября. – С. 10 – 11.
179. Морозов А. Русская стихотворная пародия // Русская стихотворная пародия (XVIII – начало XX в.) – М.: Сов. писатель, 1960. – 855 с.
180. Мушта Г., Бондарюк А. О чем поет Высоцкий // Сов. Россия. – 1968. – 9 июня.
181. Нагибин Ю. О том, что тревожит – в литературе и в жизни // Октябрь. – 1988. – № 2. – С. 197.
182. Назаров А. Охота на человека // Страна и мир. – 1986. – № 10. – С. 90 – 96.
183. Неизвестный Э. Катакомбная культура и власть // Вопросы философии. – 1991. – № 10. – С. 3 – 28.
184. Немзер А. Баллада // Литературная учеба. – 1990. – № 6. –

- С. 219—221.
185. Непомнящий В. Поэзия и судьба. Над страницами духовной биографии Пушкина. — М.: Советский писатель, 1987. — 448 с.
186. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Избранные произведения. Книга первая. — М.: итало-советское изд-во "Сирин", 1990. — 447 с.
187. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла. Избранные произведения. Книга вторая. — М.: Итало-советское изд-во "Сирин", 1990. — 416 с.
188. Новиков Вл. В Союзе писателей не состоял. — М. СП Интерпринт, 1990. — 224 с.
189. Новиков Вл. Владимир Маяковский и Владимир Высоцкий // Знамя. — 1993. — № 7. — С. 200 — 204.
190. Новиков Вл. Диалог. — М.: Современник, 1986. — 270 с.
191. Новиков Вл. Думайте поступками [В частности, о песнях-новеллах Высоцкого] // Октябрь. — 1987. — № 6. — С. 195 — 196.
192. Новиков Вл. Живой // Октябрь. — 1988. — № 1. — С. 188 — 198.
193. Новиков Вл. Как трудно быть веселым // Независимая газета. — 1992. — 25 января. — С. 7.
194. Новиков Вл. Книга о пародии. — М.: Сов. писатель, 1989. — 544 с.
195. Новиков Вл. Тренировка духа // Высоцкий В.С. Четыре четверти пути: Сборник. / Сост. А. Крылов. — М.: Физкультура и спорт, 1988. — С. 263 — 271.
196. Панченко А. Идеи Л.Н. Гумилева и Россия XX века // Гумилев Л. От Руси до России: Очерки этнической истории. — СПб.: Юна, 1992. — С. 6—12.
197. Перевозчиков В. Высоцкий и Бродский // *Exclusiv* Высоцкий: время, наследие, судьба. — 1992. — # 2. — С. 6.

198. Петрунина Н. Проза Пушкина (пути эволюции). – Л.: Наука, 1987. – 331 с.
199. Пинский Л. Поэзия Франсуа Вийона // Франсуа Вийон. Стихи. / Переводы с фр. Ф. Мендельсона и И. Эренбурга. – М.: ГИХЛ, 1963. – С. 5–45.
200. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. – 365 с.
201. Пропп В. Проблемы комизма и смеха. – М.: Искусство, 1976. – 183 с.
202. Прохорова Т. Жанр баллады в русской критике // Проблемы поэтики. / Сборник научных трудов. Ред. В. Ларцев. – Самарканд, 1980. – С. 110–119.
203. Рудницкий К. Песни Окуджавы и Высоцкого // Театральная жизнь. – 1987. – № 14. – С. 1 обл., 22 – 23. – № 15. – С. 14 – 18.
204. Рубинштейн Н. Народный артист // Континент. – 1980. – № 22. – С. 193–203.
205. Русский авангард в кругу европейской культуры. Международная конференция. Москва, 4–7 января 1993 года. Тезисы и материалы. – М.: РАН, 1993. – 198 с.
206. Самойленко А. Катарсис как эстетическая проблема: Дис. ... канд. филос. наук: 09.00.04. – М., 1987. – 203 с. – Библиогр. С. 184–203.
207. Самойлов Д. Владимир Высоцкий. "Колея эта – только моя..." [Предисл. к подборке стихов] // Дружба народов. – 1986. – № 10. – С. 33.
208. Самойлов Д. "Свято верю в чистоту..." // Неделя. – 1988. – № 3. – С. 24.
209. Сапогов В. "Незаконченные" произведения. К проблеме целостности художественного текста // Целостность художественного

- произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. Тезисы докладов республиканской научной конференции (12–14 октября). – Донецк, 1977. – С. 13 – 16.
210. Сапогов В.А. Поэтика лирического цикла А. Блока.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1967. – 16 с.
211. Сапогов В. Сюжет в лирическом цикле // Сюжетосложение в русской литературе. – Даугавпилс, 1980. – С. 90 – 97.
212. Селезнев Ю. Мысль чувствующая и живая: Литературно-критические статьи. – М.: Современник, 1982. – 336 с.
213. Еп. Семенов-Тянь-Шанский А. Православный катихизис. – Königsbach, 1979. – 174 с.
214. Сергеев Е. Многоборец // Вопросы литературы. – 1987. – № 4. – С. 103 – 131.
215. Сильман Т. Заметки о лирике. – Л.: Советский писатель, **1977.** – 224 с.
216. Синявский А., Розанова М. "Для его песен нужна российская почва" // Театр. – 1990. – № 10. – С. 146 – 148.
217. Скатов Н. Некрасов: Современники и продолжатели. Очерки. – М.: Сов. Россия, 1986. – 336 с.
218. Скобелев А., Шаулов С. Владимир Высоцкий: мир и слово. – Воронеж: МИПП "Логос", 1991. – 176 с..
219. Скобелев А., Шаулов С. Концепция человека и мира (Этика и эстетика Владимира Высоцкого) // Высоцкий: исследования и материалы. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 1990. – С. 24 – 52.
220. Словарь литературоведческих терминов. / Ред.-составители А. Тимофеев и С. Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – 509 с.
221. Словарь русского языка. / Под ред. А. Евгеньевой: В 4 т. – М., 1981. – 1984.
222. Слюсарь А. Время в литературном произведении и цикле // Це-

- лостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. Тезисы докладов республиканской научной конференции (12–14 октября). – Донецк, 1977. – С. 255 – 257.
223. Слюсарь А. О поэтике романтического произведения // Романтизм: вопросы эстетики и художественной практики. – Тверь: Тверской гос. ун-т, 1992. – С. 132 – 141.
224. Смелянский А. Наши собеседники: Рус. классич. драматургия на сцене сов. театра 70-х годов. – М.: Искусство, 1981. – 367 с.
225. Смехов В. Живой, и только. Воспоминания о Высоцком. – М.: Физкультура и спорт, 1990. – 110 с.
226. Спивак И. Многонациональная героическая (Советская поэзия военных лет в ее жанровом развитии): Учеб. пособие. – Киев: УМК ВО, 1991. – 260 с.
227. Спроге Л. Лирический цикл в дооктябрьской поэзии А. Блока и проблемы циклообразования у русских символистов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Тарту, 1988. – 23 с.
228. Стихи духовные / Сост., вступ. сл., подгот. текстов и коммент. Ф. Селиванова. – М.: Сов. Россия, 1991. – 336 с.
229. Страшнов С. "Молодеет и лад баллад": Литературно-критические статьи. – М.: Современник, 1990. – 157 с.
230. Сурат И. О "Памятнике" // Новый мир. – 1991. – № 10. – С. 196.
231. Титов В. О путях создания целостного единства в лирическом цикле А. Блока "Пузыри земли" // Вопросы русской литературы. – Львов: Изд-во ЛГУ, 1979. – Вып. 1(33). Республ. межведомственный научный сборник. – С. 47 – 54.
232. Титов В. Целостность и внутренняя структура лирического цикла А. Блока "Ямбы" // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении лите-

- ратуры. Тезисы докладов республиканской научной конференции (12–14 октября). – Донецк, 1977. – С. 166 – 173.
233. Токарев Г. "Памятник" В. Высоцкого в контексте литературной традиции // Эволюция художественных форм и творчество писателя / Тематический сборник научных трудов. – Алма-Ата, 1989. – С. 83–90.
234. Токарев Г. Стилистические особенности поэзии Высоцкого (к вопросу о природе явления) // Индивидуальность авторского стиля в контексте развития литературных форм. / Тематический сборник научных трудов профессорско-преподавательского состава высших учебных заведений Мин-ва просвещения Казахской ССР. – Алма-Ата, 1986. – С. 57 – 65.
235. Толстых В. В зеркале творчества: Владимир Высоцкий как явление культуры // Вопросы философии. – 1986. – № 7. – С. 112 – 124.
236. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. – Изд. 6-е, – Л.: Госиздат, 1931. – 244 с.
237. Томенчук Л. Если друг оказался вдруг... // Exclusiv Высоцкий: время, наследие, судьба. – 1992. – № 2. – С. 4 – 5. – № 3. – С. 3–4.
238. Томенчук Л. Хула и комплименты (песенно-поэтическое творчество Владимира Высоцкого и критика 60 – 80-х годов) // Владимир Высоцкий: исследования и материалы. Частный альманах. – 1993. – № 1. – 43 с.
239. "Тревога." Разговор с В. Максимовым // Континент. – 1980. – № 25. – С. 412.
240. Трифонов Ю. Он был очень русским человеком // Советская Россия. – 1988. – 24 января. – С. 4.
241. Тумилевич О. Народная баллада и сказка. – Саратов: Изд-во СГУ, 1972. – 48 с.

242. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 574 с.
243. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. – М.: Прогресс, 1978. – 325 с.
244. Фатющенко В. Русская лирика периода кануна и свершения Октября: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 1989. – 60 с.
245. Федина Н. О соотношении ролевого и лирического героев в поэзии В.С. Высоцкого // Высоцкий: исследования и материалы. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 1990. – С. 105 – 117.
246. Феномен Высоцкого // Независимая газета. – 1992. – 26 февраля. – С. 8.
247. Федоров В. Жанр повести и баллады в переходный период от сентиментализма к романтизму // Проблемы жанров в русской литературе. – М.: МГПИ им. В.И. Ленина, 1980. – С. 46 – 50.
248. Философский энциклопедический словарь / Редкол.: С. Аверинцев, Э. Араб-Оглы, Л. Ильичев и др. – 2-е изд. – М.: Сов. энциклопедия, 1989. – 815 с.
249. Фисун Н. Речевые средства выражения авторского сознания в лирике В.С. Высоцкого (к проблеме иронии) // Высоцкий: исследования и материалы. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 1990. – С. 129 – 135.
250. Фоменко И. Заметки к интерпретации "Стихотворений Михаила Лермонтова" 1840 года // Романтизм: вопросы эстетики и художественной практики. – Тверь: Тверской гос. ун-т, 1992. – С. 61 – 70.
251. Фоменко И. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. – Тверь: изд-во Тверского гос. ун-та, 1992. – 124 с.
252. Фоменко И. О поэтике лирического цикла. Учеб. пособие. – Калинин: КГУ, 1984. – 79 с.

253. Фоменко И. Поэтическое творчество Бориса Пастернака 10-х – 20-х годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1971. – 20 с.
254. Фролова Т. Незавершенный сатирический цикл Н.А. Некрасова // Некрасовский сборник. 1. – М. – Л.: Изд-во АН СССР, 1951, – С. 169–190.
255. Хаев Е. Проблема композиции лирического цикла (Б. Пастернак "Тема с вариациями") // Природа художественного целого и литературный процесс. – Кемерово, 1980. – С. 56 – 68.
256. Ходасевич Б. Некрополь: Воспоминания. – М.: Сов. писатель: Агентство "Олимп", 1991. – 188 с.
257. Цветаева М.И. Стихотворения. – А.: Туркменистан, 1986. – 400 с.
258. Честертон Г. К. Франциск Ассизский // Вопросы философии. – 1989. – № 1. – С. 83 – 125.
259. Чудаков А. Слово и предмет в стихе Некрасова // Лит. обозрение. – 1992. – № 7/8/9. – С. 19 – 28.
260. Чудаков А. Нужна вещная стратегия современности // Красная книга культуры / Сост. В. Рабинович. – М.: Искусство, 1989. – С. 80–85.
261. Чупринин С. Вакансия поэта // Знамя. – 1988. – № 8. – С. 220 – 225.
262. Швейцер А. Культура и этика/ Пер. с нем. Н. Захарченко и Т. Комианского. Общ. ред. В. Карпушина. – М.: Прогресс, 1973. – 343 с.
263. Шеллинг Ф. В. Философия искусства. – М.: Мысль, 1966. – 496 с.
264. Шестаков В. Эстетические категории: Опыт сист. и ист. исследования. – М.: Искусство, 1983. – 358 с.
265. Шестов Л. Апофеоз беспочвенности: Опыт адогмат. мышления. –

- Л.: Изд-во ЛГУ, 1991. — 213 с.
266. Шнитке А. Это был голос, казавшийся безграничным // Столица. — 1991 (10). — № 4. — С. 46 — 47.
267. Шошина В. Русская романтическая баллада начала XIX века и фольклор // Из истории русской и зарубежной литературы XI — XX в.в. — Кемерово, 1973. — С. 35 — 40.
268. Шопенгауэр А. Избранные произведения. — М.: Просвещение, 1992. — 479 с.
269. Щербаков К. "Гамлет". Трагедия Шекспира в Театре на Таганке // Вагант. — 1993. — № 1. — С. 2 — 3.
270. Щербиновская Е. Песня — это серьезно // Щербиновская Е. Концерт. — М.: Русский язык, 1989. — С. 67 — 77.
271. Эйдельман Н. [Текст на конверте диска "Чужая колея": На концертах Владимира Высоцкого. 6]. — М.: Мелодия. М60 48503001.
272. Эпштейн М. "Природа, мир, тайник Вселенной...": Система пейзажных образов в русской поэзии. — М.: Высш. шк. — 1990. — 303 с.
273. Эткиндр А. Культура против природы: психология русского модерна // Октябрь. — 1993. — № 7. — С. 168 — 192.
274. Югов А. Умер Владимир Высоцкий // Посев. — 1980. — № 9. — С. 16 — 17.
275. Юткевич С. Гамлет с Таганской площади // Шекспировские чтения 1978 / Под ред. А. Аникста. — М.: Наука, 1981. — С. 82 — 89.
276. Entwistle W. J. European Balladry. — Oxford, 1939. — 404 p.
277. Gershkovich A. Taganka: the rebellious soviet theater (1964 — 1984). (Театр на Таганке (1964 — 1984)). — Vermont, 1986. — 244 p.
278. Mustard H. M. The lyric cycle in German literature. — New York, 1946.

279. Shipler D. K. Russia. Broken Idols, Solemn Dreams // Times Books, New York. - 1983. - P. 35 - 51.
280. Smith G. S. Songs to Seven Strings. (Soviet history, politics, society, and thought). Russian Guitar Poetry and Soviet "Mass Song". - Indiana University Press, Bloomington. - 1984. - 271 p.
281. Smith G. S. Underground songs (review of Pesni russkich bar-dow) // Oxford University Press, 1978. - P. 67 - 72.
282. Sosin G. Magnitizdat: Unsensored Songs of Dissent // Dissent in the USSR. Politics, ideology, and people. - The Johns Hopkins university press. Baltimore and London, 1975. - P. 276 - 309.