

**НЕРЮНГРИНСКИЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ (филиал)
ЯКУТСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
имени М.К. Аммосова**

Кафедра русской филологии и иностранных языков

На правах рукописи

САФАРОВА ТАТЬЯНА ВИКТОРОВНА

**ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПЕСЕННОГО ТВОРЧЕСТВА
ВЛАДИМИРА ВЫСОЦКОГО**

Специальность 10.01.01. — Русская литература

**ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук**

Научный руководитель —
доктор филологических наук,
профессор Л.Г. Кихней

Нерюнгри — 2002

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
Глава 1. ПРОБЛЕМА ЖАНРА В ЛИТЕРАТУРЕ И АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ.....	12
1.1. Некоторые вопросы теории жанра.....	12
1.2. Песня как жанр и феномен <i>авторской песни</i> конца 1950-х — начала 1980-х годов.....	33
Глава 2. ЖАНРОВЫЕ ВОПЛОЩЕНИЯ НАРОДНОГО СОЗНАНИЯ В ПЕСЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ ВЫСОЦКОГО.....	44
2.1. Преломление «массового» сознания в «жанровых сценках» и традиции народно-смеховой культуры.....	47
2.2. «Хоровое» и новеллистическое воплощение национального характера.....	63
2.3. Фольклорно-литературныетравести.....	80
2.4. Жанровые «горизонты» баллады.....	98
Глава 3. ЖАНРОВЫЕ ВОПЛОЩЕНИЯ «ЛИРИЧЕСКОЙ ИПОСТАСИ» АВТОРСКОГО СОЗНАНИЯ В ПЕСНЯХ ВЫСОЦКОГО.....	120
3.1. Жанровая традиция «цыганских» и «ямщицких» песен и «литературная память».....	122
3.2. Авторские притчи.....	132
3.3 Лирические медитации на «вечные» темы.....	153
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	164
ЛИТЕРАТУРА.....	181

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Владимир Высоцкий является знаковой фигурой для поколения 1960-х — 80-х годов. Это связано не только с его феноменальным талантом «шансоне» (в самом высоком смысле этого слова), но, главным образом, с тем, что он стал голосом своих современников, лирически воплотив и "хоровое сознание" народа, и мироощущение отдельной личности, ее энергию сопротивления "материалу жизни".

Отечественное высокоцковедение в последние 15 лет переживает настоящий «бум», компенсирующий долгие годы замалчивания «феномена Высоцкого», — в силу всем известных идеологических причин. К настоящему времени выпущены несколько собраний сочинений В. Высоцкого, издание которых потребовало серьезной текстологической и комментаторской работы, опубликованы ценные биографические источники, что создает фактологическую основу для научных разработок и обобщений. Следует отметить ряд исследований, в которых представлен целостный анализ художественного мира поэта (Вл. Новиков «В Союзе писателей не состоял...» (Писатель Владимир Высоцкий), М., 1991; Скобелев А.В. и Шаулов С.М. «Владимир Высоцкий: мир и слово». Воронеж, 1991; А.В. Кулагин «Поэзия В.С. Высоцкого. Творческая эволюция». Калуга, 1996; Н.А. Богомоллов «Чужой мир и свое слово» // Мир Высоцкого. М., 1997). Заслуга названных авторов состоит в выявлении важнейших онтологических, этических и эстетических констант в концепции человека и мира у Высоцкого.

В монографиях, статьях и диссертациях разрабатываются как творчество в целом, так и его отдельные аспекты (см., например: Н.М. Рудник «Проблемы трагического в поэзии В.С. Высоцкого». М., 1995; Н. Шафер «О так называемых «блатных песнях» Владимира Высоцкого» // Музыкальная жизнь, 1989, № 19, 20, 21; Х. Пфандль «Текстовые связи в поэтическом творчестве Владимира Высоцкого» // Мир Высоцкого:

Исследования и материалы. М., 1997 и др.).

Огромный вклад в изучение творчества Высоцкого вносят организаторы и сотрудники Государственного культурного центра-музея В.С. Высоцкого, силами которых проводятся ежегодные научные конференции, привлекающие как отечественных, так и зарубежных исследователей-высоцковедов, выпускаются сборники исследований и материалов «Мир Высоцкого» (Вып. I — IV. М., 1997, 1998, 1999, 2000). Нами по возможности учтены научные изыскания высокоцковедов, имеющие отношение к теме настоящей диссертации.

К числу наиболее актуальных проблем высокоцковедения можно отнести те из них, которые связаны с кругом вопросов о внутренней цельности художественного мира Владимира Высоцкого. Одной из констант, обеспечивающих эту цельность, является *феномен жанра*, ибо жанр является той категорией, которая определяет внутренне связанный комплекс магистральных идей и мотивов, «собирает» и высвечивает смысловое целое произведений. Высоцкий сумел лирически воплотить в своих песнях «энциклопедию русской жизни», народную стихию бытия, сам тип народного мироощущения в многообразии его проявлений. Подобные достижения немислимы без жанровых инноваций, жанровых поисков художника, так как «жанровая система произведения, — по справедливому замечанию Н.Л. Лейдермана, — чуткий резонатор на все внешние и внутренние факторы художественного развития» (Лейдерман, 1979. С. 5).

Жанровая уникальность песенного творчества Высоцкого в критике интерпретируется по-разному — в соответствии с разными классификационными теориями и включением его поэзии в ту или иную культурно-историческую традицию. Так, С.М. Шаулов ставит вопрос о традиции в творчестве Высоцкого собственно русского барокко, М.В. Моклица говорит о типологическом сходстве поэзии Высоцкого с экспрессионизмом: «творчество любого экспрессиониста, будь он поэт или прозаик, ориентировано в сторону драмы. Это в первую очередь искусство диалога — художника с читателем, страной, временем, человечеством, диалога напряженного, насыщенного внутренней динамикой, замешанного

на глобальных противостояниях, острых конфликтах» (Моклица, 1998). Кроме того, в разных работах одни и те же произведения Высоцкого зачастую относятся к различным жанрам. Так, например, блатные песни одни считают стилизациями (см.: Н. Шафер, 1989), другие — пародиями (см.: Сергеев, 1987), третьи — балладами (см.: Свиридов, 1997), четвертые вообще никак не определяют их жанровый статус. «Притчу о Правде и Лжи» также относят то к собственно притчам, то к балладам (Рудницкий, 1987. С. 15), то к сказкам (Македонов, 1998. С. 300). «Диалог у телевизора» нередко причисляется к жанру сатиры, а «Райские яблоки» — к балладам (Шилина, 1998. С. 78). Подобные примеры легко умножить.

Одной из наиболее обстоятельных работ о жанровом своеобразии песен Высоцкого является исследование С.В. Свиридова (см.: Свиридов, 1997. С. 73-83). Автор заостряет свое внимание на проблеме жанрового генезиса песен Высоцкого, который он связывает со старинными балладными формами и с «городским романсом». Однако он ограничивается рассмотрением лишь так называемых «блатных» песен Высоцкого, подчеркивая прямое воздействие на них «блатного и уличного фольклора» (Свиридов, 1997. С. 75). Балладные традиции усматривает в песнях современного барда и А. Кулагин, который в то же время справедливо указывает на наличие в них элементов «как эпического, так и драматического искусства» (Кулагин, 1996. С. 27-29). Следует заметить, что вопрос об «исторических корнях» и исторических параллелях песен Высоцкого является самым дискуссионным. Так, Н. Крымова связывает генеалогию песен Высоцкого со скоморошьими традициями (Крымова, 1985); К. Берндт — с зонгами Брехта и т.д.

На наш взгляд, при постановке проблемы жанрового своеобразия стихов Высоцкого прежде всего следует обратить внимание на авторские пометы в названии песен, выражающие жанровые представления и ориентации самого поэта. Чаще всего он называет их *песнями* или *песенками*. Ср.: «Песня о переселении душ», «Песенка про йогов», «Песня о друге», «Песня завистника», «Песенка о мангустах» и др. Нередко

жанровые пометы даются в подзаголовках, обозначая своего рода поджанр *песни*: например, «Парус» имеет подзаголовок «песня беспокойства», «Грусть моя, тоска моя» снабжена подзаголовком «вариации на цыганские темы».

Обратим внимание, что жанроразличительными критериями для самого автора служат разные *основания*. И с этим связана одна из нерешенных проблем жанрового исследования его творчества. Так, среди авторских обозначений песен можно выделить группу так называемых адресованных жанров («Два письма», «Письмо к другу, или зарисовка о Париже», «Памяти Василия Шукшина»). Другим жанровым критерием является тип авторской эмоциональности, выраженный в произведении. Не случайно, сам Высоцкий выделял в особую группу так называемые «песни-шутки», исполненные комического пафоса.

Третьим жанровым критерием является апелляция к фольклорному или литературному жанровому канону. Сюда мы прежде всего относим песни, названные автором *балладами* и *сказками*: «Баллада о гипсе», «Баллада об оружии», «Баллада о манекенах», «Баллада о любви», «Баллада о борьбе», «Баллада о брошенном корабле», «Сказка про дикого вепря», «Сказка о несчастных сказочных персонажах» и др. К той или иной жанровой традиции отсылает ряд и других названий песен (ср.: «Разбойничья», цикл «Очи черные», «Пародия на плохой детектив» и т.п.).

Нередко заглавия и подзаголовки песен содержат жанровые ключи, не совпадающие с традиционным обозначением *песни*, что накладывает на жанр песни ещё один классификационный критерий, связанный как с литературными, так и речевыми (в терминологии М. Бахтина, первичными) жанрами. Ср. с заголовками «Милицейский протокол», «Инструкция перед поездкой за рубеж», «Письмо с выставки», отсылающими читателя к бытовым и официально-деловым жанрам; подобное же жанровое «скрещение» (песни и притчи) заключено в песне «Притча о Правде и Лжи».

Даже если название не содержит жанровых помет, оно создает тот или иной жанрово-семантический ореол, эксплицируя авторскую установку

и настраивая слушателей на определенный лад (ср., например, «Дорожная история», «Диалог у телевизора», «Из дорожного дневника», «Куплеты нечистой силы», «Енгибарову от зрителей»).

Немаловажны в контексте нашего исследования критические автокомментарии Высоцкого к своим произведениям, нередко затрагивающие жанровый облик его стихов. Отвечая на вопрос корреспондента телевидения ФРГ, о чем его песни, он подчеркнул их жанровое разнообразие: «Они совсем разные. <...> В разных жанрах, так сказать, — иногда сказки, иногда бурлески, шутки, иногда просто выкрики на маршевый ритм. Однако все они про наши дела, про нашу жизнь и про мысли свои — про что я думаю» (Живая жизнь. Кн. 3. 1992. С. 224).

В другом интервью поэт намечает жанровые координаты в соответствии с эпическими и лирическими параметрами. Так, он в своем творчестве выделяет «песни-новеллы», которые имеют определенное эпическое жанровое содержание (то есть, как он сам говорил, «в которых что-то происходит»), и песни без содержания, но выдержанные в определенной эмоциональной тональности, которые он обозначает как «песни-настроения» (См.: Живая жизнь. Кн. 3. 1992. С. 199).

Следует особо оговорить тот факт, что выделяемые Высоцким жанровые дефиниции осмысляются им как разновидности жанра *авторской песни*: «Я пишу в очень разных поэтических жанрах, но всё равно — это жанр *авторской песни*» (Живая жизнь. Кн. 3. 1992. С. 236-237). Таким образом, в художественном сознании самого автора авторская песня выступает в качестве матричного (исходного) жанра, который модифицируется в силу разного рода причин.

Однако здесь мы сталкиваемся с нерешенной историко-литературной проблемой: сам жанровый статус *авторской песни* (возникшей, как известно, в конце 1950-х годов и пережившей бурный расцвет в 1960-е — 1970-е годы) не вполне определен: многие критики отказываются считать *авторскую песню* жанром. Несомненно, что этот вопрос требует дальнейшего изучения.

В свою очередь вопрос о жанровом статусе авторской песни и о жанровых ее разновидностях («поджанрах») напрямую связан с проблемой определения сущности жанра в литературе, выявления жанровых критериев и параметров, которые были бы применимы к столь сложному в жанровом отношении феномену, каковым является поэзия В. Высоцкого.

В настоящей работе сделана попытка выявить типологические черты и общие закономерности функционирования авторской песни в творчестве Высоцкого, показать, каким образом жанровые процессы обусловлены «заказом времени», идейно-эстетическими установками писателя. Однако для того чтобы раскрыть сущность, функциональное назначение и специфику воплощения жанра авторской песни в творчестве Высоцкого, необходимо разобраться в самой проблеме жанра.

Нерешенность ряда теоретических проблем, связанных с категорией жанра, неопределенность самого жанрового статуса авторской песни обязывает рассмотреть понятие жанра в теоретическом аспекте. Сложность решения этой проблемы заключается, во-первых, в том, что существуют различные подходы к жанровой теории. Во-вторых, в том, что большинство стихотворений XX века трудно отнести к какому-либо канонизированному лирическому жанру. Традиционные, устоявшиеся жанровые обозначения не всегда идентифицируются с типами лирических структур. Этим отчасти объясняются причины возникновения теории «затаптывания жанровых межей» применительно к лирике XX века.

Сторонники этой точки зрения (В.Д. Сквозников, Л.И. Тимофеев) не учитывают, что всякий жанр представляет собой не статичную, а динамичную систему, способную перестраиваться. Думается, что подобные представления объясняются общей неразработанностью теории, приводящей к механическому отождествлению понятия жанра с устоявшимся неизменным каноном. В результате жанровые свойства лирических произведений последних полутора столетий часто не учитываются исследователями. Однако, как справедливо указывал М. Бахтин, «реально произведение лишь в форме определенного жанра».

Недостаточная разработанность означенных проблем определяет актуальность темы настоящей диссертационной работы, ибо до сих пор нет обобщающих работ, исследующих жанровые закономерности как творчества Высоцкого, так и современной песенной поэзии в целом. Между тем процесс перестройки и функционального обновления традиционной формы песни в российской поэзии 1960-Х-1980-х годов (и в частности — в творчестве Высоцкого) в целом наглядно отражает идейно-художественное содержание эпохи в особом, до сих пор мало исследованном ракурсе, так как жанровая перестройка — своеобразный показатель изменения ценностных ориентации художников, симптом существенного изменения коллективного художественного сознания.

Объект нашего исследования ограничен песенной поэзией Высоцкого (хотя в процессе работы мы обращались и к авторским песням его современников, помня о том, что выявление своеобразия *песен* Высоцкого возможно лишь в сравнении с аналогичными жанровыми образцами песен других поэтов). При этом сразу же оговоримся, что объектом нашего исследования не являются, как правило, произведения, смысл которых неразрывно связан с семантическим контекстом фильмов и спектаклей, для которых они *специально* создавались.

Предмет исследования касается только литературного (жанрового) аспекта песенного творчества Высоцкого. За рамками внимания остаются музыкальные особенности и актерское исполнение песен.

Цель настоящей диссертации — выявить жанровые закономерности песенной поэзии Высоцкого, определяющие ее художественное своеобразие. Для достижения означенной цели следует решить ряд **задач**:

1) на основании анализа современных жанровых теорий обосновать теоретическую модель жанра, «работающую» в поэзии Высоцкого, и выявить жанровые параметры авторской песни;

2) установить специфику жанрового преломления «хорового» и «лирического» начал в песенном творчестве Высоцкого в свете особенностей авторского мироощущения;

3) проследить процесс жанрового модифицирования песен Высоцкого; вычленив их разновидности с учетом авторских дефиниций и в соотнесенности с традиционными жанровыми канонами;

4) проанализировать тенденции жанрового аккумуляирования культурно-исторического опыта народа, фольклорных и литературных традиций.

Целям и задачам настоящей работы соответствует её структура: работа состоит из введения, трех глав, заключения и списка литературы.

Методология исследования. Теоретико-методологической основой нашей диссертации стали труды отечественных и зарубежных ученых — А. Веселовского, М. Бахтина, О. Фрейденберг, Д. Лихачева, Г. Пospelова, Н. Лейдермана, Л. Хатчин, А. Фаулера и др. — исследовавших проблему жанра в синхроническом и диахроническом аспекте.

При определении понятия жанра мы старались учитывать не только общность поэтической системы текстов, но и общность «целей применения» (В.Я. Пропп) произведения, объединяющихся в один жанр. Поэтому мы вводим понятие жанровой установки автора, которая подразумевает функциональное назначение произведения, что и определяет, по нашему мнению, его форму. В методологическом плане — помимо выделения общеструктурных черт жанра — важна установка на характеристику конкретных функций жанра в каждую эпоху. Это дает возможность избежать в дальнейшем смешения стилевых, композиционных, идейно-художественных признаков песни разных исторических периодов.

В работе использованы системно-типологический, культурно-исторический, историко-литературный и структурно-семантический **методы** анализа.

Научная новизна работы определяется новым подходом к проблеме жанра, который трактуется как динамическая формально-содержательная структура, способ эстетически цельного воплощения тех или иных граней бытия и сознания, обусловленный типологическим постоянством *доминирующих установок автора, традицией и запросами времени.*

Выявление ряда разномасштабных авторских установок Высоцкого, обусловленных ипостазированностью его художественного мышления, позволило понять природу и генезис жанровых процессов в его творчестве, объяснить сам принцип жанровой дифференциации, выявить соответствующие каждой жанровой структуре поэтические приемы и образные средства воплощения.

Теоретическая и практическая значимость диссертации обусловлена тем, что ее выводы могут служить методологическим подспорьем в дальнейшем изучении творчества Высоцкого как целостной художественной системы, а так же при исследовании теории жанра, в том числе — жанровой картины поэзии XX века.

Основные положения и материалы диссертации могут быть использованы при чтении курсов и спецкурсов по истории русской литературы, культурологии, фольклору — как в вузовской, так и в школьной системе преподавания.

Апробация диссертации. Основные положения диссертации были апробированы в докладах, прочитанных на 4-х Международных конференциях: «Владимир Высоцкий и русская культура 1960-70-х годов» (Москва, апрель 1998), «А.С. Пушкин: эпоха, культура, творчество. Традиции и современность» (Владивосток, май 1999), «Сто лет Серебряному веку» (Нерюнгри, май 2001), «Проблемы славянской культуры и цивилизации» (Уссурийск, май 2001);

6-ти республиканских, региональных и городских научно-практических конференциях: «М.К. Аммосов и современность» (Нерюнгри, декабрь 1997), V Мирнинская городская конференция (Мирный, 1998), Первые филологические чтения Южной Якутии (Нерюнгри, май 1998); Первая и Вторая городские научно-практические конференции студентов, аспирантов и молодых ученых (Нерюнгри, апрель 2000; апрель 2001), «Эстетико-философские законы искусства и литературный процесс» (Уссурийск, май 2001)*.

* Автор диссертации выражает признательность зам. директора Государственного культурного центра-музея В.С. Высоцкого по музейной и научной работе А.Е. Крылову и профессору кафедры истории русской литературы XX века МГУ В.А. Зайцеву за поддержку концепции работы и ценные советы.

Глава 1

ПРОБЛЕМА ЖАНРА В ЛИТЕРАТУРЕ И АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ

1.1. Некоторые вопросы теории жанра

Сегодня стало уже общим местом утверждать, что при обилии научно-критических разработок категории жанра общепринятая жанровая теория до сих пор не сложилась. Для выявления сущности жанровой категории, самой природы жанра немаловажны те принципы, на основе которых осуществляется жанровая классификация. Как известно, одной из первых классификаций жанров мы обязаны Аристотелю. В своей «Поэтике» он представил систему литературной критики, ввел понятие «мимесиса» как подражания действительности (Аристотель, 2000). Жанры Аристотель выделял на основе: *объектов* подражания (характеры, страсти), *способов* подражания (в форме своего лица, действия, сообщения) и *средств* подражания (ритм, гармония, слово).

В то же время построение общей жанровой типологии в рамках классификационного подхода оказывается чрезвычайно сложной задачей в силу того, что нет единого основания для классификации жанров. Одни жанры обособляются по общности эмоционально-содержательных признаков, другие — по общности формальных критериев. Это приводит к разным классификационным моделям и к разноречивым толкованиям категории жанра.

Одной из показательных тенденций российского литературоведения, воплощенной как в вузовских учебниках, так и в специальных исследованиях (см.: Г.Н. Поспелов (1983), Л.И. Тимофеев (1971), И.С. Пал (1966), А.Я. Эсалнек (1968), Л.В. Чернец (1982) и др.), стала тенденция выдвижения *проблемно-содержательных* (и даже тематических) начал в качестве жанрообразующих признаков.

Так, Л.И. Тимофеев полагает, что различие форм лирического рода «основано главным образом на тематическом принципе. Такова любовная, философская, политическая лирика и т.д., в зависимости от тех

тематических тенденций, которые характерны для данного периода» (Тимофеев, 1971. С. 380). Однако И.К. Кузьмичев оспорил эту точку зрения, справедливо указав, что предмет в лирике сам по себе цены не имеет (Кузьмичев, 1978).

Точка зрения на жанр как на содержательную структуру наиболее последовательно отстаивается Г.Н. Пospelовым. Ученый полагает, что «родовые и жанровые свойства произведений — это не свойства их формы, выражающей содержание, это типологические свойства самого их художественного содержания» (Пospelов, 1983. С. 206). Выстраивая свою типологию жанров, Г.Н. Пospelов разделяет понятия «жанрового содержания» и «жанровой формы». Под жанровым содержанием он понимает «исторически повторяющийся аспект проблематики произведений художественной словесности» (Пospelов, 1972. С. 166) и насчитывает несколько разновидностей жанрового содержания, обусловленных исторически: мифологическую, нравоописательную («этологическую»), национально-историческую и романтическую (Пospelов, 1970. С. 65). Одно и то же жанровое содержание, указывает Г.Н. Пospelов, вполне может воплотиться в разных жанровых формах. Так, например, «произведение с национально-историческим содержанием может быть по жанровой форме и сказкой (сказанием, сагой), и эпической песней или эпопеей, и рассказом, и повестью, и лирической медитацией, и балладой, и пьесой и т.п.» (Пospelов, 1970. С. 65-66).

Л.В. Чернец, развивая концепцию Г.Н. Пospelова, также считает «ведущим началом в жанровых образованиях их содержательные особенности» (Чернец, 1982. С. 21). К числу содержательных принципов, «помогающих выявить повторяющиеся черты жанров», исследовательница относит категорию литературного рода, «повторяющиеся особенности проблематики» и пафос произведений. Использование двух последних критериев позволяет Л. Чернец наметить перспективу перекрестной жанровой классификации (объединяющей в один жанр произведения, принадлежащие к различным литературным родам) (Чернец, 1982. С. 22-23).

См. также: Пospelов, 1983. С. 202-212).

Субстанциональные черты изображаемых объектов, безусловно, влияют на видовые различия произведений искусства, обуславливают их типологию, на что обратил внимание еще Аристотель (см.: Аристотель, 2000. С. 647). То же самое можно сказать и о пафосе произведений, тем более, что ведущая эстетическая тональность нередко выдвигается на первый план уже в самом жанровом обозначении (ода, сатира, комедия, трагедия).

Жанровая теория Г.Н. Пospelова и его учеников обладает определенными достоинствами, так как выявляет проблемно-содержательные классы произведений. Но трактовка жанра как категории художественного содержания при фактическом игнорировании специфики способа выражения содержания приводит к размыванию критериев для разграничения жанров как устойчивых, исторически сложившихся типов литературных произведений. Это влечет за собой «аннулирование» ряда жанров (поскольку за ними «не закреплена» какая-либо устойчивая проблематика), причисление их к так называемым «формальным образованиям», к «родовым формам».

Содержательной концепции жанра противопоставлена *формальная* интерпретация этого понятия. Ряд исследователей считают жанр «определенной, исторически сложившейся формой» (Степанов, 1959. С. 136); «содержательной формой» (Гачев, Кожин, 1964; Гачев, 1968); «единством композиционной структуры», «повторяющимся во многих произведениях на протяжении истории развития литературы» (Калачева, Рошин, 1974. С. 82). Содержательные элементы, по убеждению сторонников этой точки зрения, сопряжены с формальными, тем не менее «лицо» жанра распознается по его структурно-композиционному заданию.

Вот некоторые из подобных дефиниций: «Жанр есть исторически сложившийся тип художественной формы, обусловленной определенной общественной функцией данного вида искусства и соответствующим характером содержания» (Колпакова, 1962. С. 25). В «Краткой литературной

энциклопедии» жанр характеризуется как «форма, которая уже «опредметила» в своей архитектонике, фактуре, колорите более или менее конкретный художественный смысл»; форма, которая сама по себе обладает смыслом. «Жанр есть конкретное единство особенных свойств формы в ее основных моментах — своеобразной композиции, образности, речи, ритме» (Кожин, 1964. С. 914-915).

По мнению автора статьи, В. Кожин, говорить о характерном жанровом содержании можно лишь тогда, когда речь «идет о возникновении, рождении жанра. В этот момент новое содержание имеет всецело решающую роль» (Кожин, 1963. С. 81). Г. Гачев солидарен с позицией Кожина: «Жанр, как и всякая художественная форма, есть отвердевшее, превратившееся в определенную литературную конструкцию содержание» (Гачев, Кожин, 1964. С. 21). Литературная структура, считает исследователь, которая в свое время «адсорбировала в себе <...> жизненное содержание, потом его излучает из себя на каждую новую эпоху, идею, писателя, которые безмятежно обращаются к ней, не представляя себе, с каким самовоспламеняющимся огнем они будут играть» (Гачев, 1968. С. 18).

В.Д. Сквозников также оценивает лирические жанры как «закономерные содержательные формы» (Сквозников, 1964. С. 205), а процесс «стабилизации жанров» — как постепенное «застывание» лирического содержания, которое с течением времени становилось лишь структурной моделью жанра» (Сквозников, 1964. С. 200-201). Истоки этой концепции мы находим в работах русских формалистов. Следуя принципу «искусство как прием», В. Шкловский считал жанр устойчивой, повторяющейся комбинацией тех или иных композиционных единиц и стилевых мотивов (Шкловский, 1983. С. 9-62).

Формальные параметры абсолютизировал, как нам кажется, Ю. Тынянов, выдвинув в качестве отличительных признаков, «нужных для сохранения жанра», «величину конструкции» и «принцип конструкции». «Пространственно «большая форма», — писал он в статье «Литературный

факт», — определяет законы конструкции. Роман отличен от новеллы тем, что это большая *форма*. «Поэма» от просто «стихотворения» — тем же. Расчет на большую форму не тот, что на малую, каждая деталь, каждый стилистический прием в зависимости от величины конструкции имеет разную функцию, обладает разной силой, на него ложится разная нагрузка. Раз сохранен этот принцип конструкции, сохраняется в данном случае ощущение жанра» (Тынянов, 1980. С. 256).

Но как быть с лирическими произведениями, которые, как правило, невелики по объему, стало быть, «величина» и «принципы конструкции» не могут здесь служить жанроразличительными признаками? Кроме того, лирика нового времени не дает сложных композиционных форм, многие лирические произведения, относящиеся к различным жанрам, нередко обладают сходной структурой, поэтому предложенные выше критерии определения жанра не представляются самодостаточными. «Внешняя форма», согласно М.С. Кагану, «не обладает достаточной инициативой, чтобы созидать, исходя из собственных потребностей, сколько-нибудь устойчивые жанровые образования» (Каган, 1972. С. 422).

Уже тогда, в 20-е годы XX века, наметилась тенденция к преодолению формалистской концепции жанра. В.М. Жирмунский в основу своих жанровых разработок положил представление о **равнозначности формальных и содержательных элементов**. «Литературный жанр, — пишет он, — особый исторически обусловленный тип объединения композиционных и тематических элементов поэтического произведения (иногда сопровождаемый определенными признаками словесного стиля)» (Жирмунский, 1978. С. 226).

Точку зрения Жирмунского разделяют ряд современных литературоведов, которые рассматривают жанровые образования как некое единство специфического содержания и специфической формы. Так, И. Кузьмичев считает, что жанр зиждется на общности содержательных и структурных признаков ряда художественных произведений (Кузьмичев, 1983. С. 34).

Жанрообразующее начало нередко усматривается в самом характере связей между содержательными и формальными компонентами произведения, что приводит к интерпретации жанра как инструмента «сцепления» содержания и формы. Д. Благой трактует жанр как «промежуточную» категорию, представляющую собой «непосредственную форму связи и взаимоотношений между темой произведения и его стилем, между «идеей» и ее художественным воплощением» (Благой, 1959. С. 24). Согласно И. Стеблевой, «понятие жанра объединяет группу текстов, имеющих общую поэтическую систему, которая фиксирует стабильную связь постоянных признаков формы и определенного содержания в одну и ту же эпоху» (Стеблева, 1985. С. 8). При подобном истолковании понятия жанра остается непроясненным вопрос о механизме связи содержательных и формальных признаков, определяющем тот или иной жанр.

Большинство приведенных нами трактовок, вероятно, имеют право на существование, так как они служат инструментом для анализа и систематизации конкретного литературного материала, инструментом, позволяющим сгруппировать огромное множество художественных произведений в определенные «устоявшиеся» классы. Недостаток классификационного подхода нам видится в его сугубо констатирующем характере. Фиксируются определенные, повторяющиеся формальные или содержательные признаки жанра как некоего статичного образования, не выявляется его природа: порождающие причины, динамика развития и т. п.

В работах О. Фрейденберг, В. Проппа, Д. Лихачева, М. Бахтина возник особый подход к изучению жанра — «генетический», который позволяет проследить механизм поэтапного образования жанра. Указанные исследователи приходят к выводу, что литературные жанры — это переосмысление внелитературной действительности, быта. Постепенно непосредственная связь бытовых действий и их литературных воплощений разрывалась, и изначальное содержание приобретало форму, «преображалось» в нее.

О. Фрейденберг установила корреляцию между «бытовыми актами»

жизни первобытного человека и инвариантами их эстетического осмысления, вычленив становление форм поэтического сознания в древнегреческой литературе от первых метафор и обрядов, отраженных в мифах. «По-видимому, — пишет она, — сколько бытовых актов, столько и песен; песнь — это тот же самый акт, своеобразно осмысляемый в сознании, а потому повторенный в ритме музыкального напева и слова» (Фрейденберг, 1997. С. 192).

В. Пропп, анализируя генезис «волшебной сказки», также выявляет зависимость между определенными обрядовыми, ритуальными ситуациями «исторической реальности прошлого» и «композиционным единством сказки»: «То, что сейчас рассказывают, некогда делали, изображали, а то, что не делали, представляли себе. <...> Данный стержень, раз создавшись, впитывает в себя из новой, более поздней действительности некоторые новые частности или осложнения» (Пропп, 1986. С. 353-354).

К подобным же выводам приходит академик Д.С. Лихачев, исследуя материал древнерусской литературы. До XVII века, полагает ученый, «литературные жанры в той или иной степени несут, помимо литературных функций, функции внелитературные. Жанры определяются их употреблением: в богослужении (в его разных частях), в юридической и дипломатической практике (статейные списки, летописи, повести о княжеских преступлениях), в обстановке княжеского быта (торжественные слова, славы) и т.д.» (Лихачев, 1979. С. 55).

В дальнейшем, согласно сторонникам «генетической» концепции жанра, непосредственная связь «форм жизни» и их литературных «слепков» ослабевает, и содержание, дезактуализируясь, превращается в поэтическую форму (О. Фрейденберг). Таким образом, в ходе художественной эволюции происходит как бы «опредмечивание» содержания, его формализация. В результате «впрессовывания» содержательности в формальные компоненты, обретения им «жанровой оболочки» возникает феномен «памяти формы». То есть определенное содержание выражается определенным набором формальных

компонентов. Так, Бахтин писал: «В жанрах <...> на протяжении веков их жизни накапливаются формы видения и осмысления определенных сторон мира». (Бахтин, 1986. С. 332).

При изучении жанровых канонов древних литератур обращение к «генетическому» подходу оправдано и результативно, поскольку с его помощью объясняется сам механизм возникновения жанра, особенно в древности. Но при исследовании живых жанровых процессов литературы Нового времени ограничиваться только генетическим методом нецелесообразно, поскольку в силу вступают иные литературные и внелитературные факторы. Например, представляется полемичным отождествление Г. Гачевым жанра «Левого марша» В. Маяковского с античным эмбатерием (см.: Гачев, 1968. С. 184-189).

Попытку преодоления «крайностей» генетического подхода мы видим у А.Я. Эсалнек, анализирующей жанровую типологию романа. В жанре, пишет исследователь, «не только опредмечивается, кристаллизуется и формируется некоторое содержание, но диалектически сочетаются и взаимодействуют специфическое содержательное начало и различные типы словесно-композиционных систем» (Эсалнек, 1978. С. 8).

При генетическом подходе к жанру остается неразрешенным вопрос о развитии жанров и их функционировании: почему одни жанры преобладают на определенной фазе литературного развития, а затем уходят на периферию, «умирают», чтобы уступить место другим (а иногда вновь возрождаются)? Эту проблему, как известно, поставил еще А.Н. Веселовский, который предположил существование определенного соответствия «между данной литературной формой и спросом общественных идеалов» (Веселовский, 1989. С. 66-70). Разрабатывая вопросы исторической поэтики, Веселовский наметил перспективу *функционального* изучения жанра.

Итак, не следует забывать о феномене *эволюции* жанра, ведь жанр не есть форма, закрепившая за собой содержательные признаки навсегда: функция отдельных структурных элементов может измениться. Первым на

это обратил внимание Ю. Тынянов: «Давать статическое определение жанра, которое покрывало бы все явления жанра, невозможно <...> Жанр смещается»; «жанровая функция того или иного приема не есть нечто неподвижное». (Тынянов, 1980. С. 257, 256).

А это означает, что наряду с утвердившимися элементами (обязательное действие «памяти формы») в жанровой структуре появляются элементы новые, возникновение которых неизбежно при эволюции жанра. Из этого следует, что *всякий жанр, взятый в определенный момент своего развития, несет в себе не только архаические черты, но и новые, приобретенные элементы*. Хотя он, по словам М.М. Бахтина, «всегда помнит свое прошлое», в то же время невозможно перенести весь комплекс распознавательных признаков жанра одной исторической эпохи на жанр другой эпохи.

Таким образом, для правильного понимания жанра, с одной стороны, «необходимо подняться к его истокам» (Бахтин, 1979. С. 122), но с другой стороны, не следует забывать, что традиционные, устоявшиеся жанры и новообразованные, возникшие в последующую эпоху, часто не отождествляемы друг с другом. А если мы будем оценивать вновь появляющиеся жанровые структуры только по меркам канонизированных жанров, то мы непременно придем к выводу о "размывании жанровых границ" литературы. Традиционные жанровые обозначения неизбежно окажутся «прокрустовым ложем» для произведений последующих эпох. Поэтому не следует смешивать понятия *жанра* и *жанрового канона*. Под последним мы понимаем «количественно-структурную модель художественного произведения того стиля, который, являясь определенным социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип конструирования из местного множества произведений» (Лосев, 1973. С. 15).

Механическое отождествление категории жанра с устоявшимся каноном, фетишизация последнего — вот причина возникновения концепции постепенной «атрофии жанра в лирике», выдвинутой В.Д. Сквозниковым

(Сквозников, 1964. С. 43). В рамках этой концепции вопрос о жанровой трактовке лирики начала XX века по сути дела снимается.

Во избежание смешения жанра и жанрового канона необходимо, как предлагает А. Фаулер, «описывать жанры в синхронии и диахронии» (Fowler, 1982. С. 48), лишь при таком двойном подходе мы сможем увидеть вытеснение одного признака другим — увидеть *эволюцию* жанра, его функции в литературном процессе.

В зарубежном литературоведении эволюционный подход к жанру был заложен Р. Уэллеком и О. Уорреном, которые жанром считают «группу литературных произведений, в которых теоретически выявляется общая «внешняя» (размер, структура) и «внутренняя» (настроение, отношение, замысел, иными словами — тема и аудитория) форма. Достаточным основанием может являться в равной мере и «внутренняя» форма («пастораль» или «сатира»), и внешняя (диподический стих, пиндарическая ода)» (Уэллек, Уоррен, 1978. С. 248). Американские ученые подвергли критике классификационный подход, саму доктрину жанровой «чистоты», справедливо утверждая, что «чистота жанров» как эстетическая категория требует стилистической выдержанности, единства эмоционального строя и сюжетного и тематического единства. При этом неразрешенной остается проблема непрерывности жанрового развития, ибо последовательность эволюции может быть продемонстрирована только в том случае, когда на каждом ее этапе дается формальное обоснование «верности» жанру.

Р. Уэллек и О. Уоррен выдвигают оригинальную концепцию, что литературный жанр — это «институт, в том же смысле, в каком институтом являются церковь, университет или государство. И существует литературный жанр не в том смысле, в каком существует животное или, скажем, здание, а именно — как институт, как учреждение. В рамках существующих институтов можно прозябать, можно и самовыражаться, можно создавать новые институты, а можно оставаться в старых, не разделяя выработанной ими нормы, можно, наконец, вступать в новые институты и реорганизовывать их» (Уэллек, Уоррен, 1978. С. 243).

Функциональный подход активно разрабатывается в работах Н.Л. Лейдермана (1976; 1979; 1984), Л.С. Субботина (1976), С.Ю. Баранова (1985), А.П. Казаркина (1979; 1987), С. Страшнова (1983), где ставится задача интерпретации категории жанра как инструмента миромоделирования.

Так, Н.Л. Лейдерман выделяет «моделирующую» функцию жанра. Он полагает, что каждый жанр «порождает целостный образ — модель мира (мирообраз), который выражает определенную эстетическую концепцию действительности» (Лейдерман, 1976. С. 7). Предлагаемая дефиниция при всей ее значительности представляется нам излишне широкой: ведь модель мира — одна и та же у конкретного художника, а жанровая организация произведений — разная. Отсюда вытекает необходимость ввести еще одну жанровую составляющую, которую мы (несколько забегаая вперед) определяем как *целевую установку автора*.

Принципы жанровой дифференциации Н.Л. Лейдерман продолжает разрабатывать в другой работе — «Теоретическая модель жанра» (Лейдерман, 1984). Исследователь, выстраивая свою жанровую классификацию, объединяет сразу нескольких оснований: план содержания, форму и восприятие. Жанровое содержание, по Лейдерману, включает в себя тематику, проблематику, экстенсивность / интенсивность воспроизведения художественного мира и эстетический пафос. И в зависимости от того, на какую сферу жизни направлена мысль автора, происходит выбор средств формирования этого художественного осмысления в единое целое.

В жанровой форме Лейдерман выделяет следующие элементы — «носители жанра»: субъектная организация художественного мира, пространственно-временная организация, интонационно-речевая организация и ассоциативный фон произведения.

Что касается плана восприятия, он включает «те элементы, которые нужны для управления читателем, для верной ориентации его в устройстве художественного мира произведения» (Лейдерман, 1984. С. 19).

Сделанное Лейдерманом разграничение весьма ценно в методологическом плане, так как позволяет учесть сразу несколько

жанрообразующих факторов. Однако существует множество жанров, принципом разграничения которых является не единство трех планов, указанных Н. Лейдерманом. Так, в сонете на первый план выходит строфическая и рифмическая организация стихотворного текста (как и в других представителях «твердых» жанров — рондо, газель и др.). И, напротив, жанр оды характеризуется торжественным, приподнятым содержанием.

Итак, при рассмотрении проблемы жанра представляется важным еще один вопрос — проблема восприятия. Эту проблему одним из первых ставит П. Медведев (М. Бахтин). Он пишет: «Произведение ориентировано, во-первых, на слушателей и воспринимающих <...>. Во-вторых, произведение ориентировано в жизни, так сказать, изнутри, своим тематическим содержанием» (Медведев, 1980. С. 419).

Действительно, изучение жанра лишь по его формальным и содержательным признакам явно недостаточно, так как многие жанровые признаки находятся вне литературной действительности. Так, читатель может относить произведение к другому жанру, нежели автор. Л.Г. Кихней обосновывает необходимость изучения жанра с двух позиций: «Природа жанра диалогична, т.е. жанровая семантика произведения как бы заново реализуется в процессе эстетической коммуникации. А это значит, что к жанру возможен двойной подход: с точки зрения воспринимающего <...> и с точки зрения автора». (Кихней, 1990. С. 126).

Остановимся на проблеме восприятия подробнее. Л.Н. Лейдерман утверждает, что «реализация <ассоциативного фона — Т. С> зависит не только от усилий автора, но и от читателя: от его эстетической чуткости, жизненного опыта, культуры». (Лейдерман, 1984. С. 15). Следовательно, будет «расшифрован» или нет данный в произведении подтекст зависит в первую очередь от воспринимающего. А значит ассоциативный фон, который Лейдерман считает элементом жанровой формы, относится не только к формальному аспекту, но и к плану восприятия.

В план восприятия входит также заданность жанра самим автором

(Пушкин «Евгений Онегин» — роман в стихах, Ахматова «Поэма без героя», Маяковский «Гимн взятке», «Гимн обеду», Высоцкий «Притча о Правде и Лжи» и т.д.). То есть, при анализе конкретных произведений важно учитывать авторские жанровые пометы, «жанровые указатели». Поставив жанровую помету под своим произведением, художник тем самым отсылает читателя к определенной жанровой системе, ориентирует его на тот или иной канон. Хрестоматийный пример — «Мертвые души» Гоголя с их ориентацией на разные жанровые «ипостаси» поэмы (древнюю *эпическую* и современную Гоголю — *лирическую*). Автор как бы «программирует» читателя, заставляет его осмысливать произведение с точки зрения установившейся жанровой традиции. Особенно ощутима роль «жанрового указателя» в пародии: без него текст может быть воспринят буквально, вне проекции на «второй план» — пародируемое произведение (ср., например, «Пародию на плохой детектив» В. Высоцкого).

Но автор не только следует «канонам» жанра, которые достаточно общи, — одновременно он привносит в жанровую модель индивидуальные черты, что приводит к постоянному обновлению жанровой традиции. Так, А. Ахматова считала, что «жанровая традиция (если подходить к ней с позиции творца, а не читателя) не столько преемственность, сколько преодоление жанрового стереотипа, доставшегося в наследство» (Кихней, 1997. С. 109).

Мы полагаем, что *авторская установка* в жанре играет ведущую роль: взаимодействуя с «памятью формы», она «диктует» организацию содержания и формы. Способ осмысления бытия (то есть сам жанр) меняется в зависимости от авторской установки. *Авторская установка формируется в соответствии с «социокультурным заказом»*. Особенности мышления создателя произведения, его взгляды зависят от эпохи, в которую он творит. Так, активное использование Маяковским жанра инвективы («Нате!», «Вам!») связано, с одной стороны, с конкретными запросами времени (гневное обличение людей, принадлежащих к

оппозиции — «буржуев»), а с другой стороны, с собственными представлениями поэта о жизни вообще.

В структуре жанра остаются только те устоявшиеся элементы, которые служат реализации авторской установки. Другие же, не выполняющие заданной функции, не используются (например, высокий пафос). В контексте творчества Маяковского инвектива приобретает декламационные, ораторские элементы, направленные на выражение политических взглядов автора.

В лирике, как известно, важен не объект, а субъект высказывания, его индивидуальные чувства, его отношение к действительности. Этой специфической чертой — моделью сознания (переживанием) автора — и характеризуются лирические жанры: каждый выделяет из всего разнообразия жизни определенные моменты, в каждом жанре по-своему создается картина мира, сплавленная с переживаниями автора.

Итак, по нашему мнению, *следует разграничивать функции жанра с точки зрения создателя литературного произведения и с точки зрения читателя*. В читательском восприятии название жанра художественного текста уже несет информацию. Читатель обладает предыдущим опытом знакомства с аналогичными произведениями и как бы идентифицирует данный текст с уже известными ему образцами и в соответствии с жанровым канонам, бытующим в его время. Такую функцию жанра американский исследователь А. Фаулер назвал «опознавательной». «Жанры имеют дело скорее с опознанием, чем с разграничением и классификацией» (Fowler, 1982. P. 38). Поэтому можно говорить о существовании в читательском сознании каких-то устойчивых структурно-эмоциональных моделей или архетипов произведений, которые нередко и считают жанрами.

В этом аспекте жанровое обозначение служит определенным ключом для истолкования текста, сигнализатором его метасмысла и эмоциональной тональности (пафоса). Появляется эффект так называемого «жанрового ожидания», возникающий в результате ориентации на канон или, по

Л. Виндту, «нормативную идею» жанра (ср.: Виндт, 1927. С. 87). Вот здесь-то жанр и выступает в роли «стабилизирующего фактора» литературного процесса. Когда мы определяем жанровую принадлежность произведения, мы тем самым «подключаем» его устойчивые, канонические черты к определенной литературной традиции. Жанр выступает в роли «знака литературной традиции» (см.: Стенник, 1974. С. 173, 175, 189).

Однако нередки случаи жанровой полисемии: один и тот же текст может подвергаться различной жанровой интерпретации («погружаться» в различные системы), а в зависимости от жанрового ключа, в котором произведение воспринимается, будут изменяться и смысловая доминанта, и пафос произведения. А.П. Чехов, как известно, выражал недовольство жанровой трактовкой «Вишневого сада» в «Художественном театре», приведшей к изменению смысла произведения. «Почему, — писал он О. Книппер, — на афишах и в газетных объявлениях моя пьеса так упорно называется драмой? Немирович и Алексеев (Станиславский) в моей пьесе видят положительно не то, что я написал» (Чехов, 1963. Т. 9. С. 706).

Все это подтверждает мысль о том, что фактически, при анализе жанра мы должны учитывать его *диалогическую природу*. Контекст бытования жанра (цикл, раздел, книга и шире — художественная система) играет определяющую роль при интерпретации жанра отдельного лирического произведения, так как изъятие последнего из привычного контекста, перевод его в иную систему неизбежно приводит к изменению его жанрового облика, а стало быть и смысла.

Итак, художник, создавая произведение искусства, принимает во внимание жанровый опыт, сформированный в предшествующую литературную эпоху, но им не ограничивается. С одной стороны, он ориентирован на определенные жанровые ожидания, бытующие в сознании современников (чтобы быть адекватно понятым ими). Но с другой стороны, писатель этот канон нарушает, в противном случае ему грозит опасность стилизации или эпигонства, художественной неудачи.

Эту закономерность отмечает, ссылаясь на авторитет Л.Н. Толстого,

та же Ахматова в «Прозе о Поэме»: «Л.Н. утверждал, что хорошо только то произведение, которое не помещается в рамки жанра, и восклицал: «Что такое «Мертвые души», что такое «Былое и думы»!» Когда (С-ов) пришел ко мне в Ташкенте (1942 г.) просить, чтобы я отказалась от «Поэмы без героя» потому, что это не поэма — таких поэм, дескать, никто не писал, я ответила, что *именно* потому это поэма, и привела как пример три имени (Пушкина, Некрасова, Маяковского) поэтов, произведения которых не вмещались в установленный для них жанр («Кавказский пленник», «Кому на Руси» и «Облако в штанах»). Отсюда же неудача «традиционного» «Возмездия» Блока (онегинская интонация в поэме XX века невыносима. Думаю, что она была невыносима и гораздо раньше) и триумф не имеющего предшественников «Двенадцати» (Ахматова, 1986. С. 132).

Получается, что жанры следует рассматривать в виде текучих и видоизменяющихся структур, сохраняющих при этом преемственные связи. Можно полагать, что для создателя литературного произведения жанр выступает прежде всего в виде некой установки (ср. у Л. Гинзбург: «Пушкин понимал, что жанр, с его «формальными признаками, — это точка зрения» (Гинзбург, 1974. С. 23)), способа осмысления определенной сферы бытия и ее художественной организации в некоторое типическое целое — модель, форму. Для поэта-лирика это вместе с тем и устойчивый способ вычленения *переживаний*, которые могут быть типологически обобщены.

Каждый лирический жанр как бы вычленяет в жизненном потоке некоторый характерный круг ситуаций, связей, отношений между поэтом и миром, которым соответствует и определенная эмоциональная тональность (пафос), и вся совокупность изобразительно-выразительных средств и приемов, и сам структурный принцип организации материала. Именно поэтому всякий жанр, по словам П.Н. Медведева, — это «особый тип строить и завершать целое, притом <...> существенно тематически завершать, а не условно-композиционно кончать» (Медведев, 1928. С. 175-176).

Согласно Л.Г. Кихней, жанр — это «угол зрения, отбирающий — в соответствии с той или иной системой ценностей — жизненные ситуации (в

лирике — переживания), которые оказываются в определенной мере однотипными, гомогенными. Каждый литературный жанр имеет свою «сферу влияния», вычленяет из пестрого многообразия действительности тот или другой круг явлений или событий» (Кихней, 1990. Р. 128). В этом смысле жанры как бы членят бытие. Однако одни и те же ситуации могут служить объектом изображения в разных жанрах. Разница в их изображении определяется *доминирующей установкой автора* — точкой зрения художника, его ценностными ориентирами и функциональным назначением произведения.

Диапазон авторских установок довольно широк и разноаспектен: одни из них носят дидактический характер, ориентированы на поучение, обличение, восхваление; другие направлены на утверждение или отрицание всякого рода ценностей и формируют ведущий пафос произведения; в основе третьих лежат функционально-прагматические (например, ритуальные) цели, четвертые нацелены на достижение эстетической целесообразности, отражаемой в тех или иных формальных закономерностях, пятые связаны со способом бытования текста (надпись, пение под музыку) и т.д.

К числу важнейших авторских установок, влияющих на дифференцирование жанров, относится *ориентация на определенный тип общения автора с читателем, потенциальным адресатом*. «Каждый речевой жанр, — согласно М. Бахтину, — в каждой области речевого общения имеет свою, определяющую его как жанр, типическую концепцию адресата» (Бахтин, 1986. С. 291). В лирических жанрах авторская установка особенно важна, так как еще Гегелем было отмечено, что в лирике происходит совмещение субъекта и объекта: центральным героем лирического произведения является прежде всего автор, его внутренний мир, отражающий *отношение* автора к внешней действительности. И это отношение выражается через определенную авторскую установку. В свете темы настоящего исследования можно сделать вывод, что во многих лирических жанрах доминирует установка *на адресата*.

Так, например, ситуация, характерная для оды, — это отношение

автора (субъекта переживания) к носителю высокого общезначимого идеала (человеку или явлению): пока это устойчивая связь сохраняется, остается и жанровое ядро оды, соответственно не исчезает и установка на декламацию — будь то оды М.В. Ломоносова, Г.Р. Державина или В.В. Маяковского. Однако сам принцип адресованности не всегда является жанроразличительным, ибо жанры различаются по *целеполаганию авторских установок*, благодаря этим различиям и происходит разграничение жанров. Для примера сравним два «родственных» жанра, имеющих адресацию: эпиграмму и сатиру. В каждом из них основополагающим является комический пафос, однако автором преследуются разные цели: в сатире — осмеяние с целью исправления, в эпиграмме же — осмеяние с целью дискредитации. При сравнении другого типа адресованных жанров — оды и гимна — мы приходим к выводу, что эти жанры помимо адресации имеют одинаковую установку — восхваление, однако гимн дополнительно ориентирован на исполнение под музыку. Таким образом, при смене целевой установки автора, связанной не только с типом авторской эмоциональности, но и с типом бытования произведения во внелитературной действительности, меняется вся структура жанра (и содержание, и форма, и восприятие читателем произведения).

Авторские установки формируются под влиянием запросов времени. Тип мышления автора, его мировоззренческие принципы вступают, по слову Н.Л. Лейдермана, в «избирательное сродство» с общественно-социальным заказом и связанными с ним условиями функционирования художественного текста, что в конечном итоге формирует те или иные жанровые установки.

Но возникает вопрос: как соотносятся в жанре «запросы времени» и традиция? По убеждению М.М. Бахтина, «В жанрах <...> на протяжении веков их жизни накапливаются формы видения и осмысления определенных сторон мира. Для писателя-ремесленника жанр служит внешним шаблоном, большой же художник пробуждает заложенные в нем смысловые возможности» (Бахтин, 1986. С. 351). Отсюда жанр, по М.М. Бахтину, —

представитель творческой памяти в процессе литературного развития (Бахтин, 1979. С. 122), поскольку на каждом этапе существования жанра используется опыт, накопленный предшествующими поколениями. Каждый автор (с оговорками, относящимися к его культуре и уровню мастерства) получает жанр в свое «владение» во всем богатстве его проявлений, которые тот испытал в прошедшие эпохи.

Из этого следует, что жанр живет как некая самостоятельная система, реализующаяся в конкретном творчестве художников. Взаимодействие «памяти жанра», накопленных в нем традиций с социальным заказом конкретной эпохи предопределяет то множество индивидуальных авторских выборов, которые совершаются конкретными литераторами.

Так, возрождение жанра XVIII века басни в творчестве Демьяна Бедного обусловлено тем, что дидактический потенциал басни отвечал объективным запросам времени — задачам политической пропаганды и одновременно — субъективным стремлениям и возможностям автора. Однако «старая» жанровая форма на новом этапе ее существования сохраняет только те признаки, которые «служат» задачам политической пропаганды (аллегоризация жизненных ситуаций как средство типизации с целью назидания). Здесь учитывается и фактор адресата — уровень эстетического восприятия массового читателя из народа, на которого этот жанр был ориентирован. А смена общественных идеалов (различие социальных заказов) диктует изменение жанровой структуры. Так, концовка из морально-дидактического резюме, характерного для басенного канона, превращается в политический лозунг, призыв, как бы «требовавший» от читателя немедленной ответной реакции.

Но «память жанра» — это прежде всего системность жанра, взаимосвязь его структурных элементов, иерархия признаков и детерминированность всех его уровней. Так, в канун Октябрьской революции в творчестве поэтов социалистической ориентации возрождается ода. Выдвижение установки на восхваление носителя нового общественного идеала диктует возрождение одического пафоса,

ораторских риторических приемов, обновление смыслового потенциала уже полустертой высоко-поэтической лексики (у Маяковского позже появляется даже ода, основанная на приеме олицетворения абстрактных понятий-аллегорий — «Ода революции»). Установки на обличение врагов революции в предоктябрьскую эпоху приводят к возрождению давно известного жанра сатиры, в которой используется та же система средств изобличения и увещевания врага, что и в сатирах прошлого.

Но не только жанр сам по себе образует систему. В то же время он является компонентом в более общей структуре — в системе жанров определенной эпохи. На это обратил внимание Ю.Н. Тынянов, считавший, что невозможно изучение жанра как имманентной структуры, вне жанровой системы, в которую он входит. «Реанимация» того или иного звена в «памяти» жанровой системы сопровождается возрождением некоторых других жанров, входящих в ту же систему и обусловленных родственными установками. Так, в пролетарской поэзии начала XX в. наряду с басней, одой, сатирой возрождаются и другие «дидактические» жанровые структуры (модели), например, сатирическая притча, инвектива, дидактическое послание (которые часто не идентифицируются с прежними обозначениями).

Вопрос о жанровой системе определенной фазы литературного развития (особенно новейшего времени) чрезвычайно сложен. Проблему изучения жанров как системы, «призванной обслуживать определенные литературные и нелитературные потребности», одним из первых поставил Д.С. Лихачев в «Поэтике древнерусской литературы». «Жанры, — считает ученый, — составляют определенную систему в силу того, что порождены общей совокупностью причин и потому еще, что они вступают во взаимодействие, поддерживают существование друг друга и одновременно конкурируют друг с другом» (Лихачев, 1979. С. 56).

В рамках данной работы мы не беремся анализировать жанровую систему в целом, но одно замечание хотелось бы сделать. При рассмотрении жанров в определенной фазе литературного развития

следует помнить о разной функциональной природе жанров, а стало быть, и о неоднозначных принципах их выделения. Поскольку у литераторов возникают не просто разные, но разноаспектные установки, то и в литературном процессе в одну и ту же эпоху сосуществуют не только отличные друг от друга жанры, но различные «статусы жанра», различные «этапы эволюции» категории жанра.

Неповторимое сочетание разноаспектных установок приводит к появлению окказиональных (но весьма устойчивых для данного исторического периода) жанров. Например, в «Окнах РОСТА» Маяковского мы наблюдаем именно такой окказиональный жанр, поскольку имеем здесь нестандартное сочетание авторских установок с формой бытования литературного произведения, что было обусловлено конкретным запросом времени. Но в основе жанра «Окон РОСТА» — обращение к определенному адресату с поучительной целью, поэтому здесь используются те же лексико-стилистические приемы и риторические фигуры, что и в системе дидактических жанров. Конкретная реализация жанра в индивидуальном поэтическом произведении может через соединение различных установок привести к своеобразному синкретизму жанров.

Подводя итог, заметим, что, с нашей точки зрения, любая жанровая трансформация связана со сменой доминанты в авторской установке, а сам акт жанрообразования происходит в результате *нового сочетания разноаспектных установок.*

1.2. Песня как жанр и феномен авторской песни конца 1950-х — начала 1980-х годов

Прежде чем приступить к рассмотрению специфики *авторской песни*, следует затронуть вопрос о жанре *песни*, видовой модификацией которого и выступает «авторская песня».

Как известно, жанр песни имеет фольклорные корни. В устном народном творчестве песни представляют собой некий метажанр: различные образцы его подчас разнятся и по времени создания, и даже по принадлежности к тому или иному литературному роду. Литературоведческая традиция различает *эпические песни* (русские былины, украинские думы, гайдуцкие песни, якутские олонхо), которые отражают историческое самосознание народа и носят, как правило, нарративный характер.

Вторая разновидность — *лиро-эпические песни*, к которым относятся исторические песни (цикл о Степане Разине, песни о Пугачевском восстании и др.) и народные баллады.

Следующий вид песенного фольклора — *собственно лирические песни*, которые соответственно коррелируют с лирическим родом литературы и выражают субъективно-личностное отношение к внешнему и внутреннему бытию человека. Здесь также можно выделить ряд поджанров — в зависимости от времени возникновения, целей, назначения, сферы и форм бытования. Это — ритуальные песнопения, связанные с календарными, свадебными и похоронными обрядами; протяжные лирические (по классификации Н.И. Кравцова, С.Г. Лазутина) или семейно-бытовые и любовные лирические (согласно тематической классификации В.П. Аникина, Ю.Г. Круглова), получившие наиболее широкое распространение в эстетическом «обиходе» народа; а также — ямщицкие, солдатские, каторжные (тюремные, позже «блатные») песни, цыганский (а позже) и городской романс и т.п.

И последняя жанровая разновидность — *лиро-драматические песни* —

в основном календарные и хороводные — которые не только исполнялись под музыку, но и разыгрывались как сценическое действие (ср., например, «Похороны Костромы»).

Наиболее древними, конечно же, являются ритуально-обрядовые песни, например, календарные (колядки, подблюдные, купальские, масленичные, семицкие и т.д.), которые, как указывает С.Г. Лазутин (Лазутин, 1968. Ст. 711-712), приурочивались к определенному времени года. Они нередко несли в себе ритуально-магический потенциал. К песням семейно-бытовой обрядности относятся похоронные, свадебные (а позже) и рекрутские причитания.

Расцвет необрядовой песенной поэзии приходится на более позднее время. Так, в XVI-XVII вв., согласно Лазутину, большое распространение получили крестьянские лирические песни, обслуживающие сферу семейно-бытовых отношений. С середины XVIII в. возникает городской песенный фольклор (солдатские, рабочие песни), для которого характерна острая социальная тематика, а также влияние литературной стилистики (куплетность, силлабо-тоническое стихосложение, рифма). В XIX в. возникает как самостоятельный жанр частушка, получает широкое распространение мещанский (городской) романс, испытавший влияние цыганских песен.

Все эти разновидности различаются по времени возникновения, содержательной и ритмико-метрической структуре, типу авторской эмоциональности. Но их объединяют два существенных момента: а) установка на исполнение под музыкальный аккомпанемент или (в древнейших ритуальных разновидностях) способ бытования — протяжное монодическое (сольное или хоровое) пение; б) отнесенность к фольклору — со всеми вытекающими отсюда последствиями (вариативностью текстов, коллективным авторским началом, традиционностью поэтических приемов и средств художественного воплощения и пр.).

Что же касается песни как *литературного* жанра, то в нем — в отличие от ее фольклорной разновидности — всегда установлен автор и текст как правило каноничен. Однако от песни как вида лирики следует отличать стихи, позже переложённые на музыку и с успехом исполняемые

как песни (ср.: «Коробейники» Н. Некрасова). На наш взгляд, подобную трансформацию можно сравнить с экранизацией или сценической постановкой эпического произведения, то есть с процессом творческой интерпретации канонического текста в ином жанре или в ином виде искусства.

Литературной же *песней* можно называть лишь то произведение, в котором авторская установка на специфическое бытование текста, характерное для этого жанра, эксплицитно проявлено — в жанровой помете («Песня» С. Есенина, «Песня пахаря» А. Кольцова, «Песня Еремушки» Н. Некрасова и др.), во внутритекстовых отсылках (ср. у С. Есенина: «Пой же пой. На проклятой гитаре / Пальцы пляшут твои в полукруг» (Есенин, 1977. Т. 1. С. 178), во включении актуального текста в более широкий жанрово-циклический контекст (Ср.: цикл «Песенки» Ахматовой, циклы «Все напевы», «Вечеровые песни» В. Брюсова и пр.).

Следует уточнить, что иногда жанровая отнесенность к песне того или иного текста существует на уровне структуры и проявляется в ритмико-метрической организации текста или в его композиции, вызывающей однозначные жанровые, как правило, фольклорные ассоциации. Например, ахматовские «песенки» имитируют частушечный принцип построения и в то же время повторяют ритмико-интонационный рисунок частушки. Ср.: «Под узорной скатертью / Не видать стола. / Я стихам не матерью — / Мачехой была. / Эх, бумага белая, / Строчек ровный ряд. / Сколько раз глядела я, / Как они горят» (Ахматова, 1990. Т. 1. С. 267). Еще пример: «А ведь мы с тобой / Не любилися, / Только всем тогда / Поделилися. / Тебе — белый свет, / Пути вольные, / Тебе зорюшки / Колокольные. / А мне ватничек / И ушаночку. / Не жалея меня, / Каторжаночку» (Ахматова, 1990. Т. 1. С. 267).

В самом жанре литературной песни критики выделяют так называемую гимническую разновидность, к которой относятся большинство революционных песен («Варшавянка», «Красное знамя» Г. Кржижановского, «Смело, товарищи, в ногу» Л. Радина, многие военные песни, к примеру, «Вставай, страна огромная», «День Победы», получившие статус поистине

всенародных гимнов.

Однако авторы литературных песен (поэты М. Исаковский, Е. Долматовский, Л. Ошанин, М. Матусовский) типологически отличаются от поэтов, работающих в жанре авторской песни, тем, что первые не являются подлинными создателями песни в целостности её словесно-музыкального воплощения, ибо, как известно, многие поэты сочиняли слова на уже предложенную мелодию (так называемую «рыбу») и наоборот — музыка подбиралась под готовый текст, что не давало возможности полного творческого самовыражения и подчас влияло на художественные достоинства песенных текстов (о чем не раз говорил в своих выступлениях В. Высоцкий).

Некоторые исследователи, в частности С.В. Свиридов, отказывают авторской песне в жанровом статусе, считая её не жанром, а культурно-эстетическим явлением (см., например: Свиридов, 1997. С. 73). Мы, не ставя своей задачей критическое осмысление термина «авторская песня» (принимая его как факт, прочно вошедший в литературный и литературоведческий терминологический оборот), полагаем, что *авторская песня* отличается от литературной определенного рода синкретизмом: песня создается с установкой на музыкально-сценическое исполнение, точнее, разыгрывание ее самим автором под собственный музыкальный (чаще всего струнный) аккомпанемент. Причем синкретизм наблюдался и в фольклорных жанровых разновидностях лирической песни (например, в лиро-драматических песнях, о которых писалось выше). Но там синкретизм иного рода — мифоритуальный. Тем не менее, на наш взгляд, авторская песня в большей мере связана с фольклорными корнями, и древними литературными традициями, нежели «литературная песня».

Праистоки авторской песни можно, с известными оговорками, усмотреть в мелической лирике, в древних эпических песнях, предполагавших синкретическую нераздельность авторства, исполнения и музыкального сопровождения (под кифару, гусли и другие струнные инструменты). Музыкальное сопровождение приводило к «распевности» поэтического слова (воспринимавшегося в его сугубо звучащей ипостаси) и

в изначальной обращенности к слушателям. В качестве примеров приведем «Слово о полку Игореве», «Стихирарь Иоанна, деспота Московского», пергаментную книгу-песенник (1157), стихи которой сопровождались авторскими нотными знаками (крюками).

Истоки современной авторской песни нередко связывают с жанровым бытованием песен Ап. Григорьева и особенно А. Вертинского, адсорбировавших в своем творчестве такие фольклорные «ипостаси» жанра, как цыганский и городской романс. Для Вертинского особенно было характерно создание сценических композиций, в которых он являлся не только исполнителем, но и автором слов и музыки, хотя сам себе он аккомпанировал достаточно редко. Его выступления были любопытны ещё и тем, что он кропотливо работал над созданием своего сценического образа, не пренебрегая его внешним антуражем (например, современники вспоминают о сценической маске Пьеро и т.п.). В известной мере его творчество можно считать одним из жанровых прецедентов авторской песни, так широко распространившейся в 1960-х — 1970-х годах.

Однако установление историко-литературного генезиса авторской песни не снимает вопроса о причинах формирования этого жанра и его взлета в означенную историческую эпоху. Конкретное исследование песни второй половины XX века в ее жанровой специфике позволяет выделить ряд новых идейно-художественных и структурных черт, новых функциональных качеств жанра, появившихся в этот период.

В поэзии второй половины XX века отразилась характерная закономерность: возрастающий интерес поэтов к песне связан с общей установкой на диалогическое общение с адресатом. Вспомним взлет «эстрадной» поэзии Р. Рождественского, Е. Евтушенко, А. Вознесенского, чьи выступления с публичным чтением своих стихов собирали стадионы и концертные залы. Особенности жанра песни рассматриваются нами как отражение многообразных факторов самоопределения художника, совершающегося в диалоге с определенным (в том числе и идеологическим) адресатом. У Высоцкого адресатом выступает социально определенный, массовый слушатель.

Знаменательно, что в русской поэзии середины XX века происходит

своего рода перестройка жанровой системы и прежде всего появляется новый жанр — *авторская песня*, ставшая необычайно популярной в 1960-е — 80-е годы. А там, где отличные друг от друга поэтические системы порождают сходные явления, естественно говорить об общих закономерностях литературного процесса.

Проблему взлета и падения разных жанров поставил ещё А. Веселовский в своем фундаментальном труде «Историческая поэтика». «Почему драма является преобладающей поэтической формой в 16-17 веках? Почему новелла-роман выдвигается, начиная с конца 16 века, чтобы стать господствующим литературным выражением нашего времени?» (Веселовский, 1989. С. 66). Веселовский ставит вопрос о соответствии между тем или иным литературным жанром и спросом общественных идеалов: «Соответствие это, вероятно, существует, хотя мы и не в состоянии определить закономерности соотношений. Несомненно, одно подтверждается наблюдением, что известные литературные формы падают, когда возникают другие, чтобы иногда снова уступить место прежним. Падают и возникают не одни формы, но и поэтические сюжеты и типы» (Веселовский, 1989. С. 67).

Взлет жанра авторской песни обусловлен социокультурными обстоятельствами постсталинской эпохи: не случайно первые песни этого жанра появились сразу после XX съезда, развенчавшего тоталитарные идеи советского государства. Для самосознания творческой интеллигенции хрущевской «оттепели» стала характерна раскрепощенность творческого самовыражения, проявляющаяся прежде всего в установке на диалог с самой широкой аудиторией. Эта установка отличала и «вполне благополучную», в меру эпатажную «эстрадную» поэзию Р. Рождественского, Е. Евтушенко, А. Вознесенского, поэтические выступления которых в начале 60-х годов собирали стадионы любителей поэзии.

Авторская песня, как справедливо пишет Вл. Новиков, «возникла как альтернатива «советской массовой песне» — жанру тоталитарного искусства, создававшемуся композиторами, поэтами и певцами. <,,> Мы не беремся здесь оценивать достоинства и недостатки, плюсы и минусы

массовой песни (имеющей «общественно-политическую» и «эстрадную» разновидности) — это особая эстетическая проблема. Но совершенно очевидно, что именно в противовес такому типу песни та, о которой у нас идет речь, предпочла назвать себя «авторской» (Новиков, 2000. С. 7-8).

Причём, сначала аналогичная ситуация возникла на Западе в эпоху, наступившую после второй мировой войны. Молодежь не хотела принимать поведенческие и культурные стереотипы, выработанные в прошлом, как неадекватные новому состоянию мира. Необходимость выработать новые мировоззренческие установки получила свое воплощение в феномене контркультуры, пытающейся создать альтернативные системы духовных ценностей, соответствующие тем изменениям, которым подверглась ментальность нового поколения. Одним из способов выражения новой ментальности на Западе стала рок-культура, возникшая как молодежная нигилистическая религия, наполненная пафосом отрицания «веры отцов» (См.: 1). Типологически сходная ситуация возникла и в России, когда на фоне официальной культуры стал развиваться андеграунд, одним из проявлений которого стала авторская песня.

Собственное исполнение авторских песен под музыку собственного сочинения перед живой неформальной аудиторией создавало неповторимо своеобразную атмосферу доверительности, непосредственного дружеского общения с адресатом произведения (слушателем), что в сочетании с установкой на специфические (неподцензурные) формы бытования произведений, вызванные конкретным запросом времени, обуславливало темы, проблематику и весь художественный строй конкретных произведений этого жанра. При этом на форму бытования авторской песни повлиял феномен магнитофонной культуры, получивший с начала 1960-х годов большее распространение в нашей стране. А это привело к широчайшей известности, более того, к огромной популярности авторской песни, к многочисленным подражаниям ее уже канонизированным образцам, то есть авторская песня перестает быть окказиональным жанровым образованием и обретает статус жанра.

Авторская песня выросла из молодежной «самодеятельной» песни

(туристской, студенческой и пр.), которая стала значительным общественно-художественным явлением эпохи. Её поначалу называли «бардовской песней», а её авторов-исполнителей соответственно — бардами. Заметим, что это именование отсылало к западноевропейской менестрельской традиции авторского исполнения своих песен под собственный аккомпанемент. Однако этот термин не получил жанрового статуса и в настоящее время характерен, скорее, для исполнителей самодельной песни.

К поэтам, работающим в жанре авторской песни, обычно относят Б. Окуджаву (как родоначальника и патриарха жанра), В. Высоцкого, А. Галича, Н. Матвееву, Ю. Визбора, М. Анчарова, Ю. Кима, Е. Клячкина, Ю. Кукина и др. Мы не ставим перед собой задачу оценивать художественно-эстетический вклад каждого в развитие жанра, нас интересует то общее, что их объединяло. Прежде всего каждый из них был автором слов, музыки, сам исполнял свои песни и сам себе аккомпанировал (при этом стихам отводилось первостепенное значение). А это создавало определенную авторскую установку на непосредственный контакт со зрителями-слушателями, обуславливающий обратную связь с коллективным адресатом, атмосферу доверительности, характерной для «дружеской компании», круга единомышленников. Это было связано как раз с альтернативным бытованием авторской песни, её полуофициальным (и — в случае Галича — сугубо неофициальным) статусом. Эта неофициальная дружеская атмосфера обуславливала свободу самовыражения как на идейно-тематическом, так и на образно-стилистическом уровнях. Возможно, именно этот фактор позволил Высоцкому, Галичу и Окуджаве создать высокие образцы злободневной, политически острой неподцензурной поэзии.

Однако авторская песня в отличие от литературного андеграунда и самиздата обладала одним существенным достоинством — своим массовым распространением, который обеспечивал феномен «магнитофонной культуры». Как известно, у Высоцкого при жизни было опубликовано всего одно стихотворение (из цикла «Дорожный дневник»), однако его концерты в

огромном количестве тиражировались через магнитофонные записи. Трудно было найти в 1960-е, 70-е и даже в 80 годы дом, где не было бы кассеты с записью песен Высоцкого. Феномен «магнитофонной культуры» снимал проблему самоцензуры, не говоря уже об официальной цензуре, которая зачастую не пропускала и менее «острые» тексты. Форма бытования в виде магнитофонных записей и в виде концертов давала ему полную свободу самовыражения и отражения злободневных (насуточных) проблем современности и для распространения его произведений не нужен был печатный станок Гутенберга.

Все это относится и к другим авторам-исполнителям. Именно благодаря широкому вхождению в быт магнитофонных записей даже самые камерные полулегальные выступления бардов расходились многотысячными «тиражами» и были доступными практически каждому. Примечательно, что именно «спрос здесь определял предложение»: в то время как тома официальных поэтов пылились на книжных полках магазинов и библиотек, песенная поэзия Высоцкого, Галича и Окуджавы была остро востребована современниками.

В авторской песне адресант имеет дело с сугубо звучащим («магнитофонным») словом, причем в концертном исполнении оно ещё и разыгранное. Подобное положение сохраняется на протяжении всего периода бытования жанра (поскольку публикаций авторских песен было чрезвычайно мало). А это роднит авторскую песню с фольклорными текстами, существующими преимущественно в устной форме.

Авторская песня в последнее время интенсивно исследуется. Появляются диссертации, монографии, статьи, рассматривающие специфику этого жанра и творчество поэтов, в нем работающих. Так, в статье М. Каманкиной «Владимир Высоцкий и авторская песня: родство и различия» (1998) отмечаются такие её черты, как «исповедальность, социальная отзывчивость, важная роль исполнительской интонации, «театральность»...». Причем, как подчеркивает автор статьи, именно в творчестве Высоцкого они достигают «совершенно иного уровня концентрации» (Каманкина, 1998. С. 261). Другой автор, исследующий тему

авторской песни, отмечает как типологическую черту этого жанра — «новеллистичность сюжета, остроту и динамичность действия» (Кулагин, 1998. С. 27-29). Третий автор акцентирует внимание на элементах драматизации (Свиридов, 1998. С. 73).

Каждый из поэтов, работающих в жанре авторской песни, находит собственную эстетическую «нишу»: для песенного творчества Окуджавы характерно исповедально-интроспективное, лирико-романтическое начало, для А. Галича — остро политическая и эпико-драматическая тональность, что сказывается в создании им целого ряда песен-сатир, песен-поэм, песен-новелл. Что же касается Высоцкого, то в его творчестве все эти начала сосуществуют в неразрывном единстве, что обусловлено своеобразным синтетизмом его художественного мышления.

Жанр авторской песни, как всякий литературный жанр, эволюционировал: если его истоки в конце 1950-х — начале 1960-х годов связывались с оптимистической тональностью туристских песен (ср., например: Ю. Визбор «Домбайский вальс») и «полублатным» городским фольклором (ср.: «Ванька Морозов» Б. Окуджавы), то в период застоя 1970-х годов этот жанр стал эстетическим оружием борьбы с «наследием мрачных времен» (ср.: «Песня исхода» А. Галича, «Банька по-белому» В. Высоцкого).

В 1980-е годы авторская песня послужила основой для появления нового литературно-песенного жанра — рок-поэзии, представленной именами А. Башлачева, Б. Гребенщикова, М. Науменко, В. Цоя и др. Не случайно Высоцкий был назван рок-поэтами «первым русским рокером» (цит. по: Каманкина, 1998. С. 260). Не затрагивая в данной работе исследование проблемы трансформации жанра, предположим, что жанр авторской песни был востребован временем 1960-х — 1970-х годов и потому уже в 1980-е годы он в определенной мере потерял свою социокультурную актуальность, а его эстетическую «нишу» заняла рок-поэзия, генетически с ним связанная (см. об этом: Логачева, 1997).

Следует, однако, заметить, что русский рок — явление принципиально отличное от западных образцов. Появление «национальной модели» рока в

России связано с общей ориентацией рок-музыки на низовой, фольклорный тип культуры. И главная причина своеобразия русского рока, всё же, кроется в нерасторжимой связи русской рок-поэзии с предыдущей музыкально-поэтической традицией — так называемой «звучащей литературой», получившей отражение в феномене авторской песни. Русский рок в 1980-х, так же, как и авторская песня в 1960-х, развивался в рамках «народной магнитофонной культуры», что «породило традицию, в которой полностью стёрты не только технологические, но и стилистические различия между рокерами и бардами» (Смирнов, 1994. С. 31).

Однако жанр авторской песни не исчез бесследно, частично он ушел в «эстрадный быт» (ср.: последние выступления А. Розенбаума), назад в самодеятельную песню, дружеские студенческо-туристические компании. Заметим, что подобную трансформацию претерпели в свое время и другие жанры, например, ода, ставшая, по выражению Ю. Тынянова, «шинельным жанром», послание, угасание и возрождение которого прослежено в критике (см.: Кихней, 1989. С. 37-67), эпиграмма и ряд других жанров.

Подводя итоги нашему краткому анализу авторской песни, можно сделать вывод, что авторская песня, несомненно, обретает жанровый статус в литературном процессе 1960-70-х годов, поскольку бардовские произведения объединяются общими авторскими установками, условиями бытования, обусловленными общественно-культурными запросами времени. Жанровые установки формируют стилистическую и образную типологию, присущую произведениям этого вида.

Творчество В. Высоцкого в ряду остальных авторов-исполнителей стоит особняком. Сегодня никто не сомневается, что Высоцкий — не просто один из многих, работающих в жанре авторской песни, а явление историческое, сыгравшее исключительную роль в развитии русской культуры. Творчество Владимира Высоцкого, отвечая типологическим признакам авторской песни, в силу уникальности его творческого мышления, во многом углубляет и расширяет горизонты жанра, о чем более подробно речь пойдет в следующих главах.

Глава 2

ЖАНРОВЫЕ ВОПЛОЩЕНИЯ НАРОДНОГО СОЗНАНИЯ В ПЕСЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ ВЫСОЦКОГО

При рассмотрении жанрового своеобразия песенного творчества Высоцкого следует, во-первых, учитывать специфику художественного мышления поэта, ибо жанровая система произведений — чуткий камертон внутренних факторов художественного развития; а во-вторых, нужно помнить о феномене «памяти жанра», то есть о корреляции авторских установок с теми или иными жанровыми традициями.

Мы полагаем, что специфика художественного мироощущения Высоцкого заключается в его тесном слиянии с народным сознанием на современном этапе его развития. Возникает вопрос: каким образом может индивидуальное сознание сливаться с коллективным? Очевидно, здесь следует говорить о своего рода «ипостазированнойности» лирического мышления поэта. Лирическое «я» его стихотворений-песен отражает не только сферу личных чувств и пристрастий, но и вбирает в себя народное сознание в бесконечном разнообразии его проявлений. Причем речь идет именно о *лирическом* образе мира, а не об его эпическом истолковании. То есть, сознание поэта как бы сливается с миром как целым, постигая его изнутри и воплощаясь то в лирико-субъективированных, то в эпически объективированных образах. Таким образом, получается, что сам мир «обрел язык» в творчестве Высоцкого, или наоборот: Высоцкий наделил мир своим языком, своими интонациями.

Этот достаточно новый и необычайный феномен в поэзии закономерно связан с вопросом о жанровых истоках песенного творчества Высоцкого, в том числе и народных. Не случайно его песни изобилуют фольклорными образами и сюжетами, не говоря уже о прямых аллюзиях автора на те или иные фольклорно-жанровые прототипы.

Вопрос о фольклоризме Высоцкого в критике уже поднимался (см., например, работы Ю. Карякина, Н. Крымовой, А. Скобелева и С. Шаулова,

А. Евтюгиной и др.). Как правило, исследователями акцентируется внимание *на обращении* Высоцкого к тем или иным элементам устного народного творчества, выявляются приемы и методы их использования. Среди многообразия критических суждений выделяются две диаметрально противоположные оценки его фольклоризма. Одна из них принадлежит одному из авторитетнейших фольклористов современности — К.В. Чистову. Он пишет: «Что же касается современных русских поэтов-певцов, то можно определенно говорить о том, что их творчество вовсе не является продолжением архаической фольклорной традиции — это новая синтетическая форма, только внешне (сочетание функций поэта, композитора и певца) напоминающая её и возникшая на современной социально-психологической и культурно-исторической почве...» (Чистов, 1986. С. 48-49).

Иного взгляда придерживается Н. Крымова, полагая, что в поэзии В. Высоцкого «...мы имеем перед собой *фольклорное сознание*, и в этом суть. Фольклорное сознание у современного поэта эпического склада» (Крымова, 1985. С. 252). При всем уважении к изысканиям исследовательницы, мы, однако, думаем, что сам термин «фольклорное сознание» по отношению к поэту 1960-70-х годов представляется не вполне адекватным, поскольку фольклорным сознанием (в его прямом значении) обладают создатели и непосредственные носители так называемого «старинного фольклора». Разница в несколько столетий, отделяющая их сознание от сознания наших современников, этим понятием совершенно не учитывается.

Проблему фольклоризма Высоцкого можно решить, если привлечь к ее решению столь актуальную в настоящее время теорию менталитета, разговор о котором выводит нас на проблемы народных традиций, национального характера, духовного склада и духовной основы народной жизни. А. Бутенко и Ю. Колесниченко дают следующее определение менталитета: «Это вовсе не особый национальный логос и не априорная система ценностей (часть идеологии), а определенное социально-

психологическое состояние субъекта — нации, народности, народа, его граждан, — запечатлевшее в себе (не «в памяти народа», а в его подсознании) результаты длительного и устойчивого воздействия этнических, естественно-географических и социально-экономических условий проживания» (Бутенко, Колесниченко, 1996. С. 94). Иными словами, менталитет — это своего рода «поведенческий код», обуславливающий социально-психологические константы, присущие данному народу. «Складываясь, формируясь, вырабатываясь исторически и генетически, менталитет представляет собой трудно поддающуюся изменениям устойчивую совокупность социально-психологических и духовно-нравственных качеств, взятых в их органической целостности, определяющих все стороны жизнедеятельности данной общности и составляющих её индивидов» (Ануфриев, Лесная, 1997. С. 33).

Нам представляется, что обращение Высоцкого к фольклору происходит вследствие *присущего ему целостного народного мироощущения*, во многом опирающегося на давние фольклорные традиции. Своеобразие его достаточно четко сформулировал Ю. Трифонов: «*По своему человеческому свойству и в творчестве он был очень русским человеком...* Менталитет русского народа Высоцкий выразил, как, пожалуй, никто другой, коснувшись при этом глубин, иногда уходящих очень далеко...» (Трифонов, 1987. С. 171). Эта же мысль красной нитью проходит и через всю книгу Марины Влади: «Ты не в ладу с самим собой. Тебе хорошо только на Родине, несмотря на присущие этой жизни разочарования и глупости, доходящие до абсурда. За границей ты живешь лучше, в гармонии с окружением, с женой, с семьей, но тебе скучно» (Влади, 1989. С. 148).

Через призму концепции менталитета обращение Высоцкого к фольклорным традициям становится более понятным. Более того, мотивируется и сама специфика его творческого метода, отличие его от других поэтов, работающих в жанре авторской песни.

2.1. Преломление «массового» сознания в «жанровых сценках» и традиции народно-смеховой культуры

Интереснейшие грани менталитета русского народа нашли отражение в различных проявлениях смеховой культуры, противостоящей по своей сути официальной идеологии, церковной литературе и культуре. По мнению И. Есаулова, «...в русской культуре начиная с XVII века сосуществуют два различных по своему происхождению культурных поля: юродство и шутовство. Можно, таким образом, говорить <...> о двух вариантах неофициального поведения, пронизывающих всю толщу русской культуры Нового времени. Конечно, имеется в виду не шутовство и юродство в их исходном значении, но именно различные культурные традиции, актуализирующие «память» этих архетипов» (Есаулов, 1995. С. 109).

Мы исходим из представления, что смеховая природа песен Высоцкого продолжает не литературную сатирическую традицию, но восходит к народной смеховой культуре, глубоко проанализированной М.М. Бахтиным (на материале европейского средневековья) и Д.С. Лихачевым, А.М. Панченко и др. (на материале древнерусской культуры) (см.: Бахтин, 1990; Лихачев, Панченко и др., 1984).

Для европейского Средневековья и Ренессанса были характерны, согласно Бахтину, обрядово-зрелищные формы праздничного смеха карнавального типа и связанные с ними различные жанрово-стилевые воплощения фамильярно-площадной речи (см.: Бахтин. 1990. С. 8-9). В смеховом мире Древней Руси карнавальному началу функционально соответствовали народные праздничные гулянья с ряженым, буйными играми, прежде всего, во время святок и празднования Масленицы. Как отмечают исследователи, масленичные и святочные народные гулянья обязательно сопровождались обильным застольем и упиванием «медовым пивом и водкою до упаду и бесчувственности» (Забылин, 1990. С. 36), что создавало те же жанрово-стилевые проявления фамильярного общения. Позже возникла особая массовая «кабацкая культура», противостоящая

официальной культуре, в которой были возможны свободные, фамильярные, игровые проявления народного духа.

Игровое начало песен Высоцкого, подразумевающее «надевание» всевозможных «масок» существенно отличает поэта от предшественников и современников. Лирический герой Н. Матвеевой, Б. Окуджавы, Ю. Визбора и других авторов-исполнителей более или менее тождествен авторскому «я». Высоцкий же в каждой песне — иной и, соответственно, каждый раз перенимает особенности поведения и языка, характерные для персонажей, чьи роли он брался играть. Так же как скоморохи и юродивые, пародирующие не литературные источники, а современную им действительность, Высоцкий разыгрывает «ситуации из жизни» в своих «площадных действиях» (такowymi функционально являлись его концерты).

Исследователи уже неоднократно обращали внимание на связь творчества Высоцкого с народной смеховой культурой. Так, Г. Токарев полагает, что оценивать творчество Высоцкого следует не по собственно литературным законам. По его мнению, многоголосие произведений поэта, как и его перевоплощение в различных персонажей, свидетельствуют об отголосках традиций скоморошества (см.: Токарев, 1986. С. 58). Эту точку зрения разделяют и другие критики, интересующиеся, в частности, проблемой соотношения ролевого и лирического героев песен Высоцкого (см., например, статьи Крымовой (1985), Рождиной (1998) и др.).

Таким образом, одна из особенностей творчества Высоцкого заключается именно в феномене *лицедейства*, восходящем к упомянутым традициям площадного балагана. Рассмотрение песенных текстов Высоцкого под этим углом зрения приводит к их включению в игровую систему скоморошеского действия. Прежде всего к подобным песням мы относим «Письмо на выставку», «Письмо с выставки», «Диалог у телевизора», «Мишка Шифман», «Милицейский протокол», «Письмо в редакцию телевизионной передачи «Очевидное — невероятное» из сумасшедшего дома — с Канатчиковой дачи» и многие другие. Все эти тексты объединяет особого рода народно-смеховое начало (возрождающее

и обновляющее, в отличие от литературно-сатирических смеховых форм, утративших веселый радостный тон), гротескный тип образности, специфика «масочного» *остранения* персонажа от авторского «я».

Перед нами разыгрывается настоящее представление: не случайно на концертах при исполнении этих песен Высоцкий изменял голос, менял интонации и т.д. С одной стороны, это акт «чистого лицедейства». Но, с другой стороны, во всех этих песнях Высоцкий не играл чужую роль, а, как он сам неоднократно повторял, «влезал в шкуру» своего героя. Об этой его уникальной способности Вл. Новиков пишет так: «Высоцкий щедро делился со своими персонажами своими мыслями, чувствами своим остроумием, а сам отважно брал на себя их грехи и преступления, их недоумие и забитость. Невыгодный был взаимообмен для автора: почему-то путали его сначала с персонажами, приписывали песням «примитивность», не понимая, что на примитивном материале можно создавать сложнейшие художественные оттенки» (Новиков, 1991. С. 125).

Следует отметить, что мотив маски — это сложнейший и многообразнейший мотив народной культуры. Маска «связана с радостью смен и перевоплощений, с веселой относительностью, с веселым же отрицанием тождеств и однозначности, с отрицанием тупого совпадения с самим собой; маска связана с переходами, метаморфозами, нарушениями естественных границ, с осмеянием» (Бахтин, 1986. С. 332). Таким образом, «масочность» Высоцкого воплощает игровое начало жизни, в ее основе лежит особое взаимоотношение действительности и образа, характерное для древнейших обрядово-зрелищных форм. Получается, что такие явления, как пародия, карикатура, бурлеск являются по своей сущности дериватами маски. Маска не столько утаивает, скрывает, обманывает, как это наблюдается в литературной традиции (ср. романтическую традицию Лермонтова, символистов), сколько обнажает и возрождает жизнь. Маска репрезентирует неофициальную точку зрения, за масочными образами Высоцкого, как и в народно-карнавальная культура, всегда таится неисчерпаемость и многоликость жизни.

Неоднократно феномен масочности и карнавальности Высоцкий выводил на уровень мотива и темы — в таких, например, песнях, как «Маски», «И вкусы и запросы мои — странны...», «Сегодня в нашей комплексной бригаде...». Основная идея этих песен — это неразличимость маски и лица, взаимозаменяемость лица и личины, что в 1960-е годы имело острый политический подтекст.

Во многих произведениях поэта мы видим сугубо карнавальные ситуации: автор, как и древнерусский скоморох, рядится в чужие одежды во время площадного действия (см.: Арустамова, 1999. С. 218-226). «Издавна скоморох на Руси произносил слово, выражающее униженный коллективный разум многих. Художественное ерничанье — одна из примет того национального российского артистизма, требующего публичности, так как в публичности — общая эмоциональная и психологическая разрядка и для автора-исполнителя, и для слушателей. В такого рода разрядке — главный общественный смысл скоморошества на Руси» (Белкин, 1975. С. 38). В ней, вероятно, одна из составляющих художественного метода Высоцкого, песенная речь которого зачастую напоминает паясничание скомороха, свободного от всех запретов и условностей.

Примечательно, что в авторской позиции *напрочь отсутствует осуждение*, ибо герой предстает в обличье шута-скомороха, который имеет представление об истинной системе ценностей, которая в тексте имплицитно представлена (ср.: «Считай по-нашему, мы выпили не много...»). В итоге возникает двойная оценка ситуации, и сквозь маску алкоголика, шута просвечивает авторская позиция, что создает полифонический амбивалентно-смеховой эффект (игра двумя планами: авторского «я» и эпического «я» персонажа).

Заметим, что установка Высоцкого на условность, игру, «притворство», часто сопровождающаяся бесшабашной веселостью и балагурством, следуя скоморошью традициям, подразумевает обязательный серьезный подтекст. И это в равной мере характерно как для песен с фольклорным антуражем («Скоморохи на ярмарке», «Куплеты

нечисти» и др.), так и для песен с современным колоритом, воплощающим ситуации и конфликты реальной действительности (см., например, «Милицейский протокол», «Товарищи ученые», «Веселая покойницкая» и др.)-

Причем, в последнем случае к «карнавальному» лицедейству Высоцкий обращается как бы бессознательно, в том смысле, что он просто писал и пел о том, чем хотел поделиться со слушателями. На наш взгляд, лицедейство как характернейшая черта его художественного метода идет, во-первых, от усвоенных им литературных и театральных традиций. Приведем суждение Высоцкого по этому поводу: «Просто основная моя профессия актерская, и мне часто приходилось влезать в шкуру другого человека и от его имени как бы играть. Поэтому я и в песнях этот прием использую, и не только от «ячества» и нескромности, а просто в этом всегда есть большая доля моего авторского домысла и фантазии» (Цит. по: Демидова, 1989. С. 139). А во-вторых, феномен лицедейства можно объяснить спецификой авторского мышления, отразившего существенные стороны *национального менталитета*, вобравшего в себя лучшие народные традиции (в частности, артистизм, эмоциональность, искренность, элементы «устного мышления», ироничное, а порой — сатирическое отношение к самому себе и к окружающим).

Феномен скоморошества осознавался Высоцким в его тесной связи с народными праздниками, площадными смеховыми действиями, каковой в русской народной традиции являлась ярмарка. Об этом свидетельствует его поэтическая рефлексия по этому поводу, например, в песне «Скоморохи на ярмарке», в «Частушках» и др.

В произведениях Высоцкого в систему гротескной образности «втягиваются» и такие экзистенциальные явления, как жизнь и смерть. Обратимся к песням «Веселая покойницкая» и «Мои похороны», в которых «живое» и «мертвое» словно бы меняются местами. Содержательная структура текста «Веселой покойницей» построена на ряде бинарных оппозиций («живое» — «мертвое», «фальшивое» — «истинное», «трусость» —

«смелость», «корыстолюбие» — «альтруизм» и т.д.) — своего рода испытаний, которые покойники «проходят с честью», а живые — не выдерживают. Ср.:

Бабы по найму рыдали сквозь зубы,
Дьякон — и тот верхней ноты не брал,
Громко фальшивили медные трубы, —
Только который в гробу — не соврал.
(Т. 1. С. 292)

Травестийное обыгрывание темы смерти в духе народно-смеховых традиций позволяет выявить фальшивые стереотипы жизни, вывернуть их наизнанку и в то же время в контексте смехового восприятия как бы «одомашнить» смерть (которая перестает быть страшной), т.е. смех, как и в народных площадно-балаганных традициях, несет в себе возрождающее, обновляющее начало.

Заметим, что образ смерти в средневековом и ренессансном гротеске (в том числе и изобразительном, например, в «Плясках смерти» Гольбейна или у Дюрера) всегда включает в себя элемент смешного. «Это всегда — в большей или меньшей степени — смешное страшилище» (Бахтин, 1986. С. 344). Именно на подобных мифокультурных принципах строится песня «Мои похорона», в которой автор воскрешает народно-сказочные образы вурдалаков, обретающих в контексте стихотворения принципиально двупланный смысл, что и создает смеховой эффект. В карнавальной ситуации сна-смерти смешиваются живое и мертвое начала до такой степени, что лирический герой сам не может понять, на каком он свете.

Мифологическая фантастика рисуемой картины обусловлена ситуацией сна, что позволяет автору отрешиться от стереотипного восприятия атрибутов смерти и увидеть истинное положение вещей: люди, которые стоят вокруг его гроба в почетном карауле («И почетный караул для приличия всплакнул») являются на самом деле вампирами, цель которых — напиться чужой крови. Таким образом, здесь мы видим игру смысловых планов: трагедия смерти оборачивается трагикомической

картиной шутовских похорон, сквозь которые «просвечивает» вечная драма «поэта» и «черни», метафоричным воплощением потребительских инстинктов которой становятся образы вампиров и упырей. Заметим, что карнавальные превращения уходят своими корнями к архаичным карнавальным традициям и мистериальным фарсам. «Для праславянского периода восстанавливаются многочисленные празднества, в частности карнавального типа, связанные с определенными сезонами и поминанием мертвых. Совпадение ряда характерных деталей (участие ряженых, фарсовые похороны) наряду с типологическим объяснением делает возможным возведение этих славянских празднеств к календарным обрядам ряженья и т.п.» (Иванов, Топоров, 1988. С. 453).

Практически все произведения, восходящие к карнавально-смеховым скоморошеским традициям (речь о которых идет в этой главе), объединяет начало адресации: каждое из стихотворений представляет собой монолог, к кому-то обращенный, рассчитанный на вполне определенного реального адресата (единичного или собирательного), обозначенного в самом тексте стихотворения, имеющее в качестве установки «собеседование» с адресатом на ту или иную актуальную для лирического «я» тему.

Разгадку адресованности этих произведений мы видим в самой ситуации камерно-концертного исполнения этих песен, т.е. автор изначально находился в ситуации «обращенности» к залу. Однако в отличие от других авторов-исполнителей, Высоцкий возрождает в песнях подобного рода скоморошескую установку на демократический раскрепощенный диалог. Постоянная апелляция масочного «я» к чужому «ты» (ср., например, неоднократные отсылки к тому или иному собеседнику, который выступает в роли единомышленника или оппонента: «Скажи, Серега!», «Мишка взял меня за грудь: / «Мне нужна компания! / Мы ж с тобой не как-нибудь — / Здравствуй — до свидания,..») становилась верификационным критерием народности высказываемой точки зрения. Таким образом, масочное (в достаточной мере «шутовское» — условное) «я» теряет свою монологичность, становится принципиально диалогичным,

более того — полифоничным (см. об этом.: Македонов, 1998. С. 287). При любой степени поэтической условности (прежде всего условности ролей, приписываемых в художественной системе произведения автору и адресату), данный жанр открывает прямой выход в сферу злободневно-жизненных (а подчас и сиюминутных) интересов.

Собеседник (индивидуальный, массовый или абстрагированный адресат, например, телепередача, журнал) может быть задан прямо — в названии, в именном обращении, а также косвенно. В последнем случае указание на него содержится в самой художественной структуре текста и выявляется через обращения, вопросы, призывы, просьбы и пр., равно как и через предполагаемое знакомство адресата с неповторимо-своеобразной ситуацией, рисуемой в стихотворении.

При этом ситуация, рисуемая в стихотворении, представляет очень живую «жанровую сценку», моноспектакль, что и определяет диалогическую направленность речи героя, оформленной как реплики диалога даже в том случае, если перед нами монолог. Это весьма сближает стилистику этих текстов с группой так называемых адресованных жанров.

В основе последних — попытка субъекта речи завязать некий диалог с собеседником, которому заранее отводится определенная роль. Адресат может восприниматься как друг (ср.: «Скажи, Серега!» или: «Ребята, напишите мне письмо...»), враг (как, например, майор из песни «Рецидивист»), конфидент («Два письма»), как оппонент, которого надо в чем-то убедить («лектора из передачи» или вымышленные зрители — «товарищи родные» — из зала народного суда), как потенциальный исполнитель и т.д.; он может быть возвеличен или унижен. Таким образом, посредством роли, приписываемой адресату, в песнях-сценках Высоцкого возникают сатирические, комические или фамиллярно-дружеские мотивы, что создает мнимую жанровую расплывчатость произведений этого типа: «песни-сценки» «умеют» как бы вторично моделировать целевые установки других жанров и имитировать их.

В оговоренном нами жанре песни-сценки, как и в драме, дается картина общения или беседы. Но в отличие от драмы, перед нами не законченный диалог, а одна из его стадий, протекающая *сейчас*, в настоящем времени. Это создает «открытость» жанра, включенность его в жизненный контекст, инспирирует стихотворные *ОТВЕТЫ* адресата. Причем корреспондент является не столько объектом переживания (как в любовной медитации, оде и т.д.), сколько субъектом общения. Лирический герой в послании — это мое собственное «я» (субъект переживания ситуации общения) и в то же время другое чужое «я», по выражению Бахтина, полноправное «ты» адресата.

Остановимся на песнях-сценках, мимикрирующих под жанр послания. Мы имеем в виду миницикл «Два письма», стихотворения которого озаглавлены как «Письмо на выставку» и «Письмо с выставки». Если в песнях-новеллах (которые будут рассмотрены ниже) акцент сделан на событиях, в которых раскрывается характер, то в «письмах» характер, образ жизни и пр. раскрывается в речи, в высказываниях персонажей. Здесь мы имеем случай трансформации «первичного» речевого жанра — бытового письма — во «вторичный» литературный жанр. Причем в случае Высоцкого — перед нами не просто «вторичный жанр», но жанр, возникший вследствие нескольких авторских установок. Первая — синкретическая установка на пение и одновременно на авторское «разыгрывание» текста перед зрителями-слушателями — формирует жанр песни-сценки. Вторая установка, связанная с «первичным» жанром частного, бытового письма, определяет «вторичную» жанровую форму текста как стихотворного послания с присущими последнему диалогическими установками и формулами обращения (типа: «Во первых строках письма...»). И третья (идеологическая) установка — на травестийное обыгрывание расхожих концептов массового сознания — обеспечивает возможность интерпретировать этот текст в пародийном ключе.

В итоге это приводит к стилевой, смысловой и жанровой многозначности одних и тех же произведений. Перед нами — живая,

разговорная стихия. Событийный план дан как бы в опосредованном виде, в пересказе; перед нами пространство «чужого сознания», отчужденного от авторского, что сближает «письма» с эпическими родовыми формами, ибо автор как бы «прячется» за своими героями, вживается в их сознание.

Обратимся к первому стихотворению цикла. Оно представляет собой письмо жены мужу, уехавшему на ВДНХ в Москву. («Здравствуй, Коля, милый мой, друг мой ненаглядный!»). Первые строки имитируют начало бытового письма с обязательными клишированными формулами, принятыми в старинных письмовниках и до сих пор оставшимися в деревенском быту (Ср.: «Во-первых строках письма шлю тебе привет»).

Автор прибегает к сказовой манере, выявляющей некие древние формулы поведения жены при разлуке с мужем, восходящие ещё к «Домострою» (ещё в «Грозе» Кабаниха приказывала Катерине выть, когда уезжает муж). Разумеется, в контексте стихотворения строки:

Как уехал ты, — я в крик, — бабы прибежали:

«Ой, разлуки, — говорят, — ей не перенести».

Так скучала за тобой, что меня держали...

(Т. 1. С. 172)

— выглядят комично из-за резких переходов тона от нарочито-трагического к игриво-кокетливому (ср. далее: «Хоть причина не скучать очень даже есть...») и буднично-деловому (ср.: «Если можешь, напиши — что там продают...»).

Неправильности речи героини, грамматические ошибки «тута», «скучала за тобой», «причина очень даже есть», «мне не надо никого — даже агроному» как неотъемлемая черта сказовой манеры, конечно же, оправданы сказовой установкой; они помогают создать образ женщины простой, безыскусной, не очень образованной. Ее рассуждения порой представляют полное отсутствие логики. Ср.:

Ты, болтают, получил премию большую;

Будто Борька, наш бугай, — первый чемпион...

К злыдню этому быку я тебя ревную

И люблю тебя сильнее, нежели чем он... (Т. 1. С. 172),

но они типичны для определенного круга российской деревни. Через имитирование живой речи автор воссоздает структуру сознания героини, для которой любовь, семейные отношения — главный смысл жизни. Она очень предана мужу, но в то же время хочет показать свой успех (возможно, мнимый) у мужской половины деревни (рассказывает о внимании, которое оказывали ей кум Пашка и агроном). С одной стороны, она хочет вызвать у мужа ревность, то есть по-женски кокетничает, с другой — хочет успокоить, так как дорожит им. Всё письмо о человеческих отношениях: глубоких, но комически выраженных — за счет столкновения разных тем, модальностей, настроений в единое целое.

В результате того, что здесь мы видим разные жанровые контаминации, связанные с трансформациями первичных жанров во вторичные, мы сталкиваемся с некоторым парадоксом восприятия: стихотворение можно читать в двойном ключе: и как некий «стеб», и как лирическое воплощение взаимоотношений двух близких людей. То есть, если взглянуть на ситуацию изнутри сознания этих героев (что автор и предлагает нам сделать посредством выбранного им жанра письма), то описываемые коллизии воспринимаются вполне серьезно.

Таким образом, благодаря жанровому синкретизму возникает эффект стереоскопического воплощения чужого сознания. При этом авторская позиция амбивалентна: с одной стороны, он смотрит на все собственными глазами — глазами интеллигента, поэта, осознавая весь комизм речевых и жизненных ситуаций; и в то же время смотрит на ситуацию глазами этой женщины.

Причем в анализируемом миницикле представлены разные типы психологии. «Письмо с выставки», например (ответ мужа), выдержано в модальности повеления («Пусть починют», «не гуляй» и т.п.). В принципе оно организовано как ответ: в обоих — по восемь строф, каждая тема, которая поднимается в письме жены, получает отклик в ответе мужа.

В этих и многих других песнях-сценках автор прибегает к приему остранения, которое Шкловский определил как прием смещения семантических планов, подразумевающий редуцирование культурных

образов, сведение высшего к низшему. Такое остраненное естественное восприятие в какой-то мере цитатно. Именно так смотрела на балет Наташа Ростова в «Войне и мире» Л. Толстого (глядя на сцену, она видит дыру в холсте вместо луны). Подобное же восприятие балета — не как осмысленного театрального действия, а как серию непонятных телодвижений странно одетых мужчин и женщин — присуще герою «Письма с выставки». Ср.:

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!

(Т. 1. С. 173)

То есть предмет, как и в описанной сцене Толстого, берется не в культурной его функции, а со стороны его «материального состава». Подобный же принцип описания мы наблюдаем и в рассказах Зощенко (см. об этом: Кириллова, 1999. С. 324-331). Принцип остранения проходит через всю структуру текста. Остраненными предстают образ Москвы, узнаваемые городские реалии, увиденные глазами сельского жителя (ср.: «...я — в ГУМ, за покупками: / Это — вроде наш лабаз, но — со стеклами...»).

Если присмотреться к приему сказа, использованному Высоцким в этой и в ряде других песен-сенок — ролевых монологов, то следует отметить, что «сказ» Высоцкого построен на контрасте прямой речи «сказителя» и объективного смысла рассказываемого. Воплощая образы своих персонажей, Высоцкий не преследует сатирической цели осмеяния советского человека: с помощью своих образов он добивался определенного художественного эффекта, который строится на несовпадении непосредственных реакций этого персонажа с условностями культуры, с ее знаковыми элементами.

Это несовпадение реализуется и на лексико-стилистическом уровне. Автор «отказывается от общепринятых норм стиля», читательского восприятия, что приводит к «эффекту обманутого ожидания» (подробнее об этом см.: Фисун, 1990), который возникает вследствие соединения

различных стилей языка. Как отмечал Виноградов, «образы и выражения традиционной поэтической речи, вступая в новые фазовые связи со словами и оборотами живой разговорной речи, меняют свои значения и свою экспрессивную окраску» (цит. по: Фисун, 1990. С. 130).

Нетрудно увидеть и оценить симпатию Высоцкого к своему герою, в *чем-то отождествляющего определенные грани своей души с ним*. Этот феномен в критике назвали приемом поэтической маски, которая, якобы, «приросла к лицу» (см., например: Арустамова, 1999. С. 225). Думается, что проблема здесь не только в «масочности». Комический эффект сказовых установок обусловлен не столько социальной сатирой, а явился, по Бахтину, взрывом глубинных пластов народной смеховой культуры.

Чтобы понять всю оригинальность сказовых приемов песен-сценок Высоцкого, сравним его «сказ» со «сказом» А. Галича. За песенным «сказом» у Галича стоит антисоветски настроенный интеллигент или карикатурный образ рабочего. Последнее мы наблюдаем в цикле песен «О Климе Петровиче Коломийцеве». «Повествование в песнях ведется от первого лица, но, в отличие от «ролевых» песен Высоцкого, здесь постоянно ощущима огромная дистанция между автором и той маской, в которой он выступает» (Новиков, 2000. С. 168). Ср.:

Ужены моей спросите, у Даши,
У сестре её спросите, у Клавки,
Ну не капельки я не был поддавши,
Разве только что маленько — с поправки!..
(цит.по: Авторская песня, 2000. С. 168).

Галич не любит Коломийцева, он бесконечно далек от его духовных запросов и потребностей, поэтому сказ несет в его жанровых песнях совершенно другую — сатирическую — функцию. «Не юмор, а горькая ирония господствует тут, — отмечает Вл. Новиков. — И персонаж, конечно, чужд автору, он не имеет с ним никаких человеческих точек пересечения» (Новиков, 2000. С. 171).

Персонажи жанровых сценок Высоцкого абсолютно естественны, и это объясняется тем, что он воссоздает не пародию на массовое (в чем-то

примитивное) сознание, а воплощает фундаментальные сюжеты взаимоотношения бытия и культуры. Если Высоцкий, создавая сложный сплав сознания автора и героя, воскрешал традицию народной культуры, народной точки зрения на бытие и в этом, возможно, продолжал традицию Зощенко, то Галич — последователь литературной сатирической традиции, восходящей к Щедрину и Гоголю.

Все эти специфически сказовые приемы органично воплощаются в жанровой форме песни-сценки, возникшей на основе первичного жанра бытового письма, предполагающего диалогические установки и естественное, органическое введение живой речи персонажей, отражающей народные пласты сознания.

Продолжением этого диалога в письмах, его жанровым развитием становится «Диалог у телевизора» Высоцкого. Причем, если в «Письмах» мы видим монологическую речь с установкой на ответ, как это свойственно посланиям, то в «Диалоге у телевизора» речь диалогическая: на каждую реплику жены следует словесная реакция её мужа. Реплики жены инспирированы показом цирковой программы по телевизору, на которую героиня по-детски реагирует и проецирует на собственные жизненные и бытовые реалии (пример острого естественного восприятия, о котором писалось выше (ср.: «А это кто в короткой маечке? / Я, Вань, такую же хочу...»). Роль мужа — «отражающая»: он отвечает на ее высказывания, оппонировать ей, точнее — «отругивается».

Ролевое «масочное» начало в «Диалоге у телевизора», как и в целом в песнях-сценках, проявляется на уровне интонирования и голосоведения. Автор дает «звуковые портреты» своих персонажей, утрируя их речевую манеру таким образом, что у слушателей возникает представление об определенном народном типаже и, вместе с тем, колоритной индивидуальности.

В критике высказывалось суждение, что «Диалог у телевизора» — пародия на мещанское житье. Думается, что это не совсем так, поскольку здесь мы видим не отчужденно-осуждающее изображение персонажей, а,

скорее, сочувственное. А. Македонов, обращаясь к этому произведению, возводит генеалогию героев «Диалога...» к персонажам «Нового быта» и «Народного Дома» Заболоцкого, тогда как героев «Товарищи ученые...» и «Инструкции перед поездкой за рубеж» — к персонажам «Клопа» и «Бани» Маяковского. Если последние песни исследователь относит к сатирам, то «Диалог у телевизора», по его мнению, к сатире отнести трудно. «Это — современные трудовые люди, но зараженные теми или иными вирусами пошлости, обывательщины, или (и) просто недостаточно культурные, примитивные, с путаной психологией, совмещающей обывательское и отсталое с трудовым началом и стремлением — смутным или более ясным — к чему-то лучшему, чем они сами и их теперешняя жизнь» (Македонов, 1998. С. 290).

Благодаря диалогическому построению текста, мы можем проникнуть в ситуацию изнутри, посмотреть на нее глазами героев «сценки», вникнуть в каждую из представленных точек зрения, причем, представленных в непосредственной живой речи персонажей. Однако немаловажным является и тот факт, что муж и жена, внешне разговаривая друг с другом, на самом деле друг другу не внимают. Их диалог оборачивается «антидиалогом», разговором «глухих», хотя это впечатление смягчено праздничной аурой смеховой культуры, в которую герои погружены (ср.: «Придешь домой — там ты сидишь...» или: «Ой, Вань, умру от акробатика, / Смотри, как вертится, нахал...»). По сути дела, перед нами как бы современное развитие чеховских ситуаций отчуждения и разномыслия близких людей. Также, как и у Чехова, драматизм ситуации воплощен здесь комическими средствами.

Кроме того, «Диалог» внутренне полифоничен, «осложнен и углублен рядом деталей-воспоминаний, вспыхивающих в потоке сознания этих двух; отзвуками в них голосов других людей, как-то участвующих в их жизненных ситуациях, теньными образами того, что сообщает им телевизор» (Македонов, 1998. С. 290). Это значительно расширяет смысловую сферу изображенной сценки, возводя ее к определенному и весьма

распространенному типу советской жизни, а ее герои в этом контексте выступают как типичные представители класса *homo soveticus*. В той или иной степени к этому классу можно было отнести в 1970-е годы чуть ли не полстраны, настолько автор точно «попал в десятку» в обрисовке типажей, их речей и интонаций (ср.: «Послушай, Зин, не трогай шурина...» или: «Гляди, дождесси у меня...»). Не случайно практически вся песня, подобно грибоедовскому «Горю от ума», афористически «ушла в народ».

Подобное же обыгрывание и трансформация «первичных» жанров, функционирующих в жизненном, бытовом обиходе, наблюдается в стихотворениях, в которых «первичный» жанр вынесен в заглавие (см., например: «Милицейский протокол», «Инструкция перед поездкой за рубеж», «Лекция о ...» и др.). Как пишет М.М. Бахтин, «различие между первичными и вторичными жанрами чрезвычайно велико и принципиально, но именно поэтому природа высказывания должна быть раскрыта и определена путем анализа и того и другого вида; только при этом условии определение может стать адекватным сложной и глубокой природе высказывания (и охватить важнейшие его грани); односторонняя ориентация на первичные жанры неизбежно приводит к вульгаризации всей проблемы. <...> Самое взаимоотношение первичных и вторичных жанров и процесс исторического формирования последних проливает свет на природу высказывания (и прежде всего на сложную проблему взаимоотношения языка и идеологии, мировоззрения)» (Бахтин, 1986. С. 252-253).

Таким образом, называя свои произведения то «протоколом», то «лекцией», то «инструктажем», Высоцкий как бы травестийно обыгрывает стилистические клише этих первичных жанров, что создает комический эффект и в то же время представляет народную точку зрения на идеологические стереотипы официальной стороны жизни. Жанровый синкретизм анализируемых песен-сценок Высоцкого позволяет отразить полифоническую разноголосицу массового, народного сознания (в наиболее ярких его проявлениях), противопоставленного идеологическим концептам.

2.2. «Хоровое» и новеллистическое воплощения национального характера

Специалисты, исследующие феномен *менталитета*, полагают, что «по своей структуре менталитет включает в себя прежде всего *нечто коллективное*, некие структуры национального характера, действующие не проходя через сознание, спонтанно, наподобие определенного «*эмоционально-психологического кода*», что вызывает определенные реакции на внешние воздействия. Это «коллективное бессознательное» может быть интерпретировано как «определенная совокупность если не *черт характера*, то мировоззренчески-психологических установок, превратившихся в принципы и привычки, уже бесспорно проявляющихся в чертах характера (скажем, терпение, чувство справедливости, рационализм и т.д.) (Бутенко, Колесниченко, 1996. С. 94-95). Знаменательно, что художественная «версия» российской ментальности, представленная в песнях Высоцкого, охватывает огромный диапазон народных типажей, вместе с тем высвечивая то лучшее, что есть в русском национальном характере.

В ряде стихотворений Высоцкого о войне лирическое «я» представляет собой голос из хора, причем хора народного. В них голос автора как бы растворяется в «соборном» сознании народа, объединенного общей целью и общим духовным порывом.

Обращение к теме войны сам Высоцкий объясняет следующим образом: «Это всем нам близко — всем людям — это раз. Во-вторых, война всегда будет волновать поэтов, писателей и вообще — художников. <...> И поэтому я всегда беру темы и людей оттуда, пишу их как человек, который как бы довоевывает, с чувством если не вины, то досады, что я не мог быть тогда там» (цит. по: Живая жизнь, 1992. С. 227).

Массовый подвиг русского народа во время войны художественно осмысливается Высоцким в двух жанровых аспектах: во-первых, в «хоровой «песне» с превалированием «мы» (вместо привычного «я»). В таких песнях,

как «Братские могилы», «Все ушли на фронт», «Черные бушлаты», «Штрафные батальоны», «Мы возвращаем Землю» показывается массовый героизм, массовый подвиг и массовая гибель.

При этом хоровое начало в военных песнях иногда выливается в «плач» по погибшим (См., например, «Братские могилы» или «Он не вернулся из боя»). Для усиления эффекта оплакивания каждого автор прибегает к конкретизации ситуации и к приему контраста (ср.: «вчера» — «сегодня»: вчера он был жив, а уже сегодня его нет). Соответственно, повествование ведется от лица друга погибшего, с которым сливается «плач» Высоцкого. Причем рефрен «он не вернулся из боя» усиливает жизненные, личностные проявления павшего в бою солдата: он остается безымянным и одновременно близким каждому читателю именно благодаря его жизни, поведению, оттенкам души. Примечательно, что во многих «песнях-плачах» Высоцкого присутствует как бы второй план: сознание автора словно расщепляется: часть остается с погибшими, а часть — с живыми, оплакивающими потерю друзей.

Другая модификация военных «хоровых» песен — песня-марш. Здесь автор придает образу массового героя глобальный расширительный смысл: сквозь действие защитников родного отечества проступает древнее мифологическое «действие» «культурных героев», возвращающих мир на круги своя. Ср., например, в песне «Мы возвращаем Землю»:

От границы мы Землю вертели назад —
Было дело сначала, —
Но обратно её закрутил наш комбат,
Оттолкнувшись ногой от Урала.

Наконец-то нам дали приказ наступать,
Отбирать наши пяди и крохи, —
Но мы помним, как солнце отправилось вспять
И едва не зашло на востоке.

Не пугайтесь, когда не на месте закат,
Судный день — это сказки для старших, —

Просто Землю вращают куда захотят
Наши сменные роты на марше.
(Т. 1. С. 414)

Мир показан в состоянии апокалипсиса: остановленная Земля и солнце, «едва не зашедшее на востоке», характерны именно для эсхатологических мифов. Герои же своим продвижением на запад вращают Землю в нужном направлении, причем делают это на грани своих возможностей (они толкают «шар земной» сперва сапогами, затем коленями, потом — локтями), в финале песни достигающих апогея (ср.: «Землю тянем зубами за стебли — / На себя! От себя!»), помогая восстановлению истинного, правильного миропорядка.

Указанная замена «я» на «мы» воплощает в себе соборное начало, объединяющее в едином порыве, в священной войне заводских рабочих, вчерашних старшеклассников, эков и профессорских сынков. Все готовы принять смерть ради защиты родного отечества.

Кроме хоровых «песней-маршей» и «песней-плачей» среди военных песен есть такие, которые по своим жанровым признакам напоминают рассказы в стихах или новеллы. Их характеризует ярко выраженное сюжетное начало и ярко выраженный герой — в жизненном и литературоведческом смысле слова.

Сам автор так комментировал этот тип военных песен: «Самое главное, что людей, которых я беру для песен, если Вы обратили внимание, — это всегда люди, даже если обычные, но в крайней ситуации: на грани риска, либо на грани подвига, либо на грани смерти. А в войну, вы знаете, каждую минуту, каждую следующую секунду можно было заглянуть в лицо смерти» (цит. по: Живая жизнь, 1992. С. 227).

Высоцкому важно воплотить не только *массовый* героизм советского народа в годы Великой Отечественной войны, но и выявить его подоплеку, особенности поведения каждого *конкретного* человека, то есть

смоделировать характер, который смог бы выстоять и победить в этих нечеловеческих условиях. А это стало возможным только в рамках новеллистического повествования, поскольку сюжетное воплощение поведения героя *в экстремальной ситуации* и составляет, по мнению ряда авторитетных теоретиков жанра, жанровое ядро новеллы. Так, польский исследователь С. Сиеротвенски определяет новеллу, как краткое эпическое произведение с компактной фабулярной конструкцией, сближенной с драматической, с преобладанием динамических мотивов, однонаправленным действием, обычно ясно обозначенной позицией рассказчика и сильным акцентом на окончании, содержащем пуант (См.: Sierotwienski, 1966. S. 389).

Г. Вилперт как новеллу выделяет не только прозаическое, но и стихотворное повествование «о новом неслыханном, однако в противоположность сказке фактическом или возможном отдельном происшествии с единственным конфликтом в сжатой, прямолинейно ведущей к цели и замкнутой в себе форме, <...> без эпической широты и обрисовки характеров, присущих роману; напротив, часто в виде обрамленного или хроникального повествования, которые делают возможным для поэта высказывание собственного мнения или отражение рассказанного через посредство воспринимающего» (Wilpert, 1989. S. 629). Как и драма, новелла, согласно Вилперту, «требует собранной композиции, концентрированно сформированной перипетией затухания, которой может, скорее, намекнуть на будущее персонажей, чем воплотить его» (Wilpert, 1989. S. 629).

Среди произведений Высоцкого на военную тему этим параметрам отвечают следующие: «Тот, который не стрелял», «О моем старшине», «Разведка боем», «Рядовой Борисов!..» и др. Обратимся к песне «Тот, который не стрелял» и вычленим новеллистические принципы её жанровой организации. Практически сразу же вводится образ рассказчика, который одновременно является и главным действующим лицом повествования.

Действие развивается стремительно: в первой же строфе обозначается завязка и главное фабульное событие новеллы:

Я вам мозги не пудрю —
Уже не тот завод:
В меня стрелял поутру
Из ружей целый взвод.
(Т. 1. С. 424)

Событие, о котором идет речь, безусловно, экстраординарное, ибо в самом начале задан фабульный парадокс: рассказывает «расстрелянный». При этом совершенно новеллистически таинственно, недосказанно вводится мотивация расстрела (ср.: «За что мне эта злая, / Нелепая стезя — / Не то чтобы не знаю, — / Рассказывать нельзя»). Примечательно, что автор мастерски использует принцип новеллистического подтекста, поскольку его сообщение о табуированности мотивации расстрела, как четко понимает читатель, имеет политические коннотации, что, собственно, и проясняется в дальнейшем (ср.: «Однажды языка я / Добыл, да не донес»).

Далее сюжет развивается центростремительно, что и характерно для новеллистических повествований:

И взвод отлично выполнил приказ,
Но был один, который не стрелял.

Характерная для новеллы парадоксальность центральной перипетии, сводящая жизненный материал в фокус одного события (неудавшийся расстрел), объясняется именно пассивным неподчинением приказу этого «одного нестрелявшего». Отсюда ситуация чудесного: герой-рассказчик остается жив (ср.: «Но слышу: «Жив, зараза, — / Тащите в медсанбат...»»), и далее следует развернутая развязка повествования (ср. с мыслью Ф. Деллоффе о том, что «всякая новелла задумана как развязка» (Deloffre, 1978. P. 77), которая предельно обнажает сюжетное ядро произведения. Как и в прозаической новелле, в структуру повествования вводятся: жизненная конкретика, данная в предельно сжатом хронотопе (лечение в госпиталях, выздоровление, возвращение в родной батальон), элементы диалога (ср.: «Эй, ты, недостреленный, / Давай-ка на укол!»).

Тем не менее центральная перипетия мотивирует все мысли и поступки героя, все его помыслы направлены к тому, «который не стрелял».

Ср.: Наш батальон геройствовал в Крыму,

И я туда глюкозу посылал —

Чтоб было слаще воевать ему.

Кому? Тому, который не стрелял.

(Т. 1. С. 425)

О «выдержанности» повествования в жанре новеллы свидетельствует концовка стихотворения, представляющая собой поистине новеллистический пуант, придающий новый поворот описываемым событиям. Ср.:

...Я очень рад был — но, присев у пня,

Я выл белугой и судьбину клял:

Немецкий снайпер дострелил меня, —

Убив того, который не стрелял.

(Т. 1. С. 425)

Примечательно, что финал обнажает лиро-эпическую природу повествования, причем само лирическое начало проявляется здесь весьма своеобразно: это не обнажение чувств и эмоций лирического субъекта — alter ego автора, — но опосредованный лиризм эпического героя, в который имплицитно обрывается образ-переживание лирического «я» автора.

Новеллистический принцип воплощения содержания характерен для многих военных песен. В частности, в песне «Разведка боем» описывается эпизод из военной жизни, обозначенный в названии. Как и в песне «Тот, который не стрелял», здесь экспозиция совпадает с завязкой. Главный герой вызывается идти добровольцем в разведку:

Я стою, стою спиною к строю, —

Только добровольцы — шаг вперед!

Нужно провести разведку боем, —

Для чего — да кто ж там разберет...

(Т. 1. С. 296)

Экстраординарность ситуации определяется самой ситуацией войны: тем, что каждая «разведка боем» может оказаться последней. Причем

Высоцкий воспроизводит типичность ситуации, что подчеркивается кольцевой композицией (ср. в начале: «Кто со мной? С кем идти?» и в конце: «С кем в другой раз ползти? Где Борисов? Где Леонов?..»).

Рефреном проходят вопросы-обращения лирического героя к своим товарищам с разными вариациями: «Кто со мной? С кем идти?», «С кем обратно идти?», «С кем в другой раз идти?» и т.п. Сюжет представлен фрагментарно, с пропусками фабульных звеньев.

Автор достигает эффекта стереоскопического погружения в контекст войны путем имитации фамильярного общения героев. Ср.: «Так, Борисов... Так Леонов... / И ещё этот тип / Из второго батальона» — чувствуется настороженность к чужаку, так как свои люди проверены, а того еще только предстоит проверить. Получается, что проверкой служат ситуации смертельной опасности — только такие ситуация, согласно Высоцкому, могут прояснить, чего стоит человек. Заметим, что Высоцкий обращается к проверке подобного типа и в «Песне о друге», где в мирное время критерием дружбы, мужества и человечности опять же является поведение в экстремальных ситуациях.

Той же цели («погружения» в военные будни) служит изображение типично военных деталей («Скоро будет «Надя с шоколадом» — / В шесть они подавят нас огнем, — / Хорошо, нам этого и надо — / С Богом, потихонечку начнем!» (Т. 1. С. 297)). Новеллистический парадокс заключается в провокации вражеского огня, а далее стремительно следует развязка, при этом автор не забывает отмечать, как ведут себя бойцы. Ср.:

Пулю для себя не оставляю.

Дзот накрыт и рассекречен дот...

А этот тип, которого не знаю,

Очень хорошо себя ведет.

(Т. 1. С. 297)

Специфика этой новеллы в том, что здесь нет самой динамики действия, а даны, как будто высвеченные прожектором, статические картины, которые изображают ситуацию перед началом действия (ожидание события), либо его следствия. Действие происходит в те

временные промежутки, которые «пролегают» между строфами: оно словно бы «проваливается» в межстрофические интервалы. В финале все возвращается на круги своя». Чудом оставшийся жить герой (как и в новелле «Тот, который не стрелял») опять готов к риску, что выражено в изменении многократно повторяющегося рефрена.

Однако смысл финала («И парнишка затих из второго батальона...») амбивалентен: может быть, погиб, а может, просто не хочет выходить из строя. Эта таинственность, двусмысленность финала — тоже черта новеллистического стиля Высоцкого. Также в этой песне заключен очень важный подтекст, связанный с военной политикой на фронтах (разведка боем, как правило, заканчивалась принятием огня на себя, поэтому большинство тех, кто в ней участвовал, погибли,).

Таким образом, обращаясь к теме войны, поэт обращается к острым ситуациям, в которых наиболее полно раскрывается русский национальный характер. Однако экстремальные ситуации Высоцкий находит и в современной ему действительности, в обыденной жизни (см., например, «Дорожная история», «Случай на таможне», «Случай на шахте», «Зарисовка о Ленинграде», «Ой, где был я вчера»). Причем у поэта есть свои собственные жанровые обозначения для стихотворений, написанных в новеллистической форме, — это «истории» и «случаи». Высоцкий очень чуток к жанровым оттенкам своих произведений, и поэтому, когда есть некая временная развернутость повествования, он их называет иначе. Так, «случай» — какой-то конкретный эпизод, нередко выполненный в комическом ключе и по своей содержательной структуре нередко близкий песням-сценкам, «история» же — апелляция к прошлому, где есть пролог и (или) эпилог, помогающая понять мотивировку поведения героев.

Обратимся к одной из «историй». «Дорожная история» интересна тем, что содержит достаточно развернутую экспозицию, повествующую о предыстории героя, и определенную обрисовку характеров. В 1-ой строфе намечен портрет героя («Я вышел ростом и лицом»), его взаимоотношения с людьми («С людьми в ладу, не помыкал, не понукал»). Обращает на себя

внимание чувство собственного достоинства героя («Спины не гнул, прямым ходил,..»). Возможно, эта черта характера обусловила драматические перипетии его судьбы («Но был донос, но был навет»).

Он рассказывает не какой-то один эпизод из жизни, но как бы всю свою судьбу. То есть это история, происходящая на протяжении длительного промежутка времени. Налицо все элементы эпического произведения (портрет, предыстория, сам конфликт, диалоги, развязка). Читатель понимает, что герой — «битый жизнью», много испытавший, но не сломленный, а главное — готов противостоять обстоятельствам, что собственно и показано далее в развитии сюжета. Сам эпизод, который развивается в реальном времени, связан с поломкой машины во время рейса в непогоду и с решением напарника покинуть машину. Позиция напарника по-человечески понятна:

«Глуши мотор, — он говорит, —
Пусть этот МАЗ огнем горит!»
Мол, видишь сам — тут больше нечего ловить.
Мол, видишь сам — кругом пятьсот,
А к ночи точно занесет, —
Так заровняет, что не надо хоронить!..

(Т. 1. С. 399)

Борьба с обстоятельствами оборачивается не только противостоянием непогоде и аварийной ситуации, но и конфликтом с напарником:

Я отвечаю: «Не канючь!»
А он за гаечный за ключ
И волком смотрит (он вообще бывает крут)...

(Т. 1. С. 399)

Примечательно, что комментарий лирического героя связан не с ситуацией борьбы, победы (едва не погиб в пургу), а с *ситуацией человеческой подлости — предательства друга*. Ср.:

Он был мне больше, чем родня —
Он ел с ладони у меня, —

А тут глядит в глаза — и холодно спине.

А что ему — кругом пятьсот,

И кто там после разберет,

Что он забыл, кто я ему и кто он мне!

(Т. 1. С. 399)

Как и в рассмотренных выше песнях новеллистического поджанра, герой не отступает, а справляется и с этой ситуацией, побеждает её. Так раскрывается его характер, которому присущи сила, мужество, честность, открытость, умение прощать. При этом огромную смысловую и эмоциональную нагрузку несет финал — тот самый новеллистический пуант, который обязательно присутствует в песнях Высоцкого этого жанрового типа (заметим, что развязка опять-таки следует после пропуска как минимум одного логического звена — описания борьбы с вьюгой). Когда напарник возвращается, герой говорит:

И он пришел трясется весь

А там опять далекий рейс, —

Я зла не помню — я опять его возьму, (курсив мой — Т. С.)

(Т. 1. С. 399)

Как и в предыдущем тексте, произведение имеет кольцевую композицию, которая содержит мысль о продолжении жизни, о типичности ситуации. Но самое главное, она раскрывает перед нами русский национальный характер в его удивительном качестве незлобивости, умении прощать, что необъяснимо с рационалистических позиций, но выявляет русский менталитет во всей его контрастности, противоречивости. Ср.: «Творчество русского духа двоятся так же, как и русское историческое бытие» (Бердяев, 1992. С. 297).

Новеллы Высоцкого помимо характеров и ситуаций, воплощенных в них, раскрывают перед читателем богатство национальной стихии живой народной русской речи в её первозданности, полноте, непосредственности. Это обусловлено тем, что все новеллы построены как рассказы главного героя о своей судьбе или об отдельном эпизоде своей жизни. Нередко,

впрочем, в его монолог вкрапляется чужая речь (других персонажей), поданная опосредованно — как бы в пересказе главного героя.

Песни-новеллы в творчестве Высоцкого представлены в разных структурно-смысловых вариациях. Так, для раннего творчества были характерны шуточные новеллы, пародирующие расхожие установки массового советского сознания, противопоставленные принципам официальной идеологии. При этом конфликт строится на столкновении этих начал, и автор подвергает осмеянию и те и другие концепты (см., например: «Про речку Вачу и попутчицу Валю», «Зэка Васильев и Петров зэка» и др.).

Ролевой герой песен-новелл кардинально отличается от «масочного» персонажа песен-сценок. Исследуя песенное творчество Высоцкого, критики уже неоднократно отмечали высокое напряжение эмоциональных переживаний поэта, восприятие дисгармонии окружающего мира как личной драмы (см., например, работы Блинова (Блинов, 1998. С. 267-277), Рудник (Рудник, 1994. С. 171-173) и др.). Отсюда — эффект «наложения», или, точнее, совмещения лирического и эпического сознаний, а следовательно, проблема соотношения лирического и ролевого героев произведений Высоцкого.

Эта проблема довольно часто поднимается в высококоведении. Так, в статье А.А. Рощиной (Рощина, 1998. С. 122-135) доказывается, что эпический герой представляет собой инобытие лирического героя. И.Н. Копылова проводит четкую границу между лирическим и ролевым (эпическим) героями, относя к произведениям, написанным от лица лирического героя, «лишь те, в психологическом строе чувств которых нет сколько-нибудь выраженной иносоциальной, инопрофессиональной и т.п. характеристики» (Копылова, 1998. С. 321)).

Сам Высоцкий объяснял своеобразное двоение лирического «я» в песнях-новеллах следующим образом: «...Я рискую говорить «я» вовсе не в надежде, что вы подумаете, что я через все это прошел... Это просто очень удобная форма — писать «от себя», — тогда все получается лирика. Под лирикой не надо понимать только любовную лирику, есть и другая: это все,

что из себя! И еще: в отличие от моих друзей-поэтов, которые занимались только поэзией или чистым стихосложением, я — актер, я играл много ролей в театре и в кино, и очень часто бывал в шкуре других людей. И мне, возможно, проще работать — писать «из другого человека» (цит. по: Зубрилина, 1998. С. 191).

Таким образом, спаянность лирического сознания автора с чужим сознанием объяснялась Высоцким в том числе и актерской профессией, помогавшей ему перевоплощаться: И, что кажется нам не менее важным, связывалась с жанровой сутью его песен: «Вот вы сказали о жанре. Мне кажется, это манера беседовать с людьми при помощи песни. Поэтому я хочу от себя писать. Это «Я». Это первое. Но если говорить о другой стороне дела, то, может быть, в отличие от многих других поэтов, которые пытаются делать песни и стихи, все-таки я актер, и мне, наверное, проще говорить от имени других людей» (цит. по: Живая жизнь, 1992. С. 236).

В этой спаянности видится одна из причин его огромной популярности среди разных слоев населения России, поскольку каждый мог найти в его творчестве что-то близкое себе. Неоднократно описаны случаи, когда Высоцкого принимали за солдагерника, за однопольчанина, за коллегу по работе (шофера, моряка, летчика пр.). Так, например, киносценарист Э. Володарский рассказывает о реакции военных летчиков, впервые услышавших песню Высоцкого «Як-истребитель»: «Такое только летчик мог написать. Этот Высоцкий наверняка летуном был... И даже, наверное, воевал... Чтобы так написать, надо машину чувствовать» (цит. по: Кормилов, 1983).

«Новеллистические» типажи Высоцкого противопоставлены положительным героям, культивируемым официальной литературой. И с анкетой у них не все в порядке, и срок многие «отмотали»... Пожалуй, их можно сравнить только с героями В. Шукшина (вспомним, например, «Калину красную»), но именно эти «маргиналы», «чудики» и составляют, по Высоцкому (и Шукшину), «золотой запас» народа. Именно они — благодаря своему «беспокойному сердцу» и живой совести — чаще всего и попадают

«в переплет». Так через частные случаи Высоцкий раскрывает закономерности народного бытия, национальный характер.

Как отмечалось выше, подчеркивая новеллистическое содержание своих произведений, Высоцкий наряду с жанровым обозначением «история» употребляет другое обозначение — «случай» (ср.: «Случай на шахте», «Случай в ресторане», «Случай на таможне»).

В подобном противопоставлении («история» — «случай») можно усмотреть имплицитное разграничение жанров рассказа и новеллы, различаемое, кстати сказать, и в теории литературы. Так, по мнению М.Эпштейна, от рассказа новелла отличается «отсутствием описательности»; «поэтизируя случай, новелла предельно обнажает ядро сюжета — центральную перипетию, сводит жизненный материал в фокус одного события», в то время как в рассказе на первый план выдвинуто «изобразительно-словесная фактура повествования», тяготеющего к «развернутым характеристикам» (Эпштейн, 1987. С. 248). Остановимся подробнее на жанровой модификации песен-случаев.

В песне «Случай на шахте» показана экстремальная ситуация: завалило шахтера-ударника — положительного героя советской литературы, а товарищи по работе вместо того, чтобы его спасти, саботируют спасение. Ситуация описана в тоне «черного юмора»; фольклорным прототипом здесь можно назвать детские стихи-страшилки, изначально предполагающие некоторую отстраненность и «аморализм» авторской позиции. Автор не осуждает и не оправдывает антигероев новеллы. Изначально они показаны как люди, нарушающие нормы социалистического труда. В частности, песня начинается картиной «распития» спиртных напитков, и по тому, как подробно перечисляются сорта спиртного, становится понятно, что для коллективного героя этой новеллы (рабочих-шахтеров) это занятие представляет гораздо больший интерес, чем работа.

В новелле гротескно воспроизводится один из социальных парадоксов советского общества в области трудовых отношений. По законам, действующим на всех заводах, фабриках и в трудовых коллективах, любое перевыполнение нормы было лишь временным, ибо влекло за собой завышение нормативных планок. Поэтому трудящимся было невыгодно перевыполнять план, целесообразно было перевыполнять на один-два процента, чтобы была премия, но не больше: «Вот раскопаем — он опять / Начнет три нормы выполнять, / Начнет стране угля давать — и нам хана» (Т. 1. С. 177). Именно эта трудовая закономерность и обуславливает конфликт данной шуточной новеллы.

Причем смеховой эффект достигается за счет изображения сплоченности коллектива в своем противостоянии положительному герою:

Так что, вы, братцы, не стараться,

А поработаем с прохладцей —

Один за всех и все за одного

(Т. 1. С. 177)

Примечательно, что герой-стахановец изображен как обобщенный тип. Отсюда его именовали как «стахановец», «гагановец», «загладонец», маркирующие героев труда из разных профессиональных областей и временных периодов. В его образе чувствуются аллюзии на хрестоматийных положительных героев советской литературы, например, на шолоховского Давыдова (одного из «25-тысячников»), присланного с завода руководить колхозом. Ср.:

Он — в прошлом младший офицер,

Его нам ставили в пример,

Он был как юный пионер — всегда готов, —

И вот он прямо с корабля

Пришел стране давать угля...

(Т. 1. С. 177)

Таким образом, в коротком эпизоде мы видим жестокую пародию на социалистическую систему организации производства. Эта пародия

реализуется и на фразеологическом уровне: Высоцкий обыгрывает хорошо известные политические лозунги, идеологические клише, бытовавшие в те времена («Даешь нефть!», «Даешь хороший урожай», «Один за всех и все за одного!», «Как юный пионер — всегда готов»), а также строки популярных советских шлягеров («Если радость на всех одна, на всех и беда одна»). Однако, как справедливо отмечает Х. Пфандль, подобные аллюзии «вызывают отчуждение», поскольку они употребляются не в прямом, а в пародийно-ироническом смысле. Так, строка «Пришел стране давать угля» «сталкивается» с простонародным фразеологизмом «наломать дров». Ряд подобных фразеологических оппозиций, по мнению Пфандля, «демонстрирует, к чему может привести коллективистская идеология: к жертве в виде человеческой жизни во имя эгоистических общественных интересов» (Пфандль, 1997. С. 243).

Специфика песен этого поджанра («случаев») заключается в возведении конкретного бытового случая на уровень широкого типологического обобщения. Кроме того, для песен-случаев характерен, как правило, один эпизод (а не цепь эпизодов), не показана динамика действия, сюжетные перипетии, характерные для новелл, в которых раскрывается характер героя, преодолевающего обстоятельства, а, напротив, показаны как бы обстоятельства, поглотившие героя. То есть внимание автора здесь направлено не на исключительный характер, а на рядовые типажи, несущие в себе все парадоксы советской жизни. Все это сближает песни-случаи не только с новеллами, но и с песнями-сценками (хотя для них не характерно обращение к залу, к зрителю или к внутреннему адресату).

Так, герой «Случая в ресторане» вызывает нападки сидевшего за столом капитана, который прошел войну, только за то, что его «визави» не нюхал пороху, «не ходил в атаку», одним словом — не воевал. Эта достаточно типичная и узнаваемая модель поведения автором никак не комментируется, однако оценка ситуации вкладывается в уста собеседника капитана, без вины виноватого представителя другого поколения.

Новый поворот осмысления «совкового» сознания представлен в песне «Случай на таможне», в которой гротескно изображаются детали таможенного осмотра и осмеиваются типичные для того времени случаи контрабандного вывоза за границу национальных ценностей России. Но дело не только в этом. Речь идет о правах человека, представления о которых были вытравлены из сознания советского человека всей советской идеологической системой. Герой, от лица которого ведется повествование, с одной стороны, ратует за сохранение национальных ценностей, связывая с этим сохранение духовности России. Ср.:

Таскают — кто иконостас,
Кто крестик, кто иконку, —
И веру в Господа от нас
Увозят потихоньку.
(Т. 1. С. 486)

С другой стороны, он несет в своем сознании «наследие минувших времен», что проявляется в его страхе перед таможенным осмотром, который в его интерпретации очень напоминает лагерный «шмон». Ср.:

Сейчас, как в вырезвители ханыгу,
Разденут — стыд и срам — при всех святых, —
Найдут в мозгу туман, в кармане фигу,
Крест на ноге — и кликнут понятых!
(Т. 1. С. 487)

Ощущение героем себя «без вины виноватым» воспитывалось, по Высоцкому, всей советской системой, одна из граней которой отразилась в данном частном случае.

Комический пафос, пронизывающий песни-новеллы, в соединении с иносказательным началом нередко приводил к любопытным жанровым сдвигам. Новеллистически организованные песни обретали второй смысловой план, и их сюжет становился ценен уже не только сам по себе — как отражение конфликтных ситуаций действительности, но и как параболическая конструкция, служащая иллюстрацией морально-этических и философских проблем, что в принципе не характерно для традиционной

новеллы. Мы имеем в виду так называемые «спортивные» шуточные песни — такие, как: «Марафон», «Песенка о сентиментальном боксере», «Песня про прыгуна в высоту», цикл «Честь шахматной короны» и др.

В жанровом отношении они тяготеют как к новеллам (цикл «Честь шахматной короны»), так и к песням-притчам. Так, например, «Песенка о сентиментальном боксере», «Марафон» обладают всеми параметрами типичных новелл Высоцкого: здесь и круто замешанный конфликт, и неожиданность сюжетных поворотов, раскрывающих вполне обозначенные характеры, чему, кстати, способствует конкретика имен героев (ср.: «И думал Буткеев...», «А может, я гулять хочу у Гурьева Тимошки» и т.п.), обилие узнаваемых деталей, взятых как бы из современного спортивного быта. И в то же время эти песни имеют мощный второй план. Он воплощается посредством парадоксально-комического остранения ситуации спортивного поединка (фраза «Бить человека по лицу я с детства не могу» — типичный образчик остранения ситуации боксерской борьбы). Развязка же оборачивается параболитической моралью, а сам спортивный поединок обретает символический подтекст, спроецированный на этическую концепцию борьбы как отрицание агрессивности.

В заключение следует сделать одну важную оговорку. Новеллистические элементы часто встречаются и в других жанровых модификациях песен Высоцкого. Однако там они выступают не в качестве доминирующей авторской установки, а в качестве вспомогательного приема, необходимого для воплощения либо притчевого, либо пародического, либо какого-то иного жанрового содержания. Но в том случае, когда *задачей автора становится воплощение русского национального характера*, суть которого, по определению, выявляется только в фабульной коллизии, в поступках, авторская установка на сюжетное повествование становится доминирующей, обретает жанровый статус и формирует целостный облик стихотворений как новелл.

2.3. Фольклорно-литературные травести

В творчестве Высоцкого можно выделить «несобранный» цикл песен-сказок, написанных в разное время, которые уже по самому авторскому определению, вынесенному в заглавие, подключаются к фольклорной традиции. К ним можно отнести такие песни, как: «Про черта», «Песня про дикого вепря», «Песня-сказка о нечисти», «Песня-сказка про джинна», «Лукоморья больше нет...», «Сказка о несчастных сказочных персонажах», «Странная сказка» и многие другие. Жанр сказки в творчестве Высоцкого подробно проанализирован в диссертации А.А. Евтюгиной (см.: Евтюгина, 1998), поэтому мы в своей работе не будем останавливаться на нем подробно, а коснемся проблем, не затронутых вышеупомянутым автором.

Композиционный строй песен-сказок Высоцкого не сложен. Как правило, он состоит из нескольких эпизодов, аналогичных опорным моментам сказочного сюжета. Так, в «Песне про дикого вепря» — это грозящая царству беда, призыв на помощь и победа доброго молодца над чудищем, в песне «Жил-был добрый дурачина-простофиля» — попадание «дурачины» в чужое царство, поочередное влезание его на стулья «для гостей», «для князей» и «для царских кровей» и, наконец, возврат к прежнему положению «дурачины».

Как известно, фольклорные тексты имеют очень большую степень канонизации. Они легко распознаваемы, даже по формальному признаку (тот или иной лексический оборот отсылает нас к целому пласту народной культуры, народного сознания). Поэтому Высоцкий, используя фольклорно-сказочные обороты, образы, мотивы, «погружает» слушателей тем самым в народное сознание, заставляет нас мыслить по народным законам гуманности, сострадания — законам, добытым тяжкими уроками войн и революций. Народный тип мироощущения, свойственный устному народному творчеству, представляет для поэта несомненную морально-этическую ценность. И он противопоставляет его «официальной» тоталитарной морали действительности.

Таким образом, фольклорные формулы коррелируют с образом мышления самого поэта, творчество которого, на наш взгляд, — своего рода выход из создавшегося в стране духовного кризиса, а именно: ощущению безысходности, уныния, нестабильности поэт противопоставил целостную программу личного нравственного поведения. Суть её можно выразить следующим образом: смысл жизни человека в мире — в возвращении к справедливости, добру, правде, гражданственности, одним словом, — к тем незыблемым этическим ценностям, которые испокон веков были присущи русскому человеку, о чем, в частности, убедительно свидетельствуют чтимые столетиями произведения устного народного творчества.

Жанровое заимствование обуславливает имитацию фольклора и на уровне лексико-стилистическом. Так, например, фольклорной стилизацией является "Песня Марьи". Сравнив её текст с фольклорным "Плачем жены по муже-новобранце", убеждаемся, что поэтика народной заплачки воспроизведена здесь почти полностью.

Песня Марьи:	Плач жены по муже-новобранце:
Отчего не бросилась, Марьюшка, в реку ты,	Да и как, горюше, мне не плакати,
Что же не замолкла-то навсегда ты,	Да и как ещё печальной не здыхати,
<i>Как забрали милого в рекруты, в рекруты,</i>	<i>Что еезут-везут ли мово ладушка,</i>
<i>Как ушел твой суженый во солдаты?! Что берут-берут да во солдатушки.</i>	
<i>Я слезами горькими горницу вымою</i>	<i>Приберу я избушку чистешенько,</i>
И на годы долгие дверь закрою,	Я робятушек приобужу ранешенько,
Наклонюсь над озером ивою, ивою,	Уберу я их да хорошоненько...
<i>Высмотрю, как в зеркале, что с тобою . И тебя стретать-то выйду в</i>	
	<i>полюшко...</i>

(Т. 2. С. 279-280) (Русские народные песни, 1935. С. 89)

Поскольку дописьменное искусство по своей природе есть искусство каноническое, то есть апеллирующее к тем или иным жанрово-ритуальным образцам, то за его формальными элементами в течение веков закреплялось определенное мифопоэтическое содержание. Отсюда следует, что всякий его элемент — своего рода «знак», в котором кристаллизовался тот или иной аспект народного мироощущения. Это,

собственно, и послужило *внутренней мотивацией* тяготения Высоцкого к фольклорной традиции. Фольклорное, в том числе скоморошеское, начало проявляется уже в первых его произведениях не только на уровне структурно-жанровых элементов, но и *имитации народной модели поведения* (феномен лицедейства), поскольку *поэтическое народное мироощущение было присуще самому поэту*.

Следует подчеркнуть, что Высоцкий, как правило, обыгрывает хорошо известные фольклорные каноны, добиваясь перестройки идейно-художественного восприятия, отрешения от укоренившихся стереотипов литературного вкуса, пересмотра многих устоявшихся воззрений. Так, распространенная сказочная формула «жили-были», как и в произведениях устного народного творчества, несет у него функцию последующей драматизации событий. Столь широко используемый в волшебных сказках образ распутья дорог встречается у Высоцкого в функции, аналогичной фольклорной:

Лежит камень в степи, а под него вода течет,
А на камне написано слово:
Кто направо пойдет — ничего не найдет,
Кто налево пойдет — никуда не придет,,
А кто прямо пойдет — ничего не поймет,
И ни за грош пропадет...

Причем для него важен не столько внешний план образа, а, скорее, его скрытый смысл, который заключается в том, что, оказываясь перед необходимостью сделать выбор, герой выбирает для себя самый трудный, опасный, но нравственно верный путь.

Однако «высоцкие» сказки нельзя оценивать только лишь в рамках фольклорных традиций, так как это не просто сказки, а, точнее, сказки-пародии. Это ставит перед нами следующую теоретическую проблему: каковы функции пародии в творчестве Высоцкого? Прежде всего отметим, что поэт не преследовал цели эстетического осмеяния текста-источника, его аксиологического отрицания. Более того, в большинстве случаев автор

не обращался к конкретным произведениям, а «эксплуатировал» «жанровый ореол» сказки вообще, ее яркие образно-стилевые приметы и сюжетно-композиционные ходы.

Все песни-сказки Высоцкого помимо эксплицитной установки на сказочный вымысел объединяет пародическая обработка содержания, что ставит проблему исследования пародийных приемов и их функций в его творчестве. Л. Хатчин, разграничивая понятия «пародии» и «сатиры», полагает, что оба жанра включают в себя «критическую дистанцию». «Но сатира использует эту дистанцию для того, чтобы отрицательно охарактеризовать реальность. Тогда как современная пародия в ироническом сопоставлении двух текстов негативного отношения к пародируемому тексту не предполагает. <...> Интенция сатиры — реальность, интенция пародии — текст» (См.: Hutcheon, 1985).

Учитывая концепцию пародии Л. Хатчин, мы, однако, считаем, что пародийное осмысление жизненного содержания в песнях Высоцкого полифункционально. В качестве примера можно привести «Пародию на плохой детектив», где под видом жанровой пародии (обыгрываются расхожие шпионские темы советских детективов, имитируется детективная сюжетная схема с неожиданной развязкой) представлена жесткая сатира на реалии быта советского общества, как бы увиденного отстраненно — глазами иностранца:

Клуб на улице Нагорной —
Стал общественной уборной,
Наш родной Центральный рынок—
Стал похож на грязный склад,
Искаженный микропленкой
ГУМ — стал маленькой избенкой,
И уж вспомнить неприлично,
Чем предстал театр МХАТ.

(Т. 1. С. 161)

В то же время пародия у Высоцкого практически лишается функции литературной критики, которая является главной для поэтической пародии

(ср., например, с пародиями Буренина на стихи Э. Гиппиус или ранней А. Ахматовой).

В большинстве же случаев пародийную функцию у Высоцкого выполняет жанровая форма сказки, которая играет роль сатирического обыгрывания злободневных реалий, предстающих (в соответствии с жанровой природой сказки) в гротескно-фантастическом свете. То, что сказка прячет, пародия обнажает. В результате происходит любопытная семантическая игра как с жанровым канонами пародии, так и с жанровым канонами сказки, возникает «эзопов» эффект смысловой многослойности и неоднозначности описания. С одной стороны, его сказки-пародии могут восприниматься как шуточные инверсии сказочных мотивов, с другой — как острая сатира на современность.

В этом плане показательным является стихотворение «Лукоморья больше нет...», в котором используются ключевые мотивы и образы из вступления к пушкинской поэме «Руслан и Людмила». Как отмечал Ю. Тынянов, ссылаясь на примеры из русской сатиры XIX века, «использование какого-либо произведения как макета для нового произведения — очень частое явление. <...> «Направленность» стихового фельетона, например, на пушкинское или лермонтовское стихотворение кажущаяся: и Пушкин и Лермонтов одинаково безразличны для фельетониста, так же, как и произведения их, но их макет — очень удобный знак литературности, знак прикрепления к литературе вообще; кроме того, оперирование сразу двумя семантическими системами, даваемыми на одном знаке, производит эффект, который Гейне называл техническим термином живописцев — «подмалевка» и считал необходимым условием юмора» (Тынянов, 1977. С. 290).

Практически во всех работах, посвященных пародийному творчеству поэта, жанр этого произведения определяется как «пародия». Но тогда получается, что «Лукоморье» Высоцкого создано по аналогии с широко известными образцами детского фольклора, подобным же образом переделывающими хрестоматийные тексты. Жанр этих произведений в

учебных пособиях по фольклору в лучшем случае определяется как «школьный стишок», являющийся «пародией на те произведения, которые изучаются на уроке» (См.: Русская литература. Ч. 1. 1999. С. 130), а в худшем — вообще не выделяется среди других жанров детского фольклора.

Если сравнивать «Лукоморье» Высоцкого с аналогичными образцами детского фольклора, то на первый взгляд (по «внешней форме») они почти не отличаются: и в том и в другом привычные, хорошо нам знакомые пушкинские образы как бы снижаются, полностью переиначиваются. Сравним:

Высоцкий		Школьный стишок
Лукоморья больше нет,		У Лукоморья дуб срубили,
От дубов простыл и след,	—	Златую цепь в торгсин снесли,
Дуб годится на паркет	—	Кота в котлеты изрубили
так ведь нет:		Русалку паспорта лишили,
Выходили из избы		А лешего сослали в Соловки.
Здоровенные жлобы	—	(Русская литература. Ч. 1. 1999. С. 130)
Порубили все дубы на гробы.		
(Высоцкий, 1991. С. 186)		

Однако значительное формальное сходство этих произведений ещё не позволяет говорить о принадлежности их к одному жанру. Мы попытаемся *выявить основные жанровые параметры вышеназванных стихотворений через их функции* в литературном процессе, то есть рассмотрим их, основываясь на принципах функционального подхода к жанру (намеченного, как мы указывали в 1-й главе, ещё А.Н. Веселовским).

Если мы зададимся вопросом, над чем смеется Высоцкий в своем «Лукоморье», то увидим, что он через сказочный мир пушкинского произведения смотрит на современную ему действительность, которая становится объектом жесткой сатиры, поскольку реальность «антисказочна, она агрессивно разрушает и портит сказку, в неё проникая» (Дыханова, Шпилева, 1990. С. 73). То есть Высоцкий в своем роде экспериментирует с

произведением Пушкина, выбранным им, на наш взгляд, в силу ряда причин.

Прежде всего, оно, очевидно, привлекает его своей хрестоматийностью, общеизвестностью, поскольку «пародируемый» отрывок входит в программу средней школы и, как правило, заучивается наизусть. Но это опять-таки лишь формальная сторона. И именно этот момент, скорее всего, стал определяющим в создании «школьного стишка-переделки», появившегося отчасти на бессознательном уровне. Вряд ли можно говорить о его сатирической направленности, даже тех вариантов, где мы сразу узнаем безрадостные приметы нашего времени («воняют волны», «а с ними дядька Черномор в помойке курит Беломор», «там царь Кощей по рынку ходит и спекуляцию наводит» и пр.).

Как нам кажется, Высоцкий в своей пародии ориентировался не только на текст «Руслана и Людмилы», но и на эти всем известные школьные стишки, не лишённые порой элементов «чёрного юмора» и каламбурной игры смыслов (типа *беломор — Черномор*). То есть для него современный фольклор — литературный материал для построения собственных концептуальных смыслов. Что же касается его ориентации на пушкинский текст, то, кроме эффекта «узнаваемости», современного поэта, безусловно, привлекает та гармония пушкинского мироощущения, которая в полной мере отразилась и в «Руслане и Людмиле». В своих отношениях с миром, с Музой Пушкин не знает надрыва, потому в его стихотворениях и поэмах никогда не нарушается объективный порядок жизни, законы мироздания. В целом пушкинское творчество демонстрирует незлобивое отношение к окружающему миру — миру божьему и уже потому принимаемому поэтом «во всей совокупности красот и безобразий», чего нельзя сказать о Высоцком.

Как отмечает Вл. Новиков, «с самых ранних лет «У Лукоморья...» мы принимаем, как идеальную модель мироздания, верим, что этот дуб будет стоять на месте <...>. Но не может живой и мыслящий человек удержаться от того, чтобы сравнить идеал с действительностью. И что он видит, если

смотрит честно? «Лукоморья больше нет...»» (Новиков, 1991. С. 59-62). Осознание ограниченности тоталитарными рамками, невозможности реализации как физического, так и духовного бытия приводит современного поэта-барда к неприятию идеологически «оскопленного» бытия, что проявляется на этическом и эстетическом уровнях.

Сказочные образы произведения Пушкина, вбирая фольклорные перепевы и обретая сатирический подтекст, благодаря этому становятся средством выражения взглядов поэта на современное общество. В итоге пушкинская «сказка» («Одну я помню: сказку эту / Поведаю теперь я свету...») обращается в свою противоположность — «антисказку», о чем читатель заранее предупрежден. Высоцкий счел необходимым поставить под названием своего произведения так называемую «жанровую помету» — «антисказка». Тем самым он как бы ориентирует читателя на определенный канон, дает жанровый «ключ» к своему произведению: «антисказка» — нечто, противоположное, противопоставленное сказке, читай — «реальная жизнь».

Таким образом, мы сталкиваемся с «пародированием литературного текста без цели создания пародии на него». Суть такого пародирования — не в том, чтобы снизить классический образец, а в том, чтобы инверсировать его образную систему применительно к «низкой реальности», остранив ее при этом с помощью минус-приема.

Именно так Высоцкий добивается «карнавализации» содержания, когда отсутствие образных элементов в художественной структуре текста оказывается значимым. Субстанциальная полнота жизни в «Лукоморье» (ср.: «Там чудеса: там леший бродит, / Русалка на ветвях сидит; / Там на неведомых дорожках / Следы невиданных зверей <...> Там лес и дол видений полны; / Там о заре прихлынут волны...») сменяется в антисказке Высоцкого констатацией тотального отсутствия в настоящем того, что было в прошлом (идеального, гармонического мира Пушкина).

Эффект обманутого ожидания читателя сигнализирует как о восприятии произведения на фоне предшествующей литературной традиции, так и о ее трансформации.

«Лукоморье» Высоцкого, использующее пушкинские образы как своего рода макет, оболочку для совершенно нового содержания, представляет собой едва ли не классический образец травести. Именно этим термином целесообразно обозначить жанровый синтез пародии и сказки, встречающийся и в других произведениях поэта. В теоретическом аспекте *бурлеск* и *травестия* обстоятельно рассмотрены Вл. Новиковым в его «Книге о пародии» (М., 1989), где автор, в частности, указывает: «Если внутренняя логика бурлеска — движение снизу вверх: «низкий» сюжет облагораживается, возвышается при помощи изысканного стиля, то природа травести противоположна: «высокий» сюжет низводится, оскверняется грубыми словами» (Новиков, 1989. С. 173).

Традиционно под травестией понимается поэтический жанр, основанный на гротескно-комическом «переименовании» классических поэтических произведений. Согласно Литературному энциклопедическому словарю, *травестия* «почти не пользуется стилистическими средствами своих «оригиналов», а лишь «перелицовывает» их сюжет (чем, в частности отличается от пародии), перенося действие в иную сферу и подменяя, к примеру, античных богов и героев низменными («кабацкими») и простонародными персонажами» (ЛЭС, 1987. С. 441). Но в отличие от большинства авторов, работающих в жанре травести, Высоцкий пародирует не отдельные произведения, а определенный литературный или жанровый канон.

Вл. Новиков указывает, что «такой способ трансформации классического текста очень близок к народным пародиям на былины и исторические песни — поэтому не стоит усматривать здесь некое «кощунство» и «неуважение» к классике (Новиков, 1989. С. 171). А М.М. Бахтин связывает травестийные способы трансформации «высокого» содержания со смеховой культурой Средневековья. Итак, выворачивать

мир наизнанку, переоценивать устоявшиеся ценности — это в традициях народной культуры, идущих ещё от средневековья (в том числе и культуры русской). На наш взгляд, проблема пародийности в песенном творчестве Высоцкого имеет непосредственное отношение к проблеме народности, народного мироощущения.

Пародийность творчества Высоцкого обычно связывается лишь с социальными установками поэта (обличение различных пороков современности). С этим, безусловно, трудно спорить, но, на наш взгляд, категория *пародийности* имеет у него более глубинное значение. Возможно, следовало бы говорить о «*пародической структуре*» его поэтического сознания, воплощаемого в легко распознаваемых ситуациях и персонажах-масках, взятых из предшествующей фольклорно-литературной традиции, которую Высоцкий трагически обыгрывает. Цель подобного пародирования двоякая. С одной стороны, подобно скоморохам, мир, представлен в его произведениях как «вывернутый наизнанку», показана его обратная сторона. С другой стороны, Высоцкий бурлескно трансформирует традиционный жанровый канон, превращая его в основу для собственного окказионального жанра.

В творчестве Высоцкого можно выделить несобранный цикл стихотворений бурлескно-трагического типа, написанных по мотивам мировой литературы и фольклора. Это прежде всего «Песня о вещи Кассандре» и «Песнь о вещем Олеге» (которые он, как правило, на концертах исполнял вместе). Такой же миницикл составляют и песни «Любовь в каменном веке», «Любовь в средние века», «Любовь в Возрождении». Было бы ошибкой считать их стилизациями Гомера, Пушкина или рыцарского романа, хотя в этих песнях содержатся сюжетно-образные отсылки к конкретным произведениям (к «Илиаде» Гомера, к «Песни о вещем Олеге» Пушкина).

Жанровая дифференциация этих произведений представляет определенную проблему. Их (также как и песни-сказки) нельзя считать «чистыми» пародиями (хотя элементы пародирования, безусловно, присутствуют), поскольку авторская установка не предполагает сатирического осмеяния источников. Это и не сказ. Традиционно сказ как жанр направлен на репрезентирование словесных клише современников автора текста. И вместе с тем элементы означенных жанров присутствуют в этих произведениях Высоцкого.

Разгадку жанрового своеобразия этих текстов следует искать опять-таки в специфике лирического мышления художника, его «ипостазированнойности», вбирающей в себя разные типы и разные стадии национального сознания народа. Причем стадийность здесь присутствует не в диахроническом, а в синхроническом плане: сознание народа по своей природе исторично. В коллективной картине мира любой нации присутствуют некие онтологические, культурные и экзистенциальные универсалии, отраженные в фольклорных и мифологических источниках. По сути дела, в народной памяти хранится вся история культуры, безусловно, в адаптированном, упрощенном, варианте. У любого россиянина есть определенные представления и о Гомере, и о Пушкине, и о рыцарском романе, и о русских народных сказках и т.д.

Мы полагаем, что Высоцкий, создавая свои стилизации на литературно-мифологические сюжеты, работает с категорией «коллективного бессознательного», с некими архетипическими комплексами бытового сознания. Отсюда становятся понятными вкрапления в древний мифологический или литературный сюжет стилистических фигур современной народной речи, репрезентирующих саму логику мышления наших современников. Но для вышеназванных жанровых форм — равно как и для всякой стилизации, пастиша и тем более пародии — не характерно перевоплощение в чужое сознание: автор не отождествляет себя с вещим Олегом, волхвами, Кассандрой и пр.

Оговорим случаи (например, в песне «Любовь в каменном веке»), когда автор прибегает к условному лирическому герою (мужчины, борющегося с матриархатом), комически соединяя обычаи каменного века с семейно-бытовыми реалиями настоящего. Конечно же, это в определенной мере игровая маска, из-под которой просвечивает не его собственное лирическое «я», но условно-обобщенное бытовое сознание. Однако в текстах присутствует явно выраженная авторская позиция, воплощенная в афористических смысловых формулах, выводящих литературный или мифологический сюжет на уровень архетипа. Тем более что Высоцкий повторяет структурные элементы и рыцарских романов, и нарративные элементы жанра, который у Пушкина получил название «песнь». Здесь мы имеем дело с двойным реминисцированием: автор ориентируется как на литературные образцы, так и на их отражение в народном сознании.

Обратимся к «Песне о вещем Олеге», буквально повторяющей ритмико-метрический строй пушкинского оригинала (четырёхстопный ямб с ритмическими переборами в кульминационной точке развития сюжета). Само название песни Высоцкого почти совпадает с названием пушкинской «Песни о вещем Олеге», разница только в форме слова: «песня» у Высоцкого и «песнь» у Пушкина, знаменующая однако жанровые различия текстов. «Песнь» в пушкинские времена была вполне устоявшимся жанром, релевантным эпико-историческому преданию, былине, думе. Вынесение в подзаголовок у Высоцкого жанровой пометы «песня» указывает, с одной стороны, на следование жанру оригинала, а с другой — на трансформацию древнего жанрового канона в современной жанровой форме авторской песни. Соответственно совпадает и первый стих обоих текстов.

Однако указанные переключки — еще не свидетельство «литературности» текста Высоцкого. Ведь «Песнь о вещем Олеге» знакома каждому с детства, ее первая строка ушла в быт, стала расхожей клишированной формулой, послужившей основой для целого ряда народных "перепевов". Таким образом, перед нами тот случай двойного

(литературно-фольклорного) реминисцирования, о котором мы писали, анализируя «Лукоморье».

Образ «щитов», прибитых на «вратах Цареграда», дважды повторенный Высоцким, — это уже чисто литературный элемент. Симптоматично, что во втором случае поэт даже повторяет морфологическую старославянскую форму слова «ворота» и лексему «Цареград» именно в том виде, в каком она присутствует в тексте-оригинале. Ср.: «Победой прославлено имя твое, / Твой щит на вратах Цареграда» (Пушкин, 1977. С. 173). Уже в самом противопоставлении Высоцким лексем «ворота» и «врата» (ср. в первом случае: «Как ныне собирается вещей Олег / Щита прибывать на *ворота*» и во втором случае: «Олег бы послушал — еще один щит / Прибил бы к *вратам* Цареграда») ощущается стилистический стык, маркирующий совмещение современного языкового сознания и поэтико-исторического.

Знаменательно, что источником пушкинской «Песни о вещем Олеге» стал эпизод, описанный в «Истории Государства Российского» Н.М. Карамзина, который, в свою очередь, опирался на летописные предания. Так, Карамзин пишет об Олеге: «Он совершил на земле дело свое, и смерть его казалась потомству чудесною. "Волхвы, — так говорит летописец, — предсказали князю, что ему суждено умереть от любимого коня своего. С того времени он не хотел ездить на нем. Прошло четыре года: в осень пятого вспомнил Олег о предсказании и, слыша, что конь давно умер, посмеялся над волхвами; захотел видеть его кости; стал ногою на череп и сказал: его ли мне бояться? Но в черепе таилась змея: она ужалила князя, и герой скончался..."» (Карамзин, 1987. С. 80).

Сравнение карамзинского текста и пушкинского его переложения свидетельствует о буквальном следовании Пушкина летописному источнику, изложенному Карамзиным. Задача Пушкина — оживить предание, наполнить его плотью и кровью чувственного бытия, что ему блестяще удалось. Текст же Высоцкого содержит разительные расхождения с

пушкинским, а следовательно, и с текстом праисточника (Карамзина), и соответственно — с летописным эпизодом, приведенным выше.

В текстах-источниках взаимоотношения волхвов и князя показаны как вполне мирные. Олег лишь потом, после смерти коня, укоряет себя за легковерие. Ср. у Пушкина: «Могучий Олег головою поник / И думает: "Что же гаданье? / Кудесник, ты лживый, безумный старик! / Презреть бы твое предсказанье"» (Пушкин, 1977, С. 174).

Иное дело у Высоцкого: предсказания волхвов, показанных в сниженном, простонародном облике (ср.: «Как вдруг прибежали седые волхвы, / К тому же, разя перегаром»), вышли им «бокком». Поэт придает взаимоотношениям волхвов и князей классовый характер, безусловно, обыгрывая здесь стереотипы «советского сознания», в котором представители власти всегда противопоставлены народу:

Ну, в общем, они не сносили голов, —
Шутить не можете с князьями! —
И долго дружина топтала волхвов
Своими гнедыми конями...
(Т. 1. С. 169)

Благодаря этому конфликту (отсутствующему у Пушкина и Карамзина), дальнейшее поведение Олега обретает психологическую мотивировку. Высоцкий опускает описание долгих лет княжения Олега и его следование (в историческом предании) совету волхвов и сразу переходит к развязке:

«А вот он, мой конь — на века опочил, —
Один только череп остался!...» —
Олег преспокойно стопу возложил —
И тут же на месте скончался:
Злая гадюка кусила его —
И принял он смерть от коня своего.
(Т. 1. С. 170)

Таким образом, смерть Олега представлена как следствие его неверия в мудрость волхвов, более того, как возмездие за причиненное им зло. Пришедшим к нему со словом истины и добра он ответил неверием и жестокостью, за что в авторской концепции его ждала расплата.

В статье Б.С. Дыханова и Г.А. Шпилевой «На фоне Пушкина...» (1990) высказана мысль о том, что «в пушкинской «Песне...» уже есть элемент сомнения в мудрости героя (личной и социальной), в князе как представителе власти есть черты высокомерия и соответственно недалекости» (Дыханов, Шпилева, 1990. С. 71), что, на наш взгляд, не соответствует образу Олега, созданному Пушкиным. Другое дело — образная интерпретация князя Высоцким как недалекого, самоуверенного тирана, усиленная в некоторых вариантах изданий этого произведения. Ср.:

А вещей Олег свою линию гнул,
Да так, что и никто и не пикнул, —
Он только однажды волхвов вспомянул,
И то — саркастически хмыкнул...
(Т. 1. С. 169)

Таким образом, пушкинский сюжет оказывается кардинально преобразованным: смысл пушкинского сюжета в воплощении роковых сил мира, фатума, который настигает человека не тем, так другим способом; у Высоцкого же сюжет об Олеге и волхвах является своего рода вариацией на тему «пророка в своем отечестве», который в народном сознании всегда предстает гонимым, нищим и униженным.

Эту тему продолжает «Песня о вещи Кассандре», парафразирующая известный эпизод из гомеровской «Иллиады», где мы сталкиваемся с той же квазифольклорной стилизацией темы, что и в предыдущем случае. Но в отличие от «Песни о вещем Олеге», здесь и речи не идет о метрическом следовании оригиналу, но достаточно точно передана сюжетная ситуация. Однако если у Гомера неверие в предсказание Кассандры объясняется фатальным вмешательством богов (напомним, что Кассандра отказала в

любви Аполлону, в отместку наделившему ее даром пророчества, которому никто не будет верить), то у Высоцкого виновата толпа.

Эта песня отличается от «Песни о вещем Олеге» и своей тональностью: она выдержана в высоком патетическом тоне, стилизующем героический пафос гомеровского эпоса. В сюжете произведения Высоцкого разворачивается непримиримое противопоставление древнегреческой пророчицы и легковверных троянцев, добровольно допустивших падение Трои. Кассандра — носитель истины, тайного знания; предвидя будущее, она объята мыслью о спасении родного города.

/Образ толпы у Высоцкого по сравнению с гомеровским усложнен и модернизирован. Троянцы у Гомера просто не верят Кассандре, а верят своим врагам данайцам, у Высоцкого же показана психология толпы, которая ищет виноватого в своих несчастьях./ Предсказание интерпретируется массовым сознанием как колдовство, наведение порчи и пр. Ни о какой благодарности, веры в мудрость пророчицы не заходит даже речи, напротив, Кассандра становится чем-то вроде «козла отпущения» (ср. с одноименной песней Высоцкого, написанной на ту же тему):

И в эту ночь, и в эту смерть, и в эту смуту,
Когда сбылись все предсказания на славу,
Толпа нашла бы подходящую минуту,
Чтоб учинить свою привычную расправу.

(Т. 1. С. 175)

Осовременен и обобщен сам мотив расправы с Кассандрой, проходящий рефреном через всё стихотворение. Форма песни с припевом дает возможность эмоционального и семантического усиления (посредством четырехкратного повтора) основной идеи стихотворения:

Без умолку безумная девица
Кричала: «Ясно вижу Трои павшей в прах!»
Но ясновидцев — впрочем, как и очевидцев —
Во все века сжигали люди на кострах.

(Т. 1. С. 175)

В припеве возникает своеобразный хронотоп, объединяющий древнегреческий миф со средневековьем: образ Кассандры контаминируется с образами ведьм, горящих на кострах инквизиции, а вводная конструкция «Впрочем, как и очевидцев» придает описываемому зловецкий смысл, актуальный для современности. Оболваненная толпа склонна ненавидеть любую хоть чем-то выделяемую из неё личность. Она не прощает одаренности и в своей слепоте готова уничтожить не только мудрецов, но и свидетелей... Причем, если в первом стихотворении цикла власть противопоставлена пророкам из народа, то во втором пророку противопоставлена чернь, которая готова распять мудреца, миссию, провидца, любого человека, «выпадающего» из толпы (вспомним новозаветную толпу, кричавшую «Распни его!» и требующую казни Иисуса Христа»).

Утверждение, что так происходит всегда во все времена возводит литературно-мифологический эпизод на уровень исторической закономерности, действующей и поныне. При этом семантическое объединение с помощью внутренней рифмы «ясновидцев» и «очевидцев» (наиболее подвергаемых гонению) ещё более проецирует описание на действительность, поскольку в недавнем прошлом (сталинские времена) шло массовое уничтожение как первых, так и вторых. И виноват в этом, по Высоцкому, не столько тот или иной тиран, сколько инстинкт толпы.

Итак, в структурной организации рассмотренных текстов явно проступают три смысловых слоя: 1) сюжетно-образная организация литературно-исторического (и фольклорно-мифологического) первоисточника, 2) его современная фольклорная обработка, представленная в виде лексико-стилистических клишированных формул современной народной речи («злая гадюка кусила его» вместо «Из мертвой главы гробовая змия, / Шипя, между тем выползала»), репрезентирующих массовое сознание современников Высоцкого; 3) собственно авторское сознание, представленное как философский вывод-обобщение, оформленный в виде рефрена (песенного припева) или афористической

финальной формулы, апеллирующей к адресату-слушателю. Ср., например: «...Каждый волхвов покарать норовит, — / А нет бы — послушался, правда? / Олег бы послушал — ещё один щит / Прибил бы к вратам Цареграда. / Волхвы-то сказали с того и с сего, / Что примет он смерть от коня своего!» (Т. 1. С. 170).

При этом травестийная жанровая форма является средством выявления архетипических черт, присущих современным социокультурным ситуациям и массовому сознанию, адсорбированных фольклорными и литературными памятниками.

2.4. Жанровые «горизонты» баллады

Апелляция к фольклору в многообразии его жанровых проявлений особенно явно заметна в ранних песнях Высоцкого, в которых он — в поисках собственной творческой манеры — обращается к народным пластам искусства; но она также характерна и для зрелого периода его творчества, когда поэт прибегает, скорее, не к жанровым имитациям, а к семантико-стилистическим парафразам, служащим «проводниками» национального менталитета. Всё это требует проникновения в мало и поверхностно изученные области современного фольклора, которые хранят жанровую память о своих прототипах, возникших в далеком прошлом.

Остановимся более подробно на так называемых *блатных* песнях, ибо именно этот жанр чаще всего «эксплуатировался» Высоцким, особенно в его ранней лирике. Какие бы претензии не предъявляли к *блатным* песням (вплоть до их духовной ограниченности — см., например: Поляков, 1999. С. 330), неправомерно отрицать тот факт, что неподцензурной, *криминальной* лирике удалось на многие годы завоевать любовь народа. В чем же причина её популярности?

Не случайно, блатная песня «вошла в моду» именно в конце 1950-х, то есть в эпоху хрущевской "оттепели", развенчания культа личности и массовой реабилитации после XX съезда КПСС. Из лагерей стали выпускать политзаключенных. Таким образом, распространение «блатной» песни имело общественно-политическую, «оттепельную» подоплеку, ассоциировалось с возвращением свободы, в том числе и свободы слова (как оказалось впоследствии, весьма ограниченной). Причем, если у других бардов, например у Галича, «лагерно-блатные мотивы» реализовывались на уровне содержания, то у Высоцкого — на уровне жанра. Последнее предполагает рассмотрение жанровых особенностей и генезиса самой «блатной» песни.

Современная блатная песня, сложившаяся в 1920-е годы, представляет собой синтетическое жанровое образование, контамини-

рующее «жестокий романс» (романтически переработавший сюжет народной баллады) и тюремные, каторжные песни, возникшие на основе старинных разбойничьих песен. Поэтому в квазиблатных песнях Высоцкого проступает то традиция «жестокго романса» («Татуировка»), то «тюремной» песни («Зэка Васильев и Петров зэка»). Но неизменным остается *балладный* принцип их организации, лежащий в основе указанных жанров.

Традицию русской баллады принято возводить к англо-шотландским истокам (см.: Гаспаров, 1987. С. 45; Страшнов, 1991. С. 5). На наш же взгляд, не следует забывать и об её исконно национальных фольклорных корнях. Так, ученые-фольклористы (Ю.Г. Круглов и В.П. Аникин, Д.М. Балашов, А.М. Новикова, А.В. Кокорев, Т.В. Зуева и Б.П. Кирдан и др.) среди жанров русского фольклора выделяют *народные баллады* (балладные песни, песни-баллады), которые отличаются фабульным повествованием, установкой на пение, обращением к исторической, любовной, социальной проблематике, разрабатываемой в трагико-драматическом ключе.

В жанровом сознании Высоцкого были актуальны как каноны народной баллады с её обязательной установкой на песенное исполнение, так и баллады литературной (на которой мы остановимся позже). Традиция народной баллады, опосредованная более поздними фольклорными жанрами, как раз и возродилась у Высоцкого — в его так называемых «блатных» песнях.

Обратимся к истокам. «Народная песня, — писал в свое время известный этнограф и фольклорист Н.И. Костомаров, — имеет преимущества перед всеми сочинениями: песня выражает чувства не выученные, движения души не притворные. ...Народ в ней является таким, каков есть: песня — истина» (Костомаров, 1843. С. 10). Согласно любой жанровой классификации, в народной лирике выделяется группа песен «удалых» или «разбойничьих», а также — примыкающих к ним «тюремных». Песни эти, как и любые другие лирические произведения, раскрывают внутренний мир человека (но не простого крестьянина, а поставленного в сложные обстоятельства бесстрашного «разбойничка»), описывают его

психологические переживания. Как известно, жанровый потенциал тюремной песни предполагает некоторый драматизм чувств и поступков персонажей:

Я с дороженьки, добрый молодец, ворочуся,
Государыни своей матушки спрошуся:
«Ты скажи, скажи, моя матушка родная,
Под которой ты меня звездой породила,
Ты каким меня и счастьем наделила?»

(Русское народное поэтическое творчество, 1971. С. 241)

Ещё в большей степени драматизация, выставление чувств напоказ характерно для жестокого романа, который своим надрывным тоном особо выделяется среди традиционных жанров русского фольклора. Надрывность проявляется и в особой обостренности, страстности чувства, а также в пристрастии к ужасным сценам и деталям:

Со слезой раздирающей муки
Я на труп её жадно припал
И холодные, мертвые руки
Так безумно, так страстно лобзал.

(Цит. по: Кофман, 1998. С. 116).

Давно отмечено, что все разбойничьи песни глубоко проникнуты духом народного вольнолюбия; типичные мотивы их содержания — это расправа с губернатором или помещиком, воспоминания узника о былой свободе и поиски путей к ней.

Стремление к свободе — одна из основных черт, характерных и для героев *блатных* песен Высоцкого, именно она, по мнению поэта, определяет смысл жизни человека в мире («Срок закончится — я уж вытерплю, / И на волю выйду как пить,...», «Нет, хватит, — без Весны я больше не могу!» и др.). Причем, деяния разбойников в удалых песнях передаются не как бандитские поступки, а как одна из форм социальной мести. Поэтому-то они и не желают называться «разбойниками»:

Называют нас ворами, разбойниками,
А мы, братцы, ведь не воры, не разбойники,

Мы люди добрые, ребята все поволжские;

(Цит. по: Кравцов, Лазутин, 1983. С. 112).

И в унисон с ними звучат слова лирического героя из песни Высоцкого, который, в свою очередь, совершив противоправные действия, отнюдь не считает себя «рецидивистом»:

Брось, товарищ, не ершись,

Моя фамилия — Сергеев,

Ну а кто рецидивист —

Ведь я ж понятия не имею...

(Т. 1. С. 50).

Таким образом, получается, что жанровые каноны блатной лирики сливаются с авторской установкой Высоцкого (одно из ранних произведений поэта, кстати, так и называется — «Городской романс»). То есть обращение его к блатным песням — это способ драматизировать жизнь, уйти от её повседневного течения в романтизированный мир сильных страстей и крутых коллизий.

В старинных разбойничьих песнях образ «разбойничка» рисовался, как правило, общефольклорными художественными средствами и приемами. Ср., например:

Не кукушица во сыром бору скуковала:

Во неволюшке добрый молодец слёзно плачет,

Во слезах он своей сударушке письма пишет:

«Растоскуйся по мне, любезная, разгорюйся!

Уж я сам по тебе, любезная, стосковался,

Я малёшенек после батюшки сын остался.

Я родительницы своей матушки не запомню...»

(Русское народное поэтическое творчество, 1971. С. 245)

В современном же блатном фольклоре (а зачастую и у Высоцкого) протест против норм общественной жизни, потребность в свободе и независимости проявляются порой в «уродливой» (как в нравственном, так и в эстетическом отношении) форме. Стилевой чертой этого поджанра становится нарушение каких бы то ни было норм. Тут и обилие

жаргонизмов и просторечий (а то и — нецензурной лексики), примитивность рифм, «убогость» сюжета (если таковой имеется), не свойственная фольклору конкретность ситуаций.

Как известно, фольклор не является застывшей, неизменной системой; он живет и развивается, причем зачастую — по законам, совершенно неприемлемым для литературной традиции. Нормы этих двух явлений очень сильно отличаются друг от друга. И блатная песня по нарушению норм иной раз переходит все допустимые границы, рискуя остаться «изгоем» для фольклористов.

Однако, как нет причин отделять от народа людей, оступившихся в жизни, осужденных, так и нет причин не считать народными *блатные песни*, которые тесно связаны с народной жизнью, с народным мировоззрением. Нам кажется, что, исследуя современный городской и тюремный фольклор, необходимо рассматривать его как национальное, самобытное, всеобщее явление, имеющее непосредственное отношение к русскому менталитету. И акцент, в первую очередь, нужно делать не на том, кто поёт, а о чём и как поют.

«Посмотрите: тут всё есть, — пишет А. Терц. — И наша исконная, волком воющая грусть-тоска — вперемежку с диким весельем, с традиционным же русским разгулом. ...И наш природный максимализм в запросах и попытках достичь недостижимого. Бродяжничество. Страсть к переменам. Риск и жажда риска... вечная судьба-доля, которую не объедешь. Жертва, искупление...». И далее: «Блатная песня тем и замечательна, что содержит слепок души народа (а не только физиономии вора), и в этом качестве может претендовать на звание национальной русской песни, обнаруживая — даже на этом нищенском и подозрительном уровне — то прекрасное, что в жизни скрыто от наших глаз» (Терц, 1991. С. 161, 166).

Именно отражение этих исконно русских, зачастую противоречивых черт национального характера и роднит тюремный фольклор с ранними песнями Высоцкого. Добавим к этому пылкость чувств и экспрессивность переживаний, юмор, пронизывающий те и другие, и, конечно же, их

невероятную искренность. Кроме этого, следует отметить ещё одну особенность, характерную как для традиционных блатных, так и для песен Высоцкого, — это установка на игру, театральность «Люди здесь уже как будто не живут, а непрерывно играют, выкладывая ставкой на стол свои и чужие жизни» (Терц, 1991. С. 164).

Я сын чародея, преступного мира.

Я вор, меня трудно полюбить...

— сообщает о себе персонаж одной из традиционных блатных песен (Терц, 1991. С. 162).

Передо мной любой факир — ну просто карлик,

Я их держу за самых мелких фрайеров...

— словно дополняет предыдущий портрет герой одной из песен Высоцкого.

Таким образом, жанр «блатной песни» Высоцкого инспирирует прием лицедейства как способ выражения авторской позиции, что обусловлено усвоением автором не только литературных, но и фольклорных традиций, которые адсорбировали особенности национального характера, в частности, артистизм, эмоциональность, искренность, элементы «устного мышления», ироничное, а порой — сатирическое отношение к самому себе и к окружающим.

Не следует также забывать о том, что на формирование лицедейских интенций Высоцкого безусловно повлияла его актерская деятельность, эстетические установки Театра на Таганке, ориентировавшегося, как известно, на драматургию Брехта, восходящую, в свою очередь, к народным истокам, к традициям городского народного театра, «театра улиц».

Что же касается сцен, изображающих разного рода хулиганские действия, грабежи и даже убийства, без которых не обходится блатная песня, отметим следующее: во-первых, нельзя сказать, чтобы «блатная классика» (как, впрочем, и произведения Высоцкого) изобиловала ими: они встречаются далеко не в каждой песне. Во-вторых, присутствие вышеупомянутых сцен — это, скорее, следование жанровой традиции, чем

намеренное смакование жестокости. Ведь художественный мир блатной песни — это мир сверхнапряженный, мир злодеев и их жертв, причем и те и другие всё время как бы находятся на грани жизни и смерти.

Подобное миропонимание (в основе которого — стертость различий между жизнью и смертью, отсутствие противопоставления временного мира, окружающего человека, миру вечному, вневременному) весьма характерно для жестокого романса, в котором рассказ часто ведется от лица погибших, но торжествующих моральную победу героев (как бы с того света). Заметим, что такой взгляд на мир, где всюду — только злодейство и страдания, нисколько не умаляет ценности жанра с нравственной точки зрения, но является свидетельством того, как разрушались традиционные религиозные и мифологические представления, и люди испытывали острое чувство враждебности окружающего мира, духовной незащищенности и жизненного краха.

А в-третьих, и это главное, в поэтическом контексте целого произведения сцены насилия носят, скорее, условный, декоративный характер: что-то вроде «бала-маскарада» из одноименного стихотворения Высоцкого, «Они лишены буквального содержания и воспринимаются, как яркий спектакль» (Терц, 1991. С. 164). Гиперболизация вообще присуща произведениям народного творчества; и в блатной песне она является одним из характернейших поэтических приемов, используемых, кстати, не только при описании вышеупомянутых действий, но и — чувств персонажей. При всей своей искренности они переживают, страдают и радуются — ещё и напоказ:

... И убийца, бледнее, чем мел,
Труп схватил, с ним танцуя, запел...
(Цит. по: Терц, 1991. С. 164).

Ср. с фрагментом из старинной блатной песни «Поеду я в город Анапу»:

И брошусь под поезд я дачный,
Улыбаясь из-под колес... (Цит. по: Шафер, 1989. С. 13).

Зачастую такое «циркачество» служит созданию комического эффекта и именно с этой целью часто встречается у Высоцкого:

Я был молодой, и я вспыльчивый был —
Претензии выложил кратко —
Сказал ей: «Я Славку вчера удавил, —
Сегодня ж, касатка, тебя удавлю для порядка!»
(Т. 1. С. 53).

Итак, в образах хулиганов, воров, рецидивистов из традиционных блатных песен, имеющих свой взгляд на мир, свои жизненные ценности, свои незатейливые мечты, причудливо отразились некоторые черты национального характера, без которых портрет нашего народа был бы неполон. И, на наш взгляд, обращение Высоцкого к «грязным темам», — это прежде всего обращение к народному мироощущению в его национальном варианте, поскольку это мироощущение было присуще самому поэту.

Некоторые исследователи, стремясь подчеркнуть принципиальное отличие традиционной *блатной* лирики от ранних произведений Высоцкого, отмечали, что настоящий блатной мир не принял его песен с уголовной тематикой. Нам трудно судить о популярности или непопулярности его творчества в преступном мире, однако непринятие им песен Высоцкого вполне объяснимо. Причина, наверное, в том, что ранние произведения поэта зачастую носили характер подражания настоящим тюремным песням (заимствование строк, ритма, размеров, образов, а иногда и парафразирование текста «блатной» песни в целом). Ср.:

у Высоцкого:		в блатной песне:
Вот раньше жизнь!	—	Ой, планчик, ты планчик!
И вверх и вниз		Ты Божия травка!
Идешь без конвоиров,	—	Зачем меня мать родила?!
Покуришь план,		Как планчик закуришь,
Идешь на бан		Всё горе забудешь
И щиплешь пассажиров		И снова пойдешь воровать...
(Т. 1. С. 71)		(Терц, 1991. С. 165)

Квазиблатные песни Высоцкого были отвергнуты настоящими уголовниками, потому, что люди этого круга продолжали исполнять свои песни аналогичного стиля и содержания, разница лишь в том, что

оригинальные «блатные» песни были включены в фольклорную традицию и на протяжении многих десятилетий передавались из поколения в поколение. Как известно, для народной лирики (к которой, подчеркнем, относятся блатные песни), достигшей своего расцвета ещё в XVIII веке, был характерен веками сложившийся поэтический стиль и язык, ей был доступен огромный арсенал самобытной поэтики, устоявшиеся жанровые и композиционные формы, с которыми соперничать лирике книжной всегда было непросто.

Однако хотелось бы обратить внимание на следующий факт. В той среде, где подлинная блатная лирика была малоизвестна, песни Высоцкого получили самое широкое распространение (в том числе и среди интеллигенции). В первый сборник городского фольклора (см.: «В нашу гавань заходили корабли...», 1995) вошли самые любимые народом песни, которые существуют в его памяти уже десятки лет. Все они были присланы в нескольких вариантах, и среди них есть несколько песен Высоцкого, причем все они — из так называемого «блатного цикла» («Это был воскресный день...», «У тебя глаза как нож...» и др.). Тексты их иногда несколько отличны от текстов поэта, сравним, например:

У Высоцкого

В сборнике

У тебя глаза как нож,

У тебя глаза как нож,

Если прямо ты взглянешь,

Если прямо ты взглянешь,

Я забываю, кто я есть и где мой дом.. Я говорю, где я живу, и где мой дом...

Но в этом еще одно доказательство того, что песни эти, как истинные произведения фольклора передаются из уст в уста, что мироощущение человека их создавшего, не отделимо от народного.

И тем не менее, вряд ли стоит полностью отождествлять смысловую природу блатных песен и произведений Высоцкого. Какой бы несвободной не была жизнь вне тюрьмы, для «настоящих» блатных песен она свободнее, лучше, желаннее тюремной. «В тюремном квадратике, сквозь решетку небо, говорят, голубее: а значит оно реальнее затрапезных небес. Может быть, только там оно и реально (и в этом значение, в частности,

блатной песни)...» (Терц, 1991. С. 162). И если героев этих песен тюрьма страшит, прежде всего, потерей свободы самой по себе, то «преступники» Высоцкого, оказавшись в руках правосудия, не столько сетуют на потерю свободы (ведь в догматическом мире тоталитаризма они её и не имели), сколько на загубленную душу (ср.: «Загубили душу мне, отобрали волю...»). Поскольку, какой бы недобропорядочной не была их жизнь и противозаконной — их деятельность, всё это можно рассматривать как выражение протеста против той социокультурной ситуации, которая сложилась в 60-е годы.

И тут следует сделать очень важное, на наш взгляд, замечание. Ранние песни Высоцкого необходимо рассматривать в контексте всего его творчества, где лейтмотивом проходит мысль о том, что тоталитарное общество подавляет, угнетает, не дает развиваться личности (зачастую скрытая в подтексте). И рассматриваемые в этом параграфе песни не являются исключением. По Высоцкому, реальная действительность — та же тюрьма или, в свою очередь, отличается от неё незначительно (ср.: «Думал я — наконец не увижу я скоро лагерей, лагерей, — / Но попал в этот пыльный расплывчатый город без людей, без людей») (Т. 1. С. 83).

Отсюда возникают многочисленные поэтические противоречия, связанные прежде всего с проблемой свободы-несвободы человека при тоталитарном режиме. Не решая полностью эту проблему, песни Высоцкого заставляют нас задуматься (и в этом тоже их отличие от настоящих блатных песен): имеет ли такое общество право наказывать, вершить правосудие, если оно само преступно? И как бы подводя итог, герой Высоцкого выносит приговор: «Зачем мне быть душою общества,/ Когда души в нем вовсе нет?!» (Т. 1. С. 20).

Не подлежит сомнению, что *блатные* песни Высоцкого, безусловно, — явление литературы, а не фольклора. Однако понять их художественное своеобразие невозможно без обращения к опыту народного творчества. А обратившись к ним, понимаешь, насколько, с одной стороны, поэт укоренен в традициях, а с другой — как он по-новому трансформирует их, в высшей

степени неожиданно и поэтически оригинально. Для «блатных баллад» Высоцкого характерна специфическая (можно сказать, ангажированная жанром) тематика. Как фон в них обязательно присутствует лагерная или тюремная атмосфера, типологическими сюжетами становятся коллизии побега из лагеря или внутридворовые крутые «разборки». Заметим, что жанровое содержание и композиция «блатных баллад» во многом схожи с новеллистическими: большинство ранних песен Высоцкого организовано как песни-новеллы. Это никоим образом не противоречит жанровым традициям блатного фольклора, как правило, основанного на специфически осмысленных жизненных ситуациях. Например, сюжетное ядро знаменитой песни про Мурку (убийство любимой) основано на архетипической схеме любви и предательства.

Лирические персонажи квазиблатных песен Высоцкого нередко романтизированы. Они самоотверженны, мужественны, благородны, в борьбе за свое человеческое достоинство и честь готовы рисковать жизнью. Иллюстрацией этому является песня-баллада «Тот, кто раньше с нею был». Сюжет определяется банальным любовным треугольником, заданным сразу же в завязке песни. Причем уже в экспозиции задается высокая лирическая тональность повествования, которая обуславливает дальнейшее развитие действия:

В тот вечер я не пил, не пел —
Я на неё всю глядел,
Как смотрят дети, как смотрят дети.

(Т. 1. С. 27)

Далее следует психологическая завязка, которая затем разрешается в сюжетных перипетиях («Но тот, кто раньше с нею был, / Сказал мне, чтоб я уходил, / Сказал мне, чтоб я уходил, / Что мне не светит»). В ситуации выбора балладный персонаж поступает как романтический герой, отстаивающий свою любовь, несмотря на угрозы соперника.

Следующее сюжетное звено предполагает (по законам балладного жанра) хронологический пропуск и являет собой событийную кульминацию

песни, а именно — описание жестокого и подлого (восемь против двух) нападения на героя песни. Описание драки исполнено драматического накала; герой борется не только за свою любовь, но, как оказывается, и за свою жизнь. Ср.:

Но, тот, кто раньше с нею был, —
Он эту кашу заварил
Вполне серьёзно, вполне серьёзно.
Мне кто-то на плечи повис, —
Валюха крикнул: «Берегись!»
Валюха крикнул: «Берегись!» —
Но было поздно.

(Т. 1. С. 27)

«Блатной» колорит песни обоснован её событийным планом, данным опять-таки пунктирно (например, не описывается, как герой в драке пустил в ход нож, — об этом читатель узнает после). Акцент автор делает на другом: находясь в почти безнадежной ситуации, герой не отступает. Он отстаивает свою честь и побеждает в этой навязанной ему неравной борьбе, причем цена победы — свобода и здоровье:

За восемь бед — один ответ.
В тюрьме есть тоже лазарет, —
Я там валялся, я там валялся.
Врач резал вдоль и поперек,
Он мне сказал: «Держись, браток!»
Он мне сказал: «Держись, браток!»
И я держался.

(Т. 1. С. 28)

Последняя сцена очень напоминает ситуацию в госпитале из песни «Тот, который не стрелял», а финал содержит переключки с «Дорожной историей». В том и в другом случае герой прощает человека, предавшего его (ср.: «Она меня не дождалась, / Но я прощаю, её — прощаю» и «Я зла не помню — я опять его возьму»). Однако персонаж песни «Тот, кто раньше с нею был» прощает предательство, но не прощает подлости. Финал многозначителен и содержит намек на повторение ситуации (ср.: «Того, кто

раньше с нею был, — /Я повстречаю...»), что в принципе характерно для типологии новеллистических песен Высоцкого:

Отмеченные выше мотивно-образные переключки не случайны. По сути дела, в песнях-новеллах и в «блатных балладах» Высоцкого воплощается одна и та же типология характера. Герой всех этих песен находится в экстремальных обстоятельствах и побеждает, проявляя недюжинную силу духа и щедрость природы. Именно типологические ситуации «разведки боем», объединяющие все эти песни, и формируют новеллистические и балладные принципы воплощения русского национального характера, как его понимает Высоцкий. Сходство авторской задачи обуславливает и композиционное «сродство» этих жанров, некоторую «подвижность» жанровых границ.

В творчестве Высоцкого насчитывается около десятка стихотворений, которые он сам именуется «балладами», что свидетельствует об актуальности этого жанра для художественного сознания барда. Аппелляция поэта к этому жанровому обозначению обязывает и нас обратиться к нему.

Баллада в истории поэзии представлена в разных жанровых разновидностях, которые можно считать жанрами-омонимами. В литературоведении выделяется, например, старофранцузская баллада XIV-XV веков, восходящая к провансальской хороводной песне и закреплённая в канонической стиховой форме, состоящей из трех строф по 8 стихов, специальным образом зарифмованных с заключительной полустрофой («посылкой») (Гаспаров, 1987. С. 44). По мысли С. Страшнова, французская средневековая баллада разрабатывала «в причудливо и жестко скрепленных балладных строфах тему противоречивого, даже парадоксального существования человека» (Страшнов, 1991. С. 4). Таковы, например, баллады Э. Дешана, К. Орлеанского и Ф. Вийона.

Вторая балладная разновидность восходит к англо-шотландским балладам. Это лиро-эпический жанр англо-шотландской народной поэзии

на исторические, сказочные и бытовые темы (ср.: баллады о Робин Гуде). Они отличались, согласно М. Гаспарову, трагизмом, таинственностью отрывистым повествованием, драматическим диалогом (Гаспаров, 1987. С. 45).

Высоцкий, создавая свои «литературные» баллады, очевидно, ориентировался именно на англо-шотландскую разновидность жанра. Это подтверждает написание поэтом таких баллад, как: «Баллада о борьбе», «Баллада о времени», «Баллада о любви» для фильма «Стрелы Робин Гуда», задуманного по мотивам народных англо-шотландских баллад.

Однако примечательно то, что в балладах, написанных к этому фильму, равно как и в других стихотворениях, названных им балладами, Высоцкий абсолютно не следует жанровому канону англо-шотландских баллад, указанному выше, а создает как бы собственный новаторский жанр, содержательное ядро которого составляют авторские медитации на тему вечных проблем добра и зла и их этических дериватов (ср.: «Баллада о борьбе», «Баллада о любви» и др.).

Этот жанровый «ореол» распространяется и на другие баллады, большинство из которых написаны также для фильмов. Так, «Баллада о маленьком человеке», «Баллада о манекенах», «Баллада об оружии» и «Баллада об уходе в рай» написаны для фильма «Бегство мистера Мак-Кинли», «Баллада о брошенном корабле» — для фильма «Земля Санникова» и т.д.

Практически все баллады, написанные для фильмов, объединяет книжно-романтическое начало, что, возможно, определялось характером проблематики этих фильмов, что никоим образом не умаляет их эстетической ценности. Автор использует жанровый потенциал баллады для воплощения «энергетических проявлений» человеческого духа, преодолевающего сопротивление обстоятельств. Именно этот пафос противостояния и борьбы доминирует в песнях этого жанра.

Следует отметить некий налет «искусственности», «книжности» воплощения содержания в этих балладах, смягченный романтически-

ностальгической тональностью. Это баллады-размышления, представляющие собой не впечатления непосредственно о мире, а впечатления о тех или иных литературных произведениях. В них нередко присутствует романтическая дидактика, имплицитно противопоставляющая жизнь как таковую и романтические представления о ней. Добро и Зло предстают не в конкретном воплощении, а в абстрактно-романтическом варианте. Ср.:

Если мяса с ножа
Ты не ел ни куска,
Если руки сложа
Наблюдал свысока
И в борьбу не вступил
С подлецом, с палачом —
Значит, в жизни ты был
Ни при чем, ни при чем!
(Т. 1. С. 499)

Декларативность и некоторую отвлеченность «литературных» баллад Высоцкого мы объясняем тем, что материалом для них служат не жизненные, а литературные ситуации, а также и сама историко-культурная традиция баллады. Таким образом, Высоцкий пишет «баллады о балладах», которые представляют собой, по словам Е. Коркиной, «своего рода кодекс, определяющий отношения прошлого и настоящего» (Коркина, 1998. С. 47):

Ты к знакомым мелодиям ухо готовь
И гляди понимающим оком, —
Потому что любовь — это вечно любовь,
Даже в будущем вашем далеком. <... >
Чистоту, простоту мы у древних берем,
Саги, сказки — из прошлого тащим —
Потому что добро остается добром —
В прошлом, будущем и настоящем!
(Т. 1. С. 488)

Не случайно в «Балладе об оружии» автор включает жанровую дефиницию баллады в ее текст:

Сходитесь, неуклюжие,
Со мной травить баланду, —
И сразу после ужина
Спою вам про оружие,
Оружие, оружие, *балладу!*
(Т. 2. С. 257)

По своему жанровому содержанию и формальным признакам близкими к балладам оказываются песни (не обозначенные автором как баллады), которым присуща героико-романтическая тональность и в которых проверяются истинные чувства, сила человеческого духа. Действие развивается в экстремальных ситуациях, которые обретают символический смысл (*восхождение на вершину, воздушный бой*). К ним можно отнести «Песню о друге», «Здесь вам не равнина...», «Песня самолета-истребителя» и др.

Иногда трудно бывает провести грань между новеллами и балладами, поскольку в тех и в других явно выражено сюжетно-повествовательное начало. Но в «романтических» балладах Высоцкого оно подчинено решению нравственных, достаточно абстрагированных проблем. Так, «Песня летчика-истребителя», безусловно, близка к новеллам по композиционному построению, но в ней нет сюжетной конкретики, детализации: это не обязательно Великая Отечественная война, а война — вообще, бой — вообще, летчик — вообще.

Заметим, что подобная степень обобщения присуща балладной традиции советской романтической поэзии 1920-х — 1930-х годов, яркими представителями которой были Н. Тихонов, Э. Багрицкий, М. Светлов (вспомним, к примеру, тихоновскую «Балладу о синем пакете» и его же «Балладу о гвоздях»).

Подводя итог рассмотрению «книжных» баллад Высоцкого, следует сделать одну важную оговорку: по своим жанровым признакам они

оказываются близки лирическим медитациям поэта на «вечные темы», но, поскольку сам поэт именуется их балладами, мы сочли целесообразным включить их в данный параграф, осознавая их принципиальное жанровое отличие от песен Высоцкого, продолживших традицию *народных* баллад.

Итак, Высоцкий не только следует жанровым традициям баллады (как народной, так и литературной), но и кардинально обновляет жанр. Видоизмененную жанровую структуру представляет собой его знаменитая «Баллада о детстве», написанная на автобиографическом материале. Это одно из самых больших по объему стихотворений Высоцкого. В балладе повествуется о целой исторической эпохе русской жизни (1938 — конец 1940-х), совпадающей с детством и отрочеством автора. Как указывает А. Крылов, это произведение написано на фактическом материале и по детским впечатлениям (Крылов, 1989. С. 426).

Специфика повествования — лиро-эпическая, поскольку историческое бытие пропущено через лирическое сознание поэта. То есть, он выступает здесь как непосредственный участник событий тех лет и одновременно — как свидетель истории, ретроспективно её оценивающий. Сами исторические вехи предстают в непосредственной жизненной конкретике, в жизненно-бытовых и оттого наиболее впечатляющих фактах, деталях и лицах. Так, автором упоминается дом на Первой Мещанской, все приметы довоенных коммуналок («На 38 комнаток — всего одна уборная»), соседи — Гися Моисеевна, Евдоким Кириллыч, Попов Вовчик, Витька с Генкой, Пересветова тетя Маруся.

Историческое бытие как бы растворено в повседневном быте жителей дома: это и тушение «зажигалок» во время воздушных налетов, и упоминание об «огромных сроках» и «длинных этапах», о «безвинно севших и без вести пропавших» сыновьях соседей. Конец войны ознаменован трофейными деталями (ср.: «У тети Зины кофточка / С драконами да змеями»), неоднократным упоминанием о пленных немцах. Воссоздана

сама атмосфера послевоенного быта как взрослых, так и детей в её контрастности и достоверной жизненности (спекуляция, снижение цен в конце 1940-х — начале 50-х годов, строительство метро и пр.).

Однако описание быта не самоцель для Высоцкого: реальный быт оборачивается историческим бытием народа. Обобщающий эффект достигается при помощи символично-каламбурного обыгрывания житейских ситуаций. Даже срок своего рождения — 1938 год — интерпретируется им в контексте стихотворения как знаковая дата. 1938-ой запомнился современникам как год разгула тоталитаризма в России (ср.: «Первый срок отбывал я в утробе...»). При этом число «38» нумерологически «всплывает» в девятой строфе стихотворения, создавая своего рода «тюремный ореол» повседневной жизни (ср.: «На тридцать восемь комнаток — / Всего одна уборная» (Т. 1. С. 476)).

«Матричным» образом становится образ дома. Это и конкретный дом на Первой Мещанской, но это и вся советская система с её контрастами, которая была плотью жизни современников поэта. Отсюда образы, входящие в семантическое поле дома (стены и коридоры), обретают в контексте стихотворения амбивалентный смысл, достигаемый порой каламбурным обыгрыванием словарных значений. Например, коридоры и стены коммуналок (ср.: «Там, за стеной, за стеночкою, / За перегородочкой / Соседушка с соседочкою / Баловались водочкой. / Все жили вровень, скромно так, — / Система коридорная...» (Т. 1. С. 476) оборачиваются тюремными коридорами и стенами (ср.: «Пророчество папашино / Не слушал Витька с корешем — / Из коридора нашего / В тюремный коридор ушел» (Т. 1. С. 477)). При этом слово «стенка» многократно обыгрывается благодаря стяжению разных фразеологических контекстов. Ср., например, фразеологические обороты:

а) «припереть к стенке» — поставить в безвыходное положение;

б) «поставить к стенке» — расстрелять

и фрагмент песни Высоцкого:

Да он всегда был спорщиком,

Припрут к стене — откажется...

Прошел он коридорчиком —

И кончил «стенкой», кажется.

(Т. 1. С. 477)

Но в то же время контекстуальные смыслы коридоры и стены дома обыграны в ином ключе. Коридор может быть не только коммунальным и тюремным (смыслы, которые это слово обрело в контексте стихотворения), но и тоннелем, который прокладывают метростроевцы. Автор символически переосмысляет семантику коридора, противопоставляя его метростроевскому тоннелю, причем, говорит об этом устами одного из строителей — «отца Витьки с Генкой», утверждавшего: «Коридоры кончаются стенкой, / А тоннели — выводят на свет!» (Т. 1. С. 477).

Точно такой же символизации подвергаются и другие топографические координаты дома: *подвалы, подворотни* и т.д. Расширительный смысл обретает и тема строительства домов (ср.: «На *стройке* немцы пленные / На хлеб меняли ножики...») и их ломки (ср.: «Он дом *сломал*...»).

В итоге образ народной жизни, вырастающий из стихотворения, обретает черты соборного национального бытия, скрепленного страданиями, кровью, пролитой на войне, в тюрьмах и в лагерях. Ср.:

Эх, Гиська, мы одна семья —

Вы тоже пострадавшие!

Вы тоже — пострадавшие,

А значит — обрусевшие:

Мои — без вести павшие,

Твои — безвинно севшие.

(Т. 1. С. 476)

Итак, в стихотворении воплощен образ России, которая, как и в песне «Купола», предстает во всех своих контрастных проявлениях, но в отличие от упомянутой песни-притчи, в «Балладе о детстве» явлена автобиографическая конкретика, пропущенная сквозь призму памяти. Через всю балладу проходит мысль о духе свободы, протеста, характерного для поколения Высоцкого, получавшего подчас уродливые формы в сознании

подростков, воспитываемых жесткими законами дворов, подвалов и «ремеслух». Энергия бунта и сопротивления обстоятельствам придает героико-трагический характер послевоенному поколению мальчишек.

Повествовательный характер исторического описания, данный в конкретных ситуациях и судьбах, скрытый трагизм этих судеб отвечает жанровой семантике баллады. Однако Высоцкий, усваивая традиции как русской народной, так и англо-шотландской баллады, трансформирует жанровую традицию. Его «Баллада о детстве» — синтетический жанр, который одновременно восходит и к старинной исторической песне-думе (ср.: «Ходу, думушки резвые, ходу!»), содержащей не только историческое описание событий, но и их лирико-философское обобщение. В то же время в стихотворении представлена и судьба автобиографического героя — самого Высоцкого, показаны условия формирования его личности в контексте предельно конкретного и в то же время типологически явленного народного соборного бытия (отсюда включение в текст песни элементов диалога, речевых клише, характерных для того времени), что дает параллельное течение эпического и сугубо лирического бытия, создающего небывалый стереоскопический эффект бытования жанра в пронзительно лирической и эпической ипостасях.

Заметим, кстати, что балладную традицию, обновленную в этом стихотворении Высоцким, в дальнейшем продолжил Т. Кибиров, в лирическом повествовании которого (в книге «Сквозь прощальные слезы») явлен ретроспективный собирательный образ России, социокультурный «срез» общественного сознания 1960-х годов — через характерологические детали времени, запахи, песни и т.д.

Если ставить вопрос о том, какой жанровой традиции следовал Высоцкий в этой балладе, то это, безусловно, не книжная традиция; прототипом, скорее, являлась народная историческая баллада. Канонам старинной народной баллады соответствует повествовательная обстоятельность «Баллады о детстве», слияние лирического и лироэпического начал, историческая конкретика, а главное — народное

восприятие трагических коллизий истории. Однако нетрудно заметить, что Высоцкий кардинально преобразует жанр: трагизм истории введен в художественную структуру текста не в качестве балладного конфликта, а присутствует в ней имплицитно. Высоцкий пишет о судьбе поколения, с которой сливаются перипетии собственной судьбы, что также не свойственно для народных баллад, которым было присуще повествование от третьего лица.

Эпическая широта охвата жизненного материала, принцип историзма в тесном соединении с ярко выраженным лирическим началом — все это в совокупности приводит нас к мысли о том, что «Баллада о детстве», по сути дела, уже на столько баллада, сколько «маленькая поэма» — «о времени и о себе». В классификации Г.Н. Пospelова она бы звалась *этологической*, поскольку тема ее — описание нравов. В классификации А. Субботина она была бы *лирической* поэмой — по типу поэм Маяковского.

Балладой же Высоцкий называет ее потому, что в ней, во-первых, как и в других его «балладах» есть событийность, но нет фабульности (событийное начало выполняет этологическую функцию), а во-вторых, для того, чтобы подчеркнуть временную дистанцию настоящего с прошлым, ставшим уже преданием. Ср.: «В те времена укромные, / Теперь почти былинные, — / Когда срока огромные / Брели в этапы длинные...».

Кстати, словосочетание «времена былинные» воспринимается как содержательно-жанровая аллюзия на начало лирической поэмы Маяковского «Хорошо». Ср.: «Были времена — прошли былинные» (Маяковский, 1958. С. 235), что служит еще одним аргументом в пользу поэмы.

Итак, жанровая перестройка — своеобразный показатель изменения ценностных и эстетических ориентаций художника, симптом существенной новизны его художественного восприятия жизни. Уникальность поэтического мышления Высоцкого заключается в его органическом слиянии со строем народной души, в протеистической способности отражать народное мироощущение не только во внешних формах его

проявления, но как бы и «изнутри», что, в свою очередь, воплощается в феномене «ролевого героя» поэзии Высоцкого, в ее многоголосии (в том числе и жанровом), отражающем все многообразие массового сознания и народного бытия.

В первой главе нами был выдвинут тезис, что в определенный литературный период могут сосуществовать не просто разные жанры, но разные стадии жанрового развития, разные «ипостаси» жанра. Очевидно, это может быть отнесено и к творчеству Высоцкого, ибо в его песенной поэзии мы встречаемся с разными стадиями жанровой оформленности: с сосуществованием как современных жанров (например, новеллы, пародии), так и «реанимированных» фольклорных (народной балладой, разбойничьей песней, цыганским романсом, сказкой).

Взгляд на жанровые процессы с точки зрения автора и читателя (слушателя) выявил, что для Высоцкого характерны *авторские* жанровые обозначения песен (типа: «Лекция о международном положении...», «Милицейский протокол» и др.), представляющие собой бурлескное обыгрывание речевых или литературных жанров, которые, совмещаясь с песенной установкой (а значит — и с жанровыми параметрами авторской песни), приводят к рождению новых окказиональных жанров, порою хранящих память о народно-смеховой, в частности скоморошеской, традиции.

«Читательский» взгляд на жанр обнаруживает, что мы редко встречаемся с жанровой «чистотой» песен Высоцкого — как исключительно *песен*, обычно имеет место синтетическое наложение одних авторских установок на другие, сопровождаемое «игрой» с жанровым каноном: с одной стороны, — апелляцией к устоявшимся в литературе жанровым формам, к клишированным словесным структурам, с другой стороны, — их «опрокидывание», трансформация. Жанры, выделенные нами в данной главе, имеют, как показал наш анализ, ряд общих типологических признаков, поэтому они объединяются в единую — «экстравертную» — парадигму.

Глава 3

ЖАНРОВЫЕ ВОПЛОЩЕНИЯ «ЛИРИЧЕСКОЙ ИПОСТАСИ» АВТОРСКОГО СОЗНАНИЯ В ПЕСНЯХ ВЫСОЦКОГО

Как мы уже отмечали ранее, вопрос о жанровой специфике творчества Высоцкого напрямую связан с вопросом о соотношении ролевого и лирического героев, к которому уже неоднократно обращались критики и литературоведы (см., например, работы Н.В. Феединой (Федина, 1990. С. 105-117); А.А. Рождиной (Рождина, 1998. С. 122-135); М.В. Вороновой (Воронова, 1990. С. 117-128) и др.). Однако этот вопрос по-прежнему остается открытым и явно нуждается в дополнительных исследованиях. Как справедливо отмечает А. Рождина, «разгадать тайну многоликости и многоголосия поэзии барда, определить, лирический или ролевой герой перед нами» с помощью традиционных литературоведческих понятий не всегда возможно. «В результате появляются так называемые герои переходного типа, различия между которыми становятся все незаметнее и незаметнее. Возникают и чрезмерно усложненные классификации героев и образа повествователя, одним из критериев градации которых используется морально-этический принцип» (Рождина, 1998. С. 135). Мы согласны с мнением Рождиной о ненаучности последнего подхода и предлагаем жанровый критерий различения ролевого и лирического героев. Для воплощения «лирической ипостаси» сознания требуются иные «жанровые условия», нежели рассмотренные нами в предыдущей главе.

Итак, предметом исследования настоящей главы являются песни, в которых: 1) лирическое «я» фокусирует в себе личностный аспект мироощущения своих современников, всеобщую судьбу, экзистенциальные переживания бытия как целого; 2) лирическое «я» экстатически или медитативно выражает сугубо авторскую точку зрения на «вечные» проблемы бытия.

М.В. Моклица считает, что «для Высоцкого главное — выразить сильные эмоции, объективировать напряженное чувство...<...> У Высоцкого везде прослеживается нагнетание эмоций, каждое чувство он стремится довести до предела, до взрыва, до противоположности» (Моклица, 1999.

С. 48). Исследовательница, на наш взгляд, ошибочно распространяет процесс объективации эмоций, захлестнувших внутренний мир автора, на все его творчество, в том числе — на произведения с ярко выраженным ролевым героем. Разве можно отождествлять героев-алкоголиков таких произведений, как «Милицейский протокол» или «Ой, где был я вчера» и других с alter ego автора? Стоит ли говорить здесь об объективированном воплощении лирического строя души поэта, опосредованного чужим «я», какое мы видим, например, в «Библейских стихах» Ахматовой?

Эта дилемма разрешается с помощью предложенной нами концепции «ипостазированнойности» художественного сознания поэта, содержащего в себе эпическую (народную, объективированную) и лирическую ипостась. Но если вести речь о «лирической ипостаси», то можно увидеть, что в одном случае она выражается прямо, в экстатически-экспрессивной форме (что приводит к одному жанровому оформлению), а в другом случае — опосредованно-иносказательно (что приводит к иному жанровому оформлению). При этом разница между прямым и опосредованным способом воплощения, влекущая за собой различия в жанровом структурировании произведений, определяется степенью обобщенности лирического «я».

Но в любом случае предмет настоящего разговора обязывает нас обратиться к категории *лирического героя*, по преимуществу являющегося «ретранслятором» авторского сознания в лирике. Согласно определению И.Б. Роднянской, лирический герой в лирике — «один из способов раскрытия авторского сознания», «двойник» автора-поэта, вырастающий из текста лирических композиций как <...> лицо, наделенное определенностью индивидуальной судьбы, психологической отчетливостью внутреннего мира» (Роднянская, 1987. С. 185). Феномен «лирического героя», согласно Л. Гинзбург (см.: Гинзбург, 1974. С. 159-161), — своего рода собирательная (инвариантная) структура, которая, на наш взгляд, коррелирует с жанровой структурой. Поэтому при жанровом анализе песенной лирики Высоцкого следует обращать внимание на мотивно-образные дериваты лирического героя.

3.1. Жанровая традиция «цыганских» и «ямщицких» песен и «литературная память»

В творчестве Высоцкого можно выделить ряд песен, объединенных цыганскими мотивами. Однако они представляют собой не только мотивно-тематическое единство, но и жанровое, так как во всех песнях этого плана превалирует авторская установка на экстатическое, «надрывное» выражение эмоций, которые буквально захлестывают лирического героя.

Цыганский романс не случайно стал жанровым прототипом подобных песен, поскольку его жанровая сущность как раз и предполагает эмфатичность, драматическую напряженность, «экстенсивность» чувственного воплощения. Цыганский романс, как указывает М. Петровский, стал выразительнейшим явлением национальной культуры и в свой черед заметно повлиял на развитие поэзии (Петровский, 1984. С. 89). Он адсорбировал «душевный упадок», надрыв, трагический лиризм, которым было отмечено безвременье конца века. Отсюда его переключки с «сентиментальным» и «жестоким» романсом.

Основное содержание романса как жанра, по мнению исследователя, — любовь, причем «любовь в нем — понятие не бытовое, а бытийственное» (Петровский, 1984. С. 74). Романсовое событие — «всегда со-бытие». Отсюда важная жанровая особенность романса — «почти непрменная обращенность, адресация». «Первое лицо романса, — пишет Петровский, — может экстатически поведать о своих чувствах ямщику («Ямщик, не гони лошадей...»), лошадям (романсовые тройки). <...> Адресат такого обращения способен лишь внимать. Быть полноценным партнером ему не дано» (Петровский, 1984. С. 77).

Жанровый потенциал цыганского романса использовался Высоцким весьма интенсивно. Назовем хотя бы такие известные песни, как: «Моя цыганская», «Цыганская песня», цикл «Очи черные», «Кони привередливые», «Слева бесы, справа бесы», «Грусть моя, тоска моя.

Вариации на цыганские темы», «Поговори хоть ты со мной, гитара семиструнная...» и др.

Сознательную ориентацию современного барда на жанровый потенциал цыганского романса подтверждают, в частности, его отсылки к Ап. Григорьеву, в творчестве которого ярко отразились цыганские традиции. Не случайно песня Высоцкого «Поговори хоть ты со мной, гитара семиструнная...» изначально была задумана и написана как программная стилизация на романс Ап. Григорьева.

Знаменательно и то, что цикл Высоцкого «Очи черные», включающий в себя стихотворения «Погоня» и «Старый дом», построен как центон известного романса Е. Гребенки «Очи черные», в свою очередь написанного по мотивам цыганского фольклора. Кстати, и сам романс Е. Гребенки неоднократно исполнялся Высоцким на концертах. В ту же группу входит и «Цыганская песня», а также стихотворение «Грусть моя, тоска моя», имеющее подзаголовок «Вариации на цыганские темы».

Содержание этих «цыганских песен» Высоцкого связано не столько с темой любви, сколько с **внутренним конфликтом лирического героя**, потерявшего себя. Отсюда, кстати сказать, экзистенциальные метафоры «беспутной» жизни как бездорожья, бездомности, распутья, втягивающие в эти стихотворения «дорожные» мотивы, пронизанные «жанровой памятью» «ямщицкой» песни.

По своему жанровому облику «цыганские» песни Высоцкого близки песням, вобравшим в себя традицию народных «ямщицких» песен. Амбивалентный мотив *дороги / бездорожья* («Шел я, брел я, наступал то с пятки, то с носка») организует и структурирует жанровый облик этих произведений как художественного целого. Ср., например:

Лес стеной впереди — не пускает стена, —
Кони прядут ушами, назад подают,
Где просвет, где прогал — не видать ни рожна!
Колют иглы меня, до костей достают.
(Т. 1. С. 461).

Это объясняется, как мы указали выше, сходством мотивов, разрабатываемых жанрами-прототипами, а также тем особым эмоционально-семантическим полем, которое присуще каждой из указанных песен Высоцкого, что и стягивает их в несобранный цикл.

«Матричным» произведением, в котором сфокусирована «дорожная» тема, является «Кони привередливые». Его смысловые векторы пронизывают целый ряд песен Высоцкого, объединяя их в жанрово-тематическое единство (ср.: «Бег иноходца» «Моя цыганская», «Чужая колея», «Дорожная история», «Горизонт» и др.).

Каждый образ песни «Кони привередливые» (*кони, край, пропасть, бег, плеть, последний приют*) глубоко символичен, а в совокупности все эти образы выстраиваются в драматически напряженную картину жизни поэта. Представления Высоцкого о своей жизни (на грани возможного, «на краю») складываются в метафору мчащейся по бездорожью («по-над пропастью») *тройки*. Этот образ на жанровом уровне сублимирует мотивные формулы ямщицких песен. Например, строка из «Коней привередливых...» «...Или это колокольчик захлебнулся от рыданий» может быть адекватно понята только в жанровой парадигме ямщицких песен, в которых мотив «колокольчика», «бубенцов» является одной из образных констант их жанрового содержания.

Для жанра народной ямщицкой песни, по словам А.М. Новиковой, было характерно изображение самой трудной работы ямщиков, дорожных несчастий, болезни, а зачастую и смерти ямщика в безлюдной степи. В авторских же песнях на ямщицкие темы, в большом количестве появившихся в начале XIX века («Вот мчится тройка удалая» Ф.Н. Глинки, «Тройка мчится, тройка скачет П.А. Вяземского», затем «Зимняя дорога», «Телега жизни» и «Бесы» А.С. Пушкина и др.), «...изображались лихие русские тройки, ямщицкая удаль, езда» (Новикова, 1982. С. 115). Т. Галчева, сравнивая «Телегу жизни» А. Пушкина и «Коней привередливых» В. Высоцкого, рассматривает оба стихотворения как «самодостаточные поэтические структуры», находя в них больше различия, чем сходства (см.:

Галчева, 1997). На наш взгляд, в ее структуралистском анализе теряются жанровые переключки, вырастающие из темы стихотворений, которые, кстати сказать, интересно проанализированы в контексте фольклорной традиции А.В. Скобелевым и С.М. Шауловым (Скобелев, Шаулов, 1991).

Образы быстрой езды, тройки и ямщика, как правило, поэтизировались и становились архетипическими ключами для интерпретации «пейзажа души» лирического героя, в силу чего притягивали к себе литературные ассоциации. В высшей мере знаковый характер обретают в песнях Высоцкого, например, *есенинские* реминисценции. Возникает впечатление, что многие образы «ямщицко-цыганских» песен Высоцкого как бы «вышли» из стихотворения Есенина «Годы молодые с забубённой славой...». Например, «Моя цыганская» буквально повторяет ритмику и образную систему есенинского текста. Ср.:

У Есенина:

Где ты, радость? Темь и жуть,
грустно и обидно.

В поле, что ли? В кабаке?

Ничего не видно.

(Есенин, 1977. С. 182)

У Высоцкого:

В кабаках — зеленый штоф,

Белые салфетки

Рай для нищих и шутов,

Мне ж — как птице в клетке

(Т. 1. С. 204)

И у Есенина, и у Высоцкого мы находим целый ряд стихотворений, написанных в разное время, где цыганско-кабацкая тематика выходит на жанрово-стилевой уровень, что, собственно, и дает основание для их сравнения. Однако в отличие от «кабацких» песен Есенина, в которых поэт «оплакивает» свою личную судьбу, драматизм Высоцкого приобретает глобальный, почти вселенский масштаб. Лейтмотивом всех его «цыганских» романсов является припев «Всё не так...»:

В дом заходишь, как

Все равно в кабак,

А народишко —

Каждый третий — враг.

Своротят скулу,

Гость непрошенный!

Образа в углу —
И те перекошены.

(Т. 1. С. 463)

Представляется важной имплицитная установка есенинских текстов на их песенное бытование (пение под гитару или под тальянку), на что неоднократно указывал сам поэт. Заметим, что Высоцкий, исполняя преимущественно лишь собственные произведения, положил на музыку и несколько стихотворений Есенина (например, «Злая мачеха у Маши...»), которые нередко звучали на его концертах.

Однако, если песенное начало у Есенина идет на уровне образа, мотива и ритма («Сыпь, гармоника. Скука... Скука...», «Пой же, пой. На проклятой гитаре / Пальцы пляшут твои в полукруг» и др.), то у Высоцкого оно воплощается в самой художественной практике бытования жанра авторской песни, предполагающей авторское исполнение текста песен под аккомпанемент гитары.

Близость мотивно-образных структур произведений обоих поэтов неразрывно связана с изоморфизмом их жанровой организации. Единственное объяснение этому феномену — общие жанровые корни (а именно — ямщицкие песни и цыганский романс). Рассмотрим с этой точки зрения стихотворения «Годы молодые с забубённой славой...» С. Есенина и «Кони привередливые» В. Высоцкого. Мотив *пропадания, гибельности, самосожжения судьбы*, воплощенный в «цыганско-ямщицких» песнях Высоцкого, типологически родствен аналогичным мотивам есенинского цикла «Москва кабацкая». Ср.:

У Есенина:

Годы молодые с забубённой славой
Отравил я сам вас горькою отравой.
Я не знаю: мой конец близок ли, далек ли,
Были синие глаза да теперь поблекли.

(Есенин, 1977. С. 182)

У Высоцкого:

Что-то воздуху мне мало —
ветер пью, туман глотаю
Чую с гибельным восторгом:
пропадаю, пропадаю!<... >
Сгину я — меня пушинкой
ураган сметет с ладони...

(Т. 1. С. 378).

Сравнение этих произведений выявляет разительные переключки образов, которые получают объяснение лишь в контексте жанровой традиции: оба произведения восходят к одному жанровому прототипу — ямщицкой песне, образность которой была подхвачена русской литературной традицией.

Одним из основных в обоих стихотворениях является мотив дороги и связанный с ним типологический для русской литературы образ несущейся тройки. Ср.:

У Высоцкого:	У Есенина:
Вдоль обрыва, по-над пропастью, по самому по краю Я коней своих нагайкою стегаю, погоняю...	<i>Бью, а кони, как метель, Снег разносят в хлопья.</i> Вдруг толчок... и из саней Прямо на сугроб я.
(Т. 1. С. 378)	(Есенин, 1977. С. 182).

И в есенинском стихотворении, и в песне Высоцкого воплощается конфликтное отношение личности и среды, что, как мы знаем, имело под собой социокультурную и субъективно-личностную подоплеку. Типологически совпадает и функциональная роль произведений Высоцкого и Есенина. На фоне социально-одобряемых пролеткультовских маршей, получивших партийно-идеологическую поддержку, «кабацкие» стихотворения Есенина воспринимались так же, как много позже концертные выступления Высоцкого. Оба поэта были идеологическими аутсайдерами, в определенной мере в официальных литературных кругах изгоями, которых терпели из-за любви к ним народа.

И «Кони привередливые» Высоцкого, и стихотворение «Годы молодые с забубённой славой...» Есенина построены в форме рефлексии лирического героя над своей жизнью и судьбой, выходящей за узкие рамки единичного случая. Текст организован серией «экзистенциально-риторических» вопросов, восклицаний, обращений и обобщенно-символических картин действительности, спроецированных на топику ямщицких песен. Более того, совпадает и ритмическая организация

«Коней» с интонационно-мелодическим и ритмическим рисунком названного стихотворения Есенина.

Ср. у Есенина:

«Эй, ямщик, неси вовсю! Чай, рожден не слабым!

Душу вытрясти не жаль по таким ухабам».

«Ты, ямщик, я вижу, трус». Это не с руки нам.

Взял я кнут и ну стегать по лошажьим спинам.

(Есенин, 1977. С. 182)

У Высоцкого:

Чуть помедленнее, кони, чуть помедленнее!

Не указчики вам кнут и плеть.

Но что-то кони мне попались привередливые —

Не дожить не успеть, мне допеть не успеть.

(Т. 1. С. 378)

Как и в народных ямщицких песнях, и в цыганских романсах у Есенина мы видим зачатки диалога с возницей. У Высоцкого возницу функционально заменяют «кони», к которым поэт обращается. Ситуация потери пути во тьме или в непогоду (Ср.: «...ветер пью, туман глотаю...» у Высоцкого и «Темь и жуть, грустно и обидно» у Есенина) также восходит к жанровому прототипу «ямщицких песен». Но у Есенина, как у поэта модернистской формации, в финале стихотворения наблюдается «знаковое» преобразование фольклорных мотивов, которые могут быть интерпретированы в духе проявления юнговских архетипов. Изображенная картина оказывается всего лишь сном, бредом воспаленного сознания больного:

Встал и вижу: что за черт — вместо бойкой тройки...

Забинтованный лежу на больничной койке.

И заместо лошадей по дороге тряской

Бью я жесткую кровать мокрою повязкой.

(Есенин, 1977. С. 182)

Заметим, что метафорическое противопоставление безудержной езды на тройке («Душу вытрясти не жаль по таким ухабам...») — неподвижности в «больничной кровати» встречается и в других стихотворениях Есенина, где поэтически разрабатывается экзистенциальная тема существования на грани жизни и смерти, которая перерастает в проблему смысла человеческой жизни. Ср., например:

Не храпи, запоздалая тройка!
Наша жизнь пронеслась без следа.
Может, завтра больничная койка
Успокоит меня навсегда.
(Есенин, 1977. С. 202).

Примечательно, что у Высоцкого есть песня «Баллада о гипсе», написанная в то же время, что и «Кони привередливые», в которой ситуация анализируемого есенинского стихотворения оказывается карнавально перевернутой: герой песни лежит на больничной койке («Но лежу я на спине, / Загипсованный») и бредит «ездой на тройке»:

Как броня — на груди у меня,
На руках моих — крепкие латы, —
Так и хочется крикнуть: «Коня мне, коня!» —
И верхом ускакать из палаты!
(Т. 1. С. 388).

В целом мотив езды на тройке (рысаках, лошадях) обладает ярко выраженной национальной типологией: вот почему в русской литературной традиции XIX-XX веков он символизирует само метафизическое начало пути, экзистенциальные заблуждения и поиски верной дороги.

Так, сама ситуация летящей тройки вызывает в памяти и пушкинскую «Зимнюю дорогу», его «Бесы», «Телегу жизни». Кроме того, погранично-экзистенциальные ситуации «на грани», в которые попадает лирический герой Высоцкого, в свою очередь восходят к образу Вальсингама из пушкинского «Пира во время чумы». Обоих героев объединяетприятие трагедии жизни как вызова рока, который и тот и другой принимают «с гибельным восторгом». Напомним, что одна из последних ролей Высоцкого — роль Дон-Гуана в «Маленьких трагедиях» — по своей типологии

родственна образу Чумного председателя из пушкинского «Пира...». Сам же образ езды на тройке как обобщение жизненного пути типологически восходит к упомянутым выше «дорожным песням» Пушкина, в частности, к «Зимней дороге», «Бесам» и «Телеге жизни», которые в свою очередь адсорбировали жанровые признаки ямщицких песен.

Можно назвать и другие узнаваемые аллюзии — «птица-тройка» Гоголя; некрасовские медитации на «дорожные» темы; первое стихотворение цикла «На поле Куликовом» А. Блока. Ср.: «И вечный бой! Покой нам только снится / Сквозь кровь и пыль... / Летит, летит степная кобылица / И мнет ковыль...» (Блок, 1960. С. 249). Вспоминаются также строки еще одного блоковского стихотворения: «Над бездонным провалом в вечность, / Задыхаясь, летит рысак...», где каждый образ глубоко символичен, а бег «степной кобылицы» воплощает провиденциальный путь России.

Примечательно, что даже в поздней поэзии Осипа Мандельштама экзистенциальная ситуация существования на краю гибели вызывает к жизни тот же архетипический мотив несущихся коней. Его «Фаэтонщик», как указывает Л.Г. Кихней, возник из конкретных жизненных впечатлений, пропущенных сквозь призму сходных сюжетных мотивов, заимствованных у Пушкина. «Аллюзии на «Телегу жизни» в «Фаэтонщике» не могли не появиться, поскольку Мандельштам <как, собственно, и Есенин, и много позже — Высоцкий — Т. С> пытается представить конкретную поездку на извозчике по незнакомой местности как некое глобальное обобщение, аллегорию жизненного пути, а это до него уже сделал Пушкин. Фаэтонщик — не просто извозчик, это рок, фатум, inferнальное воплощение смерти: «Под кожевную маску / Скрыв ужасные черты, / Он куда-то гнал коляску / До последней хрипоты» (Кихней, 2000. С. 92).

Следовательно, можно сделать вывод о том, что отмеченные мотивно-образные и стилистические проекции рассмотренных стихотворений Высоцкого на ряд произведений русской поэзии (и прежде всего — на «кабацко-

цыганскую» лирику Есенина) обусловлены «памятью жанра», жанровой типологией.

В то же время автор как бы заимствует у Блока установку (идущую ещё от Гоголя) на символическое преобразование конкретной ситуации езды на тройке, а у Есенина — трагический мотив существования поэта — на последнем пределе возможностей, пения «по-над пропастью».

Таким образом, получается, что фольклорная «жанровая память» оказывается проводником архетипических образов и мотивов, характерных не только для фольклора, но и для традиций русской классической поэзии XIX-XX веков, в рамках которой воплощаются определенные грани народной души, национального характера.

И в заключение следует сделать одно важное наблюдение. В том случае, когда жанровый потенциал цыганской или ямщицкой песни выступает в функции иносказания, происходит процесс жанровой трансформации. Строго говоря, те же «Кони привередливые» по внешним критериям соответствуют ямщицкой песне, а по внутренним (степени символического обобщения содержания) — притче. Как мы указывали ранее, сам автор чутко реагировал на эти жанровые трансформации, модифицируя в названиях или подзаголовках жанровый канон (ср.: «Моя Цыганская», «Вариации на цыганские темы» и др.).

3.2. Авторские притчи

Одна из разновидностей лирического «я» поэта представляет собой не конкретный характер в его национальной или социокультурной типологии, а некое архетипическое обобщение пути или закономерностей всеобщей судьбы, где лирическое «я» — это собирательное экзистенциальное «я». И обстоятельства — это не конкретные обстоятельства войны, таможенной проверки, советской жизни, а предельно обобщенные ситуации жизненного выбора, перипетий жизненного пути и судьбы. Отсюда — и обобщенно-условный топос этих песен, и время, тяготеющее к сказочно-мифологическому, и, соответственно, предельно обобщенные жизненные роли, оборачивающиеся иносказательно-параболическими формулами. Все это — характерные черты жанра притчи.

В определении С. Аверинцева, притча — это «дидактико-аллегорический жанр литературы, в основных чертах близкий басне. В отличие от неё форма притчи 1) возникает в некотором контексте, в связи с чем она 2) допускает отсутствие развитого сюжетного движения и может редуцироваться до простого сравнения, сохраняющего, однако, символическую наполненность; 3) с содержательной стороны отличается тяготением к глубинной «премудрости» религиозного или моралистического порядка» (Аверинцев, 1987. С. 305).

Разновидностью притчи в XX веке считается *парабола*, внутренняя структура которой представляет собой разветвленный иносказательный образ, «тяготеющий к символу, многозначному иносказанию» (Приходько, 1987. С. 267). Этим парабола отличается от притчи, второй план которой, как правило, однозначен и религиозно-дидактичен. То есть, если притча основана на аллегории, то парабола — на символическом осмыслении действительности.

С этой точки зрения, значительная группа произведений Высоцкого, с одной стороны, тяготеет к притчевому способу воплощения, с другой стороны, к параболическому — в зависимости от изначальной установки

поэта на сугубо авторскую символизацию смысла или же его апеллирование к устоявшимся культурно- мифологическим канонам.

Немаловажно отметить, что к притчевой форме Высоцкий обращается в последние годы жизни, как бы подводя итоги своей жизни и судьбе, причем, жанровое обозначение притчи актуализировалось им в названии произведений. Обратимся, например, к «Притче о Правде и Лжи», внутренняя структура которой будет служить образцом для распознавания аналогичных структур, не имеющих в названии подобного жанрового обозначения.

Как и в классической притче, в этом стихотворении Высоцкого центральные образы (Правда и Ложь) являются своего рода аллегориями, причем находятся по отношению друг к другу в бинарной оппозиции, которая, собственно и является композиционным стержнем произведения. Так, Правда охарактеризована как «нежная», «чистая», а Ложь наделена эпитетами «грубая», «коварная», что в структуре текста реализуется в ряде подлых и циничных действий, которые она совершает. То есть, Правда и Ложь персонифицируют человеческие качества и поступки и выступают в художественном пространстве стихотворения в роли героя и антигероя повествования. Само же повествование организовано как ряд аморальных действий Лжи, направленных на обман и унижение Правды как своего аллегорического антагониста.

Однако Высоцкий трансформирует старинный морально-дидактический жанр. Означенная трансформация совершается с помощью приема семантического парадокса: *грубая Ложь* «обнажает» *легковерную Правду*, а сама облекается в её одежды. В результате этих манипуляций Ложь не просто становится неотличима от Правды, но она становится больше похожа на Правду, чем сама Правда. Второй план притчи Высоцкого построен на остранении, на игре семантико-фразеологических дериваций, заимствованных из бытового узуса. Например, «Правда в красивых одеждах» противопоставлена «голой Правде». Парадокс заключается в том, что последней никто не верит, хотя само выражение

«голая правда» служит семантическим инвариантом выражений «ничего, кроме правды», «истинная правда».

Сюжетное развертывание насыщается современными аллюзиями и «прозрачными» отсылками к недавним реалиям тоталитарного прошлого нашей страны (ср.: «Двое блаженных калек протокол составляли...», выселение «на километр сто первый... за двадцать четыре часа»). Известно, что на сто первый километр выселяли политических ссыльных, которым после отсидки в тюрьме запрещалось жить в столице и близ неё.

Ситуация суда, выселения Правды, составления протокола проецируется не только на современные общественно-политические реалии действительности, но и на языковую фразеологическую традицию, отмеченную Вл. Далем. Так, по Далю, «кривой суд» или «кривосуд» синонимичен Кривде, Неправде (Даль, 1998. Т. 2. Стб. 495), а также на контекст пословиц, приведенных Вл. Далем: «На кривой лошади (на кривых оглоблях) плута не объедешь», «Суд правый кривого не выпрямит, а кривой суд правое скривит» (Даль, 1998. Т. 2. Стб. 495). С другой стороны, народная точка зрения, отраженная в пословицах, гласит: «*Правда суда не боится*», «*На правду нет суда*», «*Завали правду золотом, затопчи ее в грязь — все наружу выйdet*» (Даль, 1998 Т. 3. Стб. 986). Включение этого эпизода суда над правдой обусловлено одним из старинных значений слов «правда», указанным автором словаря. «Правда», по Далю, это «право суда, власть судить, карать и миловать, суд и расправа» (Даль, 1998. Т. 3. Стб. 985).

В притче Высоцкого как бы представлены два типа этического сознания, одно из которых всячески уравнивает Ложь и Правду (Ср.: «Разницы нет никакой между Правдой и Ложью, / Если, конечно, и ту и другую раздеть») (С. 312). И ещё одно парадоксальное заявление в том же духе: «Чистая Правда со временем восторжествует, — / Если проделает то же, что явная Ложь» (С. 313). При этом моральная карнавализация спроецирована на политический контекст тоталитарной системы: ведь именно в сталинские времена ложь выдавалась за правду, а правда за ложь.

О.Б. Заславский в статье «Кто оценивает шансы Правды в «Притче о Правде и Лжи?»» задается вопросом, почему в песне Высоцкого происходит торжество Лжи, и предлагает собственную версию: «...голая правда никому не нужна — явления оценивают не по глубинному содержанию, а по внешнему облику, одежде. Пользуясь современной терминологией, можно сказать, что и сама Правда, *принарядившись для сырых, блаженных калек*, проявляет определенный конформизм и попытку потрафить невзыскательной аудитории» (Заславский, 1997. С. 98).

Думается, что дело здесь в другом: в оппозиции формы и содержания — сути и видимости, идеала и реальной жизни. В системе этических ценностей, торжествующих в мире, по Высоцкому, нет никаких критериев, кроме внешних («красивых одежд»), по которым можно распознать Правду. Именно это позволяет торжествовать Лжи посредством имитации именно внешних, формальных признаков Правды. Отсюда парадокс предпоследней строфы: Правде, чтобы восторжествовать в обществе, которое придерживается ложных ценностей, нужно «принарядиться», как это сделала Ложь. Однако автор отчуждается от этого тезиса, вкладывая его в уста «некого чудака», более того, говорит, что «в речах его правды — на ломаный грош». Но эту строфу можно прочесть по-иному: «чудак», воюющий за правду, — это идеалист, не учитывающий жестоких реалий действительности, поэтому ратование за правду оборачивается в его речах ложью, поскольку он, не зная правды жизни, честно и искренне борется за ложные идеалы, считая их истинными (вспомним борьбу за ленинские идеалы искренне верующих в них коммунистов). И тогда двестише предпоследней строфы интерпретируется как авторская оценка субъективно честной, но объективно ложной, умозрительной борьбы за правду. Стихотворение обретает поистине трагическое звучание.

Не следует забывать, что в звучащем варианте, в котором песня доходит до слушателей, «чужое», «закавыченное» слово интонационно никак не обозначено, поэтому эти указанные слова можно приписать и автору (ср. точки зрения на эту проблему К. Рудницкого (1987. С. 15);

Томенчук (1997. С. 85-86); Заславского (1997. С. 96-97)). На этой смысловой амбивалентности своего и чужого слова (которая связана с текстологической трактовкой звукового и написанного вариантов текста) строится еще один парадокс осмысления Правды и Лжи — их общественного бытия. Не случайно Вл. Новиков соотносит смысл стихотворения с опытом нашей истории и в целом с тоталитарным мышлением, суть которого Дж. Оруэлл определил как «двоемыслие». Новиков подчеркивает, однако, что «стереосмысл» произведений Высоцкого, его двусмысленное по природе слово ничего общего с двоемыслием не имеют. Более того, двоемыслие — постоянный противник Высоцкого» (Новиков, 1991. С. 115).

Идея бинарной оппозиционности *правды* и *лжи* и в то же время «размывания границ» между ними реализуется и на уровне семантических противопоставлений. Например, «*грязная Ложь*», присваивая внешние атрибуты Правды, «крадет» «*чистокровную лошадь*», таким образом, по закону «тесноты стихового ряда» семантические поля «ложного» и «истинного», «грязного» и «чистого» в пространстве строфы сталкиваются и пересекаются — благодаря фонетическому созвучию слов «ложь» и «лошадь». Ср.:

{*Грязн*}ая [Ложь] — {чистокровную [лош]адь украла...

Традиционный притчевый финал, как правило, связывает аллегорический сюжет с дискурсом реальности, что выявляет его дидактический, религиозный, морально-философский смысл. И у Высоцкого иносказательный смысл притчи в финале проецируется на жизненный контекст, в атмосферу дружеской компании, с характерными бытовыми деталями застолья (ср.: «Так, разлив по 170 граммов на брата, / Даже не знаешь, куда на ночлег попадешь...»). Тем самым автор «одомашнивает» аллегорию, придает ей конкретно-жизненный смысл, затрагивающий всех и каждого (ср.: «Могут раздеть, — это чистая правда, ребята...»).

Мы согласны с О. Заславским, усматривающим в ситуации «распития» проекцию на фольклорные мотивы (см.: Заславский, 1997. С. 96-100.), что

находит подтверждение в пословице «Вся правда в вине». Адресат «из народа» и сама фольклорная подоплека притчи (см. также: Томенчук, 1997. С. 90-93), спроецированной на пласт русских народных пословиц, служат верификационным критерием изложенного притчевого сюжета. Отсюда эффект «житейской» актуальности и достоверности финального вывода, гласящего, что каждый из нас не защищен от лжи, которая становится всепроникающей, вездесущей:

Глядь — а штаны твои носит коварная Ложь.

Глядь — на часы твои смотрит коварная Ложь.

Глядь — а конем твоим правит коварная Ложь.

(Т. 1. С. 537)

Семантика *переодевания*, сопровождающая основные сюжетные повороты стихотворения, указывает на карнавальный характер не только содержания (Ложь рядится в Правду с помощью одежд последней), но и свидетельствует о превращениях самого жанра, притчевое начало которого восходит к «народной премудрости». Истоки конфликта Правды и Лжи, а также притчевой карнавальности нам видятся в архаическом древнеславянском сюжете спора Правды и Кривды, впоследствии подвергшемуся многочисленным фольклорным обработкам (Иванов, Топоров, 1988. С. 456).

Так в иносказательном сюжете поэт блистательно обыгрывает стереотипы массового сознания. Именно они, по Высоцкому, являются оплотом всякой тоталитарной системы.

Фактически всегда, когда речь заходит о жизни как судьбе, о всеобщих закономерностях жизни как целого (в личностном или социокультурном варианте), Высоцкий обращается к жанровым формам притчи, апеллирует к устойчивым фольклорно и мифологически апробированным аллегорическим схемам и символам воплощения содержания. А это приводит к формированию параболических структур в его творчестве. Такими притчами-параболами являются песни: «Две судьбы», «Песня о судьбе», «Натянутый канат», «Кто за чем бежит»,

«Райские яблоки», «Купола», «Охота на волков», «Охота с вертолетов» и др. К притчам можно отнести и рассмотренную выше песню «Кони привередливые».

Сюжет песни «Две судьбы» построен на фольклорно-мифологических образах Кривой и Нележкой, символизирующих несчастливую судьбу лирического героя. В древней славянской традиции Судьба чаще всего является синонимом рока, о чем говорят сами её наименования: Беда, Горе, Горе-Злосчастье, Кручина, Журба, Лихо.

Песня представляет собой своеобразное «разыгрывание» общеизвестных русских народных пословиц. Ср.: *Прямым путем по кривой не ездят. По кривой дороге вперед не видать, Дорога-то крива, да по дороге-то пива, Пошла кривая — пошло дело кой-как. Всякая кривая про себя смекает. Ногами хром, а душою крив* (Даль, 1998. Стб. 495-496).

Знаменательно, что сам Высоцкий на одном из своих выступлений так объяснил причину возникновения этих образов: «Я взял и «оживил» такие образные выражения, как «нелегкая» и «кривая», они у меня стали персонажами. Представьте, человек встретился с Нележкой, и она занесла его невесть куда, а другая, Кривая, с короткой ногой, — все по кругу шла» (Высоцкий, 1989. С. 25).

Обращаясь к образам Кривой и Нележкой, поэт на основе всем известных пословиц как бы создает собственные мифологемы, имея в виду не какие-то конкретные мифологические реалии, а национальную стихию народного языка и сознания, которая сама по себе автоматически хранит мифологические корни.

Как и в мифологической картине мира, у Высоцкого Кривая и Нелегкая судьбы персонифицированы. Они предстают в образах безобразных старух, в самой внешности и поведении которых проявлена их сущность: Кривая судьба колченога, с «хитрой мордой», «кривобока, криворука, кривоока». Внешность Нележкой также соответствует буквальному значению слова «нелегкая» — то есть «тяжелая»:

И с одышкой, ожиреньем

Ломит, тварь, по пням кореньям
тяжкой поступью.

(Т. 1. С. 521)

Обе они символизируют низовую демонологию мира. Демонизм их проявляется, например, в метафоре «злая бестия», или в таком пассаже:

Брось креститься, причитая, —
Не спасет тебя святая Богородица...

Знаменательно, что Кривда в славянской мифологии также предстает в облике старухи; однако образ старух как носительниц судьбы соединяется у Высоцкого с мотивом жизненного пути. А в мифологическом плане *старуха-судьба*, плетущая нить жизни человека (то есть определяющая его жизненный путь), — это, конечно же, античные парки (в древнеримском варианте) или мойры (в древнегреческом варианте).

Образ пути является сюжетообразующим для анализируемого произведения. Экспозиция стихотворения построена на типичном для Высоцкого мотиве чужой колеи (жизнь «по учению» обретает в этой песне политический оттенок). В то же время метафорой этой жизни, реализованной в сюжетной завязке стихотворения, становится фразеологизм «плыть по течению»:

Жил безбедно и при деле,
Плыл, куда глаза глядели, — по течению.

(Т. 1. С. 520)

Это бесконфликтное существование специально подчеркнуто автором в описании модели поведения героя:

Заскрипит ли в повороте,
Затрещит в водовороте — я не слушаю.
То разуюсь, то обуюсь,
На себя в воде люблюсь — брагу кушаю.

(Т. 1. С. 520)

Завязка действия ознаменована изменением общей картины мира, которое также решено в фольклорном ключе:

И пока я наслаждался,

Пал туман и оказался в гиблом месте я...

(Т. 1. С. 520)

Туман и «гиблое место» для фольклорно-мифологического топоса — знаковые характеристики. Далее тема конкретизируется, появляются атрибуты болота, чащобы, пропасти (*кручи, обрыва, пней-кореньев, кочек, коряг*). В контексте стихотворения они символизируют потерю пути («Я впотымах ищу дорогу»). В процессе поиска своей дороги героя начинают одолевать Кривая и Нелегкая, которые, как мы понимаем позже, являются не внешними атрибутами мира, а *отрицательными началами его души*. Далее перипетии сюжета разворачиваются как драматическая борьба героя с Судьбой и одновременно — с самим собой. Вначале он уповает на Кривую (ср. с поговоркой: *Авось, кривая вывезет*), которая, являясь старухой, одновременно символизирует и кривую дорожку, по которой идет лирический герой:

Влез на горб к ней с перепугу, —

Но Кривая шла по кругу — ноги разные.

В целом для всего стихотворения характерно семантическое поле «кривизны», «горбатости», которое распространяется на природу, человека и их взаимоотношения. В итоге герой понимает, что с помощью Кривой он не найдет выхода из ситуации, так и будет блуждать в потемках или ходить по кругу. Потеря пути у Высоцкого чревата падением в пропасть, в бездну, в обрыв (ср.: «Много горя над обрывом, а в обрыве — зла»).

Знаменательно, что здесь ситуация типологически совпадает с сюжетной ситуацией лирической притчи поздней Ахматовой. Ср.: «Один идет прямым путем, / Другой идет по кругу... / А я иду — за мной беда / Не прямо и не косо, / А в никуда и в никогда, / Как поезда с откоса» (Ахматова, 1990. Т. 1. С. 206), написанной на ту же тему, а также с топосом стихотворения Мандельштама «Неправда» (которое, кстати, в исследовательской литературе интерпретируется как притча (ср.: Кихней, 2000. С. 87), где Неправда (также как и у Высоцкого) персонифицирована в образе старухи, не отпускающей от себя героя. В мандельштамовском

стихотворении топос также организован как гиблое место. Ср.: «Вошь да глушь у неё — тишь да мша, / Полуспаленка, полутюрьма...» (Мандельштам, 1990. С. 174). Все это подтверждает архетипичность мотива поиска пути, что часто адсорбируется в притчевых ситуациях.

Примечательно, что в стихотворении «Две судьбы» обнаруживаются параллели не только с фольклором, но и с литературными сюжетами, прежде всего, — древнерусскими, имплицитно включившими в свое время сюжеты фольклорно-мифологические. В частности, в стихотворении-притче Высоцкого проступают мотивы широко известной древнерусской «Повести о Горе-Злосчасти», где к нарушившему родительский запрет лирическому герою (пошел в кабак и «упился без памяти») привязывается Горе, и все попытки Молодца избавиться от него ни к чему не приводят. Кабацкие мотивы «повести» являются историко-литературной мотивацией для сюжета притчи Высоцкого. Отмечая близость образному строю лирики Высоцкого полуфольклорных повестей «смутного времени», Н.В. Крылова пишет о том, что «кабак в них становится емким символом, отражающим катастрофическое состояние мира и «пограничность», трагедийность человеческого существования», а также местом, «где к душе человека вплотную, без посредников приступают Добро и Зло, Правда и Кривда, Бог и Дьявол» (Крылова, 1999. С. 112).

Известно, что для лубочных интерпретаций были характерны иллюстрации, где Горе-Злосчастье сидит на закорках (на плечах) у молодца. Получается, что Высоцкий как бы карнавалюбно обыгрывает широко известный древнерусский мотив «Повести о Горе-Злосчасти»: если этот мотив в другом его произведении — «Песне о судьбе» — представлен как прямая рецепция из древнерусского источника, где злосчастная Судьба обернулась Роком и «сзади прыгнув на меня, схватила за кадык», то в «Двух судьбах» ситуация дана в перевернутом виде: Судьба и герой меняются ролями (ср.: «Влез на горб к ней с перепугу»).

Финал стихотворения разыгран иначе, чем в «Повести о Горе-Злосчасти» (где герой находит спасение в вере и религиозном покаянии) и

иначе, чем в классической притче, где финал, как правило, оформлен в виде этического вывода, напоминающего басенную мораль. Неразрешимая ситуация разрешается Высоцким в духе социально-бытовых и волшебных сказок, для которых характерны мотивы объегоривания судьбы (ср.: «Лихо одноглазое», «Сказка про черта», «Сказ про Игната — хитрого солдата»). В них герой побеждает инфернальные силы своим умом, хитростью и смекалкой. «Чтобы выйти из порочного круга, герой находит Горе и пытается освободиться от него. Он предлагает Горю поиграть с ним в прятки и хитростью заманивает его в ловушку (гроб, табакерку, тележное колесо). Поймав Горе, герой прячет его, закапывает в землю или выбрасывает в труднодоступное место. Освободившись от Горя, герой возвращается к своей обычной жизни» (Капица, 2000. С. 71). Герой притчи Высоцкого, как и его фольклорные прототипы, объегоривает лихую судьбу в двух её вариациях: он их спаивает и спасается с помощью лодки и вёсел.

Кольцевая композиция (ср. в начале: «Плыл, куда глаза глядели, — по течению» и в конце: «Греб до умопомраченья, / Правил против ли теченья...») оказывается на самом деле спиралеобразной: героя не удовлетворяет хождение по кругу — это для него уже пройденный этап, в финале он гребет против теченья, что подключает опять-таки к этому стихотворению смысловые комплексы других песен, мотивы которых связаны с поиском своей и чужой колеи. Например, в «Песне о судьбе» Судьба персонифицирована в образе пса, которого герой пытается приручить. Там звучат те же кабацкие мотивы, мотив неотвязности и т.д. (о теме судьбы в творчестве Высоцкого см., например: Бердникова, Мущенко, 1990).

Рассмотренные нами мотивы и приемы параболически притчевого воплощения содержания (мы склоняемся к термину «парабола», поскольку образы, выведенные Высоцким в стихотворениях этого типа, не столько аллегоричны, сколько символичны (старуха Кривая — это и Судьба, и ипостась души, и путь-дорога) касаются в основном личной судьбы

лирического героя. Песня «Купола», на наш взгляд, посвящена уже не личной, а всеобщей судьбе народа.

На вопрос корреспондента «Считаете ли вы свое творчество сугубо национальным?» Высоцкий: «По-моему, в основе своей — да. Первое, что беспокоит иностранцев в моих песнях, — это темперамент. Когда им переводят довольно точно, тогда это их поражает. И все-таки, они не понимают, почему же по этому поводу надо так выкладываться, так прокрикивать всё это... Корни — русские у этих песен. Особенно последние песни...» (цит. по: Живая жизнь, 1992. С. 236).

В самом начале стихотворения Высоцкий дает отсылку к сказочно-мифологическим образам вещих птиц («да все из сказок»):

Птица Сири́н мне радостно скалится —

Веселит, зазывает из гнезд,

А напротив — тоскует-печалится,

Травит душу чудной Алконо́ст.

Словно семь заветных лун

Зазвенели в свой черед —

Это птица Гамаю́н

Надежду подает.

(Т. 1. С. 502)

Предполагаем, что основой для песни послужила картина В. Васнецова «Песни радости и печали», ибо автор следует живописной интерпретации мифологических образов птиц и тем самым отступает от традиционных канонов. По свидетельству С. Токарева, Ф. Капицы, Алконо́ст и Сири́н — в русских и византийских средневековых легендах райские птицы. Образ Алконо́ста восходит к древнегреческому мифу о нимфе Алкионе, превращенной богами в зимородка. Главным качеством Алконо́ста является чарующий голос. Пение Алконо́ста настолько прекрасно, что услышавший его забывает обо всем на свете (см.: Токарев, 1987.С. 60; Капица, 2000. С. 59). В отличие от Алконо́ста птица Сири́н нередко выступает в мировой мифологии как воплощение печали, несчастной души.

«В западноевропейских легендах говорится, что Сирин является носителем души человека, не принятого в рай. Вероятно, подобный взгляд послужил возникновению представления, согласно которому Сирин всегда поет печальные песни» (Капица, 2000. С. 102). Что касается птицы Гамаюн, то и здесь поэт отступает от традиционного истолкования этого образа. Как известно, Гамаюн в славянской мифологии — птица с женским лицом и грудью, которая предвещает печаль и смерть. В одноименном стихотворении Блока Гамаюн — «птица вещая», пророчащая «иго злых татар и трус, и голод, и пожар». У Высоцкого же она, напротив, выступает символом надежды будущего России (ср.: «Это птица Гамаюн / Надежду подает!» (Т. 1. С. 502)). Причем этот образ в контексте стихотворения графически, интонационно и семантически выделен, следовательно, несет в себе основную смысловую нагрузку текста.

Это одно из немногих произведений, где дан обобщенно-символический образ России в целокупности её противоречий. С одной стороны, «Грязью чавкая жирной да ржавою, / Вязнут лошади по стремяна, / Но влекут меня сонной державою, / Что раскисла, опухла от сна», а с другой стороны, «Купола в России кроют чистым золотом». Любопытно, что этот двойственный облик России восходит к блоковской концепции Родины, отраженной в таких стихотворениях, как «Россия», «Родина», «Русь», цикл «На поле Куликовом» (ср.: «Опять, как в годы золотые, / Три стертых треплются шлеи, / И вязнут спицы росписные / В расхлябанные колеи». (Блок, 1960. Т. 3. С. 246); «Русь моя, жизнь моя! Вместе ль нам маяться?... Что же маячишь ты, сонное марево (Блок, 1960. Т. 3. С. 259). Мотив сна России, её сказочности, тайной загадки прослеживаются и в блоковском стихотворении «Русь». Ср.: «Ты и во сне необычайна. / Твоей одежды не коснусь. / Дремлю — и за дремотой тайна, / И в тайне — ты почишь, Русь» (Блок, 1960. Т. 2. С. 196). Подобные переключки свидетельствуют об установке поэта на внутренний диалог с Блоком и на преемственность философско-поэтических традиций одного из самых значительных поэтов России. Однако образ Гамаюна у Высоцкого разительно отличается от

блоковской интерпретации его как зловещего эсхатологического вестника. У Высоцкого же становится метафорой певческого начала России, обобщенным образом её певцов и поэтов (возможно, и самого автора). Но дело не в персоналиях, а в той таинственной способности России при всей её неприглядно-противоречивом существе, выраженной с помощью оксюморона (ср.: эпитеты, которыми Высоцкий наделяет Россию: «солонько-горько-кисло-сладкая», «голубая, родниковая, ржаная»). Тайная музыка, поэтическое начало, святость, соборность выражается в образе райских птиц, являющихся своеобразным неповторимым символом певческой сущности России. В его стихотворении органически сочетаются религиозная и древнеславянская символика, а третьим соединяющим является классическая российская поэзия, тайные токи которой он все время чувствовал.

Религиозно-мифологические мотивы инверсируются и в другом параболическом тексте (на наш взгляд, одном из самых значительных в поздней поэзии Высоцкого) — в песне «Райские яблоки». Здесь Высоцкий размышляет о тайной сущности человеческого бытия, о смысле жизни и смерти и дает свою версию посмертного существования.

В «Райских яблоках», по мнению Свиридова, сфокусированы две лейтмотивные темы: «1 — тема самоопределения, 2 — тема сомнения в абсолютном. Реально любая тема детализируется в творчестве писателя. Сначала — в ряде конкретных идейных мотивов, которые потом, в свою очередь, реализуются в мотивах поэтических и складывают художественные образы» (Свиридов, 1999. С. 181). Свиридов называет это стихотворение балладой, мы же полагаем, что это притча, о чем свидетельствует мифопоэтическая обобщенность сюжета.

В пространстве стихотворения автором выстраивается собственный миф загробного существования. В первой же строфе Высоцкий обыгрывает представления славянской и скандинавской мифологии, согласно которым убитые попадают в рай (в скандинавской мифологии убитые на войне попадают в валгаллу). В свойственной ему манере Высоцкий снижает

высокий торжественный пафос, всегда сопровождающий смерть, переводя ситуацию в бытовой регистр (ср.: «Не скажу про живых, а покойников мы бережем» (Т. 1. С. 575)), имея в виду посмертное воздаяние почестей выдающимся поэтам и героям России, гонимым при жизни (у всех на слуху прижизненные и посмертные судьбы Пушкина, Лермонтова, Цветаевой).

Как и в классической притче, параболический сюжет здесь имеет несколько подтекстовых смыслов, которые реализуются с помощью сюжетно-семантического парадокса. Христианская модель рая предстает в «Райских яблоках» в сниженном бурлескном варианте. Рай, по сути дела, оборачивается небесным «гулагом», в который умерших отправляют «по этапу». Ср.: «И огромный этап — тысяч пять — на коленях сидел» (Т. 1. С. 575). Лагерные приметы рая сквозят и в «блатном» жаргоне («братва»), в специфических каламбурах («малиновый звон» оборачивается воровской «малиной»). Это «место, во всех отношениях безблагодатное, в том числе и в невозможности соединения с Богом, ибо здесь не просто «нет Бога», но Бог здесь *распят*» (Шилина, 1998. С. 80). Подобная интерпретация рая, по верному утверждению О.Ю. Шилиной, стала возможной потому, что в сознании людей произошел «ряд идеологических и аксиологических подмен», связанных с «потрясениями от войн и репрессий», с «крушением идеалов и надежд нескольких поколений», вследствие чего произошла «потеря *веры* и ориентиров» (Шилина, 1998. С. 81).

Заметим, что в том же «бурлескном» ряду стоит игра словами «апостол» — Петр и «остолоп» — лирический герой, что соответствует смысловой параллели рай — лагерь. В стороже, открывающем тюремные ворота, лирический герой узнает апостола Петра, который в библейской мифологии встречает души праведников у райских ворот.

Что же дает подобная смысловая инверсия? Подмена рая лагерем содержит намек на утопическую модель социалистического общества, которую претворяли в жизнь наши правители. Обещанный рай на земле обернулся лагерной системой, «архипелагом Гулагом», всеобщей тюрьмой. В сталинские времена в лагеря попадали как раз праведники, и если образ

Иисуса Христа, реющий над лагерем, символизирует муки страдающих за свои убеждения, то образ распятого Христа, иначе поворачивает смысловую модель рая: Христос становится символом страдания, которое ожидает праведников в тюрьмах и лагерях, более того, в «Райских яблоках» ситуация рая оборачивается «лагерным апокалипсисом».

Семантическая двойственность образа «райских яблок», содержащего в себе, с одной стороны, значение «райского блаженства», а с другой — «запретного плода», в смысловом поле стихотворения реализуется в мотиве запрета, тотальной несвободы, символом которой является лагерь с закрытыми воротами. А. Скобелев и С. Шаулов подметили, что «уже в самых ранних произведениях Высоцкого <...> в соответствии с народно-поэтической традицией тюрьма уподобляется могиле, лишение свободы — смерти» (Скобелев, Шаулов, 1990. С. 50). Возможно и обратное, перевернутое сравнение (заметим, что Мандельштам называл подобные сравнения и метафоры «обратимыми»): *смерть* и ее контекстный синоним — *рай* — отождествляются с тюрьмой как символом вечной несвободы.

Стихотворение показывает хорошее знание автором книги Бытия и её смелую интерпретацию: Бог изгнал людей из рая за свободу, за неповиновение, за вкушение запретного плода познания. Поэтому воровство райских яблок предстает архетипическим мотивом богоборчества и приобщения к запретному знанию.

Кроме того, в данном произведении Высоцкий имплицитно ссылается на Пушкина, проводя мысль: «Нет правды на земле, но правды нет и выше». Следовательно, человек не должен надеяться на воздаяние его праведности после смерти, так как там ждет нас то же самое, что и на земле. Этот глубокий философский смысл и подразумевает поэт, отождествляя рай и «гулаг». По Высоцкому, человек должен рассчитывать только на себя самого. Поэтому религиозно-мифологический мотив вкушения запретного плода (который, кстати, оказывается подмороженным) контаминируется у него со сказочно-мифологическим мотивом воровства

яблок (ср. в античной мифологии: «Кража яблок в садах Гесперид» и в русских народных сказках: «Молодильные яблоки», «Жар-птица» и др.) Отсюда становится понятным и появление коня (вспомним: Иван-царевич отправлялся добывать яблоки на добром коне). В то же время мотив езды на коне объединяет притчевую ситуацию с так называемыми ямщицкими песнями и вводит мотив пути, дороги «по-над пропастью», практически дословно повторяя строки из «Коней привередливых».

Беспросветная картина смягчается в финале идеей противостояния не только несправедным законам мироустройства, но и самой смерти: герой (как и сказочный Иван-царевич) надеется вернуться даже из рая, если его будет ждать возлюбленная, но вернуться с добычей, что отвечает закономерностям сказочного сюжета.

Герой в песнях-притчах Высоцкого, как правило, аллегоричен: он может воплощаться в образе животного («Бег иноходца», «Охота на волков»), предмета («Песня микрофона»), фольклорно-мифологических персонификациях («Притча о Правде и Лжи», «Две судьбы»). М. Моклица полагает, что аллегория здесь — «единственный адекватный способ выражения» «максимально насыщенного чувства» (Моклица, 1999. С. 49). Но аллегорические образы Высоцкого не только наглядны (а поэтому, по логике исследовательницы, могут пластически объективировать чувство), но они зачастую представляют экзистенциальные ситуации (загнанности, «чужой колеи», погони), которые символизируют тот или иной выбор жизненной роли и даже судьбы. Поэтому притчевые образы было бы вернее назвать не образами-аллегориями, а образами-символами, что не мешает им репрезентировать глубинные пласты авторской души: то, что происходит в глубинах души, происходит везде, у всех. Поэтому автор пишет не о собственных шрамах и рубцах, не о собственных страданиях и усталости, не о собственных ранах, а о шрамах корабля, страданиях микрофона, «ранах на спине» скакуна. Ср.:

Вот дыра у ребра — это след от ядра,
Вот рубцы от тарана, и даже

Видно шрамы от крючьев — какой-то пират
Мне хребет перебил в abordаже
(Т. 1. С. 329)

В притче «Иноходец» Высоцкий делает сюжетно-смысловым стержнем внутреннюю форму названия песни, «иноходец» — это тот, кто идет *иначе*, не как все, то есть ищет свой путь. Эта притча находится в бинарной соотнесенности, с одной стороны, с притчей «Чужая колея», с другой стороны — с «Охотой на волков».

А. Крылов, анализируя исторический контекст песни Высоцкого «Охота на волков» (1968), справедливо называет ее одной из вершин творчества поэта. Всесторонне исследуя обстоятельства ее появления, он приходит к выводу, что эта притча поистине стала «литературным памятником эпохи» (Крылов, 1998. С. 28). Ситуация «охоты» проецируется не только на исторический контекст «застойных» времен, но и на социально-психологический и экзистенциально-личностный контексты бытия. «Смысл песни, — пишет Е. Колченкова, — сводится к аллегории — волк-поэт, гонимый властями, и шире — человек-оппозиционер вообще. <...> ...если учесть, что архетип есть закрепление универсальных нравственных ценностей, неких изначальных законов бытия, то волк (как впрочем и человек, несмотря на оппозицию волка и человека в песне) выступает у Высоцкого как носитель этой уникальной нравственности» (Колченкова, 1999. С. 147; 155). Ср.:

Волк не может нарушить традиций, —
Видно, в детстве — слепые щенки —
Мы, волчата, сосали волчицу
И всосали: нельзя на флажки!
(Т. 1. С. 561)

Сюжетная ситуация травли и погони разрешается неожиданно: гонимый выходит победителем, побеждая не только обстоятельства, рок (ср.: «Тот, которому я предназначен, / Улыбнулся — и поднял ружье»), но прежде всего — самого себя, свой «социальный» инстинкт повиновения:

Я из повиновения вышел —
За флажки — жажда жизни сильнее!

Только сзади я радостно слышал

Удивленные крики людей.

(Т. 1. С. 562)

Вот этот *прорыв к свободе*, переломляющий заведенный порядок вещей (ср. в начале песни: «Но сегодня — опять как вчера» и в финале: «Но сегодня — не так, как вчера») и составляет философско-символическую суть притчи. Ю. Карякин как-то сравнил стихи Высоцкого с «блестяще разыгранными шахматными партиями» (Карякин, 1981. С. 94), это сравнение особенно удачно характеризует притчевые сюжеты Высоцкого, финал которых разыгрывается как своего рода эндшпиль.

Песня-притча «Охота с вертолетов» спроецирована уже на иную социально-политическую ситуацию конца 1970-х годов, когда не осталось уже никаких «оттепельных» иллюзий. «Жизнь, сохраненная ценой утраты свободы и духовного облика, — пишет А. Назаров, — это, по Высоцкому, существованием псах, в бессловесности. Образцовый советский человек, жертва и порождение тотального насилия, вполне традиционно ассоциируется с псом» (Назаров, 1999. С. 339). Здесь можно вспомнить и Шарикова из «Собачьего сердца» М. Булгакова, и «верного Руслана» из одноименной повести Г. Владимова. Тогда как «волки» Высоцкого ассоциируются с «волками» Ч. Айтматова из его романа «Плаха». Причем у Высоцкого (как и у Ч. Айтматова) охота становится тотальной апокалипсической метафорой.

Следует отметить, что «типичные» притчи, рассмотренные нами выше, как и многие комические притчи, построены на сюжетной основе (что отчасти роднит их с новеллой и балладой). Однако в них авторская установка изначально направлена на художественное исследование той или иной этико-философской проблемы. Сюжет же играет вторичную роль, он является иносказательной иллюстрацией второго плана, а потому — изначально условен и аллегоричен.

В том же случае, когда сюжет «вырастает» из жизни и его иносказательный смысл проецируется на реальную коллизию, возникает

«жанровый синтез» притчи и баллады, поскольку в балладах Высоцкого, как мы указывали выше, заключен немалый морально-дидактический потенциал, а содержанием баллад нередко являются философско-этические вопросы бытия. Подобной притчей-балладой можно считать «Баньку по-белому».

С одной стороны, в тексте этого произведения приводятся характерные детали, обрисовывающие вполне бытовую ситуацию мытья в бане: «полок», «ковш холодной», «пар горячий», «березовый веничек», вплоть до описания наколок на груди у моющегося (ср.: «А на левой груди — профиль Сталина, / А на правой — Маринка анфас»). Однако естественное для «банной» ситуации физическое обнажение оборачивается обнажением моральным, исповедью души (ср.: «Пар горячий развяжет язык...»). Перед нами разворачиваются драматические эпизоды лагерной жизни лирического героя, его анализ собственной судьбы. Лейтмотивный образ наколки «профиля Сталина» оборачивается символом сталинизма, клеймившего не только в судьбы, но и в сердца людей (ср.: «Ближе к сердцу кололи мы профили, / Чтоб он слышал, как рвутся сердца...»). И тогда бытовая ситуация мытья в бане оборачивается моральным очищением, желанием избавиться от многолетних заблуждений. Ср.:

Застучали мне мысли под темечком:

Получилось — я зря *им* клеймен, —

И хлещу я березовым веничком

• По наследию мрачных времен.

(Т. 1. С. 231)

Этот процесс духовного очищения проистекает весьма болезненно, что на лексическо-стилистическом и синтаксическом уровнях выражено контрапунктом народного словосочетания «березовый веничек» и публицистическим шаблоном «наследие мрачных времен»; а также столкновением побудительных форм глаголов («Протопи!.. Не топи!.. Протопи!..»). Образ «наколки» оказывается ключевым, чрезвычайно емким

символом стихотворения, ведь татуировку так же трудно вытравить, как вытравить из души сомнения и мысли о «тоталитарном прошлом».

Отдельную группу представляют притчи-шутки («Песенка ни про что, или Что случилось в Африке», «Песенка про мангустов», «Одна научная загадка, или Почему аборигены съели Кука» и др.), объединенные комическим пафосом, типом басенных персонажей и парадоксально-игровым сюжетным построением. Они по своей типологии представляют нечто среднее между анекдотом и басней. В них, как и в баснях, концовка оформлена в виде «морали». Ср.:

... Пусть Жираф был неправ, —
Но виновен не Жираф,
А тот, кто крикнул из ветвей:
«Жираф большой — ему видней»
(Т. 1. С. 228)

Иронический эффект достигается посредством контрапунктного столкновения высокого стиля и «низкого» (незначительного, на первый взгляд) содержания. Ср.:

И сказал им мангуст престарелый
С перебитой передней ногой:
«Козы в Бельгии съели капусту,
Воробы — рис в Китае с полей,
А в Австралии злые мангусты
Истребили полезнейших змей».
(Т. 1. С. 364-365)

В шуточных притчах сохраняется внутренняя логика бурлеска, когда «низкий» сюжет облагораживается с помощью «высокого» пафоса. На наш взгляд, авторская установка при создании комических притч — автопародийная, она проецируется на категорию «романтической иронии». Карнавально остряя в них глобально-философский конфликт (через анекдотический характер темы), автор смотрит на иносказательный символизм притчи с точки зрения народной смеховой культуры — как бы изнутри взрывающей, а точнее, профанирующей высокий жанр.

3.3. Лирические медитации на «вечные» темы

В творчестве Высоцкого выделяется ряд стихотворений, в которых звучит собственно лирический голос поэта, неостраненный ролевым «я» и притчевой, новеллистической или балладной ситуацией. В основном это стихотворения на «вечные» темы, по поводу которых автор ощущал необходимость выразить свои собственные размышления о закономерностях бытия, свое собственное философское видение мира. Их тематика экзистенциальна: жизнь и смерть, судьба и назначение поэта, память, онтологический и нравственный смысл жизни.

Жанровые границы в этих произведениях нередко стерты, именно поэтому их можно обозначить как не сугубо жанровую, а жанрово-тематическую разновидность. Условно назовем их *песнями-медитациями*. К ним мы относим: «Реальной сновидения и бреда...», «Зарыты в нашу память на века, «О фатальных датах и цифрах», «Я не люблю», «Памятник», «Мой Гамлет», «Мне судьба — до последней черты, до креста...», «Я когда-то умру...» и др.

Однако названные *песни-медитации* Высоцкого — особого рода: нередко они пронизаны экспрессивной интонацией, «убивающей» сдержанно-элегическую созерцательность, свойственную типичным стихотворениям-медитациям (ср. с пушкинским «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», лермонтовским «Выхожу один я на дорогу...», баратынским «Запустение»).

Остановимся на случае, когда тематический комплекс опредмечивается и, соединяясь с жанровой установкой, приводит к созданию «окказиональных» жанров. Так, в стихотворениях «Я когда-то умру...», «Памятник», хранящих память о жанровой установке эпитафии, воплощается тема «поэта и поэзии», что приводит к новому жанровому образованию. В частности, тема памятника становится не только содержательным, но и жанровым маркером, подключающим стихотворение «Памятник» к длинной веренице подобных стихотворений в русской и

мировой литературной традиции (см. об этом также: Зайцев В. «Памятник» В. Высоцкого и традиции русской поэзии». М., 1999. С. 264-272).

Всякий поэтический «памятник» — это подведение итогов. В «Памятнике» Высоцкого также речь идет о собственном осмыслении им своей миссии как поэта, своей поэтической роли и судьбы. Естественно, что при этом он остается самим собой, его «я» адекватно автобиографическому и в то же время он подключается к плеяде российских поэтов и как бы «проигрывает» в стихах подобного рода закономерности судьбы поэтов. Именно поэтому в тексте стихотворения особенно заметна установка на «чужое литературное слово», которая и отсылает нас к литературным традициям Горация, Ломоносова, Державина, Пушкина, Цветаевой.

«Памятник» был задуман автором как «эпитафия» себе самому. Само название представляется «знаковым», однако связь с предшествующими «памятниками» проявляется не на текстовом, а на жанрово-типологическом уровне. А вот со стихотворением Пушкина «Я памятник себе воздвиг...» актуальный текст Высоцкого находится в интертекстуальном диалоге. На наш взгляд, Высоцкий писал свой «Памятник» с оглядкой на пушкинский.

Примечательно, что в пушкинском творчестве тема памятника развивается в разных регистрах. С одной стороны, это нерукотворный памятник, а с другой — памятник «мертвый», памятник как неподвижное изваяние, статуя (см.: «Медный всадник», «Сказка о золотом петушке», «Каменный гость»). Несмотря на то, что все они относятся к разным литературным жанрам, «одинакова роль статуи в действии этих произведений и их сюжетное ядро, в сущности, одно и то же». Р. Якобсон в своей работе «Статуя в поэтической мифологии Пушкина» убедительно показал знаковый характер темы и образа памятника в пушкинских произведениях — памятника-статуи, памятника-идола. «Статуя, стихотворение и вообще любое художественное произведение представляет собой особого рода знак. <...> В стихотворении о статуе знак (signum) становится темой или обозначаемым объектом (signatum). Преобразование знака в тематический компонент принадлежит к числу

излюбленных формальных приемов Пушкина, и это обычно сопровождается обнаженными и подчеркнутыми внутренними противоречиями (антиномиями), которые составляют необходимую, существенную основу любого семиотического мира» (Якобсон, 1987. С. 148-149).

Нельзя сказать, что Высоцкого (также, как и Пушкина) очень заботила мысль о посмертной славе. Он прекрасно осознавал свой масштаб, свою популярность в народе и, тем не менее, еще за семь лет до смерти («Памятник» был написан им в 1973 году) боялся «оказаться всех мертвых мертвей». Как пишет Н. Крымова, он «знает, что всенародно признан, но так же всенародно он рвется из гранита, бунтует против сужения и выпрямления, которые предвидит, но категорически не приемлет» (Крымова, 1988. С. 500):

Я хвалился косою саженью —
Нате, смерти! —
Я не знал, что подвергнусь суженью
После смерти, —
Но в обычные рамки я всажен —
На спор вбили,
А косою неровную сажень —
Распрямили.
(Т. 1. С. 431)

Причем, тема «памятника», предстающая в стихотворении Высоцкого в мотиве посмертного окаменения поэта, соприродна поэтической интерпретации Цветаевой той же темы. Саморефлексирующий пафос Высоцкого, как бы заранее «проигрывающего» свою посмертную судьбу, типологически совпадает с эмоциональным настроем и в целом с лирической концепцией цветаевского цикла, посвященного Пушкину. Образ Пушкина в стихотворении Цветаевой, возможно, импонировал Высоцкому именно обнажением контраста между необузданно-стихийной сущностью великого поэта и тех рамок социокультурного поведения, в которые он вынужден был существовать. Таким образом, постсмертная ситуация

стихотворения Цветаевой переносилась им на личностное бытие. Именно потому, на наш взгляд, в его интерпретации этой темы и «всплывают» цветаевские реминисценции.

Проблема превращения яркой, неординарной творческой личности после смерти в безликий монумент стала темой лирических медитаций Марины Цветаевой в цикле «Стихи к Пушкину» и Владимира Высоцкого — в его «Памятнике». Основная мысль стихотворения Цветаевой, написанного почти через 100 лет после смерти поэта, — это негодование по поводу превращения воздвигнутого им себе «нерукотворного памятника» в безжизненный каменный монумент. За столь часто повторяемыми стандартными, канонизированными фразами перестает видеться облик пылкого, свободолюбивого, тонко чувствующего, одним словом, — живого человека. Молитвенно любясь творениями Пушкина, вырывая из его творчества то, что нужно в данный момент, «заботясь» о посмертной славе поэта, мы сами не замечаем, как порой превращаем его образ в статую, в каменное изваяние:

К пушкинскому юбилею
Тоже речь произнесем:
Всех румяней и смуглее
До сих пор на свете всём,
Всех живучей и живее!
Пушкин — в роли мавзолея?
(Цветаева, 1988. Т. 1. С. 279.).

Всё стихотворение строится на бинарных оппозициях, главная из которых — «живое — мертвое». Эта смысловая антитеза реализуется через столкновение эпитетов со значением жизненности, относящихся к живому Пушкину, и слов с семантикой омертвления: «бич жандармов, бог студентов, желчь мужей, услада жен» и «монумент», «каменный гость»; «скалозубый, нагловзорый» и «Командор»; «на стол вспрыгнувший при самодержце африканский самовол» и «гувернер»; «всех живучей и живее» и «мавзолей».

Как видим, противопоставляя семантические поля «живого» и «неживого», Цветаева неоднократно прибегает к пушкинским реминисценциям («каменный гость», «Командор», «Всадник Медный») и тем самым как бы оживляет Пушкина, разбивая десятилетиями воздвигавшийся после его смерти бездушный монумент.

Таким образом, с одной стороны, тема посмертного омертвения поэта в монументе вписывается в синхронический ряд стихотворений Высоцкого о смерти («Кони привередливые», «Мне судьба — до последней черты, до креста...», «Райские яблоки», «Когда я отпою и отыграю...» и др.), а с другой, — продолжает жанровую традицию «памятников». «Дальнейшее затвердевание таких комплексов (имеются в виду смысловые переключки произведений разных авторов — примеч. мое — Т. С.) означает создание чуть ли не нового жанра — возникают серии «Памятников», «Смертей поэта» и т.п. Так называемая «память жанра» представляет собой мощнейший интертекстуальный и в то же время структурный фактор литературного развития» (Жолковский, 1994. С. 29).

Для Высоцкого памятник — это определенная социальная маска, шаблон, который накладывается потомками на образ и творчество поэта, залакировывая его. Основная проблема стихотворения — насколько неадекватным может стать посмертное существование Поэта, когда сам он о себе ничего сказать уже не может. Не случайно в своем «Памятнике» Высоцкий заимствует своеобразный пушкинский прием, используемый им в «Каменном госте», — прием несоответствия прижизненного внешнего облика человека его внешности, запечатленной в посмертном скульптурном изображении (вплоть до антонимичности черт), — назовем его приемом обратных реминисценций. Ср.:

Каким он здесь представлен исполином!

Какие плечи! Что за Геркулес!..

А сам покойник мал был и тщедушен,

Здесь, став на цыпочки, не мог бы руку

До своего он носу дотянуть.

(Пушкин, Т. 2. С. 463).

Знание пушкинского «Каменного гостя» и имплицитная отсылка к нему подтверждаются фактом игры Высоцким роли Дон Гуана в экранизации «Маленьких трагедий» А.С. Пушкина (как отмечалось в критике, это одна из лучших ролей Высоцкого). Но то, что у Пушкина имеет положительное значение и вызывает, соответственно, положительные эмоции у читателя (маленький, щедушный командор в статуе выглядит огромным исполином), у Высоцкого идет со знаком «минус». С помощью этого приема он, показывает, что происходит с Поэтом после смерти:

Я при жизни был рослым и стройным,
Не боялся ни слова, ни пули
И в привычные рамки не лез, —
Но с тех пор, как считаюсь покойным,
Охромил меня и согнули,
К пьедесталу прибавив ахиллес.

(Т. 1. С. 431)

Причем искажаются не только черты внешности, искажается голос:
Мой отчаяньем сорванный голос
Современные средства науки
Превратили в приятный фальцет.

(Т. 1. С. 431).

И, что особенно важно, искажается смысл его поэзии. Время показало, что своего рода боязнь поэтом застывших памятников-статуй не была беспочвенной. Со смертью Высоцкого, полагает Вл. Новиков, включился какой-то «загадочный механизм», превративший его в «фигуру мифическую, полубожественную», фактически поставленную вне критики (см.: Новиков, 1988). И не такой ли «крепко сбитый литой монумент», против которого протестовал Высоцкий, мы можем увидеть сегодня на Ваганьковском кладбище?

Аналогичные аллюзии мы можем наблюдать и в стихотворении Цветаевой: для того, чтобы разрушить шаблон, созданный вокруг имени и творчества Пушкина, тех, кто превратил его в «монумент», Цветаева называет «карлами». Известно, что Пушкин был небольшого роста, но в

противопоставлении с «карлами» фигура его предстает довольно внушительной. Ср.:

Что вы делаете, карлы,
Этот — голубей олив —
Самый вольный, самый крайний
Лоб — навеки заклеив...
(Цветаева, 1988. С. 280).

Итак, можно предположить, что, интерпретируя образ *памятника* как средство омертвления живого образа поэта и искажения смысла его стихов, Высоцкий ориентировался на Пушкина, интерпретированного через Цветаеву, в чем-то сравнивая себя с ним, а, порой, возможно, чувствуя себя ему подобным. Рассмотрим это на примере одной строфы из стихотворения «Памятник»:

И с меня, когда взял я да умер,
Живо маску посмертную сняли
Расторопные члены семьи, —
И не знаю, кто их надоумил, —
Только с гипса вчистую стесали
Азиатские скулы мои.

Как известно, с Пушкина после смерти тоже снимали маску. Не было ли это первым шагом к искажению его облика (сначала — внешнего), к превращению его в безжизненный памятник? Отметим акцентирование внимания Высоцким на своих «азиатских скулах», упоминанием о которых еще и заканчивается первоначальный вариант стихотворения:

И паденье меня и согнуло, и сломало, —
Но торчат мои острые скулы из металла...
(Цит.по: Крылов // Комментарии, 1989. С. 423).

Были ли они у него на самом деле? Скорее всего, это сознательная гиперболизация внешних черт, имеющая целью, с одной стороны, подчеркнуть внешнее сходство с Пушкиным, уподобить себя ему, а с другой, — выступить против сглаживания образа поэта, заключающегося прежде

всего во внешнем лакировании. Интересно, что Пушкин, не затронув эту тему в своем «Памятнике», обращался к ней в личной переписке. 14 мая 1836 года он писал жене из Москвы: «Здесь хотят лепить мой бюст. Но я не хочу. Тут арапское мое безобразие предано будет бессмертию во всей своей мертвой неподвижности» (Цит. по: Якобсон, 1987. С. 168).

Продолжая тему переключек Высоцкого с Пушкиным, отметим, что «Памятник» можно рассматривать и как новую интерпретацию (отличную от общеизвестной) «Каменного гостя» в связи с возникающим в нем образом Командора. Этот образ появляется и в «Стихах к Пушкину» М. Цветаевой, но интерпретируют поэты его совершенно по-разному.

Для Цветаевой Командор — всего лишь каменная статуя, монумент — и только, символизирующий смерть, отсюда столько негодования:

Пушкин — в роли монумента?

Гостя каменного? — он,

Скалозубый, нагловзорый

Пушкин — в роли Командора?

(Цветаева, 1988. С. 288).

Высоцкий же видит в Командоре прежде всего статую ожившую, пришедшую в движение и, похоже, ассоциирует себя с ним:

Командора шаги злы и гулки.

Я решил: как во времени оном —

Не пройтись ли по плитам звеня?

(Т. 1. С. 432).

Именно с того момента, как герой стихотворения Высоцкого отождествил себя с Командором, уподобился ему, становится возможным сойти с пьедестала (даже несмотря на прибитую к нему ахиллесову пятую), освободиться от сковывающего движения цемента, одним словом, нарушить заведенный порядок и ожить.

Вместе с другими поэтами XX века Цветаева и Высоцкий продолжили традиционную для русской литературы тему «памятника». Причем, связь их с великими предшественниками проявляется не только в созвучности

общеэстетических принципов, но и во множестве реминисценции и смысловых параллелей, которые позволяют, с одной стороны, дать традиционной теме новое развитие, а с другой — возможность интерпретировать классические произведения и искать в них новые толкования.

Так, ориентируясь на эталон Пушкина как одного из создателей жанра «памятников», Высоцкий вместе с тем нарушает укоренившиеся жанровые каноны. Как известно, «память жанра» жива только тогда, когда она способна к обновлению, к преодолению устоявшихся жанровых принципов. Именно такое «опрокидывание» шаблона мы видим в рассматриваемых произведениях Цветаевой и Высоцкого. Они, по сути дела, становятся зачинателями нового жанра «антипамятников», который явился закономерным продолжением пушкинской традиции. То есть, произведение Высоцкого представляет собой жанровый парадокс: утверждение *превалирования живой жизни*, не вписываемой ни в какие рамки, *над мертвым началом*, символом которого *выступает* каменный монумент. Но именно подобный подход наблюдается нами и в цветаевском цикле.

Итак, диалогическое подключение «Памятника» Высоцкого к образно-содержательному комплексу известнейших стихотворений на эту тему, написанных до него, как бы канонизирует, «формализует» жанр «памятника». «Память жанра» оказывается мощнейшим интертекстуальным и одновременно структурообразующим фактором жанрового развития.

Если во второй главе было представлено жанровое многоголосие поэзии Высоцкого, выражающее, как мы попытались доказать, феномен массового (а в военных «хоровых» песнях — и соборного) сознания, «коллективного бессознательного», то в настоящей главе нами рассмотрены стихотворения, в которых поэт говорил с современниками «от себя» лично, выходил к ним со своим лицом, со своей болью, со своей судьбой — лицом, болью и судьбой поэта.

Это связано с тем, что у поэта сформировался комплекс экзистенциально-философских, этических, эстетических идей, воплощение которых требовало личностной позиции, а следовательно солирующего голоса поэта, не «затерянного», не «растворенного» в хоре чужих голосов и сознаний. В этом смысле личностное сознание было противопоставлено общему конформистскому единению, ибо концепция личности Высоцкого включала в себя семантику сопротивления, преодоления всеобщего притворства, тотального конформизма. Поэтому парадигму жанров, рассмотренных в данной главе (цыганско-ямщицкие вариации, притчи, лирические медитации), объединяют лирические формы выражения содержания и соответственно наличие категории лирического героя. Последний, в отличие от ролевого героя новелл, баллад, сценок Высоцкого, воплощает авторские представления о должном и недолжном в нравственно-онтологической и экзистенциально-личностной сферах бытия (ср.: «Нет, ребята, все не так, / Все не так, ребята!»).

При этом круг проблем, связанных с внутренним самоопределением личности, с мотивом преодоления себя самого, своих слабостей, поиском своего жизненного пути, воплощался в песнях, условно названных нами «цыганскими вариациями», и реанимировал соответствующий комплекс фольклорных и литературных традиций.

Тематический диапазон, связанный с нравственно-философским самоопределением личности в общественном (фактически — тоталитарном) контексте, художественно воплощается поэтом в жанре песни-притчи. Этот жанр связан с постижением общих закономерностей устройства социума, определяющего те или иные идеологические концепты, с исследованием механизмов бытования этических регулятивов в тоталитарные эпохи. Глобальные задачи требовали соответствующих иносказательно-символических форм воплощения, чему отвечала параболистически обобщенная жанровая специфика притчи, придающая частным фактам статус всемерного нравственного закона. Идея *преодоления* связана здесь не с преодолением собственных слабостей, личной судьбы, а с

преодолением внешних обстоятельств, общественного «фатума». Отсюда лейтмотив «чужой колеи», из которой нужно выбраться. Не случайно поэтому многие притчи Высоцкого невольно обретают злободневный политический подтекст. Однако их лирическую природу обеспечивает опять-таки уникальная концепция личности самого поэта, согласно которой только готовое к борьбе личностное «я» способно к прорыву, к поискам выхода из безнадежной ситуации. Те же «Охота на волков», «Чужая колея» «Горизонт», «Натянутый канат» призваны изменить духовную природу человека.

Экстремальный характер его мирочувствования, ощущение жизни «на грани» воплощены в лирических медитациях — размышлениях на тему жизни и смерти, поэта и поэзии, смысла человеческого существования и др. «Стихия Высоцкого, — пишут А. Скобелев и С. Шаулов, — жизнь на грани, в пограничной ситуации, которая становилась в его поэзии средством самопознания, самоопределения в мире и самовыражения» (Скобелев, Шаулов, 1990. С. 32). Однако пограничные ситуации в песнях-медитациях, в отличие от *цыганских и притчевых вариаций*, обретают статус инвариантов, так как здесь лирический субъект не «включен» в *пограничные ситуации* (как в цыганско-ямщицких песнях) и не апеллирует к иносказательному сюжету, адекватному тому или иному переживанию (как в притчах), но медитирует по поводу этих пограничных ситуаций. То есть, налицо не «переживания и проживания» ситуации, а некая отстраненность от них, предполагающая взгляд со стороны.

Таким образом, можно сделать вывод, что общность тематики и проблематики, коррелирующая с одними и теми же приемами и способами ее воплощениями, освещенными литературной традицией, приводит к появлению устойчивых и в то же время окказиональных жанровых форм лирики. В частности, нами выделена подобная жанровая форма — «памятника», соединяющая в себе тему «посмертного существования» поэта (многократно отраженную литераторами предшествующих эпох в образе скульптурного монумента) с эпитафической жанровой установкой.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Предпринятый нами анализ творчества Высоцкого в жанровом аспекте выявил гибкость и подвижность его художественного мышления, «опрокидывающего» стереотипы литературоведческой мысли о жанровой «индифферентности» современной поэзии. Думается, здесь имеют место процессы не столько жанровой редукции, сколько *жанрового синкретизма*. Какие-то жанры размываются, но их место занимают в авторском сознании новые жанровые формы (образованные путем жанровых скрещений), которые тем не менее служат, по Фаулеру, «опознавательными ключами» тех или иных смысловых структур текста. Именно поэтому Высоцкий давал собственные «жанровые имена» многим своим песням. С учетом этого фактора, а также феномена «жанровой памяти», мы предложили ряд терминологических соответствий (бытующих в современном литературоведении) типологически выделенным нами группам произведений, обладающих сходными формально-содержательными признаками и сходным «набором» авторских установок, среди которых превалирующее значение имеет установка на пение.

Авторская песня в эпоху своего становления и расцвета (конец 1950-х — начала 1960-х годов) представляла собой «окказиональный» жанр «альтернативной лирики». В его основе лежат разноаспектные установки, соединяющие 4 параметра: 1) традиционная для жанра песни установка на исполнение произведения под музыкальное сопровождение; 2) установка на авторство музыки; 3) установка на авторское исполнение (разыгрывание) перед зрителями произведений; 4) установка на собственноручное аккомпанирование на гитаре во время пения.

Авторская песня, безусловно, была востребована эпохой, явившись, по слову Белинского, поистине «формой времени» (см. об этом: Андреев 1991; Распутина, 1999; Соколова, 2000). Социокультурная ситуация «оттепели» и «застоя» с ее лицемерной идеологией и «ворованным воздухом» свободы, воплощенным в феномене «магнитофонной культуры»,

инспирировала тот неповторимый комплекс авторских установок, лежащих в основе жанра авторской песни. Его востребованность временем доказывает тот факт, что с наступлением эпохи тотальных перемен (в середине 1980-х годов) этот жанр перерождается и уходит в быт (в самодеятельную песню).

Музыкально-поэтический дискурс, сформированный социально-эстетическим функционированием авторской песни, определил внутреннюю структуру жанра, его язык: репертуар авторской песни реализуется в бытовании как специфическая коммуникативная система, обладающая особой модальностью (противопоставлением неформального официальному), адресованностью, родовым синкретизмом, произносительными особенностями (обязательной озвученностью и распевностью поэтического слова).

Авторская песня генетически и функционально связана с *песней*, которая по отношению к ней выступает как *метажанр*. По сути дела, доминирующие установки авторской песни фактически восходят к древнейшим народным и литературным (мелическая лирика, древний эпос) традициям, предполагавшим обязательное исполнение стихов под музыку и неразрывную слиянность автора, исполнителя и музыкального сопровождения. Таким образом, получается, что современные авторы-исполнители (и прежде всего — Высоцкий) в «оказиональном» жанре авторской песни как бы возвращались к истокам поэзии, не мыслимой без музыкального распева, и тем самым возвращали лирическому слову его изначальную музыкальную природу.

Феномен Высоцкого (в отличие от других поэтов-песенников: Окуджавы, Галича) заключается в том, что вместе с возрождением этой древнейшей формы распевной лирики в его творчестве возрождаются комплексы и других древнейших культурных традиций, аккумулировавшие важнейшие грани народного мышления и национального менталитета.

Это стало возможным благодаря специфике его художественного сознания, его «ипостазированнойности»: с одной стороны, оно аккумулирует внутренний мир отдельной личности в процессе ее духовного

самоопределения, а с другой — растворяется в массовом сознании, в соборном хоровом начале. «К числу особенно ценных свойств русского народа принадлежит чуткое восприятие чужих душевных состояний. <...> Русский переживает мир, исходя не из «я», и не из «ты», а из «мы»» (Лосский, 1957. С. 25). Вбирая в себя духовные эманации народа, голос поэта обретает колоссальную энергию и силу. Эта позиция предполагает разные жанровые воплощения лирического «я».

Собственно, «я» стихотворений это не «я» автора, то есть, строго говоря, его нельзя назвать лирическим, но в то же время это не «я» рассказчика, персонажа, характерного для эпических форм поэзии. Это нечто третье, объединяющее в себе лирическое и эпическое начала. Этот синтез стал возможным благодаря тому, что **лирическое сознание** Высоцкого **обладало удивительной способностью к восприятию** и аккомодации чужого сознания, к перевоплощению в «другую личность», что приводило к полифонии лирического субъекта в его поэзии и соответственно — к многообразию жанровых модификаций его песен.

В стихотворениях, анализ которых представлен во второй главе, лирическое «я» представляет собой голос из хора, причем хора народного, распадающегося на многочисленные голоса колоритных народных типажей и народных представлений. Здесь мы имеем дело с имитацией, точнее сказать, отождествлением авторского сознания с народным, что мотивирует феномен сказа и так называемой «масочности», восходящих к древнейшим традициям смеховой культуры, которая в древнерусскую эпоху воплощалась, в частности, в зрелищно-площадном искусстве скоморохов, шутов, юродивых. Преломление этих форм привело к трансформации авторской песни в жанровую сценку. В творчестве Высоцкого вычленяется значительная группа стихотворений, условно обозначаемых нами как **«песни-сценки»**.

Их жанровая типология определяется двойной адресованностью: это, во-первых, зал, перед которым автор лицедейски представляет эту сценку, а во-вторых, это внутренний адресат, своего рода герой «за сценой», к

которому персонаж постоянно апеллирует. Таким образом, в этом монологе, рассчитанном на диалогический контакт, разыгрывается как драматическое «действие» та или иная социокультурная ситуация, воплощающая злободневные и, безусловно, узнаваемые реалии современности, за которыми скрываются фундаментальные сюжеты взаимоотношения бытия и культуры. Перед нами «театр одного актера», который представляет на сцене хоровое народное начало. Иногда голос автора расщепляется (в таких песнях, как «Диалог у телевизора» или «Два письма»), являя собой разные типы народного сознания в контексте одного произведения.

Рассматриваемым песням-миниспектаклям присущ прием сказа, репрезентирующий и отчасти пародирующий жанровые клише разговорного, официально-делового и публицистического стилей. Как правило, обозначения этих «первичных» (нелитературных) стилей автор выносит в заглавие стихотворения, задавая, таким образом, определенную установку зрительского (читательского) восприятия (например, «Диалог у телевизора», «Милицейский протокол», «Письмо с выставки»).

Подчеркнем, что комический эффект, характерный фактически для всех песен-сценок, достигается при помощи приема остранения, который, как правило, строится на несовпадении непосредственных реакций этого персонажа с условностями советского социума, с его знаковыми элементами. Отсюда симпатия Высоцкого к своим героям, поскольку их отношение к социокультурным концептам советской действительности совпадает с авторским восприятием. Создавая сложный сплав сознания автора и героя, поэт не преследовал сатирической цели осмеяния советского человека, а воскрешал дух народной смеховой культуры и в этом, возможно, продолжал традицию Зощенко.

В песенном творчестве Высоцкого в особую жанровую подгруппу мы выделили стихотворения, по своим жанровым признакам соответствующие новеллам. Обращение к новеллистическому способу изображения происходит потому, что для народных песен, а также для эпических

сказаний были характерны нарративные формы воплощения содержания. Но есть и другая причина: новелла как литературный жанр предполагает конфликтные, нередко даже парадоксальные, коллизии, весьма привлекавшие Высоцкого для воплощения специфики русского национального характера, который ярче всего раскрывается, по его мнению, в экстремальных ситуациях. Этим объясняется и военная тематика большинства лирических «новелл» Высоцкого, так как военный материал предоставлял большие возможности для воплощения авторского замысла.

Следует отметить, что в песнях о войне вычленяется ещё одна жанровая разновидность, обозначенная нами как «хоровая» («Мы вращаем землю», «Штрафные батальоны» и др.), в которой голос автора растворяется в «соборном» сознании народа, объединенного общей целью и общим духовным порывом. Отсюда — замена местоимения «я» на «мы» в произведениях этого поджанра.

Жанровое содержание новеллы предполагает сюжетное развертывание, что дает возможность воплотить не только «слепок» сознания современников, данный как бы в «моментальном снимке» (как это наблюдалось в песнях-сценках), а *характер*, который, по определению, раскрывается в повествовательно-событийной динамике. Высоцкий использует жанровый потенциал новеллы для раскрытия лучших черт национального характера, проявляющихся у русского народа чаще всего в экстремальных ситуациях. Вот почему тематика песен-новелл чаще всего связана с войной: ведь коллизии войны, как правило, экстраординарны. Но и в мирной жизни автор находит немало острых, конфликтных (а значит — новеллистических) ситуаций, в которых герой балансирует на грани жизни и смерти.

Новеллистические приемы позволяют раскрыть образ лирического героя в динамическом развертывании, что придает повествованию некое трехмерное «эпическое» измерение. Жанровым ядром новелл Высоцкого становится *поступок*, подчас представляющий собой акт героического

противостояния судьбе, сопротивления обстоятельствам на пределе своих физических и духовных возможностей.

Соответственно, новеллистические установки преобразуют композиционную структуру стихотворения — по сравнению с песнями-сценками. Компактная фабульная конструкция сближается с драматической. Сюжетным стержнем песен-новелл становится событийный план повествования, в центре которого — однонаправленное стремительно развивающееся действие, нередко сопровождаемое комментариями рассказчика и одновременно героя повествования. Причем, экспозиция в стихотворениях Высоцкого несколько отличается от традиционной новеллистической: в силу родового лаконизма лирического текста она чаще всего сливается с завязкой. Развязка же в новеллах Высоцкого, как и в классической новелле, как правило, неожиданная (своего рода, новеллистический *pointe*); нередко совпадая с кульминацией, она придает действию новый психологический поворот, раскрывая тем самым характер героя с новой, неожиданной стороны.

Специфика этого жанра заключается в том, что перед нами не эпическая, а по сути дела лироэпическая новелла, что определяется не только стихотворной формой повествования, но и своеобразием статуса героя новеллы. Он и самостоятельный персонаж, имеющий свое лицо, свою судьбу, и одновременно — лирический двойник автора. Здесь как бы стирается грань между ролевым (эпическим) и лирическим героем, поскольку психологический облик персонажа, его поступки воплощают нравственно-этические представления автора о лучших гранях народного характера.

Поскольку мироощущение героев новелл оказывается близким авторскому, то жанровая форма сказа теряет остранинно-условный характер (ср. с «песнями-сценками»), в ней наблюдается совмещение своего «я» с чужим, «масочным». Таким образом, масочное «я» и в песнях-сценках, и в песнях-новеллах становится принципиально диалогичным, более того — полифоничным. Песни-сценки и в ряде случаев песни-новеллы

воплощают игровое начало народной жизни и народной смеховой культуры, в основе которой лежит особое карнавально-масочное взаимоотношение действительности и образа, характерное для древнейших обрядово-зрелищных форм. При этом «маска» не столько утаивает лицо, как это наблюдается в литературной традиции, сколько репрезентирует неофициальную, то есть, по Высоцкому, истинную точку зрения: за его «масочными» образами, как и в народно-карнавальной культуре, всегда таится неисчерпаемость и многоликость жизни.

Но тогда такие явления, как пародия, травестия, бурлеск являются по своей сущности дериватами маски, функционирующей не на образном уровне, а на жанровом, являясь формообразующим принципом определенного — *пародийного* — ряда произведений.

Песни-сказки и песни-пародии представляют собой "перепевы" мифологических и литературных мотивов, представленных в сниженном травестийном виде (см.: «Лукоморья больше нет...», «Пародия на плохой детектив», «Песнь о вещи Кассандре», «Песня о вещем Олеге», «Сказка о несчастных сказочных персонажах» и др.). Причем травестийное снижение достигается через столкновение хрестоматийно известных тем, образов, классических фольклорных и литературных сюжетов — с простонародной речевой стихией, воплощающей народно-бытовое сознание.

Однако в самом способе жанрово-стилевой организации песен-травестий ощущается критическая дистанция между авторским и массовым сознанием — здесь и речи не может быть о растворении лирического «я» в хоровой стихии. Очевидно, поэтому воплощение лирического «я» в стихотворениях-травестиях встречается крайне редко, в основном герои стихотворения представлены в третьем лице.

Фольклорно-мифологические (в том числе и жанровые) рецепции служат автору литературным материалом для построения собственных концептуальных смыслов. Однако при всей саркастически-гротескной направленности анализируемых произведений рамки пародии были бы для них слишком тесны. Ведь если классическая пародия предполагает

аксиологический подрыв литературных прототипов, то у Высоцкого это отнюдь не самоцель, а побочный «эффект». В жанровом отношении произведения, спроецированные на пародический дискурс восприятия, по своей типологии соответствуют жанру *травестии* (или бурлеску — в терминологии самого Высоцкого). Эта жанровая форма в художественной системе Высоцкого наполняется новым содержанием и художественной функцией.

Функциональное назначение песен-травестий в отличие от песен-сенок (предполагающих погружение в толщу народной смеховой культуры и карнавальное остранение идеологических концептов) заключаются в сатирическом обнажении механизмов массового сознания, социальных инстинктов толпы.

Благодаря помещению сюжетно-образных клише, заимствованных из узнаваемых литературных источников, в современную речевую стихию, возникает эффект *гротескного обыгрывания* жанрового канона и пародийно-сатирического снижения текста-источника, сквозь который проступают архетипические ситуации, постоянно повторяющиеся в культурном пространстве человеческого бытия.

Пародийные жанры, таким образом, являются средством художественного обобщения, выявляют типологические конфликты и ситуации уже не столько злободневные, присущие настоящему, сколько извечные константы общественного бытия и сознания. Благодаря жанровым возможностям травестии, автор по-новому осмысляет социально-исторические процессы, саму природу массового сознания, механизмы общественных инстинктов. Жанровая форма травестии становится для Высоцкого своего рода «эзоповым языком» воплощения заветных мыслей, крамольных для «застойных» времен, в частности, мысли о горькой участи поэта-пророка, непризнанного в своем отечестве.

В стихотворениях, анализ которых представлен в третьей главе, превалирует лирический голос автора, уже не растворенный в хоровом начале. Именно этот фактор стал определяющим классификационным

критерием для выделения в отдельную (интроспективную) жанровую парадигму песен-баллад, песен-притч и песен-медитаций.

Так, традиция народной баллады, опосредованная современной «блатным фольклором» («дворовой» песней), отразилась в песнях Высоцкого, которые в критике получили название «блатных стилизаций». Их рассмотрение с точки зрения жанровой специфики привело нас к мысли, что обращение поэта к блатному фольклору «на заре туманной юности» было обусловлено не только органической народностью его творческого мышления, но и особенностями социокультурной ситуации конца 1950-х — начала 1960-х годов. Массовое освобождение из лагерей жертв сталинского режима придало «блатным» песням романтический ореол свободного самовыражения личности, задавленной тоталитарной системой.

«Блатная» песня как жанр фольклора восходит к *каторжным*, разбойничьим песням, прототипом которых была *старинная народная* баллада, а также — к «жестокому» романсу, появившемуся на рубеже XVIII — XIX веков. Не случайно, каждая блатная песня, по сути дела, представляет собой свернутую мелодраму, что коррелирует как с жанровыми признаками «жестокго романса» (в котором также ярко выражено драматическое начало), так и с жанровым содержанием народной баллады. Примечательно также сюжетное сходство «блатной баллады» Высоцкого с новеллистическими параметрами, что приводит подчас к подвижности жанровых границ. Однако жанровым признаком «блатной баллады» становится романтически осмысленная «криминальная» семантика, которая инспирирует соответствующую композиционно-сюжетную типологию (*ситуации побега из лагеря, драки, мужских разборок* и т.д.).

Стихотворения Высоцкого с ярко выраженной блатной тематикой представляют собой своего рода стилизации, имитирующие мотивно-образную структуру и языковые особенности лагерного фольклора. Однако по типу авторской эмоциональности они не являются, на наш взгляд, пародиями, хотя автор и дистанцируется от героев «блатных баллад». Ведь пародия предполагает развенчание пародируемых образов, а здесь мы

сталкиваемся с тем же расщеплением и карнавализацией авторского сознания, которое наблюдалось в песнях-сценках. С известными оговорками можно сказать, что «блатные баллады» Высоцкого соотносятся с жанром пастиша (термин Л. Хатчин), поскольку пастиш пародирует не текст, а жанровую или стилевую целостность. По Лотману, массовая культура, субкультура (в систему которой входит блатная песня), выступая, как начало «разрушения культуры», может втягиваться в систему культуры, участвуя в «строительстве новых структурных форм». Именно таков механизм взаимодействия современных блатных песен и означенных «пастишей» Высоцкого.

Вместе с тем, адсорбируя жанровые приемы современного блатного фольклора, Высоцкий возрождает жанровое содержание старинных разбойничьих песен, за которыми традиционно были закреплены мотивы бунтарства, жажда воли.

Наряду с «блатными балладами», наследовавшими фольклорные традиции, в песнях Высоцкого наблюдается прямая апелляция к литературному жанру баллады, что всякий раз подчеркивалось автором в заглавии (ср.: «Баллада об оружии», «Баллада о любви», «Баллада о макенах»). Однако в стихотворениях этого типа бард фактически не придерживался исторически сложившегося литературного канона баллады, создавая свободные жанровые композиции в книжно-романтическом духе. Обозначение «баллада» было, скорее, тематико-стилистическим, нежели жанровым маркером. Для них характерна романтическая отвлеченность, отсутствие исторической и социокультурной конкретики, что, возможно, объясняется их книжными истоками (в том числе — англо-шотландскими). Эти баллады писались по мотивам тех или иных литературных произведений, предназначенных для экранизации. Содержательная типология их определяется противостоянием добра и зла (и их этических дериватов) как отвлеченных категорий.

В традиции, близкой к «книжной» балладе, написан, на наш взгляд, и ряд известнейших песен типа «Здесь вам не равнина...», «Песня о друге»,

«Песня летчика» и др., генеалогия которых отчасти восходит к советской романтической балладе Н. Тихонова, Э. Багрицкого, М. Светлова. «Романтические» баллады Высоцкого, как и у поэтов-романтиков 1920-х — 1930-х годов, построены на жизненных ситуациях, взятых в предельно обобщенном виде, поскольку они важны не сами по себе, а как жизненная модель, в которой проверяются важнейшие человеческие ценности и идеалы.

Особое положение в контексте жанровой традиции баллады занимает «Баллада о детстве», написанная на автобиографическом материале. Сквозь призму детской памяти в ней с эпическим размахом показаны трагические перипетии эпохи 1930-х — 1950-х, вырастающие из бытовых коллизий, отражена судьба подростков предвоенного и послевоенного поколения — через предельно конкретные, «домашние» детали и ситуации, которые на наших глазах обретают символический смысл и превращаются в Историю. Все это обуславливает тяготение «Баллады о детстве» к жанру лирической поэмы.

В творчестве Высоцкого выделяется ряд произведений (составляющих, по нашему мнению, несобранный цикл), восходящий к иным жанровым истокам — цыганским и ямщицким песням, имеющим тоже фольклорную природу, но возникшим в Новое время. В **«цыганских» песнях** Высоцкого воплощена неблагоприятная, дисгармоничная модель бытия и сознания личности, обуславливающая сюжетно-образную типологию.

Жанрообразующим началом в стихотворениях этого типа становится мотив дороги, поисков пути, что, собственно, и реанимирует жанровое содержание народных ямщицких песен. Само же состояние экзистенциальной «заблудшести» и следствие этого душевного надрыва, вызывает к жизни жанрово-стилевой комплекс *цыганских романсов*, мелос которых аккумулировал извечную страсть русской души, ее тоску по невозможному. Обращение к фольклорной жанровой традиции далеко не случайно. Оно позволяет Высоцкому (равно как и его предшественникам)

выразить кризис личности, художественно воплотить то ощущение надрыва, разлада с окружающей действительностью, которое было неотъемлемой частью их мировоззрения.

Однако Высоцкий синтезирует и трансформирует исходные жанры. Для его «цыганских» песен, которые одновременно включают и ямщицко-дорожные мотивы (цикл «Очи черные», «Моя цыганская», «Кони привередливые»), свойственны демонические инверсии всех онтологических реалий бытия, превращение их в свои противоположности (*дом* обращается в *кабак*, *путь* — в *беспутье*, *распутье*, и т.д.), типологическая ситуация потери дороги и мотив «последнего» (предсмертного) пути.

Вместе с тем, нами выявлен ряд образно-мотивных переключек песен этого типа Высоцкого с произведениями С. Есенина и других русских поэтов XIX и начала XX века (А. Пушкина, Н. Некрасова, Ап. Григорьева, А. Блока), разрабатывающих национальный вариант архетипа «пути». Причина множественных литературных рецепций нам видится не столько в прямом их цитировании, сколько в апеллировании современного автора к фольклорному жанровому прототипу. В результате происходит «втягивание» в содержательную структуру стихов Высоцкого подобных же образов и мотивов (и даже ритмического рисунка) произведений поэтов-«предшественников», работающих в той же жанровой традиции.

Таким образом, получается, что жанровая «архитекстуальность» Высоцкого оборачивается литературной интертекстуальностью, так как общие жанровые установки фокусируют сходные мотивно-образные комплексы русской классической и народной поэзии.

Сквозные образы и мотивы «цыганско-ямщицких» песен Высоцкого — коней, пути, судьбы, погони, дома, леса и др. обретают иносказательно-символический смысл, что инспирирует формирование в творчестве барда нового жанрового образования, по своей типологии близкого *притче* или *параболе*. Это связано с тяготением позднего Высоцкого к глобальным философским обобщениям, что на жанровом уровне приводит к поискам

символично-аллегорических жанровых форм, в которых герои предстают перед нами не как «объекты художественного наблюдения», а как «субъекты этического выбора» (Аверинцев, 1987. С. 305). Отсюда громадное расширение смысловой сферы лирического «я» или же его иносказательные замены.

Отсюда следует вывод, что идентификация лирического «я» с авторским приводит к сугубо *лирическому* воплощению содержания, что в жанровом отношении воплощается в медитативно-экспрессивных формах лирики, а объективация сферы лирического «я» приводит к иносказательно-притчевым формам.

Парадоксальное развертывание параболических смыслов строится, как правило, с помощью культурно-мифологических, религиозных, фольклорных и литературных проекций, которые зачастую переосмысляются. Поэтому во всех рассмотренных текстах нередко присутствует карнавальная семантика, которая, на наш взгляд, свидетельствует о переоценке автором моральных, философских, эстетических, общественно-политических ценностей и стереотипов современного бытия и сознания.

Отсюда особенности поэтического языка стихотворений этого типа. Для притч Высоцкого характерна игра смысловыми и фонетическими полями слова; расширение «обычного» значения слова путем поиска внутренней формы — символического значения, уходящего корнями в фольклорную или мифологическую образность (ср. смысловые деривации образа «кривая» — в притче «Две судьбы», образа «райских яблок» — в одноименной притче).

«Выворачивая наизнанку» общезначимые концептуальные модели, автор аксиологически их «проверяет» с помощью приёмов парадокса, иронии, сарказма. Он подвергает сомнению буквально все онтологические и экзистенциальные модели бытия, существующие в сознании современников. Именно эта верификационная установка придает его

лирико-эпическим параболом философскую глубину, психологическую достоверность, эмфатическую напряженность лирического воплощения.

Таким образом, жанровое притчевое содержание, а следовательно, и притчевая форма, возникает тогда, когда автор ставит перед собой цель описать в обобщенном виде собственный жизненный путь или путь России, выявить закономерности судьбы и бытия как целого. Эти закономерности представлены в символических образах *дороги, коней, колеи, бега иноходца, погони, езды на тройке, хождения по канату* и т.д. Этому соответствует определенный иносказательно-символический топос и лирический герой, который находится в «пограничной» (в экзистенциальном смысле) ситуации. Параболическое иносказание нередко строится в этих случаях на архетипических моделях и схемах, восходящих к русскому фольклору, литературным классическим традициям славянской и христианской мифологии.

Что же касается притч-шутков, то, на наш взгляд, в них доминирует «автопародийная» установка, острающая философско-этическую коллизию через анекдотическую ситуацию и басенный характер ее воплощения.

Вместе с тем в песенной поэзии Высоцкого обнаруживается немало стихотворений с ослабленным фабульным началом, которые трудно идентифицировать с каким-либо другим жанром, кроме песни. Как правило, они представляют собой эмфатически оформленные лирические излияния, в авторском определении, — «песни-выкрики» («Банька по-черному»), или **лирические медитации**, иногда с элементами описания («Я не люблю», «Мне судьба — до последней черты, до креста...», «Реальной сновидения и бреда...» и др.).

Нередко в творчестве Высоцкого **можно наблюдать живые процессы жанрообразования**, связанные, как правило, с закреплением за определенным содержанием определенного набора формальных признаков. Иногда процесс жанрообразования происходит посредством опредмечивания определенных мотивно-образных комплексов, которые

выступают уже не только в своем изначально содержательном значении, но и как маркер жанра.

Затвердевание смысловых комплексов и авторских установок приводит к созданию «окказиональных» жанров, по своей историко-культурной типологии близких к эпитафии или автоэпитафии, (ср.: «Я когда-то умру...», «Памятник»).

Итак, мы установили, что жанровое своеобразие авторских песен Высоцкого обусловлено спецификой его художественного сознания, а именно, его "ипостазированнойностью" и своего рода «протеизмом». С одной стороны, в его стихотворениях-песнях перед нами разворачивается «ландшафт души» поэта, с другой стороны, лирическое сознание Высоцкого как бы адсорбирует народное мышление в его национальной самобытности и разнообразии проявлений.

Нами обозначена «хоровая» ипостась сознания автора, с которой мы связали реанимирование в его творчестве народно-смеховых семантических комплексов, фольклорно-пародийных и квазиэпических жанровых форм. Вторая — «солирующая» — ипостась творческого мышления поэта, соответственно, преломляется в лирических жанрах, сублимирующих, как правило, литературную традицию.

В первом случае лирическое «я» — «ролевое», оно представляет «чужое» «я», персонифицирующее народное мышление, отсюда квазиэпические формы его воплощения. При этом автор с такой психологической достоверностью воплощает это чужое «я», что у слушателей складывается впечатление о том, что автор перевоплотился в другого человека, он рассказывает о своей собственной судьбе. В том случае, когда авторское «я» подключается к «хоровому целому» и растворяется в стихии народного сознания, то лирическое «я» уступает место соборному «мы» (ср.: «Мы вращаем землю»), что мотивирует возрождение хоровой традиции песни.

Распознать авторскую жанровую установку нередко можно по интонированию: воплощению хорового и ролевого сознания соответствует

один тип голосоведения, имитирующий речевую манеру персонажа; воплощению субъективно-личностного начала соответствует естественная авторская манера.

Отсюда многоликость образных воплощений лирического субъекта и, соответственно, жанровая «полифония» его песенного творчества, о чем свидетельствуют «разнобой» авторских жанровых обозначений, предпосланных в названиях тех или иных песен. Однако следует подчеркнуть, что в целом видовые модификации, выделяемые автором, мыслятся им в жанровых рамках *авторской песни*. И в то же время наблюдается определенная авторская свобода в обращении с жанровыми канонами. Так, например, то, что автор называет балладами, не слишком соответствует жанровой традиции литературной или народной баллады.

Наблюдаются также окказиональные жанровые образования, которые синтезируют в себе формально-содержательные черты разных жанров. Все это свидетельствует о динамичности жанрового мышления Высоцкого и о живых «жанровых» процессах, происходящих в его творчестве. Все это подтверждает принцип, выдвинутый нами в 1 главе, что традиционные жанры могут смешиваться, образуя новые жанры, поскольку «жанр, как категория, основывается не только на «чистоте», но и на взаимовключаемости, или «обогащении», не только на расщеплении, но и на соединяемости, срастании» (Уэллек, Уоррен, 1978. С. 252).

В то же время песенное творчество Высоцкого оказало большое влияние на формирование нового зарождающегося литературно-музыкального явления — рок-поэзии. Высоцкий, как верно заметил Житинский, «сделал то, что во всём мире сделал рок — приземлил тексты песен» (Житинский, 1990. С. 102). Рок-поэты заимствовали из авторской песни Высоцкого довольно много: это и максимальная экспрессивность и эмоциональность исполнения, и травестийное обыгрывание субкультурного контекста и идеологических концептов. Отсюда широкое использование в поэтической речи сленга, языка улицы, каламбурное обыгрывание

фразеологических оборотов и речевых шаблонов — через их смысловое обновление и поиск внутренней формы, уходящей корнями в фольклор.

Жанровый потенциал авторской песни получил в творчестве Владимира Высоцкого наиболее емкую реализацию. Поэт полностью использовал литературные и музыкальные возможности жанра, задействовал все его смысловые валентности (за исключением, пожалуй, сугубо лирической («романсовой»), изначально ангажированной Б. Окуджавой). После него трудно было создать что-либо новое в рамках жанра авторской песни, возможно, в этом — одна из причин ухода жанра в клубный и эстрадный быт.

ЛИТЕРАТУРА

1. Deloffre F. La nouvelle // *Literature et genre litteraires* / Par J. Bessiere et al. 1978.
2. Fowler A. *Kinds of Literature: An introduction to the Theory of Genres and Modes* // Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, 1982.
3. Hutcheon L. *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*. New York and London, 1985.
4. Sierotwiński S. *Słownik terminów literackich*. Wrocław, 1966.
5. Wilpert G. von. *Sachwörterbush der Literatur*. 7. Stuttgart, 1989.
6. Абрамова Л.В., Перевозчиков В.К. *Факты его биографии*. М., 1991.
7. Аверинцев С.С. *Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации* // *Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения*. М., 1986.
8. Аверинцев С.С. *Притча* // *Литературный энциклопедический словарь* / Под общей редакцией Кожевникова В.М. и Николаева П.М. М., 1987. С. 305.
9. Андреев Ю.А. *Наша авторская...: История, теория и современное состояние самодеятельной песни*. М., 1991.
10. Аникин В.П. *Возникновение жанров в фольклоре (К определению понятия жанра и его признаков. Специфика фольклорных жанров)* // *Русский фольклор*. Вып. 10. М., Л., 1966.
11. Аникин В.П., Круглов Ю.Г. *Русское народное поэтическое творчество*. Л., 1983.
12. Ануфриев Е.А., Лесная Л.В. *Российский менталитет как социально-*

политический и духовный феномен // Социально-политический журнал. 1997. №4. С. 33.

13. Аристотель. Поэтика. М., 2000.
14. Арустамова А.А. Игра и маска в поэтической системе Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. М., 1999. С. 218-226.
15. Ахматова А. Воспоминания о Блоке // Звезда. 1967. № 12.
16. Ахматова А. Сочинения: В 2 т. М., 1990.
17. Ахматова А. Тайны ремесла. М., 1986. С. 132.
18. Ахматова Анна. Стихи и проза. Л., 1976.
19. Баранов С.Ю. Функциональное изучение литературы и проблема жанра //Жанры в историко-литературном процессе. Вологда, 1985.
20. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М., 1979.
21. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.
22. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986.
23. Белкин А.А. Русские скоморохи. М., 1975.
24. Бердникова О.А., Муценок Е.Г. «Среди нехоженых дорог — одна моя...» (Тема судьбы в поэзии В.С. Высоцкого) // В.С. Высоцкий: Исследования и материалы. Воронеж, 1990. С. 52-65.
25. Бердяев Н.А. Душа России // Русская идея. М., 1992.
26. Берндт К. Проблемы восприятия авторской песни Высоцкого за рубежом // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. М., 1998. С. 341-353.
27. Благой Д.Д. Литература и действительность. М., 1959.

28. Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 2 — 3. М.; Л., 1960.
29. Богомолов Н.А. Чужой мир и свое слово // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. М., 1997. С. 149-158.
30. Бутенко А.П., Колесниченко Ю.В. Менталитет россиян и евразийство: их сущность и общественно-политический смысл // Социологические исследования. 1996. № 5. С. 92-102.
31. «В нашу гавань заходили корабли...». Пермь, 1995.
32. Васильковский А.Т. Русская советская поэма 20-х годов (Проблемы типологии жанра). Донецк, 1973.
33. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989.
34. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963.
35. Влади М. Владимир, или Прерванный полет. М., 1989.
36. Владимир Высоцкий: Человек, поэт, актер: Сб. М., 1989.
37. Владимир Высоцкий. Четыре четверти пути: Сб. М., 1988.
38. Вспоминая Владимира Высоцкого: Сб. М., 1989.
39. Высоцкий В. Поэзия и проза / Сост. А. Крылова, Вл. Новикова. М., 1989.
40. Высоцкий В.С. Мозаика концертных выступлений: О песенном творчестве // Владимир Высоцкий. Человек. Поэт. Актер. М., 1989.
41. Высоцкий В.С. Сочинения: В 2-х томах. М., 1991.
42. Галчева Т. «Телега жизни» А.С. Пушкина и «Кони привередливые» В.С. Высоцкого как два типа поэтического мышления // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. М., 1997. С. 292-306.

43. Гаспаров М.Л. Пародия // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 268.
44. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм: Эпос. Лирика. Театр. М., 1968.
45. Гачев Г.Д., Кожин В.В. Содержательность литературных форм // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964.
46. Гинзбург Л. О лирике. Л., 1974.
47. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1998.
48. Демидова А. Владимир Высоцкий, каким помню и люблю. М., 1989.
49. Дмитриевский А.С. О лирических жанрах // Уч. зап. Калининград. ун-та. Вып. 5, 1970.
50. Есаулов И.А. Юродство и шутовство в русской литературе. Некоторые наблюдения // Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995.
51. Есенин С. Собр. соч.: В 3-х т. Т. 1. М., 1977.
52. Живая жизнь: Штрихи к биографии Владимира Высоцкого. Кн. 3. М., 1992.
53. Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин // Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л., 1978.
54. Житинский А. Путешествие рок-дилетанта. Л., 1990.
55. Жуков Б.Б. Современное состояние авторской песни как отражение изменений в национальном менталитете // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. М., 1999. С. 380-389.

56. Забылин М. Русский народ, его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия. М., 1990.
57. Зайцев В.А. «Памятник» Высоцкого и традиции русской поэзии // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. М., 1999. С. 264-272.
58. Зайцев В.А. Современная советская поэзия. М., 1988.
59. Заславский О.Б. Кто оценивает шансы Правды в «Притче о Правде и Лжи»? // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. М., 1997. С. 96-100.
60. Золотухин В.С. Всё в жертву памяти твоей... // Литературное обозрение. 1991. №№ 3-8.
61. Зубрилина С.Н. Владимир Высоцкий: страницы биографии. Ростов н/Д, 1998.
62. Иванов В.В., Топоров В.Н. Славянская мифология // Мифы народов мира. Т. 2. М., 1988. С. 450-456.
63. Исупов К.Г. Историзм Блока и символистская мифология истории (введение в проблему) // Александр Блок: Исследования и материалы. Л., 1991.
64. Каган М. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. Л., 1972.
65. Казаркин А.П. Истолкование пограничных жанровых форм // Проблемы литературных жанров. Материалы V научн. межвуз. конференции 15-18 октября 1985 г. Томск, 1987 С. 5-7.
66. Калачёва С, Рошин П. Жанр // Словарь литературоведческих терминов. М., 1974.
67. Каманкина М.В. «Владимир Высоцкий и авторская песня: родство и

- различия» // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. М., 1998. С. 258-266.
68. Карамзин Н.М. Предания веков. Сказания, легенды, рассказы из «Истории государства Российского». М., 1987.
69. Капица Ф.С. Славянские традиционные верования, праздники и ритуалы: Справочник. М., 2000.
70. Квятковский А.П. Поэтический словарь. М., 1966.
71. Кириллова И.В. Традиция сказа в творчестве М. Зощенко и В. Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. М., 1999. С. 324-331.
72. Кихней Л. К вопросу о понятии жанра в литературе // Ernst — Moritz — Arndt — Universitat. Beitrage zur Methodik des fachbezogenen fremdsprachenunterrichts V // Zweites fachsprachliches Symposium des Institutes für Fremdsprachen. Greifswald, 1990.
73. Кихней Л. Осип Мандельштам: Бытие слова. М., 2000.
74. Кожинов В. Жанр литературный // Краткая литературная энциклопедия. М., 1964. Т. 2.
75. Кожинов В.В. Происхождение романа. М., 1963.
76. Колпакова Н.П. Русская народная бытовая песня. М.; Л., 1962.
77. Колпакова Н.П. Русская народная бытовая песня. М.; Л., 1962.
78. Колченкова Е.Г. Архетипический мотив волка в «Охоте на волков» // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. М., 1999. С. 147-155.
79. Костомаров Н.И. Об историческом значении русской народной поэзии. М., 1843.
80. Кофман А. Жестокий романс // Русская литература. Ч. 1. От былин и летописей до классики XIX века. М., 1998. С. 112-118.

81. Кохановский И. Серебряные струны // Юность. 1988. № 7.
82. Кравцов Н.И., Лазутин С.Г. Русское устное народное творчество. М., 1983.
83. Краткая литературная энциклопедия. М., 1968. Т. 5. С. 905.
84. Крылов А. «Про нас про всех»? Исторический контекст песни «Охота на волков» // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. М., 1998. С. 28-43.
85. Крылов А. Комментарии // Владимир Высоцкий: Поэзия и проза С. 404-432.
86. Крылов А. Театр одного поэта // Театр. 1987. № 5.
87. Крылова Н.В. «Кабачки» мотивы у Высоцкого: генеалогия и мифология // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. М., 1999. С. 108-115.
88. Крымова Н. О поэзии В. Высоцкого // В. Высоцкий. Избранное. М., 1988.
89. Крымова Н.А. Мы вместе с ним посмеемся (О языке поэзии В.Высоцкого) // Дружба народов. 1985. № 8. С. 252.
90. Крымова Н. О поэте // Аврора. 1986. № 9.
91. Кузьмичев И. Литературные перекрестки (Типология жанра, их историческая судьба). Горький, 1983.
92. Кузьмичев И.К. Границы лирики. Уч. зап. горьковск. ун-та. 1978. Т. 79.
93. Кулагин А.В. Поэзия В. Высоцкого: Творческая эволюция. Коломна, 1996.
94. Лазутин С.Г. Песня // КЛЭ. Т.5. М., 1968. Ст. 711-712.
95. Лазутин С.Г. Русские народные песни. М., 1965.
96. Леидерман Н.Л. Система метод — жанр — стиль в историко-литературном

- процессе // Проблемы литературных жанров: Материалы III научн. межвуз. конференции. Томск, 1979.
97. Леидерман Н.Л. Жанровые системы литературных направлений и течений // Проблемы литературных жанров: Материалы V научн. межвуз. конференции. 15-18 окт., 1985. Томск, 1987.
98. Леидерман, Н.Л. К определению сущности категории «жанр» // Жанр и композиция литературного произведения. Вып. 3. Калининград, 1976.
99. Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.
100. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. М., 1979.
101. Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. М., 1984.
102. Лосев А.Ф. О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. 1973.
103. Лосский Н.О. Характер русского народа. Кн. 1; 2. М., 1957.
104. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М., 1996.
105. Македонов А.В. Владимир Высоцкий и его кони привередливые // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. М., 1998. С. 286-303.
106. Македонов А. Свершения и кануны. Л., 1985.
107. Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1990.
108. Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 8. М., 1958.
109. Медведев П.М. Проблема жанра // Из истории советской эстетической мысли 1917-1932 гг. М., 1980.
110. Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении. Л., 1928.

111. Медведева К.А. Проблема нового человека в творчестве А. Блока и В. Маяковского. Владивосток, 1989.
112. Моклица М.В. Высоцкий — экспрессионист // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. М., 1999. С. 43-52.
113. Назаров А. Охота на человека // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. М., 1999. С. 335-344.
114. Новиков Вл. «В Союзе писателей не состоял...» (Писатель Владимир Высоцкий). М., 1991.
115. Новиков Вл. Авторская песня как литературный факт // Авторская песня. М., 2000. С. 5-12.
116. Новиков Вл. Книга о пародии. М., 1989.
117. Новикова А.М. Русская поэзия XIII — первой половины XIX века и народная песня. М., 1982.
118. Парамонов Б. Конец стиля. М., 1997.
119. Петровский М. «Езда в остров любви», или что есть русский романс // Вопросы литературы. 1984. № 5. С. 55-89.
120. Пинский Л.Е. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961.
121. Полевая О.А. Сказовая традиция в рассказах М. Зощенко и ролевой поэзии В. Высоцкого // Литература и фольклор. Проблемы взаимодействия: Сб. науч. тр. / Сост. Д. Медриш. Волгоград, 1992. С. 129-139.
122. Поляков О. Бард Высоцкий, русский язык и русское Возрождение. О "блатной классике" В. Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. М., 1999. С. 330-333.
123. Поспелов Г.Н. Проблемы литературного стиля. М., 1970.

124. Пospelов Г.Н. Вопросы методологии и поэтики. М., 1983.
125. Пospelов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972.
126. Приходько Т.Ф. Парабола // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 267.
127. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.
128. Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. М., 1997.
129. Пушкин А. Стихотворения. Поэмы. Сказки. М., 1977.
130. Пушкин А.С. Сочинения: В 3 т. Т. 1, 2. М., 1985.
131. Пфандль Х. Текстовые связи в поэтическом творчестве Владимира Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. М., 1997. С. 225-250.
132. Распутина С.П. Социальная мотивация советского бардовского движения (философско-социологический аспект) // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. М., 1999. С. 375-379.
133. Роднянская И.Б. Лирический герой // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 185.
134. Рубанова И. Владимир Высоцкий. М., 1983.
135. Рудник Н.М. Проблема трагического сознания в поэзии В. Высоцкого // Проблемы эволюции русской литературы XX в.: Материалы межвузов. науч. конф. М., 1994. С. 171-173.
136. Рудник Н.М. Проблемы трагического в поэзии В.С. Высоцкого. М., 1995.

137. Рудницкий К. Песни Окуджавы и Высоцкого // Театральная жизнь. 1987. № 15.
138. Русская литература. Ч. 1. От былин и летописей до классики XIX века. М., 1998.
139. Русские народные песни / Под ред. А.М. Горького. М., 1935.
140. Русское народное поэтическое творчество: Хрестоматия / Под ред. А.М. Новиковой. М., 1971.
141. Рыбальченко Ю. Высоцкий. Черты характера // Аврора. 1991. № 7. С. 81-89.
142. Свиридов С.В. О жанровом генезисе авторской песни // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. М., 1997. С. 73-83.
143. Свиридов С.В. Поэтика и философия «Райских яблок» // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. М., 1999. С. 170-198.
144. Сергеев Е. Многоборец // Вопросы литературы. 1987. № 4.
145. Сквозников В.Д. Лирика // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964.
146. Скобелев А.В. Образ дома в поэтической системе Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. М., 1999. С. 106-119.
147. Скобелев А.В., Шаулов С.М. Владимир Высоцкий: мир и слово. Воронеж, 1991.
148. Скобелев А.В., Шаулов С.М. Концепция человека и мира (Этика и эстетика Владимира Высоцкого) // В.С. Высоцкий: Исследования и материалы. Воронеж, 1990. С. 24-52.
149. Смехов В. Давайте восклицать... // Театр. 1986. № 4. С. 157-167.

150. Смирнов И. «Первый в России рокер» // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. М., 1998. С. 402-414.
151. Соколова И.А. Формирование авторской песни в русской поэзии (1950-1960-е годы). Автореф. ... канд. филол. наук. М., 2000.
152. Солдатенков П. Владимир Высоцкий. М.; Смоленск, 1999.
153. Стеблева И.В. Введение // Теория жанров литератур Востока. М., 1985.
154. Стенник Ю.В. Системы жанров в историко-литературном процессе // Историко-литературный процесс: Проблемы и методы изучения. Л., 1974.
155. Степанов Н. Л. Лирика Пушкина. Очерки и этюды. М., 1959.
156. Страшнов С. «Молодеет и лад баллад»: Баллада в истории русской советской поэзии. М., 1991.
157. Страшнов С. Анализ поэтического произведения в жанровом аспекте. Иваново, 1983.
158. Субботин А.С. Жанр как категория истории и теории литературы // Проблемы стиля и жанра в советской литературе: Сб. 8. Свердловск, 1976. С. 32.
159. Субботин А. Маяковский: Сквозь призму жанра. М., 1986.
160. Терц А. Отечество. Блатная песня... // Нева. 1991. № 4.
161. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. 4-е изд. М., 1971.
162. Тимченко М.Ю. Традиции народной смеховой культуры в творчестве В. Высоцкого // Литература и фольклор. Проблемы взаимодействия: Сб. науч. тр. / Сост. Д.Медриш. Волгоград, 1992. С. 139-148.

163. Токарев С. Алконост // Мифы народов мира. Т. 1. М., 1987. С. 60.
164. Томенчук Л.Я. «Нежная Правда в красивых одеждах ходила...» // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. М., 1997. С. 84-95.
165. Толстых В. Возвращение к теме Вл. Высоцкого (Диалог с читателями) // Вопросы философии. 1988. № 2.
166. Трифонов Ю. Горестный урок // Высоцкий В. Я, конечно, вернусь... М., 1987.
167. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1980.
168. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. М., 1978.
169. Федина Н.В. О соотношении ролевого и лирического героев в поэзии В.С. Высоцкого // Высоцкий В.С.: Исследования и материалы. Воронеж, 1990. С. 105-117.
170. Фисун Н.В. Речевые средства выражения авторского сознания в лирике В.С. Высоцкого (К проблеме иронии) // В.С. Высоцкий: Исследования и материалы. Воронеж, 1990. С. 129-135.
171. Фреиденберг О.М. Происхождение пародии // Русская литература XX века в зеркале пародии. М., 1993. С. 392-404.
172. Фреиденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.
173. Цветаева М. Сочинения: В 2 т. Т. 1. Минск, 1988.
174. Чернец Л.В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). М., 1982.
175. Четина Е.М. Образ национальной культуры в поэзии Н. Рубцова и В. Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. М., 1999.
176. Четыре вечера с Владимиром Высоцким: По мотивам телевизионной

- передачи / Автор и ведущий Э.Рязанов. М., 1989.
177. Чехов А.П. Собр. соч.: В 12 т. М., 1963. Т. 9.
178. Чистов К.В. Народные традиции и фольклор. Л., 1986.
179. Чупринин С. Вакансия поэта. Владимир Высоцкий и его время: размышления после юбилея // Знамя. 1988. № 7.
180. Шапошников В.Н. Хулиганы и хулиганство в России: Аспект истории и литературы XX века. М., 2000.
181. Шафер Н. О так называемых «блатных песнях» Владимира Высоцкого // Музыкальная жизнь. 1989. №№ 19, 20, 21.
182. Шемякин М. О Володе // Театральная жизнь. 1991. №№ 8, 9.
183. Шилина О.Ю. Нравственно-психологический портрет эпохи в творчестве В. Высоцкого. Мир Высоцкого: Исследования и материалы. М., 1998. С. 62-81.
184. Шкловский В. Искусство как прием // Шкловский В. О теории прозы. М., 1983.
185. Эпштейн М.Н. Новелла // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 248.
186. Эсалнек А.Я. Своеобразие романа как жанра: Спецкурс. М., 1978.
187. Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Работы по поэтике. М., 1987.