В.К. ПЕРЕВОЗЧИКОВ (Пятигорск)
ГЛАВЫ ИЗ КНИГИ
«ВЫСОЦКИЙ. МОЖНО ЛИ БЫЛО СПАСТИ?!»

1.

С живым Высоцким Марина попрощалась в парижском аэропорту.

…

И это прощание было после крупной ссоры = почти прощания навсегда. Марина практически его выгнала…- так считали в близком окружении Высоцкого. Марина – человек с сильной волей, увидела, что французские врачи (госпиталь «Шарантон») не смогли помочь, одиночество вдвоем – без наркотиков - на берегу океана (вместе с Мариной) – тоже…(Кстати, в «Шарантоне» Высоцкий напишет: «….Уйду я в это лето в малиновом плаще…»)

И она, вероятно, решается… Высоцкий – тоже сильный человек (правда, к этому времени это уже не так…) –
И если он не мог справиться с собой (с болезнью), то все напрасно…

Это подтверждают слова Марины, сказанные на поминках: «…Да я его похоронила полгода назад…». Есть слова, сказанные сгоряча, в сердцах….- потом она всей своей последующей жизнью отказалась от них.

О внутреннем состоянии Высоцкого трудно судить наверняка…. Оно может быть выражено известными словами: «Надеясь жить, готовясь умереть»…

Близким он говорил так: «Или выскочу, или сдохну». То есть – или избавлюсь от наркотиков, или умру…

Прощание с мужем было омрачено для Марины известием (полученным от Фариды Володарской), что у Высоцкого в последний год были близкая девушка – Оксана.

В России положено хоронить на третий день после смерти… («В России с покойниками прощаются долго…» - Марина). Она внесла западный элемент в прощание с ВВ… 26 июля она накрыла стол на кухне: легкое вино, легкие закуски…

А в России так не принято…. Потом – у двери стоял Семен Владимирович – кого-то пускал, а кого-то и нет…

В стихах Высоцкий попрощался только с двумя людьми – с Мариной и Михаилом Шемякиным…

Мне меньше полувека - сорок с лишним, -
Я жив, тобой и Господом храним.
Мне есть что спеть, представ перед Всевышним,
Мне будет чем ответить перед Ним.

Прощание, потому что это последнее стихотворение Высоцкого?, но в нем есть надежда. Еще раз: «Надеясь жить, готовясь умереть…»

В стихах, обращенных к Шемякину – трезвое прощание…

Когда зайдёшь в бистро-столовку,
По пивку ударишь –
Вспоминай всегда про Вовку:
Где, мол, друг-товарищ!

А в лицо – трёхстопным матом,
Можешь – хоть до драки, -
Про себя же помни: братом
Вовчик был Шемяке.

Баба, как наседка, квохчет
(Не было печали!), -
Вспоминай! Быть может, Вовчик –
«Поминай как звали».

В смерти много разного горя, может быть, главное – расставание с близкими людьми….

Смерть – это долгое прощание со всем самым дорогим на земле… - мысль Анатоля Франса.

Вспомним старую истину: «Жить надо так, чтобы на твои похороны пришло как можно больше хороших людей».

Страна не пожалеет обо мне,
Но обо мне товарищи заплачут…(Шпаликов).

После смерти Высоцкого – зарыдала вся страна, а вот заплакали ли товарищи…?!

«Не плачьте вслед во имя милосердья».

2.

«Опиум умеет ждать» (Ж. Кокто)
«Добровольно принявшие муку,
Эта песня написана вам…» (В.Высоцкий)

Свой сезон в аду ВВ конечно провел…

Но разве это было сознательное путешествие в преисподнюю, как у Артюра Рэмбо, который, используя тяжелые наркотики, до 18 лет создал основной корпус своих произведений… Но Рэмбо умер от болезни в 37 лет. У Высоцкого употребление наркотиков было похоже на самоуничтожение, особенно в последний год….

Как и когда это началось?

Теперь все согласны, что впервые ВВ попробовал «вкус» наркотика «на выходе»…Для выхода из запоя врачи используют вещества наркотического ряда, где-то доза оказалась побольше, чем требовалось, и…

По свидетельству одного из школьных друзей (Свидерский), уже в 66-67 году, когда ВВ провел у него почти неделю, он попросил жену Свидерского (она – врач) сделать укол наркотика, чтобы выйти из запоя.

Вот проблема: ВВ использовал наркотики, чтобы уйти от водки…. (Этой же версии придерживается и Оксана, которая утверждает, что в начале ВВ использовал наркотики того, чтобы восстановить силы, например, после спектакля «Гамлет»).

Но помогали ли наркотики (стимулировали) в творчестве?

Любопытнейший разговор с Ниной Максимовной передала мне Людмила Абрамова…

- Ну, как Володя, - не пьет?

- Нет! Марина привозит ему из Парижа амфетамины…

(Амфетамин в России **запрещён**. Несмотря на это, он часто применяется как стимулирующее средство для улучшения концентрации внимания и повышения работоспособности, а также как популярный клубный наркотик. При повторных приемах амфетамина быстро возникает психическая зависимость. Первым ее проявлением бывает неодолимое желание повторить принятие амфетамина или снова его принять в постинтоксикационном периоде. Этим стремятся избежать возникающее угнетенное настроение, соматический дискомфорт. При регулярном употреблении амфетамина стимулирующее действие препарата исчезает и для получения приятных ощущений наркоман вынужден увеличивать его дозу) (ВИКИПЕДИЯ).

Так что, может быть, ЭТО начиналось или продолжалось именно так…

Павел Леонидов – в своем прекрасном далеке (в США) написал на эту тему: «Как-то он (Высоцкий) познакомился с врачом, с тем, кто доставал мне наркотики…. Этот врач дал ему первую ампулу…»

Еще одна версия – врача Владимира Баранчикова: «Я знаю, кто посоветовал Володе колоться. Это лет пять-шесть до его смерти. Это была дочь одной известной актрисы…. И звали её тоже Ксюша.

- Володя, ну что ты мучаешься, уколись и все пройдет!

Кстати, ты не думаешь, Валера, что некоторые его гениальные вещи написаны под наркотиками!?»

(С последним согласен Станислав Шербаков – врач-рениаматолог из СКЛИФа: «Без наркотиков не было бы позднего Высоцкого»).

Хайдеггер: «Чрезмерный свет толкает поэта в темноту».

Ещё одно – вполне достоверное свидетельство, когда начались наркотики, – Анатолий Федотов!

В конце 75 – начале 76 гг - по рекомендации Олега Филатова - он впервые попадает в квартиру на Малой Грузинской. У Высоцкого и Бортника поднялась температура – под сорок – надо помочь….

« Я посмотрел…Они накололись какой-то ерунды…Я понял, что этих ребят ничему уже учить не надо….» (То есть, имеет в виду Федотов, это был далеко не первый раз…)

А потом пошло, поехало… Кто-то доставал по дружбе, кто-то по выгоде, кто-то = как не дать, это же Высоцкий….

Единственный человек, который отказал ВВ, был Шемякин: «Вот у тех, кто тебя посадил на иглу и у них проси!». Это не к тому, что у Шемякина были наркотики – просто он легко их мог достать.

Вначале ВВ оправдывается перед близкими:…

- Вот у Б. – брат делает ампулу в день – и ничего…

- Володя, а сколько ты себе сегодня всадил?! Штуки четыре не меньше!

Наркоманы быстро перестают контролировать себя – имеет место, как выражаются специалисты - «неадекватное восприятие самого себя….»

Янклович: «Доза быстро возрастала, иногда Володя говорил нам – …Вот, смотри, недоливает, чтобы получить еще одну ампулу…»

В конце жизни – полная зависимость…Даже в Париж наркотики ему привозили командиры наших воздушных лайнеров… Естественно, не зная об этом, – в пузырьках от каких-нибудь безобидных лекарств.

«Володя мог ночью остановить скорую – изобразить почечную колику, чтобы ему сделали укол наркотика» (врач Владимир Баранчиков).

Разговор о наркотиках был и с Алой Демидовой… Когда они начинали репетировать пьесу Теннеси Уильямса «Игра для двоих» ВВ неожиданно предложил сделать героиню наркоманкой.

И зашел разговор на эту тему… Высоцкий рассказал, что работа на больших аудиториях требует таких затрат энергии, что нужна компенсация…

В театре про наркотики не знал никто….А. Стернин – фотохудожник Театра на Таганке: «В гримерке иногда хрустели осколки от ампул… Володя говорил, что это витамины…»

Очень хорошо знал один человек, но о нем разговор особый…. Это Иван Сергеевич Бортник. (См. книгу В. Перевозчикова «О Высоцком только самые близкие»).

Конечно, догадывались родители…Но верили ли? Верили и не верили….Янклович: «Нине Максимовне весь подъезд об этом говорил… А она: «Да не может этого быть!»».

Семену Владимировичу рассказал Янклович – в июне 1980 года… Но об этом разговоре позже…

Почему ВВ не полетел на похороны Одиль Версуа? Виной тому не «преступный отказ в визе» (Марина Влади) – а «просто не было наркоты» (В.П. Янклович).

В последние годы появляются некоторые признаки человеческой деградации … В.П. Янклович: «Он мог Марине говорить одно, Ксюше – другое, нам – третье». Но это могла быть форма самозащиты…

Постоянно все терял, то ключи, то кассеты, то перчатки, подводил людей… Невозможно представить как мучился ВВ с его обостренной совестливостью и чувством вины. Когда самопознание становится самоказнью…

Бодлер: «О, Боже дай мне сил глядеть без омерзенья на сердца моего и плоти наготу».

Янклович в одном из фильмов говорил о том, что ВВ ушел вовремя: он никого не предал и не продал. И главная мысль Валерия Павловича: если такой сильный человек, как Высоцкий не смог справится с этой болезнью, – молодые люди не начинайте!

Московская Олимпиада: многие каналы были перекрыты, кроме того, в институте Склифософского недавно были осуждены несколько врачей – именно по делу о наркотиках.

Общее мнение: в последние дни Володя не просил наркотик…Или негде было достать…?

Но Федотов: «Да, нет. Было в одном месте… Я спрашиваю у Нины Максимовны:

- Ну, я смотаюсь?

А она говорит:

- Нет, не надо…

В. Янклович: «И вот с 18 начинается агония… Он эти семь дней ходил по комнате, стонал, хватался за сердце….Наркотиков не просил…»

Ксения: «Все от него страшно устали…»

В. Янклович: «Простите меня, но я сейчас впервые в жизни скажу страшную вещь…. Нина Максимовна, измаявшись, сказала: «Ну хоть бы забрал его Господь!». Наркота догнала и убила его. И вот я хочу сказать молодым людям: «Если такой сильный человек не справился – то куда лезете вы?!»

Свидетельство Алексея Штурмина (он заезжал на Малую Грузинскую 22 или 23 июля): «Я зашел, мы обнялись. У Володи было напряженное, твёрдое, как камень тело… И он все время показывал пальцами: шприц, шприц, шприц!».

Версия… Просто окружение решило – все! Никаких наркотиков, может быть «выскочит» - у него же билет в Париж на 29 июля…

Но это вряд ли…

Но в одном из последних интервью Ксения сказала, что и в доме наркотики были…Правда, это она рассказала спустя 30 лет. А память человеческая, повторим, несовершенна.

В Венеции (март 80-го) Высоцкий впервые рассказывает о наркотиках Марине… (см. «Прерванный полёт»).

Надо иметь сильную волю и большое мужество, чтобы признаться жене в болезни, которой когда-то страдал её старший сын…

Это во-первых; во-вторых, - к этому времени ВВ понял, что сам он с наркотиками не справится…

Влияние наркотиков на творчество… ? Приведем еще раз категорическое мнение Станислава Щербакова – врача-реаниматолога, который довольно часто общался с Высоцким: «Без наркотиков не было бы позднего Высоцкого…».

Добывать Божью искру подручными средствами…?! – когда кончается природная творческая энергия – почему бы и нет? Но чувство меры и сила воли….

Древние говорили, что не могут долго жить стихи, написанные, пьющими воду... Но греческие поэты пили натуральное сухое вино… У Фолкнера – качественное виски…У Блока – красное вино… И так далее…Но наркотики коварнее – привыкание начинается после первой-второй дозы героина.

Невозможно представить муки наркомана, когда нет «дозы», а как представить себе нравственные мучения Высоцкого? При его-то совестливости и обостренном чувстве вины. Но «никого не предал и не продал…»

После смерти Владимира Высоцкого друзья (так называемый «ближний круг») договорились никому не говорить о наркотиках. Первой нарушила молчание Марина: она рассказала о болезни в своей книге «Прерванный полет».

1 марта 1989 года публично об этом рассказал друг ВВ – Валерий Янклович. Через некоторое время в журнале «Столица» были опубликованы

интервью В. Перевозчикова с врачами – Анатолием Федотовым и Леонидом Сульповаром. В этой публикации («Скорбный лист Владимира Высоцкого») врачи подробно рассказали о болезни ВВ. В 2000 году вышла книга «Правда смертного часа» - последние недели жизни Высоцкого там расписаны по часам и минутам.

«Важно, кто болен…» - это написал Томас Манн об эпилепсии Достоевского. Высоцкий по типу личности был «атенический гипоманьяк» и наркотики в сочетании давали такие пики – просто представить себе невозможно.…

Кстати, а анкете, которая у нас называется «анкетой Достоевского», а на западе – «анкетой Пруста», сам Марсель Пруст на вопрос:

- К каким человеческим недостаткам Вы чувствуете снисхождение? – ответил так:

- К порокам в личной жизни гениев.

Сейчас в психиатрических больницах России от наркотической зависимости – при системном лечении и использовании самых современных препаратов вылечиваются в среднем три процента больных (данные 2010 года).

В 70-е годы прошлого века были две клиники радикального лечения наркомании – в Японии (на эту клинику часто ссылает Ю.П. Любимов в своих последних интервью … да, мы знали, но не было денег)

…Любимов в другом интервью: «Защищал, лечил, оберегал… В эту закрытую больницу можно было устроить только с согласия родственников… Я пригласил отца Володиного, Семена Владимировича – он у него был комиссар! Но он не дал согласия».

Была такая клиника и в США. Эта американская клиника приобрела известность, потому что там лечился Джон Леннон. Там использовался довольно жестокий метод, который назывался «холодная утка», разумеется, при использовании медицинских препаратов. Больных во время абстиненции изолировали и просто поливали ледяной водой…. (…это надо проверить…)

Высоцкий знал об этой клинике и, может быть, хотел там пролечиться. Незадолго до смерти он получил американскую визу. И недаром он нескольким близким людям говорит одно и то же: «Вот американские врачи меня вылечат!»

Когда об этом спросили Аллу Демидову, она ответила так: «А Вы могли бы остановить реактивный самолет, идущий на взлёт!?»

Поразительную историю мне рассказал врач-реаниматолог Пятигорской больницы №1: «У меня есть друг. Он был глубоким наркоманом. Вылечился, вернее, сам завязал. Занимает крупный пост. И один раз в месяц он правдами и неправдами достает ампулу и просит меня сделать укол. Друг же… Я приезжаю, делаю этот укол… Но я знаю, что со следующего дня он будет ждать следующую дозу»

- Что ж, поэтом долго ли родиться,
Вот сумей поэтом умереть… (Г. Иванов).

Как хороши, как свежи были маки,
Из коих смерть схимичили врачи… (В. Высоцкий).

3.

Вообще говорят, что самое трудное между людьми – брать и отдавать деньги….У Высоцкого было естественное отношение к деньгам: деньги – плохой хозяин, но хороший слуга…

По словам Янковича, ВВ ценил в Марине то обстоятельство, что она трижды становилась миллионером и трижды разорялась.

Известно, что ВВ иногда просто раздавал деньги, это называлось у него «раздачей денежных знаков населению».

Какую же службу сослужили ВВ последние шесть тысяч рублей, заработанные в Калининграде?

Конечно, прежде всего надо было отдавать долги – соболя и драгоценности для Марины стоили дорого (а у Высоцкого всю жизнь было это чувство: она сделала для него слишком много – надо компенсировать…) Римма Туманова запомнила слова ВВ, когда он выбирал камни: «Ну, это же не для Маши Ивановой, а для Марины Влади…». Вероятно, поэтому он и согласился на эти гастроли – надо было возвращать деньги.

Второе - надо было ремонтировать маленький мерседес («шоколадку»), - машина была разбита в аварии 1 января 1980 года…Но Высоцкий решил иначе.

22 июля он, Анатолий Бальчев и Оксана в ресторане ВТО. Бальчев: «Володя, как будто предчувствовал, что ему осталось немного. Отдал три тысячи рублей Ксюше. Мне дал немного: «Возьми, пригодятся»».

Но Высоцкий отдает три тысячи Оксане. Оксана: «Потом Семён Владимирович допытывался у меня – «Какая у меня квартира? Наверное, кооперативная?…» А у меня тогда была самая обыкновенная, нормальная квартира».

Еще раньше (приблизительно 18-20 июля 1980 года) Высоцкий приглашает к себе Ирину Шугунову, с которой когда-то у него были близкие отношения. А Ирина как раз строила кооперативную квартиру…

«Володя говорит:

- Ну, как у тебя с квартирой?

- Нормально, только денег не хватает.

- Вот там, в ящике – возьми, сколько тебе надо…

Семён Владимирович спрашивает об этих шести тысячах и у Валерия Павловича Янковича… «Я сказал Семёну Владимировичу, что Володя отдал эти деньги двум девушкам…

Он разбушевался, сказал, что эти деньги надо вернуть. Я ответил:

- Как?! Это же была Володина воля. Как он хотел, так и распорядился своими последними деньгами».

Кстати долги Высоцкого – 38 тысяч пришлось отдавать Марине Влади, но это долгая и запутанная история…

В заключение - одна фраза, которую я случайно услышал по телевидению: «Хорошо потраченные деньги - это деньги потраченные на других».

В.П. ИЗОТОВ (Орёл)
ФРАГМЕНТЫ ИЗ КНИГИ
«СРАВНИТЕЛЬНОЕ ВЫСОЦКОВЕДЕНИЕ»

«Настойчивые, хотя и спорадические сопоставления имени Хлебникова с именами различных деятелей русской и мировой культуры, проводимые по разным поводам в литературе, сами по себе знаменательны, обычно интересны и, как правило, перспективны. В дополнение к уже сказанному здесь можно привести, не заботясь о систематизации, краткую и, разумеется, не исчерпывающую сводку таких сопоставлений» [Григорьев, 2000:79]. Применительно к творчеству В.С.Высоцкого эти слова тоже вполне применимы. Так, А.В. Кулагин издал книгу «Высоцкий и другие» [Кулагин, 2002], многочисленны находки перекличек между творчеством Высоцкого и других писателей в комментариях, словарях, статьях и т.д. – словом, всего того, что посвящено творчеству поэта.

Существует огромный искус написать огромное исследование, в котором сопоставить бы творчество В.С. Высоцкого со всей мировой литературой, но…

Однако есть любимые писатели, в творчестве которых (для меня, во всяком случае) наличествуют аллюзии с творчеством поэта. О некоторых из них речь и пойдёт ниже.

I. Высоцкий и Стругацкие.
«Очи чёрные» и «Улитка на склоне»

Об «Улитке на склоне» применительно к песне «В далёком созвездии Тау Кита» уже говорилось[1], а вот о менее очевидной перекличке, хотя и более существенной, - с дилогией «Очи чёрные» - не говорил ещё, по-моему, никто.

Чисто формальное совпадение – двучастность композиции (для Высоцкого такая, по его собственному выражению, «двухсерийность» песен характерна («Два письма», «Две песни о воздушном бое» и др.); у Стругацких такие произведения тоже есть: «Хромая судьба», «Отягощённые злом, или Сорок лет спустя», «Улитка на склоне»)[2].

Однако это всё-таки разная двучастность: у Высоцкого действие частей развивается последовательно, у Стругацких действие перемежается (главы, описывающие деятельность Управления, - главы, описывающие жизнь Леса).

---

[1] «Взаимное впечатление было, конечно, потрясающим. Особенно потому, что Володя ещё в Тбилиси, в гостинице, написал «В далёком созвездии Тау-Кита» и «Марш космических негодяев». И этими песнями он поверг Стругацкого в состояние неимоверного восторга. В особенности песней про «Тау-Кита», потому что они в это время работали над «Улиткой»… И Володя, и Аркадий очень гордились, что у них одновременно сработала мысль на эту тему» [Абрамова, Перевозчиков, 1991:22]. В обстоятельном комментарии А.В. Скобелева к песне также отмечена перекличка между этими текстами [Скобелев, 2009:27].
Абрамова; КК; Скобелев.

[2] Изначально «Улитка на склоне» была опубликована как два самостоятельных произведения: весной 1966 года в сборнике «Эллинский секрет» была издана «лесная» часть под названием «Улитка на склоне. Главы из фантастического романа», в 1968 году – в журнале «Байкал» «управленческая» часть. В полном объёме впервые был издан в 1972 году в ФРГ, в СССР – только в 1988.

«Очи чёрные» исполнялись Высоцким неоднократно (35 раз «Погоня», 27 – «Старый дом»), исполнялась и как дилогия, и по отдельности. Впрочем, и части других дилогий Высоцкий тоже иногда исполнял отдельно.

Применительно к лесу Стругацких сказано следующее: «Лес – это гигантское пространство буйной, управляющейся своими законами жизни, являющееся как бы единым организмом джунглей со смешанными границами растительного и животного, и даже человеческого и звериного мира» [Кайтох, 2003:522]. О лесе Высоцкого сказано достаточно мало[3].

Одним из основных мотивов обеих частей обоих произведений является движение: Перец всё время хочет покинуть Управление; Кандид движется в Город; в «Погоне» - бегство от волков; в «Старом доме» - бегство из странного/страшного дома… Б.Н. Стругацкий говорил, в частности, о романе следующее: «Какой-то человек должен был мучительно пытаться выбраться из Леса, а какой-то другой человек, совсем другого типа и другого склада, должен мучительно стараться попасть в Лес, чтобы узнать, что там происходит» [Стругацкий, 2003:157-158]; «Важно, что с ним происходит то же, что и с Кандидом, который тоже никак не мог выбраться из своей деревни. Вот эта обречённость, прикованность к месту важна для атмосферы романа» [Стругацкий, 2009:192]. Герой Высоцкого, напротив, преодолевает привязанность к месту, но его обречённость в том, что ему негде остановиться…

А.Н. Стругацкий так говорил о сюжете «Улитки на склоне»: «Сюжетно «Улитка» - это история двух притчевых героев, один из которых во что бы то ни стало пытается попасть в Лес, а другой – вырваться из Леса. Никакой сюжетной необходимости в их встрече авторы не ощущали» [Стругацкий, 2009:190]. Сюжет «Очей чёрных», собственно, обозначен названием частей. Сам поэт в выступлениях говорил об этом так: «И наконец, и в конце этого первого отделения, я хочу вам спеть песню, которая называется «Баллада о старом доме». Первая часть этой песни была спета мною в фильме под названием «Единственная». Песня называется «Погоня». Погоня... Этот человек, который спасается от волков, его выносят лошади. Он просто бросает

---

[3] Какие «лесные» произведения можно назвать? Собственно говоря, лес как место действия обозначен, кроме «Погони», ещё, пожалуй, в песнях «Здесь лапы у елей дрожат на ветру…» и «Песенке про Козла отпущения» (в последней ощутимо влияние сказочно-басенных лесов И.А.Крылова и М.Е.Салтыкова-Щедрина). Все остальные случаи «лесо»-употреблений в самом первом приближении можно сгруппировать следующим образом: 1) лес и война: «За ним и **лес** и города сожжёны», «Вы лучше **лес** рубите на гробы» («Штрафные батальоны»); «**Лес** шумит, как всегда, кронами», «Аукает Довоенными **лес** звуками» («Аисты»); «Тот же **лес**, тот же воздух и та же вода» («Он не вернулся из боя»); 2) лес и охота: «Презирали **лесов** позолоту» («Охота на кабанов»); 3) лес как свобода и спасение: «**Лес** – обитель твою – по весне навести» («Песня о ненависти»); «Скройся в **лес** – не пропадёшь», «В этот вольный **лес** бегут», «Даже рыцари в **лесах**» («Песня о вольных стрелках»); «К **лесу** – там хоть немногих из вас сберегу! К **лесу**, волки, - труднее убить на бегу!» 4) природный лес: «По ошибке **лес** скосил» (Про двух громилов – братьев Прова и Николая»); «Поля без всходов, **лес** без тени» («Солнечные пятна, или Пятна на Солнце»); «**Лес** ушёл – и обзор расширяется» («Лес ушёл - и обзор расширяется...»); «Я рвался на природу, в **лес**» («Открытые двери…»); «По **лесной** стране гуляет» («Песня о вольных стрелках»); «Где вы, волки, былое **лесное** зверьё» («Конец «Охоты на волков», или Охота с вертолётов»); «Сколько веры и **лесу** повалено» («Банька по-белому»); 5) сказочный лес: В страшных Муромских **лесах** («Песня-сказка о нечисти»); «И **лес** перед нами в какой-то красе» («От скушных шабашей…»); Вдоль дороги - **лес** густой («Моя цыганская»); «Как да во **лесу** дремучем» («Выезд Соловья-разбойника»); «Как-то ехал царь из **леса**» («Частушки»); «Эта самая **лесная** голытьба» («Сказка о несчастных сказочных персонажах»); «Во **лесных** кладовых моих - уйма товара» («Серенада Соловья-разбойника»).

«Кстати сказать, мотив *дороги* здесь практически отсутствует (кроме рудиментов его в начале и в конце цикла, и сюжет по доминирующим пространственным мотивам должен быть определён как *лес* и *дом* (а не как *дорога и дом*), - «лесом правил я»; *проезжий тракт* упомянут лишь во второй части и с *погоней* никак не связан» [Скобелев, 1999:109].

вожжи и они его выносят в какое-то странное место, где чёрные избы наполовину вросшие в землю. И он входит в этот старый-старый дом и вот, значит, дальнейшая история такая»[4].

Лес в обоих произведениях – источник страхов. Героя Высоцкого преследуют волки, в Лесу Стругацких орудуют воры, мертвяки, и много чего странного и таинственного происходит в нём[5].

Управление у Стругацких – место, где происходят предельно абсурдные вещи: директор одновременно говорит по телефону со всеми работниками, но с каждым ведёт разговор на свою тему; поиски с завязанными глазами сбежавшего робота (никто не должен видеть секретную машину); использование для подсчётов сломанных счётных устройств… Управление – это конгломерат нового и старого, передового и отжившего…

Обитатели Дома у Высоцкого «люди малосимпатичные. Однако единственная разница между ними и героем состоит в том, что он помнит, как должно быть и было, а они запамятовали» [Томенчук, 2003:40]. Их жизнь трудно назвать жизнью в полном смысле этого слова (как невозможно считать таковой и жизнь обитателей деревень в Лесу Стругацких).

Ещё несколько слов о пространственном соположении Леса и Дома (Управления). У Стругацких доминирование Управления над Лесом (во всяком случае, расположение Управления над Лесом) задано с самого начала романа: «С этой высоты лес был как пышная пятнистая пена; как огромная, на весь мир, рыхлая губка; как животное, которое затаилось когда-то в ожидании, а потом заснуло и проросло грубым мохом. Как бесформенная масса, скрывающая лицо, которое никто ещё никогда не видел». Но и у Высоцкого Дом тоже находится над Лесом: «Несколько слов о рельефе местности, на которой происходят события. Эскиз топики это места выглядит примерно так: лес, по которому ехал вначале герой, находится в низине, в овраге. Признаком низины является болото – вспомним *болотную слизь*. Убегая от погони, персонаж на конях взлетает на *кряж крутой*, то есть на холмистую возвышенность» [Томенчук, 2003:30].

Есть ещё одно формальное отличие: у Высоцкого один герой, у Стругацких – два, но никому из не дано достичь места, «где люди как люди живут».

Каков основной вектор движения в «Улитке на склоне» и в «Очах чёрных»?

«Что такое Управление – в нашей новой, символической схеме? Да очень просто – это Настоящее! Это Настоящее, со всем его хаосом, со всей его безмозглостью, удивительным образом сочетающейся с многоумудрённостью, Настоящее, исполненное человеческих ошибок и заблуждений, пополам с окостенелой системой привычной антигуманности. Это то самое Настоящее, в котором люди всё время думают о Будущем, живут ради Буду-

[4] Выступление и московском издательстве «Прогресс»18.12.1979.
Мотив погони встречается в русской литературе (см. [Каргашин, 2003]).

[5] О страхах обоих Лесов (как и вообще о лесе у Высоцкого) следует писать особо – здесь просто намечается некое типологическое сходство.

щего, провозглашают лозунги во славу Будущего и в то же время гадят на это будущее, искореняют это Будущее, всячески изничтожают ростки его, стремятся превратить это будущее в асфальтированную автостоянку, в английский парк со стрижеными газонами, чтобы Будущее сформировалось не таким, каким оно способно быть, а таким, каким нам хотелось бы его сегодня видеть…» [Стругацкий, 2003:159-160]. В то же время в романе есть и прошлое (деревни в лесу и их жители), которое искореняется этим будущим.

«Если же под *дорогой* понимать любое физическое перемещение героя, что, строго говоря, не совсем корректно, то определим его как движение из одного *гиблого места* в другое *гиблое место* – и в этом главный смысл двухчастной структуры смысла, держащейся на уподоблении (а не противопоставлении) обеих частей друг другу, что, в конечном итоге, полностью соответствует общей концепции *жизни и смерти, той и этой* частей света в поэтической системе В. Высоцкого, демонстрируя в то же время парадоксальное, иронически-трагедийное переосмысление устоявшихся взглядов» [Скобелев, 1999:109-110].

И дорога, и лес, и дом у Высоцкого могут, наверное, олицетворять триединство времени, но, наверное, логично-безысходнее считать, что и прошлое, и настоящее, и будущее недискретны, неизменны, и что всё это суть одно и то же…

II. Высоцкий и Ильф и Петров

Тема «Высоцкий и Ильф и Петров» только намечена в высоцковедении (подробнее см. [Изотов, 2013])[6]. Между тем это очень благодатная тема, и я предлагаю вниманию читателей ещё несколько наблюдений.

8. «Междупланетный шахматный конгресс» и «Честь шахматной короны».

Песня Высоцкого «Честь шахматной короны» содержит явные переклички с главой «Междупланетный шахматный конгресс» из романа «Двенадцать стульев» (насколько мне известно, комментаторами эти переклички не фиксировались).

В данных заметках приводятся фрагменты из главы романа, а в сносках даётся своего рода комментарий словами из песни Высоцкого[7].

«Гроссмейстер вошёл в зал. Он чувствовал себя бодрым и твёрдо знал, что первый ход e2 – e4[8] не грозит ему никакими осложнениями. Остальные ходы, правда, рисовались ему в совершенном уже тумане, но это нисколько не смущало великого комбинатора. У него был приготовлен совершенно неожиданный выход для спасения даже самой безнадёжной партии»[9] (328-329).

---

[6] Там же опубликованы первые 7 заметок

[7] Роман «Двенадцать стульев» цитируется по изданию: Ильф И.А., Петров Е.П. Двенадцать стульев. – М.: «Правда», 1991. В скобках указываются номера страниц.

[8] «Ходит он с e2 на e4. Что-то мне знакомое… Так-так…». Ход, правда, совершает Фишер.

[9] «Только зря он шутит с нашим братом: У меня есть мера, даже две»

«И никакие лекции не изменят этого соотношения сил, если каждый индивидуум в отдельности не будет постоянно тренироваться в шашк…[10] то есть я хочу сказать - в шахматах…»[11] (329).

«Остап не баловал своих противников разнообразием дебютов»[12] (330).

«На третьем ходу выяснилось, что гроссмейстер играет восемнадцать испанских партий[13]. В остальных двенадцати чёрные применили хотя и устаревшую, но довольно верную защиту[14] Филидора. Если б Остап узнал, что он играет такие мудрёные партии и сталкивается с такой испытанной защитой, он крайне бы удивился. Дело в том, что великий комбинатор играл в шахматы второй раз в жизни[15]» (331).

«С необычайной лёгкостью и, безусловно, ехидничая в душе над отсталыми любителями города Васюки, гроссмейстер жертвовал пешки, тяжёлые и лёгкие фигуры[16] направо и налево. Обхаянному на лекции брюнету он пожертвовал даже ферзя[17]» (331).

«Остап проанализировал положение, позорно назвал «ферзя» «королевой»[18] и высокопарно поздравил брюнета с выигрышем» (331).

«- Вы неправильно коня поставили, товарищ гроссмейстер, - залебезил одноглазый. – Конь так не ходит[19]» (331).

«Остап, незаметно для окружающих, украл с доски чёрную ладью[20] и спрятал её в карман» (334).

«С этими словами гроссмейстер, поняв, что промедление смерти подобно, зачерпнул в горсть несколько фигур и швырнул их в голову[21] одноглазого противника» (334).

«Не теряя драгоценного времени, Остап швырнул шахматной доской в лампу и, ударяя в наступившей темноте по чьим-то челюстям[22] и лбам, выбежал на улицу» (334).

9. О запретительных надписях

В главе «Курочка и тихоокеанский петушок» из романа «Двенадцать стульев» есть такой фрагмент, посвящённый заградительным надписям[23].

---

[10] «Да мне бы только пешку в дамки провести».

[11] «Я налёг на бег на стометровке, В бане вес согнал – отлично сплю… У меня были по хоккею тренировки. В общем, после этой подготовки Я его без мата задавлю»; «Мы сыграли с Талем десять партий В преферанс, в очко и на бильярде»

[12] «И с дебютом путаю дуплет».

[13] «Выяснилось позже: я с испугу Разыграл классический дебют».

[14] «А он мою защиту разрушает Старую индийскую в момент».

[15] «Эх, спасибо заводскому другу: Научил, как ходят, как сдают»

[16] «А что мне его лёгкие фигуры»

[17] «Хочет есть и я бы съел ферзя».

[18] «Знаю: всех главнее королева…»

[19] «Ну а кони только вроде буквой ге»

[20] «Чем же бить? Ладьёю – страшновато». Ну это уже так, для количества.

[21] «Или ход конём по голове»

[22] «Справа в челюсть? Вроде рановато».

[23] «О заградительных надписях можно было бы написать целую книгу, но это в планы авторов сейчас не входит.

Надписи эти бывают двух родов: прямые и косвенные.

К прямым можно отнести: «Вход воспрещается», «Посторонним лицам вход воспрещается», «Хода нет».

Такие надписи иной раз вывешиваются на дверях учреждений, особенно усиленно посещаемых публикой.

У Высоцкого есть стихотворение, посвящённое такого рода объявлениям – ««Не бросать», «Не топтать»…».

Первые два четверостишия являются своего рода оправданием различных разумных запретов:

«Не бросать», «Не топтать» –
Это можно понять!
Или, там, «Не сорить», –
Это что говорить!

«Без звонка не входить» –
Хорошо, так и быть, –
Я нормальные *не*
Уважаю вполне.

Однако последующие 16 четверостиший – это размышление о том, к чему приводит одно запрещение:

Но когда это *не*
Приносить-распивать, –
Это *не* не по мне –
Не могу принимать!
<…>
Так и может всё быть –
Если расшифровать
Это «Не приносить»,
Это «Не распивать».

Конечно, в этих произведениях разная целевая установка, но чисто типологическое сходство налицо.

III. Высоцкий и Глазков. 6-8[24]

6. Двоеночество и однойство

И Высоцкий, и Глазков принадлежат к тем поэтам, в творчестве которых окказионализмы встречаются достаточно умеренно – не то чтобы часто, но и не то чтобы совсем уж мало.

У Высоцкого в черновиках к «Прерванному полёту» отмечено слово **двоеночество**:

Если гонки - а трек подо льдом –
Осторожнее на вираже:
Одиночество сольно, вдвоём –
Двоеночество это уже.

Его значение можно определить как «разделённое одиночество».

Косвенные надписи наиболее губительны. Они не запрещают входа, но редкий смельчак рискнёт всё-таки воспользоваться своим правом. Вот они, эти позорные надписи: «Без доклада не входить», «Приёма нет», «Своим посещением ты мешаешь занятому человеку»» (272).

[24] Первые пять этюдов опубликованы в [Изотов, 2013]. Теме «Высоцкий и Глазков» посвящена работа [Перепёлкин, 2009].

Этот окказионализм образован сегментно-вербальной субституцией (заменой сегмента слова словом, конкретнее: в слове **одиночество** сегмент **оди-** заменяется словом **двое**).

В то же время слово **двоеночество** может быть осмыслено и как «двое ночью», «ночь вдвоём», и, следовательно, и слово **одиночество** может быть, в свою очередь, переосмыслено как «один ночью». Конечно, это не более чем народно-этимологическое переосмысление, но эта словесная игра любопытна и имеет право на существование.

У Глазкова одно из стихотворений начинается так:

Посмотри на искусство просто,
Отодвинься от подражанья;
Нет **однойства**, но есть единство
Формы и содержанья.

Значение этого окказионализма можно определить как «выпячивание одного». Способ словообразование – трансрадиксация (замена корня): корень **един-** заменяется корнем **одн-**(ой).

Сближение этих окказионализмов основано на том, что происходит переосмысление слов **одиночество, единство**, на базе которых и возникают окказионализмы.

7. Прямой и переносный смыслы

У Высоцкого в стихотворении «Мы без этих машин – словно птицы без крыл…» есть такое четверостишие:

И нам, трёхосным,
Тяжёлым на подъём
И в переносном
Смысле и в прямом.

В нём поэт указывает на один из основных элементов своей поэтики – на синсемию, т.е на совмещение значений многозначного слова в одном употреблении. В данном случае слово **тяжёлый** реализует одновремнно значение «1. Имеющий большой вес, с грузом большого веса; *противоположное* лёгкий» (тяжёлым машинам тяжело подниматься в гору) и фразеологизма **тяжел (тяжелый) на подъем** в значении «1. О том, кто с трудом, с неохотой трогается с места, ходит, ездит куда-либо».

Но любопытно здесь другое: столкновение лингвистических понятий **прямой смысл слова** и переносный смысл слова.

У Глазкова дважды отмечено столкновение этих понятий.

Столкновение (и объединение) значений слова и фразеологизма имеет место в стихотворении «Цирковые нескладушки»:

Бывают часто неувязки
У нас в писательском труде,
Ну, а воздушные гимнастки,
Они всегда на высоте.

И в переносном смысле слова,
И, разумеется, в прямом –
И аплодировать готовы
Им все, сидящие кругом.

Между собой коррелируют значение слова **высота** «1.|| Расстояние от земной поверхности или какой-либо плоскости до чего-либо, измеряемое по вертикальной линии» и значение фразеологизма **быть (**или **оказаться) на высоте положения** - «удовлетворять самым строгим требованиям чего-либо»: воздушные гимнастки под куполом цирка (на высоте) удовлетворяют самым строгим требованиям циркового искусства.

В стихотворении «В прямом и переносном смысле слова…» Глазков пишет:

В прямом и переносном смысле слова
Противный ветер дует против нас.
От ветра, нехорошего и злого,
Страдало человечество не раз.

Собственно говоря, здесь происходит сталкивание значений омонимичных слов: **противный** в значении «1.|| *Устаревшее.* Движущийся, идущий навстречу, встречный (о ветре, течении и т. п.)» и **противный** в значении «Очень неприятный, отвратительный».

Если исходить из строгой лингвистики, то во всех этих случаях нет соупотребления прямого и переносного смыла слова (соупотребляются значения слов и фразеологизмов и значения омонимов), но это ни в коей мере не отменяет блестящий словесной игры обоих поэтов.

8. Правда и Ложь

У Глазкова есть небольшое стихотворение, построенное как своего рода диалог с эпиграфом:

Есть в опыте больших поэтов
Черты естественности той…
Б.Л. Пастернак

Есть в опыте поэтов малых
Черты той фальши,
И думал я, когда читал их,
А что же дальше?

А дальше рассмотрел подробно
Глухое чтиво –
И ложь у них правдоподобна,
И правда лжива![25]

Мысль стихотворения афористично выражена в двух последних строках – о размытости правды и лжи, об их сближении.

«Разницы нет никакой между Правдой и Ложью» - не о том ли и у Высоцкого? У исследователей, обращавшихся к анализу «Притчи о Правде

[25] Вполне может быть, что именно под воздействием финала глазковского стихотворения я написал в своё время вот это:

Эпилог к «Притче о Правде и Лжи».
Правда и Ложь сочетались законнейшим браком,
Вот и ребёнок. Он так на обоих похож!
Можно назвать его - Ложноподобная Правда,
Можно назвать его - Правдоподобная Ложь

и Лжи» эта мысль отмечается, но как-то фоново: «Следующие за репликой персонажа слова – ироническое послесловие автора, оно подчёркивает беспочвенность таких прекраснодушных мечтаний. *Восторжествует*, конечно, «если проделает *то же*, что явная Ложь». Только чем она тогда от Лжи будет отличаться?» [Томенчук, 1997:88]; «В стихотворении же показано, что миру, где различие между Правдой и Ложью стёрто, свойственна троичность. <…>

Таким образом, стирание граней между Правдой и Ложью, добром и злом получило в стихотворении художественное воплощение в троичной структуре самого бытия» [Заславский, 1997:99][26].

Может быть, в этом – тождестве Правды и Лжи, правды и лжи – ещё один смысл песни Высоцкого? Ср.: «Лжив ли русский народ? Совсем нет. Понятие «лжи» предусматривает наличие «правды». Лгун знает правду. Русские же как-то не совсем различают эти понятия. Получается нерасчленённая «правдаложь», когда всё воспринимается на веру и сказанное отождествляется с существующим (и наоборот). <...> Истина и ложь заменяются категориями «много» и «мало». Мало говорят - истина. Много говорят - ложь. (Начинают заговариваться, теряться в слове). Отсюда русский талант высокого молчания - безмолствования» [Галковский, 1992:124].

ЛИТЕРАТУРА

Абрамова Л.В., Перевозчиков В.К. Факты его биографии. – М.: Издательский центр «Россия молодая», 1991. – 111 с.

Галковский Д. Бесконечный тупик // Наш современник. – 1992, № 2. – С. 120-135.

Григорьев В.П. Будетлянин. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 818 с.

Заславский О.Б. Кто оценивает шансы Правды в «Притче о Правде и Лжи»? // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. I. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1997. – С.96-100.

Изотов В.П. Словарь-комментарий к песне В.С. Высоцкого «Притча о Правде и Лжи». – Орёл, 1999. - 28 с.

Изотов В.П. Творчество В.С. Высоцкого и «Хромая судьба» братьев Стругацких: элементы взаимного отражения // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2011-2012 гг.: сб. науч. тр. – Воронеж, 2012. – С. 232-239.

Изотов В.П. Высоцкий через призму Ильфа и Петрова // В поисках Высоцкого. № 7. – Пятигорск: ПГЛУ, январь 2013. – С.28-31.

Кайтох В. Братья Стругацкие // Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Бессильные миры сего: Сборник. – Донецк: «Издательство Сталкер», 2003. – С. 409-670.

[26] В двух других больших работах, посвящённых анализу и комментарию этой песни [Изотов, 1999], [Скобелев, 2009:105-120], подобных замечаний нет.

Каргашин И.А. «Погоня» В. Высоцкого и «Погоня» Ф. Глинки: поэтика типологических схождений // Владимир Высоцкий: взгляд их XXI века. Материалы Третьей международной научной конференции. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2003. – С.10-23.

Кулагин А.В. Высоцкий и другие. Сборник статей. – М.: Благотворительный фонд Владимира Высоцкого, 2002. – 200 с.

Перепёлкин М.А. «Собутыльники стиха»: Н.И. Глазков и В.С. Высоцкий // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2007-2009 гг. – Воронеж, 2009. – С.199-210.

Скобелев А.В. Образ *дома* в поэтической системе Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. III. Т. 2. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1999. – С.106-119.

Скобелев А.В. «Много неясного в странной стране…». II. Попытка избранного комментирования. – Воронеж: «Эхо», 2009. – 248 с.

Стругацкий Б.Н. Комментарий к пройденному. – СПб: Амфора, 2003. – 311 с.

Стругацкий Б.Н. Интервью длиною в годы: по материалам офлайн-интервью/ Сост. С.П.Бондаренко. – М.:АСТ, 2009. – 508, [4] с.

Томенчук Л.Я. «Нежная Правда в красивых одеждах ходила…» // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. I. – М.: ГКЦМ В.С.Высоцкого, 1997. – С.86-95.

Томенчук Л.Я. «Но есть, однако же, ещё предположенье…» - Днепропетровск: «Пороги», 2003. – 116 с.

В.А. ГАВРИКОВ (Брянск)

ЧЕТЫРЕ СТОРОНЫ СВЕТА ВЛАДИМИРА ВЫСОЦКОГО (В РАЗРЕЗЕ МЕНТАЛЬНОСТИ)

1. Пару слов без протокола…

Самоощущение человека в **пространстве**, его прикрепленность к некоторому локусу есть важные мировоззренческие компоненты. Кем ощущает себя Высоцкий не только по национальной и государственной принадлежности, но шире – в масштабах цивилизационных парадигм? Ответить на этот вопрос, конечно, не так просто, тем более – в рамках узкого исследования, подобного нашему. Поэтому мы не стремимся ко всеаспектному рассмотрению ментальности Высоцкого, а хотим лишь указать на некоторые примечательные закономерности «художественного самоопределения» поэта в контексте четырех сторон света.

Попутно заметим, что исследование «географии Высоцкого» имеет уже определенную историю, ряд работ (А.Е. Крылов, А.В. Кулагин, А.В. Скобелев и др.) посвящены комментированию топонимов у ВВ, много сил нашей теме отдал С.И. Кормилов [Кормилов, 2001, Кормилов, 2002, Кормилов, 2003], а обобщил наработки по топонимике у ВВ в статье 2003 года

В.П. Изотов [Изотов, 2003], который, кстати, констатирует: «Проблемы топонимики в творчестве В.С.Высоцкого находятся в начальной стадии рассмотрения». По сети, правда, блуждает любопытный диплом неизвестного происхождения об онимах у ВВ (с его текстом можно ознакомиться, например, здесь: [vevivi.ru]), но и он, в общем-то, не может снять проблему.

Что же касается исследований, посвященных сторонам света, то тут послужной список еще более скуден. Первое упоминание о них встречается в ныне уже легендарной книге А.В. Скобелева и С.М. Шаулова «Владимир Высоцкий: Мир и Слово» [Скобелев, Шаулов, 1991]. И, пожалуй, за двадцатилетие активного высоцковедения нашей теме нигде больше не было уделено такого внимания, как здесь. Поэтому к этому труду мы будем возвращаться по мере необходимости, проверяя и уточняя собственные рассуждения.

2. Север, воля, надежда…

В шестидесятые годы Высоцкий рассматривает Север, как правило, в связи с «холодной экзотикой», через призму туристско-альпинистского ви́дения.

Какие песни пел я ей про Север дальний! («Наверно, я погиб: глаза закрою – вижу…»).

Субъект здесь пытается увлечь лирическую «ты» романтикой «Севера дальнего». То есть для него это место если не сакрализованное, то, по крайней мере, сердцу дорогое.

Вполне романтично (в «неправильном» понимании романтизма) или, если угодно, акмеистично следующее высказывание:

Что мне север, экваторы… («Я лежу в изоляторе…», 1969).

Здесь север (холодный) соотносится с «экваторами» (как известно, жаркими), что высвечивает в севере ту же экзотическую коннотацию, что и выше.

В том же ключе, вероятно, следует рассматривать и такие строки:

Будет так – суда и караваны
Проревут про траурную весть,
И запьют от горя капитаны,
И суровей станет Север весь («Вот некролог, словно отговорка…», 1968).

Здесь снова «романтико-акмеистические» приметы которые, на сей раз актуализированы через лексику, связанную с путешествиями: суда, караваны, капитаны…

Представление о Севере как о далекой и романтической (тут уже в привычном значении) стране находим в следующем тексте:

А на суше – ромашка и клевер,
А на суше – поля залило, –
Но и птицы летят на Север,
Если им надоест тепло («При всякой погоде…», 1966).

Здесь, в общем, привычный для Высоцкого контекст: перехода из привычного комфортного положения – вопреки общепризнанной логике – к экзотичному некомфортному, предполагающему борьбу, преодоление (сразу

вспоминаются: «Почему ж эти птицы на север летят?», «Как так решиться – всего лишиться?» и т.д.).

Что-то из той же «серии»:

Вот и разошлись пути-дороги вдруг:
Один – на север, другой – на запад, –
Грустно мне, когда уходит друг
Внезапно, внезапно («Вот и разошлись пути-дороги вдруг…», 1968).

Перед нами то же «отправление в прекрасное далёко».

И лишь один пример из рассматриваемого периода оказывается отчетливо связанным с криминальной семантикой:

Он живет себе в городе Вологде,
А я – на Севере, а Север – вона где! («Хоть бы – облачко, хоть бы – тучка…», 1965).

Здесь Север – не место романтических устремлений, а лагерная территория, противопоставленная, в общем-то, не южному городу – Вологде. Но самое интересное (и, быть может, даже самое примечательное) в песне вот что:

А потом мне пришили дельце
По статье Уголовного кодекса, –
Успокоили: «Все перемелется», –
Дали срок – не дали опомниться.
И остался я городе Вологде,
Ну а Вологда – это вона где!..

Итак, герой попадает в вологодский лагерь: «Дали срок … и остался я городе Вологде».

Однако:

Мне до боли, до кома в горле
Надо встретить того попутчика!
Но живет он в городе Вологде,
А я – на Севере, а Север – вона где!..

Получается, перед нами – прямо как в фантастическом фильме! – две Вологды, находящиеся в параллельных мирах. В одной живет попутчик, в другой – прозябает герой. И расстояние между двумя реальностями, в общем-то, непреодолимо, о чём свидетельствует «возглас» – «вона где!». Похожее топонимическое двойничество, как нам кажется, можно отыскать и в песне «Мой друг уехал в Магадан», только здесь размежевание уже не ирреальное, а ментальное, умозрительное: «мой друг» как бы «оправдывает» Магадан, показывая его, скажем так, нормальность – в противовес общественному мнению, полагающему «столицу Колымского края» средоточием лагерей и убийц.

Но вернемся к Северу. В семидесятые он чаще находится в том же экзотико-романтическом русле:

Так начал я плавать на разных судах
В районе экватора, в северных льдах
На разных пиратских судах. («Послушайте все – О-го-го! Э-гегей!..», 1973).

Здесь почти то же повторение оппозиции / отождествления Севера и экватора, что и в тексте «Я лежу в изоляторе…» (см. выше).

А вот и уже знакомая нам лексика, связанная с путешествиями:

Мы Север свой отыщем без компаса –

Угрозы матерей мы зазубрили как завет… («В младенчестве нас матери пугали…», 1977).

Правда, в этой песне, в целом экзотико-романтической, есть один «криминальный след»:

И мы пошли за так на четвертак…

Тут вспоминается: «Выкинуть из жизни напрочь цельный четвертак!», то есть, если говорить конкретнее, «на суде судья сказал: «Двадцать пять! До встречи!»». Так не двадцать ли пять лет отбывает срок на Севере лирический субъект песни «В младенчестве нас матери пугали…»?

Вот еще экзотико-романтическая ситуация:

Все года, и века, и эпохи подряд –

Всё стремится к теплу от морозов и вьюг, –

Почему ж эти птицы на север летят,

Если птицам положено – только на юг?

…

Север, воля, надежда – страна без границ,

Снег без грязи – как долгая жизнь без вранья («Все года, и века, и эпохи подряд…», 1972).

К тому, что сказано об инварианте этой романтической ситуации выше, добавим следующее. Высоцкий в один ряд ставит три понятия: Север, воля, надежда. Пожалуй, лучшей характеристики мотива Севера у ВВ и не подобрать. Воля – соотносится одновременно и с безграничностью, беспредельностью, и с твердостью характера. Это одни из ключевых мотивов поэтики Высоцкого. Кроме того, Север связан с надеждой, как бы воплощает в себе акмеистические чаяния лучших стран, прекрасных далей.

Ну и совсем узкое:

И дальше на север идет наступленье,

Запела вода, пробуждаясь от сна. («Проделав брешь в затишьи…», 1972).

Здесь север выступает в качестве контекстуального синонима зимы.

Итак, подытожим сказанное. Вопреки возможным «криминальным ожиданиям» (здесь вспоминается сакраментальная татуировка на пальцах – «Север») эта часть света у Высоцкого редко связана с «блатными коннотациями». Север для лирического субъекта ВВ – территория полная опасностей, трудностей, но вместе с тем – чистое место, место надежд, реализации смелых мечтаний, привольное, не тюремное место. Заметим, что субъект к Северу – стремится, как правило, не достигая его; то есть Высоцкий не чувствует себя «северным человеком», его коренная Русь – не здесь (чего не скажешь, например, о его младшем соратнике по перу и гитаре Башлачеве, у того «под суровой шинелью спит северная страна», «мне кажется, скоро придет весна в одну из северных стран»).

3. Летели с юга птицы…

Юг встречается у ВВ реже, чем остальные части света. Дважды он связан с прилетом птиц:

Стоял июль, а может – март...
Летели с юга птицы...
А в это время Бонапарт
Переходил границу («На стол колоду, господа…», 1968).

Почему ж эти птицы на север летят,
Если птицам положено – только на юг? («Все года, и века, и эпохи подряд…», 1972).

Здесь у юга нет каких-то ярких характеристик – место зимовки.

Однажды юг представляется комфортной, благоприятной территорией (и здесь юг парадоксально сближается с «романтическим севером», потому что и туда, и туда герой Высоцкого стремится в поисках лучшей доли):

Место жительства я себе выбрал на юге,
А места заключенья не нам выбирать. («Моя метрика где-то в архиве хранится…», 1965).

Ну и для полноты картины приведем еще один случай употребления слова с интересным нам корнем:

Это будет так или иначе,
Не скажу когда, но знаю – будет.
Если плачут северные люди,
Значит, скоро южные заплачут («Я вам расскажу про то, что будет…», 1976).

4. На запад идут батальоны…

В 60-е годы Запад у Высоцкого встречается не столь часто. Как правило, он является контекстуально почти «не отяжеленным» направлением:

И вот – по тундре мы, как сиротиночки, –
Не по дороге всё, а по тропиночке.
Куда мы шли – в Москву или в Монголию, –
Он знать не знал, паскуда, я – тем более.

Я доказал ему, что запад – где закат,
Но было поздно: нас зацапала ЧК… («Сгорели мы по недоразуменью…», 1962).

Вот и разошлись пути-дороги вдруг:
Один – на север, другой – на запад, –
Грустно мне, когда уходит друг
Внезапно, внезапно («Вот и разошлись пути-дороги вдруг…», 1968).

В строках, приведенных ниже, есть уже следы экзотико-романтических потенций (см. сочетания «далекие суда», «птицы уносят»):

Словно всё порвалось, словно слышится SOS на далеких судах...
Это птицы на запад уносят любимых. («Вот и кончилось всё, продолжения жду, хоть в других городах…», 1967).

И лишь однажды в шестидесятые Запад соотносится с буржуазной цивилизацией. Она представляется «враждебной», но враждебной оппоненту ролевого героя – «личности в штатском», так что скорее Запад здесь должен рассматриваться в положительном ключе:

Что я к женщинам несдержан
И влияниям подвержен
Будто Запада... («Перед выездом в загранку…», 1965).

Неизвестно почему, но в «военных песнях» Высоцкого, написанных в 60-х, – а их, надо сказать, немало – враг (фашисты) не ассоциируется с Западом. Зато в семидесятые такое отождествление сравнительно частотно:

«Он в землю лег … Лицом на запад и ногами на восток». («Я помню райвоенкомат…», 1970).

Но на запад, на запад ползет батальон,
Чтобы солнце взошло на востоке.

Нынче по небу солнце нормально идет,
Потому что мы рвемся на запад («От границы мы Землю вертели назад…», 1972).

Куда ты? На запад? Вертайся назад! («Ожидание длилось, а проводы были недолги », 1973).

А всё же на запад идут и идут, и идут батальоны,
И над похоронкой заходятся бабы в тылу.

И всё же на запад идут и идут, и идут эшелоны,
А нам показалось – почти не осталось врагов!.. («Сбивают из досок столы во дворе…», 1977).

То есть Запад и фашистская Германия в представленных выше песнях – почти синонимичны. Это, скажем так, узкое понимание Запада. Более широкое – вся европейская цивилизация:

Хитрованская Речь Посполитая,
Польша панская, Польша битая,
Не единожды кровью умытая,
На Восток и на Запад сердитая… («Лес ушел, и обзор расширяется…», 1973).

Или же – США:

Не заманишь меня на эстрадный концерт,
Ни на западный фильм о ковбоях («Не заманишь меня на эстрадный концерт…», 1971).

Ну и странное выражение:

Жены крепко заперты
На цепи да замки,
А на крайнем Западе
Открыты бардаки («Много во мне маминого…», 1978).

Отметим, что запад только здесь имеет определение (позаимствованное, видимо, у севера) – «крайний». А вот если вернуться к Северу, то он назван «суровым» и «дальним».

Итак, Запад у Высоцкого в смысловом плане весьма подвижен, разнообразен: он то оказывается некоторым «бесконнотативным» направлением, то фашистской Германией (чаще всего), то Европой, то Штатами Америки. В любом случае, в большинстве песен Запад враждебен герою, «романтическим ореолом» не окутан и должен рассматриваться как своеобразное «гиблое место». Об этом же в свое время говорили и А.В. Скобелев и С.М. Шаулов: «На Западе, слева, расположена область зла, смерти, ночи»; «Логово зла, берлога, грязь, смрад, болото, могила, смерть – атрибуты Запада» [Скобелев, Шаулов, 1991: 133].

5. Чтобы солнце взошло на востоке

В шестидесятые Высоцкий редко пишет о Востоке. Однажды – тот включен в известную нам экзотико-романтическую «панораму», почти сливаясь – в смысловом, если не сказать «эмоциональном» плане – с тем «акмеистическим» Севером, о котором речь шла выше:

Долго же шел ты в конверте, листок, –
Вышли последние сроки!
Но потому он и Дальний Восток,
Что – далеко на востоке... («Долго же шел ты в конверте, листок…», 1969).

Однажды Восток оказывается спасительной территорией, местом эвакуации:

Но нельзя без чудес –
Аукает
Довоенными лес
Звуками.
Побрели все от бед
На восток,
Певчих птиц больше нет,
Нет аистов. («Небо этого дня – ясное…», 1967).

Однажды – тюремной:

Ты уехала на короткий срок,
Снова свидеться нам – не дай бог, –
А меня в товарный – и на восток,
И на прииски в Бодайбо («Ты уехала на короткий срок…», 1961).

В семидесятые Восток чаще всего связан с Великой Отечественной, являясь «оппонентом» Запада, «Восток безграничен и спасителен» [Скобелев, Шаулов, 1991: 134]. При таком прочтении Восток оказывается своеобразной метонимией России:

«Он в землю лег … Лицом на запад и ногами на восток» («Я помню райвоенкомат…», 1970).

Но на запад, на запад ползет батальон,
Чтобы солнце взошло на востоке.

И от ветра с востока пригнулись стога,
Жмется к скалам отара. («От границы мы Землю вертели назад…», 1972).

Он ушел на восток со своим поредевшим отрядом.

Снова мирное время пробилось ко мне сквозь броню… («Ожидание длилось, а проводы были недолги », 1973).

Растревожили в логове старое зло,
Близоруко взглянуло оно на восток.
Вот поднялся шатун и пошел тяжело –
Как положено зверю – свиреп и жесток. («Растревожили в логове старое зло…», 1976).

Ярче всего отождествление России и Востока проявляется в следующих строках:

Хитрованская Речь Посполитая,
Польша панская, Польша битая,
Не единожды кровью умытая,
На Восток и на Запад сердитая… («Лес ушел, и обзор расширяется…», 1973).

Понятны исторические предпосылки «сердитости» Польши на Россию (очевидно, она не может быть сердита на, например, Китай с Японией и прочее – тоже называемое Востоком). Кстати, тот, «нерусский» Восток тоже встречается у ВВ:

Вот какую притчу о Востоке
Рассказал мне старый аксакал («Полководец с шеею короткой…», 1973).

Получается, что Высоцкий Россию считает частью Востока, соответственно, и себя – не европейцем (вспомним – «…с гипса вчистую стесали азиатские скулы мои…»). Причем Восток – это не только хорошее место, место спасительное (эвакуация), место света (где встает солнце), но и вместе с тем – место заключения.

Добавим к этому обобщающий тезис А.В. Скобелева и С.М. Шаулова, что «Запад и Юг у него <Высоцкого. – В.Г.> постоянно ассоциируются с движением вниз, а Восток и Север – с верхом, левая сторона оказывается почти тождественной западной, а правая – восточной» [Скобелев, Шаулов, 1991: 132].

Итак, если смотреть только в разрезе сторон света, то менталитет Высоцкого (или лучше – героя Высоцкого) оказывается примерно таким: его, как личность сильную, привлекают опасности, территории, расположенные на труднодоступных широтах (как правило, на Севере), суровые природные условия, где можно узнать себе цену, закалить характер, почувствовать вкус торжества над стихией. Налет амбивалентности придается Северу Высоцкого за счет лагерной тематики.

Герой ВВ конфликтует с Западом, если тот – метонимия фашистской Германии. И хотя Запад у ВВ связан еще и с общеевропейской, а также американской культурами, выяснить отношение героя Высоцкого к ним трудно –

слишком мало примеров и неоднозначен контекст (в случае с европейской культурой – скорее приятие, с американской – отторжение, но мы основываемся на единичных примерах).

Юг героем практически «не освоен», упоминания о нём слишком редки, чтобы сложиться в целостную картину.

Ну и Восток (в том числе и тот, где живут «аксакалы») – родина героя, его Россия находится именно на здесь, он чувствует себя азиатом. Восток, как и север, не лишен амбивалентности за счет той же лагерной тематики (а значит, доли «лагерности» не лишена и Россия). Однако чаще всего Восток – это спасительное, светлое место, территория солнца.

А «полутонов» же у ВВ почти нет, нам встретилось разве что «норд-ост подул»…

ЛИТЕРАТУРА

Изотов В.П. «Ой, где был я…»: поэтическая география В.С.Высоцкого // Полифилология-4: Сб. ст. - Орел, 2003. - С. 3-6.

Кормилов С.И. Города в поэзии В.С.Высоцкого // Мир Высоцкого: исследования и материалы. Вып. VI. - М., 2002. - С. 234-272.

Кормилов С.И. Поэтическая фауна Владимира Высоцкого: Проблемы исследования // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. V. - М., 2001. – С. 352-365.

Кормилов С.И. Чужеземные страны в поэзии В. Высоцкого // Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века: материалы третьей междунар. науч. конф. Москва. 17 – 20 марта 2003 года. - М., 2003. - С. 410-432.

Скобелев А.В., Шаулов С.М. Владимир Высоцкий: Мир и Слово. – Воронеж, 1991. - 176 с.

Http://www.vevivi.ru/best/Onimy-Vladimira-Vysotskogo-ref39583.html

М.В. ЗАЙЦЕВА (Орёл)

СЛОВО *ДОЧЬ* И ЕГО ПРОИЗВОДНЫЕ В ТВОРЧЕСТВЕ В.С.ВЫСОЦКОГО

Слово **дочь** и его производные[27] встречаются в творчестве В.С. Высоцкого не реже, нежели другие слова, обозначающие прямое родство. При этом любопытно, что в поэтическом творчестве эти слова практически всегда обозначают, если можно так выразиться, не вполне реальных дочерей. Имеется в виду следующее: все ***дочери, дочурки, дочки, доченьки*** являются героинями сказочных произведений, за исключением песни «Смотрины», где «**дочь** – невеста, вся в прыщах» (не самый симпатичный образ!).

В стихотворении «Запретили все цари всем царевичам…» есть три интересующих нас словоупотребления: «Там три **дочки**, три сестры, три краса-

[27] Словообразовательное гнездо с вершиной **дочь** включает 18 слов, у Высоцкого реализованы только слова **дочь, дочка, дочурка, доченька, дочерин.** Выборка производилась по двухтомному собранию сочинений.

вицы»[28], «Но назвали всех троих **дочек** ведьмами», «Хоть живьём в гроба ложись из-за **доченек**!».

«Она всё же королевская **дочка**» - характеризует король свою дочку, предлагая её стрелку в качестве награды за его подвиг в песне «Про дикого вепря», а царь из песни «Странная сказка» «**Дочь** оставил старой девой».

В цикле песен для фильма-сказки «Иван да Марья» царь «**Дочь** – царевну Аграфену Хочет сплавить поскорей», предлагая тому, кто одолеет Соловья-разбойника «Ну а **дочку** – дак всю целиком!» (при этом прельщая желающих идти «В бой за восемь шестнадцатых царства И за целую царскую **дочь**»).

В стихотворении[29] «В одной державе, с населеньем…» у царя «…конечно, **дочка**» - «Наследная прямая **дочь**», к которой он обращается: «**Дочурка**! На, хоть ты хлебни».

Коллектив сказочных царских дочерей дополняет мифологическая сказочная дочь: «Но царская **дочь** путеводную нить Парню дала» («Нить Ариадны»).

Ряд продолжается басенно-аллегорическим персонажем: «У Жирафов вышла **дочь**» («Песенка ни про что, или Что случилось в Африке»).

Завершает картину тоже не вполне реальный персонаж (во всяком случае, достаточно неопределённый, хотя и ярко характеризуемый), спасаемый героями песни «Шторм»: «Вытащить сукина сына Или там сукину **дочь**»[30].

Напротив, в прозаических произведениях дочери всегда реальны, жизненны.

В повести «Дельфины и психи» («Жизнь без сна») не отмечено ни одного слова из данной группы, равно как и в сценарии «Где Центр?».

В «Романе о девочках» отмечено 8 словоупотреблений, в том числе и притяжательное прилагательное: «Загляни-ка в **дочерины** старые сумочки!».

Вот ещё несколько контекстов: «Они – **дочка** с зятем – альпинизмом увлекаются»; «Жена давно уж не жена, **дочери** – не **дочери**»; «Входит он, как всегда, медленно и молча в камеру, и встает ему навстречу Николай Святенко по кличке Коллега – уголовник и гитарист, наглец и соблазнитель его собственной, хотя и нелюбимой, **дочери**»; «Максиму Григорьевичу хоть и плевать было – с кем его **дочь** и что, но все же пошел он и с Николаем говорил». В пяти случаях говорится о дочери Максима Григорьевича Тамаре, главной героине произведения, дважды о ней и её сестре Ирине, однажды – только об Ирине.

В сценарии «Как-то так всё вышло…» слово **дочь** употреблено пять раз, слово **дочка** – двенадцать раз, и единожды употреблено слово **доченька.** 16 употреблений слов **дочь**, **дочка** обозначают малолетнюю дочь главной

[28] Повторяется дважды

[29] Скорее, если воспользоваться жанровым определением к группе произведений С.А.Есенина, - в маленькой поэме.

[30] Трансформация фразеологизма **сукин сын** – «*Грубое просторечное.* Употребляется в составе бранных выражений».

героини Лены: «Сбагрила **дочку** маме, когда она прекрасно могла жить здесь»; «Я почему-то уверен, что и твоя Лена – великолепная женщина, и конечно она едет к **дочке**, а не куда-нибудь там, потому что она – великолепная мать»; «Лена в комнате убрала чашки, потом машинально прошла вдоль полок и провела пальцем по корешкам книг, потом зачем-то вышла на лестничную площадку, потом обратно, подошла к столу, взяла фотографию **дочки** и улыбнулась»; «На ночь Лена читала **дочери** сказки, и та не хотела засыпать, а все просила: «Дальше!» – но когда Иван-царевич победил Кощея и увез наконец свою невесту, она уже спала и счастливо улыбалась во сне»[31].

Особняком стоит слово **доченька**: «Парни сразу успокоились и запели «**Доченьки**» Вертинского, а вскоре попросили остановиться, расплатились, попрощались и крикнули вслед:

- Привет дочке!».

Следует констатировать, что употребление слова **дочь** и его производных в творчестве Высоцкого уникально (во всяком случае применительно к словам, обозначающим семейно-родственные связи) по своей противопоставленности в поэзии и прозе. Насколько это случайно, судить достаточно затруднительно…

В.П. ИЗОТОВ, В.В. ИЗОТОВ (Орёл)
РЕТРОСКРИПЦИЯ И ОБРАТНОЕ ТЕЧЕНИЕ ВРЕМЕНИ У ВЛАДИМИРА ВЫСОЦКОГО И САШИ СОКОЛОВА[32]

О творческих перекличках Высоцкого и Саши Соколова мы уже писали [Изотов, Изотов, 2011; Изотов, Изотов, 2012].

Ретроскрипции как способа словообразования у Высоцкого нет[33] [Изотов, 1998][34]. Но в его творчестве отмечено новообразование **наоборотный**

---

[31] Один раз этим словом обозначена сама Лена по отношению к её матери: «Бабушка пыталась оторвать внучку от **дочки**, но глаза ее светились радостью, а девочка зацеловывала мать и смеялась».

[32] Настоящая статья посвящена ретроскрипции не только как способу словообразования (слово возникает вследствие обратного написания исходного слова, например: «Это верно, дорогой автор, наш отец служит как раз по этой части, по части неприятностей, но отчего вы обязательно хотите указать на титуле своё настоящее имя, почему бы вам не взять **минодвесп**?» (С.Соколов); **минодвесп** – «псевдоним»; вспомним знакомые с детства имена героев «Королевства Кривых Зеркал», созданные именно этим способом), но и ретроскрипции как принципу текстопорождения (подробнее см. [Изотов, 2012]).

[33] С ретроскрипцией как способом словообразования тесно связан палиндром. В «информационном бюллетене ценителей русского палиндрома» «КУБИКИ БУКВ 11» (от 01.11.99) (редактор В.Рыбинский; Тула) опубликован любопытный материал «Палиндром в жизни Высоцкого». Приводим его с незначительными сокращениями.

«В начале 1978 года журнал «Химия и жизнь» публикует палиндромы Бориса Гольдштейна. Высоцкого эта публикация заинтересовала, он захотел встретиться с автором палиндромов. Вот что вспоминает об этой встрече Б.Гольдштейн в газете клуба ценителей русского палиндрома «Амфирифма» № 8 за 1994 год:

«<…> Долго читаю ему свои палиндромы. <…> Всё это Высоцкий слушает очень внимательно.

- Ну как? Нравится?

- Да, я уважаю вложенный сюда труд!

Он признаёт эффект звуковой симметрии, сам добивается подобного. При сочинении песен он сначала слышит звук, ритм, а потом уже приходят слова. Это как у Пастернака, говорит Высоцкий. Но и у любого поэта так. Вместе вспоминаем: «Приближается звук. И, покорна Щемящему звуку, Молодеет душа».

- Но это Блок, - говорит он.

А я отвечаю, что специально интересовался звуковыми симметриями у Блока и пытался их пародировать в палиндромах.

- Да простит мне Блок, но всё же палиндромы – это не настоящие стихи, - говорит Высоцкий. <…>».

Всё это пришло на ум, когда в начале мая Леонид Андрианов передал мне заметку Всеволода Ковтуна о найденных в архиве Высоцкого 43 палиндромов, возможно, им самим написанных.

Сразу же возникла гипотеза о связи этих двух публикаций: возможно, Высоцкий начал писать палиндромы под воздействием разговора с Б. Гольдштейном?! Немедленно я написал В. Ковтуну и Б. Гольдштейну, а сам начал изучать приведённые строки.

С первого же взгляда было ясно, что строки эти близки по духу творчеству Б. Гольдштейна. С удовлетворением я заметил, что несколько строк повторяют уже давно известные гольдштейновские. Вероятно, Высоцкий обратился к палиндрому не сразу, поэтому и произошло пересечение этих строк, - подумал я.

С каждым днём строки из архива становились всё более похожи на строки Б.Гольдштейна, пока в конце мая не пришёл от него ответ. Б. Гольдштейн узнал свои строки и вспомнил, что подарил их на память Высоцкого по его просьбе. Так стало очевидно, что хотя сам Высоцкий палиндромов и не писал (это подтверждает и анализ почерков, не противоречит этому и письмо, полученное позже от В. Ковтуна), но листок с палиндромами В. Гольдштейна сохранил.

Для нас также интересно то, что из публикации В.Ковтуна мы теперь можем установить, какие именно палиндромы хранил и, возможно, перечитывал Высоцкий. Вот некоторые из них:

- Молот, серп – престолом.
- Полот с огорода, да дорог остолоп.
- Мог Нину Арбенин и не браунингом.
- Умер – и мир ему.
- Молод, и иди идолом.
- Вымой олуха, хулой омыв.
- О, да не по <п>опе надо!
- Не лови, диавол, слов, а иди волен.
- Нам богом быть ты б мог, обман!
- Не убог – от этого буен.

Думается, что палиндромы могли быть близки и понятны Высоцкому именно потому, что в них, как и в его стихах, очень велика афористичность, туго закручена глубина мысли.

Не удивительно, что после смерти Высоцкого многие палиндромисты касаются его жизни и творчества в своих работах:

Владимир Рыбинский

2. В горах

Таи ил, климат,
Нива лавин.
Туманна муть
Ниш, рев вершин.

Утречко к чёрту,
Жару кураж.
Ужели лежу?
Жалко поклаж.

Ад, жажда,
Камень не мак.
Долог голод,
А гор рога.

Лазил, лизал
Золото лоз.
Укором мороку
Сетуй, утес

1989

[примечание В. Рыбинского: «По мотивам песен Высоцкого из фильма «Вертикаль»» - В.И., В.И]

Александр Федулов

Владимир Высоцкий

Вен гитар брат и гнев
Тел маг – Гамлет
Свои окна – гать в омуте лет, умов: Таганкой, о В.С.,
Ты плыл пыт-
кой - кой: йок – йок
Йорик, ё! Секирой
от Х-з-ло-пу-у-ши - по душам… О Душа!
машу - домашу - допишу - уполз Хто?!..
Шел - пахал - плакал - логоклад – алкоголь - лакал: плаха - плешь.
Да-а, пресен вне серпа ад.
Пел, леп:
- Жирап польшой… Ошло - П-париж -
Токио… И Кот
Чёрн - реч-
ки-лик:
До хрипа рапир Ход -
мило туен - неутолим.
О Песнь! о нервов ренонс, ё! п! О
вен гитар брат и гнев
нежен, нежен -
Йошу душой (*)
вечев -
Ой, мой Мио и - Мио, Мио!..
Но… но су-г-рев-вом и м-мимо, мим.
О Мим! Мимо, вверху - сон он,
Ад, Зев - Звезда.

1997

[примечание В.Рыбинского: Йошу – Иешуа – В.И., В.И.]

Борис Гольдштейн

Памяти Высоцког

Гамлет, толп оплот, тел маг,
он дал ноты тон ладно,
дал лабуху баллад,
лады выдал.
Лепил или пел
нот стон –
накал полетел, улетел, оплакан,
потух, утоп…
И не те ныне тени,
идолов тени, и нет Володи.

1980-99-е [Рыбинский, 1999:1-2].

Любопытный факт: в романе М. Одинzа «Володина баллада или рыцарь по имени Высота» (М., 2008) приводятся несколько ретроскриптивных слов, часть из которых придуманы героем – подростком Володей Высоцким: «- Товарищи поэты, а задумывались ли вы хоть иногда об истинном значении столь ценного для поэта понятия: ме-це-нат?.. <…>

<…> И вот с помощью Синевирско-русинского ключа, мецената разоблачил. Ну-ка, задом наперёд это словцо прокрутите-ка… Ага!.. **Танецем,** правильно: танец ем!.. Меценат, таким образом, это – человек, который жив тем, что ест танец!.. И платит за это!.. Он питается искусством, и щедр на его поддержку… Вы представляете: какая энергия слова!..» (с. 367); «Тут Вовка начал алхимничать:

- А Свалява тогда будет… **Авялась**![33].. Непонятно, что таке… Нет, Свалява – лучше, Свалява, она – Свалява и есть… Колесо – оселок: то ли – маленький осёл, то ли - что-то мимо сёл… Годится!.. Гора – **а-рог**: да, а рог-то ещё тот!.. Хлеб – **белх**: нормально, а если кто чёрнх любит?.. Замок и замок – **комаз**, только когда где какое ударение ставить?.. **Комаз** – что-то коматозное, от комы..

- Или лучше – Аз Коммунизма, **ком-аз**! Начало общественного устройства в отдельно взятом замке. Во как!..» (с.367); «Ибо имя Сен-Жермен в обратном прочтении и обозначает – **Немрежнес**, почти как русинский Чахлик Невмерущий, больше известный нам всем – как Кощей Бессмертный: немрущий **Не-Мрежнес**, одно слово!.. Итак, Сен-жермен – **Не-Мрежнес**!.. Великолепно!.. Как и слово «сумрак» в обратном прочтении даёт «**кармус**»…» (с. 500)».

(в значении «выполненный наоборот»): «Препинаний и букв чародей,/ Лиходей непечатного слова/ Трал украл для волшебного лова/ Рифм и **наоборотных** идей («Препинаний и букв чародей...»)[35].

Слово **наоборот** у Высоцкого отмечено 21 раз[36], и в подавляющем большинстве случаев в значении «Совершенно иначе, противоположно чему-либо»: «Вам жизнь покажется **наоборот**» (День рождения лейтенанта милиции в ресторане «Берлин»)[37]; «Хоть, кажется, принято – **наоборот**» (Профессионалы); «Синие, а не **наоборот**?» («Будут и стихи и математика…»); «Летуна самолёт или **наоборот**» («Я ещё не в угаре…»); «Ну а нас – **наоборот**» (Письмо в телевизионную передачу «Очевидное – невероятное» из сумасшедшего дома – с Канатчиковой дачи); «Хотя бы воевали, а то – **наоборот**» («Экспресс «Москва – Варшава», тринадцатое место…»); «Что всё **наоборот**» («Жил-был один чудак…»); «Дальше невозможно <одеваться>, Но – и **наоборот**» («Всё <с> себя снимаю - слишком душно…»); «А на практике у космонавтов все **наоборот**, и крысы у них мрут даже раньше, чем люди, потому что людям дают по 10 ж, а крысам, мышам и преступникам по 40»; «– Да? А почему же это не было кошмаром, когда все было **наоборот**? – пропищал над ухом тонкий голос, но этот голос показался профессору уже противным. – Ну! Ответьте!» (Жизнь без сна (Дельфины и психи)); «– Вот только это – только любимые наши женщины не похожи. Остальное все совпадает, даже странно, а вот они – разные. – Алексей был выпивши, и его потянуло на лирику. – Моя Елена, Ленка моя – всё **наоборот**» (Как-то так всё вышло…); «И не возвращался опять скоро. А **наоборот**, года через четыре – и то хорошо, что по здоровью сактировали»; «**Наоборот**, кажется, что все – друзья и рады тебя видеть»; «И совсем не загрустил он оттого, что грозило ему от двух до семи по статье 206 «б» Уголовного кодекса, а даже как будто и **наоборот** – чувствовал себя спокойнее и лучше»; «Да, мог бы он сейчас ее удивить красноречием, но стояла она так близко и так странно глядела на него, что он намерение свое литературное оставил, а **наоборот** даже – притянул ее к себе, задрожал телом своим, и душой конечно, и выдохнул одно» (Роман о девочках).

Трижды слово употреблено в значении вводного слова «В противоположность сказанному или ожидаемому; напротив»: «– Что с вами? В наши планы это не входит. Мы не собираемся делать с вами ничего подобного. **Наоборот**, скорее мы хотели бы вас приобщить, так сказать… Но надо же сначала извиниться!» (Жизнь без сна (Дельфины и психи)); «У него, **наоборот**, всё сложно»; «Там она, **наоборот**, всё знала» (Как-то так всё вышло…).

И только единожды слово употреблено в «ретроспективном» значении «В обратном, противоположном направлении, с обратной, противоположной

---

[34] Ретроскрипции у Соколова посвящена статья [Изотов, 2011].

[35] Слово **наоборотный** отмечено у А. Вознесенского: «Париж, как ты **наоборотен**!»; слово **наоборотно** отмечено у Е. Евтушенко: «Всё наколдованное не случилось, / а получилось – **наоборотно**»; у С. Соколова: «И в чём-то – были бы правы, ибо словообразование «чернильный мешок каракатицы», употреблённое мною **наоборотно**, звучало довольно по-арамейски»

[36] По двухтомнику под редакцией А.Е. Крылова

[37] Повторяется трижды

стороны»: «Жизнь для него пошла наоборот» («Однажды я, накушавшись от пуза…»)[38].

Обратное течение чего-либо отмечено, пожалуй, в трёх произведениях Высоцкого.

В «Детской поэме» есть фрагмент, описывающий старт космического корабля:

Пристегнулись, а затем:
Десять... Девять... Восемь... Семь...
Ждёт корабль, конец проверке
Бортовых его систем.

Стихотворение о космонавтах начинается строкой «Я первым смерил жизнь обратным счётом…».

Поэма о дне без единой смерти начинается словами «Часов, минут, секунд – нули».

Наконец, стихотворение «С.Я. Долецкому посвящается» завершается строкой «Так старейте назад, дорогой!», т.е. живите жизнь от старости к молодости.

В романах и эссе Саши Соколова нет упоминания об обратном течении жизни[39].

ЛИТЕРАТУРА

Изотов В.В. Ретроскрипция в произведениях Саши Соколова // Лексикографические аспекты творчества Высоцкого: [коллективная монография]. – Орёл, 2011. – С.33-34.

Изотов В.П. Окказионализмы В.С.Высоцкого. Опыт словаря. – Орёл, 1998. – 85 с.

Изотов В.П. Текст как ретроскрипция // Система і структура східнослов´янських мов. Вып. 5. Київ, 2012. – С.114-122.

---

[38] Во всяком случае такое значение просматривается – хотя бы фоном.

[39] В романе С.Соколова «Палисандрия» отмечены три фрагмента, в которых ретроскрипция так или иначе присутствует.

«Оставьте, какой там астрал. Я говорю об элементарном зеркале. Вы когда-нибудь обращали», сказал нотариус, «обращали ли вы», он сказал, «вы внимание», выговаривал адвокат, «на собственное», подчёркивал он, «отражение в зеркале? Или **еж елакрез в еинежарто еонневтсбос ан еинаминв илащарбо ен адгокин ыв**?».

Поскольку речь идёт о зеркале, то и фраза соответственно зеркально выворачивается, хотя полного совпадения исходной фразы и фразы-отражения нет. Исходная фраза: «Вы когда-нибудь обращали внимание на собственное отражение в зеркале?». Фраза-отражение: «Вы никогда не обращали внимание на собственное отражение в зеркале же?».

Ещё два фрагмента связаны с описанием процесса наоборотного произнесения речи.

«Местами я впадал в несусветности, вдохновенно бредил, и голос мой диаметрально менялся. Я глаголил в обратном порядке, на вдохе, не – из, но – вовнутрь, отчего теснившиеся в плотном теле переживания не находили исхода и буйствовали – и душили. По той же причине революционно менялся порядок слов в моих фразах и букв – в словах: первые становились последними, последние – первыми, а средние так и оставались посредственными. Услышав меня в тот час, Вы, верно, подумали бы, что мной овладели бесы или что я овладел новой группой мёртвых наречий и мучусь их оживить. И в чём-то – были бы правы, ибо словообразование «чернильный мешок каракатицы», употреблённое мною наоборотно, звучало довольно по-арамейски»; «Затем, улюлюкая, хохоча, гримасничая и портя воздух в лучших традициях средневекого рыцарства, меня возвели обратно на подиум и заставили читать речь в обратном порядке».

Изотов В.П., Изотов В.В. Новообразования-плюративы Высоцкого и Саши Соколова // Лексикографические аспекты творчества Высоцкого: [коллективная монография]. – Орёл, 2011. – С.28-30

Изотов В.П., Изотов В.В. В.С.Высоцкий и Саша Соколов: некоторые переклички // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2011-2012 гг.: сб. науч. тр. – Воронеж, 2012. – С.240-246.

Рыбинский В. Палиндромы в жизни Высоцкого // КУБИКИ БУКВ 11. Информационный бюллетень ценителей русского палиндрома. – Тула, 01.11.1999. – 2 с.

С.А. КОШАРНАЯ (Белгород)

ТРАНСФОРМАЦИЯ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ В ПОЭЗИИ В. ВЫСОЦКОГО (НА МАТЕРИАЛЕ РЕПРЕЗЕНТАНТОВ КОНЦЕПТА «СУДЬБА»)

В последние два десятилетия появилось достаточно большое количество исследований, посвященных изучению творчества В. Высоцкого (отметим, что первоначально в «высоцковедении» преобладала литературоведческая направленность, но в последние годы резко возросло количество работ, имеющих собственно лингвистический характер). Появились и монографии о его творчестве, и лексикографические издания – В.И. Новикова, В.П. Изотова, Н.М. Рудник, А.В. Скобелева, С.М. Шаулова и др. Тем не менее, научно-лингвистическое освоение творчества поэта все еще находится в стадии становления.

В. Высоцкий жил в эпоху, когда сознание и мышление людей было сковано рамками официальной идеологии, поэтому не всегда можно было свободно выразить свои мысли буквально, поэтому язык поэзии В. Высоцкого – это своеобразный «эзопов язык советской эпохи». И немаловажную роль здесь играл выбор поэтом языковых средств.

Объектом исследования стали стихотворения В. Высоцкого, которые мы рассматриваем как единое поэтическое пространство, представляющее индивидуально-авторскую картину мира. Предметом изучения являются культурные концепты, репрезентантами которых являются не только отдельные лексические единицы, но и фраземы (в их традиционном или преобразованном виде), функционирующие в текстах В. Высоцкого.

Поскольку в нашей работе мы рассматриваем фразеологические единицы как вербализации концептов, то мы привлекаем к анализу фоновые, культурологические сведения. При этом мы исходим из того, что концепт представляет собой когнитивную единицу ментального мира человека, отражающую его опыт познания окружающей действительности и закреплённую посредством языковых единиц.

Концепт познаётся через анализ его языковых репрезентаций, но эта ментальная единица не существует изолированно, она функционирует в сфе-

ре языка наряду с другими лингвистическими единицами. Большинство исследователей справедливо полагают, что концепт представляет собой структуру, складывающуюся из различных исторических слоев, исходя из чего концепт предстаёт как динамичное образование, а его эволюция с необходимостью отражается в его структуре.

Языковая единица (слово, фразеологизм и т.д.), репрезентирующая концепт, представляет его не в полном объеме, но, выступая как имя концепта, подобно «иконке», обеспечивает доступ к «файловому содержанию». Однако имя концепта - это не единственный знак, который может актуализировать концепт в сознании человека. И здесь мы разделяем взгляды Н.Ф. Алефиренко, Ю.С. Степанова и других исследователей, полагающих, что в описании концепта следует идти от внутренней формы к современному наполнению концепта, в нашем случае – от традиционного представления к осмыслению его содержания в поэзии В. Высоцкого, поскольку понятия, образы, представления в индивидуально-авторской картине мира могут подвергаться варьированию и трансформироваться.

Тем больший интерес представляют для концептуального анализа фразеологические единицы, имеющие в своем составе ключевые слова культуры. Заметим, что, по нашим наблюдениям, чаще всего поэт использует русские фразеологизмы, соотносимые с ключевыми концептами культуры, что неоднократно отмечалось исследователями.

В частности, одним из фразеологически «разработанных» концептов в поэзии В. Высоцкого является концепт «Судьба» – один из важнейших концептов русской культуры. Несмотря на кажущуюся универсальность данного понятия, в русском сознании веками складывалось самобытное представление о судьбе. Понятийное содержание концепта «Судьба» в русском языковом сознании – «сверхъестественная сила, предопределяющая события жизни человека, а также моменты его рождения и смерти».

Тема судьбы, рока является одной из философских доминант русской поэзии в целом, и творчество В. Высоцкого не является здесь исключением (об этом свидетельствуют такие стихотворения автора, как «Песня о судьбе» и др.), то есть в поэтической картине мира В. Высоцкого концепт «Судьба» является ключевым и неразрывно связан с концептами «Жизнь и «Смерть». Представление о жизни как отмеренном времени и смерти как урочном часе соотносит концепт «Судьба» с образом жизненного пути: судьба – это жизненный путь человека от рождения до смерти, причём он изначально задан.

Структура концепта в картине мира В. Высоцкого, на первый взгляд, вполне традиционна: ядро концепта представлено лексемами *судьба*, *жребий, участь, удел, доля*: «***судьба людей швыряет*** *как котят*» («Лекция о международном положении»); «*Седой* ***Нептун судьбу решает нашу****...»* («Мы говорим не «штормы», а «шторма»»), «*видно,* ***жребий мой*** *таков*» («Вратарь»). «*И я боюсь, давлю в себе мерзавца, -/ О,* ***участь беспокойная моя***! («Во мне два Я – два полюса планеты»); «*А* ***мне удел от бога дан****.../*

А, может, тоже в Магадан/ Уехать с другом заодно» («Мой друг уехал в Магадан»); «*Я **б не хотел такой** веселой **доли** - / Уметь не видеть, сердце отключать*» («Про йогов»).

То есть судьба предстает как нечто определяемое свыше и данное по рождению.

В целом, структура ядра концепта «Судьба» (оно репрезентировано лексемой *судьба*) в поэтической картине мира В. Высоцкого выдерживается в рамках традиционных представлений: соединяет и нечто данное по рождению, и высшую силу.

При этом *рок* – это не просто судьба, а *злая судьба*, что также традиционно для русского сознания: «***Клеймо** на лбу **мне рок с рожденья выжег***» («Мой Гамлет»). Таким образом, здесь актуализируется сема «предопределённость». Единство понятий «судьба», «время», «смерть» воплощается в тексте в сопряжении номинаций *судьба* и *рок*.

Лексема *фортуна* в преобладающем авторском употреблении также реализует узуальное значение – «счастливая судьба, случайное счастье»: «А *Время подскакало, и **Фортуна улыбалась***» («Пожары»); *«Ставь **фортуны колесо** поперек,/Мы про штормы знаем все/ наперед»* («Свой остров»).

Тем не менее, в поэзии В. Высоцкого слово *судьба,* его синонимы и ФЕ, включающие указанные номинации, встречаются не только в традиционных, но и в нетрадиционных, окказиональных «контекстах». С точки зрения трансформаций нас интересуют, прежде всего те, в которых ярко выражено индивидуально-авторское начало. Следует отметить, что в окказиональные метафоры и символы *судьбы* встречаются достаточно редко. И все же можно привести ряд примеров подобных трансформаций образа.

«*Я ни в тыл не просился, / Ни **судьбе под подол***» («Песня о погибшем лётчике») – здесь мы, с одной стороны, наблюдаем характерную для русской фольклорной картины мира персонификацию образа судьбы, а с другой – индивидуально-авторское осмысление Судьбы как матери, обусловливающее поведение лирического героя при встрече с судьбой. Таким образом, в поле концепта «Судьба» включен новый элемент – образ матери как оберегающей, защищающей, укрывающей от бед женщины. Основания для персонификации очевидны: это и грамматическая соотнесенность слова с женским родом, и концептуальная связь судьбы с актом рождения: человек, согласно традиционным представлениям, приобретает свою судьбу в момент рождения, в то же время функция рождения напрямую связана с образом матери. Автор достигает этого посредством трансформации разговорного фразеологизма *сидеть под подолом* (см., например, *сидеть под подолом – Арх., Пск.* Не проявлять самостоятельности, во всём подчиняться женщине (жене, матери) [СРНГ 28: 116]): *судьбе под подол*.

Традиционный фразеологизм *делить пополам* (судьбу, радость, беду, хлеб и т.д.) *с кем-либо* означает «делить жизненный путь, радость и горе», но в стихотворении В. Высоцкого употреблен глагол *резать* – «разделять целое на части острым орудием», в результате чего происходит переосмысление традиционного образа: «с кем-л. вместе идти наперекор судьбе, сов-

местно бороться с предопределённостью»: «*Бывал я там, где и другие были, /Все те, с кем* ***резал пополам судьбу***» («Летела жизнь»).

Неприятие поэтом ханжески «правильной» жизни реализуется в ироническом параллелизме *судьба – монахиня*: «*Ты* ***судьбу в монахини постриг***…» («Свой остров»). Здесь имеет место и факт персонификации образа, и употребление фразеологизированного оборота *постричь в монахи (монахини)*, ср. ФЕ *постричься в монахи* – перен. «жить, как монах, в строгости исполняя все обряды религии, службы, посты и избегая всяких удовольствий».

Сам факт персонификации судьбы не является исключительным, но выбор «персонификаторов» отражает индивидуальное видение мира автором и реалии жизни поэта: *Но вот* ***Судьба и Время пересели на коней****,/ А там –* ***в галоп****,* ***под пули в лоб****…* («Пожары»), где судьба ассоциирована с наездником, всадником; «*Я как-то* ***влил стакан вина для храбрости в Фортуну –/ С тех пор ни дня без стакана****, еще* ***ворчит она****…*» («Песня о судьбе»). Оборот *ни дня без чего-л.* означает настоятельную потребность в чем-либо. В данном случае автором создан персонифицированный образ фортуны-алкоголички.

В ряде контекстов поэт изменяет традиционную коннотацию образов. В частности, лексема *фортуна* может утрачивать культурную коннотацию удачливости, везения, выступая как синоним слова *судьба*: «*Век свободы не видать* ***из-за злой фортуны****!*» («Серебряные струны»). Арготический фразеологизм *век свободы не видать* в данном контексте усиливает авторскую коннотацию.

Разрушает поэт и традиционную семантику ФЕ *колесо фортуны*, ставя лирического героя не в пассивную позицию жертвы или баловня фортуны, но отводя ему активную роль «вершителя» собственной судьбы: «*Ну а мы уже на свалке –/* ***В колесо фортуны палки/ Ставим*** *с горем пополам*» («Мистерия хиппи»).

Трансформирующий контекст создает автор, используя разговорные и даже грубо-просторечные ФЕ (*показать зад* – «отвернуться»): *«Мы плетемся наугад,/* ***нам фортуна кажет зад****,-/ Но ничего –* ***мы рассчитаемся с фортуной****!»* («У нас вчера с позавчера…»).

Индивидуально-авторским «ходом» является персонификация, олицетворение рока: «*Пусть* ***рок оказался живучей***» («Марш аквалангистов»); «***Рок процедил через губу****: / «Снять со скуластого табу/ За то, что видел он в гробу/ Все панихиды и поминки*» («Памяти Василия Шукшина») (ФЕ *процедить через губу* – авторский аналог фраземы *процедить сквозь зубы* (*разг.*) – «проявляя высокомерное или неприязненное отношение, сказать, произнести невнятно сквозь стиснутые зубы»); «***Клеймо*** *на лбу* ***мне рок с рожденья выжег***» («Мой Гамлет»).

В последнем – ФЕ *выжечь клеймо (на лбу)* исторически связан с реальным актом клеймения преступников, откуда еще одно известное выражение: «у него на лбу (на лице) написано». Данный фразеологизм употребляется в отношении человека, чье состояние, выражение лица, другие признаки ясно свидетельствуют о его характере, склонностях, намерениях, переживаниях.

Однако исторически указанные выражения имели дословный смысл. Варварский акт клеймения существовал издавна у многих народов. В древнем Риме клеймению подвергались преступники. По свидетельству историка XVII века Котошихина, людям, замешанным в «Медном бунте», «…клали на лица на правой стороне признаки, разжегши железо накрасно, а поставлено на том железе Буки (название буквы «Б»), то есть бунтовщик, чтобы был до веку признатен». Императрица Елизавета указом от 1746 года ввела клеймение уже на лбу, чтобы преступники «от прочих добрых и не подозрительных людей отличны были». От этого же обычая расправы с преступниками посредством выжигания клейма пошли выражения *заклеймить позором (презрением)* и слово *прожженный – прожженный плут, мошенник* и т.п. Наложение клейма и штемпельных знаков на лице было упразднено лишь в 1863 году, после отмены крепостного права [См. об этом: http://www. 3slovary.ru/ publ/ puteshestvie_v_slovo/vozniknovenie_frazeologizma/ 3-1-0-165].

Исходя из вышесказанного, рок в данном контексте: «***Клеймо*** *на лбу* ***мне рок с рожденья выжег***» выступает в качестве не просто судьи, но того, кто пытается обозначить для окружающих преступное начало в человеке (ср. народное выражение *Бог шельму метит*). Поскольку лирический герой данного текста является прецедентным образом («Гамлет» В. Шекспира), то в данном случае лирический герой вбирает в себя не только авторские черты, но и тип самого персонажа с его склонностью к самобичеванию и с установкой на самоуничтожение. Однако в отношении рока, по-видимому, реализуется именно авторское начало.

В контексте нашей работы заслуживает внимания и авторские символы – репрезентанты концепта «Судьба».

Так, одним из частотных является здесь образ коня: *«Ах,* ***гривы белые судьбы****! –/ Пред смертью словно хорошея,/ По зову боевой трубы/ Взлетают волны* ***на дыбы****, –/* ***Ломают выгнутые шеи***» (аллюзивно здесь возникает и традиционный фольклорный образ *белогривого коня*) («И я сочувствую слегка…»); «*Чуть помедленнее,* ***кони****, чуть помедленнее!/ Вы тугую не слушайте плеть!/ Но что-то* ***кони*** *мне попались* ***привередливые****,/ И дожить не успел, мне допеть не успеть*!» («Кони привередливые») и др.

Таким образом, судьба ассоциирована в творчестве В. Высоцкого с норовистым, но все же подчиняющимся кнуту ездока конем. То есть налицо – попытка ухода от темы фатальности.

Судьба лирического героя предстает и в образе пса («*За мною* ***пес – Судьба моя****…*»), ср. также: «*Посажен на литую* ***цепь*** *почета <…>/ Я перетру серебряный* ***ошейник/*** *И золотую* ***цепь*** *перегрызу,/ Перемахну забор, ворвусь в репейник,/ Порву бока – и выбегу в грозу!*» («Когда я отпою и отыграю…»). *Золотая цепь* – вариант *золотой клетки*: слава, официальное признание, которые, гарантируя золотые и серебряные атрибуты, имеют своим условием приручeнность – цепь и ошейник.

В образе пса-судьбы находит отражение внутренняя неустроенность, неудовлетворенность официально непризнанного автора. Псу, в отличие от

волка, достойного пули, постоянно угрожают цепь и намордник, волк может отважиться пересечь любые флажки, пес – разве что махнуть через забор в репейник. Все эти противоречивые качества: конь, пес, волк, пьянчуга и т.д. – слиты, соединены в авторском художественном концепте «Судьба».

Тем не менее, в целом, символика судьбы в творчестве поэта вбирает в себя ряд традиционных образов:

Судьба – антропоморфное существо	*Ты судьбу в* ***монахини*** *постриг;* ***Рок процедил через губу****; Но вот* ***Судьба и Время пересели на коней***; *Видно с колоколен, / Как* ***печатает шаги судьба*** и др.
Птица – судьба	*Это* ***птица Гамаюн*** */ Надежду подаёт;* ***А напротив – тоскует-печалится, / Травит душу*** *чудной* ***Алконост****;* ***Птица Сирин*** *мне радостно скалится – / Веселит, зазывает из гнезд…*
Животное – судьба	*За мною* ***пёс*** *– Судьба моя; Я пожал ему ногу, как руку судьбы; Ах,* ***гривы белые судьбы****!* и др.
Путь – судьба	***Дорога****,* ***дорога*** *поперёк земли; все* ***судьбы-пути*** */ На этой высотке скрестились; За что мне эта злая, / Нелепая* ***стезя****; И все же, брат, трудна у нас* ***дорога*** и др.
Вода-судьба	*Высмотрю* ***как в зеркале****, что с тобой; отраженье свое увидал в* ***полынье****; я уже отраженья не вижу.*
Звезда – судьба, указатель жизненного пути	*Вот снова упала, и я загадал - / Выйти живым из боя; Я верю в* ***нашу общую звезду****; Где же* ***наша звезда****?; Так свою жизнь я поспешно связал /* ***С глупой звездою*** и др.

Таким образом, периферия концепта, которую репрезентируют индивидуально-авторские «приращения», не только конкретизирует традиционные представления, но и вбирает в себя образы, наделяющие концептуальное поле «Судьба» рядом новых признаков.

Актуальным компонентом концепта «Судьба» в поэзии В. Высоцкого, как и в фольклорной традиции, является его связь с понятием *жизнь*, а потому остановимся подробнее на символе дорога, поскольку это, пожалуй, самый традиционный символ судьбы, и в качестве его репрезентанта частотен фольклорный оборот *путь-дорога*.

«Понятию жизни как судьбы, пути которой таинственны и неисповедимы, противостоит концепт жизни как *пути*, ведущего к пункту назначения. Как и судьба, путь представляет жизнь как целостное, хотя и делимое на этапы, образование, но в отличие от судьбы, человек начинает свой жизненный путь не в момент рождения, а с первой развилки и первого выбора. Судьба снимает с человека ответственность за прожитую жизнь, путь, напротив, ее возлагает… На судьбу часто жалуются, …на путь сетовать не пристало. Если свою судьбу имеет всякий человек, то в терминах пути принято говорить о жизни людей науки и искусства и всех тех, кто идет к значительной и позитивной цели» [Арутюнова, 1994: 312].

В произведениях В. Высоцкого концепт «Судьба» как *путь* жизни человека («жизненный путь») реализуется в следующих лексемах: *путь, дорога*, *стезя, стерня,* обнаруживающих различную сочетаемость: *четыре четверти пути* («Натянутый канат»)*, путь длинен и долог, мне путь один, путь*

прорубать, судьбы-пути скрестились; *дорога трудна, земляные дороги души моей* («Надо с кем-то поссорить кого-то…»)*; злая, нелепая стезя; палачова стерня* («Когда я об стену разбил лицо и члены…»). В некоторых произведениях поэта значение «жизненный путь» прочитывается в контексте развернутой метафоры (текст как метафора) (например, *путь* по канату*; путь прорубал ты отцовским мечом*). Именно со словом *путь* связывается мысль о нравственном долге и сознательностью жизненного выбора человека.

Е.В. Андриенко отмечает, что *путь* тесно связан с *судьбой* как предначертанием, силой, которая избирает человека независимо от его воли, но требует активизации воли самого человека в том же направлении [Андриенко, 2007: 178]. Слово же *дорога* не включает такого компонента смысла: «*И все же, брат, трудна у нас дорога*..» («Милицейский протокол»). *Стезя,* в силу книжности и устарелости, практически утраты прямого значения, имеет более сложное, чем просто «события жизни», то есть более «высокое» содержание. Так, в стихотворении «Тот, который не стрелял» *стезя* героя приводит его к осознанию многих непростых вещей, над которыми задумывались далеко не все его современники, к пониманию происходящего на новом уровне: «*За что мне эта злая, / Нелепая* ***стезя****?*».

Образно-символическое значение в фольклоре приобретают многие понятия, сопутствующие концепту «Судьба» в его символическом представлении как пути. Прежде всего, это перекрёсток. Мифологизация перекрёстка имеет место в народной культуре. *Кресты, распутье, перепутье, росстань (росстани), развилка* – это опасное место, где является всякая нечисть, совершаются магические действия, хоронят «заложных» покойников [Черепанова 2005: 193]. Ёмкий образ перекрёстка как пункта и момента выбора, слома каких-то жизненных ситуаций, перелома судьбы характерен художественной картине мира В. Высоцкого: *«На каких ты сейчас* ***перепутиях и перекрестках****»* («Если где-то в глухой, неспокойной ночи…»). В стихотворении «Лежит камень в степи» автором используются традиционные фольклорные, сказочные, «формулы»: *«Кто* ***направо пойдёт*** *–/ Ничего не найдёт,/ А кто* ***прямо пойдёт*** *– / Никуда не придёт,/ Кто* ***налево пойдёт*** *– / Ничего не поймёт/ И ни за грош пропадёт».* Эти строки вызывают в памяти картину В. Васнецова «Витязь на распутье». Однако сказочные формульные зачины завершаются индивидуально-авторскими «разрешениями», при этом в последнем случае используется известный ФЕ *пропасть ни за грош*, однако само его применение в данном контексте можно отнести к трансформациям.

Образ судьбы-дороги может приобретать под пером автора и новое осмысление в контексте современных реалий: «*Там* ***трассы судеб*** *и мгновенный наш век –/ Отмечены в виде невидимых вех*» («О знаках зодиака»). *Трасса* (как дорога судьбы) соотносится не только с проложенным кем-то маршрутом (мотив заданности пути), но и с предначертанием неба, которое предопределяет все судьбы, все пути и потому осмысляется в данном стихотворении как сводный «гороскоп» человечества.

Мотив судьбы как пути тесно связан с образом русла, что предопределяет концептуальную связь «Судьба» – «Вода», нашедшую отражение в ми-

фологической и фольклорной картинах мира народа, что имеет место и в поэтической картине В. Высоцкого: *наша **жизнь как речка потечет**; **по речке жизни** плавал.* Универсальность использования воды в качестве атрибута гаданий о судьбе актуализирует понятийную связь образа с ведовством. В славянских корнях ***вод-а*** и ***вод-ить*** можно усмотреть факт разошедшейся полисемии, где лексема вода репрезентировала вторичное – метафорическое – значение, что хорошо коррелирует с образом русла как пути и с выражением концептуальной связи «Вода – Судьба» и с чем были связаны обрядовые гадания «по воде»: *Наклонюсь над озером / ивою, ивою – /* ***Высмотрю, как в зеркале, –/ что с тобой.*** («Плач»). Отражающая водная поверхность в данном тексте выступает как семиотический знак границы двух миров. Как отмечает О.А. Черепанова, водная поверхность, зеркало, в которых можно видеть отраженный, перевернутый мир, – это «зазеркалье», другая реальность, окно в запредельный мир [Черепанова 2005: 72].

Концептуальная связь «Вода» – «Судьба» проявляется и в предложении *«расплескалась **судьба** без остатка»* («Я скольжу по коричневой плёнке»), где судьба предстает как некое жидкое вещество, налитое в чашу. Однако здесь имеет место авторская семантическая трансформация устойчивого оборота: аллюзивно в сознании читателя здесь актуализируется образ чаши, которую предстоит испить, и оборот *чаша судьбы*, однако в данном случае *чаша* (судьбы) *расплескалась*: *расплескать* – «разлить, разбрызгать по какому-н. пространству (жидкость)», то есть возникает образ потерянного времени, усилий и т.д., а словосочетание *расплескалась без остатка* указывает на конец жизненного пути. Кроме того, в данном тексте имеет место параллелизм: «чаша судьбы – сосуд с алкоголем», что можно считать характерным для автора образом.

Таким образом, даже фрагментарный анализ показывает, что в художественном мире В. Высоцкого образ судьбы реализует двунаправленный характер: с одной стороны, это подчиненность судьбе в силу смертности человека, при этом особая трагичность состоит в том, что лирический герой умирает, не успев выполнить своего предназначения; а с другой – герои произведений В. Высоцкого активно противодействуют этой силе судьбы, пытаясь управлять ею и даже идти наперекор, то есть концепт «Судьба» в поэтической картине мира автора, как правило, лишен момента фатальности. Об этом свидетельствует и тот факт, что при достаточно высокой частотности слова *судьба* в поэзии В. Высоцкого лексема *рок* встречается всего лишь 3 раза, 1 раз употреблено прилагательное *роковой*. Думается, это отнюдь не случайно и свидетельствует о том, что поэт не был фаталистом и активно противостоял всему, что шло вразрез с его внутренними установками. И это естественно для такого остросоциального автора, каким был В. Высоцкий. А потому и в этом ключе необходим полномасштабный анализ трансформированных и индивидуально-авторских фразеологизмов, функционирующих в текстах В. Высоцкого, что мы рассматриваем как перспективу дальнейшего исследования его творчества. Данные языковые факты ценны не только сами по себе, но и тем, что они являются определенными знаками,

служащими не только приметой авторского идиостиля, но и выражающими его человеческую позицию.

ЛИТЕРАТУРА

Андриенко Е.В. Между тоской и свободой. Концепты русской культуры в поэзии В.Высоцкого. – Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 2007. – 208 с.

Арутюнова Н.Д. Истина и судьба // Понятие судьбы в контексте разных культур. – М.: Наука, 1994. – С. 302-316.

СРНГ – Словарь русских народных. Вып.28. Подель – Покороче. – СПб, 2003. – 400 с.

Черепанова О.А. Культурная память в древнем и новом слове: исследования и очерки. – Санкт-Перебург: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2005. – 239 с.

А.Е. КРЫЛОВ (Москва), И.В. ШУМКИНА (Самара)

«ВЫСОЦКИЙ. СПАСИБО, ЧТО ЖИВОЙ»
Об этимологии крылатого выражения

Один из центральных вопросов фразеологической науки - это вопрос образования новых фразеологических единиц. До сих пор нельзя однозначно назвать критерии, которым должна соответствовать фраза, чтобы остаться в языковой памяти народа.

Цель настоящего доклада - проследить и зафиксировать рождение в публицистической речи зимой 2011–2012 гг. крылатого выражения. Речь пойдёт о случае, когда новая крылатая фраза образуется на основе другой фразеологической единицы.

1.

Очевидно, что источником названия кинофильма, вынесенного в заглавие нашей работы, явилась строка из песни В. С. Высоцкого ***Скажи ещё спасибо, что живой***. Данная строка, в свою очередь, есть результат обыгрывания поэтом поговорки ***Скажи спасибо, что жив остался***. Эта поговорка со значением «благодарность судьбе», судя по всему, окончательно сформировалась в советскую эпоху. Стоит отметить, что употребляемое в поговорке слово *спасибо* (буквально: «Спаси Бог») [Даль Толковый] вытеснило в это время родственные ему выражения, такие как: «благодари бога», «хвала Господу», «слава Спасителю» и др. В советских словарях слово *спасибо* лишилось религиозного оттенка [Ожегов, 1960: 50], что отразилось и на смысле поговорки. Это и дало возможность Высоцкому обыграть возникшую обезличенность в финале песни «Кому сказать спасибо, что живой?»[40].

[40] Необходимо заметить, что языковая игра в **том** контексте времени имела свой особый смысл, и даже содержала идеологическую подоплёку: публицистика была наполнена благодарностями в адрес «родной коммунистической партии», а также «лично товарища генерального секретаря», денно и нощно заботящихся «о благе трудящихся». В крайнем случае за бытовые удобства следовало благодарить местное руководство.

В основе поговорки лежит фразеологизм ***скажи (скажите) спасибо***, который впервые был зафиксирован словарём А. И. Фёдорова в 1995 году в качестве «выражения чувства радости, облегчения, удовлетворения и т. п.» [Фёдоров, 1995: 240], хотя он и имеет более раннее происхождение. Тот же Фёдоров привёл примеры его употребления, относящиеся не только к «довысоцкому» периоду XX века, но и к веку предыдущему[41]. Отметим, что ещё в собрании В. Даля зафиксирована такая пословица: «Побьют, так скажи спасибо за науку (...*что ума дают*)!» [Даль Пословицы].

Современная различные модификации поговорки «Скажи спасибо, что жив остался», как станет очевидно в дальнейшем, функционируют в разговорной и публицистической речи поныне. Например, она встречается у С. А. Кузнецова (1998) в числе иллюстраций к слову *пофартить* [Кузнецов, 1998].

Итак, выражение, на котором основан рефрен шуточной песни Владимира Высоцкого «Подумаешь - с женой не очень ладно...», на наш взгляд, следует рассматривать как частный случай упомянутых языковых единиц - фразеологизма и поговорки[42]. Отметим, что цитаты из песни Высоцкого от исходной поговорки принципиально отличает форма прилагательного *живой* и отсутствие при ней глагола (*остался*, *вернулся* и т. п.).

Песня была написана поэтом в 1969 году, но на авторских публичных концертах не исполнялась. Сохранились только три её домашние фонограммы, одна из которых (с автоцензурным текстом для кино) была обнаружена лишь почти через двадцать лет после ухода поэта [см.: Высоцкий, 2000: 52–62]. Поэтому песня в начале 1980-х (после смерти Высоцкого) числилась среди не очень распространённых.

Судя по всему, и в наше время - на рубеже XX –XXI вв. (пика цитирования Высоцкого!) - песня, несмотря на её CD-издания, так и не стала популярной. Об ограниченной её распространённости могут свидетельствовать и довольно редкие примеры использования строчек из неё в газетных публикациях. Так, нами было зафиксировано всего 6 контекстов[43] употребления строки «Скажи ещё спасибо, что живой», а также её финальной модификации в заголовках газет:

> ***Скажи ещё спасибо, что живой.*** О фильме про известного рок-музыканта (Газ. 2008. 18 июля);
>
> ***«Скажи ещё спасибо, что живой...»***. Человек упал ночью в яму, и его спасли случайные прохожие (Заря Урала. 1993. 30 сент.);
>
> ***Скажи ещё спасибо, что живой!*** Обзор теленедели; из зрительского письма (Изв. М. 1996. 15 дек.);
>
> ***Спасибо, что живой***. В подъезде найден новорожденный мальчик (Моск. правда. 1999. 27 мая);
>
> ***Кому сказать спасибо, что живой***. О войне в Чечне (Заря Урала. 2003. 22 февр.);

[41] Впоследствии эти же примеры перекочевали в другие словари (иногда с исходной опечаткой).

[42] По непроверенным данным, существует также китайская поговорка: «если тебе дали палкой по голове — скажи спасибо, что жив остался».

[43] Напомним, что в данном исследовании, как во всех наших предыдущих работах, цитаты в статьях о Высоцком и о его творчестве нами изначально в качестве источников цитирования не учитываются.

Кому сказать спасибо, что живой? О трагедии в Беслане (Моск. комсомолец. 2004. 8 окт.).

(Попутно отметим парадокс: цитируемой строкой из юмористической песни стала единственная отнюдь не шуточная её строка.)

Мы решили посмотреть на относительную частотность употребления исходной поговорки и цитат из песни поэта на рубеже веков. Благодаря электронной базе [Пресса 1994–2002] мы выявили около 1470 контекстов использования в одном предложении сочетаний слов *скаж*[44] (*сказ**) *спасибо*.

Из них только лишь 15 внутри текстов статей содержат аналоги поговорки «[Скажи(-*те*)] спасибо, [что] жив(-*ой*; -*ая*, -*ы*; *жить*; *в живых*) остался(-*ась*, -*ись*; *вырвался*; *приехала*)» и её синонимы (*...не убили*; *...не рак*; *...не спидом*; *...вообще сели* [на самолёте]).

В то же время трансформированные **песенные** цитаты в том же объёме текстов базы встретились только в соотношении 4:15 к **поговорке**. Из этих 4-х песенных цитат - 3 (кроме одной заголовочной, известной нам ранее) расположены непосредственно в текстах статей:

Скажи спасибо, что живой. «Тут Победа, а ты с гангреной. Скажи спасибо, что живой» (Без подп. Опорно-двигательная система // Автопилот. 1999. 15апр.);

Скажите спасибо, что живой. «Родители с трудом сдержали слезы. “Скажите спасибо, что живой”, — шепнул кто-то отцу...» (Дружина О. Когда врачи по частям собрали выпрыгнувшего... // Факты. Киев, 2000. 24 июня);

Спасибо, что живой. «Как говорится, спасибо, что живой. // Лучше собраться так, чем не собираться вообще» (Без подп. Как известно, киевская русскоязычная поэзия... // Зеркало недели. Киев, 2002. 11 февр.).

В остальных случаях это: либо идиома *скажи спасибо*; либо это же словосочетание, но в прямом своём значении; либо те же слова, просто стоящие недалеко друг от друга. По преимуществу идиома *скажи спасибо* действительно выступает в тех значениях, что приведены в словаре А.И. Фёдорова.

Кроме того, случаев цитирования иных строк песни поэта нами обнаружено не было, - что тоже указывает на малую популярность текста-источника.

2.

1 декабря 2011 года состоялась всероссийская премьера художественного фильма «Высоцкий: спасибо, что живой». Этот показ сопровождался массированной (можно сказать, агрессивной) рекламной кампанией, начавшейся в ноябре на главном государственном телеканале и за его пределами.

Название теперь уже ставшего известным кинофильма, безусловно, базируется на строчке из песни Высоцкого. Отметим, что она звучит в конце фильма, тем самым вместе с названием киноленты образуя композиционную рамку. Её текст должен нести основную смысловую нагрузку, поскольку, по замыслу авторов, сюжет всего фильма строится на борьбе поэта за жизнь.

Становясь названием киноленты, строчка Высоцкого претерпевает существенную трансформацию: происходит редукция фразы за счёт усечения

[44] В электронной оболочке *Cros*, которую использует база, астериск (*) подразумевает любое окончание слова.

глагола *скажи* и частицы *ещё*. Однако эта трансформация не только структурная - вся конструкция перестаёт быть императивной и уже не воспринимается как призыв поблагодарить высшие силы за то, что живёшь (несмотря на все злоключения судьбы). Фраза из названия «Высоцкий. Спасибо, что живой» и есть благодарность (лирического героя фильма) за спасение. Это соответствует сюжету фильма. Как видим, происходит определённая буквализация выражения. Другой смысловой слой фразы-заглавия - это благодарность зрителей и слушателей, обращённая к судьбе и к самому поэту, который для многих продолжает жить в своём творчестве.

С ноября 2011 года выражение, судя по интернет-публикациям, приобретает большую популярность. В первую очередь фраза употребляется в качестве заглавия к статьям, посвящённым **непосредственно фильму** - анонсам, рецензиям. Интересен тот факт, что уже в таких публикациях выражение предстаёт в трансформированном виде:

Высоцкий. Спасибо, что в Петербурге. Первый показ фильма состоялся в Петербурге (http://www.baltinfo.ru/2011/11/28/Vysotckii-Spasibo-chto-v-Peterburge-243987: 28.11.11);

Высоцкий. Спасибо, что Безруков. Анонс фильма (http://www. newsinfo.ru/ articles/ 2011-12-01/ Vysotsky/ 766906/: 1.12.11);

Высоцкий. Спасибо, что жил. Амурская молодёжь оценила великого барда и артиста (Амур. правда. 2011. 2 дек.);

Спасибо, что в гриме. Оценки блогеров (Рус. репортёр. 2011. 5 дек.).

Как видим, заглавия статей отражают моменты, связанные с фильмом - место первого показа, имя актёра, основную интригу (*в гриме*).

Рецензии на фильм, как правило, отрицательные, что видно уже из названия публикаций:

Спасибо, что пипец (http://kino.gunm.ru/news/spasibo_chto_pipec/2011-11-29-111: 29.11.11);

Высоцкий. Спасибо, что не дожил
(http://www.mk.ru/culture/article/2011/11/30/648234-vyisotskiy-spasibo-chto-ne-dozhil-video.html: 30.11.11);

Спасибо, не живой (Огонёк. 2011. 5 дек.);

Спасибо, что неживой (http://www.beriki.ru/2011/12/12/spasibo-chto-nezhivoi: 12.12.11);

Высоцкий. Спасибо, что не налгали (http://www.odnako.org/magazine/material/show_14655 /: 13.12.11) и т. п.

Самым распространённым приёмом явилось обыгрывание второй части фразы: *живой* - *неживой* - *не дожил* (*жил*; см. выше). Яркий пример обыгрывания встречен нами в тексте одного блогера:

«*Видимо, такая режиссёрская задумка - назвать фильм "Высоцкий. Спасибо, что ЖИВОЙ" и создать такого НЕЖИВОГО Высоцкого*» (http://www.irecommend.ru /: 10.12.11).

Главной интригой фильма было **имя актёра**, сыгравшего главную роль, - эдакий секрет полишинеля, поскольку публикации 2009 года сплошь пестрели заголовками типа «Безруков готовится сниматься в роли Высоцкого». Надо сказать, что у Безрукова уже к моменту съёмок фильма сложилась

определённая репутация артиста, которому «подвластны» любые роли - от участкового до Христа. Кроме того, им к моменту съёмок уже были сыграны роли двух других величайших русских поэтов - Пушкина и Есенина. Над этим неоднократно зло шутили. Выход фильма про Высоцкого спровоцировал очередную волну иронических публикаций в адрес «незаменимого» актёра. Нам они интересны тем, что в них обыгрывается название киноленты:

Спасибо, что смешной. Актёры МХТ на капустнике зло шутили над С. Безруковым, который не пришёл на праздник (Твой день. 2012. 17 янв.);

Спасибо, что не стал. Сергей Безруков отказался сниматься в видеоролике в поддержку премьер-министра, кандидата в президенты РФ Владимира Путина (www.echomsk.spb.ru: 16.02.12);

«Страсти Высоцкого» или «Спасибо, что Христос». О сходстве двух фильмов с участием Безрукова (Киносфия. 2012. 27 февр.).

Как видим, только в последнем примере речь идёт о конкретном кинофильме. Нельзя не отметить и серию фотопародий на актёра, в которых он с помощью монтажа предстаёт в роли (обличии) разных известных политиков и музыкантов, а в подписях при этом обыгрывается название кинокартины:

Мао. Спасибо, что живой; ***Леннон. Спасибо, что живой***; ***Хендрикс. Спасибо, что живой***; ***Моррисон. Спасибо, что живой***; ***Кобейн. Спасибо, что живой***; ***Джексон. Спасибо, что живой***; и др. (http://oper.ru/news/read.php?t=1051609273: 4.12.11).

Очевидно, перед нами тенденция привязки фразы к конкретному лицу. (Так же, например, происходит с газетными материалами о мореплавателе Дж. Куке, за которыми «закрепились» строчки из известной песни Высоцкого [См.: Шумкина, 2009: 153].)

Выражение ***Высоцкий. Спасибо, что живой*** используется и в контекстах, посвящённых **киноискусству вообще** — другим кинофильмам, кинопремиям и проч.

Например:

Однофамильцы Холмсы. Спасибо, что живые. О новых фильме и сериале (http://ria.ru/authors/20120106/533858131.html: 6.01.12);

Гагарин. Спасибо, что первый. В Подмосковье снимается фильм о главном космонавте планеты «Гагарин. Первый в космосе» (Изв. 2012. 18 янв.);

«Орёл». Спасибо, что пришёл. О кинопремии «Золотой Орёл»: на вручение кинопремий ходят только номинанты и «вручатели». (Моск. изв. 2012. 30 янв.);

Спасибо, что живая. Выходит фильм о голливудской звезде (Рос. газ. 2012. 1 февр.);

Спасибо, что Бекмабетов! Тимур Бекмабетов стал лучшим российским продюсером (http://7days.ru/article/topnews/593980: 8.02.12);

Гувер: спасибо, что живой. Снят фильм о легендарном директоре ФБР (Моск. новости. 2012. 21 февр.);

НИКА-2012. Спасибо, что в Москве. Объявлены номинанты (Трибуна. 2012. 11 марта);

Спасибо, что Кличко. В кинотеатрах начинается показ фильма о знаменитых боксёрах (http://like.lb.ua/events/2012/03/14/5652_klichko.html: 14.03.12);

Спасибо, что в кино. На экраны кинотеатров выйдет долгожданный фильм спустя почти год после уже забытой премьеры (Рус. репортёр. 2012. 19 марта).

Как уже было сказано, такую распространённость названию киноленты обеспечила массированная реклама, где фильм был представлен как «прорыв года». Данные контексты уже говорят о постепенном отрыве фразы от своего источника.

Однако наибольший отрыв обнаруживается в публикациях, не имеющих отношения ни к данному фильму, ни к киноискусству как таковому. В первую очередь обращают на себя внимания статьи, посвящённые **известным политикам**, которым угрожала или продолжает угрожать какая-либо опасность:

Навальный. Спасибо, что живой. Молодому политику следует себя поберечь, если он хочет остаться в живых (http://cuamckuykot.ru/navalny-thank-you-for-living-2676.html: 7.12.11);

Тимошенко. Спасибо, что жива. Известную женщину-политика пытались отравить в тюрьме (Моск. изв. 2012. 18 янв.);

Путин. Спасибо, что живой. О покушении на премьер-министра и кандидата в Президенты (http://echo.msk.ru/blog/oreh/863102-echo/: 27.02.12).

Как видим, в таких публикациях сохраняется и то значение фразы, которое она имеет в фильме. Подобное использование может наблюдаться по отношению не только к известным личностям, но и **к любым людям**, **населению всей страны** и даже, например, для описания перспектив **конкретной фирмы**:

Динамо-Днепр: Спасибо, что живые. На стадионе мирового уровня была давка (http://football.sport.ua/news/152205: 19.03.12);

Спасибо, что живые! Об отношении в России к пассажирам междугородных автобусов (http://liveangarsk.ru/auto/news/20120311/spasibo-chto-zhi: 11.03.12.);

Спасибо, что живые! Самая напряжённая предвыборная кампания в стране закончилась без социальных потрясений (Жизнь. 2012. 7–13 марта);

ICQ. Спасибо, что живая! Об истории и будущем компании ICQ (http://www.3dnews.ru/offsyanka/ 621706/: 20.12.11).

Благодаря трансформированию выражение потенциально может «обслужить» **тематически разнородные** газетные материалы. Как, например, в следующих публикациях, посвящённых событиям в культуре:

Blast Fest. Спасибо, что брит-поп! О московском рок-фестивале (http://www.daymusic.ru/reports/3468: 23.12.11);

Бергер. Спасибо, что еврей. Записки из немецкой психбольницы художника Бергера (http://polit.ru/article/2012/03/10/bb100312/: 10.03.12).

* * *

Как видим, перед нами разные стадии перехода фразы в разряд крылатой единицы, постепенно расширяющей поле для своего применения. Конечно, для обретения статуса **крылатого** названию киноленты ещё предстоит подкрепить его во времени, но потенция рассмотренного выражения видна уже сегодня:

- в тексте-источнике фраза занимает сильную в плане запоминания позицию (название);

- фраза, несмотря на короткую историю своего существования, уже используется в контекстах, посвящённых общественно-политическим событиям, не связанным со своим источником;

- фраза помещается в сильные текстовые позиции - заголовки;

- фраза активно трансформируется, обыгрывается (заменяются начало и конец выражения, это подчёркивает его семантический центр - *Спасибо, что...*);

- многочисленные трансформации одного из компонентов порождают серийность.

Итак, в русской речи в настоящий момент одновременно функционируют:

- фразеологизм ***скажи(-те) спасибо***, рождённый не позднее чем во вторую половину XIX века;

- одна из его устойчивых форм, поговорка ***Скажи спасибо, что жив остался***;

- ходячая цитата из стихотворения Высоцкого ***Скажи ещё спасибо, что живой*** (1990-е) и вариант цитаты из того же стихотворения ***Кому сказать спасибо, что живой?*** (2000-е);

- потенциально крылатое выражение [***NN.***] ***Спасибо, что живой*** (зима 2011–2012 гг.), которое восходит к названию кинофильма (премьера - декабрь 2011).

Ряд приведённых выше примеров, в которых отсутствует первая часть составного выражения (*NN*), даёт возможность спрогнозировать в дальнейшем полное её отмирание.

И ещё об одном прогнозе, но на этот раз касающемся самого песенного стихотворения - источника фразы. В связи с возвращением в российское общественное сознание православия, а в язык - религиозной лексики, смысл всех вариантов выражения (исходного, песенного и кинематографического) может вновь измениться. И тогда стихотворение, потеряв в новейших условиях заложенный в него смысл, рискует стать для новых поколений ещё менее понятым - и остаться в творчестве Высоцкого произведением второго или даже третьего ряда.

ЛИТЕРАТУРА

Высоцкий В. Тексты и редакции, не публиковавшиеся ранее / Подгот. к публ. и коммент. А. Е. Крылова // Мир Высоцкого: исслед. и материалы. Вып. IV. - М., 2000. – С. 52-62.

Даль В.И. Пословицы русского народа. [Любое изд.]. Раздел «кара - признание - покорность»:

Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. [Любое изд.].

Кузнецов С. А. Большой толковый словарь русского языка. СПб.: Норинт, 1998. - 1536 с.

Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка. М., 1960.

[**Фёдоров А. И.]** Фразеологический словарь русского литературного языка: В 2 т./ Под ред. А. И. Фёдорова.- Новосибирск: Наука, 1995. Т.2. – 395с.

Шумкина И. В. Песенные цитаты в современной газетной речи // Вестн. Самар. гос. ун-та. Гуманитар. сер. 2009. № 1.

Пресса 1995–2002 / электрон. ресурс. [М.]: НПК «Кронос-информ», [2003]. — [2,5 млн ст.].

Д.А. ПОПКОВА (Белгород)

ПРИЁМЫ ЯЗЫКОВОЙ ИГРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ В. ВЫСОЦКОГО

Понятие «языковая игра» в современной лингвистике рассматривается с двух точек зрения. С одной стороны, языковой игрой можно считать любое поэтическое творчество, в котором автор «играет» со словом, используя различные средства выразительности (метафоры, эпитеты, сравнения, оксюмороны и т.д.). Такой подход приравнивает понятия «языковая игра» и «поэзия». При более узком рассмотрении «языковая игра» становится частью поэтического творчества, определенным приемом построения текста и выражения авторской мысли. Предметом исследования в нашей работе является языковая игра как способ сочетания различных лингвистических механизмов, организующих творчество В.С. Высоцкого.

Как отмечает биограф поэта В.И. Новиков, в творчестве В.С. Высоцкого игровые возможности черпаются из недр самого языка: «Высоцкий с самого начала был склонен к лингвистической рефлексии, то есть к наблюдениям над самим устройством языка, над связью слова и значения, речи и поведения. Заметим сразу, что остроумие Высоцкого постоянно претворялось на речевом уровне: ни одной остроты, идущей «мимо» языка, мы у него не найдем» [Новиков, 2010: 178]. Действительно, такая *лингвистическая рефлексия* пронизывает всё творчество В.С. Высоцкого.

Многие произведения поэта словно рождаются из одной фразы или даже одного слова, которое разворачивается в цельную картину нашей жизни. Лингвистическая игра у В.С. Высоцкого основана на поэтическом переосмыслении различных языковых фактов. Мы выделили несколько вариантов такого переосмысления, создающих, с одной стороны, лингвистическую неповторимость творчества поэта, а с другой – тонкий социально-философский подтекст.

1. К первой большой группе относится такой вариант языковой игры, который основан на обыгрывании политических лозунгов и речёвок.

Не покупают никакой еды -
Все экономят вынужденно деньги:
Холера косит **стройные ряды**,
Но люди вновь **смыкаются в шеренги** «Не покупают никакой еды…»).

Отличительной чертой творчества В.С. Высоцкого является переосмысление идеологических штампов. Такой прием позволяет автору создать в тексте особую атмосферу своего времени и, в какой-то степени, выразить свою оценку происходящего. Именно наличие оценочного компонента в текстах В.С. Высоцкого является, в частности, той причиной, которая создает конфликт дискурса власти и дискурса поэзии.

2. Второй тип языковой игры представлен фактами народного творчества (паремийного комплекса), осмысливая которые В.С. Высоцкий создает своеобразный моральный кодекс своего современника, противопоставляет категории «хорошо-плохо»:

По речке жизни плавал честный Грека
И утонул, иль рак его настиг.
При Греке заложили человека,
А Грека - «заложил за воротник».

Данный текст В.С. Высоцкий строит на основе известной детской скороговорки, узнаваемой за счет слов *Грека, речка (река), рак…* Смысл текста определяется многозначностью включенных в него лексем. Уже в первой строке В. Высоцкий задает определенный нравственный конфликт, противопоставляя лексему *честный* и «читаемый» в строке фразеологизмом *плыть по течению.* Основа конфликта определяется семантикой глагола *заложить*, который, с одной стороны, выступает как жаргонизм со значением «донести на кого-либо», с другой стороны, как элемент фразеологизма. Поэт осмысливает проблему нравственности человека, противопоставляет изначально доброе и честное внутреннее Я приобретенным под влиянием различных фактов качествам.

3. Следующая группа лингвистических механизмов основана на обыгрывании прецедентных текстов. Такой прием часто используется В.С. Высоцким для раскрытия философских основ жизни. Идейный смысл использования прецедентных текстов раскрывается только при сопоставлении текстов В.С. Высоц-кого и произведений, из которых автор «заимствует» фразу, мотив, образ. В рамках данной статьи мы не имеем возможности остановится на каждом случае прецедентности подробно, поэтому приведем лишь некоторые примеры: ***Есть всегда и стол, и кров*** */В этом лучшем из миров,/Слишком много топоров /В этом лучшем из миров… (В.С. Высоцкий «Есть всегда и стол, и кров»)* - *Помертвело чисто поле;/Нет уж дней тех светлых боле,/Как под каждым ей листком* ***Был готов и стол, и дом*** *(И. Крылов «Попрыгунья Стрекоза»); Скучно каждый вечер слушать речи./У меня - за вечер по две встречи,-/Тот и другой - не прост./Трудно часто переодеваться -/Значит, мне приходится стараться,-/****Вот, вот ведь в чём вопрос!*** *(В.С. Высоцкий «Все с себя снимаю…»)* - ***Быть или не быть, вот в чем вопрос.*** *Достойно ль Смиряться под ударами судьбы, Иль надо оказать сопротивленье И в смертной схватке с целым морем бед Покончить с ними? (В. Шекспир «Гамлет» Акт 3, сцена 1. Монолог Гамлета)*

4. В творчестве В.С.Высоцкого есть еще одна лингвистическая особенность – использование слов-стимулов и имен собственных, которые позво-

ляют описать реалий современной поэту жизни (традиционные для советского народа бытовые обряды, факты действительности, о которых писали в газетах и говорили по телевидению): «*В белье плотной вязки», «Наши помехи эпохе под стать», «Всё с себя снимаю – слишком душно», «Посещение музы».* Например:

Наши ***помехи эпохе под стать****.*
Все наши страхи причинны.
Очень собаки нам стали мешать,
Эти бездомные псины.

Поводом к написанию данного произведения послужила статья И. Шатуновского «Во дворе злая собака», опубликованная в газете «Правда». Так, размышляя о «вреде» бездомных собак, В.С. Высоцкий выходит на более глубокий философский уровень осмысления жизненных позиций.

5. Следующая группа лингвистических фактов, участвующих в создании своеобразия поэтической речи В.С. Высоцкого, представлена фразеологическим комплексом русского языка. Произведение В.С. Высоцкого может быть построено на одном фразеологическом сочетании, разворачивая сюжет которого, автор выражает свою мысль:

Я был душой дурного общества,
И я могу сказать тебе,
Мою фамилью, имя, отчество
Прекрасно знали в КГБ («Я был душой дурного общества»).

Другой способ использования фразеологического механизма – употребление данных сочетаний как вспомогательных при раскрытии авторской идеи, часто В.С. Высоцкий актуализирует внутреннюю форму фразеологизма:

И сон повис на потолке
И распластался.
Сон в руку ли? И вот **в руке**
Вопрос остался.

Я вымыл руки - он в спине
Холодной дрожью.
Что было правдою во сне,
Что было ложью? («Дурацкий сон как кистенём…»)

Таким образом, мы выделили пять групп лингвистических механизмов, сочетая которые, В.С. Высоцкий достигает ассоциативного воздействия на адресата. В творчестве поэта очень мало произведений, построенных на одном приёме языковой игры («Я был душой дурного общества»). Как правило, в одном произведении лингвистические механизмы переплетаются, накладываются друг на друга, образуя единое поэтическое целое. Одним из примеров такого построения, на наш взгляд, является текст *«В белье плотной вязки…».* Это произведение, созданное в 1979 году, описывает суровую новогоднюю ночь 1979 года. За основу стихотворения В.С. Высоцкий берет реальный факт, что подтверждается архивными записями: «У многих остались в памяти

сильные холода, охватившие европейскую часть СССР зимой 1978-1979 годов.<…>Так, например, в Москве 30-31 декабря температура ночью опускалась до -36,5° и -36,7° соответственно (абсолютный минимум температуры для Москвы за весь период инструментальных наблюдений составляет -43°)» [Электронный ресурс: http://meteoweb.ru/ar012.php].

Напряженная ситуация с погодными условиями передается автором через такой прием языковой игры, как обыгрывание фраз-стимулов. Знакомый каждому человеку прогноз погоды предстает в произведении в новом качестве:

В центральных районах
В квартирах - плюс восемь,
На кухне - плюс десять,
Палас - как каток.

В кульминации стихотворения авторский юмор постепенно перерастает в иронию, созданную за счет актуализации внутренней формы фразеологического сочетания - *тянуть на себя одеяло:*

Не нашёл сатана денька -
Всей зимы ему мало,
Так напакостил в праздник точь-в-точь!
Не тяни же ты, Наденька,
На себя одеяло
В новогоднюю ночь!

В тексте фразеологизм употреблен как словосочетание, каждый из компонентов которого выражает своё прямое значение: в доме холодно, жена перетягивает одеяло у мужа, чтобы согреться. Но в подтексте стихотворения за бытовой тематикой явно просвечивается другая, остросоциальная тема. Она раскрывается, если рассмотреть фразеологизм, означающий «действия в ущерб интересов другого человека для достижения своей выгоды». Такое толкование относится уже не к семейной жизни лирического героя, а, скорее, к отношениям более официального характера, таким как власть – народ. Хватит ли у советского человека сил, чтобы отстоять свои права на достойную жизнь? Этим вопросом задается уже не лирический герой, а сам автор:

Где надо - мы ловки:
Все прем к себе в улья,-
А ну, интересно,
Пойдем напролом?

Фразеологизм *идти напролом,* означающий в данном контексте желание добиться справедливости, не считаясь с трудностями и препятствиями, завершает стихотворения, оставляя его финал открытым.

Таким образом, на примере этого стихотворения мы рассмотрели возможности такого приёма, как языковая игра. Лингвистические механизмы, сочетаясь, выводят читателя через ассоциации на новый идейный уровень понимания. Произведение наполнено приметами времени (есть указание на дефицитные товары – финская, венгерская, арабская мебель), что делало его близким современникам автора, а тонкий социальные подтекст, построенный за счет умелого использования такого механизма языковой игры,

как обыгрывание фразеологических сочетаний, делает произведение актуальным и для читателя XXI века.

ЛИТЕРАТУРА

Высоцкий В.С. Больно мне за наш СССР…: [стихотворения]. – СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2012 – 127 с.

Новиков В.И. Высоцкий. – 6-е изд. – М.: Молодая гвардия, 2010. – 474с.

Суровая зима 1978/79 гг. на Европейской части СССР // Архивы погоды. - Режим доступа: http://meteoweb.ru/ar012.php

А.В. ПРОКОФЬЕВА (Магнитогорск)

ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЕ ЕДИНИЦЫ КАК ТЕКСТООБРАЗУЮЩИЙ ФАКТОР В СТИХОПЕСНЯХ В. ВЫСОЦКОГО К К/Ф «БЕГСТВО МИСТЕРА МАК-КИНЛИ»

В. Высоцкий мастерски использует семантический потенциал фразеологических единиц (ФЕ), которые в его произведениях не только играют роль изобразительно-выразительного средства, но и участвуют в передаче базовых текстовых категорий: информативности, членимости, связности, проспекции и ретроспекции, пространственного континуума, модальности. «Фразеологические соцветия» [Намакштанская…, 1997: 197], коими насыщены стихопесни поэта, создают подчас богатую смысловую полифонию. Способность выполнять текстообразующие функции у фразеологизмов зависит от многих причин: семантики, частоты употребления, жанровой принадлежности, погружения в контекст, характера трансформаций, расположения в сильных текстовых позициях, как то заголовок, зачин, рефрен, концовка и т.д.[45]

Прокомментируем данное явление на некоторых примерах из стихопесен к к/ф «Бегство мистера Мак-Кинли (1975). В 9-ти песнях мы насчитали 187 ФЕ[46]. Из них всего лишь одна номинативная ФЕ *маленький человек* функционирует в составе заголовка «Баллада о *маленьком человеке*», проспективно характеризуя главного героя по его социальному статусу. Однако эта единица является концептуальной для всего цикла песен. Именно бытие маленького человека, и не только мистера Мак-Кинли, описывается в сценарии и в песнях: скромный учитель Кокильон, игрок футбольной команды «Медведи», уличный певец – это всё маленькие люди; маленький человек завидует манекенам и мечтает об оружии… Маленький человек во многих его ипостасях стоит в центре творчества В. Высоцкого, в этом отношении Высоцкий верен классической традиции. Но! Сама ФЕ *маленький человек* встречается лишь в 2-х (пусть даже и знаковых) стихопесняхкинофильма.

[45] См. Прокофьева А.В. «Текстообразующие функции фразеологических единиц в поэзии В. С. Высоцкого» / Диссертация на соискание учёной степени кандидата филологических наук. – Волгоград, 2002.

[46] Автор придерживается широкого подхода к объекту фразеологии.

В данном случае срез фразеологической картины мира В.Высоцкого не совпадает со срезом поэтической.

Однако чаще фразеологизмы в текстах поэта многофункциональны.

ФЕ *земной поклон и склонить колени*, объединённые общей семой ‘благодарность’, мотивируют зачин и концовку и выражают одну из сквозных подтем «Баллады о Кокильоне»: признание человечеством заслуг учёного, открывшего коллоидальный газ. В этом же тексте в качестве реккурентных (повторяющихся, используемых для связи фрагментов) функционируют *ФЕ до дна* (добраться) и *Истина в вине*: «Три дня он развлекался игрой на пианино, / *На* самом *дне* в сухом *вине он истину искал*…» и «Душа его просила и плоть его хотела / *До истины добраться*, до цели и *до дна*»[47]. Заметим, что микротема «пьянство», задаваемая ФЕ *Истина в вине,* сведена до одного эпизода и во всём тексте не разворачивается. Фразеологизм здесь служит средством создания текстовой ретроспекции, иронично отсылая читателя к отдельным, характерным, увы, для многих учёных (но не для Кокильона) средствам поиска научной истины.

В стихопеснях к к/ф ФЕ активно используются для выражения текстовой модальности. В широком смысле слова модальность включает в себя тональность и оценочность текста [Матвеева, 1990: 27–29], а также (добавим от себя) оценку физического или психического состояния человека, поведенческую или социальную оценку, которые выражаются посредством коннотативных сем ФЕ.

Расположение в зачине «Песни Билла Сиггера» модальной ФЕ *Вот это да!* с семантикой удивления задает не только тональность стихотворения, но и содержит определенную проспекцию: речь в тексте, очевидно, пойдет о каком-либо неординарном событии. В дальнейшем это подтверждается.

В «Балладе о маленьком человеке» описание существования определенных этапов бытия *маленького человека* не раз завершается ФЕ-этикетными формулами приветствия, произносимыми на разных языках: «Салют! День добрый! Хау ду ю ду!»Употребление последних обусловлено замыслом автора, желающего показать интернациональный характер проблем маленького человека: «Сколько вас на нашем тесном глобусе / Весело работает локтями!» Погруженные в общий ситуативный контекст, эти ФЕ приобретают несвойственную им ироническую коннотацию и не выполняют своей задачи – создавать положительную текстовую тональность.

ФЕ-библеизм *блудный сын* не только выражает концептуально-тематическую доминанту стихопесен «Песня Билла Сиггера» и «Мистерия хиппи», но и выступает как связующее звено между ними: «Каких дворцов / Он господин, / Каких дворцов / *заблудший сын*?» («Песня Билла Сиггера»); «Мы рвём – и не найти концов. / Не выдаст чёрт, не съест свинья. / Мы – сыновья своих отцов, / Но *блудные мы сыновья*» («Мистерия хиппи»). При этом наблюдается контаминация двух идиом: *заблудшая овца* и *блудный сын*.

[47] Примеры цитируются по: Высоцкий В. Собрание сочинений: В 2-х т. / Под ред. А. Е. Крылова. – Екатеринбург: ТОО «У-Фактория», 1997.

Сбежавший из своего времени блудный сын Мак-Кинли неожиданно оказывается в одной упряжке с заблудшими детьми другой эпохи – хиппи.

Однако эти современные молодые «нигилисты» в изображении М. Швейцера и В. Высоцкого пугают Мак-Кинли, «голое, тотальное, отбойное отрицание» [Кастрель, 1999:124] выражается не без помощи ФЕ с ярко выраженной экспрессивно-эмоциональной окраской: *рвать концы, (узы) не найти концов, чёрт не выдаст, свинья не съест, к чёрту, на нуль свести, на всю катушку, на все сто, до фонаря, в раже, содом и гоморра, колесо фортуны, ставить палки в колёса, с горем пополам*. В последнем случае перед нами опознаваемый, характерный для В. Высоцкого пример тройной контаминации: «Ну а мы уже на свалке – *В колесо фортуны палки / ставим с горем пополам*». Н. С. Уваров, анализируя данную трансформу, определяет её значение следующим образом: «с большим трудом мешаем превратностям своей судьбы» [Уваров, 2007:528]. Представляется, что парадоксальность данного утверждения создаёт в концовке трагический подтекст: молодые люди, отрицая всё и вся, тем самым намеренно отворачивают от себя удачу. Лексема «на свалке», первоначально воспринимаемая буквально в соответствии с реалиями сюжета, начинает ассоциироваться с компонентом ФЕ-публицистическим штампом *на свалке истории*: в текст посылается субъективная переменная смысла: бездумное яростное отрицание опыта отцов приводит к в конечном итоге и к отторжению жизненных установок самих блудных детей, их бунт обречён.

В «Балладе об оружии» ФЕ *фига в кармане* в качестве опорной не только мотивирует один из эпизодов, но и вместе с ФЕ-составным термином *спусковой крючок* принимает участие в формировании концептуальной доминанты:

Гляди – вон тот ханыга –
В кармане денег нет,
Но есть в *кармане фига* –
Взведенный пистолет.

Мечтает он об ужине
Уже с утра и днем,
А пиджачок обуженный –
Топорщится на нем.

И с ним пройдусь охотно я
Под вечер налегке,
Смыкая пальцы потные
На *спусковом крючке*.

Эпизод состоит из трех строф, которые содержат микротему «один из представителей *маленьких людей*». В. Высоцкий намеренно выделяет этот текстовый фрагмент, используя в качестве актуализатора внимания форму повелительного наклонения глагола со значением восприятия «гляди», указательную частицу «вон» и указательное же местоимение «тот». В эпизоде

происходит и смена форм числа местоимения: форма мн. ч. *Они* вытесняется формой ед. ч. – *он*. Верный своему излюбленному кинематографическому приему, поэт словно выхватывает из толпы *маленьких людей* отдельных ее представителей. Так, один из эпизодов «Баллады…», состоящий всего из двух строф, завершается ФЕ *стать человеком*: «Напрасно, парень, за забвеньем ты шаришь по аптекам, – / Купи себе хотя б топор – и *станешь человеком*!»

Пресуппозиция первой строки эпизода создает микротему «безволие маленького человека»: не в силах справиться с трудностями, он ищет спасение в яде и наркотиках. Позитивный выход из данной ситуации видится опять же в покупке оружия (в контексте эпизода это топор – аллюзия на Ф. М. Достоевского), которое позволит *маленькому человеку* стать *большим человеком*: срабатывает прием смысловой контаминации, при котором происходит наложение семантики ФЕ *большие люди* на семантику ФЕ *стать человеком*. Сигнификативная сема ‘лишенный власти’ фразеологизма *маленький человек* сменяется семой ‘облеченный властью’

Тематическая доминанта «Баллады…» – «Оружие – единственное средство защиты маленького человека». ФЕ *фига в кармане* употребляется в эпизоде и во всем тексте один раз и является опорной единицей эпизода. В составе данного фрагмента происходит возвращение компоненту *карман* его исходного значения, в дальнейшем В. Высоцкий не раз еще обратит внимание на эту деталь; в результате в тексте наблюдается сведение ФЕ на уровень символа. Исполняя гимн оружию, поэт постоянно возвращается к образу взведенного спускового крючка в кармане, тем самым поддерживая общее напряжение стихотворения.

Профессионализм *спусковой крючок* не зафиксирован как ФЕ, однако дополнительная смысловая нагрузка в контексте стихотворения дает нам право считать его таковой. Кроме того, это словосочетание обладает определенной социальной коннотацией, ибо в сознании людей оно ассоциируется с опасностью: взведенное оружие обязательно должно выстрелить. Именно эта ФЕ вводит сквозную подтему: «Из всех видов огнестрельного оружия самым доступным для маленького человека является маленькое оружие: пистолет, винтовка, автомат, ручной пулемет». Недаром ФЕ *спусковой крючок* повторяется в тексте четыре раза: «Смыкая пальцы потные / На *спусковом крючке*»; «Синеют пальцы потные / На *спусковом крючке*»; «Одно нажатье пальчика / На *спусковой крючок!*»; «…И мальчиками с пальчиками / На *спусковом крючке!*». Акцентировка внимания именно на этой детали пистолета не случайна. ФЕ *спусковой крючок* и *фига в кармане* объединяет общая контекстуальная сема *опасность*. В свою очередь, эти ФЕ и ФЕ *маленький человек* объединяет общая тематическая сема «небольшой», которая формирует тематическую доминанту «маленькое оружие в руках маленького человека». Именно эти две семы и формируют концептуальную доминанту «Баллады…»: маленькое оружие в руках маленького человека представляет большую опасность, взведенный курок – *спусковой крючок* становится символом угрозы всему человечеству («За узкими плечами небольшого

человека / Стоят понуро, хмуро дуры – две больших войны»). Элементом концовки «Баллады…» является ФЕ-прецедент *мальчик с пальчик*, также подвергшаяся поляризации:

Наш мир кишит *неудачниками* (слово одного семантического поля с ФЕ *козел отпущения)*

с топориками в руке (вновь аллюзия на Ф. М. Достоевского)

И *мальчиками с пальчиками*

На спусковом крючке!

В стихопесне «Прерванный полет», не заказанной сценаристом и не вошедшей в фильм, речь, по словам Д.И. Кастреля, комментирующего песни к кинофильму «Бегство мистера Мак-Кинли», идёт о заурядной смерти одного из миллионов, из нас. Сцена из фильма, для которой была написана эта песня: Мак-Кинли случайно видит похороны случайной жертвы позавчерашней перестрелки [Кастрель, 1999:131]. В «Прерванном полете» прослеживается продолжение тематической линии «Баллады об оружии»: *спусковой крючок* (*фига в кармане*) – пистолет выстрелил – человеческая жизнь, представляющая из себя целую Вселенную, оборвалась. Таким образом, концептуально-тематическое ядро «Баллады об оружии» косвенным образом мотивирует содержание стихотворения «Прерванный полет», хотя сами ФЕ в тексте отсутствуют.

Определить тематическую связь между этими произведениями помог затекст, а именно – история создания цикла и содержание сценария фильма.

Мотив перевоплощения «маленького человека», «мальчика с пальчик» можно наблюдать в «Песенке про Козла отпущения», где он реализуется ФЕ *козел отпущения* (ФЕ *маленький человек, мальчик с пальчик* и *козел отпущения* при таком подходе воспринимаются как межконтекстуальные синонимы).

ФЕ *спусковой крючок* встречается и в зачине стихотворения «Попытка самоубийства» (до 1978), однако здесь эта ФЕ мотивирует сквозную тему «положение на грани жизни и смерти»

Подшит крахмальный подворотничок,

И наглухо застегнут китель серый –

И вот легли на *спусковой крючок*

Бескровные фаланги офицера.

Мы затронули лишь отдельные примеры участия ФЕ в выражении базовых текстовых категорий в стихопеснях к к/ф «Бегство мистера Мак-Кинли». При этом в качестве фразеологических доминант (ФЕ, непосредственно участвующих в раскрытии темы и замысла произведения), определяются *маленький человек, попасть в лапы (тиски), спасите наши души, Вот это да!, блудный сын, заблудшая овца, рвать концы, спусковой крючок, фига в кармане, стать человеком, счастливый путь* Подробный анализ композиционно-тематического целого стихопесен к фильму позволит сделать ещё немало открытий в области текстообразования. Так что разговор явно не закончен.

ЛИТЕРАТУРА

Кастрель Д.И. Баллады из первоисточника. Цикл к «Бегству мистера Мак-Кинли» // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. 3. Т. 1 . – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1999. – С. 116 – 132.

Матвеева Т. В. Функциональные стили в аспекте текстовых категорий: Синхронно-сопоставительный очерк. – Свердловск: Изд-во Урал. гос. ун-та, 1990. – 172 с.

Намакштанская И. Е., Нильссон Б., Романова Е. В. Функциональные особенности лексики и фразеологии поэтических произведений Владимира Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. 1. – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1997. – С. 177 – 206.

Уваров Н.С. Фразеологизмы в творчестве Владимира Высоцкого: Опыт словаря. – Омск: Изд-во ОмГПУ; ООО «Издательский дом «Наука», 2007. – 536 с.

О.С. РЯЗАНСКАЯ (Орёл)

ОТ НУЛЯ ДО ПЯТИ: ФРАЗЕОЛОГИЗАЦИЯ ЧИСЛООБОЗНАЧЕНИЙ В «ИСТОРИИ БОЛЕЗНИ»

В песенной трилогии «История болезни» отмечено 6 счётных слов в 7 употреблениях: «Тут не пройдёт и **пять** минут»; «Я видел это как-то **раз**»; «В глазах – круги, в мозгу – **нули**» («Ошибка вышла»); «Вот палата на **пять** коек»; «Это значит – **пара** лет» («Никакой ошибки»); «Как целых **два** быка»; «Сам **первый** человек хандрил» («История болезни»).

При этом собственно в значении числительного (как самостоятельная лексическая единица) употреблено только слово **пять** в «Никакой ошибке»: «Вот палата на **пять** коек» (реализован оттенок первого значения «Количество пять»).

Ещё трижды числительные употреблены в составе фразеологизмов.

Представляется, что в случае «Тут не пройдёт и пять минут, Как душу вынут, изомнут» («Ошибка вышла») происходит трансформация фразеологизма **без пяти минут** *кто* (с существительными, обозначающими человека по профессии, должности) (*шутл.*) в значении «очень скоро будет кем-либо». Проследим, как происходит трансформация.

Во-первых, исчезает шутливость выражения.

Во-вторых, трансформируется элемент «*кто* (с существительными, обозначающими человека по профессии, должности)». Теперь уже речь не идёт о человеке, который может приобрести профессию, должность, о человеке, который утрачивает свои человеческие качества (душу) под воздействием внешних обстоятельств.

В-третьих, происходит своего рода «ускорение» действия: если **без пяти минут** обозначает «очень скоро», то **не пройдёт и пять минут** означает «очень-очень быстро».

Таким образом, трансформированный фразеологизм **без пяти минут → не пройдёт и пять минут** получает значение «совсем скоро лишиться чего-то <важного>».

Два других фразеологизма реализованы в третьей части трилогии – «История болезни».

В случае «Я был здоров, как бык, Как целых два быка» отмечается появление нового фразеологизма на базе существующего: «Владея богатым фразеологическим арсеналом, Высоцкий охотно и часто использует приём соединения или сращивания двух и даже более фразеологизмов, пословиц и поговорок, создавая при этом объединённые контекстом необыкновенно экспрессивные фразеологические блоки: <…>

«Я был здоров, // *здоров как бык, // как целых два быка,//* любому встречному *в час пик*// я мог *намять бока*», - четыре фразеологизма. <…>

«*Молись, что пронесло,//* я здесь *баклуш* могу *набить* // *несчётное число, //* мне здесь *пролёживать бока* // без всяческих общений // *моя кишка* пока *тонка* // для *острых ощущений*», - шесть фразеологизмов» [Лебедев, Куликов, 1997:169-170].

Следует добавить, что здесь исходный фразеологизм порождает ещё один, интенсифицируя значение. Фразеологизм **здоров как бык** имеет значение «О человеке с очень крепким здоровьем»; следовательно, появившийся на его базе окказиональный фразеологизм **как целых два быка** получает значение «о человеке с очень-очень крепким здоровьем». Возникает интересная триада: **здоров – здоров как бык – как целых два быка**. Любопытно построение триады: слово – фразеологизм – окказиональный фразеологизм. Насколько известно, триада с таким составом ещё не была предметом рассмотрения – во всяком случае, в исследовании, посвящённым градациям у Высоцкого, триад-градаций такого типа не отмечено (см. [Изотов, 2000]).

Фразеологизм **первый человек** имеет значение «Адам». В данном случае не происходит ни трансформаций фразеологизма, ни появления дополнительных обертонов.

Счётное слово **нуль** употреблено в таком контексте:

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

В этом употреблении вроде можно говорить о том, что реализовано значение «3. Отсутствие чего-либо, какой-либо величины, почти ничего». Однако всё не так просто. В этой же строчке представлен фразеологизм **круги в глазах** в значении «о болезненном предобморочном состоянии». Следует сказать, что у Высоцкого фразеологизм трансформируется: изменяется порядок следования компонентов, появляется тире, что превращает исходное сочетание из односоставного назывного предложения в двусоставное. Как это влияет на значение фразеологизма? На наш взгляд, значение в трансформированном фразеологизме изменяется, оно может быть выражено следующим образом: «Об обморочном состоянии».

В пользу такой трактовки говорят следующие обстоятельства: 1) тема и рема высказывания меняются, и новым знанием теперь является «круги», т.е. акцентируется неправильное функционирование глаз; 2) на базе этого фразеологизма создаётся окказиональный - **в мозгу – нули.**

Фразеологизмы опять строятся градационно: обморочное состояние (**в глазах – круги**) сменяется практически смертельным (**в мозгу – нули** получает значение «о полной остановке мозговой деятельности»[48]).

Интересно и употребление «Я это видел как-то раз». Значение слова **раз** может быть интерпретировано как значение омонимичных слов: то ли это существительное в значении «1. В сочетании с числительным «один» или без него указывает на однократность какого-либо действия» (**Я это видел как-то один раз*), либо как наречие в значении «однажды» (**Я это видел как-то однажды*); к тому же следует учитывать, что слово **как-то** здесь вполне может быть воспринято как наречие времени в значении «2. Употребляется при затруднении точно определить время действия; означает: одна-жды, когда-то».

Не будет ли более точным говорить в данном случае о фразеологизации сочетания **как-то раз**, которому можно приписать значение «однажды, когда-то единожды, один раз».

Слово **пара** употреблено в следующем контексте:

Мой диагноз - паранойя,
Это значит - **пара** лет!

В данном случае реализуется значение «8. || *Просторечное.* Небольшое количество чего-либо, несколько».

На наш взгляд, происходит довольно любопытная языковая игра: выражение ***пара лет*** в устах персонажа трилогии (человека, по-видимому, далеко не всегда находящемуся в ладах с законом) напоминает фразеологизм **пара** пустяков – «*Просторечное.* О чём-либо легко исполнимо»; кроме того, слово **паранойя,** имеющее значение «*Медицинское.* Хроническое душевное расстройство, характеризующееся устойчивыми бредовыми идеями при сохранении в остальном логичности мышления», начинает переосмысляться, при сохранении основного значения, как нечто, имеющее отношение к ***паре.***

Удивительна концентрация фразеологизмов по отношению к числительным в этом тексте? Если же что-то подобное есть во всё корпусе текстов Высоцкого, то можно говорить о принципиально новых отношениях фразеологии и числительных в поэтическом дискурсе.

ЛИТЕРАТУРА

Изотов В.П. Комплексный анализ «Песни конченого человека» // Изотов В.П. Высоцкий и рубеж тысячелетий. Сб. статей. – Орёл, 2000. - С.15-22.

Лебедев В.П., Куликов Е.Б. Поэтическая фразеология Владимира Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. I. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1977. – С. 159-176.

[48] Если человеческий организм в момент полной потери жизнедеятельности подключён к аппаратуре (скажем, человек находится на излечении), то датчики будут указывать нули…

Е.В. ХВАСТОВА (Москва)

МОРФОЛОГИЧЕСКИЕ ОККАЗИОНАЛИЗМЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В.С. ВЫСОЦКОГО

В последнее время в лингвистике возрастает интерес к окказиональному творчеству писателей, поэтов. Окказиональное (слово, значение, словосочетание, звукосочетание, синтаксическое образование) – это не узуальное, не соответствующее общепринятому употреблению, характеризующееся индивидуальным вкусом, обусловленное специфическим контекстом употребления.

Окказиональные слова исследуются как разноплановое явление, которое связано с взаимодействием языка и речи. Окказионализм как факт речи задан системой языка, проявляет и развивает семантические, словообразовательные и грамматические возможности. В своём исследовании мы обратились к рассмотрению морфологических окказионализмов.

«Грамматические (морфологические) окказионализмы представляют собой образования, в которых, с точки зрения узуса, в конфликте находятся лексическая семантика и грамматическая форма. Невозможное в системе языка оказывается возможным в авторском контексте благодаря творческому развитию лексического значения слова» [Бабенко, 1997: 11]. Н.Г. Бабенко отмечает, что «в тех случаях, когда лексическая и грамматическая семантика «конфликтуют», приходят в столкновение, грамматика как бы прорывает лексические преграды и образует формы, недопустимые с точки зрения современной нормы, – грамматические окказионализмы» [Бабенко, 1997: 44].

Определение грамматического окказионализма есть у Э. Ханпиры: «Грамматический окказионализм – это отсутствующее в языке и мало запотенцированное его системой соединение какой-либо морфологической категории со словами или словоформой, а также отсутствующее в языке соединение определённых словоизменительных аффиксов с определёнными основами» [Ханпира, 1972: 259].

Категория рода является категорией несловоизменительной. Разные родовые характеристики свидетельствуют о разных лексемах. «Разные родовые характеристики в системе существительных всегда свидетельствуют о разных лексемах. Возможны, например, стилистические колебания рода, не затрагивающие лексического значения, но приводящие к появлению не одной вариативной формы, а вариативной парадигме в целом, например: узуальные *клипс* (литературное) – *клипса*, *банкнот – банкнота* (устар.)…

Подобные примеры вариантов форм рода есть и в системе новообразований, ср.: *А скарлатины – такой* ***животной*** *и нет вовсе…*

Вновь созданные грамматические формы не расширяют парадигму узуальных существительных *животное*, *стул*… и не восполняют её, а открывают новую вариативную парадигму: животное – животная… стуло – стул… При этом новообразования представляют собой отсутствующие в языке соединения грамматического аффикса с основой, противоречащие нормам узуального формообразования и тождественные по значению узуальному…

Эти особенности уверенно сближаю представленные новообразования с грамматическими окказионализмами. По сути, они представляют грамматические окказионализмы, стилизованные под просторечие путём изменения рода существительного» [Власова, 2007: 94].

Н.Г. Бабенко отмечает, что «окказиональная трансформация родовой характеристики существительного» даёт «очень своеобразный эффект – рождение комической коннотации» [Бабенко, 1997: 48].

Морфологических окказионализмов, в которых отмечена трансформация рода существительного, в стихотворениях В.С. Высоцкого немного: нами отмечено 9 единиц.

В.С. Высоцкий достигает комического эффекта путём перевода слов из общелитературного типа склонения в другой. Иронично звучит стихотворение «Я теперь на девок крепкий», и просторечная форма «в … постелю» только усиливает эту ироничность[49]:

Баб держу я в черном теле,
А чтоб лечь в одну **постелю** –
Этим меня можно насмешить…(«Я теперь на женщин крепкий…»

В «Ленинградской блокаде» читаем:

Про **жизню** вашу личную
и непатриотичную
Знают уже органы и ВЦСПС!

Существительные «постель», «жизнь» относятся к 3 склонению, у В.С. Высоцкого же – «постеля», «жизня», которые должны быть отнесены к 1 склонению.

Что касается слова «постеля», то известно, что в XIX веке данное существительное было 1 склонения. В I главе «Евгения Онегина» читаем:

Бывало, он еще в **постеле**:
К нему записочки несут [Пушкин, 1984: 32]

Слово «жизня» имеет отрицательную, негативную оценку, поэтому «жизня» эта заинтересовала «органы и ВЦСПС». И «жизня», и «постеля» являются словами просторечными.

А вот в «Зеленом фургоне» В.С. Высоцкий сознательно меняет и род существительного, и, следовательно, склонение: «Вновь скакали по **степу**…». Существительное женского рода на мягкий согласный («степь») склоняется по твердому образцу – это одна из особенностей просторечия. Но лексема «степ» мужского рода встречается в речи казаков и имеет значение «ровное широкое непаханое поле» [Губарев, 1969: 128]. Также данное слово употребляется и в украинском языке. В украинском языке после падения редуцированных полумягкий губной согласный и Р отвердели, а остальные согласные продвинулись в палатальную зону образования. Так появились слова «голуб», «степ», «кров», «вись», «сіль» и другие. Использование

[49] Произведения В.С. Высоцкого цитируются по изданию: Высоцкий В.С. Сочинения: В 2 т. / Сост., подгот. текста и ком. А. Крылова. – 15-е изд., стереотип. – М.: Локид-Пресс, 2002.

В.С. Высоцким словоформы «по степу», т.е. «по степи», позволяет сделать акцент на место действия: перед нами казачьи степи, Дон. К тому же поэт использует такие лексемы, как «атаман», «хлопцы», «бачу» и другие, встречающиеся в речи казаков и украинцев.

Об использовании В.С. Высоцким украинизмов говорят исследователи И.Е. Намакштанская, Б. Нильссон, Е.В. Романова. Так, в песне «Смотрины» «встречаются украинизмы»:

Сосед *другую литру съел* –
И осовел, и опсовел… («Смотрины»).

Другую литру съел – выпил второй литр водки» [Намакштанская, Нильссон, Романова, 1997: 196]. Употребление поэтом украинизмов, по мнению исследователей, «подчеркивает национальную принадлежность персонажа» [Там же].

В лексеме «литра» мы отмечаем изменение рода: не литр, а «литра». В языковом сознании героя данная лексема воспринимается как слово женского рода первого склонения. Данная словоформа является просторечной. В.В. Панюшкин относит лексему «литра» к окказионализмам, отмечая «нестандартный способ словопроизводства»: «флексация + трансформация: литра – «емкость литрового объема» [Панюшкин, 1994: 71]. Кроме того, в просторечии встречаются слова-синонимы *пол-литра* и *поллитровка* в значении «бутылка водки такого объёма». В.С. Высоцкий в песне «Про любовь в эпоху Возрождения» использует словоформу «поллитру» вместо «пол-литра», опять изменяя род слова:

Может быть, выпив поллитру,
Некий художник от бед
Встретил чужую палитру
И посторонний мольберт.

Использование поэтом словоформы «поллитру» можно объяснить и потребностями рифмовки: «*поллитру*» – «*палитру*», а сама рифма создаёт комический эффект.

В «Сказке о несчастных сказочных персонажах» отмечен ещё один пример склонения существительного женского рода в мужском:

Скольких **ведьмочков** пришипнул! –
Двух молоденьких, в соку…

Ведьма – существительное женского рода, «в сказках, народных поверьях: злая волшебница» [Ожегов, Шведова, 1996: 68]. У В.С. Высоцкого появляется «ведьмочок».

Просторечным является употребление существительного среднего рода (2-ое склонение) «животное» в женском роде (1-ое склонение):

И Кощей Бессмертный грубую **животную**
Это здание поставил охранять…

И.Е. Намакштанская, Б. Нильссон, Е.В. Романова считают это употребление солецизмом: «Предпочитая эти формы правильным, нормированным, поэт стремится к большей персонификации речи, а соответственно – и образов своих героев» [Намакштанская, Нильссон, Романова, 1997: 197-198].

Соглашается с этим и А.В. Скобелев: «Подобные «неправильности» являются речевой характеристикой персонажа-субъекта речи» [Скобелев, 2007: 125]. В.П. Изотов высказывает иную точку зрения: «Видимо, не стоит категорично утверждать, что в данном случае имеет место персонификация речи героя. Речь-то Кощея вполне правильна, во всяком случае – без искажений и бранных слов («Пропусти меня, чего там, Я ж от страсти трепещу!»; «Я бы – рад, но я бессмертный – не могу»), так что «грубая животная» никак не может выступать как характерная черта речи Кощея» [Изотов, 2010: 6].

Можно предположить, что «животная» была женского пола, поэтому поэт употребляет этот солецизм.

В песне «У тебя глаза – как нож» существительное «облегчение», относящееся к среднему роду, употребляется в форме женского рода:

Я все ноги исходил –
Велисипед себе купил,
Чтоб в страданьях **облегчения** была…

Изменение рода существительного наряду с другими солецизмами (велисипед, навострить и др.) этой песни только усиливает просторечный характер речи героя. Поэт стремится к персонификации речи, а также и самого образа героя. Так, И.Е. Намакштанская, Б. Нильссон, Е.В. Романова считают, что В.С. Высоцкий «преднамеренно использует букву *в* («звук *в*, как и соответствующая ему буква, в украинском языке намного функциональнее в фонетическом и грамматическом планах, чем в русском языке») в словах *востру* и *навострю*, чтобы «подчеркнуть национальную принадлежность персонажа» [Намакштанская, Нильссон, Романова, 1997: 196].

В стихотворении «Если б я был физически слабым…» мы встречаем солецизм «бабов»:

Ну а если я средних масштабов –
Что же делать мне, как же мне быть? –
Не могу игнорировать **бабов**,
Не могу и спиртного не пить!

Здесь обращает на себя внимание комическое коверкание слова «бабы» в винительном падеже. «Этих «бабов» Высоцкий придумал и сам, и в то же время не сам. Известно, что большое влияние на молодого поэта оказал уличный, «блатной» фольклор, очень популярный в годы его юности… аналогичная падежная форма встречается, например, в песне «Кавалеры, приглашайте дамов…» (в одесском фольклоре речь вообще часто коверкается с целью имитации «еврейской» манеры; это ощущается и в некоторых ранних записях Высоцкого), а также в первой строчке песни «Что же мне делать? Женщинов нету!..» Заимствуя сам прием, Высоцкий, уже в начале творческого пути тяготеющий к разговорной лексике и интонации, заменяет иронично-«литературных» «дамов» и женщинов» просторечным «бабов», оттеняя этим словом и соседнее «игнорировать», имеющее совсем другую стилистическую окраску, и звучащие в стихотворении канцеляризмы: «физически слабым», «морально устойчивым» и проч. Форма «бабов» тем органичнее для поэта,

что герой его «средних масштабов» и потому не претендует на изысканность речевого вкуса» [Кулагин, 2000: 58-59].

А ««физически слабый», «морально устойчивый» – канцеляризмы советской эпохи, по контрасту оттеняемые разговорным выражением «по бабам»» [Кулагин, 2001: 33]:

Если б я был физически слабым –
Я б морально устойчивым был, –
Ни за что не ходил бы по бабам,
Алкоголю б ни грамма не пил!

Существительное «баба» употреблено в винительном падеже во множественном числе и должно иметь нулевую флексию. А.В. Скобелев здесь отмечает «часто встречающееся у Высоцкого склонение существительного женского рода в мужском: бабов, шалавов…» [Скобелев, 2007: 124-125]. Употребление словоформы «бабов» вызвано «и версификационными потребностями, и характерологическим планом, подчеркивающим принадлежность к разговорной речи» [Изотов, 1997:21]: «*масштабов*» – «*бабов*».

Нарушение нормы языка связано опять же со стремлением передать особенности речи героя. Кроме того, вырисовывается психологический портрет героя «средних масштабов», обычного человека, который любит выпить и «походить по бабам».

Таким образом, трансформация рода существительного в основном имеет цель персонифицировать речь героя, создавая при этом яркие образы, а также усиливает комический эффект.

ЛИТЕРАТУРА

Бабенко Н.Г. Окказиональное в художественном тексте. Структурно-семантический анализ: Учебное пособие. – Калининград, 1997. – 84 с.

Власова О.Б. Лексический статус нестандартных грамматических форм имён существительных // Вестник ТвГУ. Серия: Филология (10), 2007. – С. 89-95.

Губарев Г.В. Казачий словарь-справочник. Т.3. – Сан Ансельмо, Калифорния, США, 1969. – 341 с.

Изотов В.П. Текстаурус В.С. Высоцкого // Неизбранные работы. Статьи, тезисы, заметки, идеи и материалы к ним. – Орёл, 1997. – С. 20-21.

Изотов В.П. Комментарий к «Сказке о несчастных сказочных персонажах» В.С. Высоцкого. – Орёл, 2010. – 22 с.

Кулагин А. Заметки на полях // Ж. «Вагант-Москва». – М., 2000, № 7-9. – С. 57-64.

Кулагин А.В. Что считать ранней лирикой Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. V. – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2001. – С. 30-40.

Намакштанская И.Е., Нильссон Б., Романова Е.В. Функциональные особенности лексики и фразеологии поэтических произведений Владимира Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. 1. – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1997. – С. 177-206.

Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80000 т. слов и фразеологических выражений / Российская АН, Российский фонд культуры; – 3-е изд., стереотипное. – М.: АЗЪ, 1996. – 928 с.

Панюшкин В.В. Словотворчество В.С. Высоцкого // Высоцковедение и высоцковидение. – Орёл, 1994. – С. 66-73.

Пушкин А.С. Евгений Онегин. – М.: Худож. лит., 1984. – 255 с.

Скобелев А.В. «Много неясного в этой стране…». – Ярославль: Индиго, 2007. – 188 с.

Ханпира Э. Окказиональные элементы в современной речи // Стилистические исследования (на материале современного русского языка) / АН СССР, Ин-т русского языка. – М.: Наука, 1972. – С. 242-317.

Б.В. ОРЕХОВ (Москва)

ТИПОЛОГИЯ ЦИТИРОВАНИЯ В.С.ВЫСОЦКОГО В ТЕКСТАХ НАИВНЫХ АВТОРОВ[50]

Современная филологическая аксиология en masse выглядит иначе, чем это было ещё полвека назад и ранее. Традиционный взгляд на вещи предполагал пристальное внимание к авторам, которых причисляли к «писателям первого ряда». Естественный интерес к этой, «парадной» стороне литературного процесса выражался в том, что статьи, монографии, а потом и диссертации, посвящённые наиболее заметным персонам истории литературы, составляли основной корпус литературоведческих исследований, хотя предмет, который они описывали, в самой литературной системе занимал количественно наименьшее место: ведь во все времена существовали писатели и «второго», и «третьего» ряда, и их было больше, чем центральных персонажей литературного процесса. Но чем менее известен был автор, тем меньше у него было шансов удостоиться специального исследовательского внимания.

Разумеется, такая конструкция условна, хотя бы потому что не определены (и даже не ясно, определимы ли) принципы ранжирования авторов, но само наличие ранжирования трудно отрицать. Несомненно то, что на положение автора в литературной иерархии сильно влияла школьная программа: если автор попадал в неё, то закреплялся в памяти большого числа людей как «классик», естественно, достойный изучения. Остальные (и очень многочисленные) писатели выстраивались в длинную очередь ожидания. Разумеется, были и исключения: и эпизодические случаи нового открытия забытых значительных фигур, и сознательное замалчивание крупных писателей по политическим причинам, и искусственное завышение роли второстепенных авто-

[50] Статья написана при финансовой поддержке Министерства образования и науки РФ в рамках реализации Федеральной целевой программы «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009-2013 гг. (проект «Национальное и вселенское в поэзии В.С. Высоцкого»; Соглашение №14.B37.21.1005).

ров (по тем же причинам). Однако общий вектор сознательного интереса к писателям первого ряда был несомненной идеологической установкой советского литературоведения.

Изменение вектора принято связывать с Ю. М. Лотманом и его школой. Лучше всего это выразил М. Л. Гаспаров: «Лотман настаивал, что история закономерна, но не фатальна, что в ней всегда есть неиспользованные возможности, что несбывшегося за нами гораздо больше, чем сбывшегося. Именно потерянные возможности культуры и привлекали Лотмана в незаметных писателях и незамеченных произведениях — с тех самых пор, когда он писал об Андрее Тургеневе, Мамонове и Кайсарове, и до последних лет, когда он читал лекции о неосуществленных замыслах Пушкина». Далее в статье М. Л. Гаспаров высказывает мысль как будто бы противоречащую сказанному нами выше: «Но, конечно, не только это: уважение к малым именам всегда было благородной традицией филологии - в противоположность критике, науки - в противоположность идеологии, исследования - в противоположность оценочничеству. Особенно когда это были безвременные кончины и несбывшиеся надежды». Но в действительности здесь нет противоречия, так как сам же М. Л. Гаспаров дальше оговаривает: «А в официозном литературоведении, экспроприировавшем классику, как мы знаем, все больше чувствовалась тенденция подменять историю процесса медальонной галереей литературных генералов» [Гаспаров, 1997: 485-493]. Известно, что самому М. Л. Гаспарову нравилась именно такая филология: «без чинов», не зря он любил повторять афоризм А. Э. Хаусмана «Если для вас Эсхил дороже Манилия — вы не настоящий филолог» [Гаспаров].

С развитием новой тенденции интереса к малозначительным в контексте Большого времени литературным персоналиям внимание исследователей обратилась и к современным непрофессиональным литераторам. Было выпущено два сборника статей, посвящённых этому пласту современной словесности [Неклюдов 2001; Минаева 2009]. В этих работах были сформулированы основные особенности такого рода литературы, среди которых важнейшее, как кажется, состоит в том, что в этой среде авторы создают свои произведения с оглядкой на высокие образцы, но при этом неспособны сочинить что-то равновеликое образцам по качеству. Эта «оглядка» предполагает сильную инерционную заданность текстов, в гораздо большей степени подчиняющихся константам канона, чем это принято у современных профессиональных авторов, включённых в литературный процесс.

Нельзя сказать, что его отграничение от профессиональной литературы не представляет проблемы. Напротив, это весьма подвижная в зависимости от контекста граница, где каждому аргументу можно противопоставить контраргумент. Однако сама по себе такая проблематизированность границы не может служить основанием для отрицания существования самого явления непрофессиональной литературы, которую в последнее время стало гораздо проще изучать.

Если раньше тексты наивных авторов (такое терминологическое обозначение закрепилось за ними благодаря вышеупомянутым сборникам

статей) могли стать доступными исследователям только после трудоёмкой работы в архиве или с провинциальной печатной продукцией, то теперь в Интернете появилось достаточно сетевых площадок, на которых интересующие нас авторы самостоятельно выкладывают свои тексты в общем доступе. Один из таких ресурсов: сайт stihi.ru. На июнь 2013 года на сайте stihi.ru зарегистрировано 507192 автора, которыми опубликовано 21457078 произведений. При этом почти никто из авторов, публикующихся в актуальной литературной периодике, не зарегистрирован на сайте stihi.ru и не имеет там пополняемых страниц. Таким образом, для локальных целей нашего исследования можно принять простой диагностический принцип: каждый автор, зарегистрированный на сайте stihi.ru, считается нами наивным (в терминологическом, а не в оценочном смысле) поэтом.

Мы предприняли попытку изучить типы цитирования Высоцкого в текстах наивных авторов. Цитируемость текстов любого поэта - важный показатель его включённости в культурный контекст, востребованности и актуальности его творчества, то есть, прежде всего, индикатор в социологии литературы. Одновременно с этим цитируемость - важный аспект структуры текста, и понимание степени дисперсии и диверсификации цитируемости способны помочь нам уяснить и природу интертекста, и тенденции в его функциональности. Подобного рода исследование на материале газетного цитирования Высоцкого уже проводилось [Крылов 2000]. Мы предлагаем обращение к более массивному и более актуальному материалу, в основном, относящемуся к последнему десятилетию, которое в исследовании А.Е. Крылова не охвачено.

Забегая вперёд, скажем, что если в литературоведении ещё можно встретить запоздалые дискуссии о том, следует ли Высоцкого считать «классиком» и «поэтом вообще», то для непрофессиональных авторов этот вопрос уже решён и решён положительно. Ссылки на Высоцкого как на поэтического авторитета в самых разных видах и контекстах весьма обильно представлены на сайте stihi.ru.

Нами был исследован текстовый массив, принадлежащий в совокупности 54 428 авторам, что составляет около 10 млн. словоупотреблений. Исследование проводилось с привлечением программных средств, что неизбежно для такого массива данных. Была разработана компьютерная программа, со-ставные модули которой последовательно занимались следующим: 1. обращение к сайту stihi.ru и выкачивание произведений, принадлежащих тому или иному наивному автору; 2. разбиение произведений на строки и далее – внутри строк - на слова; 3. сравнение получившихся последовательностей слов с последовательностями слов в текстах В.С. Высоцкого, составленными по тому же принципу (последовательности слов внутри строк). 4. В случае нахождения пересечения помещение последовательности в файл отчёта.

Таким образом, под цитатой мы понимаем с высокой вероятностью неслучайное совпадение трёх и более слов в текстах двух авторов (то есть в тексте-источнике и в тексте, в котором используется цитирование). Неслу-

чайность этого совпадения формально устанавливается благодаря отсутствию такого рода последовательностей слов в поэзии предыдущих эпох.

Сплошное исследование материала выявило два глобальных способа цитирования текстов В. С. Высоцкого.

В первом случае фрагменты текстов или целые тексты Высоцкого атрибутированы и введены в состав прозаических очерков (которые, несмотря на название ресурса «Стихи.ру», присутствуют на сайте), чаще всего представляющих собой мемуарные заметки или литературно-критические статьи. Сюда же мы относим случаи использования текстов Высоцкого в качестве эпиграфов. Принцип выделения этого типа состоит в следующем: источник функционирует обособленно от текста наивного автора, не разделим с именем Высоцкого, то есть не «присваивается», и интегрируется в финальный текст в минимальной степени. Вот пример критического отклика:

«А этот, Рейн наш не всегда внятный, зачем пургу теперь гонит про то, что Высоцкий – не поэт? Оригинальничает всё. И не стыдно, в его-то годы?

У Высоцкого, видишь ли, были проходные стихи, а непроходные песенно опошлены. Стихи, способные создать песню, то есть переходящие в уникальную мелодию, – это, я вам скажу, высший поэтический пилотаж. Или вы, кроме хрипотцы и ударных бросков по струнам, ничего не заметили, не расслышали? Жаль мне вас тогда.

Хорошо, давайте перечитаем сами тексты. Вот, к примеру, небольшое стихотворение 1967 года “День деньской я с тобой, за тобой…”. Привожу полностью, потому что прервать просто невозможно – настолько оно всё ладное.

> День деньской я с тобой, за тобой,
> Будто только одна забота,
> Будто выследил главное что-то —
> То, что снимет тоску как рукой
> <...>» [Стихи.ру; здесь и далее до конца статьи при цитировании этого ресурса везде сохранены особенности пунктуации и орфографии авторов].

Ещё один отклик, ставящий в заслугу Высоцкому не столько творчество, сколько гражданскую позицию:

«Высоцкий был не только творчески талантливым человеком, он был Гражданином в самом высоком понимании этого слова.

Это сейчас легко быть смелым по отношению к власти. А тогда диагнозом позиции большинства было - страх или тупой пофигизм.

> «Подымайте руки,
> в урны суйте
> Бюллетени, даже не читав,-
> Помереть от скуки!
> Голосуйте,
> Только, чур, меня не приплюсуйте:
> Я не разделяю ваш устав!»
> Это написал Владимир Высоцкий в 1967 году!!!»

Нами не было замечено ни одного критического текста, в котором отношение к Высоцкому нельзя было бы назвать сочувственным. Ср. приведённые выше слова раздражения по поводу оценки творчества Высоцкого Е. Рейном. Стремление восхвалять и даже защищать значение Высоцкого для русской словесности ставит его на место бесспорного положительного персонажа истории литературы, своеобразного «Пушкина XX века». Хотя в отличие от Пушкина фигура Высоцкого почти не рождает иронии в рецептивной традиции.

Далее в качестве примера мы приводим отрывки из мемуарного очерка пользователя под сетевым псевдонимом ckif0368, выдерживающего основную тематическую линию рефлексии над ролью Высоцкого в жизни советского подростка. Симптоматично, что начинаются заметки с года кончины Высоцкого. Как мы увидим далее, именно эта дата стала для наивных авторов наиболее существенным творческим стимулом. Отметим также, что очерк довольно объёмный, но всё же не вполне самостоятельный текст: он служит предварительными замечаниями к стихотворению, посвящённому кончине Высоцкого.

«В1980-м году мне исполнилось 12 лет. Понимал ли я тогда? Наверное, нет. Но помнил все. Фамилию Высоцкий я услышал даже раньше, чем научился писать и читать. В нашем дворе не было просто ни одного дня, что бы хотя бы из одного окна не звучали его песни. Считалось самым высоким шиком, имея магнитофон, ставить его к открытой форточке и включать на максимальную громкость. “Крутили” конечно, не только Высоцкого. Но его “крутили” всегда! Если в одном окне вдруг начинал петь, например квартет ABBA, то тут же в другом снова звучало знакомое “Где твои семнадцать лет?..” или “В тот вечер я не пил, не пел..”. Когда наступали сумерки, и вечные доминошники и картежники уступали за столиками во дворах место молодежи, то двор наполнялся неумелым гитарным перебором и песнями “под Высоцкого”.

<...>

- Высоцкий умер – сказал он. Произнес так, как будто не разделяли нас десятки лет разницы в возрасте. Сказал как о горе, которое у всех общее как война.

Понял ли я его тогда? Не уверен. Понимаю ли теперь? Да.
Немногого прошу взамен бессмертия:
Широкий тракт, да друга, да коня.
Прошу, покорно голову склоня:
В тот день, когда отпустите меня,
Не плачьте вслед, во имя милоседия.
В. Высоцкий».

Эпиграфы из Высоцкого весьма частотны. Трудно их посчитать, ещё труднее количественно сравнить с эпиграфами из других авторов. Но то, что цитаты из Высоцкого выбираются для эпиграфов не единичным образом, а в большом числе случаев, можно говорить с уверенностью. Автор с сетевым псевдонимом karetnikova2ra предпосылает своему тексту «Что

уж говорить тут о Париже?» цитату из «Письма к другу, или зарисовки о Париже»:

«Проникновенье наше по планете
особенно заметно вдалеке:
в общественном парижском туалете
есть надписи на русском языке!»
Владимир Высоцкий
Чтоб махнуть в Париж, — мала зарплата.
Всё по телевизору гляжу.
Вам смешно, но я и вдоль Арбата
Очень редко, братцы, прохожу.

Из приведённой цитаты видно, что имя Высоцкого и цитата из него формируют у читателя ожидание снижения темы.

В другом случае автор под сетевым псевдонимом amberes22 приводит эпиграф из Высоцкого для легитимизации избранной поэтической темы:

Позже блюдце пролетело над Флоренцией,
И святая инквизиция под страх
Очень бойко продавала индульгенции,
Очень шибко жгла ученых на кострах.
(Баллада о летающих тарелках) В.С. Высоцкий
Взялась неизвестно откуда
Летающая посуда,
И хищно кружит косяками
Над нашими головами.
<...>.

Но есть пример и менее однозначной связи эпиграфа и текста, которому он предпослан.

«Но тот, кто раньше с нею был,
Сказал мне, чтоб я уходил…»
В. Высоцкий
Мой друг влюблен, он болен ею,
В его глазах застывший лед,
Оплакивает он потерю,
Оплакивает, но не поймет,
Зачем ему такая воля,
Зачем ему его судьба,
И как же мне да поневоле,
Завыть в седые облака…

По нашим наблюдениям, одним из самых частотных эпиграфов из Высоцкого выступают строки «А на нейтральной полосе цветы / Необычайной красоты».

К этому же типу цитирования примыкает особый жанр стихотворной подписи к фотографии, в котором также используются цитаты из Высоцкого, как в случае пользователя lockk («Корабли постоят и ложатся на курс, / Но они возвращаются сквозь непогоды»). Строго говоря, необязательна

здесь и сама цитата, и упоминание именно Высоцкого. Тематическая связь цитаты и изображённого на фотографии также весьма условна, неоднозначна и не порождает никакого приращения смыслов. Однако давление структурной схемы, предполагающей обязательную стихотворную подпись при фотографии, вынуждает наивного автора подбирать цитату, и то, что при-водится именно Высоцкий, на наш взгляд, диагностично в смысле социологии литературы, о которой мы говорили выше. Строки Высоцкого (пусть и не самые расхожие, как в приведённом примере) воспринимаются автором подписи как часть канона, а потому сами по себе должны придавать общей конструкции видимость осмысленности.

Во втором случае в произведениях наивных авторов может присутствовать и может отсутствовать явное указание на источник цитаты, однако некоторый фрагмент текста Высоцкого оказывается встроен в оригинальное произведение пользователя сайта stihi.ru.

Пересечения текстов Высоцкого с текстами наивных поэтов наблюдаются на двух уровнях, на границе которых видны случаи, чётко определить принадлежность которых невозможно. Во-первых, это прямые цитаты из Высоцкого, когда их неслучайность не вызывает сомнений. Во многом речь идёт о сознательных стилизациях или вариациях на тему. Во-вторых, это речевые фрагменты, характерные для обыденного языка, широко используемые в поэзии Высоцкого. Не всегда ясно в таких случаях, присутствует ли здесь генетическая связь или у текстов поэта и наивных авторов есть общий источник.

Так, строка «Как же так, неправда братцы» у автора под сетевым псевдонимом dokotor совпадает со строкой из «Песни о госпитале» (в тексте Высоцкого эта строка отличается пунктуацией), и мы затрудняемся утверждать, что речь идёт о факте прямого заимствования (хотя на него как будто намекает связь псевдонима наивного поэта и тематики песни Высоцкого). Такая строка хотя и состоит из 5 слов, что резко понижает вероятность случайного совпадения, всё же могла появиться под давлением метрической схемы и общей стилистической направленности текста. В то же время нельзя исключать и вариант прямого заимствования, в том числе и неосознанного.

Как раз случай неосознанного цитирования той же песни мы находим у автора rvi223399 в тексте, в принципе посвящённом другому литературному источнику - Василию Тёркину. Он называется «Тёркинская смена!» и закан-чивается катреном, первая строка которого выглядит следующим образом: «Был бы жив сосед мой славный...», что, как нам представляется, есть «припоминание» строки «Был бы жив сосед, что справа...» с модификацией последнего слова (но сохранением рифмы), возможно, обусловленной творческим характером памяти.

Более интересный вариант пересечения на грани случайного совпадения наблюдается в тексте автора под сетевым псевдонимом anatolymarsov:

Высоко, над землёй,
Летел, куда-то вдаль,
Самолёт большой,
Гудела расскалённая сталь.

Стюардесса, как принцесса,
Она, так хороша.
Забилось моё сердце,
Разгоняясь, неспеша.

Строка «стюардесса,< >как принцесса» дословно совпадает с частью строки песни «Москва — Одесса», и в то же время может быть самостоятельным порождением автора anatolymarsov под давлением рифмы и общих когнитивных моделей. Впрочем, широкая цитируемость текстов Высоцкого, скорее, заставляет видеть здесь заимствование.

Так как произведения Высоцкого сами по себе насыщены интертекстуальными отсылками, пересечения наблюдаются и в результате воспроизведения в текстах наивных авторов тех же цитат, что и у самого Высоцкого. Так, в четырёхстрочном тексте «Жизнь» автора с псевдонимом zevssbal строка «На Дерибасовской открылася пивная» перекликается с идентичной строкой из песни Высоцкого «Куда все делось и откуда что берется», а оба эти случая восходят к фольклорному тексту-источнику[51]. У zevssbal этот фрагмент абсорбируется оппозицией, заданной названием комедийного фильма «На Дерибасовской хорошая погода, или На Брайтон-Бич опять идут дожди», где Брайтон-Бич заменён на топоним, извлечённый из известного скетча Виктора Шендеровича «И коротко о погоде»:

Поверх голов всегда глядят вожди,
Не замечая, что повсюду жизнь иная:
В Гадюкино опять идут дожди,
На Дерибасовской открылася пивная.

Внутри первого уровня пересечений текстов наивных авторов и Высоцкого центральное положение занимают произведения-стилизации, построенные на последовательной модификации некоторой песни Высоцкого. Так, автор kovalko пишет законченный текст, воспроизводящий узнаваемые структурные особенности «Утренней гимнастики»:

Если вдруг весной в квартире
Две картошки, лишь в мундире!
Так не будьте мрачными и хмурыми.
Чтоб запасы пополнялись,
Диких цен вы не боялись,
Дачными займитесь процедурами.

Аналогичным образом построен текст автора под сетевым псевдонимом gena58 с узнаваемым заглавием «Письмо в редакцию телевизионной передачи “Взгляд” от воинов-танкистов, проходящих службу в Монголии», отсылающим к «Письму в редакцию телевизионной передачи “очевидное - невероятное” из сумасшедшего дома - с Канатчиковой дачи»:

Дорогая передача, прежде чем письмо Вам начать,
Сообщаю, что не с дачи, на защите южных стен,
В Гоби мы стоим, ребята, Чингиз-хан там жил когда-то,
Нынче правят Очирбаты, там, где речка Керулен.
<...>
Вроде же не бюрократы, ждать не будем 10 лет,
Что ж, надеемся ребята на письмо свое ответ

51. За указание на это мы благодарим С. М. Шаулова.

Мы увидим и услышим. Дата, подпись и печать.
Мы Андреевой напишем, если будете молчать!
июнь – июль 1990 г.

Мы привели начало и конец этого текста, по которым видно, что отсылки к «Письму в редакцию...» выдержаны очень последовательно.

Наиболее распространённым классом текстов, в которые включены цитаты из творческого наследия Высоцкого, является класс стихотворений, непосредственно посвящённых личности и судьбе В. С. Высоцкого. Главное место в этом корпусе занимают стихотворения, отзывающиеся на кончину поэта в 1980 году. Показателен текст автора под псевдонимом triozera16 «Тебя ещё вспомнят! Памяти Владимира Высоцкого»:

Восьмидесятый.
Июль.
Двадцать пятое.
Москва взяла олимпийский старт.
И вдруг – это страшное и проклятое:
Высоцкий умер, российский бард…
<...>
И гонят легавые зверя по лесу,
У смерти охота идёт на волков,
Вот красных флажков преступает полосу –
И выстрелы рвутся из дробовиков…

Таких стихотворений-некрологов Высоцкому на stihi.ru можно найти десятки. Не все они включают цитаты из оригинальных песен Высоцкого, но все воспроизводят примерно одну и ту же мотивную схему, описывающую обстоятельства смерти:

Сегодня чёрный день июля,
Тому уж тридцать лет спустя,
Страна с Владимиром Высоцким,
Прощалась с болью, навсегда.
Но ныне, нам скорбеть не стоит,
Он был нескучным и лихим.
А в дату, тёмную, кончины,
Мы лучше свечи запалим.

По всей видимости, кончина Высоцкого — наиболее мифологизированное событие, связанное с его личностью. Среди наивных поэтов сформировалось отношение к Высоцкому как к однозначно трагической персоне, которая допускала в своих произведениях шутки, но по отношению к которой шутка со стороны современного автора невозможна. Поэтому в центре сложившейся вокруг Высоцкого мифологии находится событие его смерти. Однако трагизм фигуры Высоцкого не исключает со стороны наивного поэта личного отношения к классику, выражающегося в диалогической форме построения ряда текстов и неформальном обращении «Володя» («Володя! / Тебе я сочувственно внемлю, / И память, поверь, на базар не отдам»).

Уже упоминавшийся выше пользователь ckif0368 создаёт текст, отталкивающийся от личных воспоминаний о времени кончины Высоцкого:

Я помню, как в мареве лета,
Оглушенная и растерянная
Москва провожала поэта,
Отпуская его в безвременье.

Одним из необязательных, но частых мотивов этого рода текстов выступает мотив Олимпиады (см. также выше текст triozera16):

Не растерявший совести,
Он уходил в бессмертие.
С олимпийским спокойствием
В душном июльском безветрии.

В произведении автора под псевдонимом batna, также специально посвящённом смерти В.С. Высоцкого и предварённым прозаическим фрагментом «25 июля 1980 года... Вы помните этот день? Москва принимала гостей Олимпиады... А у себя в квартире в четыре часа утра из жизни ушел Владимир Высоцкий», имеется более обширная цитата объёмом два четверостишия из текста «Кони привередливые». Она появляется в конце произведения, но соотносится с основным текстом лишь тематически и ассоциативно, не так органично встроена в общий контекст, и лишь механически присоединена к лирическому высказыванию автора на тему жизни и творчества Высоцкого.

Таким же приёмом присоединения к оригинальному тексту текста Высоцкого воспользовался автор под псевдонимом mariyakondinski, сочинив четверостишие на тему побега из места заключения («Был побег! Дерзкий, наглый, средь белого дня...»), и, соединив его с полным текстом песни «Конец “Охоты на волков”, или охота с вертолетов (Михаилу Шемякину)» (граница между двумя частями обозначена отточиями). Насколько можно проследить бытование этого текста, он цитируется на разных сайтах в Интернете с колеблющимся указанием на авторство, но всегда именно в таком виде - как исходный текст Высоцкого и оригинальная надстройка над ним, помещённая в начало всего комплекса.

В коротком двустрочном тексте автора под сетевым псевдонимом msltl наоборот, строка Высоцкого (из текста под названием «Лекция о международном положении, прочитанная человеком, посаженным на 15 суток за мелкое хулиганство, своим сокамерникам») является отправной точкой для почти мгновенного эпиграмматического завершения: «кого-то выбирают римским папою -/ а ты так и сиди с графою пятою...» Можно предположить, что вторая и последняя строка текста также вырастает из «высоцкого» контекста: во-первых, глагол «сиди», весомым образом ассоциирующийся с тюремным заключением (достаточно вспомнить «зэковские» песни Высоцкого), во-вторых, тема национальности («пятой графы») в песнях Высоцкого также далеко не последняя.

Наконец, существуют случаи, когда единственным содержанием страницы, созданной наивным автором на ресурсе stihi.ru, выступает воспроизведение некоторого текста Высоцкого. Например, «Дом хрустальный» у пользователя

triomi становится своего рода «выпиской», сохранённой для себя заметкой с текстом песни. Однако размещена эта заметка в пространстве, обычная функциональная нагрузка которого - презентация собственных текстов.

Такой способ цитирования Высоцкого не отдельными фрагментами размером со строку или менее, а крупными частями, иногда совпадающими по объёму с текстом-источником, вполне распространён в творчестве наивных авторов, но при этом вряд ли может быть назван частотным и для профессиональной литературы, и для других прецедентных поэтов. Иными словами тексты песен Высоцкого обладают для наивных поэтов особым статусом включённости в сферу личного творческого пространства, почти мифологической неразделённости субъекта и объекта, вследствие чего воспринимаются как «свои», инкорпорируются в оригинальные сочинения или даже замещают их.

Одной из самых ходовых тем, введённых Высоцким в наивную поэзию, является уже упоминавшаяся тема «охоты на волков», которая представлена и в изначальном напряжённо-драматическом модусе («человек, убивай / по закону волков / я не стану стоять / под прицелом»), так и в травестийном (обращённое к женщине: «Обложила меня ты флажками? / То-то чувствую, что в западне!»). К ней примыкают фрагмент «спасибо, что живой», прочно ассоциирующийся с Высоцким (он встречается в трёх его текстах: «Юрию Петровичу Любимову с любовью в 60 его лет от Владимира Высоцкого», «Подумаешь – с женой не очень ладно...», «Мой черный человек в костюме сером...») в последнее время и благодаря одноимённому фильму.

Среди других частотных цитат: «на Большом Каретном», «кто раньше с нею был», «чуть помедленнее кони», «я не люблю, когда». Все эти фрагменты объединяет по меньшей мере одно общее свойство: кажется, особенно частотными становятся именно те цитаты, которые благодаря песенной структуре многажды повторяются и в оригинальном тексте.

Итак, типологию цитирования Высоцкого в текстах наивных авторов можно представить схематически:

I. Источник функционирует отдельно от текста наивного автора.
  А. В составе прозаических текстов.
    а) в составе литературно-критических реплик.
    б) в составе мемуарных заметок.
  Б. В качестве эпиграфа.
  В. В качестве подписи к фотографии.

II. Источник встроен в текст наивного автора.
  А. Прямые цитаты из текстов Высоцкого.
    а) для конструирования стилизаций.
    б) для введения темы личности Высоцкого в текст.
    в) заменяющие оригинальный текст наивного автора.
  Б. Тексты, имеющие текстуальные пересечения с произведениями Высоцкого.
    а) благодаря общему источнику.
    б) благодаря общей стилевой направленности и давлению метрической схемы и других факторов.

ЛИТЕРАТУРА

Гаспаров М.Л. Ю.М. Лотман: наука и идеология // Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. 2. - М., 1997. - С. 485 - 493.

Гаспаров М.Л. Интервью // http://www.zhurnal.ru/staff/gorny/ texts/ ml_gasparov.

Минаева А.П. До и после литературы: тексты наивной словесности. Сост. А.П. Минаева. Отв. ред. Е. Е. Жигарина. - М., 2009. – 528 с.

Крылов А.Е. Бытование и трансформация крылатых выражений Высоцкого в газетно-журнальных заголовках // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. - М., 2000. Вып. IV. - С.273 - 286.

Неклюдов С.Ю.: «Наивная литература»: исследования и тексты / Сост. С. Ю. Неклюдов. М., 2001. – 246 с.

Стихи.ру - Национальный сервер современной поэзии [Интернет-портал]. URL: http://stihi.ru/ (дата обращения 10.10.2013).

С.С. ШАУЛОВ (Уфа)

«РУСИ ВЕСЕЛИЕ ЕСТЬ ПИТИ». НАЦИОНАЛЬНЫЕ КОНТЕКСТЫ ТЕМЫ ПЬЯНСТВА В ПОЭЗИИ ВЫСОЦКОГО[52]

Здесь рассматриваются далеко не все песни, в которых эта тема так или иначе звучит. Нас интересует те из них, где пьянство, выходя за границы чисто социального явления, превращается в маркер национального и экзистенциального самоосмысления.

Если, например, в песне «Милицейский протокол» фигурируют «закуточек» у прилавка, «портвейн», «семьсот на рыло» и т.д., то в «Двух судьбах» герой пьет «медовуху» (один раз упоминается также «брага»). Причем, медовуху можно, как оказывается, пить «по сту» (по сто грамм). Исчезают конкретные реалии советского бытового пьянства, и возникает обобщенный образ жизненной катастрофы, спровоцированной этим пороком.

Как с формальной точки зрения выглядит эта катастрофа? Пространственно-временная организация песни включает в себя упоминание о «первой трети» жизни как предыстории встречи с двумя старухами, собственно встречу - катастрофическую кульминацию) и два пространственных локуса - реку, легко интерпретируемую как «река жизни» и «гиблое место», видимо, берег, на котором совершается развязка [Скобелев, 2000: 106-119].

Непосредственно сюжетное действие включает в себе только два элемента: встречу со старухами (в лодке и на берегу) и бегство от них. Описанная

[52] Статья написана при финансовой поддержке Министерства образования и науки РФ в рамках реализации Федеральной целевой программы "Научные и научно-педагогические кадры инновационной России" на 2009-2013 гг. (проект «Национальное и вселенское в поэзии В.С. Высоцкого»; Соглашение № 14.B37.21.1005).

в начальной строфе «первая треть» открытого сюжетного значения не имеет (но об этом - позже), намеков на продолжение жизненной истории в песне также нет.

Таким образом, сюжет тяготеет к сворачиванию в почти монолитную ситуацию предстояния героя своей судьбе (судьбам). Структурно это отражено в параболе, организующей композицию текста: река, в которую сумел вернуться герой после встречи с Нелегкой и Кривой, и формула «по течению», также несколько раз звучащая в песне, организуют динамику развития смысла текста.

Параболическая структура, обобщенно-аллегорическая ситуация, сюжетная персоникафикация абстрактного понятия судьбы (да еще в двух «лицах») - структурные признаки жанра притчи [Агранович, Саморукова, 1997: 86-92].

Подобные жанровые коннотации заставляют искать специфических контекстуальных аналогий, находящихся вне хронологически близкого Высоцкому круга чтения. Так, например, публицистически-сатирическая тема пьянства у позднего Маяковского явно «устроена» совершенно по-другому: «С этаким ли/ винолизом/ выстроить/ социализм?/ Справиться ли/ пьяным/ с пятилетним планом?» («Два опиума», 1929).

Хотя такая реализация темы также представляет, несмотря на очевидную «сделанность» этих стихов, по-своему не менее богатую традицию, с «Двумя судьбами» Высоцкого она не имеет ничего общего. Несколько б**о**льшую близость к анализируемому тексту демонстрирует реализация темы, например, у Н. А. Некрасова в «Кому на Руси жить хорошо» - в силу более широкой обобщающей тенденции описания, однако и здесь контекстуальной связи мешает сильная «привязка» поэмы к конкретно-историческим реалиям. Равным образом и тема пьянства у Пушкина (и в ее анакреонтически-светлом варианте, и в интимно-грустном - «выпьем с горя» - виде) семантически далека от того, что проговаривается в песне Высоцкого «Две судьбы».

Стоит сказать, что отмеченные структурные признаки вообще маргинальны для литературы новоевропейского типа, зато органичны для литературы средневековой. Собственно, в литературе XX века они появляются как признак кризиса словесности Нового времени. Причем, там, где этот кризис словесности осознается именно в контексте личного рефлексивного опыта. Скажем, советской официальной литературе, несмотря на возможные стилизации жанра, такое ощущение, как нам кажется, незнакомо, и даже, вероятно, у В. Шукшина, писателей-«деревенщиков» и т.д. можно найти только «отзвуки» этих ощущений.

Поэтому стоит обратиться к принципиально иным традициям. Русское средневековье хорошо знало тему пьянства и как объект критики (вплоть до специальных церковных проповедей), и как «точку входа» в глубокую социальную и философскую мысль христианства. Именно в этом варианте древнерусская «антибражническая» литература и становится нам интересна.

Обратимся к одному из самых известных текстов - «Повести о Горе-Злочастии». В поле зрения Высоцкого она могла попасть в годы учебы (ска-

жем, А. Е. Крылов указывает на то, что «Повесть…» входила даже в школьную программу тех лет, а Г. Г. Хазагеров говорит о прямом влиянии «Повести о Горе-Злочастии» на «Две судьбы») [Крылов, 2009: 60; Хазагеров, 1998: 84-85]. Связь древнерусской повести и ее фольлорных изводов с песней «Две судьбы» отмечена и А. В. Скобелевым [Скобелев, 2013: 84].

Целый ряд произведений Высоцкого обнаруживает выразительные совпадения с «Повестью о Горе-Злочастии». Так, в «Двух судьбах» Нелегкая является ему после его похвальбы («Жил я славно в первой трети…») и «после лишнего глоточку». Пьяное слово как будто вызывает «злую бестию». В древнерусской повести соответствующая коллизия выглядит следующим образом:

…а всегда гнило слово похвалное:
похвала живет человеку пагуба!
«Наживал-де я, молодец, живота болши старова!»
Подслушало Горе-злочастие хвастанье молодецкое -
само говорит таково слово:
«Не хвались ты, молодец, своим счастием,
Не хвастай своим богатеством, -
бывали люди у меня, Горя,
и мудряя тебя и досужае, -
и я их, Горе, перемудрило:
учинися им злочастие великое:
до смерти со мною боролися,
во злом злочастии позорилися -
не могли у меня, Горя, уехати -
а сами они во гроб вселились,
от меня накрепко они землею накрылись [Изборник, 1986: 353].

Заметим, что и у Высоцкого Нелегкая, явившись герою, своеобразно аттестует сама себя:

Брось креститься, причитая,-
Не спасет тебя святая
богородица:
Тот, кто руль и весла бросит,
Тех Нелегкая заносит —
так уж водится!

Это интересный момент: Нелегкая открыто признается в своем антагонизме (более того, в своей неподвластности) Богородице. Примечательно, впрочем, что герой и не делает попытки перекреститься.

К бесам относится и Горе-Злочастие. Прямо это не сказано, но повадки этого персонажа (обман в сне, принятие для этого облика архангела да и общая роль в судьбе Молодца) чётко маркируют его природу. Молодец в итоге избавляется от своего Горя, уйдя в монастырь, тогда как герой песни Высоцкого, оставляя двух «бестий» на берегу, возвращается, по сути, в ситуацию начала - в ту же самую реку. Старухи при этом остаются на берегу («удалились, подвывая» можно понять и так, что они отдалились по ходу движения

лодки), но нет гарантии, что сюжет закончен, ведь герой внутренне остается прежним («пройдоха я») и плывет, как и раньше, «по течению», тем более, что в традиционном русской культурном сознании это выражение означает как раз подчинение судьбе (судьбам)[53]

Однако и Молодец по ходу повести периодически переживает моменты относительного благополучия, вроде бы вырываясь из цепких лап Злочастия, чтобы затем попасть в них еще невозвратнее.

В момент последнего такого «просветления», непосредственного предшествующего финальной «схватке» с Горем и уходу героя в монастырь, он сочиняет «хорошую напевочку» (древнерусский Молодец тоже «автор-исполнитель»):

Беспечална мати меня породила,
гребешком кудерцы росчесывала,
драгими порты меня одеяла
и отшед под ручку посмотрила:
«Хорошо ли мое чадо в драгих портах?
А в драгих портах чаду и цены нет!» [Изборник 1986: 363]

Сравним у Высоцкого в начале песни, до встречи героя со своими судьбами:

Тряханет ли в повороте,
Завернет в водовороте -
все исправится.
То разуюсь, то обуюсь,
На себя в воде любуюсь -
очень нравится

Вне древнерусского контекста строчка «то разуюсь, то обуюсь» не очень понятна (ср. мнение А. В. Скобелева о «странности» этих действий [Скобелев, 2013: 77]), но в «Повести о Горе-Злочастии» смена богатой одежды на «гунку кабацкую», а сапог - на «лапти-отопочки» приобретает символическое значение - маркирует переход из одного социального (и экзистенциального) состояния в другое, противоположное. Причем, такой переход совершается трижды (ср. с тем, что у Высоцкого это также дается как многократное действие).

Соотносятся и образы рек в двух текстах. В «Повести о Горе-Злочастии» именно ради перевоза через реку и помощи едой и одеждой Молодец поклонился Горю-Злочастию. Это эпизод, кстати, построен как своеобразная перверсия евангельского искушения Христа в пустыне, но это интересное соображение мы сейчас оставим в стороне.

В «Двух судьбах» река - пространственная метафора жизни героя, возврат в нее и продолжение движения «по течению» означают, на наш взгляд, не цикличность композиции, а цикличность сюжета, из которого явлен читателю лишь один эпизод, а остальные - повторяющиеся - оставлены в интер-

[53] См. комментарий традиционности этого выражения в: [Скобелев, 2013: 76-77].

претативной сфере текста. Иными словами, героя, скорее всего, ожидает повторная встреча с описанными «бестиями».

Аналогичный повтор с усилением мотива мы находим в песенной дилогии «Очи черные» - «Погоня» и «Чужой дом». Характерно уже отмеченное нами в предыдущем тексте и его контексте совмещение мотивов гибели и пьянства. В «Погоне»: «Во хмелю слегка…»; «Штоф у горла скручу…» В «Чужом доме» читаем:

В дом заходишь как
Все равно в кабак
<…>
Да еще вином
Много тешились

Тематически и сюжетно эти песни по сравнению с предыдущей более многосоставны, но фабульная ситуация в них все та же: предстояние героя накликанной им самим судьбе. В «Погоне» герою удается и понять свою вину («Вот же пьяный дурак, вот же налил глаза!») и вырваться («Спаси бог вас, лошадки, что целым иду!»).

Во второй части дилогии он снова попадает в «гиблое место», судя по всему, уже независимо от своей воли, и опять вырывается. Однако стоит обратить внимание на то, что второй исход совершается как бы «в никуда» и совершенно иначе эмоционально окрашен:

И из смрада, где косо висят образа,
Я, башку очертя гнал, забросивши кнут,
Куда кони несли да глядели глаза,
И где люди живут, и - как люди живут

Неслучайно, в «Погоне» спасение героя завершает текст, а в «Чужом доме» следует еще одна строфа, выводящая смысл песни на новый уровень обобщения:

...Сколько кануло, сколько схлынуло!
Жизнь кидала меня - не докинула.
Может, спел про вас неумело я,
Очи черные, скатерть белая?!

Первая строка четверостишия вводит в текст ассоциации с мотивами воды (ср. с ролью реки в «Двух судьбах»). Вторая строка в этом (да и в любом другом) контексте оставляет вопросы. Фразеологизм «жизнь кидала» явно приобретает дополнительные смыслы: «кидала» как? Камнем в реку? «Не докинула» опять же куда - в реку или через реку (ср. мотив переправы в «Повести о Горе-Злочастии» и плавания «по течению» в «Двух судьбах»)?

Заключительные же строки песни, на наш взгляд, могут быть использованы как ключ к заглавному контексту - романсу «Очи черные». Причём, следует учитывать его сложность. Оригинальный текст романса, написанный украинский поэтом XIX века Евгением Гребенкой, в самом известном варианте, спетом Федором Шаляпиным, претерпел сильные изменения.

На наш взгляд, подтексты двух вариантов в некоторых аспектах противоположны. В шаляпинском варианте существенно ослаблены демонические черты образа возлюбленной. Если у Гребенки читаем:

Все, что лучшего в жизни бог дал нам,
В жертву отдал я огневым глазам! [Поэзия 1977: 32]

- то у Шаляпина «очи черные», скорее, обещают возврат к утраченному в жизни идеалу (идеалу - в понимании лирического героя):

Очи черные, жгуче пламенны!
И манят они в страны дальние,
Где царит любовь, где царит покой,
Где страданья нет, где вражде запрет![Цит. по: Алмазов, 2003: 450]

Надо понимать так, что именно это обещание «стран дальних» и мешает герою впоследствии продолжать «жизнь улыбаючись». Таким образом, лирический герой этих «Очей чёрных» как бы раздваивается между желанием следовать «в страны дальние» и воспоминаниями о прежней «легкой» жизни.

И тот, и другой текст созданы на сломе литературных эпох: первое в рамках кризиса романтического миропонимания, второе - в пределах неоромантических лирических штампов. Но если Гребенка даже в желанном падении (а страсть у него описана именно как нравственное падение: «Вижу *траур* в вас *по душе* моей»), сохраняет понимание сути происходящего, то на текст, спетый Шаляпиным, наложила явный отпечаток декадентская атмосфера эпохи, когда падение стало не только желанным, но и перестало осознаваться как падение, стало *естественным*.

Возникает своеобразная двойственность контекста: романтизация «очей черных» при сохранении понимания нравственной сути страсти к ним versus эстетизация этой самой страсти в формах, резко сужающих возможности для такого понимания.

Это «двойное дно» контекста, как нам кажется, полностью задействовано у Высоцкого. Именно поэтому оказывается семантически важен цветовой контраст финала: белый фон необходим для понимания природы черного. Но само это понимание никак в песне не явлено, что заставляет предположить наличие значимого «зазора» между собственно авторским сознанием и сознанием героя: внятное автору еще не осознано субъектом речи.

Важно отметить, что это - именно интерпретационное предположение: ««Многоголосие» поэзии В. С. Высоцкого организовано так, что зачастую невозможно точно атрибутировать высказывание, гарантированно отделить автора от слов героя и наоборот» [Скобелев, 2007: 20]. «Незнание» героя о своем истинном положении отражается в принципиальной невозможности однозначной рецепции, итог которого в этом случае становится в зависимость от личного этико-эстетического выбора.

В этом внутреннем (на уровне «психологии» образа) и внешнем (на уровне рецепции) «неосознании» сути происходящего - ключ к связи между мотивом предстояния судьбе (причем, именно судьбе злосчастной) и темой пьянства. Пьяный морок, смешивая сон и явь, дольний и потусторонний мир, ставит человека на грань между жизнью и посмертным бытием (отсюда

намечается связь с темой сумасшествия и мытарств в «доме скорби»), в то положение, когда человеку дается последняя оценка - собственно, Суд. А поскольку само деяние (пьянство и сопутствующие ему пороки), выводящее в эту область, греховно, суд оказывается страшным.

Мы далеки от мысли, предлагать только что сформулированную схему в качестве авторской позиции. Но она, на наш взгляд, дает целостную этическую основу для интерпретации дилогии «Очи черные», при этом актуализируя важные для ее понимания древнерусские контексты.

Однако дилогия ли это? Песня «Расскажи, дорогой» (1976), на наш взгляд, вполне может быть прочитана как завершающая часть этого «скрытого цикла». Вопрос о существовании таких, невыделенных автором циклов в поэзии Высоцкого уже ставился [Зайцева 2011: 104-106].

Поясним свое предположение. Дилогия «Очи чёрные» благодаря заглавному контексту четко соотносится с цыганской темой русской поэзии. Эта тема в свою очередь традиционно связана с кабацкой тематикой, мотивами «прожигания» жизни и т.д., - всем, что в массовом языковом сознании носит имя «цыганщины». Примечательно, что в фильме «Вооружен и очень опасен» её исполняет певица из кабаре Жюли Прюдом (Л. Сенчина), воспроизводя (с поправкой на сюжетные требования экранизации) «околоцыганскую» ситуацию.

Теперь рассмотрим лирическую ситуацию песни «Расскажи, дорогой». Это прямая речь обращенная к только что прибывшему всаднику, некто расспрашивает его о пути, цели и неудачах, в какой-то момент предлагает: «обними, если хочешь меня». Короче говоря, перед нами вполне однозначный речевой образ, заимствованный из предшествующей поэзии «второго ряда» (в частности, из «цыганских романсов»).

Однако цыганские подтексты - не главное основание для ассоциации песни «Расскажи, дорогой» и дилогии «Очи чёрные». На сюжетную связь между ними указывает в первую очередь рефрен песни 1976 года:

Сколько славных парней, загоняя коней,
Рвутся в мир, где не будет ни злобы, ни лжи!
Неужели, чудак, ты собрался туда?
Что с тобой, дорогой, - расскажи!

Первые две строки четко соотносятся с финалом песни «Чужой дом» - бегством герою туда, где «люди живут». Дополнительный вес этой связи придает почти точное совпадение с формулой «шаляпинских» «Очей чёрных» («где страданья нет, где вражде запрет»). То есть вместо заголовка в песне «Расскажи, дорогой» Высоцким даётся другая отсылка к романсу.

В свою очередь примечательное именование собеседника «чудаком» соотносится с речью хозяина этого самого «чужого дома»:

А в ответ мне: «Видать, был ты долго в пути -
И людей позабыл, — мы всегда так живем!

То есть героя песни «Расскажи, дорогой» встречают таким же «отрезвляющим» указанием на суть его положения. Причем, встречает именно та, которую он призывал в первых двух частях гипотетической трилогии.

Ещё одно соображение: в структуре этой «трилогии» заметна своеобразная градация. Ситуация, в которую попадает герой, с каждым разом всё откровеннее, равно углубляется и проясняется её понимание героем.

В песне «Расскажи, дорогой» почти в самом начале почти прямо называется разновидность нового «гиблого места»:

Или спутал, бедняга, где верх и где низ?
В рай хотел? Это - верх.
Ах, чудак-человек!
Что поделать теперь? Улыбнись!

Хотел в рай, но «спутал, где верх и низ», и снова звучит ироническое «чудак». Через лес с волками и дом с людьми герой доезжает до противоположности рая - до ада.

В таком понимании песни речь, обращенная к герою, уже не может быть названа просто иронической. Это - глумление и искушение. Чем же искушают героя?

Во-первых, забвением: дважды повторенное «улыбнись» продолжается в советах «позабудь» беду, «запей, задыми» (то есть нужно продолжить пьяный морок). Совет «еще раз попробуй садись на коня» в таком свете предстает как призыв к дальнейшему падению, дальнейшему *спуску*.

Древнерусский контекст «работает» и здесь. Вообще, может быть, нужно рассматривать «Повесть о Горе-Злочастии» как национальный инвариант той структуры, которая описана нами в анализируемых песнях Высоцкого и которую можно найти, вероятно, и в других знаковых для русской культуры текстах? «Навскидку», вспоминаются прежде всего «Незнакомка» А. Блока, коллизия Митеньки Карамазова и активное жизнетворчество Венедикта Ерофеева.

В этом смысле также представляет для нас интерес мнение А.В. Скобелева о том, что «опьянение <…> приобретает в произведениях В.С. Высоцкого вид метафизической характеристики жизни» [Скобелев, 2007:22]. Однако суть дела, на наш взгляд, не в том, что так «проявляется условность любой фабулы и выход сюжета за ее пределы» [Скобелев, 2007:22], а в том, что опьянение как постоянный мотив его поэзии даёт возможность показать условность *форм* творимого художественного мира и выйти к его глубинным *смыслам*.

Возвращаясь к Высоцкому, отметим появление в песне «Расскажи дорогой» специфического мотива «легкости» пьяного и нищего бытия, своеобразного «кинизма»:

Может, все потерял,
Проиграл, прошвырял?
<…>
Притомился — приляг,
Вся земля — для бродяг.
Целый век у тебя впереди.
А прервется твой век —
Там, в земле, человек

Потеснится — давай, заходи!
Отдохни, не спеши!
Сбрось всю тяжесть с души
За удачею лучше идти налегке!

В дилогии «Очи чёрные» подобных пассажей ещё нет. Скорее всего, просто потому, что герой ещё «сюжетно» не дошёл до такого мировоззрения. Не сразу оно проявляется и в «Повести о Горе-Злочастии». Сначала этот «кинизм» звучит в речи самого Горя, во сне (причем, в образе архангела Гавриила) искушающего героя:

Али тебе, молодец, неведома
нагота и босота безмерная,
легота, беспроторица великая?[54]
На себя что купить - то проторится,
а ты, удал молодець, и так живешь!
Да не бьют, не мучат нагих, босых,
и из раю нагих, босых не выгонят,
а с тово свету сюды не вытепут,
да никто к нему не привяжется -
а нагому, босому шумить розбой!

Интересно, что, помимо ярких смысловых пересечений, похожа и логика движения мысли в обоих высказываниях: от признания полной нищеты к апологии бедности и - в финале - к своего рода «рекламе» покоя посмертного бытия. Причём последний пассаж совпадает почти текстуально: герою Высоцкого обещают, что для него «потеснятся» в земле, а древнерусскому Молодцу, что «с тово свету сюды не вытепут» (не вытолкают).

Показательно, что сам Молодец разделяет это мировоззрение, только «поклонившись» Горю-Злочастию по его требованию:

поклонился Горю до сыры земли.
Пошел, поскочил доброй молодец
по круту, по красну по бережку,
по желтому песочику;
идет весел, некручиноват,
утешил он Горе-злочастие,
и сам идучи думу думает:
«когда у меня нет ничево,
и тужить мне не о чем!» [Повесть 1984: 55]

То есть для древнерусского автора это - своеобразная констатация духовного поражения. В таком контексте несколько проясняется смысл финальных слов песни:

Сколько славных парней, загоняя коней,
Рвутся в мир, где ни злобы, ни лжи, - лишь покой.
Если, милый чудак, доберешься туда -
Не забудь обо мне, дорогой!

[54] Ср.: «Может все потерял, проиграл, прошвырял» - С.Ш.

Во второй строке, по сравнению с предшествующими рефренами, добавляется фраза «лишь покой». Учитывая всё предшествующее развитие поэтической мысли, это можно интерпретировать так: добраться туда, «где люди живут, и - как люди живут», «где ни злобы, ни лжи» в рамках миропонимания, предлагаемого герою, невозможно («В рай хотел? Это - верх»). Добраться туда, где «лишь покой» (обратим внимание на это «лишь» - как раз оно и исключает возможность отождествить предлагаемую цель с «раем»), возможно, либо полностью разделив навязываемое мировоззрение («когда у меня нет ничево / и тужить мне не о чем»), либо обретя покой там, откуда «не вытепут».

В этом свете просьба «не забудь» приобретает опять же оттенок глумления над героем, похожего на похвальбу Горя-Злочастия:

Ты стой, не ушел, доброй молодец,
не на час я к тебе, Горе злочастное, привязалося!
хошь до смерти с тобою помучуся!

Ещё один вариант контекстуального прочтения - указание на финал истории Молодца:

Спамятует молодец спасенный путь -
и оттоле молодец в монастыр пошел постригатися,
а Горе у святых ворот оставается,
к молотцу впредь не привяжетца!
А сему житию конец мы ведаем.

Отметим, что в повести XVII века «спасенный путь» в отличие от древнерусской словесности более ранних эпох мыслится не как «лучший» путь обретения Бога, а именно - и только - как *спасение*, убежище. Покой, обретаемый здесь, единственно возможный для такого героя. Поэтому и «сему житию» (то есть жизни Молодца, рассказанной древнерусским автором) - «конец мы ведаем». В этом смысле наша интерпретация «Очей черных» в контекст «Повести о Горе-Злочастии» расходится с предложенной Г.Г. Хазагеровым: «В обоих произведениях герою после упорно преследование удается спастись» [Хазагеров, 1985: 85]. Спасение это - частичное и проблематичное. Кстати, и Горе-Злочастие несмотря на то, что «впредь к Молотцу не привяжетца», остаётся «у святых ворот», карауля его. Естественно, при таких условиях «забывать» о преследователе не стоит.

Таким образом, дилогия «Очи чёрные» вкупе с песней «Расскажи, дорогой» могут быть прочитаны как единый сюжет, выстроенный и поданный с явным влиянием реактуализованного жанра притчи. Сквозь аскетически обрисованную социальную и бытовую атрибутику пьянства (причём отсылающую читателя не только к советскому времени, но и более широким пространствам русской истории) проглядывает целостное понимание трагического бытия поэта в выморочном мире.

Кстати, возникает интересный вопрос об этом самом поэте: кого в песне «Расскажи, дорогой» нужно считать лирическим героем? Формальный субъект речи здесь, без сомнения, ролевой. Это одна из встречающихся у Высоцкого «ролевых героинь» (ср. песню «Я несла свою беду»). Но поме-

щение этой в контекст дилогии «Очи чёрные» создает более интересную (даже и с формальной точки зрения) ситуацию: лирический герой «Погони» и «Чужого дома» здесь только слушает чужую речь. Заметим, что во второй части дилогии, речь персонажей, обращенная к герою, занимает гораздо больше места, чем в первой. В этом свете песня «Расскажи, дорогой» предстает как завершение этой тенденции усиления «собеседника-антагониста».

Сближение молчаливого лирического «Я» с эмпирическим автором дает интересные возможности развития интерпретации. Так, переводя императив «улыбнись» в плоскость авторского сознания, мы получаем возможность проникнуть к корням столь частой у Высоцкого комической травестии темы пьянства. В качестве примеров нам здесь, правда, не очень подходят тексты, отмеченные слишком явным ароматом эпохи, поскольку они ближе, скорее, к жанру стихотворного фельетона (например, «Милицейский протокол», хотя и он не так прост), чем притчи.

Но вот песня «В одной державе с населеньем…» обладает существенно иным масштабом. Конечно, черты стихотворного фельетона прослеживаются и в ней. Борьба против трезвости пародийно соотносится со штампами и приёмами советской антиалкогольной пропаганды. Есть и более широкая сатирическая цель: политическая ситуация 1970-х - диссидентская борьба с организованным «общественными мнением», провокации власти, пикеты и пр. «приметы времени». «Расшифровка» политических иносказаний этого текста обнаруживает, кстати, глубоко пессимистическое восприятие ситуации поэтом: порядок вызывает у него острое отторжение, но и «диссидентская» борьба за трезвость, вождь которой в итоге становится царским зятем, выглядит столь же идиотски.

Впрочем, такое осмысление требует выхода за пределы сознания ролевого субъекта в пространство собственно авторского мышления. Внутри же речевого сознания, явленного в тексте, нет противоречий. Описываемый порядок мыслится единственно возможным и *правильным* (разве что в конце звучит удивление перерождению «оппозиционера»:

Кто ж он - зятек?.. Ба! Вот те на!
Он - это сам глава непьющих,
Испробовавший вкус вина

Но это удивление не колеблет основ описанного «возможного мира». Скорее, это «благоговейное» удивление силе вина, испробовав которое, глава «трезвых» становится «ренегатом».

Глубина и универсальность перверсии социального бытия при полном ощущении *нормальности* происходящего заставляют вспомнить о бахтинской концепции карнавализованного бытия, этические координаты которого временно перевернуты в рамках универсальной игровой интерпретации жизни.

Проблема в том, что в анализируемой песне перевернутая система координат мыслится нормальной. Это именно та жизнь, которую хозяин «Чужого дома» описывает как нормальную: «Мы *всегда* так живем». Структурная разница между «Чужим домом» и песней «В одной державе с населением» состоит в том, что в первой герой не принадлежит описываемому миру

(точнее, пытается из него вырваться), тогда как во второй ролевой субъект полностью в нем укоренен.

Но что такое вечный, «всегдашний» карнавал? В поисках ответа обратим внимание на один интересный момент в песне «В одной державе с населеньем…». О предыстории нынешнего царствования там сказано следующее:

Он [нынешний царь - С. Ш.] был племянником при дяде,
Пред тем как злобный дар не пить
Порвал гнилую жизни нить -
В могилу дядю свел. Но пить
Наш царь не смел при дяде-гаде.

Формула «племянник при дяде» при обращении в тексту Высоцкого неизбежно вызывает ассоциации с «Гамлетом». Дядя к тому же «гад», смерть его рвет «гнилую жизни нить»; возникает своеобразная стилистическая аллюзия на шекспировский текст. Однако нынешний царь при царствующем дядя «не смел пить», то есть демонстрировал поведение, обратное гамлетовскому. Зять его (зять - то есть «не совсем сын», субститут наследника) в итоге, оказываясь бывшим трезвенником, как бы замыкает кольцевой сюжет песни, пародийно восстанавливая «связь времен».

История «одной державы», таким образом, пародирует шекспировскую историю датского королевства. Но вместо гамлетовского отношения к «худшему из подземелий» нам в этой песне показано сознание, вполне примиренное с действительностью. Герой Шекспира вообще говоря почти лишен комического дара, ему дается злобный сарказм и трагическая ирония, но для того, чтобы душевно погрузиться в игровое бытие, он слишком серьезен, слишком укоренен в *истинной* этической норме. Между тем, субъект речи (как, видимо, и «царь» - «свой в доску») в песне Высоцкого, напротив, обладает способностью органично и гармонично жить (еще раз: «мы *всегда* так живем») в этически перевернутом мире. Пьяный смех (а карнавальный смех - всегда в той или иной степени пьяный) примиряет с адской действительностью. Именно на этот путь и толкает молчащего героя песни «Расскажи, дорогой» та, кто советует ему «улыбнись».

Кстати, аналог (если не источник) подобного карнавализованного представления пьянства есть и в древнерусской литературе. Это еще один хрестоматийный текст - знаменитая «Калязинская челобитная», где монахи Калязинского монастыря жалуются на то, что новый архимандрит Гавриил «учинил» трезвую жизнь и «некому впредь заводу заводить, чтоб пива наварить и медом насытить, и на достальные деньги вина прикупить и помянуть умерших старых пьяных» [Русские повести 1953: 144]. Список «грехов» архимандрита в «Калязинской челобитной» включает также в себя требование звонить в колокол, поститься, ходить в церковь, исполнять хозяйственные работы, словом, - вести нормальную монашескую жизнь, которая оказывается грехом в перевернутом сознании вымышленных «подписантов» челобитной.

Сближает текст Высоцкого с древнерусским произведением, во-первых, тема (сатирическое изображение пьянства), а во-вторых, глубина и универсальность карнавального переворота естественного положения вещей.

В-третьих же, их роднит глубокий пессимизм авторского сознания. «Калязинская челобитная» - один из немногих текстов XVII века, действительно имеющих право называться антиклерикальными, поскольку проникнут глубоким неверием в возможность (и главное - желание) исправления церковной жизни. О политическом пессимизме Высоцкого в песне «В одной державе с населеньем…» мы уже говорили. Обобщим: такого рода сверхкарнавальное (ведь истинный карнавал - временный) превращение действительно возможно только на очень высоком уровне неприятия наличной ситуации, на уровне *отчаяния*.

Короче говоря, карнавально-сатирическая перверсия «пьяного сюжета»

- оборотная сторона трагедии пьянства (разумеется, далеко выходящей за пределы физиологических и социологических трактовок).

Вернёмся, ненадолго к дилогии «Очи черные». В ее контекст, по нашему мнению, нужно включить еще один вариант романса - блатной. Начинаясь с отчасти близкой к традиции строфы:

Очи черные, очи страстные.
Они жгучие и прекрасные.
И не раз уж я пострадал за вас,
Вот поэтому и боюсь за вас

- этот вариант продолжается характерным «бытовым» сюжетом: встреча с женщиной, ресторан, опьянение и неприятное пробуждение:

Вижу - вон из рук, на мне нету брюк,
И жилета нет и пиджак пропал.
Кто ж подумать мог - даже без сапог
Положительно стал я гол. [Цит. по: Джекобсон 1998: 73]

Превращение романтического штампа в пошлую коллизию приблатненной жизни структурно соответствует отношениям между «Очами черными» и другими подобными песнями-притчами и песне «В одной державе с населеньем…» Примечательно, что картина пробуждения почти текстуально соотносится с аналогичным эпизодом «Повести о Горе-Злочастии» (ср. у Высоцкого: «Могут раздеть, это чистая правда, ребята»). Думается, дело здесь не только в том, что одинаковые обстоятельства порождают схожие художественные «отражения». Причина этого сходства, на наш взгляд, лежит в каких-то типологических особенностях национальной природы, требующей для своего самовыражения (если угодно, для творческой самореализации) критических, если не катастрофических обстоятельств (и порой с энтузиазмом создающей эти обстоятельства).

В целом, рождается представление об амбивалентности пьянства в описанных песнях. С одной стороны, оно погружает героя в выморочный мир перевернутой этики, но с другой, во время этого погружения герою дается возможность кардинального, в каком-то смысле, пограничного этического выбора, реализованного в текстах Высоцкого обычно в форме предстояния судьбе.

Трагедия в том, что дальше герой, по сути, оказывается в гамлетовской ситуации невозможности выбора. Он не может «улыбнуться», превратить

трагедию в карнавал: так, герой песни «Расскажи, дорогой» - молчит, а субъект речи в песне «В одной державе с населеньем…» - слишком ролевой, подчеркнуто отделенный от автора (вообразить Высоцкого всерьез солидарным с улюлюкающим большинством невозможно). Но читателю не показан (по крайней мере, в рамках этого сюжета) и противоположный этический выбор.

Это и порождает, с одной стороны, напряженный драматизм (именно драматизм, а не трагизм) серьезных песен-притч о пьянстве и, одновременно, травестию всего сюжета в формах ролевой лирики. Именно ее ролевой характер позволяет поэту на время примириться с перевернутым миром, не переворачивая при этом собственных этических представлений.

Безусловно, на формирование и развитие этой структуры в поэзии повлияло время и обстановка ее рождения, но и преувеличивать социокультурную актуальность этого сюжета, на наш взгляд, не стоит. Сквозь конкретное «безвременье» у Высоцкого проглядывает гораздо более длительная национальная современность и - в обобщении смыслов - вечность христианского (хотя бы в своем корне) понимания мира.

ЛИТЕРАТУРА

Агранович С.З., Саморукова И.В. Гармония - цель - гармония. Художественное сознание в зеркале притчи. - М., 1997. – 136 с.

Алмазов Б. «Не только музыка к словам…». Мемуары под гитару. - М., 2003. – 544 с.

Джекобсон М., Джекобсон Л. Песенный фольклор ГУЛАГа как исторический источник. 1917-1939. Т. 2. - М., 1998. – 422 с.

Зайцева М.В. О возможном расширении «История семьи» // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2009-2011. - Воронеж: Эхо, 2011. - С. 104-106.

Изборник. Повести Древней Руси. М., 1986. – 447 с.

Крылов А.Е. О современном состоянии и проблемах комментирования поэтических текстов В. Высоцкого // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2007–2009 гг. сборник научных трудов. Воронеж, 2009. - С. 43-61.

Повесть о Горе-Злочастии. - Л.: Наука, 1984. – 112 с.

Поэзия народов СССР XIX - начала XX века. - М., 1977. – 832 с.

Русские повести XVII века. - М., 1953. – 480 с.

Скобелев А.В. Образ дома в поэтической системе В. С. Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Выпуск III. Т. 2. - М.: ГКЦМ В.С.Высоцкого, 2000. - С.106-119.

Скобелев А.В. Владимир Высоцкий, эстетика неопределенности // Много неясного в странной стране. I. - Ярославль: ИПК «Индиго», 2007. С. 3-28.

Скобелев А.В. Кривая да Нелегкая // Владимир Высоцкий. Точка отсчета - Сибирь. Материалы Межрегиональной научно-практической конференции г. Новосибирск, 26-27 января 2013 г. - Новосибирск, 2013. - С. 74-94.

Хазагеров Г.Г. Две черты поэтики Владимира Высоцкого // Мир Высоцкого: исследования и материалы. Вып. II. - М., 1998. - С. 82-106.

И.С. ШЕРШУНОВИЧ (Брест)

СООТНОШЕНИЕ РОЛЕВОГО ОБРАЗА И ЛИРИЧЕСКОГО «Я» В ПОЭЗИИ В.С.ВЫСОЦКОГО

Поэзия Высоцкого реалистическая. Хочется отметить, что её лирическая система состоит из многих элементов. Ролевая лирика сочетает лирическое и драматическое начала. Ролевые стихотворения двусубъектны: в них есть, по сути, герой и автор, чье сознание является высшим по отношению к сознанию героя. Неоднократно отмечалась исследователями трудность дифференциации лирического и ролевого героев в поэзии Высоцкого.

Термин «лирический герой», довольно широко используемый литературоведами, несмотря на это, не относится к числу устоявшихся категорий, одинаково понимаемых всеми учеными. По мнению Л. Тимофеева, писавшего, что лирический герой – это средство, которое поэт использует для отбора в своем духовном мире наиболее существенного и общезначимого содержания; это «одна из тех условных форм, которые необходимы для искусства, чтобы оно могло достичь наибольшей жизненной убедительности» [Тимофеев, 1963:3].

Для Л.Я. Гинзбург лирический герой – «суммарная личность, вызывающая в сознании читателя ассоциации с образом, уже существующим в культурном сознании эпохи». Это не только субъект, но и объект изображения, он раскрывается в самом движении поэтического сюжета. Личность поэта присутствует в лирике всегда, но «говорить о лирическом герое имеет смысл тогда, когда она облекается некими устойчивыми чертами – биографиическими, психологическими, сюжетными. Лирический герой не существует в отдельном стихотворении. Это единство если не всего творчества, то периода, цикла, тематического комплекса». Лирический герой – результат двойного восприятия: «Возникал он тогда, когда читатель, воспринимая лирическую личность, постулировал в самой жизни бытие ее двойника» [Гинзбург, 1964:160-165].

В.Д. Сквозников, автор раздела о лирике в четырехтомной «Теории литературы», придерживается традиционной трактовки лирического героя: «это условный, заранее заданный образ человека (например, в агитационной поэзии, но отнюдь не только). Наличие лирического героя для лирики не обязательно, но и в таких формах творящий субъект в конечном счете воссоздает себя» [Сквозников, 2003:408].

Т.П. Тилипина определяет ролевую лирику как «произведение с таким героем, который, будучи эмпирически удаленным от жизни автора, имеет узнаваемые читателем черты эстетически значимых персонажей литературы и фольклора. Являясь двойником лирического героя, ролевой герой выполняет особую функцию, завершая в поэтической системе целостный образ автора дополнительными, слабо проявленными в лирическом герое личностными свойствами» [Тилипина, 1999:212-213].

В лирике, как известно, важен не объект, а субъект высказывания, его индивидуальные чувства, его отношение к действительности. Исследуя образ

лирического героя в поэзии В. Высоцкого, можно условно выделить в нем следующие черты:

- максимальная близость лирического героя к автору, в чьем образе прослеживаются явные автобиографические черты;

- лирический герой предстал в его традиционном понимании, без оговорок и спорных моментов: «Нить Ариадны», «Лирическая», «Дом хрустальный». Он традиционен в том смысле, что ориентирован на рассказ о каком-то событии, факте, лице. Но, с другой стороны, внимание читателя сосредотачивается не только на том, что говорится, но и на том, кто говорит.

- «скрытый» лирический герой. Являясь ролевым лишь по форме, но лирическим по содержанию данный тип персонажа отделен от автора либо спецификой профессии, либо исторической конкретностью, но по сути дела под ролевой маской может скрываться лирический герой. Степень близости героя и автора может быть различной: от выражения героем сходных, родственных автору идей до почти полного их сближения.

Например, в стихотворении «Мой Гамлет» автор не проводит резкой границы между собой и персонажем, сыгранным в театре.

Мои друзья по школе и мечу
Служили мне, как их отцы — короне...
Мне верили и так, как главарю,
Все высокопоставленные дети.

Далее по тексту образ углубляется. Нерасчлененность образа автора и образа героя помогает Высоцкому высказать свое отношение к современности:

Не нравился мне век, и люди в нем...
... я насилье презирал ...
Но толка нет от мыслей и наук,
Когда повсюду им опроверженье.

Лирический герой стихотворения «Люди говорили морю: «До свиданья...», по замечанию Е. Канчукова, становится похож на поэта Высоцкого позднейшего времени: «рубли бросались Высоцким там, где другие отделывались медью...». Следуя известной примете, лирический герой бросает в море перед отъездом монеты, но не копейки, как другие, а «тяжёлые рубли»: слишком велико его желание вернуться, ибо много здесь оставил [Канчуков, 1989:147].

Нужно отметить, что персонаж произведений Высоцкого - явление сложное, и характер этого персонажа может открыться лишь в сопоставлении различных авторских «я». Как пишет И.Б. Роднянская: «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, 1987:185]. Высоцкий не играл «чужую» роль, а, как он сам неоднократно повторял, «влезал в шкуру» своего героя. Об этой его уникальной способности Вл.И. 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, 1991:91].

Однако творческая воля Высоцкого-поэта была устремлена прежде всего не на самовыражение, не на обретение «лирического Я», но на выражение многоликих «ролевых Я», из которых складывается совокупная жизнь народа. Применительно к Высоцкому как истинно народному поэту, его «индивидуальность» – в способности выразить самые разнообразные «я» в самых разнообразных «ролевых персонажах». Следуя этой логике, можно заключить, что лирический герой – это те аспекты авторского «я», которые резонируют с сознанием читателя. Поэтическое творчество Высоцкого уникально по многоликости «я», это труднообозримая портретная галерея, охватывающая едва ли не все характерные для советской эпохи человеческие типы, причем раскрытые «из души», «изнутри», что ставит исследователя, размышляющего о возможности использовать термин «лирический герой», в двусмысленное положение: с одной стороны, в каждом из нас, читателей и «просто людей», живет представление, что, как бы ни был многолик, многокрасочен человек, в нем есть цельность, некий внутренний стержень, единство и «однозначность», пусть сложная, на которую нанизывается, с позиций которой видится многообразие бытия; с другой стороны, величие художника в том, чтобы – в каком-то предельном, допускаемом лишь условно случае – носить в себе все многообразие возможных человеческих типов и судеб, в том, чтобы быть личностью многомерной, поливариантной.

Как справедливо отмечает А. Рощина, «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. Ролевой герой переходного типа в «Дорожной истории», «Я был душой дурного общества...», «Так оно и есть...» (здесь переходность определяется близостью ролевого героя к лирическому герою); масочный герой в «Милицейском протоколе», «Куплетах нечисти», «Песне самолета-истребителя» (в данных стихотворениях переходность определяется близостью и к ролевому, и к лирическому герою); лирический герой, сближенный с ролевым героем в «Кораблях», «Случае». Возникают и чрезмерно усложненные классификации героев и образа повествователя, одним из критериев градации которых используется морально-этический' принцип [Рощина, 1998:].

В творчестве Высоцкого выделяется ряд стихотворений, в которых звучит собственно лирический голос поэта, не отстраненный ролевым «я». 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. Такие философские стихи-песни Высоцкого образуя глубинное внутреннее единство, являют жанровый симбиоз лирико-исповедальных и балладных тенденций, объединяющий исповедальные стихотворения с образцами «ролевой» лирики. К ним, например, относятся «Реальней 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. В остальных же его произведениях повествование ведется от лица персонажей различных социальных и профессиональных групп, людей с разным характером и темпераментом, моральными и интеллектуальными качествами. Так, в безусловно программном стихотворении “Я не люблю”, которое представляет собой почти сплошь прямое выражение авторской позиции и лишь эскизными штрихами намечает фигуру собственно лирического героя, перечислены ненавистные автору черты человеческого поведения и характеров – безотносительно к каким-либо личностям или персонажам.

Высоцкий в каждой песне - иной и, соответственно, каждый раз перенимает особенности поведения и языка, характерные для персонажей, чьи роли он брался играть. Эти группы песен различаются в авторском исполнении интонацией, произношением некоторых звуков. Иногда поэт вставляет в текст слова, ломающие четкий стихотворный размер, усиливая этим эффект произнесенности речи ролевого героя. В языковом материале, в соответствующей лексике, фразеологии, определенных синтаксических конструкциях намеренно делает выбор в пользу неправильных грамматических форм, переплетает архаизмы и возвышенную лексику, грубое просторечие и даже бранные слова. Именно в средствах выражения образа, в эстетической направленность слов и фрагментов текста, по В.В. Виноградову, именно в этих внутренних связях раскрывается «образ автора», который проявляется в смысловой направленности повествования, в силе образных обобщений, в своеобразном реалистическом символизме художественного изображения жизни.

Таким образом, лирический герой Высоцкого – это и субъект речи, и объект изображения. Стихотворения, которые организует лирический герой, односубъектны, тяготеют к лирическому типу сюжета. Речь лирического героя, как правило, литературная, не предполагает открытой ориентации на слушателя. Ролевой герой также совмещает в себе субъект речи и объект изображения. Но для ролевого героя не характерны самоанализ и самооценка. Ролевые стихотворения двусубъектны, в них присутствует автор как носитель языковой нормы и этических оценок. Это, как и сказовый характер речи ролевого героя, сближает такие стихотворения с драматическими произведениями.

ЛИТЕРАТУРА

Гинзбург Л.Я. О лирике // Л.Я. Гинзбург. – М.– Л., 1964. – С. 160–165.

Канчуков Е. Двойная игра // Литературная Россия. – М. 1989. С. 147.

Новиков В.И. В Союзе писателей не состоял... Писатель Владимир Высоцкий. М., 1991. - 224 с.

Роднянская И. Лирический герой // Литературный энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия. 1987. - С. 185.

Рощина А.А. Автор и его персонажи. Проблема соотношения ролевого и лирического героев в поэзии В. Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. 2. М., 1998. – С. 122-135.

Сквозников В.Д. Лирический род литературы // Теория литературы. Том III. Роды и жанры (Основные проблемы в историческом освещении). – М., 2003. – С. 408.

Тилипина Т.П. О соотношении ролевого и лирического героев // Мир Высоцкого: Исследованеия и материалы. Вып. III. Ч. 1. – М., 1999. С. 212-217.

Тимофеев Л. Биография поэта и лирическое «я» // Литературная газета. 1963. № 119. - С. 3.

В.В. КЛЁНИНА (Брест)

СИНТЕЗ МУЗЫКИ И СЛОВА В ТВОРЧЕСТВЕ В. ВЫСОЦКОГО

Идея синтезирующего взаимообогащения искусства слова и музыки, живописного, пластического искусств явилась одной из ключевых в художественном сознании XX века. Глубоко осмысленная в теоретических исследованиях и творческой практике Серебряного века, эта тенденция в последующие десятилетия культурного развития в значительной мере предопределила процессы обновления жанрово-родовой системы литературы, стимулировала возникновение синтетических жанровых образований, характерных для постклассической эпохи. Одним из подобных явлений выступает авторская песня.

Сформировавшись в среде интеллигенции в годы так называемой оттепели, данный жанр отчетливо противопоставил себя другим типам песенного творчества. При очевидной синтетической природе, обусловленной взаимопроникновением поэзии, музыки и исполнительского мастерства, авторская песня в своих вершинных художественных проявлениях была в первую очередь искусством слова, литературным феноменом, «новым руслом» в отечественной поэтической традиции. Стремление к синтезу «выражается отнюдь не в уничтожении граней, разъединяющих две смежные формы искусства; стремление к синтезу выражается в попытках расположить эти формы вокруг одной из форм, принятой за центр…» [Белый, 1994: 142]. Доминирующая роль стихотворного текста предопределяет функциональную зависимость музыкальной составляющей и исполнительской манеры автора. В качестве дополнительных значимых характеристик выступают также личностное начало, собственная оригинальная традиция, эстетика, авторская стилистика.

Эстетическая специфика бардовской поэзии выражается во взаимодействии, синтезе разных видов искусств, где основой выступает «звучащее песенное слово, звучащая, как правило, в исполнении самих ее создателей

поэзия, опирающаяся на давнюю историко-литературную традицию» [Зайцев, 2005: 77]. Приоритет словесной составляющей над прочими компонентами песенной поэзии подтверждается высказываниями самих бардов в процессе их творческой самоидентификации в литературном и культурном пространстве. А. Галич отметил необходимость восприятия творчества бардов «как явления литературного», высказав убеждение, что «лучшие из наших песен прежде всего интересны стихами, правда, существующими в неразрывной связи с мелодией». Понимание внутренней иерархии и направлений взаимовлияния между различными компонентами песенно-поэтического искусства у Ю. Кима выражается в следующем: «Мы имеем дело с поэзией, потому что и сюжет, и рифма, и ритм, и мелодия служат прежде всего выявлению смысла. Однако это особая, песенная поэзия, образ которой одновременно музыкальный и словесный» [Песня, 1966: 20-21].

Взаимодействие поэзии с музыкой в художественной целостности авторской песни имеет свои особенности. В рефлексии поэтов-бардов о характере собственного творческого процесса часто фиксируются уникальные случаи художественного симбиоза словесной и мелодической составляющих. В.С. Высоцкий, видевший главную творческую задачу в шлифовке поэтического слова, признавался в сознательном упрощении мелодического рисунка ради выдвижения на первый план именно словесной образности, «чтобы мелодия не мешала восприятию текста, тому главному, что я хочу сказать». Вместе с тем, Владимир Семенович не отрицал многогранные выразительные возможности музыки. Представляет интерес характеристика поэтом авторской песни в связи с восприятием им песенной лирики Б. Окуджавы: «Это даже не песня, это стихи, положенные на ритмическую основу. Когда-то, очень давно, я услышал, как Окуджава поет свои стихи, и увидел, что стихотворные строки, которые я раньше читал глазами, работают намного сильнее, когда он исполняет их с гитарой» [Владимир, 1989: 115, 118, 117].

Слово Высоцкого – звучащее. Неудивительно, что звук занимает важное место в его мировосприятии. Чтобы убедиться в этом, достаточно заметить, как часто появление звуковых образов в его текстах не объяснишь ни традицией, ни логикой развития сюжетной ситуации или построения образного ряда.

Герои поэта-песенника не только много говорят, но и кричат, хрипят, орут, рыдают, ахают и охают, блеют, бормочут, бранятся, брюзжат, вздыхают, визжат, вопят, ворчат, всхлипывают, галдят, голосят, гудят, гундосят, звенят, икают, кашляют, кряхтят, много лают, лязгают, ноют, пищат, плачут, подвывают, рычат, свистят, сигналят, скрипят, смеются, сопят, топают, трубят, урчат, хихикают, хлопают, хмыкают, хнычут, хохочут, храпят, цокают, цыкают и шикают, шепелявят, шепчут, шумят, шуршат. В текстах Высоцкого то и дело появляется прямая речь персонажей, от коротких реплик в одно-два слова до длинных монологов в десятки строк, а то и в целый текст. Растянутые «поющие» согласные звуки, «звучащие» смысловые паузы, упругое воздействие четкого, жесткого ритма стихотворного текста – все это макси-

мально подчеркивает неразрывное единство поэтического и музыкального искусства в творчестве данного автора.

Высоцкий напомнил отечественной поэзии ее исконно песенное начало. За исключением разговоров, больше всего в его произведениях поют: «Многие лета – всем, кто поет во сне», «И все-таки я допою до конца», «Может, спел про вас неумело я», «Что споется мне сегодня, что услышится?», «Птицы вещие поют...». Песней в мире поэта объясняются в любви («Какие песни пел я ей про Север дальний!»), в пении выражаются отношения персонажей не только с другими людьми, но и с предметным миром («Петли дверные многим скрипят, многим поют»). Создание песни в мире Высоцкого – знак творческого подъема («Сколько песен и тем горы будят в нас»), признак возвращения героя к нормальной жизни («Я, конечно, спою»), выражение миролюбия («А кажется – стабилизатор поет «Мир вашему дому!»), а также синоним жизни («Кто сказал, что Земля не поет»).

Писать о музыке, конечно, мог бы и поэт, не связанный с музыкальной стихией так тесно, как Высоцкий. Однако музыкальный спектр его творчества не исчерпывается этими внешними, тематическими упоминаниями явлений музыкального мира. Музыка стала для поэта не только и не столько частью внешних впечатлений, служащих материалом творчества, сколько попыткой творческого самовыражения. Поэтому ключ к пониманию музыкальной основы стихов Высоцкого лежит не в том, что пишет поэт о музыке, а в том, каким образом принципы музыкального мышления могли повлиять на весь строй его поэтики.

Высоцкий использовал в своих опусах весьма лапидарные выразительные средства: мелодия с аккомпанементом, достаточно простая гармония, практически постоянное использование диатоники, абсолютное господство мелодического и гармонического минора, гегемония тональной системы, дистанция от всех авангардных приемов и тенденций музыкальной выразительности и т. д.

Художественно-поэтический мир В. Высоцкого органически вписывается в очень простую музыкальную формоконструкцию – куплетную форму, которая в данном музыкально-поэтическом жанре является абсолютной нормой. Однако в творчестве Владимира Семеновича можно обнаружить черты более сложных структур. Например, в стихотворении «Нить Ариадны» явственно прослеживаются черты сонаты. Общая структура стихотворения состоит из трех частей: основная идея изложена в первой строфе, ее разработка – во второй и третьей, а заканчивается стихотворение возвращением к первоначальному, экспозиционному облику темы. Заключительные строки стихотворения можно трактовать у Высоцкого как репризное окончание сонатной формы, где происходит логическое завершение развития обеих тем. Образ нити, вечно и бесконечно соединяющей влюбленных, вписывается в мотив безысходности, одиночества, который составляет ядро «второго» смысла «лирико-сонатной» формы стихотворения «Нить Ариадны».

ЛИТЕРАТУРА

Белый А. Символизм как миропонимание / А. Белый. – М. : Республика, 1994. – 528 с.

Владимир Высоцкий: человек, поэт, актер / сост. Ю. Андреев, И. Богуславский. – М.: Прогресс, 1989. – 430 с.

Зайцев В. А. Авторская песня: ее восприятие и перспективы изучения на современном этапе / В. А. Зайцев // Филологические науки. – 2005. – № 2. – С. 77-85.

Песня – единая и многоликая (Беседа за круглым столом с А. Галичем, М. Анчаровым, Ю. Визбором) // Вели А. Асаркан, А. Макаров. – Неделя, 1966, № 1. – С. 20-21.

С.Г. КОЗЁЛ (Брест)

СКАЗКА В ТВОРЧЕСТВЕ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА И В.С. ВЫСОЦКОГО: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ

Сказки зародились в древности и с далёких времён хранились в памяти народа, передаваясь из поколения в поколение. Рядом со сказкой живут близкие ей жанры: мифы и предания, былины и легенды, игры и обряды. В них перед нами раскрывается богатейший мир народной фантазии.

Сказка сочетает в себе бытовую конкретность с обобщённостью условного, воображаемого мира. Она не может существовать без чуда. Добрые волшебники помогают герою пройти через испытания, победить зло и достичь желанной цели. В этом глубокая мудрость сказки, так как чудо – это осуществление идеала, мечты.

Любовь к сказкам заложена у человека с детства. Сказка – источник оптимизма, как для отдельной личности, так и для общества. Особенно в славянском, русском мире, где в сказках практически нет несчастливых финалов. Этим во многом объясняется традиционная популярность произведений, в которых используется сказочный сюжет или его элементы, стиль, язык или стилизация.

Н.А. Римского-Корсакова, известного русского композитора XIX века, называют величайшим среди музыкантов сказочником. Сказочность Римский-Корсаков понимает очень широко, обобщённо. У него есть и собственно сказки: в операх – «Снегурочка» по пьесе А.Н. Островского, «Кащей бессмертный», пушкинские «Сказка о царе Салтане» и «Золотой петушок»; в симфонической музыке – «Антар», «Шехеразада», «Сказка». Кроме того, композитор обращается к народному эпосу – в музыкальной картине «Садко», а позднее – в одноименной опере; легендам – в опере «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии»; народным преданиям и фантастике – в операх «Майская ночь», «Ночь перед рождеством», опере-балете «Млада». За этими названиями – пёстрая вереница персонажей: дочь Мороза и Весны – Снегурочка, мудрый царь Берендей, новгородский гусляр Садко, морская

царевна Волхова и царевна Лебедь, Шемаханская царица. И у каждого своя история, своя сказка [Сказка, 1987: 6].

Одна из главных тем творчества Римского-Корсакова – человек перед лицом необычайного, чудесного. Содержание его произведений говорит нам: всегда были и есть, сосуществуют рядом одна с другой две сферы. Одна из них – жизнь людей, полная забот, радостей и тревог, жизнь красочная, яркая, драматичная. Другая – ожившая, одухотворённая природа, пришедшая из мифов, преданий и сказок. Для героев произведений Римского-Корсакова это мир идеального.

В сказках композитора, созданных в начале XX века («Кащей бессмертный» и «Золотой петушок»), акцентирована аллегоричность, иносказательность, в них зашифрован политический смысл, хорошо понятный современникам. «Кащей бессмертный» – «осенняя сказочка», опера-предвестие – выразила ожидание революционных событий образами-символами, содержащимися в ней. «Золотой петушок» воспринят был современниками как злая пародия на царившие в стране порядки, гротеск, обнажающий уродливое и безобразное. Здесь композитор выходит за рамки сказки, переходя в область сатиры [Сказка, 1987: 7].

В.С. Высоцкий в своих сказках во второй половине XX века сумел сделать потустороннюю реальность органической частью нашей реальности. Можно указать на два приема, к которым он прибегнул. Первый приём – более формальный – состоял в том, что он систематически перемешивал «тамошнюю» и «здешнюю» реальности так, что они как бы уравнивались, получали одинаковый статус. Примеров тому можно привести множество: «На горе стояло здание ужасное, издаля напоминавшее ООН», «Чтобы творить им совместное зло потом, поделиться приехали опытом» (о Змее Горыныче и Соловье-разбойнике), «И ругался день-деньской бывший дядька их морской, хоть имел участок свой под Москвой».

Второй прием не так бросается в глаза, но по существу он важнее, а главное - он был блестяще использован потом, уже в «серьезный» период творчества. Высоцкий погружает сказочный сюжет в характерную эмоциональную атмосферу нашего времени. Мифические герои не только совершают у Владимира Семёновича те же поступки и произносят те же фразы, что и наши живые современники (например, колдун кричит русалке: «Все пойму и с дитем тебя возьму!»), но Высоцкий к ним по-современному и относится [Тростников, 1997:139].

«Разумеется, нельзя думать, будто до какого-то момента В.С. Высоцкий писал только сказки, а потом стал признавать только сюжеты из повседневной жизни. Среди его песен появились «гибридные», представляющие собой связующие звенья между двумя разными формами творчества. Одна из самых замечательных переходных песен - о джинне, выпущенном из бутылки. В ней даны два параллельных плана - сказочный и бытовой. Махровый советский мещанин сталкивается с персонажем арабских сказок. Но герои не равновелики по своему значению в песне. Главной ее фигурой служит мещанин. Он изображен живо и объемно, в то время как его партнер весьма

схематичен. Высоцкий использует древнего джинна лишь для того, чтобы с его помощью выявить отталкивающие черты современного обывателя» [Тростников, 1997:139].

О. Семенюк рассматривает тексты Высоцкого, написанные в жанре «сатирической сказки»: «Про дикого вепря», «Песня-сказка о нечисти», «Сказка о несчастных сказочных персонажах», «Странная сказка». В сатирическом, юмористическом произведении личность как представитель конкретного социума дает своеобразную, оригинальную, ни с чем не сравнимую в своей выразительности оценку действительности, факта, явления, другого текста. Говоря о сказочных мотивах в творчестве В. Высоцкого, исследователи отмечают, что, обращаясь к традиционным фольклорным ситуациям, поэт основательно их переиначивает, строит свой сюжет поверх сказочного, и что сказочные мотивы предельно сближены с повседневностью [Семенюк, 2003:167].

Отметим и употребление в сказках как исторических народных разговорных и просторечных элементов, так и современных разговорных форм. Они, в соединении с традиционно-сказочной лексикой и фразеологией, создают особый эмоционально-экспрессивный фон контекста, приближают тему сказки к современности, убирают барьер между рассказчиком и слушателем. Единиц «новояза» в сказках Высоцкого не так много, как в других произведениях (песнях, балладах). Но небольшое количество подобных слов и выражений сочетается с тематическими ассоциациями, намеками, сюжетными импликациями. Такое соединение позволяет воспринимать его сказки как открытую социальную сатиру [Семенюк, 2003:172].

Хотелось бы обратить внимание на то, что и В.С. Высоцкий, и Н.А. Римский-Корсаков не раз обращались к творчеству к А.С. Пушкина.

Таким образом, жанр сказки у Н.А. Римского-Корсакова и В.С. Высоцкого занимает свою особую нишу, которая даёт возможность более глубоко и точно представить последующим поколениям творчество этих авторов.

ЛИТЕРАТУРА

Семенюк О. Современная авторская сказка как «нейтрализатор» патогенного текста // Наукові записки (філологічні науки / мовознавство). Вип. 48. – Кіровоград: КДПУ ім. Винниченка, 2003. – С. 166 – 174.

Сказка в творчестве Н. А. Римского-Корсакова. – М., 1987. – 93 с.

Тростников В. Н. «А у нас был Высоцкий…» (памяти поэта) // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. – М.: ГКЦМ В.С.Высоцкого. Вып. I. – М., 1997. – С.131-148.

СОДЕРЖАНИЕ

Перевозчиков В.К.	Главы из книги «Высоцкий. Можно ли было спасти?».	3
Изотов В.П.	Фрагменты из книги «Сравнительное высоцковедение».	10
Гавриков В.А.	Четыре стороны света Владимира Высоцкого (в разрезе ментальности).	19
Зайцева М.В.	Слово дочь и его производные в поэзии Владимира Высоцкого.	27
Изотов В.П., Изотов В.В.	Ретроскрипция и обратное течение времени у Владимира Высоцкого и Саши Соколова.	29
Кошарная С.А.	Трансформация фразеологизмов в поэзии В.С. Высоцкого (на материале репрезентантов концепта «Судьба»).	34
Крылов А.Е., Шумкина И.В.	«Высоцкий. Спасибо, что живой». Об этимологии крылатого выражения	42
Попкова Д.А.	Проблемы языковой игры в творчестве В.С. Высоцкого	49
Прокофьева А.В.	Фразеологические единицы как текстообразующий фактор в стихопесняхВ. Высоцкого к к/ф «Бегство мистера Мак-Кинли»	53
Рязанская О.С.	От нуля до пяти: фразеологизация числообозначений в «Истории болезни»	59
Хвастова Е.В.	Морфологические окказионализмы в произведениях В.С. Высоцкого	60
Орехов Б.В.	Типология цитирования В.С. Высоцкого в текстах наивных авторов	66
Шаулов С.С.	«Руси веселие есть питии». Национальные контексты темы пьянства в поэзии Высоцкого	77
Шершунович И.С.	Соотношение ролевого образа и лирического «я» в поэзии В.С. Высоцкого	91
Клёнина В.В.	Синтез музыки и слова в творчестве В. Высоцкого	95
Козёл С.Г.	Сказка в творчестве Н.А. Римского-Корсакова и В.С. Высоцкого: сравнительный аспект	98