

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ВОРОНЕЖСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

УДК 882
ББК 83.3(2Рос=Рус)6
В57

Редакционная коллегия:

Б.С. Дыханова, А.Е. Крылов, А.В. Скобелев, Г.А. Шпилева

**Владимир Высоцкий:
исследования и материалы
2007–2009 гг.**

Владимир Высоцкий: исследования и материалы
В57 **2007–2009 гг.** : сборник научных трудов / [редкол.: Б.С. Дыханова и др.]. – Воронеж : ВГПУ, 2009. – 248 с.

ISBN 978-5-88519-533-1

В настоящий сборник научных статей вошли главным образом работы, представленные участниками конференции «Творчество Владимира Высоцкого: итоги и перспективы изучения», состоявшейся в сентябре 2007 г. в Воронежском государственном педагогическом университете. Эта (третья) Воронежская конференция собрала ученых-высоцковедов, которые представили исследования литературоведческого, текстологического, лингвистического и музыковедческого характера.

УДК 882
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

ВОРОНЕЖ
ВГПУ
2009

© Редакционно-издательское оформление.
ISBN 978-5-88519-533-1 Воронежский госпедуниверситет, 2009

УДК 882
 Б.С. Дыханова
 (Воронеж)

СКАЗОВЫЕ ТРАДИЦИИ В ПОЭЗИИ В. ВЫСОЦКОГО

Поэзия Владимира Высоцкого особенно интересна для исследования с точки зрения выявления её эстетической природы, символизации объективных фактов. Высоцкий передаёт слово субъекту лирического высказывания, воплощающему в речевом поведении иной, чем авторский, тип сознания. В русской литературе традиция подобных подмен восходит к пушкинским «Повестям Белкина» и гоголевским «Вечерам на хуторе близ Диканьки». Позднее в лесковском сказе «полупрозрачного» (С.Г. Бочаров) Белкина и «декоративного» Рудого Панька сменяют рассказчики из простонародья, чьё слово в новой художественной системе окажется в силах реализовать колоссальные смыслотворческие возможности национального языка. Лесковская художественная вселенная организуется изнутри авторским замыслом как стилевая конструкция, концентрирующая смыслотворческий опыт предшествующих употреблений слова в устной простонародной речи (определяя речевую манеру лесковских рассказчиков как «эссенциозную», Достоевский был абсолютно прав).

В «неправильном» словоупотреблении, в «народной этимологии», в слове-«эссенции» Лесков усмотрел нечто, неизмеримо более значительное для искусства, чем коммуникативные и информационные свойства устной речи. Просторечие у этого писателя становится эстетическим инструментом выявления глубинных законов народного самосознания, национальной ментальности. Ещё В.Г. Белинский обратил внимание, что тайна народности, тайна национальности – не в одежде и кухне, а в манере понимать вещи. Именно обнаружение этих ментальных знаков в словесных формах, изнутри проясняющих социально-исторические особенности современной жизни, и было главной творческой целью Лескова-художника.

Опыт изучения поэтической системы Лескова, основанный на «игре словом» и «игре слов», может пригодиться и при обращении к стихотворным стилизациям Высоцкого, к его «ролевой лирике», зачастую оцениваемой критиками как забавные мелочи, смешные пустяки – и не более того. Подлинный смысл этих комических словесных «импровизаций» открывается не сразу. Непридуманная живая жизнь, отражённая в устном слове естественного человека, у

Высоцкого становится и объектом, и субъектом эстетического противостояния «головной», рациональной оценочности. Народный язык, обладающий непостижимой способностью к иррациональной аккумуляции правды жизни, в монологических и диалогических высказываниях лирических героев Лескова становится виртуозным инструментом персонажей, инструментом выявления существенных характеристик национального духа.

В сказовых стилизациях Высоцкого так же, как в лесковской прозе, слово не равно самому себе, своему словарному значению, так как выражает неизмеримо больше того, что обозначает. Достаточно обратиться хотя бы к нескольким подобным произведениям автора, где носители речи в формах устного или письменного говорения воплощают коллективное народное сознание, чтобы усмотреть в их речевом поведении все признаки сказовой поэтики: устность, диалогичность (обязательную адресность) и дистанцированность от официально провозглашаемой «нормативности». Возникающая в словоизъявлении двусмысленность не осознаётся говорящими (пишущими) и проявляется в эстетически значимой «игре слов». Общность художественных систем, обыгрывающих «многоязычие» внутри одного национального языка, есть производное от художественных устремлений творцов.

Объективная картина национального мировосприятия возникает и у Лескова, и у Высоцкого на пересечении существенных коррелятов, особым образом дешифрируемых каждым из писателей. Общий для определения социальной группы субъективизм восприятия персонажами объективно значимых фактов реальности корректируется нюансами стилевых сдвигов в самой речи из-за несовпадения объективного и субъективного понимания семантики слова. Сходство исходных посылок в лесковской художественной системе и поэтике Высоцкого вовсе не предполагает совпадение художественных итогов, зависимых от социально-исторических и психологических факторов народного бытия. Отражающаяся в непосредственном слове естественного человека реальность имеет свой эпохальный облик, речевой диапазон и специфический, характерный для *этого* времени, язык народных сословий.

Бытовое сознание оперирует личным опытом, сиюминутными эмоциями и опирается на авторитетное для него общественное мнение. Обращение к песенным стилизациям Высоцкого убеждает, что, по сравнению с лесковскими детски наивными «простецами», лексикон персонажей иной исторической эпохи гораздо примитивнее, беднее, поскольку их жизненный опыт ограничивается общением с

себе подобными, питаюсь извне слухами, радио- и телепередачами, а личное пространство замыкается в узких границах существования. Технический прогресс, обеспечивающий доступ «широких» народных масс к радио- и телевизионной информации, послужил не только ко благу, но и, расширив это личное пространство, стал причиной парадоксального обеднения слова, лишившегося для примитивного сознания тех многоярусных ореолов смысла, которые спонтанно возникают в развитом ассоциативном мышлении человека.

Радио и телевизионные передачи в сознании персонажа трансформируются в некую «вторую реальность», не имеющую прямой соотнесённости с его бытом и судьбой, но воспринимаемую как столь же достоверная, а потому трактуемая незамысловатым сознанием в привычных бытовых понятиях.

Если язык лесковских рассказчиков несёт отпечаток (пусть и комически трансформированный) многовекового национального опыта, библейских аллюзий, постоянного диалогического взаимодействия с окружающим миром и всем сущим, то язык героев Высоцкого принадлежит однородной среде и бытует в определённом пространственно-временном локусе, выход за пределы которого инициируют обстоятельства чрезвычайные (тюрьма, психушка, неожиданная командировка в «коварный зарубеж»), поэтому носитель речи у Высоцкого в своём внутреннем мире столь же ущербен, сколь самодостаточен лесковский. Такие произведения, как «Инструкция перед поездкой за рубеж...», «Письмо в редакцию телевизионной передачи “Очевидное – невероятное”...», «Лекция о международном положении...», «Товарищи учёные» и т.п., свидетельствуют, что Высоцкого-художника интересует восприятие народным сознанием «чужого», имеющего статус официального слова. Как отзывается последнее на тотальную идеологическую диверсию так называемых «средств массовой информации», эксплуатирующих наивысшую дикарскую веру потребителей в авторитет официального вещания? Не бывавшие нигде, кроме своего населённого пункта, персонажи Высоцкого по собственному усмотрению реконструируют мировую географию.

Подобно лесковскому рассказчику, переместившему «Твердземное море» с юга на север, герой Высоцкого из «Инструкции» объясняя отъезжающему «правила поведения» за границей, конструирует некое заграничное пространство (куда отправляют передовика) из географически несовместимых топонимов в их непредсказуемых комбинациях. Так, город Будапешт, согласно «инструкции», оказывается и польским, и чешским, жители Венгрии ассоциируют-

ся с «немецкими румынами», а Улан-Батора – с поляками, румыны же, «по слухам», оказываются своими: «Говорят, они с Поволжья, как и мы».

В «Лекции о международном положении» Италия, Ватикан, Туркмения, Тегеран, Америка, Азия, Европа телепортируются словом лектора в камеру нарофоминской тюрьмы. Трагикомическая проекция мирового пространства на предельную локальность места зековской «отсидки» высвечивает подспудную семантику топографических сопряжений. Ведь сама «лекция» информирует, по сути, не об успехах советской политики на мировой арене, а об упущенных ею возможностях, о глобальной расколотости единой земной территории из-за интересов и целей, абсолютно чуждых населяющим Землю народам.

Виртуальный мир теле- и радиосообщений с его «бермудскими трюгольниками», филиппинскими врачами, летающими тарелками, «происками» и «бреднями» американско-израильских капиталистов (с участием давно почившего в бозе Черчилля), «нотами» ТАСС, «забугорными» голосами и прочая, и прочая – воспринимается «совковым» сознанием как заведомо враждебный и опасно агрессивный. «Латентная теплота патриотизма», о которой писал Л.Н. Толстой, обуславливающая естественное превышение личного интереса в национальном сознании (у Лескова левша беспокоится не о сохранности собственной жизни, а о «доведении» до государя английского ружейного «секрета»), у персонажей Высоцкого вырождается в маниакальную озабоченность «международным положением» и тотальную ненависть к «проискам» империалистов.

Особый комизм такого состояния умов в том, что обитателей Канатчиковой дачи капиталистическая «угроза» тревожит несравненно сильнее, чем тяготы личного пребывания в советской психушке. Пропагандистские лозунги формируют особое клишированное сознание, оперирующее годными для всех случаев жизни готовыми стереотипами, которые вытесняют «свое» слово, а значит, и возможность иного самосознания.

Пребывание в колхозе, лагере для заключенного, психлечебнице или «коварном зарубежье» для человека из социальных низов, по сути, одинаково: отсутствие духовной свободы и самой потребности в ней уравнивают всех со всеми, а искусственно создаваемая общность миропонимания создает иллюзию наличия национальной идеи. Нары в Нарофоминске и сосед по камере Руслан Халилов, с одной стороны, и звуковые образы-фантомы Аятолла Хомейни, Голда Меир, Моше Даян, Мао, с другой, сливаются в сознании пер-

сонажа Высоцкого в некоем симбиозе, обнажающем парадоксы советской ментальности – реальную озабоченность мифической угрозой извне и фаталистическое принятие любого абсурда в собственной стране и личной судьбе.

Авторская игра созвучиями – «сизжу на нарах я в Нарофоминске» – знак общего неблагополучия народа в стране, где в условиях духовного рабства большинства власть бесконтрольна и всесильна: ей уже не приходится доказывать свое право на руководство страной и владение государством как собственностью. Угрозу такому всесилию власть видит в наличии у человека частной жизни. Даже загнанная в узкие рамки скудного быта она все-таки не вполне подвержена регламентации извне. Огромная богатая природными ресурсами страна для народа, победившего фашизм и спасшего от него Европу, превратилась в подобие тюрьмы, где нет почти ничего своего и где большинство действительно объединено равенством в нищете. Вот почему у героев Высоцкого чаще всего нет ни дома, ни семьи, а если и есть какая-то собственность, то она не превышает необходимого минимума. Недаром Дуся просит мужа привезти из-за границы, если уж не «клеенку цвета беж», то хоть «что-нибудь» («хоть черта в ступе привези!»).

Правила пропагандистского гипноза предписывают, однако, полное игнорирование такой неприглядной и бесчеловечной реальности. «Парень-дока», инструктор, напутствуя передовика производства перед зарубежной поездкой, игнорирует очевидное: «От подарков их сурово отвернись: мол, у нас добра такого – завались!». Фактографическая достоверность деталей современного автору быта необходима Высоцкому для создания узнаваемого образа страны-тюрьмы, где всей мощью пропагандистской машины человеку внушается, что он счастлив и доволен. Находясь под гипнозом пустопорожних слов, не обеспеченных реальным состоянием дел, персонажи Высоцкого по-своему сопротивляются социальному морю, стремясь «перевести» на понятный им язык, овеществить, наполнить содержанием «чужое слово», и, чтобы защититься от всеобщей пустоты и бессмыслицы, находят противовес в простом и житейски наглядном.

Вконец замороженный «инструкцией» кузнец призывает на помощь свое ремесло: «Мне бы только молот в руки: я их всех перекую»; обитатели Канатчиковой дачи пытаются довести до сведения редактора, какие последствия для «умов» может иметь «вредоносная» передача «Очевидное-невероятное», а колхозники, обратившиеся к «эйнштейнам драгоценным», хотят объяснить, к чему при-

водит их «баловство»: «Пока вы разлагаете молекулы на атомы, в то время разлагается картофель на полях».

В противостоянии слова-факта слову-абстракции в поэзии Высоцкого за мнимостями обнаруживается подлинная жизнь, воспринимаемая не столько умом, сколько безобманными ощущениями на зрительном, слуховом, тактильном уровнях. Ценность простых, но фундаментальных основ повседневной жизни не нуждается в аргументации («Картошку все мы уважаем, когда с солью ее намать»). В привычной бытовой или трудовой сфере над человеком уже не властен морок идеологических страшилок и фантомов, сознание освобождается от навязанных стереотипов. Знаком этого освобождения является возвращение к языку предков («добалуетесь», «нет на вас креста», «всем кагалом», «денечек покумекаем»). Столкновение разных лексических пластов у Высоцкого так же, как в лесковском сказе, один из «приводных ремней» эстетического механизма, способного преобразовать безыскусное слово низового героя в символическое обобщение авторской художественной идеи. Возникающий контекст организует смысловое пространство в сфере подспудного противоречия между ясностью высказывания носителя речи и авторской интеграцией простого и сложного. Жизненный «сор», эмпирия быта, аккумулируется в просторечии, выражающем коллективное бессознательное. Опору для социального оптимизма Высоцкий ищет и находит в народной способности отторжения искусственного, чужого (в том числе и успехов науки – всего, чья польза сомнительна, неочевидна) и в непосредственной открытости живой жизни, в умении довольствоваться малым, терпеть, прощать и любить.

Дорожа сокровищницей народного языка (со времён Лескова изрядно оскудевшей), Высоцкий не позволяет себе пользоваться непечатным (нецензурным) словом¹. И этот факт – лишнее доказательство веры и надежды поэта в будущее своего народа.

¹ См. об этом: Терентьев О. «Владимир Высоцкий. Монологи со сцены». Харьков, 2000. С. 138: «А от подделок просто волосы дыбом. Вы тоже сможете легко отличить подделки от моих песен. Я никогда не пою похабных слов...».

УДК 882
Л.Г. Кихней
(Москва)

ЛИРИЧЕСКИЙ СУБЪЕКТ В ПОЭЗИИ В. ВЫСОЦКОГО

1. Лирический субъект в поэзии В. Высоцкого как историко-литературная и теоретическая проблема

1.1. К истории вопроса. Своеобразие и новизна поэзии Владимира Высоцкого во многом определяется новыми способами воплощения авторской субъективности. Эту проблему затрагивали практически все авторы монографий, кроме того, ей посвящен ряд специальных исследований, например, Н.В. Феединой, А.А. Рощиной, М.В. Вороновой, Н.В. Волковой, А.В. Бибиной, О.Л. Лебедевой, О.Л. Карандиной, С.В. Свиридова, А.В. Кулагина, В.Н. Бабенко, М.Л. Рogaцкиной, Т.П. Тилипиной, Н.Н. Пайкова, С.Н. Руссо-вой, А.А. Арустамовой и др.¹. Усилиями высокоцковедов выявлены важнейшие грани авторского сознания, дифференцированы эстетические формы его воплощения (лирический герой, ролевой герой, персонаж, герой-маска).

© Кихней Л.Г., 2009

¹ *Федина Н.В.* О соотношении ролевого и лирического героев в поэзии В.С. Высоцкого // *Высоцкий В.С.: Исслед. и материалы.* Воронеж, 1990. С. 105-117; *Рощина А.А.* Автор и его персонажи. Проблема соотношения ролевого и лирического героев в поэзии В. Высоцкого // *Мир Высоцкого: Исслед. и материалы.* Вып. II. М., 1998. С. 122-135; *Воронова М.В.* Стилистические средства маркировки лирического и ролевых героев В.С. Высоцкого // *В.С. Высоцкий: Исслед. и материалы.* Воронеж, 1990. С. 117-128; *Волкова Н.В.* Авторское «Я» и «маски» в поэзии В.С. Высоцкого. Дисс. ... к. филол. н. Тверь, 2006; *Бибина А.В.* Автор и «ролевые» персонажи в лирике В. Высоцкого // *Проблема автора в художественной литературе.* Ижевск, 1990. С. 62-66; *Лебедева О. Л.* Авторская позиция в творчестве В. Высоцкого // *Проблема автора в художественной литературе.* Ижевск, 1990. С. 66-71; *Карандина О. Л.* Авторская позиция в лирике Высоцкого и ее особенности в стихотворениях, организованных образом повествователя и субъекта с родовым сознанием // *Вестн. Удмурт. ун-та.* Ижевск, 1991. № 2. С. 97-102; *Свиридов С.В.* Верьте слову? Еще раз о песне Высоцкого «Никакой ошибки» // *Владимир Высоцкий в контексте художественной культуры.* Сб. Научных статей. Самара, 2006. С. 136-142; *Кулагин А.В.* Агрессивное сознание в поэтическом изображении Высоцкого (1964-1969) // *Мир Высоцкого: Исслед. и материалы.* Вып. II. М., 1998. С. 52-61; *Бабенко В. Н.* Своеобразие ролевой лирики В. Высоцкого // *Мир Высоцкого: Исслед. и материалы.* Вып. III. Т. 1. М., 1999. С. 201-206; *Рogaцкина М. Л.* Образ лирического я в поэзии В. Высоцкого // *Мир Высоцкого: Исслед. и материалы.* Вып. III. Т. 1. 1999. С. 207-211; *Тилипина Т. П.* О соотношении ролевого и лирического героев // *Мир Высоцкого: Исслед. и материалы.* Вып. III. Т. 1. М., 1999. С. 212-217; *Пайков Н.Н.* Структура лирического субъекта в творчестве В.С. Высоцкого и некрасовский «след» в его творчестве // *Русская литература XX-XXI веков: Проблемы теории и методологии изучения.* Материалы 3-й междунар. науч. конф. МГУ, 4-5 декабря 2008 г. М., 2008. С. 453-456.

Тем не менее, проблема субъектной организации поэзии Высоцкого далека от окончательного решения. Во многом это связано с методологическими проблемами изучения лирики в целом и лирического субъекта в частности.

С одной стороны, традиционные критерии классификации лирического субъекта, выработанные на материале классической поэзии¹, автоматически переносятся на поэтику Высоцкого, на которой эти критерии попросту не работают. Аналитические штудии зачастую сводятся к вопросу об отмежевании лирического героя от ролевого, к выявлению тонкой разницы между лирическим «Я», «я» персонажа и героем-маской. В итоге, по верному наблюдению А.А. Рощиной, «появляются так называемые герои переходного типа, различия между которыми становятся все незаметнее и незаметнее»². При этом вопрос о лирической, лироэпической или эпической природе песен Высоцкого запутывается окончательно.

С другой стороны, формальные методы рассмотрения лирической субъективности Высоцкого также оказываются не вполне эффективными. Характерным примером применения оных является работа Н.В. Волковой «Авторское «Я» и «маски» в поэзии В.С. Высоцкого»³, основанная на статистическом выделении «прономинальных» триад («я – мы – он»). Исследовательница приходит к выводам о «соборности» и одновременно «отчужденности» авторского «я» и его масочных коррелятов, что позволяет ей отнести Высоцкого к представителям духовного реализма. Однако нетрудно заметить, что вычленение личных местоименных форм как репрезентантов личностного субъекта возможно в рамках любой лирической системы и вовсе не свидетельствует о своеобразии лирического субъекта Высоцкого. Любой поэт в классической и постклассической парадигме, согласно подобным критериям, может быть причислен к духовным реалистам⁴.

¹ См.: *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 119-120; *Гинзбург Л.Я.* О лирике. Л., 1974. С. 155-161; *Корман Б.О.* Чужое сознание в лирике и проблема субъектной организации реалистического произведения // *Известия АН СССР. Серия Литературы и языка.* 1973. Т. XXXII. С. 209-222.

² *Рощина А.А.* Указ. соч. С. 135.

³ *Волкова Н.В.* Указ. соч. С. 80-154.

⁴ Так, например, Д. Пригов в гротескной форме вывел огромное количество национальных типов, запечатленных в целом ряде персонажей-масок. Если мы применим к его поэзии методологию Н.В. Волковой, получим ту же антиномию отчуждения и соборности, хотя на самом деле персонажи-маски, воплощенные в прономинальной форме («я – мы – он»), имеют иной генезис и свидетельствуют о кризисе лирической субъективности в целом. Таким образом, при подобном подходе разница между соборностью и духовной раздробленностью оказывается практически неуловимой.

И традиционный, и структуралистский подход ситуацию не проясняют, а, напротив, приводят исследователей к терминологическим и семантическим тупикам. Особенно это касается так называемых «ролевых» песен, при анализе которых подвергается сомнению сам факт существования *лирического* субъекта и обосновывается концепция «эпизации», «прозаизации» песенного наследия поэта.

Так, В.И. Новиков, исследуя творческую биографию Высоцкого, утверждает: «В песнях Высоцкого русская поэзия шагнула навстречу прозе, навстречу сюжетности»¹. При этом уважаемый биограф почему-то понятие «сюжетности» отождествляет с понятием «прозы»: «Сюжетные метафоры Высоцкого – это стык поэзии и прозы»². В то же время прозаические интенции исследователь объясняет ориентацией сознания Высоцкого на внешний мир – в пику интравертному погружению в себя, якобы характерному для «правовверного» поэта-лирика: «Постоянное внимание к миру» и есть то самое, чем Высоцкий хотел “заразить” своих слушателей и читателей. Таков смысл взаимодействия поэзии и прозы в его творчестве»³. Что именно В.И. Новиков имеет в виду под «взаимодействием поэзии и прозы» – не вполне понятно; впрочем, по его разумению, жанровая форма баллады или новеллы с их сюжетностью и есть тот самый «шаг навстречу прозе» (ср.: «Энергичная сюжетность реализовалась у него в формах песни-баллады и песни-новеллы»⁴).

На самом деле, проблема, затронутая авторитетным ученым, имеет общетеоретическое значение. Ведь согласно логике В.И. Новикова, «взаимодействие поэзии и прозы» имеет место везде, где есть сюжетность (а «сюжетность» есть едва ли не в половине всего состава русской лирики XIX–XX века, начиная от Пушкина и Некрасова, кончая Блоком, Гумилевым, Ахматовой, Твардовским и Кириловым). В таком случае возникает вопрос: насколько далеко простирается эпизация (и «прозаизация») «сюжетных» стихотворений вообще и песен Высоцкого в частности? Остаются ли они **лирическими** произведениями? Ответ на этот вопрос – одна из задач настоящей статьи.

¹ Новиков В.И. Высоцкий. М., 2002. С. 244.

² Там же. С. 244.

³ Там же. С. 245. Заметим попутно, что «внимание к миру» – исповедовал не только Высоцкий: эта программная установка была характерна для таких «чистых» лириков, как А. Блок и Н. Гумилев (ср. блоковскую мысль о рождении «человека «общественного», художника, мужественно глядящего в лицо миру») и гумилевскую декларацию акмеизма как «мужественно твердого и ясного взгляда на жизнь»).

⁴ Там же. С. 244.

С «легкой руки» В.И. Новикова¹ концепция «прозаизации», «эпизации» песенного творчества Высоцкого стала едва ли не общим местом современного висоцковедения. Немалую роль в укоренении этой концепции сыграла *балладная трактовка* песен Высоцкого известными висоцковедами, поскольку баллада традиционно причисляется к «лироэпическим»² и «повествовательно-драматическим»³ жанрам.

Так, Н.М. Рудник пишет: «Будем считать, что балладу можно назвать лироэпическим жанром, возвышенный пафос которого воплощен в острофабульном, кульминационном сюжете, напряженно-динамически окрашенном (имеется в виду лирическая окраска)»⁴. И. Сухих, определяя жанр баллады применительно к песенному творчеству Высоцкого, во главу угла ставит сюжетно-повествовательное начало и «событийный эксцентризм»⁵. С.В. Свиридов полагает, что «песня Высоцкого оказывается близкой балладному жанру по конфликтности мироощущения, взгляду на мир через частного человека. Роднит их и неопределенное положение баллады среди литературных родов, ее «единство элементов лирики, эпоса и драмы»⁶ (здесь автор цитирует работу А.А. Гугнина «Постоянство и изменчивость жанра»⁷). Д.Н. Курилов «сюжетные» песни Высоцкого считает «разновидностью баллады, которая сама суть жанр синкретический, с сильно выраженным эпико-повествовательным началом»⁸. Один лишь А. В. Кулагин при анализе жанровой генеалогии

¹ См.: Новиков В.И. В Союзе писателей не состоял: (писатель Владимир Высоцкий. М., 1991. С. 156-182 (Раздел: «Стих и проза»).

² Ср. определение М.Л. Гаспарова: «Баллада – <...> лироэпический жанр англо-шотландской народной поэзии <...> на исторические (позднее также сказочные и бытовые) темы <...> обычно с трагизмом, таинственностью, отрывистым повествованием драматическим диалогом <здесь и далее курсив мой – Л.Г.>» (Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2003. Столб. 69).

³ Ср. определение В.А. Никонова: «Баллада – наименование нескольких весьма различных, хотя и преемственно связанных, поэтических жанров повествовательного характера. <...> В англо-шотландской народной поэзии – Б. – сюжетная песня драматического содержания с хоровым припевом, обычно на мотивы средневековой истории» (Краткая литературная энциклопедия. Т.1. М.: «Советская энциклопедия», 1962. Столб. 422).

⁴ Рудник Н.М. Проблема трагического в поэзии В. С. Высоцкого. Курск, 1995. С. 29.

⁵ См.: Сухих И. На разрыв аорты (1960-1980. Песни-баллады В. Высоцкого) // Звезда. 2003. №10. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/10/suhih-pr.html>.

⁶ Свиридов С. В. О жанровом генезисе авторской песни В. Высоцкого // Мир Высоцкого. Исслед. и материалы. Вып. I. М., 1997. С. 74.

⁷ Воспроизводим авторскую ссылку: Гугнин А. А. Постоянство и изменчивость жанра // Эолова арфа: Антология баллады. М., 1989. С. 26.

⁸ Курилов Д. Н. «Карнавальные» баллады Галича и Высоцкого // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. III. Т. I. М., 1999. С. 241.

гии песен Высоцкого делает важную теоретическую поправку: он подчеркивает подчиненное положение «элементов как эпического, так и драматического искусства», их включенность «в сферу лирического сознания»¹.

При всей, казалось бы, соблазнительности отнесения песен Высоцкого к балладному канону возникают некоторые теоретические и терминологические неувязки, на которые хотелось бы обратить внимание.

Прежде всего настораживает тот факт, что жанровая дефиниция баллады вообще, и применительно к Высоцкому, в частности, оказывается настолько широкой и «толерантной», что под балладную «гребенку» «причесывается» едва ли не весь песенный репертуар поэта. Тот же И. Сухих причисляет к балладам и «Диалог у телевизора», и «Утреннюю зарядку», и «Милицейский протокол», и «Письмо в редакцию телевизионной передачи “Очевидное – невероятное”», речевая структура которых представляет собой не повествование, а апеллятивно-ролевые монологи и диалоги.

Если Н.М. Рудник видит в жанре баллады адекватный способ передачи *трагического* мироощущения Высоцкого, то Д.Н. Курилов, напротив, «делает ставку» на «комический» потенциал баллады, считая ее соответствующей жанровой формой воплощения «карнавального» восприятия мира. А С.В. Свиридов идет еще дальше, возводя генезис песенного творчества Высоцкого к фольклорной разновидности баллад, а именно – блатным песням², «ироническое пародирование» которых позволяет автору выработать «самобытную жанровую поэтику»³.

Откуда подобный разнобой в трактовке жанровой модальности баллады? Дело в том, что исследователи апеллируют к разным стадиям бытования и к разным национальным образцам жанра. Ведь каких-то раз и навсегда определенных жанровых параметров баллады нет, – кроме разве что «повествовательности» и синкретической установки (уходящей корнями в глубокую архаику) на песенное исполнение⁴: балладные каноны в своем многовековом развитии столько раз менялись, что в итоге их оказалось трудно свести к единому жанровому знаменателю.

¹ Кулагин А. В. Поэзия В.С. Высоцкого. Творческая эволюция. М., 1997. С. 29.

² Следует ли причислять к балладной традиции «блатной» песенный фольклор – вопрос «темный», который мы не беремся разрешить в рамках настоящей статьи.

³ Свиридов С. В. О жанровом генезисе авторской песни В. Высоцкого... С. 82.

⁴ В архаическом периоде балладный синкретизм предполагал, вероятно, не только пение, но еще и пляску, если судить по провансальскому корню «баллады» (от *balare* – «плясать»).

Очевидно, при установлении жанровой генеалогии следует помнить, что жанр сам по себе – это, скорее, процесс, поток (с несколькими рукавами), нежели застывший канон. Так, в балладной традиции вычленяется *фольклорная* (англо-шотландская, немецкая, испанская, русская и пр.) и *литературная* баллада, каждая из которых имеет свою национальную самобытность и эволюционирует на протяжении столетий. Та же английская литературная баллада, к примеру, на разных стадиях испытывает воздействие французского литературного канона, затем немецкого, и вместе с тем – собственного фольклорного. При этом французский и немецкий каноны литературной баллады – настолько разные, что относятся к разным родам литературы. Французская баллада – это лирическое стихотворение с многократными повторами чередующихся рифм; немецкая баллада – маленькая эпическая поэма, написанная в несколько экзальтированном и в то же время наивном (по И.Ф. Шиллеру) тоне, с историческим или легендарным сюжетом, трагическим или экзотическим содержанием, таинственным колоритом. Именно этот тип баллады позднее стал восприниматься как западно-европейский балладный канон.

Русские литературные баллады, сложившиеся на закате сентиментализма и расцветшие в романтический период, испытали мощное влияние немецкого балладного канона (прежде всего, через переводы В. Жуковского – баллад Бюргера, Шиллера, Гете), а также эпического канона русской народной баллады (что хорошо прослеживается в той же «Светлане» Жуковского).

Западно-европейскую литературную балладу с ее «атмосферой загадочности и экзотизма» в начале XX века продолжил Н. Гумилев¹, создав как лироэпические образцы баллады (близкие маленьким поэмам, например, «Звездный ужас»), так и сугубо лирические балладные стихотворения (например, «Заблудившийся трамвай»). Возможно, трансформированный Гумилевым балладный канон послужил основанием для укоренения жанра в советскую эпоху – в творчестве «советских неоромантиков» Н. Тихонова, Э. Багрицкого, М. Светлова.

И если возводить генезис песен Высоцкого к балладной традиции, то надо уточнять: какой национальный канон и какую стадию развития баллады (фольклорную, романтическую, неоромантическую и т.п.) он наследует?

Кроме того, следует помнить, что «неопределенность» жанровых параметров баллады приводит к ее интерференции с другими

¹ См.: Бобрицких Л.Я. Эволюция балладных форм в поэзии Н.Гумилева: проблематика и поэтика. Автореф. ... к. филол. н. Воронеж, 2002. С. 5.

жанрами. Так, если считать жанровой доминантой баллады ее установку на песенное исполнение авторского текста, то непонятно, чем она по существу отличается от авторской песни (включая ее жанровых предшественников – от миннезанга до шансона и зонга, имеющих в числе прочих и балладные корни), близкой балладе по куплетно-рефренной структуре, тяготению к родовому синкретизму и пр.? Если отличий нет – то стоит ли множить термины? *Авторская песня* ведь уже достаточно устоявшееся понятие...

Если же считать жанровой доминантой баллады «повествовательность», «сюжетную динамику» или «драматический диалог»¹ (по М.Л. Гаспарову), то она сольется с поэмой (как уже было в немецкой традиции), стихотворной новеллой (рассказом) или стихотворной драмой (драматической сценкой, миниатюрой). Романтическую балладу и трагедию объединяет наличие неразрешимого конфликта, трагической развязки, мрачный колорит. Разные национальные разновидности фольклорной баллады могут отождествляться со сказкой, быличкой, притчей, анекдотом (шванком). Именно в силу подобной жанровой гомологии у исследователей нередко возникает соблазн причислить к балладам практически все стихотворения с повествовательной или песенной доминантой.

Примечательно, что сам Высоцкий жанровое имя «баллада» применял к весьма ограниченному кругу произведений, не слишком соответствующих «горизонту жанровых ожиданий» читателей. Это, как известно, в основном, баллады, написанные для кинофильмов «Стрелы Робин Гуда» и «Бегство мистера Мак-Кинли»². Но если балладный канон предполагает отображение событий, «развивающихся объективно, без вмешательства и даже без прямой оценки автора...»³, то в большинстве стихотворений Высоцкого, озаглавленных им «балладами», доминирует авторская модальность: объективный ход событий служит лишь иллюстрацией нравственных постулатов. Написанные для кинофильмов баллады, по сути дела, ближе к притчевому, нежели к балладному канону⁴. Вот почему лирическими субъектами в

¹ Речь здесь идет преимущественно о литературной разновидности: фольклорные баллады, как правило, сохраняют песенную доминанту.

² См.: *Кастрель И.* Баллады из первоисточника. Цикл к «Бегству мистера Мак-Кинли» // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. III. Т.1. С. 116-130; *Шевяков Е. Г.* «Баллада о любви» и «Баллада о борьбе» как коррелятивные художественные единства // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. V. М., 2001. С. 321-334.

³ *Сильман Т.* Заметки о лирике. Л., 1977. С. 123.

⁴ Неслучайно жанровое имя «баллада» было не в полной мере устойчивым. Так, ряд баллад, написанных для фильма «Стрелы Робин Гуда», именовались автором то песнями, то балладами. В то же время «Притча о Правде и Лжи» также имела «балладный» вариант названия.

них становятся отвлеченные понятия – Смерть, Любовь, Добро (в «Балладе о времени», «Балладе о любви»), Ненависть (в «Балладе о ненависти») и пр., а сам сюжет завершается нравоучительной сентенцией (ср. в «Балладе о времени»: «*Потому что Добро остается Добром – / В прошлом, будущем и настоящем*»¹).

Таким образом, под «балладой» автор подразумевает совсем не то жанровое содержание, что исследователи его творчества. Баллада для Высоцкого – не хранитель «жанровой памяти» (не случайно он игнорирует эпический потенциал баллады²), а интертекстуальная, а точнее, метатекстуальная, отсылка к идейно-философскому пафосу вполне конкретного балладного цикла. Мотивация жанрового обозначения его «баллад» как раз и проявляется в контексте сюжета фильма «Стрелы Робин Гуда», легендарный герой которого был центральным персонажем шотландских народных баллад.

Чем же, собственно, опасна «балладная трактовка» песен Высоцкого? Абсолютно ничем, если под балладой подразумевать ее позднюю *лирическую разновидность*, сформировавшуюся в XX веке (в частности, в творчестве Н. Гумилева).

Но если рассматривать песни Высоцкого сквозь призму более раннего балладного канона (как это обычно и делается), то они неизбежно попадают в эпическую или лироэпическую парадигму. Чем это чревато? А тем, что при таком раскладе творческая миссия Высоцкого как выдающегося *лирика* XX века, буквально «насаждавшего чувство», сводится на нет. Ведь при тотально-балладной трактовке его песен ни о каком авторском лиризме, а тем более «эмоциональном просветительстве» не может идти и речи. Лирического «Я» как такового нет: мы имеем ситуацию постмодернистской «смерти автора», его распада на чужие «голоса».

Подобная установка приводит к серьезным искажениям авторской позиции. К примеру, И. Сухих, придерживаясь балладно-повествовательной трактовки творчества Высоцкого, приходит к выводу о том, что Высоцкий «опирался на некоторые фундаментальные мифы советской эпохи. Он был искреннее, талантливее в их защите, чем официальные, казенные пропагандисты, потому что до поры до времени “всем лозунгам поверил до конца”»³.

В какие такие «фундаментальные мифы» верил Высоцкий? В социализм? В коммунизм? Достаточно послушать несколько любых

¹ *Высоцкий В.С.* Сочинения: В 2 т. Изд. 13-е испр. / Сост. А.Крылов. М.: Локид; Осiris, 1999. Т. 1. С. 391. Далее произведения Высоцкого цитируются по этому изд. с указанием тома и страницы.

² Эпический, а точнее, лироэпический потенциал жанра автор использует только, пожалуй, в «Балладе о детстве».

³ *Сухих И.* Указ соч. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/10/suhih-pr.html>

его песен, чтобы осознать некорректность этого утверждения. Скорее наоборот, поэт, выступает разоблачителем социалистического мифа, обличителем незыблемых идеологических стереотипов¹. Его песням присуща какая-то «неистребимая неофициальность», позволяющая любой миф деконструировать, любой лозунг превратить в материал для бурлескной игры.

Но вместе с тем, при несомненной подлинности эмоционального бытия лирическое «Я» в песнях Высоцкого зачастую неадекватно авторской личности. Здесь мы сталкиваемся с отмеченным исследователями феноменом «протеизма»² лирического «Я» Высоцкого, абсолютно достоверно передающего чужую эмоциональность.

Но чтобы за этими протеистическими перевоплощениями не потерять подлинного голоса автора (и не впасть в крайности децентрации, концепции «смерти автора» и пр.), следует разобраться в **структуре лирического субъекта** Высоцкого, как некой «точке сборки», в которой фокусируется авторская эмоциональность в каждой из его песен.

1.2. Критерии лирической субъективности. Для продуктивного рассмотрения категории лирического субъекта в песенной поэзии Высоцкого следует прежде всего пересмотреть традиционные критерии подхода к лирике как монополии самостождественной авторской личности. Напомним, что, по Гегелю, содержание лирики «составляет субъективность, внутренний мир, созерцающая, чувствующая душа – вместо того, чтобы обращаться к действиям, она скорее останавливается на себе, как внутренней стихии; поэтому-то как субъект *высказывается*, является единственной формой и последней целью лирики» <курсив и пунктуация Гегеля – Л.К.>³.

Но понятие «субъективности» на практике «размывается», поскольку авторская субъективность всегда феноменологически направлена на внешний предмет, другое сознание и т.п. Так, В. Кайзер справедливо отмечает: «В лирическом нет недостатка в предметности – уже потому, что поэзия создает ситуацию, из которой возникает весть. Но предметность в лирике – это не только основа для субъективной вести. Она не остается неподвижной: в лирическом

¹ См. подробнее: *Литвинов В.П.* Владимир Высоцкий – аналитик советского менталитета (экспозиция методологической проблемы). // Советский менталитет: Истоки и тенденции развития (социальный и педагогический аспекты). Материалы межвузовской конференции. Армавир, 1994. С. 37-38; *Жовтис А.Л.* Разоблачение советского менталитета в ролевой сатире Галича и Высоцкого // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. III. Т. 1. М. 1999. С. 262-268.

² См.: *Кулагин А.В.* Поэзия В.С. Высоцкого. Творческая эволюция. М., 1997. С. 64-120 (глава «Протеистический период»).

³ *Гегель Г.В.Ф.* Сочинения. Т. XIV. Лекции по эстетике. Кн. 3. М., 1958. С. 225.

«мир» и «я» сливаются, взаимопроникают, и все это в ходе возбуждения настроения, которое есть, собственно, самораскрытие. Духовное пропитывает предметность, и она одухотворяется. Одухотворение всего предметного в этом сиюминутном волнении есть сущность лирического»¹.

Применяя ту же логику рассуждений к лирическому субъекту, можно сделать вывод об интересующей природе этого феномена. Для обозначения последнего И. Анненский ввел в научный оборот понятие *лирического «Я»*. В его истолковании лирическое «Я» диалогически объединяет авторское и читательское сознание: это «не столько внешнее, так сказать, биографическое я писателя, сколько его истинное неразложимое я, которое, в сущности, одно мы и можем, как адекватное нашему, переживать в поэзии»². Другими словами, лирическое я – это «не личностное и не собирательное, а прежде всего наше я, только осознанное и выраженное поэтом»³.

Итак, классическое представление о самостождественной и замкнутой личности (применительно к лирическому субъекту) оказывается мнимостью, искусственной абстракцией, поскольку подлинной формой лирической экзистенции является двуединство «я» и «другого». Отсюда лирическое «Я» включает в себя голос «другого», в результате чего возникает феномен полифонии.

Полифоническая природа лирического субъекта ставит вопрос о его структурных составляющих. В этом плане нам представляются продуктивными методологические подходы, с одной стороны, И. Ужаревича, с другой стороны, – Ф. Тун. Так, И. Ужаревич вычленил в лирическом субъекте помимо «лирического Я» еще и «сверх-Я». Он пишет: «Проблематика лирического Я и Сверх-Я включает два предельных случая: подчеркнутый персонализм и полную (но, в сущности, видимую) деперсонализацию. Между этими предельными случаями есть целая шкала возможностей структурных реализаций лирического субъекта»⁴.

Франциска Тун, анализируя лирическую субъективность А. Ахматовой, М. Цветаевой, Б. Пастернака, в структуру лирического субъекта вводит понятие «семиотической границы», которая каждый раз генерируется на стыке авторского сознания и эпохи. В ее пред-

¹ *Kayser W.* Das sprachliche Kunstwerk (пер. Н. Лейтес). Цит. по: Теоретическая поэтика: Понятия и определения. / Авт.-сост. Н.Д. Тамарченко. М., 2001. С. 362.

² *Анненский И.* Бальмонт-лирик // Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 102-103.

³ *Анненский И.* Указ. соч. С. 99.

⁴ *Užarevič J.* Лирический парадокс // Russian Literature. XXIX (1991). P.130. В той же работе И. Ужаревич справедливо замечает: «Необходимость и природа лирического Сверх-Я до сегодняшнего дня, если я не ошибаюсь, в работах, посвященных проблемам лирики, остались не только не проанализированными, но и незамеченными» (Р. 132).

ставлении лирическая субъективность не есть «некая устойчивая внутренняя субстанция, требующая лишь простого словесного или несловесного выражения. Наоборот, исходным является положение, что субъективность устанавливается в каждом дискурсивном и недискурсивном акте заново. Именно эта неустойчивость субъективности позволяет обозначить ее как своеобразную границу, <...> как рубеж определенного исторического и биографического опыта»¹.

И если в свете обозначенных методологических посылов представить субъектную структуру поэзии Высоцкого как систему с «авторским» и «геройным» полюсами, то на одном полюсе будут субъектные формы, воплощающие внутреннее «Я» автора (в произведениях типа «Дом хрустальный» или «Здесь лапы у ели дрожат на весу...»²), а на другом – субъектные формы, имитирующие абсолютно чуждое автору сознание (нередко в условно-игровых формах, как, например, в произведениях типа «Куплеты нечистой силы», «Солдаты группы “Центр”»).

Промежуточное положение займет лирическое «Я» как интерсубъектная структура, включающая в себя внутреннее (сокровенное) «Я» и чужое «Я». Именно этот тип лирического субъекта, характерный для большинства песен Высоцкого, в центре нашего внимания.

1.3. Интерсубъектная природа лирического сознания и жанрово-родовая специфика песен Высоцкого. Прежде всего отметим, что в случае Высоцкого способность лирического «Я» совмещать свое и чужое доведена до предела: авторское лицо и маска, исповедь и лицедейство, эмфатический накал чувств и игра даны в парадоксальной «нераздельности и неслиянности».

Причины уникальной интерференции своего и чужого в лирическом субъекте кроются в специфике авторского сознания. В критике существуют разные трактовки «творческой личности» Высоцкого: от причисления его к авторам-«трикстерам»³ до придания ему статуса «борца с властью»⁴. Признавая правоту этих (а также ряда других) точек зрения, выскажем свою версию. Загадка и своеобразие Высоцкого, по нашему разумению, заключается в том, что сама

¹ Тун Ф. Субъективность как граница: Цветаева, Ахматова, Пастернак // [электронный ресурс] Режим доступа: http://www.ruthenia.ru/logos/number/2001_3/06_3_2001.htm

² Если придерживаться традиционных (гегелевских) критериев, то только стихи этого типа следует отнести к чистой лирике, все остальные придется отнести к лиро-эпосу, а то и чистому эпосу.

³ См.: Руссова С. Н. Автор и текст у Владимира Высоцкого // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. III. Т. 1. 1999. С. 228-232.

⁴ См.: Корман Я.И. Владимир Высоцкий: Ключ к подтексту. Изд. 2-е, испр., доп. Ростов н/Д, 2006.

структура его сознания не монологична, а диалогична, то есть его эстетическое «Я» изначально инкорпорирует некую иную (отчужденную от своего сокровенного «Я») модальность как необходимое условие самовыражения.

Возможно, подобный тип творческой личности восходит к пушкинской «всеотзывчивости», парадоксально осмысленной А.Д. Сивявским в «Прогулках с Пушкиным». Ср.: «...А откуда смотрит Пушкин? Сразу с обеих сторон, из ихнего и из нашего лагеря? Или, быть может, сверху, сбоку, откуда-то с третьей точки, равно удаленной от “них” и от “нас”? <...> Чей бы облик не принял Пушкин? С кем бы не нашел общий язык? “Не дай мне Бог сойти с ума”, – открещивался он для того лишь, чтобы лучше представить себя в положении сумасшедшего»¹.

В стихах Высоцкого мы сталкиваемся с таким же «всеприятием» чужого строя чувств. Возможно, в творчестве позднего Пушкина Высоцкий нашел ту полифоническую форму лирической субъективности, к которой интуитивно стремился. Вспомним, к примеру, песню «Охота на кабанов», где автор с одинаковым сочувствием смотрит (как бы их глазами!) и на умирающих кабанов (ср.: «Только полз присмиривший подранок, / Заворожено глядя на ствол»), и на охотников, стосковавшихся по войне (ср.: «Это вроде мы снова в пехоте, / Это вроде мы снова – в штыки...», 1, 221). У него правыми оказываются и те и другие!

Но суверенное сознание автора до конца не растворяется (ни эмоционально, ни аксиологически) в чужом сознании. Лирическое напряжение, эмоциональный накал зачастую как раз и создается за счет разницы потенциалов «чужих» «Я» с каждым из которых автор солидаризируется. Не случайно сам Высоцкий настаивал именно на *лирической природе* своих песен и объяснял протеистические перевоплощения лирического «Я» следующим образом: «...Я рискую говорить “я” вовсе не в надежде, что вы подумаете, что я через все это прошел... Это просто очень удобная форма – писать “от себя”, – тогда все получается лирика. Под лирикой не надо понимать только любовную лирику. Есть и другая: это все, что из себя! И еще: в отличие от моих друзей-поэтов, которые занимались только поэзией или чистым стихосложением, я – актер, я играл много ролей в театре и в кино, и очень часто бывал в шкуре других людей. И мне, возможно, проще работать – писать “из другого человека”»².

¹ Терц А. <Сивявский А.Д.> Прогулки с Пушкиным // [электронный ресурс] Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/55591/read>.

² Цит. по: Зубрилина С.Н. Владимир Высоцкий: страницы биографии. Ростов н/Д, 1998. С. 191.

Отсюда следует, что одно из кардинальных отличий воплощения лирического субъекта связано с «театральностью способа публикации» текстов Высоцкого, что было впервые отмечено А.В. Скобелевым и С.М. Шауловым¹. По их верному суждению, выступление на сцене с исполнением собственных стихотворений – «серьезное испытание лирического суверенитета», которое «провоцирует внутреннее расчленение лирического моносознания на разнородные и разноречивые интенции, требует их столкновения, борьбы, взаимообличения, взаимоиронии, – короче, – лицедейства»².

Развивая мысль этих авторов, отметим, что драматургическая составляющая становится как бы жанрово-родовой чертой песенной лирики Высоцкого. Но дело здесь не только в сценической форме исполнения стихотворений. Так, поэзия Б. Окуджавы при сходстве с поэзией Высоцкого «театральностью способа публикации» неизменно сохраняет свой лирико-монологический статус.

В случае Высоцкого, очевидно, имеет место обоюдная зависимость: театральность исполнения провоцирует расслоение его сознания на разные сценические «партии», и наоборот: «всеотзывчивость» его сокровенного «Я» требует лицедейства, ищет драматургическую форму воплощения.

Однако нетрудно заметить, что при постоянстве «театрального способа» репрезентации песни Высоцкого жанрово и стилистически неоднородны. Одни разыграны как сценки, другие как хоровые песни-марши, третьи как истории, рассказанные от первого лица, четвертые – как притчи и т.д.

Возможно, что именно лирическая субъективность формирует жанровый облик произведения. Так, в маршах или притчах суверенное «я» фактически растворяется в «хоровом Мы» или в некоем соборном «сверх-Я» (ср. в стихотворениях, «Мы вращаем Землю», «Братские могилы», «Песня о земле», «Купола»). В сценках или новеллах – суверенное «Я» балансирует на грани чужого сознания (индивидуального или коллективного), то иронически отстраняясь от него³, то почти сливаясь с ним. Ср., с одной стороны, песни «Инструкция перед поездкой за рубеж...», «Татуировка», «Товарищи ученые», с другой стороны, – «Моя цыганская», «Банька по-белому».

¹ Скобелев А.В., Шаулов С.М. Владимир Высоцкий: Мир и слово. 2-е изд. Уфа, 2001. С. 27. Первое издание книги вышло в 1991 году.

² Скобелев А.В., Шаулов С.М. Указ. соч. С. 27.

³ Этот аспект глубоко разработан в статьях В.П.Скобелева. См.: Скобелев В.П. Сказовый элемент в поэзии Высоцкого // Творчество Владимира Высоцкого в контексте художественной культуры XX века. Сб. статей. Самара, 2001. С. 39-42; *Он же*. Ирония в лирике В. Высоцкого (К изучению поэтики контекста) // Владимир Высоцкий в контексте художественной культуры. Сб. научн. статей. Самара, 2006. С. 59-77.

Можно предположить, что *жанровые модификации песенного репертуара Высоцкого определяются взаимоотношениями лирического «Я» с внешним миром (миром «других»)*. Аксиологический вектор этих взаимоотношений реализуется в двух модусах: **1) противостояние** и **2) сопричастность**.

По нашей гипотезе, с каждым из этих онтологических модусов коррелирует определенный тип лирической субъективности и жанровой структуры. Из этого допущения следует, что рассмотрение песенной лирики Высоцкого сквозь призму жанрово-родовых форм¹ приблизит нас к разгадке феномена лирического субъекта Высоцкого.

2. Лирический субъект в «противостоянии» миру

Итак, первая, наиболее часто встречающаяся в песнях Высоцкого модель отношений «Я и мира» – это ситуация *противостояния*. Если в медитативно-элегических формах классической поэзии это противостояние развертывается в картине антиномических переживаний лирического героя, то у Высоцкого внутренний конфликт экстраполируется в событийный план, в действие. Сразу оговоримся: это внешнее действие не есть объект и цель авторского изображения (как это было бы в эпосе), событийность здесь – способ активации антиномического мироощущения.

2.1. Новеллистический² способ экспликации конфликта. Эктивация (в буквальном смысле во-площение) внутреннего конфликта требует, во-первых, отчужденного персонажа, во-вторых, сюжетного развертывания. Ведь когда противостояние лирического «Я» и мира вступает в связь с «людьми и положениями», оно неизбежно «сгущается в сюжет»³. В итоге жанровая структура

¹ В соответствии с нашим объектом рассмотрения – «ролевыми» песнями – мы вычленим «лирико-повествовательные» и «лирико-драматические» жанровые формы. Считаю необходимым подчеркнуть, что речь идет не о жанрах как таковых (новеллы, драмы и т.п.), а об их *формальных каркасах, структурных принципах*, позволяющих адекватно описать трансформации лирического субъекта. Однако следует учитывать, что существуют другие параметры жанровой классификации песен Высоцкого. См., например: Букса И. П. Жанрово-тематическая природа поэзии В. С. Высоцкого // Высоцковедение и высоцковедение: Сб. науч. ст. Орёл, 1994. С. 5-18; Кузнецова Е.Р. К вопросу о жанровой принадлежности песен В. Высоцкого // Владимир Высоцкий в контексте художественной культуры : сб. науч. ст. Самара, 2006. С. 24-32 и др. работы.

² Мы намеренно не используем термин «баллада» при описании жанровых имитаций песенной лирики Высоцкого во избежание путаницы: ввиду, с одной стороны, ангажированности, с другой, – многозначности и семантической неопределенности этого жанрового понятия.

³ Ср.: «Чувство нашло себе новое выражение, вступило в связь с вещами, с событиями, сгущилось в сюжет» (*Эйхенбаум Б.* Анна Ахматова: Опыт анализа // *Он же*. О прозе. О поэзии: Сб. статей. Л., 1986. С. 385).

песни *мимикрирует* под рассказ / новеллу. Знаменательно, что сам Высоцкий в одном из интервью указывает на конфликтность как жанровый импульс своих песен-новелл: «*Я стараюсь строить свои песни как новеллы, чтобы в них что-нибудь происходило*»¹.

Однако родовая основа подобных «песен-новелл» у Высоцкого – именно *лирическая*, поскольку предмет художественной рефлексии – не внешний мир, а «внутренний человек», и нарративная структура играет феноменологическую роль «проводника» лирической вести².

В аспекте жанрообразующей оппозиции мира и лирического «Я», которая моделирует типологию ролевого героя, становятся понятными принципы создания лирического сюжета песен-новелл. Сюжет строится фрагментарно: автор не дает фабульного развертывания – как в эпическом рассказе³, – а лишь обозначает отдельные сюжетные импульсы, функция которых – моделирование пограничной ситуации, ибо только в ней, согласно Высоцкому, проявляется истинная суть человека. Эта сюжетная типология подтверждается известным высказыванием поэта: «*Самое главное, что людей, которых я беру для песен, если Вы обратили внимание, – это всегда люди, даже если обычные, но в крайней ситуации: на грани риска, либо на грани подвига, либо на грани смерти. А в войну, вы знаете, каждую минуту, каждую следующую секунду можно было заглянуть в лицо смерти*»⁴.

Однако *новеллистическая* организация лирического повествования требует конкретности и конкретики. Иначе теряется жизненная и психологическая достоверность происходящего, без которой невозможно сопереживание герою. При этом эмоционально-суггестивный эффект достигается как сугубо *лирическими* средствами (пропуском логических звеньев, песенными рефренами и повторами

¹ Цит. по: Новиков В.И. Высоцкий. М., 2002. С. 244.

² К сожалению, лирическая специфика «высоцких» новелл, как правило, не учитывается исследователями, что приводит некоторых из них к курьезным суждениям в духе известной сатирической фантазмагии Маяковского. Так, И.А. Дымова приводит такие «научные подсчеты»: «На 52 новеллы приходится *свыше* 264 персонажей, что в среднем составляет *более пяти* персонажей на 1 новеллу» <Курсив мой – Л.К.>. (Дымова И.А. Система персонажей в стихотворных новеллах Высоцкого // Владимир Высоцкий в контексте художественной культуры. Сб. научн. статей. Самара, 2006. С. 33).

³ В этом плане любопытно сопоставить развертывание одного и того же конфликта в лирическом и эпическом дискурсе. См., например, сравнительный анализ песни В.С. Высоцкого «Рядовой Борисов» и рассказа А. Грина «История одного убийства», сделанный А.Е.Крыловым: Крылов А.Е. Рядовой Борисов и рядовой Банников: (А. Грин и Высоцкий) // Творчество Владимира Высоцкого в контексте художественной культуры XX века. Самара, 2001. С. 60-65.

⁴ Цит. по: Живая жизнь: Штрихи к биографии Владимира Высоцкого. Кн.3. М., 1992. С. 227.

ми¹), так и сугубо *эпическими* приемами (введением элементов прямой речи персонажей, обрамленной речью рассказчика, использованием колоритных деталей, конкретизирующих время, место и само событие). Ср. в «Разведке боем»: «*Кто со мной? С кем идти? / Так, Борисов, Так, Леонов... / Ой, Еще этот тип / Из второго батальона. // Скоро будет “Надя с шоколадом” – / В шесть они подавят нас огнем...*» (1, 234). Таким образом, для песен, построенных по новеллистическому принципу, характерен как прямой, так и опосредованный лиризм. В последнем случае сквозь эпическое повествование персонажа проступает образ-переживание сокровенного «Я» автора.

Примечательно, что Высоцкий предлагает свои собственные жанровые обозначения для «сюжетных» песен – «истории» и «случаи». Причем есть тонкая разница в авторских дефинициях: «случаи» построены на синхронном развертывании действия (ср.: «Случай в ресторане», «Случай на таможне», «Случай на шахте»), а в «историях» (ср.: «Дорожная история») преобладает диахроническое развитие событий. Но общей чертой и «случаев», и «историй» является наличие экстремальных обстоятельств, провоцирующих героев на их преодоление. Вот почему, несмотря на впечатляющее разнообразие социальных ролей (солдат, шахтер, старатель, шофер, зэк, вор, спортсмен, студент, турист, обыватель, алкоголик и т.п.), герои в песнях-новеллах воплощают всего несколько моделей психофизического реагирования на вызовы, бросаемые жизнью.

2.1.1. Первая модель разрешения конфликта: «лобовая атака». Эта модель реализуется в сюжетах «военных» и некоторых «блатных» песен. Противостояние героя миру здесь заострено до предела: он поставлен в безвыходную ситуацию, заведомо «гибельные» внешние условия (неравного боя, смертельной драки и т.п.). Именно к этому герою применимо определение «трагический», тип его жизнеотношения может быть проиллюстрирован известными тютчевскими строками: «*Мужайтесь, о други, боритесь прилежно, / Хоть бой и неравен, борьба безнадежна!*».

Семиотическим инвариантом сюжетов таких песен, как «Разведка боем», «Штрафные батальоны», «Черные бушлаты», «Счетчик щелкает», «В тот вечер я не пил, не пел...» и пр. становится «пограничная ситуация», тонкая грань между жизнью и смертью, на которой балансирует ролевой герой. Она особенно ярко воссоздана в «Штрафных батальонах»: «*Вот шесть ноль-ноль, и вот сейчас –*

¹ Ср.: Шпилевая Г. А. О роли повторов в стихотворении В. С. Высоцкого «Рядовой Борисов!» // Шпилевая Г. А. Анализ художественного текста: Пособие для студентов филол. фак. пед. вузов. Воронеж-Ярославль, 1999. С. 40-46.

обстрел. / Ну, бог войны! Давай – без передышки! / Всего лишь час до самых главных дел: / Кому – до ордена, а большинству – до “вышки”» (1, 51).

Инвариантом поведения, к которому сводится все многообразие поступков персонажей указанного ряда песен, становится так называемая «лобовая атака». Ее событийная суть – в «принятии огня на себя», в нападении первыми, как единственно возможном варианте героического преодоления трагической ситуации. Ср. в «Разведке боем»: «В шесть они подавят нас огнем, – / Хорошо, нам этого и надо...!» (1, 234); в песне «В тот вечер я не пил, не пел...»: «К чему задаром пропадать? / Ударил первым я тогда...» (1, 29).

Песни подобного типа¹, разумеется, несут в себе эпический заряд, отражая трагические реалии истории (прежде всего, Великой отечественной войны), специфические черты национального характера (бесшабашность, феномен «русской рулетки» и т.п.). Но вместе с тем – и это главное! – они воплощают *лирический модус* ощущения «жизни на грани смерти», а их «пограничные» герои открывают пути экзистенциального прорыва.

2.1.2. Вторая модель разрешения конфликта: «непротивление злу насилем». Эта модель поведения ролевого героя подразумевает намеренное уклонение от борьбы. Причем зачастую уход от конфликта, обретая семиотический статус минус-приема, становится двигателем сюжета, обеспечивая неожиданно-чудесную развязку новеллы. Этот сюжетный прием наиболее ярко воплощен в «Песне о сентиментальном боксере», демонстрирующей практическую пользу стратегии «непротивления злу насилем» («*Бить человека по лицу / Я с детства не могу*», 1, 99). Новеллистический пуант высвечивает неожиданную причинно-следственную связь избранной модели поведения и результата поединка: «*Мне руку поднял рефери, / Которой я не бил*» (1, 100).

Подобная же семантика чудесного лежит в основе центральной коллизии песни «Тот, который не стрелял»: герой-рассказчик остается жив именно благодаря анонимному герою, отступившему от нормированной модели поведения. Трагическая развязка стихотворения, представляющая собой новый поворот событий (типичный новеллистический пуант), символически объединяет обоих маргинальных героев², тем самым обнажая *лирическую* подоплеку, каза-

¹ Знаменательно, что именно они полностью соответствуют жанровому канону романтической баллады.

² Заметим, что герой-рассказчик тоже аутсайдер. Его аутсайдерство мотивируется уже самим инцидентом расстрела. При этом через прием умолчания вводится мотив

лось бы, эпической коллизии. Поэтому, несмотря на то, что лирический субъект оказывается поливалентной структурой (поскольку формируется на *границе* разных типов лирической субъективности), ему не грозит децентрация или распыление, напротив, происходит максимальное сгущение, концентрация лирической эмоции.

«Чудесное» разрешение конфликтной ситуации в песнях, подобных «Песне о сентиментальном боксере», «Дорожной истории», «Тот, который не стрелял» наглядно показывает, что здесь мы сталкиваемся с типом лирического персонажа, аксиологически близкого автору. В этих персонажах на первый план выходит не эпическая составляющая их характера, социально-историческая определенность и т.п., а общая модель поведения в экстремальных обстоятельствах. Каждый из этих героев становится проводником философской идеи автора: конфликт с себе подобными деструктивен, а эскапизм, напротив, единственно возможный выход.

Примечательно, что социально-исторический контекст, включенный автором в сферу художественного изображения – не только «побочный эффект» новеллистического способа повествования, но абсолютно необходимое условие воплощения маргинальной личности. Ведь для выявления ее «энергии сопротивления» (если даже это внешнее бездействие) нужно воспроизвести социальные стереотипы, которые герой преодолевает, а это требует более-менее правдоподобной имитации исторических реалий¹.

Лирический сюжет в итоге организуется таким образом, что герои-аутсайдеры оказываются гарантами онтологически правильного хода вещей. Как отмечают исследователи, именно «сила надеяния», «скрытый резервуар истории» «обеспечивает в конечном счете победу добра над злом»², более того, «надеяние выводит героя из событийно-исторической плоскости, превращая его в человека вообще»³.

2.1.3. Третья модель разрешения конфликта: «выход из повиновения». Исходная ситуация в песнях, реализующих третью модель разрешения конфликта, как правило, связана с осознанием героя

вазия расстрела. Ср.: «*За что мне эта злая, / Нелепая стезя – / Не то чтобы не знаю, – / Рассказывать нельзя*» (1, 234).

¹ О том, что описанный конфликт моделирует ситуацию этического выбора, а не является отражением исторической реальности, говорит факт авторской мистификации: никакого положения в уставах о том, что нельзя повторно расстреливать «недостреленных» нет: напротив, неприведение приговора в исполнение строго каралось (указано А.В. Скобелевым).

² Шатин Ю. В. «Тот, который не стрелял»: Поэтика одного стихотворения // Шатин Ю. В. Поговорим о Высоцком. М., 1995. (Прил. к «Ваганту»; № 47-48). С. 25–26.

³ Скобелев А.В., Шаулов С.М. Указ. соч. С. 170.

своей жизни как «чужой колеи», выбраться из которой можно только нарушив некие установленные правила, общепринятые стандарты!

Как ни странно, на этой коллизии построено достаточно много спортивных песен, таких, к примеру, как «Песенка про прыгуна в длину», «Песенка про прыгуна в высоту», «Песня про конькобежца на короткие дистанции», диптих «Честь шахматной короны» и др. На спортивном материале автор как бы проигрывает разные варианты поражений и побед, связанные с инаковостью героев, не укладывающихся в общий стандарт! У прыгуна в высоту «толчковая правая», в то время как у всех – левая; конькобежец приспособлен бежать на короткие дистанции, а его заставляют бежать на длинные; прыгун в длину, хотя бьет мировые рекорды, но все время «за-стывает за черту» и т.п.

Любопытно, что автор во всех песнях подобного плана, прибегая к приемам иронического парадокса и лирического гротеска, проигрывает одну и ту же сюжетную ситуацию: сначала его герой терпит поражение, «сдается», но в финале неожиданно оказывается в прыжке, в ударе! При этом его победа связана с кардинальным изменением модели поведения: выходом за установленные рамки, переменной стратегией. Ср. в «Честь шахматной короны»: *«Я его фигурку смерил оком, / И когда он объявил мне шах – / Обнажил я бицепс ненароком, / Даже снял для верности пиджак. <...> / И хваленый пресловутый Фишер / Тут же согласился на ничью»* (1, 301).

2.2. Параболический способ экспликации конфликта. Если представить, что на одном жанровом полюсе находятся песенно-новеллы с социально-бытовой конкретикой и исторически обусловленными обстоятельствами, то на другом окажутся песни типа «Притчи о Правде и Лжи» или «Коней привередливых», образной доминантой которых выступает аллегорическая условность. Эти два полюса задают широкую жанровую амплитуду, внутри которой оказываются песни, тяготеющие то к одному, то к другому полюсу. Туда, в частности, попадают: а) песни-бурлески и пастыши, основанные на инверсировании фольклорных и мифологических сюжетов («Сказка о несчастных сказочных персонажах», «Странная сказка», «Про дикого вепря», «Песня о Кассандре», «Песня о Вещем Олеге», «Райские яблоки» и др.); б) нравоучительные «баллады», написанные поэтом для фильмов и спектаклей («Баллада о времени», «Баллада о ненависти», «Баллада о вольных стрелках», «Баллада о любви», «Баллада об оружии», «Баллада о манекенах»); в) песни, в которых выстраивается собственно авторские развернутые метафоры, иллюстрирующие конфликтные отношения «Я» и

мира («Кто зачем бежит», «Мне судьба – до последней черты, до креста...», «Натянутый канат», «Охота на волков», «Банька по-белому», «Иноходец» и др.).

Сразу же оговоримся: никакой однозначной дефиниции для жанрового обозначения песен подобного рода мы не предлагаем. Прежде всего потому, что у самого автора жанровые имена одних и тех же песен – *величина переменная*. Так, песня «Нежная Правда в красивых одеждах ходила...» имеет несколько вариантов жанровых заголовков: а) «Притча о Правде и Лжи»; б) «Баллада о Правде и Лжи»; в) «Сказка о Правде и Лжи» <курсив мой – Л.К.>. Авторское отождествление этих жанровых имен говорит о том, что для Высоцкого *баллада, притча и сказка* – жанровые явления одного порядка: их общим знаменателем является поэтика иносказательности, возникающая вследствие того, что лирическое «Я», переводит конфликт с миром в архетипический регистр. Сюжет построен не на единичном случае или конкретней истории, а на некоей обобщенной фабуле (быстрой езды, погони, бега наперегонки, блуждания по бездорожью / хождения по кругу, опускания на дно, ухода и возвращения и т.п.). Жизненно-бытовые ситуации, если используются, также выступают в функции иносказания (как, например, в «Баньке по-белому»). При этом для воссоздания архетипической ситуации нередко используются фольклорные, историко-мифологические или литературные сюжеты, которые, как правило, подвергаются травестийной обработке.

Кардинальное отличие подобных песен от «случаев» и «историй» не столько в типе персонажа или характере конфликта (и типажи, и конфликты могут быть те же, что и в песнях новеллистического плана), сколько в *иной степени* обобщения. Именно обобщенно-иносказательное воплощение героя и конфликта выводит эти песни на *символический* уровень осмысления жизни и – соответственно – на новую жанровую орбиту. В творчестве Высоцкого появляется новая жанровая разновидность, близкая к притчевому канону.

При этом структура лирического субъекта усложняется. Он – в соответствии с параболическим характером повествования – становится принципиально *двуплановым*. Причем в формате «плана выражения» – это условный, а нередко и аллегорический персонаж – например, животное (конь – в «Беге иноходца», волк – в «Охоте на волков», насекомое – в «Гербарии»), предмет (микрофон – в «Песне микрофона»), персонификация абстрактного понятия (Правда и Ложь в «Притче о Правде и Лжи»¹, Кривая и Нелегкая в «Двух судьбах») и т.п.

¹ Механизм персонификации образов этой «притчи» обстоятельно рассмотрен в следующей работе: Скобелев А.В. «Притча о Правде и Лжи», 1977 г. (из рабочих

В формате «плана содержания» – это сверх-я, воплощающее «квинтэссенцию вневременно-духовно-человеческого»¹, и одновременно – сокровенное «Я», которое самым тесным образом связано и с экзистенциальным переживанием автора, его личным жизненным выбором. Таким образом, во многих песнях-притчах лирический субъект оказывается, как это ни парадоксально, наиболее адекватным внутреннему «Я» автора².

Именно таков лирический субъект в «Конях привередливых»: он представляет собой не образ-характер, не социокультурной тип, а некое архетипическое обобщение пути или закономерностей всеобщей судьбы. Но это и сокровенное «Я» поэта, драматически переживающее скоротечность и драматизм собственного бытия. Представления Высоцкого о своей жизни – на грани возможного, «на краю» – обобщаются в метафоре мчащихся по «попад пропастью» коней.

Соответственно, и обстоятельственные образы лирических притч Высоцкого – не конкретные обстоятельства, а предельно обобщенные ситуации жизненного выбора, перипетий судьбы. Так, ключевые образы тех же «Коней привередливых» – *кони, край, пропасть, бег, плоть, последний приют*, сублимировав на жанровом уровне формулы «ямщицких» песен, литературных архетипов, восходящих к топике Пушкина, Гоголя, Блока и т.д., – глубоко символичны, а в совокупности все они выстраиваются в трагически напряженную картину бытия лирического субъекта.

Условно-символический топос, мифологическое время, жизненные роли, тяготеющие к иносказательным формулам, характерны практически для всех песен этой жанровой разновидности. Однако в отличие от эпических притч с нравоучительной однонаправленностью их второго плана, параболические тексты Высоцкого – многозначное иносказание, создаваемое за счет включения символично-аллегорических контекстов в структуру лирических образов.

Сам поэт в одном из своих выступлений так объяснил причину возникновения персонифицированных образов песни «Две судьбы»: «Я взял и «оживил» такие образные выражения, как «нелегкая» и «кривая», они у меня стали персонажами. Представьте, человек встретился с Нележкой, и она занесла его невесть куда, а

материалов к комментированию текстов В.С. Высоцкого) // [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://vv.mediaplanet.ru/static/upload/Skobeev2009%20Prit4a.htm>

¹ Скобелев А.В., Шаулов С.М. Указ. соч. С. 170.

² О лирико-биографической подоплеке ряда параболических песен Высоцкого см.: Раевская М. «Дурная кровь в мои проникла вены...», или Две судьбы Высоцкого // Вопросы литературы. 2005. № 6. С. 108-129.

другая, Кривая, с короткой ногой, – все по кругу шла»¹. Это авторское суждение обнажает механизм формирования аллегорических персонажей, сублимированных из языковых метафор².

А поскольку аллегорические образы его песен проецируются не на какие-то конкретные сюжетные ситуации, а на ментальные структуры национального сознания, они интертекстуально связаны с архаическими контекстами – ритуально-мифологическими и фольклорно-литературными. Так, в песне «Две судьбы» Высоцкий травестийно обыгрывает известный древнерусский мотив «Повести о Горе-Злосчастии»³. Примечательно, что если этот мотив в другом его произведении – «Песне о судьбе» – представлен как прямая рецепция из древнерусского источника, где злосчастная Судьба «сади прыгнув на меня, схватила за кадык», то в «Двух судьбах» ситуация дана в смысловой инверсии: «Влез на горб к ней с перепугу» (1, 419).

На семиотической инверсии построены и другие параболические тексты – «Переворот в мозгах из края в край...» и «Райские яблоки»⁴. В песне «Переворот в мозгах...», построенной на «обратимой метафоре», уравнивается Ад и Рай. Ср.: «Давно уже в Раю не рай, а ад, – / Но рай чертей в Аду зато построен!» (1, 233). Несложно заметить, что христианская модель ирая, и ада предстает в этих стихотворениях в перевернутом, бурлескно-сниженном варианте. В «Райских яблоках» Рай, по сути дела, отождествляется с Адом – посредством сравнения его с «небесным Гулагом», в который умерших отправляют «по этапу». В итоге травестированный христианский миф вбирает ряд философских и социально-политических подтекстов (реализованных, в частности, в «лагерных» мотивах, метафоре социалистической утопии в России и т.п.).

Прием семиотической инверсии служит средством разрушения стереотипов общественного поведения и шаблонов индивидуального сознания. Собственно, энергетика преодоления экзистенциальной (собственной!) несвободы и энтропии бытия становится мета-сюжетом едва ли не всех «параболических» песен Высоцкого – от

¹ Высоцкий В.С. Мозаика концертных выступлений: О песенном творчестве // Владимир Высоцкий. Человек. Поэт. Актер. М., 1989. С.25.

² Ср. у В. Даля: «Прямым путем по кривой не ездят. По кривой дороге вперед не видать, Дорога-то крива, да по дороге-то пива, Пошла кривая – пошло дело кой-как. Всякая кривая про себя смекает. Ногами хром, а душою крив» (Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1998. Стб. 495-496).

³ Ср.: Рудник Н.М. Добрый молодец, молодая вдова и Родина-мать // Мир Высоцкого. Исслед. и материалы. Вып. I. М., 1997. С. 336.

⁴ Свиридов С.В. Поэтика и философия «Райских яблок» // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. II. М., 1999. С. 170-198.

бурлескных пародий на басни¹ и сказки типа «Гербария» и «Про дикого вепря» – до развернутых философских метафор типа «Иноходца» и «Двух судеб».

Классическая реализация этого метасюжета представлена в знаменитой «Охоте на волков», где ситуация «охоты» проецируется не только на социально-исторический контекст советской эпохи², но и на экзистенциально-личностный план бытия. Фабульная коллизия травли и погони разрешается неожиданно: гонимый выходит победителем. Он побеждает не только обстоятельства, рок (ср.: «Тот, которому я предназначен, / Улыбнулся – и поднял ружье», 1, 454), но прежде всего – самого себя, свой «социальный» инстинкт повиновения. Этот прорыв к свободе, переломивший заведенный порядок вещей (ср. в начале песни: «Но сегодня – опять как вчера», 1, 453, – и в финале: «Но сегодня не так, как вчера» (1, 454), и составляет философско-символический смысл большинства лирических притч Высоцкого.

3. Лирический субъект в «сопричастности» с миром

Второй вектор отношения лирического «Я» к миру *сопричастность, соучастие*. Этот вектор предполагает некое растворение сокровенного «Я» в мире, его протееистическое приобщение к коллективному сознанию. Причем это приобщение – в зависимости от авторской модальности – может воплощаться в двух жанровых вариантах – в *песне-марше* и в *песне-сценке*.

3.1. «Хоровые» трансформации лирического субъекта. В песнях-маршах³ возникает достаточно редкий для творчества Высоцкого тип лирического субъекта, который метонимически репрезентирует хоровое начало, что приводит к появлению в песнях этой жанровой разновидности архаических черт «хоровой» лирики. Субъектную организацию древней поэзии А. Веселовский в свое время пытался объяснить через концепцию «хорового» сознания. Хор для него – это «проекция коллективного «я» в ярких событиях человеческой жизни. Личность еще не выделилась из массы, не стала объектом себе и не зовет к самонаблюдению. И ее эмоциональ-

¹ Ср.: Левина Л.А. Разрушение дидактики. Судьба басни и притчи в авторской песне // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. VI. М., 2002. С. 316-334.

² Крылов А. «Про нас про всех»? Исторический контекст песни «Охота на волков» // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. II. М., 1999. С. 28-42.

³ Оговоримся, что под *маршем* мы вслед за Высоцким разумеем не музыкальный, а литературный, точнее, песенный жанр (ср. его названия песен: «Марш о конце войны», «Марш аквалангистов»).

ность коллективная: хоровые клики, возгласы радости и печали <...> в обрядовом действе или весеннем хороводе¹.

В нашем случае лирический герой предстает не только как дифференцированный субъект, внутренне разделенный на автора и героя, но и как некое диалектическое единство этих двух планов. Единство возникает еще и потому, что «внутренний диалог» героя и хорового сознания – это, прежде всего, общение, «со-бытие». И здесь возникает другая ипостась проявления лирического героя – МЫ. В этой его ипостаси изначальная раздвоенность и амбивалентность лирического сознания преодолевается.

Военные «марши» Высоцкого – это не просто способ хорового исполнения лирики, но акция растворения индивидуального «Я» в коллективном сознании, объединенном общей аксиологией, единой целью и готовностью к действию. Автор придает образу массового героя глобальный расширительный смысл: сквозь действие защитников родного отечества проступает древнее мифологическое действие «культурных героев», возвращающих мир на круги своя. Например, в песне «Мы вращаем Землю» мир показан в состоянии апокалипсиса: остановленная земля, солнце, которое «едва не зашло на востоке», характерны для эсхатологических мифов. Герои же своим продвижением на запад вращают остановленную Землю в нужном направлении, обеспечивая восстановление истинного, правильного миропорядка. Замена «я» на «мы» воплощает в себе «соборное» начало, объединяющее в едином порыве защитников Отечества.

3.2. «Карнавальные» трансформации лирического субъекта. Жанровой доминантой *песен-сценок* становится разыгрывание лирическим субъектом одной или нескольких ролей при непосредственном (или виртуальном – в магнитофонной записи) контакте со зрительным залом. Сценический герой как внешняя по отношению к внутреннему «Я» субстанция требует *объективированных* форм воплощения, прежде всего, в трехмерном пространстве и в реальном времени. Поэтому лирическое «Я» Высоцкого в песнях, написанных с установкой на сценическое разыгрывание, оказывается жанрово-стилистически зависимым от драматических структур, которые его песни *имитируют*.

При этом Высоцкий эффективно использует возможности, предоставленные ему сценическим дискурсом (прежде всего, диалогические установки на контакт с залом), более того, культивирует собственную актерскую манеру, ориентированную – через драма-

¹ Веселовский А.Н. Синкретизм древнейшей поэзии и начала дифференциации поэтических родов // Он же. Историческая поэтика. М., 1989. С. 271.

тургическую технику таганковской школы – на брехтовскую традицию. Неожиданный поворот действия, построение мизансцен, острота внутреннего хода, балансирование на грани лиризма и гротеска, техника отчуждения (когда сквозь маску лирического персонажа вдруг проступает авторская ирония и т.п.) – все это живо напоминает эстетику брехтовского театра.

Зритель-слушатель прежде всего воспринимает именно актерский статус лирического субъекта, но постепенно распознает за ним и «ипостась» сценариста, демиурга – в лирическом, гротескном или ироническом отстранении автора от роли. При этом сознание Другого, с одной стороны, тяготеет к «самодостаточности» (в той мере, в какой самодостаточен сценический персонаж); с другой стороны, оно становится «планом выражения», формой воплощения внутреннего «Я» автора.

Сознание автора, подключаясь сразу к нескольким чужим сознаниям, как бы распадается на «лирические партии», объединяемые в единое целое по принципу контрапункта. Этот «синкретический» тип лирического субъекта реализуется в диалогических структурах *писем*, обращенных к собеседнику *монологов*, *разговоров*, которые на жанровом уровне имитируют драматургическую форму комедийной миниатюры.

Образцы этого поджанра – «Диалог у телевизора», Два письма («Письмо на выставку», «Письмо с выставки»), «Письмо в редакцию телепередачи “Очевидное невероятное”», «Милицейский протокол», «Песня-сказка про джина», «Мишка Шифман» и др. Коллективное, «массовое» сознание, в котором как бы растворяется авторское «Я», выступает здесь не в «серьезно-хоровой» (как в песнях-маршах), а в «балаганно-смеховой» ипостаси. Благодаря диалогическому разыгрыванию песен-сценок, в которых действуют не «третьи», а «первые» и «вторые» лица, мы можем посмотреть на ситуацию и на самих персонажей изнутри – их же глазами, вникнуть в каждую из представляемых точек зрения, данную в непосредственной живой речи персонажей, тяготеющей сказу¹.

3.2.1. Лирический сказ и авторские маски. Сказовая манера дает возможность Высоцкому показать механизмы «массового» сознания». Так, речевой образ героини «Письма на выставку» раскрывает ее социальное происхождение, воспитание, тип мышления и пр. Ср.: «*Так скучала за тобой, что меня держали, / Хоть причина не скучать очень даже есть. // Тут Пашка приходил... / Мне не надо никого – даже агроному...*» (1, 137). Более того, посредством

сказа автор включает эпические фрагменты, связанные с обстоятельствами деревенской жизни. Заверения в любви и преданности героини идут вперемешку с сугубо бытовыми вопросами, типа «*Что там продают?*», хозяйственными сетованиями на «прохуdivшийся амбар» и описаниями приставаний Пашки, прогулок с агрономом и т.п.

Однако сказ этот вписан не в повествовательную структуру – как в эпосе, а в лирико-драматический контекст. Перед нами театр одного актера, в котором актер исполняет несколько ролей сразу. При этом со зрителями-слушателями негласно заключен своего рода конвенциональный договор, обусловленный жанрово-сценической установкой текста.

Автор как бы примеряет разные маски народного, площадного театра, меняя их на глазах у зрителя. Таким способом Высоцкий ограничивает «поле игры»: семиотическим фреймом становится лирический субъект. При этом он является не эмоционально-смысловым центром (как это было, условно говоря, в «традиционной лирике»), а его предельной границей.

Формально эту амбивалентность лирического субъекта, конституируемого на стыке «чужих голосов», можно объяснить диалогичностью *своего-чужого* слова, его внутренней противоречивостью, «двуголосостью», ориентированной на «чужое» сознание и одновременно на свой текст. Диалогическое слово в этой ситуации становится словом «оговоренным», словом «с лазейкой» (в бахтинской терминологии), то есть оно интенционально раздваивается: с одной стороны, оно направлено в зал, а с другой – репрезентирует разные типы «чужого сознания», разыгранные в тексте. Именно на этом контрапункте рождается лирико-пародический пафос подобных песен и возникает подспудный, совершенно концептуальный выход на «ситуацию восприятия», игра с плавающей «точкой сборки», которая зависит от контекста.

3.2.2. Травестийное «Я» в диалогическом пространстве песен-сценок. Понятно, что персонажное «Я» в подобных песнях не совпадает с «Я» автора, это вообще величина непостоянная, мы бы назвали ее «карнавальной переменной». Яркий пример – «Диалог у телевизора», где «Я» – воплощает сознание то Зины, то Вани.

Эта песня неоднократно становилась предметом исследовательского внимания, одна из наиболее значимых интерпретаций представлена в статье Ю. Шатина «Поэтическая система Высоцкого». Исследователь усматривает в «Диалоге у телевизора» черты «сократического диалога» и верно подмечает, что «Высоцкий возвращает диалогу утраченную функцию – каждая деталь актуализирует-

¹ См. об этом: Скобелев В.П. Указ. соч. С. 30-43.

ся в процессе поступательного движения, обостряя художественный интерес к ней как таковой»¹. Далее автор совершенно справедливо указывает на то, что у российского барда диалог «опрокинут в речевую стихию обыденного сознания»: «Если в платоновском диалоге действуют Сократ, Парменид, Тиней, то у Высоцкого – Лилька Федосеева, завсеха Сатюков, какой-то грузин, наконец, Ваня и Зина, главные говорящие персонажи»².

Но разница «высоцкого диалога» с «сократическим» – не только в наличии «речевой стихии». Ведь если в диалогах Платона говорящий Сократ управляет смыслом диалога, самим диалогическим сюжетом, постепенно подводя заблуждающегося собеседника к истине, то у Высоцкого оба участника диалога в равном положении. Носитель истины – лирическое сознание автора, которое имитирует раздваивание голосов, «разыгрывание» чужих сознаний. Это лирическая драматургия, а не «сократический» диалог, ибо цель последнего – поиск истины. Напомним, что диалог у Сократа (Платона, Ксенофонта и пр.) становится средством самопознания и выработки действенных понятий. Означенная цель обуславливает и появление одного из важнейших приемов сократического диалога – анакризы (т.е. провоцирование слова словом же). А это предполагает, что один из участников диалога, собственно, его и *ведет*, провоцируя собеседника на высказывание своей точки зрения. Очевидно, присутствие подобной «сократической фигуры» – обязательное жанровое условие сократического диалога как наиболее адекватного инструмента философского поиска, истины, рождающейся в споре.

А в диалоге Высоцкого – ни один голос не доминирует, все участники равны – как равны участники карнавала. Стихия зрелища, цирка в «Диалоге у телевизора» – важная семиотическая мета, характеризующая бытовое сознание персонажей и одновременно «эквилибристику» авторского «Я», мгновенно (буквально на глазах зрителей) перевоплощающегося то в Ваню, то в Зину. В этом плане цирковое представление, увиденное по телевизору, – это не столько «окно в мир», «некое идеальное бытие», как полагает Ю. Шатин³, сколько знак редуцированной карнавальной стихии⁴.

¹ Шатин Ю. Поэтическая система Высоцкого // [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://otblesk.com/vysotsky/i-shat01.htm>.

² Шатин Ю. Указ. соч.

³ Там же.

⁴ Ведь непроходимой границы между телемиром и реальным бытием – нет. Цирковое действие воспринимается героями не как искусство, а как некий (вполне достижимый) идеал жизни, объект для подражания. В связи с этим уместно напомнить, что истоки цирковой клоунады восходят к европейскому карнавалу и русскому балагану, площадным действиям, в которых зрители и актеры не разделены рампой.

Обратим внимание: ни Ваня, ни Зина, внешне разговаривая друг с другом, на самом деле друг друга не слушают, не стремятся к взаимопониманию как средству разрешения жизненных конфликтов. Их диалог оборачивается коммуникативным «провалом», разговором «глухих». По сути дела, перед нами как бы современное развитие чеховских ситуаций отчуждения и разномыслия близких людей. Так же, как и у Чехова, здесь драматизм ситуации воплощен комическими средствами.

Объектом диалогического воплощения в «Диалоге у телевизора» выступает не поиск истины (как в «сократическом» диалоге) и не попытки героев установить контакт или разрешить конфликт (как в драматическом диалоге). Предметом диалогического воплощения здесь выступают узнаваемые стереотипы массового сознания¹, восходящие к архетипам народной смеховой культуры.

Почему Высоцкий изображает «человека массы» посредством «маскарадных» приемов? Думается, что в нем Высоцкий усматривает архаические черты карнавального героя – персонажа-трикстера, являющегося одновременно творцом и разрушителем, обманщиком и жертвой обмана. У героев песен-сценок Высоцкого, как и у карнавальных персонажей-трикстеров, нет сознательных желаний, их поведение определяется инстинктами и импульсами, они путаются в понятиях добра и зла, хотя расплачиваются и за первое, и за второе. Отсюда и праздничная аура «смеховой культуры», в которую погружены «отрицательные» герои Высоцкого.

Карнавалльно-смеховая культура подразумевает реализацию особого – *игрового* – поведения, отличного и от *практического* по целому ряду параметров. Как известно, М.М. Бахтин все проявления народной смеховой культуры разделяет на три основных вида: обрядово-зрелищные формы (празднества карнавального типа); словесные смеховые (в том числе пародийные) произведения; различные формы и жанры фамильярно-площадной речи². Все эти формы в трансформированном виде возникают в песнях-сценках Высоцкого. Так, в «Милицейском протоколе» сам контраст «раскованно-ненормированной» речи «задержанного», как бы обращенной к зрителям, и жанра протокола задает комическую «матрицу» восприятия разыгранной ситуации. Предполагается, что слушатели вполне адекватно оценивают защитительную речь задержанного, бурлеск-

¹ Не случайно, «Диалог у телевизора», подобно грибоедовской комедии, «расташен» на цитаты, став частью народной фразеологии (типа: «Послушай, Зин, не трогай шурина...» или: «Гляди, дождесси у меня...»).

² Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М., 1990. С. 3-49.

ный эффект которой достигается за счет столкновения вопиющих фактов дебоша и их неадекватной интерпретации дебоширом. Так, выпито было 5 бутылок водки, не считая портвейна (что на двоих, даже по российским меркам, многовато!), а персонаж-ответчик подает этот факт в идиллически-смягченном виде, что обусловлено его собственной («алкашеской») системой измерений: «*Считай по нашему, мы выпили не много – / Не вру, ей-бога, – скажи, Серега! / И если б водку гнать не из опилок, / То чё б нам было с пяти бутылок!*» (1, 285). «Утверждение» такой интерпретации событий как объективной происходит за счет включения во внутритекстовый диалог еще одной точки зрения – Сереги, к которому все время апеллирует рассказчик. Молчаливый Серега играет в тексте важную роль: он оказывается не только собутыльником, но и как бы некоей объективной инстанцией, «гласом народа», противостоящим официальной («протокольной») точке зрения: «*Вот он проснется утром – протрезвет – скажет: / Пусть жизнь осудит, пусть жизнь накажет*» (1, 285).

Именно эта празднично-балаганная атмосфера и связанное с ней карнавальное перевоплощение лирического субъекта – показатель глубинного приобщения авторского «Я» не просто к массовому сознанию, но к сознанию народному. Исследователи уже неоднократно обращали внимание на связь творчества Высоцкого с народной смеховой культурой. Так, Н. Крымова¹ и Г. Токарев² полагают, что оценивать творчество Высоцкого следует не по собственно литературным законам. По их мнению, многоголосие произведений поэта, как и его перевоплощение в различных персонажей, свидетельствуют об отголосках традиций скоморошества.

Действительно, в смехе поэта многое сродни древнерусскому смеху, функция которого «обнажать, обнаруживать правду, разделять реальность от покровов этикета»³. В песнях-сценках Высоцкого проявилась еще одна характерная особенность древнерусских скоморохов – направленность их смеха не столько на посторонний объект осмеяния, сколько на самих себя. К тому же Высоцкий в соответствии с русскими смеховыми традициями выстраивает в песнях-сценках *двуплановый мир*: когда миру реальных ценностей, действующих в обществе, противопоставляются комические, сомнительные, на первый взгляд, ценности *антимира* – мира, который «для невежд – смешной, а для понимающих – особо значитель-

¹ Крымова Н. Мы вместе с ним посмеемся // Дружба народов. 1985. № 8. С. 242-254.

² Токарев Г.Н. Стилистические особенности поэзии Высоцкого: К вопросу о природе явления // Индивидуальность авторского стиля в контексте развития литературных форм: Темат. сб. науч. трудов. Алма-Ата, 1986. С. 57-65.

³ Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 16.

ный»¹. Ср., например, интересный смысловой парадокс в «Письме в редакцию телевизионной передачи “Очевидное – невероятное”...»: приверженцы единственно разумной, рациональной (на их взгляд) модели оказываются обитателями сумасшедшего дома. Здесь Высоцкий обыгрывает концепты «ума» и «безумия», которые в рамках песни, по сути, меняются местами.

Лирические маски в каждой песне-сценке иные и, соответственно, каждый раз лирический субъект перенимает особенности поведения и языка, характерные для персонажей, чьи роли Высоцкий брался играть. Так же как скоморохи и юродивые, пародирующие не литературные источники, а современную им действительность, Высоцкий разыгрывает «ситуации из жизни» в своих «площадных действиях» (каковыми функционально являлись его концерты).

Но есть и фундаментальные различия песен Высоцкого с указанной традицией. Дело в том, что художественная стратегия Высоцкого в песнях-сценках строится не только на пародийном «выворачивании» ситуации и бурлескном снижении героев, но и на *максимальном вживании* в их речевое сознание.

Между автором и его персонажами, которых он «показывает», есть, разумеется, ироническая дистанция, но нет абсолютного отстранения². Автор как бы входит со своими героями «в сферу специфического *фамильярного* общения, вне всяких дистанций, иерархии и норм»³ <курсив М.М. Бахтина – Л.К.>, в итоге полное отчуждение оказывается невозможным. На глубинном уровне автор испытывает к своим, даже «отрицательным» героям если не открытое сочувствие, то некое скрытое соучастие. Причем, зиждется оно не на сходстве судеб, характеров и пр., а на сокровенно-ментальном чувстве национальной общности, проявляемой в стихии живой (устной, нередко фамильярной) речи. Более того, посредством имитации сказового диалога, разыгрываемого внутри сценки, но в то же время апеллирующего непосредственно к зрителям, этой аурой сопричастности к «балаганным героям» Высоцкого заражается каждый непредвзятый слушатель песен.

Именно этот эффект «всеотзывчивости» авторской эмоции, ее суггестивной заразительности позволил Высоцкому стать «в послевоенной России», по словам В.Н. Тростникова, «первым подлинным университетом наших чувств»⁴.

¹ Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Указ. соч. С. 5.

² В этом кардинальное отличие В. Высоцкого от А. Галича, которое убедительно показал Д.Н. Курилов. См.: Курилов Д.Н. Указ. соч. С. 242-244.

³ Бахтин М. Собрание соч.: В 7 т. Т. 5. М., 1996. С. 10.

⁴ Тростников В.Н. А у нас был Высоцкий (Памяти поэта) // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. I. М., 1997. С. 141.

Двуединство лирического субъекта типологически напоминает мифологическую «нерасчлененность автора и героя», имевшую место в лирике архаического периода. Этот феномен С.Н. Бройтман окрестил «субъектным синкретизмом»¹. Согласно его суждению, в архаической поэзии субъектно-объектная нерасчлененность выражается в немотивированных переходах от безличного повествователя к высказыванию от первого лица, что становится возможным из-за еще неокрепших границ между субъектом и объектом.

В текстах же Высоцкого как поэта нового времени мы наблюдаем диалогическое разыгрывание *субъектно-объектного синкретизма*, который оформляется в означенном жанре драматической сценки. Разумеется, здесь речь не идет об объективированных героях, которые имеют место в собственно драматических произведениях. Скорее, здесь лирический субъект предстает как некая аксиологическая целостность, воплощаемая в разных речевых обликах. Поэтому целесообразно говорить не о ролевом персонаже со своей волей, характером и т.п., а о стилистических *масках*, которые нужны Высоцкому для сюжетно-жанрового разыгрывания лирической темы. Но «масочность» Высоцкого² – не только стилистическая категория. Его героимаски воплощают гротескно-игровое начало жизни, характерное для древнейших обрядово-зрелищных форм. Бахтин пишет, что «маска связана с радостью смен и перевоплощений, с веселой относительностью, с веселым же отрицанием тождества и однозначности, с отрицанием тупого совпадения с самим собой; маска связана с переходами, метаморфозами, нарушениями естественных границ, с осмеянием»³. В сущности масочные герои Высоцкого, как и в народно-карнавальном театре, репрезентируя неофициальную точку зрения, обнажают и возрождают жизнь в ее неисчерпаемости и многоликости.

4. Некоторые выводы

Очевидно главный вывод, который следует из нашего анализа, – это вывод о *полифоничности* лирического субъекта Высоцкого.

¹ Бройтман С. Н. Историческая поэтика. М., 2001. С. 27.

² Заметим, что феномен масочности и карнавальности Высоцкий выводил на уровень мотива и темы – в таких, например, песнях, как «Маски», «И вкусы и запросы мои – странны...», «Сегодня в нашей комплексной бригаде...». Основная идея этих песен – это неразличимость маски и лица, взаимозаменяемость лица и личины, что в 1960-е годы имело политический подтекст. О феномене *маски* у Высоцкого см.: Арустамова А.А. Игра и маска в поэтической системе Высоцкого // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. II. М., 1999. С. 218-226; Волкова Н.В. Авторское «Я» и «маски» в поэзии В.С.Высоцкого. Дисс. ... к. филол. н. Тверь, 2006; Курилов Д.Н. Указ. соч. С. 247-248.

³ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 332.

Думается, мы не слишком ошибемся, если природу этой полифоничности объясним *феноменом пограничности* авторского сознания. Лирическое сознание, с одной стороны, тяготеет к переживанию «жизни на грани» (то есть жизни как некоей «*пограничной ситуации*»); с другой стороны, – как бы становится *границей* чужого (коллективного) сознания, тяготея то к «соборному», то к «фамилярно-карнавальному» *растворению* в нем.

Если же попытаться вычленить типологические черты и особенности проявления лирического субъекта, то надо отметить следующее.

Во-первых, лирическое «Я» песен Высоцкого почти всегда адресовано. Субъект стихотворения апеллирует а) к самому себе, б) к другому персонажу (воплощенному в местоименных структурах второго и третьего лица) в) к слушателю, зрителю. В последнем случае эстетическая реакция аудитории нередко становится одним из конструктивных факторов провоцирования тех или иных граней авторского сознания (например, иронии).

Во-вторых, в песнях Высоцкого лирический субъект в подавляющем большинстве случаев – двухголосая структура: помимо моносознания автора лирическое «Я» вмещает в себя сознание Другого (ролевое «Я» – в песнях-новеллах, параболическое сверх-«Я» – в песнях-притчах, хоровое «Мы» – в песнях-маршах и карнавальные «Я» – в песнях-сценках).

В-третьих, лирический субъект в свете вышесказанного – изменчивая, текучая субстанция, которая в процессе развертывания текста может менять свой облик и субстантивную суть. Между внутренним «Я» и «Я», воплощающим чужое / коллективное сознание, существует динамическое напряжение, и оно тем больше, чем дальше биографическое «Я» отстоит от ролевого и персонажного «Я». Создание диалогического потенциала в рамках формально нерасчлененного лирического сознания (выраженного местоимением первого лица единственного числа) становится для Высоцкого эффективным способом борьбы со стереотипами – как собственного сознания, так и коллективного. Вот почему ролевой персонаж – не alter ego автора, а в той или иной степени дистанцирован от его имплицитного «Я». Он воплощает альтернативную, маргинальную, «площадную», «низовую», народную, карнавальную, хоровую точку зрения, выраженную в сказовой форме, которая в то же время может парадоксально соединиться с сокровенным авторским голосом. Синтез своего и чужого, героя и автора реализуется в полифоническом многоголосии лирического субъекта. И в творческой

практике Высоцкого лирический субъект становится не только точкой пересечения некоторого количества языков, но плавающей «точкой сборки» сознаний, которые впитали в себя эти языки.

В-четвертых, наш анализ показал, что в случае Высоцкого, взаимообусловленность жанра и лирического субъекта, характерная для традиционалистской лирики, не потеряла своей актуальности¹. *Чужая составляющая* в структуре лирического «Я» сказывается именно в жанровой организации произведения. При этом жанровое воплощение лирического субъекта оказывается опосредованным дважды:

а) авторской установкой на степень его конкретности / обобщения (что соотносится с новеллистическими и параболическими способами его жанровой экспликации);

б) его взаимоотношением с миром: конфликтные отношения реализуются в новеллистических и притчевых жанровых формах, а сопричастность и растворение лирического субъекта в мире воплощается в «маршевой», «диалогически-карнавальная» жанровой парадигме.

Но при всем при этом субъект стихотворений сохраняет *лирическую природу*, гарантом которой является целостность внутреннего «Я» поэта, разыгрывающего разные варианты экзистенциального «существования «на грани», адекватным жанровым воплощением становится адресованный песенный монолог, который (в силу авторской эмпатии²) – *имитирует* эпические, драматические, хоровые жанровые установки, моделируя тем самым интересубъективную природу лирического субъекта. Поэтому говорить об эпизации или драматизации лирики Высоцкого нет оснований.

Ведь если в эпосе сюжет играет роль организатора повествования, то в лирике, в том числе в песенной лирике Высоцкого, он выполняет интенционально-тропеические функции, выступая в качестве «событийного аналога» лирического переживания. Подобной же функциональной трансформации подвергаются и другие эпико-драматические категории, в частности *сказ* и *диалог*, которые в песенных контекстах Высоцкого выполняют сугубо лирические функции. При этом ролевые герои предстают как жанровые (новел-

¹ Ср. с мыслью С.Н. Бройтмана об обусловленности лирического субъекта жанром произведения в традиционалистскую эпоху (*Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики: Субъектно-образная структура. М., 1997. С. 216).

² Под эмпатией разумеется способность понимать и проникать в мир другого человека, а также передать ему это понимание.

листические, притчевые или в карнавалльно-хоровые) дериваты лирического «я».

Отсюда следует, что стихотворения-песни Высоцкого **не выходят за пределы лирики**. Нам могут возразить, что сфера лирики как рода литературы – внутренние *состояния*, а не «люди и положения», раскрывающиеся через конфликт и сюжет. Однако функции сюжета в лирике¹ разительно отличаются от эпического и драматического его использования.

Как доказали философы-феноменологи, любое сознание (включая художественное сознание поэта-лирика) по своей сути «интенционально»², то есть *направлено на объект*. А это означает, что внутренние переживания можно представить не только в чистом виде, «в извлечении», но и опосредовано: воссоздав ту внешнюю ситуацию, которая это лирическое переживание вызвала, «спровоцировала». То есть вещи и ситуации внешнего мира становятся образным воплощением лирического переживания.

Но в песнях Высоцкого возникает удивительный «побочный» эффект: предельная напряженность и острота переживаний сокровенного «Я» и – как следствие – эмфатичность способа исполнения (знаменитый «высоцкий» хрип) придают такой эмоциональный накал изображенным им картинам внешнего мира, что они обретают необыкновенную яркость, сюжетно-образную самостоятельность и суггестивную мощь и уже не воспринимаются только как «проводники» душевных «излучений» автора.

Таким образом, открытия Высоцкого обусловлены тем, что он воплотил в поэзии феномены, которые до него были, в основном, объектом эпического и драматического отражения. Расширив грани лиризма, он тем самым раздвинул экзистенциальную границу между «своим» и «чужим» сознанием, обновив пути развития лирики, а может быть, и национальной культуры в целом. Ведь когда лирический субъект на глубинном уровне смыкается с внутренним бытием едва ли не каждого своего современника, то поэт становится «глазом народа», его «тысячествольной цевницей».

¹ *Лирические* перспективы «эпического» сюжета в свое время раскрыл Б.М. Эйхенбаум. В рецензии на «Подорожник» А. Ахматовой он писал: «Традиционная лирика отдельных, замкнутых в себе "настроенный" временно исчерпана и падает – ей суждено остаться на вторых путях, чтобы когда-нибудь в будущем возродиться в новых формах. В пределах самого лиризма Ахматова преодолевает традицию, насыщая лирику сюжетной конкретностью» (*Эйхенбаум Б.* Роман-лирика // *Он же.* О литературе: Работы разных лет. М., 1987. С. 351).

² См. подробнее: *Свасьян К. А.* Феноменологическое познание. Пропедевтика и критика. Ереван, 1987. С. 85-87.

УДК 882
А.Е. Крылов
(Москва)

О СОВРЕМЕННОМ СОСТОЯНИИ И ПРОБЛЕМАХ КОММЕНТИРОВАНИЯ ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ В. ВЫСОЦКОГО

Необходимость в новом своде комментариев к произведениям Высоцкого очевидна, и останавливаться на обосновании этого тезиса, на наш взгляд, не имеет смысла¹.

1. Начало

Первый комментарий к поэтическому наследию Высоцкого в наиболее полном его виде был опубликован нами в 1990 году в известном двухтомнике «Сочинения»². Соответственно времени на первый план в этой работе выходили два момента:

- текстология; было принято решение ограничиться звучащими редакциями и сокращёнными строфами;
- атрибуция, включая принадлежность тому или иному фильму или спектаклю; особенно – качество этой принадлежности (написана для...; вошла, не вошла; вошла в каком объёме).

К концу 1990 года, когда впервые издавался двухтомник, политическая цензура в стране значительно ослабла, но ещё существовала. И издательством по цензурным мотивам были отвергнуты несколько иллюстраций М. Златковского, сопровождавших оба тома. Тем не менее, надо однозначно сказать, что в публикуемые тексты, включая и комментарий, редакторско-цензурного вмешательства не было. Так что все недоговорённости этого комментария, если они существуют, автор принимает на себя.

Было другое. Незадолго до сдачи рукописи в печать в той же «Художественной литературе» вышел двухтомник О. Мандельштама, где как раз раздел комментариев по требованию издательства был сокращён³. И именно по соображениям его объёма. Опасение

© Крылов А.Е., 2009

¹ Об этом см., например: *Крылов А. Е.* Реалии эпохи в поэзии Высоцкого: Проблемы комментирования // Русская литература XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения. Материалы Междунар. науч. конф. 10–11 нояб. 2004 г. / Ред.-сост. С. И. Кормилов. М., 2004. С. 140–145.

² См. в кн.: *Высоцкий В.* Сочинения: В 2 т. / Сост. и коммент. А. Е. Крылова. М., 1990. Этому предшествовал ряд книг Высоцкого и о Высоцком (1988–1989), где комментировались отдельные группы текстов.

³ *Мандельштам О.* Сочинения: В 2 т. / Сост. П. М. Нерлер; Коммент.: А. Д. Михайлова, П. М. Нерлера. М., 1990.

аналогичных требований и обусловило во многом лаконичность нашего текста: отбиралось самое необходимое. (В дальнейшем текст перепечатывался ещё почти два десятка раз без изменений.)

Таким образом, в комментариях к двухтомному собранию сочинений поэта не оговорены реалии, отражённые в современной справочной литературе. Минимально объяснены только жаргонные или устаревшие слова (*скокарь, щипач, бока, постены, бригадмил, торгсин, ТЭЖЭ* и пр.). Комментировать же политические реалии и подтекст стихотворений не возникало даже мысли – и не по цензурным соображениям, а потому что в этом не было необходимости – многое было общеизвестно. Также известно было и кто такие, к примеру, *гагановцы* и *загладовцы*, сейчас уже вызывающие вопросы у исследователей. Поэтому из персоналий были прокомментированы только адресаты произведений, имеющих либо посвящения, либо явные обращения. Кроме того, приводились данные о первых отечественных публикациях, вышедших к моменту подписания томов в печать.

2. Первые публикации

О последнем пункте необходимо сказать особо. Неоднократно слышались и возражения: почему, дескать, учитываются только отечественные публикации? а западные?!

Ссылки на первые публикации текстов Высоцкого сами по себе имели смысловую нагрузку и давались нами исходя из исторического значения этих публикаций. Известно, что в СССР тексты авторской песни, как правило, попадали на страницы периодики, а тем более книжных изданий, будучи уже в течение длительного времени известными широкому слушателю благодаря «магнитиздату». Публикация (в общепринятом смысле этого слова) теряла свою изначальную функцию: «предание гласности». Сказанное в полной мере относится к бытованию песенных текстов Высоцкого. В этом смысле факт первой публикации не отвечал той миссии, которую он обычно выполнял в письменной литературе, а потому может нами рассматриваться лишь в одной плоскости: напечатано – значит, разрешено.

Следует напомнить, что подобную разрешительную силу имели далеко не все публикации: в связи с установленным в стране равноуровневым механизмом цензуры печатные издания тоже имели различный статус. Возможность дальнейшей беспрепятственной или же просто облегчённой перепечатки в других изданиях, а также публичного исполнения подразумевали только источники статусом не ниже центрального или республиканского партийного органа. Потому что именно они означали переход печат-

таемого произведения из области нелегальной и полуправильной в область разрешённой, официальной литературы, переводили текст в ранг признанного государством или республикой соответственно.

Публикации уровнем ниже, в том числе в областных, городских и прочих журналах и газетах, не гарантировали дальнейшего воспроизведения напечатанного однажды текста. (Положение стало меняться лишь в период Перестройки, а точнее в самом конце 1980-х годов, когда и была опубликована основная часть литературного наследия Высоцкого.) В этом заключался (и заключается) особый смысл советских публикаций центрального и республиканского уровня. Поэтому только они и учитывались нами в комментариях к двухтомнику.

По сути, все посмертные публикации поэта первой половины 1980-х годов были осуществлены любителями его творчества – непрофессионалами – без учёта требований текстологической науки (особенно это касается публикаций в местной прессе). Так что по сути они отличались от самиздата лишь тем, что были выполнены типографским способом, и поэтому, как правило, представляют лишь мемориальную и краеведческую ценность.

Вообще, упоминая о публикациях Высоцкого, комментатору необходимо понимать, какой смысл заключён в этом библиографическом описании, различать авторитетную публикацию (авторскую, научно подготовленную текстологом) и сделанную любителями на основе случайного источника (и потому научной ценности не имеющую). Авторскую публикацию (пусть изуродованную редактурой, как, например, известный «Дорожный дневник»), так же как и рукопись, только предназначенную автором к несостоявшейся публикации, мы со всеми оговорками обязаны учитывать как выражение авторской воли. Работу текстолога мы можем принимать или доказательно её опровергать и выдвигать альтернативный вариант; во всяком случае – **н е о б х о д и м о п р о в е р я т ь**.

Третья же категория публикаций несёт в себе только одну информацию: начиная с её определённой даты, читатель **м о г** познакомиться с определённым текстом. Причём этой *вторичной* дате, за редчайшими исключениями, предшествовала *первичная* – устная – «публикация», разошедшаяся гораздо большими плёночными тиражами. Другими словами, опубликованные тогда тексты, как правило, хронологически прошли следующий путь к читателю: *авторская фонограмма – машинка самиздатчика – печатные страницы*. Соответственно более раннее знакомство с *фонограммой* было намного вероятнее.

Эта же последовательность прослеживается в истории распространения текстов Высоцкого на Западе. Данные о западных первопубликациях нами тоже не приводились¹, поскольку, не обладая даже разрешительной функцией, особого смысла для отечественного читателя они в себе не содержат.

Пример – публикация в самиздатском, а затем тамиздатском альманахе «Метрополь». Общее понимание ситуации, в которой рождался альманах, заставляет многих числить её именно авторской. Однако при ближайшем рассмотрении всё выглядит совсем иначе. И отбор стихотворений сделан составителями альманаха самостоятельно (один неверно атрибутированный текст даже пришлось заменить в расклейке-оригинале), и основой для выборки послужили не специально подготовленные автором рукописи, а старый любительский самиздатский сборник, сделанный и подаренный Высоцкому третьим лицом. Правда, в эту машинописную «книгу» была предварительно внесена авторская правка, но и тут первоисточником являются сами чужие правленные сброшюрованные машинописные списки с плёнок, а отнюдь не «метропольская» публикация. И то, согласно текстологической науке, для определения авторской воли мы соответственно имеем право использовать только правленные строки, которые в метропольской (чистовой) публикации как раз и неотличимы. (Если и была авторская правка непосредственно в оригинале-расклейке, то она утеряна безвозвратно, и отграничить её от редакторской «руки» составителя невозможно.) Впрочем, это тема другого доклада – текстологического.

В итоге остаётся: чужая перепечатка из самиздата в самиздат (заметим, не *самсебяздат*). Плюс дата публикации альманаха на Западе в книжном виде, – опять же малоинформативная в нашем случае.

3. О дальнейшей истории комментирования

На комментариях в многотомниках С. В. Жильцова, сделанных в целом непрофессионально (по мнению многочисленных рецензентов и по нашему мнению), не хотелось бы останавливаться вовсе.

¹ Достаточно сказать, что первые песенные тексты Высоцкого были опубликованы в нью-йоркской газете «Новое русское слово» в 1968 году (Песенки Виктора [так!] Высоцкого: Уголовный Кодекс; Эй, шофер...; Спасибо советскому народу; Сережка Фомин; Устроила цена; Я не жалею... / [Публ. и предисл.] Аргуса // Новое рус. слово. Нью-Йорк, 1968. 20 июля; «Мой друг уехал в Магадан...»; О нашей встрече; Напишите мне письмо; Воскресный день / Аргус. Ещё о Высоцком: [Предисл.] // Там же. 1968. 17 дек.), а в переводе М. Аллена – в 1970 году в ряде англоязычных изданий (Maklean's. 1970. Jan. P. 79; Globe. 1970. 28 febr. P. 8–9; Problems of Communism. 1970. Nov.–dec. P. 28–30; и др.).

Они ко всему ещё и компилятивны, а также обременены прямым плагиатом (нами, например, обнаружены там переписанные целыми страницами без ссылок наши комментирующие примечания). Правда, относительным плюсом этих комментариев явилось включение дат первого и последнего авторских исполнений песен. Но это те данные, которыми располагал в то время «начинающийся» Музей Высоцкого, а они и тогда, и на момент публикации, были во многом недостоверны.

За двадцатилетие существования научное высокоцковедение шагнуло далеко вперёд в обнаружении прецедентных для поэзии Высоцкого текстов. Между тем работа по дальнейшему литературному, историческому и реальному комментированию началась исподволь только в начале этого века. В это время перешёл от обзорно-биографических статей к собственно исследовательским М. Цыбульский: им опубликовано несколько работ, призванных прояснить исторический контекст, прокомментировать персонажи и реалии некоторых произведений¹. А.В. Кулагин обнародовал ряд статей, содержащих многочисленные указания на фольклорные реминисценции и аллюзии в стихах Высоцкого²; им же в специальных работах рассмотрено влияние на творчество барда со стороны старших коллег: М. Анчарова, Ю. Визбора, Б. Окуджавы и «тройственного союза» Кристи–Охрименко–Шрайбера, а также их общего предшественника – А. Вертинского³. В тот же ряд можно поставить и нашу статью об историческом контексте песни «Охота на волков», а также публикацию «Заметок администратора на полях высокоцковедения»⁴. В основном же накопившиеся элементы будущего

¹ См.: «Лекция о международном положении»; О «китайских» песнях Владимира Высоцкого; Хроника 1972 года; Кто такой «ихний пастор», или Почему канадец спиной прыгал; «Удэгейская песня» Владимира Высоцкого. Все эти статьи вошли в недавно изданную кн.: *Цыбульский М.* Жизнь и путешествия В. Высоцкого. Ростов н/Д, 2004; *То же.* – 2005.

² См., например: *Кулагин А.* К проблеме «Высоцкий и фольклор»: Заметки на полях // Кулагин А. Высоцкий и другие: Сб. ст. М., 2002. С. 65–77; *Кулагин А. В.* Из историко-культурного комментария к произведениям В. С. Высоцкого // О литературе, писателях и читателях: Сб. науч. тр. памяти Г. Н. Ищука. Тверь, 2005. С. 122–158.

³ См.: *Кулагин А.* Высоцкий слушает Анчарова // Кулагин А. Высоцкий и другие. С. 52–64; *Кулагин А.* «В ключе Булата» // Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве. М., 2004. С. 191–201; *Кулагин А.* «Сначала он, а потом мы...»: Крупнейшие барды и наследие Александра Вертинского // Там же. Вып. II. М., 2005. С. 335–356; *Кулагин А. В.* Высоцкий и традиция песенного трио С. Кристи – А. Охрименко – В. Шрейбер // Филологический журнал. М.: РГГУ, 2008. № 1 (В печати), и др.

⁴ *Крылов А. Е.* «Про нас про всех»? Историч. контекст песни «Охота на волков» // Мир Высоцкого. Вып. II. М., 1998. С. 28–43.; *Крылов А. Е.* Заметки администратора на полях высокоцковедения // Вопр. лит. 2002. № 4 (июль–авг.). С. 360–385.

полного комментария рассредоточены по множеству докладов и научных статей различных авторов.

В феврале 2004 года нами с А. В. Кулагиным была начата работа по созданию нового свода, по возможности учитывающего всё сказанное. Промежуточным этапом для неё стали комментарии к тому избранным произведениям В. Высоцкого «Две судьбы», подготовленному по заказу петербургского издательства «Вита Нова» (серия «Рукопись»). Книга была готова к печати в июне 2005-го. Предварительно текст комментариев был разослан нами нашим соратникам-высоцковедам, на чью помощь мы надеялись. Откликнулись не все. Однако ответы отозвавшихся нам помогли, и наш текст пополнился следующим абзацем: «Мы глубоко признательны всем, кто так или иначе способствовал созданию настоящих комментариев: Н. А. Богомолу и А. В. Скобелеву, внесшим свои предложения и дополнения ко всему корпусу текста; Вл. И. Новикову и С. В. Свиридову, уточнившим ряд фактов и реалий; Л. С. Ушакову, В. Ш. Юровскому, В. Е. Крылову, К. В. Душенко, Ю. А. Куликову, М. Э. Тихомировой, А. А. Коваленко, В. И. Цветкову, чьи справки и советы использованы в комментарии. Особая благодарность – редактору книги М. Е. Топоринскому, чьё заинтересованное творческое участие выходило далеко за рамки служебных обязанностей».

(Впоследствии этот список увеличился.)

Интересно, что при этом остро выявилась разница в подходах к комментированию, о которой мы ещё скажем в дальнейшем.

Издание книги «Две судьбы» на сегодняшний день так и не осуществлено, поскольку до сих пор «Вита Нова» ожидает от М. Шемякина окончания работы над обещанным блоком иллюстраций. И пока мы располагаем лишь годичной¹ давности вёрсткой этой книги с несколькими пустыми полосами под графику. А наше послесловие оттуда об отношениях Высоцкого с политической цензурой уже опубликовано в качестве статьи в калининградском сборнике².

Некоторые появившиеся позиции комментария тянули за собой целые пласты вопросов и требовали расширения текста ко всему корпусу стихотворений. Например, на каком-то этапе было решено откомментировать московские топонимы – и вслед за этим пришлось возвратиться к «исторически-говорящим» названиям городов

¹ По состоянию на момент сдачи статьи в печать. – *Ред.*

² Крылов А. Е. Шансонье всея Руси в ландшафте тоталитарной системы // Поэзия и песня В. Высоцкого: Пути изучения. Сб. науч. ст. / Под ред. С. В. Свиридова. Калининград, 2006. С. 4–51.

типа *Воркута* или *Находка*, а затем и ко всем остальным географическим названиям. Устаревший *лабаз* и диалектный *бугай* также потребовали комментирования всего этого лингвистического слоя. Таким образом, в процессе работы охват становился всё шире и шире, так что текст комментария развивался не только вглубь.

Комментарий, начавшийся как приложение к старому двухтомнику, расширяется по мере того, как мы начали ощущать возможность и необходимость его публикации отдельно от самих текстов Высоцкого.

И конца этой работы, надо с сожалением и с радостью констатировать, пока не видно. Из подготовленной на сегодня второй редакции текста опубликована лишь подборка ««Китайская серия» Высоцкого: опыт реального комментария»¹, далеко обогнавшая по содержанию редакцию первую. Но и она, надо сказать, рассматривается нами как устаревшая.

4. Особенности современных условий

В новейших условиях приходится отказаться от традиционного принципа минимализации комментария за счёт словарной и энциклопедической информации. Причинами этого служат, с одной стороны, малотиражность издаваемых в настоящее время справочников, их недоступность (по материальным причинам) для большинства читателей, развал сети библиотек и обнищание их, приведшее к невозможности приобретать новинки, а с другой – трудности нахождения поистине достоверных справочных и энциклопедических изданий среди огромного моря некомпетентных поделок. К тому же современные справочники имеют тенденцию к исключению из своих словников некоторых понятий и фамилий, принадлежащих советскому прошлому. Так, вовсе не попали в словари биографические сведения о многих деятелях конца советской эпохи: в советские издания они попасть не успели, а составители поздних изданий посчитали их навсегда ушедшей «натурой». Достаточно сказать, что до сих пор нам не удалось обнаружить дату смерти знатнейшей и знаменитейшей колхозницы Надежды Григорьевны Заглады (р. 1897) ни в справочной литературе, ни в Интернете. Та же ситуация складывается с годами жизни неназванного Высоцким героя другой песни – врача антарктической экспедиции Леонида Ивановича Рогозова, даже отчество его отыскалось лишь в «Ведомостях Верховного совета СССР», где был опубликован Указ о присвоении ему ордена.

¹ Крылов А. Е., Кулагин А. В. «Китайская серия» Высоцкого: опыт реального комментария // Владимир Высоцкий в контексте художественной культуры: Сб. науч. ст. / Ред.-сост.: С. А. Голубков, М. А. Перепёлкин, И. Л. Фишгойт. Самара, 2006. С. 178–189.

На Интернете тоже необходимо остановиться подробнее. Во-первых, о всеобщей компьютеризации говорить рано, так как по нашим наблюдениям, большинству российских учёных справочные системы Интернета пока ещё тоже малодоступны. Во-вторых, Интернет – это не-систематическое и не-постоянное собрание текстов, которые зачастую содержат не только достоверную, но и искажённую, подчас даже лживую, информацию. Взять хотя бы тему сталинских репрессий. За много лет *засекреченное* обросло частными мнениями, слухами и домыслами, а то, что просочилось в печать ещё при Советах, по большей части содержит дезинформацию. Прибавьте к этому выдуманные псевдопатриотами якобы еврейские отчества репрессированных. И традиционную российскую путаницу. Разобраться с такими многослойными нагромождениями бывает чрезвычайно сложно. Пример этот – крайний, но довольно показательный по части «слоистости» и объёмов опубликованного в сети.

Другой пример – ближе к нашей теме. О советско-китайских отношениях в 1960-е годы. Наслоения следующие: слухи, изустно распускавшиеся руководством КНР «для внутреннего пользования» с целью управления толпой; переводы пропагандистских китайских статей «на экспорт»; сокращённые переводы западных корреспонденций, включающих выгодные «нам» слухи, которые охотно печатали советские газеты; редкие собственно пропагандистские советские материалы; трактовки участниками событий, не видевшими всю картину в целом; мемуары, написанные через десятилетия после событий; поздние комментарии политобозревателей и китайцев; часто откровенно тенденциозные труды западных исследователей; статьи журналистов, основывающихся на отдельных (противоречивых) частях перечисленного... Возможно, перечислено даже не всё. Но всё это в разных долях присутствует в Интернете.

И вот частный результат. М. Цыбульский, комментируя песню «Мао Цзэдун – большой шалун...» (1967), в частности, пишет: «В разгар “культурной революции” самые, видимо, красные из “красных охранников” изнасиловали и выбросили в окно Мэй – молодую (пятую по счету) жену Председателя Китайской Народной республики Лю Шаоци. ...Их настенные агитки – дацзыбао – представили этот не слишком “революционный” эпизод как попытку самоубийства: “Каппутистка (то есть – идущая по капиталистическому пути – М. Ц.) Мэй сломала две свои собачьи ноги”»¹.

Единственный – не названный им – источник этой информации автор комментария обнаружил там же, где и мы: в Интернете. Это

¹ Цыбульский М. Указ. соч. С. 498.

старая (1997) статья о Дэн Сяопине русско-канадского философа и публициста В. П. Лебедева в издаваемом им же самим интернет-альманахе «Лебедь» (по поисковой системе легче находится более свежая её перепечатка). Там, в частности, сказано: «В своих дацзыбао (ещё одно слово, вошедшее в русский лексикон, – стенная газета) хунвейбины призывали разбить “собачьи головы” проклятых каппутистов. И не просто призывали, но и разбивали. Председатель КНР Лю Шаоци таинственно исчез и до сих пор не совсем точно известно, когда и как он погиб. Его молодую (5-ю по счету) жену хунвейбины изнасиловали и выбросили в окно. Дацзыбао сообщали о попытке её якобы самоубийства так: “Каппутистка Мэй сломала две свои собачьи ноги” (эти слова использовал в песне Высоцкий)»¹.

Практически сплошной просмотр отечественной периодики тех лет, а также прочих доступных нам источников, по сути превысил критическую массу публикаций, претендующих на достоверность и научность. Однако, увы, такого события он не выявил. Не прояснил ситуацию и сам автор статьи, наш, кстати, давний хороший знакомый. Вот что он ответил в письме от 05.10.06: «О том, что хунвейбины выбросили её из окна и она сломала ноги, в то время писали многие наши газеты, а потом это попало в книгу Фёдора Бурлацкого “Мао Цзедун и его наследники”. Высоцкий знал эту информацию из газет, именно вот в такой редакции “сломала две свои собачьи ноги” – это из дацзыбао того времени».

Надо ли повторять, что ни в одном из существенно разнящихся изданий упомянутой книги подобной информации нет. Итоговый ответ Лебедева после личного обсуждения можно сформулировать в одной фразе: «Я точно помню, что тогда же прочёл об этом в газете, а может, услышал по одному из радио- или телеканалов»...

Опуская подробные и нудные контраргументы, мы приходим к неизбежному выводу, что налицо, вероятнее всего, обратный эффект – обычный не для конкретного лица, а для человеческой памяти в принципе и известный как эффект *замещения*: События, произошедшие с одним человеком, переносятся на другого, находящегося в сходной ситуации. К тому же текст, который мы должны прокомментировать, из-за единых сходных обстоятельств, а также (здесь) из-за реального и распространённого в дацзыбао эпитета *собачья*, – для мемуариста подсознательно обретает функцию первоисточника.

¹ Лебедев В. Птица Феникс современного Китая // Лебедь (online). 1997. № 4; То же: Самый маленький большой политик Китая // Вестник (online). 2004. № 20 (29 сент.).

В данном случае – пока! – мы приходим к выводу, что в рассматриваемой строке, по-видимому, отражён слух о событиях 6 января 1967 г., когда хунвейбины выманили Ван Гуанмэй из дома, похитив её дочь и сообщив по телефону, что та сломала ногу.

Данный пример подтверждает древнюю мысль о том, что из историков более всего склонен к ошибкам очевидец. Она же предостерегает: опора на ничем больше не подтверждённые мемуарные источники опасна. Это не значит, что мы в своей работе застрахованы от ошибок. Нам тоже иногда приходится пользоваться воспоминаниями очевидцев, в том числе и устными. Напомню, что приведён этот пример, в первую очередь, для иллюстрации подстерегающей нас возможности некритического подхода к информации, взятой из сети Интернет (во всяком случае без ссылки на источник).

5. Нынешнее и идеальное

Необходимо отметить, что далеко не все предложения Н. А. Богомолова и А. В. Скобелева были нами приняты и реализованы. Однако безусловно все они заслуживают того, чтобы быть опубликованными. К сожалению, пока Н. А. Богомолов из-за своей занятости другими темами не счёл возможным уделить этому вопросу особое внимание. Но нас с А. В. Кулагиним как первопроходцев радует, что чрезвычайно плотно занялся комментированием А. В. Скобелев, который пошёл дальше нас, начав рассмотрение под комментаторским углом не только стихотворного корпуса, но ещё и прозаического, прокомментировав повесть «Дельфины и психи»¹. Правда, остаётся пожалеть, что многие реалии, изученные нами при подготовке повести к печати в 1990 году, остались только в виде конечного результата (в основном – в правописании тех или иных слов и фамилий), но не были зафиксированы ни на бумаге, ни, увы, в памяти публикатора.

Нами начата работа² по выявлению оригинальных авторских комментариев самого Высоцкого – для их включения в итоговый текст (в редакции 1990 года они использованы лишь в случае отсутствия объективной фактической информации). В этой части мы рассчитываем на исчерпывающий результат, основанный на полном (по современному состоянию) собрании авторских выступлений.

¹ Скобелев А. Попытка избранного комментирования: (Рабочие материалы): Песни; Песни театра и кино; Проза // Скобелев А. «Много неясного в странной стране...». Ярославль: Индиго, 2007. С. 29–185. На момент данной публикации им в первом приближении прокомментирована вся проза и драматургия Высоцкого.

² См., например, упомянутую публикацию о «китайском» цикле.

Комментарий к песенно-поэтическому наследию Высоцкого, на наш взгляд, должен включать следующие аспекты:

– текстологический (сведения об источниках; некоторые – наиболее значимые – варианты авторских названий¹; краткие сведения об адресатах произведений);

– историко-литературный (повод и мотивы создания произведения; обстоятельства его написания; исторические события и политические аллюзии; культурный контекст, в том числе цитаты и реминисценции);

– историко-лингвистический (устаревшие аббревиатуры; специальные термины и жаргонизмы; некоторые крылатые выражения; советский новояз и штампы советской печати);

– реальный (упоминаемые в произведении реальные лица; ушедшие бытовые реалии эпохи; топонимы);

– библиографический (дополнительные ссылки на исследовательские статьи, содержащие анализ комментируемого произведения; сведения о первых публикациях текста в отечественной центральной периодике и книгах). Возможно, если учесть уже сказанное о значении публикаций, материал пополнится-таки сведениями о первых публикациях за рубежом;

– фонографический (данные о сроках вхождения в репертуар: «домашний», концертный);

– авторский (о нём было сказано выше), который в некоторых случаях потребует собственных примечаний (уже к нему).

6. Объективные трудности и субъективные противоречия

Первая трудность на пути к единому, общему, всеобъемлющему комментарию – совмещение разных подходов, о котором уже упоминалось (комментарии ведь объективно бывают разноуровневыми). Например, мы в своей работе по-прежнему относимся к комментарию как к *н е о б х о д и м ы м* для более полного понимания текстов пояснениям и стараемся избегать каких бы то ни было спорных интерпретаций, отводя им место только в библиографической части (в виде ссылки на источник). Наша задача – по возможности остаться в рамках реальной фактографии.

Хотя порой *н е о б х о д и м а я* глубина комментария не очевидна. К примеру – *гора три тыщи двести*: достаточно ли прокомментировать термин *гора* в преферансе, либо нужно пояснить, что такой количественный показатель может быть лишь при игре в одну его разновидность – «Ленинградку». То же относится и к слов-

¹ Строфы, выпавшие из текста ещё на стадии создания рукописи, а также исполнявшиеся варианты отдельных строф и строк не приводятся.

нику. Пора ли, например, комментировать профессионализмы *штрек* и *забой*, ушедшие со страниц газет, постоянно «прославлявших ежедневный трудовой подвиг» шахтёров, или название, наоборот, возрождающегося напитка *медовуха*? Или пуще того: не стоит ли уже – при всё сокращающейся школьной программе по литературе – давать пояснения к именам *Гоголя* и *Достоевского*? Эти вопросы являются для комментатора отнюдь не риторическими и, возможно, требуют коллегиального решения.

Другая трудность комментирования – объективная – заключена во всё возрастающем по мере работы объёме текстов, которые комментаторам необходимо изучить. Хорошо, если это газетные материалы, относящиеся к событию с фиксированной датой. Хуже, если предстоит изучать периодику за довольно обширный период (как, например, в случае с китайской *культурной революцией*).

Или – пример трудностей иного рода. В воспоминаниях одного из советских диссидентов наше внимание привлёк такой абзац: «Кто-то из друзей прислал мне в Нижнюю Омру вырезку из старого номера “Известий”. Там упоминался наш посёлок. В заметке рассказывалось, как во время полёта на буровую один из рабочих неосторожно открыл дверцу вертолётки и был вытянут за борт. “Старый десантник, управляя полами распахнутого ватника, он спланировал на высокую ель, откуда упал в глубокий снег”. Потерпевший разжёл костёр и был подобран этим же вертолётком. “Происшествие кончилось для него благополучно”. Я показал эту заметку коллегам и услышал хохот. Всё было почти так. Только “потерпевший” был в дрезину пьян и на ветки ели упал совершенно случайно. После падения он протрезвел и действительно разжёл костёр. Кончилась эта история для её героя не совсем благополучно – из газетной заметки о нём узнала жена, от которой муж-алиментщик долго скрывался, и нашла его»¹.

Газетная заметка, впечатлившая автора воспоминаний, написанных значительно позже, могла также крепко запомниться и Высоцкому, написавшему в 1979-м: «И тут нашёл лазейку: // Расправил телогрейку // И приземлился в клумбу от цветов». Поиск источника здесь осложняется тем, что срок, прошедший между *старой* (заметим) заметкой и написанием песни может быть в несколько лет (Ронкин находился в ссылке в Нижней Омре как раз в первой половине 1970-х).

¹ Ронкин В. На смену декаблям приходят январы...: Воспоминания бывшего бригадильца и подпольщика, а позже – политзаключённого и диссидента. М.: Звенья, 2003. С. 342.

Такая же ситуация возникает и с поиском необходимых книжных источников. Вероятный претекст строки «Рассказать бы Гоголю / про нашу жизнь убогую, – // Ей-богу этот Гоголь бы нам не поверил бы» был обнаружен нами в фольклорном сборнике, изданном в 1939 году в Улан-Удэ: «Жил в Забайкалье я в норе глухой, // Где всё древнейшей стариной живёт и дышит. // *Гоголь сам своим не верил бы глазам, // Если б всё то увидал, //* Что умершим давно считал...»¹ (отметим здесь зачин как сильную позицию этого четверостишия, повышающую вероятность запоминания). Однако маловероятно, что именно по данной малотиражной книге Высоцкий знаком с этим текстом, записанным фольклористами в 1920-х гг. и восходящим к стихам «ссылного народовольца Зайднера». Поиск наиболее вероятного издания, которое могло попасться Высоцкому, также входит в обязанности комментаторов.

Всё это требует дополнительных усилий и временных затрат непредсказуемого объёма.

Распутывание некоторых сюжетов, обрастающих вопросами, и вовсе представляется процессом без конца и края. Несложный, на первый взгляд, текст «Песни Гогера-Могера», написанный, по последним данным, в конце 1973 года, как раз потянул за собой такую нескончаемую пока цепь вопросов. Песня создавалась для таганского спектакля «Турандот, или Конгресс обелителей» по незаконченной пьесе Б. Брехта (преьера состоялась, но лишь в 1979-м и без песни). Действие происходит в Китае в условную-неопределённую эпоху и содержит аллюзии на гитлеровскую Германию. Со временем пьеса, написанная ещё до «культурной революции» (с 1930-х по 1954-й), стала вызывать ассоциации с событиями 1960-х годов в КНР. Были прокомментированы персоналии и бытовые реалии: *Ньютон, Конфуций* (и менявшаяся история отношения к его философии в Поднебесной); *пинг-понг* и *жень-шень*, включая ассоциации, вызываемые этими названиями у нашего соотечественника; *трицать серебряных юаней* (вместе и порознь каждое слово), и проч.

Далее излагаем тезисно, опуская многие подробности. Для комментирования отдельных строк потребовалась пьеса, не входившая в собрание сочинений Б. Брехта. Нашли. Были выявлены цитаты из её текста. Однако выяснилось несоответствие перевода, и потребовались для начала поиски имени «таганского» переводчика. Имя переводчика совпало с тем, что значилось в публикации, но остались вопросы к постановке, ибо даже имя главного героя в пьесе и в

¹ Старый фольклор Прибайкалья / Сост. А. В. Гуревич, Л. Е. Элиасов. Улан-Удэ, 1939. Т. 1. С. 236.

спектакле звучит по-разному. К тому же возникли пока неразрешимые вопросы по поводу трактовки пьесы, известной Высоцкому и отразившейся в песне, – например, в виде прямых аллюзий на упомянутые китайские события 1960-х, не известные Б. Брехту, и на советскую действительность. Ни в воспоминаниях Ю. П. Любимова, ни в иной литературе о Театре на Таганке об этой постановке практически ничего не говорится. Остаётся путь бесед с участниками первой попытки постановки спектакля в 1974 году. На этом дело по понятным причинам застопорилось, и в результате в дважды упомянутую публикацию о «китайском цикле» комментарий к этой песне не вошёл.

Так что осилить в одиночку, и даже вдвоём, неоткомментированные до настоящего времени места у Высоцкого представляется делом немыслимым даже в ближайшие годы. А это приходит в противоречие с основной трудностью, о которой говорилось выше, – с согласованием границ комментирования. То есть на сегодня образуется замкнутое кольцо, разорвать которое нам всем предстоит.

(Мы, кстати, призываем всех авторов скорее публиковать свои оригинальные комментаторские находки, дабы мы имели возможность воспользоваться ими и сослаться на первооткрывателя.)

В связи со сказанным в этой главе необходимо поднять ещё вопрос о творческих перспективах.

7. Перспективы

Кроме обнаружения первоисточников для реального комментария, наиболее перспективны поиски у Высоцкого источников «чужого слова».

Давно уже Вл. И. Новиков обратил внимание на то, что песня «О фатальных датах и цифрах» написана в год, когда А. Вознесенскому и Е. Евтушенко исполнилось по 37 лет. Он же когда-то заметил, что «Пародия на плохой детектив» написана в размере песни про Ворона на стихи Вознесенского, которую Высоцкий пел не только в спектакле «Антимирь», но и на своих выступлениях. А. В. Кулагин оценил «Оду сплетникам» из того же спектакля как один из возможных литературных источников песни «Я уехал в Магадан», а стихотворение А. Вознесенского «Время на ремонте» («Помогите время сдвинуть с мертвой точки»), использованное в спектакле Театра на Таганке «Берегите ваши лица», как претекст «Песни об обиженном Времени». Сюда же можно добавить ещё один пример переключки двух поэтов: *таганковско-вознесенское* «Любите при сейчас...» и более позднее *высоцкое* «Люблю тебя сейчас...». А чтение Высоцким в том же спектакле стихотворения «Футбольное»

(«Левый крайний! // Самый тощий в душевой, // Самый страшный на штрафной...»), по всей видимости, в итоге отразилось в тексте песни «Кто за чем бежит».

Вспомним также многообразное влияние роли Гамлета на стихи «таганского поэта». Элементы этого влияния исследователи находят до сих пор. Не прошло бесследно для песенного творчества Высоцкого, как не раз отмечалось, и участие в других спектаклях. *А ветер дул, с костей сдувая мясо // И радуя прохладой скелет; исцеление больным* – это реминисценции из монолога Хлопуши (наблюдение С. В. Свиридова); а *Плаха с топорами* – это образ оформления из того же спектакля «Пугачёв» по драматической поэме С. Есенина (художник Д. Боровский). Выясняется, также, например, что одним из источников слова-образа *недолюбил* – может являться стихотворение Н. Майорова «Мы», звучавшее в спектакле «Павшие и живые» («...о людях, что ушли, не долубив, не докурив последней папиросы»), а строка *Певчих птиц больше нет – вороны!* – навеяна, вероятно, песней А. Васильева и Б. Хмельницкого на стихи М. Цветаевой из спектакля «Добрый человек из Сезуана» («Все жаворонки нынче – вороны»).

Но влиял не только театр, – кинороли Высоцкого также нашли своё отражение в его песнях. Особенно в тех, что были написаны для фильмов и на съёмках. Например, цитата из детских стихов С. Михалкова «Происшествие в горах» («Умный в горы не пойдёт, // Умный гору обойдёт...») пришла к Высоцкому не напрямую и даже не из двух известных альпинистских песен – фольклорной и эстрадно-профессиональной¹, – а непосредственно из текста сценария «Вертикали». Там в разговоре с героиней Л. Лужиной «радиост Володя» произносит фразу: «Мы говорим на разных языках». Почти дословно («Мы снова говорим на разных языках»), как все помнят, эта реплика перекочевала в другую песню, Лужиной посвящённую. Подобное же произошло при написании песни «Белое безмолвие»: мотив «Почему ж эти птицы на Север летят...» как основной аргумент существования неизвестной северной земли неоднократно повторяется в одноимённом романе В. Обручева, послужившем литературной основой фильма «Земля Санникова», и, соответственно, присутствует в кинокартине.

¹ Соответственно: песня на мелодию из мультфильма «Три поросёнка»: «Умный в горы не пойдёт, не пойдёт, не пойдёт, // Умный горы обойдёт, обойдёт, да!..» (От костра к микрофону. СПб., 1996. С. 14–15) и песня Г. Подзельского на слова В. Харитоновой «Ходят горы по горам»: «Говорят, что умный в гору не пойдёт, // Говорят, что умный гору обойдёт...».

Таким образом, одним из не до конца изученных источников реминисценций и аллюзий у Высоцкого остаются **тексты, произнесенные им со сцены родного театра¹ и с экрана**. Представляется, что сплошной просмотр репертуарного архива Театра на Таганке и совокупности монтажных записей кинофильмов с участием Высоцкого даст ещё много подобных переключек.

С упомянутыми Евтушенко и Вознесенским Высоцкий был знаком не только через их стихи, вошедшие в поэтические представления, и по худсоветам Таганки. Эти поэты, как известно, дарили ему свои книги, которые он, конечно же, читал.

Только несистематическое и случайное чтение стихотворных публикаций Евтушенко выявило ряд влияний этого поэта. На сегодняшний день подтверждается версия Вл. Новикова о том, что претекстом «Штрафных батальонов» может являться «Баллада о штрафном батальоне» Евтушенко (документально установлено, что хронологически оно предшествует песне Высоцкого²). При написании «Памятника» Высоцкий, вероятно, вспомнил стихи Евтушенко о Маяковском из «Братской ГЭС»: «*К нему не подступиться с меркой собственной, / но, ощущая боль и немоту, // могу представить всё, / но Маяковского // в тридцать седьмом / представить не могу*» (1964–1965). Вероятно и отражение этих стихов в упомянутой ранее песне «О фатальных датах и цифрах». Сравнение микрофона со змеей Высоцкому навеяло стихотворение Е. Евтушенко «Борьба за мир» (1968): «...Вон тот болтун, в конгрессах умудрён, // как кобру, закликает микрофон, // но, между тем, он сам – ручаюсь я – // лукавая опасная змея». Диалогия о микрофоне вспоминается и при чтении его же стихотворения «Колизей» (1965): «*Вот стою на арене эстрады // перед залом, кипящим, как ад. // Я измотан, / истрёпан, / изранен, // но не падаю: / не пощадят*».

Способ рифмовки в песне «Мне судьба – до последней черты, до креста...», возможно, заимствован из того же «Колизея»: «*И пришёл я не днём, а в глубокой ночи, // когда дрыхнут все гиды твои – ловкачи, // а вокруг – только запах собачьей мочи, // и жестянки, / и битые киртчи... // Но хоть криком кричи, / но хоть рыком рычи – // в моём теле / ворочаются / мечи, // (и далее: *страстей – костей – детей – затей – Колизей*)*. Впрочем, на роль претекста последней песни пре-

¹ Впервые, насколько помнится, на это обратила внимание М. Н. Капрусова (см.: Влияние профессии актёра на мироощущение и творчество В. Высоцкого // Мир Высоцкого. Вып. V. М., 2001. С. 398–419).

² См.: Богданов. Записка Ленинградского промышленного обкома КПСС Л. Ф. Ильичёву «О пребывании в г. Ленинграде поэта Евтушенко» // Аппарат ЦК КПСС и культура: 1958–1964. Документы / Отв. сост. Т. В. Домрачёва. М., 2005. С. 683.

тендует и стихотворение Б. Ахмадулиной «Немота» («Задыхаюсь, идохну, и лгу, // что ещё не останусь в долгу // пред красною деревьев в снегу, // о которой сказать не могу»; до 1966).

Безвременно ушедший от нас в 2007 году Давид Карапетян за свидетельствовал в своей книге воспоминаний источник поэтического образа из «Дорожного дневника» («Тени голых берёз добровольно легли под колеса...») – это стихи их общей знакомой поэтессы А. Тер-Акопян: «Тень ляжет добровольно под трамвай». Строки *Гвозди в душу мою // Забивают ветра* – могли быть навеяны стихотворением-песней Н. Матвеевой «Какой большой ветер!», Высоцким исполнявшейся, в отличие от оригинала, так: «И если гвоздь к стенке // Пригнать концом острым, // Без молотка сразу // В неё он сам влезет»).

Отсюда следуют ещё два пересекающихся перспективных источника: **библиотека Высоцкого**¹, описание которой по состоянию на 1980 год опубликовано², и **поэзия его современников**.

О поэзии коллег Высоцкого по **гитарной песне** и о **песенном фольклоре** мы уже упоминали. Тем не менее, и эти источники также остаются до конца не исчерпанными для комментаторов.

Ещё одним важнейшим источником, что не раз в своих работах показывал А.В. Кулагин, явился нетрадиционный для социалистического официоза **уличный, городской фольклор** (то, что в советское время огульно называли «блатной песней»), куда составными частями, действительно наряду с песнями блатной среды, входили элементы выхолощенных цензурой или вовсе запрещённых в 30-е гг. жанров – остросоциального эстрадного куплета, романсов, песен, «пропагандирующих буржуазный образ жизни», и т. п. Один из таких примеров влияния – параллель зачинов «Эй, ямщик, гони-ка к “Яру”...» и «Эй, шофёр, вези – Бутырский хутор...». Припев романса «Я забуду тебя очень скоро, // Как прочитанный старый роман...» (С. Покрасс – П. Герман), вероятно, подтолкнул поэта к написанию песни о *книжке с неприличным названием*, а припев другого романса – «*Обидно, досадно до слёз и до мученья...*» (В. Бакалейников – А. Куликов) «аукнул» в припеве песни про *таинственную невидимку*. Стоит отметить, что оба романса входили в репертуар певца Юрия Морфесси, которого сын офицера С. В. Высоцкого, увлекав-

¹ Такая работа по целенаправленному перечитыванию начата А. В. Скобелевым.

² Библиотека Высоцкого на 1980 г. описана подробно. См.: Артисту и поэту Владимиру Высоцкому: 109 книг из б-ки В. С. Высоцкого [с дарств. надписями] / Сост. А. Е. Крылов // Совет. библиогр. 1991. № 3; Список книг из библиотеки В. С. Высоцкого: [Дополнения] / Сост.: А. Е. Крылов, М. Э. Тихомирова, Е. Ю. Илютина // Мир Высоцкого. Вып. I. М., 1997.

шегося подобного рода исполнителями, не зная не мог; более того, один из вариантов второго романса, фрагментарно записан в исполнении барда на магнитофонной ленте.

До конца не исследовано и влияние на сочинения Высоцкого **русской классической поэзии**. Достаточно сказать, что мотив горя, прыгнувшего в седло к витязю («Беда»), встретился нам в стихотворении А. К. Толстого «Чужое горе», а строка «Весь мир на ладони – ты счастлив и нем...» одной из песен «горного цикла» ритмически и ситуативно походит на хрестоматийное пушкинское «Кавказ подо мною. Один в вышине...».

Безусловно, ощущается влияние на Высоцкого и **русской и зарубежной прозы** (в научной печати последних лет С. Свиридовым отмечались реминисценции из В. П. Катаева, С. М. Шауловым – из «Братьев Карамазовых», и пр.). Выражение *Борец за идею* (название первоначальной редакции «Песни автозавистника») – также восходит к роману Ф. М. Достоевского (т. I, гл. 6; установлено К. Душенко). Литературным же источником строк «Бить человека по лицу // Я с детства не могу» могла явиться центральная сцена популярной в 60-е годы повести Дж. Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи»: «...Я ужасно боюсь бить человека по лицу...» (гл. 13; пер. Р. Райт-Ковалевой, опубли. в 1960 г.).

Не раз отмечалось, что Высоцкий был внимательным слушателем и дотошным собеседником, он буквально впитывал в себя услышанное, увиденное, прочитанное. Вообще, с каждым годом становится понятнее, что он гораздо крепче стоит на плечах русской литературы и русского фольклора, чем это многим представлялось ранее и представляется до сих пор. Позволим себе привести ещё один пример из собственного опыта. Публикуя статью Н. М. Рудник, в которой она говорила о влиянии на Высоцкого текста «Повести о Горе-Злочастии»¹, мы со всем редакционно-издательским отделом Музея Высоцкого, помнится, относились к этому предположению довольно скептически. Оказалось, что тексту статьи для большей убедительности не хватало малого: когда нами гораздо позднее были разысканы учебники, по которым преподавали знания юному Высоцкому, то выяснилось, что изучение этой повести входило даже в школьную программу тех лет.

8. «Побочные» результаты

Сожаление, которое испытываешь, понимая бесконечность работы над комментарием к творчеству Высоцкого, понятно: любому

¹ Рудник Н. М. Добрый молодец, молодая вдова и Родина-мать // Мир Высоцкого. Вып. I. М., 1997. С. 339.

автору хочется ощутить и увидеть окончательный результат своего труда. Зато неизменную радость приносит комментатору каждое открытие. Надо нескромно заметить, что таковые при написании нашего текста случались неоднократно – от совсем маленьких до менявших наше представление о сказанном поэтом, помогающих после тридцатипятилетних исследований его творчества понять наконец ту или иную строку, а то и весь текст. (Ясно, что речь идёт об открытиях «для себя», не претендующих на патентную фиксацию.)

Например, при более подробном комментировании выяснилось, почему стихи о конфликте на острове Даманском не стали песней: просто они написаны в предельно короткий срок между двумя вооружёнными конфликтами – и потому сразу после второго устарели. А работа по комментированию песни «Пока вы здесь в ванночке с кафелем...» убедила нас в том, что по возможно полной аналогии¹ с такой же «пародией» «Сорок девять дней», она также написана в «допесенный» – по авторскому определению – период. То есть она должна быть передатирована на <1961> год, как это ранее предлагали некоторые исследователи.

Доходит до того, что найденная реалья или реминисценция, а вслед за ней и пришедшее понимание, требуют внесения изменений в сам текст поэта.

К примеру, строки «Я видел это как-то раз – // Фильм в качестве трофея» из песни «Ошибка вышла» закономерно могут вызвать (и вызывали) недовольство по поводу употребления в авторской поэтической речи канцеляризма *в качестве*. Из воспоминаний Э. Хруцкого нам стало известно, что после войны появившиеся в прокате западные фильмы сопровождались титром: «Этот *фильм* взят *в качестве трофея* в Великой Отечественной войне»². Повидимому, в тексте песни слова «в качестве трофея» должны быть закавычены. Кроме того, работа с вновь обнаруженными авторскими фонограммами Высоцкого привела нас к убеждённости, что посвящение Марку Бернесу, появившееся в песне «Братские могилы» после его смерти, должно войти непосредственно в текст произведения, а не в комментарий, как это было сделано нами раньше.

Но это уже предложения и пожелания будущим текстологам.

¹ Ранее по времени написания («по случаю»), но поздняя дата начала фиксации на плёнке.

² Ср. также в одном из рассказов Высоцкого о песнях к кф. «Стрелы Робин Гуда»: «...Мне кажется, они такую передают ностальгию по нашему детству, когда мы все бегали и смотрели эти фильмы, *взятые в качестве трофея*, всяких Эрролов Флиннов и так далее» (окт. 1975).

УДК 482:882
Г.А. Шпилева
(Воронеж)

О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКИХ СФЕР В ПОЭЗИИ В. ВЫСОЦКОГО

*Пусть у них толчковая левая,
Но моя толчковая – правая!*

Сегодня, пожалуй, немногие будут оспаривать тот факт, что В. Высоцкий был поэтом, открывшим нечто принципиально новое, не существовавшее до него в русской лирике. Такими же поэтами были Державин, Пушкин, Некрасов, Маяковский: отталкиваясь от старых форм, они создавали, по словам Ю.Н. Тынянова, новые формы «колоссального значения»¹.

Исследователь лирики Л.Я. Гинзбург писала о том, что «у каждого подлинного поэта <...> есть самое главное – ему именно принадлежащее и конструктивное»². По большому счету *главным* для Высоцкого была борьба за свое «самостоянье», свободу и достоинство, на которые постоянно посягало тоталитарное общество. В конструктивном плане новаторство Высоцкого выразилось в том самом «сдвиге форм», о котором писал Ю.Н. Тынянов: поэт подчеркнуто соединял элементы «чужих рядов» (Ю.Н. Тынянов), что позволяло ему воплотить в поэтических образах свои духовные потребности и устремления, а также выразить дух времени.

Одним из часто встречающихся у Высоцкого примеров «сдвига форм» является соединение разговорного и литературного (или общекультурного) лексических пластов. Подобную картину можно наблюдать в стихотворении «Я женщин не бил до семнадцати лет»:

Я с дрожью в руках подошел к ней впритык,
Зубами стуча «Марсельезу», –
К гортани присох непослушный язык –
И справа и слева я ей

основательно врезал (1, 43)³.

© Шпилева Г.А., 2009

¹ Тынянов Ю.Н. Поэтика; История литературы; Кино. М., 1977. С. 25.

² Гинзбург Л.Я. О лирике. М., 1997. С. 294.

³ Высоцкий В.С. Сочинения: В 2 т. Екатеринбург, 2002. В дальнейшем в тексте статьи сноски будут даваться на это издание с указанием (в скобках) тома и страниц.

В приведенной цитате «Марсельеза» рифмуется с «врезал», что соединяет исторический, воспринимаемый читателем как *высокий* образ со словом *низким*, указывающим не на битву за общечеловеческие идеалы (Свобода, Равенство, Братство), а на банальный скандал с «мордобитием».

В песне об «Антисемитах» звучат имена Энштейна, Линкольна, Чарли Чаплина и перемежаются они со словами «шпана», «пивная», «бандит» и пр. Таким образом, большая наука, политика, искусство (общепризнанное и *высокое*) соединяются со сферами неинтеллигентными – «дном» жизни. Рядом с такими выражениями, как «плюй на них», «как бьют об двери лбы» в «Песне о сумасшедшем доме» упоминается Достоевский с его «Записками известными» (1, 92). В песне «Про черта» «денатурат» соседствует с общеизвестной (несколько измененной) литературной цитатой: «И там не тот товарищ правит бал...» (1, 94). Напомним, что произнес эту фразу, «ругнувшись», сам черт.

Сходную ситуацию можно наблюдать в «Песне космических негодяев» («В космосе страшней, чем даже в дантовом саду, // По пространству-времени мы прём на звездолете» 1, 98), где Дантов «Ад», образ «пространства-времени», который разрабатывался (разумеется, с разных точек зрения) Энштейном и Бахтиным, соседствуют с разговорным «прём». В песне «О нашей встрече...» на фоне откровенно блатной лексики диссонансом зазвучало упоминание о трагическом моменте истории: «Как жители японских городов // Боятся повторенья Хиросимы» (1, 53).

Очевидно, что достаточно часто соединение отдаленных друг от друга лексических и семантических сфер создает комический эффект, который всегда основан на несочетаемости и несовпадении. Герои стихотворений Высоцкого могут серьезно говорить о Хиросиме и Дантовом «Аде», а автор в этот момент иронизирует, т. е. прибегает, по выражению Т. Манна, к «интеллектуальной оговорке». Однако есть в этой разнонаправленности мнений и серьезный, глубокий смысл. Молодой Высоцкий жил в стране, которая в недавнем прошлом представляла собой огромный лагерь, тюрьму, где любой человек мог стать «зэка Васильевым» или «зэка Петровым». В лагерях томились А. Солженицын и А. Цветаева, Иваны Денисовичи и уголовники, поэтому в лирике Высоцкого отразилась ситуация всеобщности социального и личного трагизма (или комизма), неустойчивости и ненадежности человеческого бытия, что и подчеркивалось зыбкостью лексических и семантических границ.

Через «дворовые», блатные, лагерные коды пробиваются литературные, исторические, общекультурные. Высоцкий *разговорный* рассчитывает на жизненный опыт читателей и слушателей, Высоцкий *литературный* ориентируется на интеллектуальную активность своего читателя. Сочетание фольклорных, тюремных, литературных пластов дает то ощущение **всеобщности**, о котором шла речь выше.

В. Маяковский в своей статье «Как делать стихи?» писал: «Революция выбросила на улицу корявый говор миллионов, жаргон окраин полился через центральные проспекты... Это – новая стихия языка. Как его сделать поэтическим? Старые правила с "грезами-розами" и александрийским стихом не годятся. Как ввести разговорный язык в поэзию и как вывести поэзию из этих разговоров?»¹

Маяковский, по замечанию Л.Я. Гинзбург, смешивал лексические пласты, дабы подчеркнуть современные ему социальные контрасты². У Высоцкого подобное смешение отражает единство проблем, существующих в разных слоях общества.

Здесь мы подходим к еще одному типу «сдвига форм» в поэзии Высоцкого: кроме смешения «блатного» и «культурного», в стихах этого поэта можно найти сочетание того, что называют прозаизмами, и поэтической лексики³.

Прозаизм (стилистически «нейтральное» слово, по определению Л.Я. Гинзбург), утверждал реализм в русской лирике XIX века, обесценивая романтические образы, утратившие связь с действительностью, с предметным миром.

«Нестилевое» слово, попадая в поэтический ряд, как правило, оживляло его, придавало принципиально иное звучание и смысл. В лирике Высоцкого – иная картина: одиночный поэтический образ, очень знакомый, часто употребляемый (но вырванный из контекста), даже банальный, помещается в ряд прозаизмов. Надо отметить, что в лирической системе этого поэта сами прозаизмы, непозитические образы, уже воспринимаются как нормальный поэтический материал, вполне законно пребывающий в *дворовых, блатных, тюремно-лагерных* песнях (стихотворениях). Ворвавшийся в текст действительно поэтический («высокий») образ вовсе не противоречит общей лексической картине, а мирно сосуществует с (казалось бы) чуждой ему системой звучаний и смыслов. Устоявшийся поэтический образ,

¹ Маяковский В.В. Полное собр. соч.: В 13 т. Т. 12. М., 1959. С. 84.

² См. об этом подробнее: Гинзбург Л.Я. Указ. соч. С. 314.

³ См. о преобразовании «низкого» материала в «высокий»: Новиков В.И. В Союзе писателей не состоял. М., 1990. С. 181.

внедряясь в «низкие» лексические пласты, указывает на взаимопроникновение всех сфер жизни, на динамику и текучесть бытия.

Смещение форм напоминает о том, что общество, конечно же, неоднородно, но на разных его ступенях одинаково страдают и радуются люди – богатые и бедные, культурные и невежественные, удачливые и ущемленные, сильные и слабые.

Поэтический мир Высоцкого устроен так, что «концепированный автор» (термин Б.О. Кормана) всегда помнит, что частная жизнь его героев протекает над неким «общим знаменателем». Это может быть Великая Отечественная война, политическая «оттепель», удушьяющий «застой», которые уравнивают всех, врываются в жизни людей, обуславливают общее настроение.

Проницаемость мира опасного, трудного и мира красоты демонстрируется смещением лексики, «сдвигом форм» в «Военной песне» Высоцкого:

Мерцал закат, как сталь клинка.
Свою добычу смерть считала.
Бой будет завтра, а пока
Взвод зарывался в облака
И уходил по перевалу.
Отставить разговоры!
Вперед и вверх, а там...
Ведь это наши горы –
Они помогут нам! (1, 110).

«Высокое» сравнение («Мерцал закат, как сталь клинка»), звучная (инфернальная) метафора («Свою добычу смерть считала») обусловили явно поэтическую природу зачина рассматриваемой нами песни. Однако эти яркие и достаточно «обкатанные» (романтиками, например, «неистовыми») поэтические образы, сделав свое дело, указав читателю на героический пафос фрагмента, вовсе не вступают в противоречие с обычными словами, указывающими на повседневность, привычность происходящего.

Иногда у Высоцкого подчеркнутая лексическая неоднородность создает иронико-комический эффект, указывая на параллельность существования «высокого» и «низкого», значительного и ничтожного:

И, кулаками покарвав
И попинав меня ногами,
Мне присудили крупный штраф –

За то, что я нахулиганил.
И меня окровавленного,
Всенародно прославленного
Прям как был я – в амбиции
Довели до милиции (1, 120).

Слово «покарав», прежде всего, ассоциируется с образом бога, в данном же случае покарвали милиционеры (кулаками), словосочетание «всенародно-прославленного» могло бы войти в стихотворение из разряда «Ехеги monumentum», здесь же *народного любимца* избили и оштрафовали за хулиганские деяния.

Важно то, что комические несовпадения в данном стихотворении не вытесняют и не заменяют серьезный смысл: протест, вызов навязанным правилам, изнуряющим человека, которого постоянно унижают, не пускают и пр.

В «Аистах» поэтическое и стилистически нейтральное соединяются, чтобы подчеркнуть диалектически сложные отношения войны и мира, грубого и тонкого, временного и вечного:

Колос – в цвет янтара –
успеем ли?
Нет! Выходит, мы зря
сеяли.
Что ж там, цветом в янтаре,
светится?
Это в поле пожар
мечется (1, 142).

«Цвет янтара» – явный «поэтизм», почти метафора, и рядом – разговорные, стилистически нейтральные «успеем ли», «мечется» и пр.

Иногда поэтические образы соединяются с резко сниженными для того, чтобы повысилась экспрессия, призванная передать накал чувств:

Дом хрустальный на горе – для нее.
Сам, как пес бы, так и рос – в цепи.
Родники мои серебряные,
Золотые мои россыпи! (1, 152).

Эпитет «хрустальный» (дом, дворец) узаконен Пушкиным как поэтический образ, *серебряные* (родники) и *золотые* (россыпи) – также устойчивые поэтические образы, бытующие в фольклоре. Соседствующий с этой поэтической красотой *цепной пес* явно кон-

трастен ей по смыслу, что действительно усиливает эмоциональный накал фрагмента, при этом общая звуковая гармония, проходящий через весь текст поток звукописи (*c – n – c – pc – c – z – c – n*), создают единый, мощный лирический сюжет.

Однако порой нейтрально-разговорные и поэтические элементы, смешиваясь, создают пародийно-комическую картину, например:

Вечность и тоска – ох, влипли как! (1, 98).

В приведенной цитате из «Песни космических негодяев» поэтические «вечность» и «тоска» комически не вяжутся с «ох, влипли как!», что позволяет читателю убедиться в излишней утилитарности и материалистичности взглядов героев произведения, которым сделаны прививки «от всего».

Высоцкий писал и пел о том, что его действительно интересовало, поэт «яростно» всматривался в предмет своего творческого притяжения. Это рождало особую поэтику, направленную на изображение эмпирики.

Т.И. Сильман писала о том, что «лирическое стихотворение... распадается на две части – эмпирическую и обобщающую»¹. Первая часть – предметная – стихотворению необходима, так как «эмпирические подробности, конкретные обстоятельства, аксессуары, натолкнувшие поэта на определенный ход мыслей и на определенные переживания, должны быть узнаваемы для читателя и хотя бы минимально развернуты в сюжет»².

У Высоцкого эмпирический «минимум» порой доходит до «максимума», оставляя необходимому в лирике философскому обобщению место лишь в подтексте, поэтому оно часто присутствует скрыто, подспудно. Подобные примеры также можно найти в реалистической лирике Пушкина, Лермонтова, их очень много в не-красовской поэзии, которая количеством эмпирического материала соперничала с прозой. Высоцкий в этом смысле подошел к тому, что «сдвиг форм» (эмпирических и обобщающих) обусловил преобладание «конкретных обстоятельств», «подробностей», «аксессуаров» (терминология Т.И. Сильман), поэтому эмпирическая часть начала обходиться без обобщающей или даже противоречить ей.

Такая ситуация сложилась потому, что человек поэзии Высоцкого только начинал делать выводы и обобщения, освобождался (или дистанцировался) от давящих на него внешних условий. Осторож-

¹ Сильман Т.И. Заметки о лирике. Л., 1977. С. 76.

² Там же.

но, немногословно герой, вышедший из московского двора, Таганской тюрьмы, сибирских лагерей, пришедший с фронта, начинал анализировать свою жизнь, мир, собирать разрозненные осколки этого мира, восстанавливать уважение к себе, формировать условия своего самостояния.

В классическом стихотворении, например, тытчевском «Цицероне», эмпирические отрезки сменяются ярко выраженными философскими, и завершением служит известный итог: «Счастлив, кто посетил сей мир...». Обобщение может начинать стихотворение, а «предметные аксессуары» следуют за ним, иногда философские и эмпирические пласты перемежаются, но чаще всего некий вывод завершает произведение. У Высоцкого можно встретить как классические схемы, так и те, которые демонстрируют явный «сдвиг форм».

В «Зарисовке о Ленинграде» («В Ленинграде-городе – у Пяти углов...») формально закрепленных обобщений нет вообще. Начинается лирическое произведение с описания демократических Пяти углов, драки. Затем русская северная столица сопоставляется с греческой, причем сравнение имеет отрицательную форму: «Не сравнить с Афинами – прохладно...»¹. После этого лирический сюжет снова возвращается к Пяти углам, где героя не хотели сажать в такси («Но не остановите – даже не проси» I, 132).

В стихотворении подспудно отрицается то, что Ленинград – это всемирный культурный центр, так как архитектурные (кроме Пяти углов), литературные и другие ценности вообще не упоминаются. Создается образ «некультурного» или «антикультурного» центра, и подтверждается это отрицательными частицами, противительными союзами, всевозможными «не», «ну», «но»...

Ленинград в стихотворении Высоцкого – это чужая, неудобная, блатная столица, где запросто можно «получить по морде». Однако эти обобщающие выводы мы «вылавливаем» либо в текстовых малозаметных намеках (отрицаниях), либо черпаем в умолчаниях – неупоминании культурных ценностей.

Есть в лирике Высоцкого примеры, где используется фольклорный прием – после каждой строфы-запева следует строфа-припев. В этих случаях припев, повторяясь, превращается в своего рода *обобщение*, хотя в нем присутствует только *эмпирика*.

В «Попутчике» припев-рефрен, минимально меняя лексический состав, в конечном итоге становится концовкой, своеобразной «пуантой»:

¹ Петербург, как известно, сравнивали с Афинами, Венецией.

Он живет себе в городе Вологде,
 А я – на Севере, а Север – вона где... /1, 77/

 Но живет он в городе Вологде,
 А я – на Севере – а Север – вона где! /1, 78/.

Замена *он* на *но* дает понять, что «стукач», отправивший героя на Север, так и останется ненаказанным.

В «Рядовом Борисове» небольшие изменения в лексическом составе рефрена (припева) тоже обеспечивают обобщение, и на этих «сдвигах» строится игра смыслов: убил человека рядовой Борисов – или нет.

Можно привести примеры еще более сложных случаев перемещений, сдвигов эмпирических и обобщающих пластов. В «Моей цыганской» «аксессуар» разделяются на два потока – конкретный (куришь, пьешь, кабак, белые салфетки, церковь, гора, склон, река, васильки) и абстрактный (рай, дальняя дорога, бабы-яги, плаха с топорами).

Ассоциации, связывающие два уровня, вполне законны («прозрачны»), но выстроены они так, что их элементы становятся враждебными друг другу, чему способствуют отрицания или усиления отрицаний: *нет, не, не так, ни-ни...* «Предметные» образы соединяются в сознании героя, и обобщение кроется в зазоре, возникающем между ними. В конце стихотворения лишь «пуанта» поддерживает этот вывод: «Все не так, ребята...» (1, 162).

Сходным образом построена «Песня летчика», где обобщение также находится между абстрактной и конкретной эмпирическими сферами стихотворения.

Наконец, надо отметить еще один вид «сдвига форм», который был замечен нами в ролевой лирике Высоцкого.

Ролевая лирика, как известно, может быть *однонаправленной*, и в этом случае ролевой герой и автор не враждебны друг другу. Авторское сочувствие и симпатию к несчастному и благородному герою мы ощущаем, например, в некрасовском «Огороднике».

Иногда в ролевой лирике наблюдается принципиальное авторское неприятие поступков или слов героя, и тогда представители субъектных сфер становятся враждебными друг другу.

У Высоцкого можно наблюдать оба варианта отношений автора и героя, но в его лирике встречаются и редкие случаи «сдвига» точек зрения, в результате чего у читателя возникает вопрос – кто же говорит: ролевой герой или автор?

Подобное явление невозможно встретить в поэзии Некрасова, так как ролевая лирика XIX века – это, прежде всего, предоставление возможности высказаться «народу-страдальцу». Для Высоцкого ролевая лирика – это не обязательно шанс охарактеризовать представителей различных социальных прослоек, чаще всего это форма изображения всеобщей трагедии или комедии, связи *всех* и *всего*. В итоге *низкое* соединяется с *высоким*¹, *общее* с *единичным*, *сокровенное* с *площадным*. «Низкая» действительность у Высоцкого часто единственная действительность, в ее рамках возникает дружба, любовь, проявляются благородные качества души.

Поэтика Высоцкого – это система приемов, направленных на построение образа новой личности – ломаной, измученной, надорвавшейся, которая пытается выразить, утвердить и отстоять себя в далеком не дружественном мире. XX век стал для России эпохой страшных потерь, и донести до читателя сущность трагедий, сделать узнаваемым, понятным, преломленным в частных судьбах историческое напряжение поэт смог и путем «сдвига» лирических форм.

¹ Например, в песне про Нинку-наводчицу речь идет о праве человека любить того, кого он сам захочет (т. е. о свободе выбора), невзирая на «ноги разные» и сомнительный нравственный облик избранницы.

УДК 882
Ю.В. Доманский
(Тверь)

ЗАГЛАВИЯ ПЕСЕН В. ВЫСОЦКОГО В СТРУКТУРЕ КОНЦЕРТНЫХ АВТОМЕТАПАРАТЕКСТОВ

Специальные обращения исследователей творчества Высоцкого к такому элементу его концертов, как словесное авторское вступление, носят, к сожалению, отнюдь не частый характер. «Первой ласточкой» был доклад Ю.Б. Орлицкого, сделанный в ГКЦМ Высоцкого в Москве в 2003 году¹. Вслед за этим на конференции в Самаре состоялся доклад Е.Г. Язвиковой, где тоже говорилось об авторских вступлениях в контексте концерта². В 2007 году в Тверском государственном университете была защищена дипломная работа А.Н. Безруковой «Целостность концертного текста Владимира Высоцкого», в которой авторским вступлениям было уделено много внимания. По этой же теме А.Н. Безрукова опубликовала статью³. Именно здесь и оказался предложен термин «автометапаратекст», как наиболее точно воплощающий, в отличие от «широких» *авторского вступления* или *авторского комментария*, специфику того явления, о котором идёт речь. Это текст несамостоятельный, вспомогательный, он расположен «рядом» с так называемым «основным текстом» (самой песней), принадлежит автору песни и содержательно направлен на эту песню, то есть это текст о песне. Таким образом, введение понятия автометапаратекста для обозначения данного явления видится нам вполне оправданным.

Помимо прочего, автометапаратекст важен как наиболее достоверный носитель авторского названия песни. Ю.Б. Орлицкий отметил две особенности таких заглавий применительно к концертам Галича и Высоцкого: во-первых, «для песенного жанра, в отличие от письменной лирики, само их [заглавий – Ю.Д.] наличие носит

© Доманский Ю.В., 2009

¹ См.: Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в песнях Галича и Высоцкого: Авторское вступление как компонент худож. целого // Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века: Материалы третьей междунар. науч. конф. М., 2003. С. 140–150.

² См.: Язвикова Е.Г. Концерт В. Высоцкого как вариант лирического цикла: к постановке проблемы // Владимир Высоцкий в контексте художественной культуры. Самара, 2006. С. 91–100.

³ См.: Безрукова А. Смыслообразующая функция автометапаратекста в концертном наследии Владимира Высоцкого // Слово: сб. науч. работ студентов и аспирантов. Вып. IV. Тверь, 2006. С. 48–52.

принципиальный характер»¹; во-вторых, «многие объёмные заглавия носят принципиально вариативный характер». У Галича «некоторые заглавия могут иметь по три и даже более таких вариантов»². Эту особенность А.Н. Безрукова применительно к наследию Высоцкого существенно уточнила: «...В концерте заглавие презентуется особым образом: от концерта к концерту заглавие одной песни может меняться (особенно это касается объёмных заглавий), сохраняя при этом отдельные компоненты, то есть мы имеем дело с вариативностью и стабильностью одновременно»³; «заглавие не просто эксплицируется в концерте Высоцкого, его вариативность позволяет посмотреть на песню с нескольких точек зрения»⁴.

Именно последний тезис и показался нам крайне продуктивным. Поэтому один из вопросов, на который попытаемся ответить: что даёт вариативность заглавия песни, эксплицированного в автометапаратексте, для понимания смыслов самой песни?

Нам представляется, что об экспликации авторского заглавия в автометапаратексте можно говорить лишь в том случае, когда это заглавие вводится специальной фразой: «песня называется», «название этой песни» и т. п.⁵. Возможны, правда, и прямые экспликации: когда о том, что перед нами название, становится ясно по синтаксическому или интонационному контексту в автометапаратексте⁶.

¹ Орлицкий Ю.Б. Указ. соч. С. 142.

² Там же. С. 143.

³ Безрукова А. Указ. соч. С. 49.

⁴ Там же. С. 51.

⁵ Например: *...Песня называется «Инструкция перед поездкой за рубеж, или Полчаса в месткоме»* (Долгопрудный, 21.02.80); *Вот несколько дорожных историй. Песня называется «Чужая колея»; Такая шутка... тоже шуточная, вернее, полушуточная песня. Называется она «Про речку Ваху и попутщину Валю»; Ещё одна песня антиалкогольная, потому что это называется «Лекция о международном положении в изложении попавшего на пятнадцать суток за хулиганство»; Песня-зарисовка. Это такая песня, которая не тянет, в общем, на песню. У ней нет никакого второго плана, никакого внутреннего течения. Это то, на что упал взгляд в тот момент, когда я её писал. Я просто для удобства, для того, чтобы лучше запомнить, её зарифмовал. А история очень простая, называется «Письмо другу, или Зарисовка о Париже»; Сейчас песня, которую я хочу вам показать, называется «Тот, который не стрелял», тоже на военную тему (Москва, НИИ Электроники. 03.05.79); *...Значит, это серьёзный разговор, а песенка-то будет шуточная. Называется она так: «Песенка ни про что, или Что случилось в Африке». Это детская народная песня. Под неё хорошо маршрутировать в детских садах и санаториях за столицей и других городов. Она написана в маршевом ритме. И потом послесловие после неё будет (Концерт [18].04.80 в войсковой части).**

⁶ Например, на концерте в НИИ Электроники (Москва), 03.05.79: *Значит, песня «Письмо в редакцию телевизионной передачи «Очевидное и невероятное» из сумасшедшего дома, с Канатчиковой дачи»; Дорожная история, или Песня шофёра; Семейная картинка, или Диалог у телевизора.*

Отметим несколько путей рассмотрения эксплицированных в автометапаратекстах авторских заглавий песен Высоцкого. Вот некоторые из них:

- рассмотреть, как изменялось заглавие одной и той же песни по нескольким (желательно – всем) исполнениям по хронологии;
- рассмотреть заглавия разных песен в пределах одного концерта, чтобы сравнить сами модели заглавий в автометапаратекстуальных контекстах;
- рассмотреть заглавия разных песен по разным концертам.

В идеале для полноты картины хорошо было бы применить все эти способы, но это, конечно, большая и кропотливая работа, возможная в будущем. Мы же пока по-прежнему только ставим проблему, а потому ограничиваемся отдельными наблюдениями.

Авторские названия песен Высоцкого – названия, взятые из автометапаратекстов, но вне автометапаратекстуальных контекстов – в определённой степени систематизированы и опубликованы¹. Если следовать этой публикации, то у многих песен авторские заглавия варьировались, иногда – в весьма больших количествах. Например, к песне «В заповеднике, вот в каком – забыл...» даётся 10 авторских названий; к песне «Дорогая передача!..» – 12; к песне «Я вчера закончил ковку...» – 12; к песне «На краю края земли, где небо ясное...» – 12; к песне «Кто верит в Магомета, кто – в Аллаха, кто – в Иисуса...» – 14; к песне «Стоял тот дом, всем жителям знакомый...» – 16; к песне «Ах, милый Ваня, я гуляю по Парижу...» – 17; к песне «Я вышел ростом и лицом...» – 19; к песне «Кто кончил жизнь трагически – тот истинный поэт...» – 24. Рекордсмен же по количеству авторских заглавий песня «Я вам, ребята, на мозги не капаю...» – к этой песне по каталогу насчитывается 34 названия.

Интересны и случаи, когда разные авторские заглавия одной и той же песни вступают в конфликтные отношения друг с другом на уровне прямого значения, иногда даже друг друга взаимоисключают. Например, песня «Я вам, ребята, на мозги не капаю...» в ряде случаев обозначается в названии как лекция, а в ряде случаев – это ранние исполнения – как *впечатление* от лекции или даже *размышления* после лекции. Случай этот очень показателен, поскольку здесь вариативность заглавия в автометапаратексте формирует не только различное жанровое предпонимание последующей песни, но и позволяет по-разному взглянуть на субъекта.

¹ См.: Прилож. к «Ваганту» (Вып. 43–46): «Каталог песен и стихов Владимира Высоцкого (2-е изд., испр. и доп.)».

Есть и другие случаи таких взаимоисключающих названий к одной и той же песне: «Кто верит в Магомета, кто – в Аллаха, кто – в Иисуса...» – «Песня об индуизме» и «Песня о буддизме»; «Лукоморья больше нет...» – «Песня-антисказка» и «Песня-сказка о Лукоморье»; «Ой, Вань, смотри, какие клоуны...» – «Диалог в цирке» и «Диалог у телевизора» (интересно, что эта песня даже имела двойные авторские заглавия: «Диалог у телевизора, или Диалог в цирке» и «Диалог в цирке, или Диалог у телевизора»); «У вина достоинства, говорят, целебные...» – «Песня про джина» и «Песня про духа»¹; «Мой сосед объездил весь Союз...» – «Песня завистника» и «Песня про завистника» – обратим здесь внимание на разное толкование автором субъектной специфики текста. Однако именно такого рода взаимоисключающие названия оказываются в смысловом плане весьма показательны, поскольку предполагают разные взгляды на одну и ту же песню, разные концепции её понимания автором-исполнителем, который через варьированность заглавия расширяет смысловой спектр песни.

В концертах Высоцкого случаются и одинаковые авторские заглавия у разных песен. Например, «Едешь ли в поезде, в автомобиле...» и «Сон мне снится...» в ряде случаев названы одинаково – «Весёлая покойницкая»; «В этом доме большом раньше пьянка была...» и «Где твои семнадцать лет?...» – «Большой Каретный»; «Нет меня – я покинул Расею!..» и «Сколько слухов наши уши поражает...» – «Песня о слухах»; «Мой сосед объездил весь Союз...» и «Произошёл необъяснимый катаклизм...» – «Песня завистника»; «Стоял тот дом, всем жителям знакомый...» и «Что за дом притих...» – «Песня о старом доме»; «Что за дом притих...» и «Час зачать я помню не точно...» – «Баллада о старом доме». В случаях такого рода можно говорить об авторской экспликации связи между, казалось бы, далёкими друг от друга песнями; перед нами, таким образом, один из способов циклизации.

Даже эти беглые наблюдения позволяют заключить: наличие разных заглавий к одной и той же песне и все прочие примеры заголовочной вариативности указывают на своего рода неполноценность по сравнению с традиционной литературой этого элемента у Высоцкого. Одного стабильного заглавия для формирования предпонимания недостаточно, тогда и возникает система из ряда заглавий, позволяющая с разных точек зрения взглянуть на саму песню,

¹ Заметим, что Высоцкий в автометапаратексте часто смешивал эти названия: *...джинь живут в бутылках, но это у них там живут в бутылках, а у нас живут русские духи; вот, значит, про русского духа песня.*

по-разному её осмыслить. Более того, не забудем, что все эти и другие авторские заглавия функционируют не сами по себе, и не только применительно к песне, к которой относятся, но в контексте автометапаратекста, который в концертах Высоцкого характеризуется тоже сочетанием вариативности и стабильности. Ю.Б. Орлицкий отмечает: «...Очень важно то, что, в отличие от текстов песен, эти комментарии, как правило, носят принципиально импровизационный характер, сочиняются исполнителем непосредственно по ходу выступления, включая в себя реакции автора-исполнителя на те или иные факторы, сопровождающие это выступление, отклики на внешние события и явления и т. д. – то есть, представляют собой часть устного текста, принципиально не предполагающего письменную фиксацию»¹. Мысли исследователя о принципиально импровизационном характере «вступлений», о сочинении их в процессе выступления сопоставляется сам материал: наблюдения показывают, что автометапаратекст к одной и той же песне в разных концертах сколь вариативен, столь и стабилен – часто одна и та же песня в разных концертах предварялась почти тождественными относительно друг друга автометапаратекстами².

Заглавие в автометапаратекстах Высоцкого часто менялось: то делалось относительно стабильным, то начинало варьироваться вновь³. И вариативность заглавия, и «обрамление» заглавия автометапаратекстом указывают на редукцию значения заглавия и как «доминанты смысла», и как «имени текста», и как «свёрнутого текста».

Для предварительных подступов к доказательствам отмеченного выше рассмотрим один пример: песня, название которой в ряде исполнений оказывается довольно стабильным, хотя всего приводится 14 названий к этой песне.

Я сейчас вам покажу несколько шуточных песен. Песня называется «Песенка о переселении душ»⁴; Пришла пора нам с вами улыб-

¹ Орлицкий Ю.Б. Указ. соч. С. 141.

² Подробнее см.: Доманский Ю.В. Контекст в концертном наследии Высоцкого: (Песня «Я вам, ребята, на мозги не капаю...») // Поэзия и песня В.С. Высоцкого: Пути изучения. Сб. науч. ст. Калининград, 2006.

³ Это характерно и для самих песен Высоцкого: «С того момента, как песня начинала исполняться перед аудиторией, начинался <...> поиск единственного удовлетворяющего автора варианта, наиболее точной строки, слова, часто – сокращение первоначального текста. Этот процесс шёл от исполнения к исполнению – сначала, как правило, перед друзьями, а иногда и сразу на публичных выступлениях. Результатом длившейся ещё несколько месяцев работы являлся стабильный, не меняющийся от выступления к выступлению текст <...>. Через какое-то время и этот текст мог меняться» (Крылов А. Комментарии // Высоцкий В.С. Сочинения. В 2 т. Т. 1. М., 1991. С. 587).

⁴ Концерт 22.11.78 в Доме учёных г. Троицка Мос. обл.

нуться. Несколько шуточных песен. Такой сначала я географический уклон возьму, а потом уже пойдём в чистую науку. Значит, первая песня называется так... значит, называется она «Песенка о переселении душ»¹.

Как видим по этим двум автометапаратекстам, только названия песни порою оказывается недостаточно; более того, само это название нуждается в комментировании, во «введении» не только в песню, но и в заглавие к ней. И действительно, если взять только название «Песенка о переселении душ», то предпонимание окажется крайне узким, ведь уменьшительный суффикс в слове «песенка» снимет возможную (и имеющуюся в результате) серьёзность самой песни. Но – парадокс – и другие элементы автометапаратекстов направлены на редукцию серьёзного: «...Несколько шуточных песен», «Пришла пора нам с вами улыбнуться. Несколько шуточных песен»... Между тем в другом автометапаратексте к этой песне за шутивным настроением начинается серьёзное. Автор словно подводит к этому, не навязывая и не «загружая», а предлагая слушателю самому прийти к пониманию важности того, о чём будет казаться бы шуточная песня.

Послушайте шуточную песню, прежнюю мою. Но я их часто достаю с нижней полки, от пыли отряхну, гляжу – можно петь, тема не устарела... Я никогда не считаю, что песни могут стареть, они вообще не умирают, им можно продлить жизнь, если ещё считаешь, что они того стоят. Вот эта песня. Она такая просто шутка, но я считаю, что её можно петь до сих пор. Называется она «Песенка о переселении душ». Это о том, что мы с вами не умираем, а душа наша просто переселяется в животных, предметы, в растения, в насекомых, в камни, в общем, куда ордер получишь².

Установка на серьёзность ещё более усиливается в следующем сразу за этой песней на том же концерте автометапаратексте:

Ну, значит, если такой успех у потусторонней песни, ещё одну. Я последнее время работал над спектаклем «Преступление и наказание», где сыграл роль Свидригайлова. Это последняя премьера нашего театра. Этот человек, он как бы с того света, и я в этих настроениях того света пребывал в течение полугода, они мне близки. Я с удовольствием об этом вам ещё спою. Песня называется «Весёлая покойницкая»³.

¹ Вечер 28.04.80 в Институте физики высоких давлений, Троицк.

² Москва, НИИ Электроники. 03.05.79.

³ Там же.

Разумеется, здесь контрастом к шутливому тону оказывается упоминание Свидригайлова; тогда уже обе песни – предыдущая и последующая – перестают восприниматься как только шуточные. Однако и все эти автометапаратексты даже в совокупности не исчерпывают всех смыслов песни, которая всегда многомернее любых, пусть даже так называемых «авторских» объяснений. Здесь не делаем иных выводов, кроме того, что уже сделала А.Н. Безрукова: «Если же говорить об авторском объяснении песни во вступлении, то нельзя назвать его единственно верным. Это лишь один аспект, остальное (и часто самое главное) слушатель должен понять сам»¹.

Таким образом, всё сказанное нами – шаг в недавно начатой теме, к которому добавим ещё одно наблюдение. Относительно автометапаратекстов Высоцкого мы вряд ли можем с полной уверенностью утверждать то, что эти слова принадлежат в строгом смысле автору. Да, произносит эти слова В.С. Высоцкий, но В.С. Высоцкий в своей жизни произносит и много других ролевых текстов; в данном случае – перед нами роль, например, автора-исполнителя, которая в следующем за автометапаратекстом песне может сменяться ролью какого-либо персонажа – я песни. Точно так же и заглавие, включённое в автометапаратекст, является не только авторским, но и ролевым; а в итоге часто не столько объясняет смысл песни, сколько затемняет его. Данный вывод – пока что не более чем результат предварительных наблюдений, нуждающихся в детальной доказательной системе. И всё же, как представляется, и в автометапаратекстах, и в авторских заглавиях перед нами не биографический автор, пытающийся всё объяснить, а синкретический субъект, объединяющий в себе автора и героя. Такой субъект часто оказывается даже более синкретичен, чем субъект песни, а в итоге парадоксально близок «другой форме авторства», характерной для фольклора, применительно к которой можно говорить о «нечёткой расчленённости в фольклорном сознании субъектных сфер я и другого, автора и героя, в лёгкости перехода через ещё не успевшие окрепнуть субъектные границы»². Однако и это на данном этапе изучения концертных контекстов Высоцкого лишь предварительная гипотеза.

Итак, можно говорить об особой природе, особой сущности и автометапаратекста, и заглавия песни в нём. Заглавие в автометапа-

ратексте песен Высоцкого – не воплощение позиции биографического автора, а воплощение позиции ролевого субъекта, маски: например, актёра Высоцкого или поэта Высоцкого. Как представляется, природа заглавий в автометапаратекстах Высоцкого существенно противостоит традиции заглавий в письменной литературе, а значит, являет собой оригинальную особенность песенного наследия Высоцкого (а может быть, песен вообще), когда эксплицированное в автометапаратексте заглавие песни представляет лишь один аспект произведения, а иногда и вовсе является ложным – формирует ожидание, которое сама песня разрушает.

¹ Безрукова А.Н. Указ. соч. С. 51.

² Бройтман С.Н. Историческая поэтика // Теория литературы: В 2 т. М., 2004. Т. 2. С. 22.

УДК 882
Е.Г. Шевяков
(Нижний Новгород)

ПРОБЛЕМА ЭСТЕТИЧЕСКИХ ДОМИНАНТ В ПОЭЗИИ В. ВЫСОЦКОГО: ПОСТАНОВКА ВОПРОСА И ПЕРСПЕКТИВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

В высочковедении уже устоялось представление о значительном месте, которое занимает реализация содержательных эстетических категории трагического и сатирического в творчестве поэта. Преобладание этих видов пафоса обычно связывается с общественными условиями советского государства 1960–1970-х гг.¹

Варьируя мотивы безвыходности, жизненного тупика, движения по кругу, обнажая языковые приемы, Высоцкий показывает в своем творчестве дисгармоничность мира². Наиболее яркое выражение это тяготение к трагизму и сатире (вплоть до их взаимопроникновения) находит в двух широко исследуемых мотивах поэзии Высоцкого: мотиве двойничества³, который может быть отнесен не только к сатирическим, но и к трагическим⁴, а также мотиве игры и маски, не менее двойственным⁵. Кроме этих амбивалентных мотивов, выделяются и специфические черты поэтики Высоцкого, связанные с сатирой: басенные и притчевые формы «зоонимической сатиры»⁶, традиции мениппей⁷, – и трагизмом: кабацкие мотивы⁸,

© Шевяков Е.Г., 2009

¹ См.: *Блинов Ю.Н.* Доминанты поэтики экзистенциализма у Высоцкого // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. II. М., 1998. С. 267–277; *Крылов А.Е.* «Про нас про всех»? Исторический контекст песни «Охота на волков» / Там же. С. 28–43; *Шилина О.Ю.* Нравственно-психологический портрет эпохи в творчестве В. Высоцкого. Образная система // Там же. С. 62–81.

² *Редькин В.А.* Художественный язык поэта в оппозиции к официальной идеологии // Мир Высоцкого. Вып. III. Т. 2. М., 1999. С. 125, 129.

³ *Хаззагеров Г.Г.* Две черты поэтики Владимира Высоцкого // Мир Высоцкого. Вып. II. См. также: *Роцина А.А.* Автор и его персонажи: Проблема соотношения ролевого и лирич. героев в поэзии В. Высоцкого // Там же. С. 133.

⁴ Теория литературы: Учеб. пособие для студентов филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2004. Т. 1. С. 63.

⁵ См.: *Руссова С.Н.* Автор и текст у Владимира Высоцкого // Мир Высоцкого. Вып. III. Т. 1. М., 1999. С. 227–232; *Арустамова А.А.* Игра и маска в поэтической системе Высоцкого // Там же. С. 218–226.

⁶ *Сахарова О.В.* Языковые средства создания сатирической модели мира в творчестве В.С. Высоцкого // Мир Высоцкого. Вып. V. М., 2001. С. 203.

⁷ *Намакитанская И.Е., Романова Е.В., Куглер Н.А.* «Человеческая комедия» в поэтике Высоцкого // Мир Высоцкого. Вып. III. Т. 2. С. 251.

⁸ *Крылова Н.В.* «Кабацкие» мотивы у Высоцкого: генеалогия и мифология // Мир Высоцкого. Вып. III. Т. 1. С. 111.

экзистенциальное отчаяние одинокого человека перед страшной реальностью¹.

Такая многообразная реализация трагического и сатирического, которая, как можно видеть, определяет наиболее яркие черты поэтики Высоцкого, позволяет говорить о трагизме и сатире как об эстетических доминантах его творчества. Отметим, что изучены не только реализация, но и эволюция сатирического и трагического в поэзии Высоцкого².

Однако еще в 1991 г. Л.К. Долгополовым была фактически выделена третья эстетическая доминанта поэзии Высоцкого: «Главная тема всего его творчества – поиски в жизни героического начала, тоска по нему, страстное желание увидеть его воплощенным»³. Независимо от Л.К. Долгополова Л.Н. Верещагина в 1992 г. отметила двойственность поэтической системы Высоцкого: не только разрушение вечных нравственно-философских понятий, но и их углубление, показ их непреходящей значимости⁴.

В течение шестнадцати лет отдельные аспекты проблемы изучались, но, как правило, без соотнесения с героикой⁵. Кандидатская диссертация, защищенная автором данной статьи в декабре 2006 г.⁶, по-видимому, является первым специальным исследованием данной проблемы. В процессе работы было выяснено, что героическое является не просто частной особенностью отдельных тематических пластов поэзии Высоцкого, но одной из магистральных черт его поэтики. Это показывает уже начальный проблемно-тематический анализ поэзии Высоцкого в сопоставлении с общим содержанием категории героического.

¹ *Курилов Д.Н.* «Карнавальные» баллады Галича и Высоцкого // Там же. С. 248.

² *Бахмач В.И.* Пути смеха Высоцкого // Мир Высоцкого. Вып. III. Т. 2. С. 233–238; *Рудник Н.М.* Проблема трагического в поэзии В.С. Высоцкого. Курск, 1995.

³ *Долгополов Л.К.* Стих – песня – судьба // В.С. Высоцкий: исследования и материалы. Воронеж, 1990. С. 7.

⁴ *Верещагина Л.Н.* К проблеме идиостиля Владимира Высоцкого // Мир Высоцкого. Вып. II. С. 146.

⁵ См.: *Евтеева Т.Н.* Тема войны в песнях А. Галича, Б. Окуджавы, В. Высоцкого // Тезисы докладов региональной научно-практической конференции молодых учёных и специалистов Оренбуржья. Оренбург, 2000. С. 186–187; *Ничипоров И.Б.* Образы природного мира в стихах-песнях В. Высоцкого о войне // Природа: материальное и духовное: Тез. и докл. Всерос. науч. конф. Ин-та рус. литературы. СПб., 2002. С. 209–213.; *Рыбальченко В.К.* Мотив памяти в лирике В. Высоцкого // Мир Высоцкого. Вып. III. Т. 1. С. 156–160; *Уварова С.В.* Сопоставительная характеристика военной темы в поэзии Высоцкого и Окуджавы // Там же. С. 279–286; *Фомина О.А.* Средства выражения военной темы в поэзии Высоцкого // Мир Высоцкого. Вып. V. М., 2001. С. 204–209. и др.

⁶ *Шевяков Е.Г.* Героическое в поэзии В.С. Высоцкого: Дис. ... канд. филол. наук / Нижегород. гос. ун-т им. Н.И. Лобачевского. Ниж. Новгород, 2006.

Интересно, что из всех видов пафоса – идейно-эмоциональной авторской оценки изображаемого – героическое, трагическое и комическое (сатирическое) можно считать основными. Эти эстетические категории связаны исключительно со сферой общественной жизни и не существуют в природном мире, а категория пафоса «человекоразмерна»¹.

Сущность героического пафоса – в расширении сферы человеческой свободы в ее столкновении с необходимостью (по меньшей мере – в изображении высшей степени человеческой свободы, через преодоление витального духовным). В зависимости от исторической ориентированности героического, оно может быть истолковано или как победа свободы над необходимостью, расширение сферы человеческой свободы; или как совпадение свободы и нравственной необходимости (которое само осознается как нравственная ценность)².

В литературе героическое воплощается в образе героя, активной личности, действия которой проникнуты пафосом общечеловеческих ценностей. Современное понимание героизма и героического предполагает осознанность выбора в пользу героического самоопределения, причем этот выбор совершает личность, осознающая себя как таковая. Чем более выражены личностные качества в герое, тем более яркой является художественная реализация героического. Герой действует в экстремальной ситуации, поскольку от его действий зависит, в конечном счете, будущее всего общества: герой есть выразитель передовых тенденций общественного прогресса или защитник существующего миропорядка. Герой обладает самостоятельностью характера и воли, поэтому он берет на себя бремя всего действия и всей ответственности за его последствия. Цена успеха в героическом деянии предельно высока – вплоть до самопожертвования. При этом смерть героя является выражением предельной степени человеческой свободы – это момент торжества героя, высшего совпадения его субъективных устремлений и сверхличных ценностей. Этим героическое отличается от трагического, сущностью которого также является столкновение свободы

¹ См.: Руднева Е.Г. Пафос художественного произведения. М., 1977. С. 164.

² Интересно, что Е.И. Солнышкина в своей диссертации указывает на взаимосвязь *Свобода – Правда – Судьба*, характерную для поэтического мира Высоцкого, причем «все три составляющие данной модели в зависимости от внутритекстового смыслового поля могут вступать в тождественные или антагонистические отношения» (*Солнышкина Е.И. Проблема свободы в поэтическом творчестве В.С. Высоцкого: Дис. ... канд. филол. наук / Ставропол. гос. ун-т. Ставрополь, 2004. С. 8*). Выделенные Е.И. Солнышкиной понятия являются весьма значимыми для категории героического.

и необходимости (трагический конфликт разрешается победой необходимости).

Приведенное общее описание героического даже на самый поверхностный взгляд полностью соответствует, выражаясь словами науки XIX века, духу поэзии Высоцкого. Исследование показало, что воплощение этой содержательной эстетической категории накладывает свой отпечаток на такие важные черты поэтики Высоцкого, как способ выражения авторского сознания, хронотоп – элемент онтологии поэтического мира; свое влияние героика оказала и на процессы циклизации в творчестве поэта.

Изучение поэзии Высоцкого с точки зрения ее эстетических доминант представляется перспективным направлением, поскольку уже сейчас полученные результаты позволяют несколько уточнить принятую периодизацию творчества поэта¹. Обратим внимание на 1978 год. Он становится настоящим рубежом в творческом пути Высоцкого. В этот год созданы такие произведения, как «Мне судьба – до последней черты, до креста...», «Летела жизнь», «Из детства», «Охота с вертолетов», «Пожары», «О конце войны», «Белый вальс», «Райские яблоки». Нетрудно заметить, что все это – «знаковые» произведения, подводящие итог многим главным для Высоцкого темам.

На фоне этого пика 1979 год и первое полугодие 1980-го выглядят весьма бледно, как по количеству произведений, так и по их художественному качеству. Вероятно, это и является главным источником утверждений об угасании таланта Высоцкого в последние годы жизни. Конечно, следует учитывать и неурядицы в семейной жизни, и обострившуюся болезнь – но все же художественное качество перечисленных выше произведений 1978 года и то заметное место, которое занимает в них героический пафос в том или ином виде, дают основания предполагать, что последние два года жизни Высоцкого следует рассматривать не как закономерный финал его жизненного и творческого пути, а как период кризиса. За этим кризисом, останься поэт в живых, по всей вероятности, последовал бы новый творческий взлет.

Это предположение вступает в противоречие с периодизацией А.В. Кулагина, но лишь в частностях. Уменьшается продолжительность «синтетического» периода, который в нашей трактовке заканчивается «на взлете, на верхней ноте» – в 1978 году или на рубеже 1978–79. Следующие полтора года – время кризиса, новых раздумий о своем месте в мире и смысле поэтического дара. Однако за

¹ Кулагин А.В. Поэзия Высоцкого: Твор. эволюция. Коломна, 1996.

кризисом у Высоцкого всегда следовал новый творческий подъем, и не последнюю роль в преодолении кризиса играло обращение к героике: начало «военного цикла» в 1964 г.; «Горизонт» в 1971 г.; «Мы вращаем Землю» и «Я скачу позади на полслова...» в 1973 г. («Я не успел» того же года можно, используя термин Белинского, назвать пиком гамлетовского «распадения»); балладный цикл «Стрелы Робин Гуда» в 1975 г. Думается, такая логика поэтической эволюции Высоцкого более соответствует закономерностям, которые можно проследить в его творчестве.

Конечно, в настоящее время можно говорить фактически только о постановке проблемы и первых подступах к ее решению. Можно определить несколько возможных направлений дальнейшей работы.

Требует дальнейшего рассмотрения вопрос о героическом в творчестве Высоцкого (эта эстетическая доминанта на данный момент менее всего исследована): влияние героического на все составляющие поэтики Высоцкого; реализация героики в его прозе и драматургии; место Высоцкого в традиции осмысления героического в русской литературе – влияние классического наследия русской литературы, преемственность героической поэтики представителей Серебряного века в поэзии Высоцкого¹, взаимосвязь с современным поэту литературным контекстом (П. Коган, Б. Слуцкий, М. Анчаров, С. Гудзенко и др.). Интерес представляет не только сходство, но и различие поэтических систем, как в случае с Б. Окуджавой². Нельзя не учитывать и того влияния, которое сам Высоцкий оказывал на русскую поэзию конца XX века, например, на так называемую «лирику социального драматизма» конца 1970–1980-х гг., для которой характерны обращение к принципам повествовательного эпизма, активная защита социальных, этических ценностей, трезвое осмысление прошлого³.

¹ Данная проблема поставлена в работах: Лолэр О. «Кто кончил жизнь трагически, тот истинный поэт»: Гумилев и Высоцкий // Мир Высоцкого. Вып. V. С. 291–297.; Соколова Д.В. Гумилев и Высоцкий: Поэтика и тема мужества // Мир Высоцкого. Вып. VI. М., 2002. С. 302–308.

² Одно из возможных направлений такого исследования намечено – см. например: Уварова С.В. Указ. соч.

³ См: Гашева Н.Н. Русская советская лирика конца 1970–1980-х годов: (Худож. искания; Полемика): Автореф. дис. ... канд. филол. наук / Урал. гос. ун-т им. А.М. Горького. Свердловск, 1990. С. 8–9.

УДК 882
О.Б. Заславский
(Харьков, Украина)

ЗА ГОРИЗОНТ

Произведение В.С. Высоцкого «Горизонт» уже становилось предметом отдельных разборов. При этом, однако, сложилась парадоксальная ситуация, когда даже на поверхностном уровне осталось не вполне ясным, что же происходит в произведении в ключевом месте сюжета, в каком смысле герой «промахивает горизонт», и как вообще проявляет себя этот горизонт в качестве фактора художественного пространства. Приведем два примера. Л. Томенчук обратила внимание на то, что выбор слова, обозначающего действие героя, указывает на мотив взлета: «Цель гонки – горизонт, разделяющая землю и небо полоса, которую на финише персонаж *промахивает*, а не, скажем, проскакивает (смысловое ядро слова – движение в воздухе)»¹. Однако, отставив в сторону это важное наблюдение, далее в указанной работе она приходит к совсем другому выводу (с ним, по нашему мнению, не согласуемся) – что герой выходит из гонки. По поводу же интерпретации последнего жеста как полета исследователь ограничивается оговоркой: «Если даже герой “Горизонта”» и взлетает, он все равно устремлен вперед, а не вверх. То же самое – “И летит уже четверка первачей”. Герой не в небо уходит (= умирает), а над землей летит – в стремлении быстрее преодолеть пространство. Взлетая, человек освобождается от препятствий, в том числе и от притяжения Земли»².

В. Изотов пишет по поводу строки «Условье таково: чтоб ехать – по шоссе»: «Сопоставляя смысл этой строки со смыслом предыдущих (а особенно “Мой финиш – горизонт, а лента – край земли”), можно получить удивительное, парадоксальное знание: если необходимо ехать только по шоссе, чтоб достичь горизонта, следовательно, кто-то уже достиг этого горизонта (хотя бы тот, кто выстроил это шоссе). И тогда возникает иной смысл (может быть, даже не предполагаемый автором): *бессмысленность* (выделено В. Изотовым) всей затеи, гонка ради Гонки, игра ради Игры. Сколько было подобных деяний, внешне героических, но внутренне бес-

© Заславский О.Б., 2009

¹ Томенчук Л.Я. «Я жив – снимите черные повязки!» // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. IV. М., 2000. С. 298.

² Томенчук Л.Я. «И повинуюсь притяжению Земли...» // Мир Высоцкого. Вып. VI. М., 2002. С. 195.

смысленных?!»¹ Нужно быть последовательным: если это наблюдение верно, то из него неизбежно следует бессмысленность не только самой затеи, описанной в стихотворении, но и самого произведения. Однако простая читательская (слушательская) интуиция сопротивляется такому заключению – можно думать, что в этих внешне безупречных рассуждениях упущено нечто существенное.

Мы полагаем, что здесь (как и вообще во всех известных нам работах о «Горизонте») странным образом из рассмотрения выпал важнейший элемент – не учтена сама природа такого явления, как горизонт. А состоит она в том, что *Земля – круглая*². И те, кто просит узнать, «можно ли раздвинуть горизонты», и главный герой, идущий на пари, об этом не знают (иначе бы не было задаваемых ему вопросов), однако это не значит, что факт кривизны и конечности Земли в стихотворении является несущественным. Если учесть это объективное обстоятельство и сравнить с ним субъективные представления о форме Земли, актуализованные в тексте, смысл многих деталей и произведения в целом становится совсем другим. В произведении присутствуют три различных стороны – публика, организаторы и гонщик, и такое сравнение следует проделать для каждой из них.

Исходная ситуация состоит в том, что никто (за исключением нечистоплотных инициаторов пари – см. об этом ниже) не знает, что Земля – круглая. Представления публики следуют из ее просьбы: «Меня просили: “Миг не проворонь ты – // Узнай, а есть предел – там, на краю земли, // И – можно ли раздвинуть горизонты?”». Это подразумевает, что Земля – плоская, и возможно (но не известно в точности) заканчивается там же, где находится линия горизонта, видимая «отсюда». Что находится за ней, «отсюда» не видно, но может быть, это увидит гонщик, если достигнет линии горизонта – именно это и означает в таком понимании «раздвинуть горизонты». Но в условиях, когда публика не знает, какова форма Земли, выполнение гонщиком всех условий автоматически ведет к его дискредитации. Действительно, представим, что гонщик остался бы жив и преодолел все препятствия, ни разу не покидая шоссе, – тогда он вернулся бы, вынужденно совершив кругосветное путешествие, по тому же самому шоссе с *другой* стороны. Для ожидающей его публики это выглядело бы так, что он нарушил условие «бесповоротного» движения и где-то повернул, описав на плоской Земле полукруг, причем так и не достигнув горизонта.

¹ *Изотов В.П.* В.С. Высоцкий, «Горизонт»: построчный комментарий. Орел, 1999. С. 5.

² Здесь, разумеется, мы отвлекаемся от несущественных в данном контексте деталей, связанных с сферичностью земной поверхности.

То есть, по представлениям народа, гонщик вернулся бы по *кривой*. Учитывая фольклорный характер мотива кривизны (ср. «Две судьбы») и кружения, а также эпитет «нечистоплотны», можно увидеть в таком запутывании сути дела организаторами намек на проделки *нечистого*. Связь с нечистой силой прослеживается и в строках «Но то и дело тень перед мотором – То черный кот, то кто-то в чем-то черном». Здесь воплощен мифологический мотив оборотничества, связанного с превращением кота в человека и обратно¹, так что перед мотором не два независимых типа силуэтов, а два состояния одного и того же явления. На это же указывает «преемственность» черного цвета, а также звуко-смысловая игра: «кот» и «кто-то», в которого он превращается, получают анаграмматической перестановкой букв и реализуют мотив оборотничества на словесном уровне. Это обстоятельство дополнительно приобретало выражение в исполнении песни Высоцким: «р-р-р» в слове «черном», относящемуся к «кому-то», указывало также и на урчание кота. В свою очередь, мотив оборотничества возвращает нас к теме кругосветного путешествия и/или поворота обратно.

Таким образом, в определении «нечистоплотности» тех, кто заключил пари против гонщика, а также в наличии у них некоего «расчета» есть более точный и глубокий смысл, чем мог подозревать и сам герой в начале гонки. Следует заключить, что организаторы пари знают о форме Земли заранее. Их цель – уничтожить или дискредитировать гонщика, а тем самым оставить в неприкосновенности ложную картину мира. Если гонщик погибнет или сдастся, не выдержав препятствий – это будет назидание тем, кто старается заглянуть слишком далеко. Если же он все выдержит и вернется – это будет выглядеть как обман с его стороны.

Перед началом гонки герой полагает, что горизонт – это нечто вроде финишной ленты при спортивных забегах, которую можно достичь как на обычных соревнованиях: «Мой финиш – горизонт, а лента – край Земли, – // Я должен первым быть на горизонте!», «Вы только проигравших урезоньте, // Когда я появлюсь на горизонте!» (последнее означает, что зрители должны «отсюда» увидеть гонщика на линии горизонта). И «народ», и гонщик едины в том, что представляют себе горизонт как буквально существующий край Земли. Если для публики главная цель – познавательная, то для гонщика (по крайней мере, в начале пути) – спортивная. Специально обратим внимание на то, каким именно образом герою чинят препятствия. Из кустов стреляют не в него самого, а всего лишь по

¹ Мифы народов мира: В 2 т. Т. 2. М., 1982. С. 11.

колесам – хотя на скоростях, на которых едет герой, «Песчинка обретает силу пули», так что для убийства хватило бы и песчинки. Более того, поскольку «повсюду подмели», то это, помимо прочего, выглядит и как своеобразная забота о герое. В конце сказано: «Я пулю в скат вклеить себе не дам» – непосредственным потенциальным объектом посягательства оказывается опять-таки колесо, а не сам герой. Дело выглядит таким образом, что противникам героя скорее нужно не убить его, а морально сломить и/или дискредитировать, заставить отступить добровольно. Отсюда и «ухмылка», с которой собираются «пресечь» «бег» героя. А канат перед шеей героя – средство не убийства, а устрашения – чтобы герой остановился. И когда он вместо этого голой грудью рвет натянутый канат – то это целиком его выбор¹.

Если на протяжении всего произведения герой противостоял усилиям врагов, т. е. даже выигрывая у них, действовал в рамках условий гонки, то в финальном жесте происходит нечто заранее не предсказуемое. Здесь нужно учесть следующие обстоятельства: 1) у героя «отказывают тормоза» – стало быть, он разгоняется выше критического значения, и именно поэтому «промахивает» горизонт; 2) глагол «промахивать» указывает на полетное движение, 3) «летит» герой в строго горизонтальном направлении². Все три элемента непротиворечивым образом складываются в такую картину: *герой по касательной отрывается от земной поверхности* (приобретает вторую космическую скорость). Именно это и выявляет подлинную форму Земли и причину существования горизонта.

Акцент на теме добывания знания, исследования просматривается (в негативном плане) и в выражении «Чтоб не было следов, повсюду подмели». В. Изотов³ видит здесь реализацию фразеологизма «замести следы». Однако замести можно лишь то, что уже существует – гонка же еще не началась. По нашему мнению, здесь значимо другое устойчивое выражение: «не оставить следа». Нечистоплотные организаторы делают все от них завися-

¹ По мнению Л.Я. Томенчук (*Томенчук Л. Я. «Я жив – снимите черные повязки!»...* С. 305), «совершенно очевидно, что шоссе в "Горизонте" – это шоссе жизни». По нашему же мнению, наоборот, – очевидна некорректность такой интерпретации. Ведь по «шоссе жизни», в отличие от шоссе в «Горизонте», движутся все, и без всяких условий – пари, особая роль гонщика и т. п. здесь ни при чем. Собственно говоря, сама Л.Я. Томенчук пишет, что «движение по э т о м у шоссе не нуждается ни в каких условиях» (разрядка Л.Я. Томенчук), но из этого следует лишь неадекватность указанной интерпретации, а вовсе не отрицательная оценка гонки.

² Там же.

³ Изотов В.П. Указ. соч. С. 3.

щее, чтобы герой не внес свой вклад в познание и в этом смысле не оставил следов¹.

Одновременно выявляется и ограниченность знания «нечистоплотных в споре и расчетах». В отличие от публики, они знают подлинную форму Земли, и они не представляют себе возможность выхода за пределы ее поверхности. Для них движение может быть лишь линейным и в основном предсказуемым – по шоссе; единственный возможный элемент непредсказуемости для них – реакция гонщика на те или иные препятствия в рамках этих условий. Таким образом, хотя организаторы противопоставлены публике как номинально имеющие следующую степень знания, фактически они уравниены с публикой в том, что представляют себе мир как нечто фиксированное и обладающее заданными границами. Для публики это часть плоскости с горизонтом как фиксированной, хотя в принципе и подвижной границей (публика хочет узнать, можно ли ее раздвинуть). Для организаторов мир представляет собой конечный шар – и только.

Гонщик же открывает и совершает нечто непредсказуемое в принципе, что не укладывается ни в одну из этих двух схем. Что касается собственно геометрии, то вместо чисто линейного или плоского (представления публики) или чисто шарообразного (представления организаторов) гонщик реализует их нетривиальную комбинацию, приводящую к качественно новому рывку – соскоку с шара, нарушению «очевидных» норм. Точнее, начав как гонщик, герой оказался в конечном счете первопроходцем, выполнившим функцию Магеллана за счет эксперимента на себе самом. Земной горизонт при этом исчез – герою открылись космические дали. Но ценой за это оказывается то, что рассказать об открывшихся далях герой, ушедший за земные пределы, уже не сможет. О них остается только догадываться...

¹ Другая цель, повторим, – чтобы песчинка не убила героя во время гонки.

УДК 482
В.А. Гавриков
(Брянск)

СИСТЕМА ЗВУКОВЫХ ЖЕСТОВ В ПЕСНЕ В. ВЫСОЦКОГО «ЯРМАРКА»

Известно, что песня как синтетический текст имеет три основных субтекста: имплицитный вербальный (он же – с некоторыми оговорками – поэтический текст), артикуляционный и музыкальный. Четвертым субтекстом можно назвать шум. Артикулируемый вербальный субтекст, музыка и шум в синтетическом тексте – явления по своему материальному воплощению звуковые. Подобно тому, как слова делятся на «зузальные звуки», каждый из названных рядов состоит из неких ситуативных звуков, зафиксированных акустически (на аудиоленке). Отличие этих звучащих первичных «кирпичиков» (сейчас мы говорим об артикуляционных жестах) от обобщенно языковых первоэлементов (звуков) в их «утолщенной» семантической структуре. Печатное стихотворение – образование в некотором роде идеальное, состоящее из идеальных, то есть неотяжеленных ничем, кроме контекста, *языковых слов*. Все смысловые конструкции в печатном стихотворении, сколь сложными и многомерными они бы ни были, порождаются двумя источниками: зузальными и контекстными семантиками (вторые образуются при корреляции первых). В звучащей же поэзии мы имеем дело с *речевыми словами*, движение к смыслу которых происходит не в один (форма – семантика), а в два этапа (звуковая форма – языковая форма – семантика).

Изменение или уточнение языковой семантики поэтического текста несловесными (или квазисловесными) смыслообразующими приемами есть создание *звукового жеста* (одной из разновидностей которого является *артикуляционный жест*).

Ученые по-разному понимали термин «звуковой жест». Так, Л.В. Щерба называл звуковым жестом «внеязыковой» звук, имеющий в языке междометное закрепление в виде конвенциональных формул, таких как «тпру», «тьфу» и т.д., а также движения речевого аппарата, создающие данный «нечленораздельный» звук¹.

Е.Д. Поливанов называл языковыми жестами ономапоэтические единицы японского языка. Ученый писал, что они «не имеют

© Гавриков В.А., 2009

¹ Щерба Л.В. О диффузных» звуках // Л.В. Щерба. Языковая система и речевая деятельность. Л., 1974. С. 147-149.

целью вызвать в уме слушающего внеязыковые представления, а предназначаются лишь для оживления представлений, вызванных окружающими словами, путем привнесения в состав переживаний слушающего некоторых тонов, гармонирующих с наметившимся уже внеязыковым представлением. Разумеется, такие тоны могут оказаться присоединенными к различным представлениям, откуда вытекает и широкая функция одного и того же «языкового жеста» (текотеко – о течении ручья и походке ребенка)¹.

Термины «словесные жесты» и «звуковые жесты» использует Ю.Н. Тынянов, называя так «осязаемость слова», «ощутимость», то есть его особую материализованность. Но опять же здесь «звуковой жест» связан со звукоимитацией (например, Ю.Н. Тынянов приводит хлебниковские строки «Бобэоби пелись губы, / Вэоми пелись взоры...», отмечая, что «губы – здесь прямо осязательны – в прямом смысле»². У Б.М. Эйхенбаума звуковой жест – это элемент «артикуляционной мимики». То есть это прием, придающий «эмоционально-выразительную силу» слову через его благозвучность / неблагозвучность. Актуализация звукового жеста происходит контекстуально, через аттракцию: например, содержащее в себе звуковой повтор имя «Акакий» при добавлении отчества «Акакиевич» получает учетверенную повторяемость элемента «ак». Это ведет к созданию комического эффекта³.

Мы видим, что исследователи подчеркивают особую материализованность звукового жеста, порой даже его естественноприродность, стоящие *над собственно словесной семантикой* (будь то аттракция, или особое речевое «осязание», или ономапоэтика). Интерполируя термин «звуковой жест» на синтетическую почву, мы во-первых, подчеркиваем его негомогенность, «маркированность», по сравнению с относительно монотонным речевым потоком. А, во-вторых, знаковую, семантизированность этого речевого приема. Ближе всего к нашему определению звукового жеста – концепция С.В. Свиридова, для которого звуковой жест «основан на физическом звуке, а не на воображаемом, как при чтении “бумажных стихов”»⁴ (заметим, о живом речевом потоке говорили и Поливанов, и

¹ Поливанов Е.Д. По поводу «звуковых жестов» японского языка. / Статьи по общему языкознанию. М., 1968. С. 304-305.

² Тынянов Ю.Н. Иллюстрации. // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 310-318.

³ Эйхенбаум Б.М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б.М. О прозе. О поэзии. Л., 1986. С.45-63.

⁴ Свиридов С.В. А. Башлачев. «Рыбный день» (1984). Опыт анализа // Русская рок-поэзия. Текст и контекст-5. Тверь, 2001. С. 100.

Щерба) и, кроме того, является семантизированным элементом поэтического текста.

Так как в данной статье мы будем рассматривать только артикуляционные жесты, то и дефиницию дадим не звуковому жесту в целом, а только интересному нам приему «синтетической выразительности». Итак, в нашем определении *артикуляционный жест* – *минимальная структурная единица артикуляционного субтекста, представляющая собой сигнал, который обладает единством звучащей формы, языковой формы и семантики*.

Поющие поэты научились использовать неязыковую артикуляционную семантику для создания эстетического эффекта, то есть – как особое *изобразительно-выразительное средство*. Более того, в ряде случаев артикуляционные жесты образуют целую семантическую систему, особый *художественный ярус* синтетического текста. Среди примеров такой системы – *песня В. Высоцкого «Ярмарка»* (мы рассматриваем исполнение с фонограммы «Владимир Высоцкий в записях Михаила Шемякина»). Здесь звуковые жесты наряду с другими приемами выразительности эксплицируют ряд «ярмарочных мотивов»: народность (или даже – простонародность), фольклорность, архаичность, карнавальность и др.

А теперь рассмотрим, какими нелексическими средствами создаются данные мотивы на каждом из уровней произведения. То есть в первую очередь мы будем обращать внимание на звуковые жесты, о классических же приемах поэтической образности будем говорить попутно.

Синтаксис. Синтаксис текста организован двумя синтаксическими системами: матричной поэтической и синтетической (артикуляционно-музыкальной). Вторая из них лишь немного корректирует поэтический ритм, то есть является системой подчиненной (заметим, что бывает и наоборот).

Несколько слов скажем о выражении рассматриваемых мотивов на уровне поэтического синтаксиса. В произведении есть ряд заимствованных из фольклора конструкций: обращения («ай, вы, купчики»), повторы («продается с цепью кот с золотом»), избыточные повторы («скачут-прыгают», «киснет-квасится», «подходи-подваливай»), приложения («сапоги-самоплясы», «беда-напасть»), в том числе «расставленные» приложения («*скатерть* бегаёт сама – *самобраночка*»), инверсии («народ честной», «ярмарка – звонкая, несонная, да нетрадиционная», «начнет сама бранить самобранка»).

На сему карнавальность (еще можно сказать – «ералашность») работают некоторые иностилевые вкрапления, синтаксические кон-

струкции, близкие к канцелярским («и жар-птица ест в *виде жареном*», «разрешите сделать вам примечание»).

На уровне звучащего синтаксиса также есть несколько интересных особенностей. Во-первых, Высоцкий постоянно повторяет избыточный песенный союз «да», который не вписывается в стиховой ритм, дезорганизует его: «Вон орехи рядышком (7 слогов) / «Да с изумрудным ядрышком!» (8 слогов).

Избыточное «да» может использоваться как в функции речевой связки (1), так и в значении «и» (2): «Все ряды уже с утра / Да (1) позахвачены – / Уйма всякого добра / Да (2) всякой всячины...»

Еще один песенный союз («и») встречается перед песенным междометием «тагарга-матагарга» (выпадает лишь однажды). В бумагизированном варианте песни все эти единицы (а, например, песенные союзы «да» на фонограмме 17) отсутствуют.

Во-вторых, интересное явление, связанное со звучащим синтаксисом, наблюдается при цезурировании. Если бумагизировать песню, исходя из рифмовки (рифма – всегда клаузула), то строкоделение должно быть следующим: «Эй, народ честной, незадачливый! / Ай, вы, купчики да служивый люд! / Живо к городу поворачивай – / Там не зря в набат с колоколен бьют! // Все ряды уже с утра / Да позахвачены – / Уйма всякого добра / Да всякой всячины: / Там точильные круги / Точат ляды, / Там лихие сапоги- / Самоплясы».

Если же присутствующие на фонограмме паузы посчитать строкоделительными и не ориентироваться на рифмовку, то структура текста будет «отзеркаленной»: «Эй, народ честной, / Незадачливый! / Ай, вы, купчики / Да служивый люд! / Живо к городу / Поворачивай – / Там не зря в набат / С колоколен бьют! // Все ряды уже с утра да позахвачены – / Уйма всякого добра да всякой всячины: / Там точильные круги точат ляды, / Там лихие сапоги-самоплясы».

Есть в песне и четверостишия-пятисложники (без внутренних рифм), где цезурная пауза не проявлена: «Мы беду-напасть подожжем огнем, / Распрявим хребты втрое сложенным, / Меду хмельного до краев нальем / Всем скучающим да и скукоженным!»

Эта неустойчивость (как и в случае со структурно избыточными песенными междометиями) является приемом речевой энтропии, которая несколько расшатывает поэтически гармонизированный текст. Данные особенности, видимо, вызваны желанием автора придать тексту большую разговорность, ярмарочную непринужденность.

Синтетический текст песни состоит не только из строф, но и из девяти смысловых блоков, каждый из которых объединяет три строфы. Помимо лексических маркеров завершения блока в тексте

есть и синтетический – распев последнего слога последней строфы (или протяжка сонорного: «ядрышком-м-м-м-м»).

Лексика. Этот уровень мы опускаем, так как звуковых жестов и других интересных нам явлений синтетического характера здесь нет. Однако не стоит забывать, что те мотивы, о которых мы говорили выше, в первую очередь реализованы словесно. То есть для литературоведческого анализа этот уровень представляется важнейшим, но мы, согласуясь с целями нашего исследования, идем по пути «избирательному».

Морфология и фонетика. Данных два уровня мы объединим, так как многие звуковые явления принадлежит сразу обоим этим ярусам. Сгруппируем звуковые жесты функционально.

Артикуляционные жесты, используемые для уточнения рифмы. Во фразе «Эй, народ честной, незадачливый» в окончании последнего слова ясно слышится фонетическое приспособление к слову «поворачив[ъ]й»: «незадачлив[ъ]й». Отступая от норм транскрибирования, поясним: Высоцкий достаточно отчетливо произносит «незадачлив*ай*» вместо «незадачливый».

Еще один функционально схожий пример находим в строфе: «За едою в закрома / Спозараночка / Скатерть бегаёт сама – / Самобраночка...».

Мы знаем, что формы «спозаранка» в языке нет, есть – «спозаранку». Соответственно, и при добавлении уменьшительно-ласкательного суффикса конечное «у» должно было бы остаться. Однако в угоду рифме Высоцкий создает окказиональное образование «спозараночка», фонетически коррелирующее со словом «самобраночка».

Возможно, рифма обусловила и возникновение аккомодации в слове «стюдень», которое певец произнес как «стюдень». В русском языке гласные заднего или среднего ряда [a], [o], [y] после мягких согласных становятся более передними, то есть мягкость «д» в слове «стюдень» меняет качество гласного звука, «подстраивая» его под рифму «люди – стюдень»: «Эй, слезайте с облучка, / Добры люди, / Да из Белого Бычка / Ешьте стюдень!»

Еще одно изменение гласного «под рифму» находим в следующем отрывке: «Вот Балда пришел, поработать чтоб: / Без работы он киснет-квасится. / Тут как тут и Поп – толоконный лоб, / Но Балда ему – кукиш с маслиц[ъ]м!» («маслицам»).

Интересные фонетические процессы происходят в слове «залапьте». Мягкий знак мягкости не дает, а конечный звук слышится как явный «и» (практически нередуцированный). Получается, что

Высоцкий максимально подстраивает фонетический облик слова «залапьте» под рифму к слову «лапти» (здесь и далее мы используем упрощенное транскрибирование, избегая циркумфлексов, аккомодаций и т.д.): «Скороходы-сапоги / Не [залапти]! / А для стужи да пурги – / Лучше лапти».

Тот же самый «явный “и”» присутствует и в рифме «животики – самолетике»: «Будет смехом-то рвать животики! / Кто отважится да разохотится / Да на коврик[и]-самолетик[и] / Не откажется, а прокотится?!».

И явно по аналогии с этими «фонетическими рифмами» отчетливый «и» слышится в двух рифмующихся словах следующего четверостишия: «Коль на ярмарку пришли – / Так гуляйт[и], – / И неразные рубли / Разменяйт[и]!»

Звуковой «и» может присутствовать и в середине строки: «А дл[и] стужи да пурги – / Лучше лапти».

Однако, как мы уже говорили, важную роль при организации формального облика текста играет энтропия. Проявляется она и в синтетическом рифмообразовании – в исполнении присутствует и процесс, обратный описанному: «И тагарга-матагарга, / Всем богата ярмарка! / Вон орехи *рядышком* – / Да с изумрудным *ядр[у]шком!*» Просторечная энтропия порой столь сильна, что даже рифма не способна «удержать» узальный фонетический строй слова.

Часто Высоцкий использует «архаизированные» окончания «я» вместо «е»: «Скоморохи здесь – все хорошие, / Скачут-прыгают через палочку. / Прибауточки скомороши[я], – / Смех и грех от них – все вповалочку!» Или: «Здесь река течет – вся молочная, / Берега над ей – сплошь кисельные, – / Мы вобьем во дно сваи прочные, / Запрудим ее – дело дельно[я]!» Или: «И тагарга-матагарга, / Упоенье – ярмарка, – / Общее, повально[я], / Да эмоционально[я]!».

И лишь однажды окончание на «-я» использовано для акустического уточнения рифмы: «Разрешите сделать вам / Примечани[я]: / Никаких воздушных ям / И качания...» (В списке поэта слово «примечание» дано в единственном числе).

Отметим, что помимо звучащих архаизированных или просторечных форм окончания или суффикса в тексте есть и «поэтические», то есть встроенные в поэтический ритм и не редуцирующиеся при бумагизации: «удалася», «простоквашею». Наряду со звучащими, они явно происходят из единого смыслового источника.

Есть еще один интересный процесс, связанный с рифмообразованием, – слоговое (структурное) выравнивание рифмы «под эта-

лон». В нижеприведенном отрывке друг под друга «подгоняются» слова «торфе» и «кофей»: «Скороварный самовар – / Он на торфии (торфе) / Вам на выбор сварит вар / Или кофии» (кофей). Заметим, что доминируют в песне дактилические рифмы, поэтому такое слоговое «растягивание» закономерно.

Не только «в угоду» рифме, но и для создания просторечного колорита использует Высоцкий замену корневого звука в слове «прокатится»: «Будет смехом-то рвать животики! / Кто отважится да разохотится / Да на коврике-самолетике / Не откажется, а прокотится?!» А также просторечное ударение в слове «реку»: «Запрудили мы реку – / Это плохо ли?! – / На кисельном берегу / Пляж отгрохали».

Таким образом, следующая функция артикуляционных жестов – *создание фонетического просторечия*. Но прежде чем приступить к ее рассмотрению, отметим одну особенность исполнения: в тексте борются два голоса, условно их назовем – голос субъекта и голос героя. Там, где вступает герой, сразу же повышается просторечная энтропия текста, например, «да» произносится как «ды», словом, заметно увеличивается количество артикуляционных жестов. Причем певец не может сразу «выскочить» из той или иной ипостаси, поэтому голоса героя и субъекта чаще всего даются блоками. При этом не происходит «полной победы» каждой из эманаций, они присутствуют в тексте на всем его протяжении, меняется только степень выраженности каждого из голосов.

Для создания фонетического просторечия Высоцкий использует несколько приемов. Во-первых, уже описанное «аканье» и «иканье» в окончаниях («маслицам» вместо «маслицем», «незадачливай» вместо «незадачливый», «дельная» вместо «дельное», «самолетки» вместо «самолетике» и т.д.).

Во-вторых, *приставной «й»*: «Пыль из йэтого ковра», «Общее, повальное, / Да йэмоциональное» или переход начального согласного в йот: «берега над ей» (вместо – «над ней»).

В-третьих, *ложное яканье*: «Разрешите сделать вам / При[м`а]чание: / Никаких воздушных ям / И качания, – / Ковролетчики вчера / Ночь не спали – / Пыль из этого ковра / Вы[б`а]вали». Яканье присутствует и в местоимениях: «ему» («йаму»): «Но Балда ему – кукиш с маслицем!»; «ее» («йаё»): «Запрудим ее – дело дельное!».

В-четвертых, *смягчение конечного «т» в глаголах третьего лица*: «Здесь река течет[т`] – вся молочная, / Берега над ей – сплошь кисельные, – / Мы вобьем во дно сваи прочные, / Запрудим ее – дело дельное!» Или: «Вон Емелюшка Щуку мнет[т`] в руке – / Щуке

быть ухой, вкусным варевом. / Черномор Кота продае[т`] в мешке – / Слишком много Кот разговаривал».

В-пятых, *несистемные фонетические просторечия*: «Хучь залейся» вместо «Хоть залейся», «во» вместо «вот»: «во какая ярмарка!», отчетливое произнесение «точут» место «точат».

К этим просторечиям примыкают и чисто формообразовательные: «схочет» вместо «захочет» («кто не схочет есть и пить – тем изнанка»), «удалася», «вона» вместо «вон».

В завершение дадим бумагизированный вариант песни с курсивными обозначениями звуковых жестов, чтобы наглядно показать их частотность. Если в одном слове присутствует более одного звукового жеста, при нумерации учитываем каждый, например, избыточный песенный союз «да» считаем одним жестом, но если он произносится как «ды», то фиксируем уже два жеста. Не отмечаются особенности, восстанавливаемые на основе поэтического текста, например, просторечное ударение в слове «реку́», так как оно актуализируется через рифму и поэтический ритм. Всего нами замечено в синтетическом тексте песни «Ярмарка» 65 звуковых жестов.

В завершение отметим, что все артикуляционные жесты в произведении являются не внешней произносительной «помаркой», а интериоризованными образованиями, организующими субъектную структуру текста. Большинство из рассмотренных звуковых жестов не бумагизируется (хотя их влияние на общую семантику поэтического текста очевидно), что доказывает необходимость работы с фонограммой, а не с бумагизированным «подстрочником». Кроме того, артикуляционные жесты не только дополняют, «опредмечивают» поэтический текст, но и «поверх» его структуры выстраивают свою, артикуляционную, многими нитями связанную с вербальным субтекстом. То есть в рассмотренной аудиозаписи песни «Ярмарка» звуковые жесты являются явлением системным, так или иначе связанным со всеми архитектурными уровнями произведения.

УДК 882

А.В. Скобелев (Воронеж),
С.М. Шаулов (Уфа)

«КОНИ ПРИВЕРЕДЛИВЫЕ» В ПОЛЕ ИНТЕРТЕКСТОВОМ

«Я понял, что история культуры есть цепь уравнений в образах, попарно связывающих очередное неизвестное с известным, причем этим известным, постоянным для всего ряда, является легенда, заложенная в основание традиции, неизвестным же, каждый раз новым – актуальный момент текущей культуры».

Б. Пастернак, «Охранная грамота».

По-видимому, ни одно произведение В. Высоцкого не рассматривалось исследователями в поле интертекстуальных отношений столь часто и широко, как это (что, конечно же, связано с особенностями самих «Коней привередливых», *заставляющих* видеть себя в окружении и взаимопроникновении различных текстов¹). Среди авторов, чьи произведения могли отразиться в тексте Высоцкого, называются И. Бабель, А. Блок, А. Вергинский, П. Вяземский, Ф. Глинка, Н. Гоголь, Ап. Григорьев, Вен. Ерофеев, С. Есенин, Ю. Ким, О. Мандельштам, В. Маяковский, А. Мельников-Печерский, Н. Некрасов, А. Пушкин (и список этот наверняка может быть продолжен с разной степенью достоверности)². В качестве возмож-

© Скобелев А.В., Шаулов С.М., 2009

¹ Критический обзор выявленных разными исследователями интертекстуальных отношений этого произведения с текстами русской литературы XIX-XX веков представлен в одной из глав книги *Томенчук Л.Я. «Кони»*. Днепропетровск, 2007. С. 58-70).

² Пользуюсь поводом признать, что предполагаемая мной зависимость текста В. Высоцкого от поэмы Низами «Лейли и Меджнун» в переводе Т. Стрешневой, высказанная в статье «Пушкинские аллюзии в лирике В.С. Высоцкого (на материале "Коней привередливых")» // Михайловская пушкиниана. Вып. 47. Материалы научно-музейных чтений в Государственном Пушкинском Заповеднике (2008 год). Сельцо Михайловское – Псков, 2008. С. 200, не подтверждается, т.к. указанный перевод был опубликован значительно позднее даты, мной приведенной – А.С. Предупреждая подобную же возможную ошибку последующих исследователей, отметим, что, например, строки из стихотворения Б.А. Слуцкого «И дяди, и тети» («Ветры, что всех персонажей смели, // судь не решились пушинку мою», «я сам в начале пути», «за последний предел»), видимо, тоже возникли *после* появления песни В. Высоцкого

ных претекстов упоминаются произведения фольклорных *жанров* (ямщицкая песня, русский и цыганский романс); указываются возможные «переключки» с иными искусствами: спектакль Театра на Таганке «Гамлет»¹.

Думается, что обозначенное обилие и разнообразие возможных интертекстуальных связей, присутствующее (или только предполагаемое?) в произведении В. Высоцкого, может быть рассмотрено в виде некоей иерархической структуры, элементы которой находятся в отношениях взаимосвязи, частичной зависимости и взаимообусловленности. Что и постараемся сделать далее, абстрагируясь от таких составляющих «песни» как авторское голосовое, пластическое (мимическое) и музыкальное исполнение.

Начать разговор имеет смысл с того, что созданные в начале 1972 г. «Кони привередливые» (наряду с «Белым безмолвием» и, возможно, «Песней про белого слона») изначально предназначались автором для фильма «Земля Санникова» (Мосфильм, 1973) – сценарий М. Захарова и В. Федосеева по мотивам одноименного научно-фантастического романа В.А. Обручева.² Таким образом, эти произведения являются «ближайшим окружением» «Коней», что может дать основания для рассмотрения песни В. Высоцкого именно в этом контексте. В целом весь песенный ряд, предполагавшийся Вы-

(стихотворение Б.А. Слуцкого опубликовано в сборнике «Неоконченные споры» М., 1978). В аннотации говорится, что в «новую книгу известного советского поэта вошли стихотворения, написанные им за последние годы». Т.е. мы можем столкнуться с ситуациями, когда текст Высоцкого сам становится претекстом для иных произведений, либо вообще непосредственная взаимная зависимость рассматриваемых текстов отсутствует. Кстати сказать, рассмотрение вопроса о влиянии творчества В. Высоцкого на поэзию его современников наверняка даст очень интересные (сейчас даже совершенно не предсказуемые) результаты.

¹ «Навскидку можно назвать знаменитый занавес из таганского «Гамлета», отблеск которого очевиден в полустручии *ураган сметет с ладони* – *Томенчук Л.Я. «Кони»*. Днепропетровск, 2007. С. 58. Исследовательница безусловно права, – сам В. Высоцкий очень похожими словами рассказывал о роли занавеса в этом спектакле: «Этот громадный занавес, который движется во всех направлениях по всей сцене и работает у нас как судьба. Он самостоятельное действующее лицо. Он всех правых и виноватых *сметает* в могилу» (март 1973 г., здесь и далее курсив наш, А.С., С.Ш.). Или: занавес «медленно двинулся к центру сцены, *сметая* всех, кто оказывался на его пути» – *Березкин В. Художники в постановках Шекспира. / Шекспировские Чтения, 1978. С. 272.*

² В сферу интертекстуальных отношений теоретически должен войти и этот роман, но им, наверное, можно пренебречь, поскольку сам сценарий фильма следует фабуле романа весьма незначительно, а явных следов прочтения В. Высоцким произведения В.А. Обручева мы не обнаружили. Предлагавшаяся также в этот фильм песня «Капитана в тот день...» была создана ранее (1971) – т.е. *до* предполагаемой работы В. Высоцкого в «Земле Санникова».

соцким для «Земли Санникова», объединяет тема странствий, необходимости нравственных и физических усилий для достижения целей, – что вполне соответствует тематической направленности и пафосу фильма. Заметим, что «Белое безмолвие» наиболее адаптировано к фильму и в наибольшей степени привязано к его содержанию: летящие на Север птицы – лейтмотив рассуждений персонажей о вероятном наличии неизвестной людям земли, находящейся в Северном Ледовитом океане; в песне упоминается подобие «снежной слепоты», поразившей главного героя фильма Александра Петровича Ильина (исп. В. Дворжецкий); в финале кинокартины задается риторический вопрос о том, почему людям не живется в покое и не сидится дома... «Песня про белого слона» могла быть аналогом шуточного монолога Евгения Крестовского о его приключении в Турции (сцена в ресторане). Впрочем, собутыльнику Крестовского тогда же просят его исполнить «цыганскую песню»¹.

При всем том, что «Кони» Высоцкого никак не могут быть признаны непосредственной иллюстрацией к «Земле Санникова», некоторые «привязки» этой песни к сюжету фильма все же заметны. Прежде всего, песня вполне соотносима с характером одного из главных героев, Крестовского (которого должен был сыграть В. Высоцкий) и соответствует склонности этого персонажа к риску, к опасным ситуациям, к существованию на грани, «на краю» жизни и смерти. «Аналогом» (или заменителем) «Коней привередливых» в фильме стала песня на стихи Л. Дербенева «Призрачно всё в этом мире бушующем», утверждавшая, что жизнь «есть только миг между прошлым и будущим» (исполняется Крестовским – О. Далем на палубе парусника, отправившегося на поиски Земли Санникова). Использование в фильме песен В. Высоцкого (и, разумеется, игра артиста Высоцкого) наверняка углубили бы образ Крестовского, придали бы ему большую значимость и драматичность². Думается,

¹ «...Исходные опорные мелодические фрагменты “Коней” – так сказать, инвариант мелодии – достаточно очевидны (в чем много помогает ориентир на “цыганочку”)» – *Томенчук Л.Я.* Указ. соч. С. 27-28; В. Высоцкий о «Конях привередливых» (в ходе выступления на журфаке МГУ, май 1979 г.): «...Такая стилизация. Я ее писал как стилизацию под такие старинные русские напевы. ...Там немножко есть от цыганского романса». А. Казаков уверяет, что «...Один из вариантов “Коней” так и назывался “Цыганская песня”» (*Казаков А.* Мы многое из книжек узнаем... Читатель Владимир Высоцкий // Книжное обозрение. 1986. № 52. 26 декабря. С. 4). Нам такое название «варианта “Коней”» в фонограммах обнаружить не удалось.

² В состоявшемся фильме этот персонаж получился почти что легкомысленно-хамоватым сумасбродом, что, конечно, связано и с негативным отношением О. Даля к работе над этой ролью. См. воспоминания режиссера А. Мкртчяна «Я убил Олега Даля раньше, чем думал» // Экспресс газета. 2002. 01 ноября. № 43 (405). Режим

что планируемое В. Высоцким участие в работе над фильмом (прочитанный сценарий, предварительная «примерка» будущей роли) послужили первоначальным толчком к написанию песни, а наличествующий в ней стилизационный элемент – и, прежде всего, экзотические для 1970-х гг., но вполне естественные для времени действия «Земли Санникова» (конец XIX – начало XX века) «кони», – возникли как раз из-за предназначенности песни для указанного фильма.

Однако, став поводом к созданию песен, сюжет фильма совершенно не исчерпывает и не определяет их глубинный экзистенциально-философский смысл. Как показывает анализ, даже «Белое безмолвие», в большей степени привязанное к теме и сюжетным реалиям романа (и фильма), – наделено такой глубиной культурно-семантического подтекста, которую ни роман, ни фильм не предполагают¹. В обеих песнях (независимо от повода написания) поэт решает собственные творческие задачи, говорит о жизни и смерти, о достоинстве человека и о его трудном, порой мучительном выборе, о мере душевных сил и о трагедии его земного пути. Другими словами: обе песни совершенно естественно встраиваются в корпус экзистенциальных откровений поэта, которые дают нам представление о предельных мировоззренческих ориентирах медитативной рефлексии проживаемой жизни и о том, что, собственно, мог сыграть актер Высоцкий в роли Крестовского.

Соответственно, и «кони» в песне – не только, не совсем, и совсем не средство передвижения, реально понимаемого как перемещение в физическом пространстве к определенной цели, а гораздо более – элемент развернутой эмблематической картины (скачки «по-над пропастью»), картины, вокруг которой и внутри которой совершается главное лирическое событие: жизнь-к-смерти. Очевидно, что в этом «семантическом центре» стихотворения и лежит тот критерий, который позволяет выстроить иерархию всего наличного арсенала интертекстуальных контактов стихотворения. Откровенные и латентные, аналитически эксплицируемые и мнимые, – они должны быть испытаны прежде всего на совместимость и смысловую сочетаемость с этой главной «семей» стихотворения. Соответственно, «кони» и должны быть рассмотрены прежде всего: это ключевой образ стихотворения, а его интертекстуальность, как нам представляется, носит характер знаковый в том смысле, что многое

доступа: <http://www.eg.ru/daily/cadr/3483/>. См. также: *Чирцев С.* Обратная сторона «Земли» // Режим доступа: <http://www.soverkon.ru/2008/41/222.php>

¹ См.: *Шаулов С.М.* Барочно-герметический подтекст стихотворения Высоцкого «Белое Безмолвие» // Шаулов С.М. Паралипомены к книге «Мир и слово». Уфа, 2006. С. 37-56.

проясняет в интертекстуальном поле произведения в целом. Не вызывая прямой и мгновенной ассоциации ни с одним конкретным текстом, эти «кони», вместе с тем, побуждают читателя/слушателя перебирать в памяти примеры «аналогичных» – воспроизведенных лирически или эпически – скачек не на жизнь, а на смерть.

В этой связи имеет смысл кратко рассмотреть эволюцию образа «коней» в поэтическом творчестве Высоцкого до момента создания «Коней привередливых» (первое известное исполнение – конец февраля 1972 г.)¹. Впервые этот образ появляется в 1963 году: песня «Сивка-Бурка», в которой автор использует образность русской фольклорной сказки² и где в иносказательной манере излагается лагерная история, базирующаяся на *сопоставлении* человека и лошади (жаргонное значение слова «конь» – «трудолюбивый заключенный» в сочетании с аллюзией на выражение В. Маяковского «все мы немного лошади» («Лошади, известно, – всё как человеки» – у Высоцкого). В 1964 году, поэт опять сравнил человека и лошадь по принципу подобия: «Женщины – как очень злые кони...»; 1966 г.: «Что сегодня мне суды и заседания – // Мчусь галопом, закусивши удила»; в 1970-м году возникнет «Бег иноходца» («Я скачу, но я скачу иначе...»), где субъектом речи выступит конь, ролевая маска, максимально приближенная к лирическому герою. Это – первое направление развития «лошадиной» темы у Высоцкого.

Второе направление – использование «коней» в качестве символа судьбы, зачастую сочетающейся с темой смерти. Обращает на себя внимание то, что эти «кони» Высоцкого оказываются сплошь из литературно-мифологического конезавода.³ «Песня о новом времени» (1966 или 1967) для кинофильма «Война под крышами»: возможную зависимость текста от «Гренады» М. Светлова А.Е. Крылов и А.В. Кулагин отмечают в следующих реминисценциях: «На скаку не заметив, что рядом – товарищей нет» – «Отряд не заметил // Потери бойца»; «И когда наши кони устанут под нами скакать – «И лошадь

¹ См. также: *Одинцова С. М.* Образ коня в художественном мышлении поэта. Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. V. М., 2001. С. 366–367.

² В «Лежит камень в степи» (1962) присутствует сказочный же, но «минус образ»: «Перед камнем стоят // Без коней и без мечей...»

³ Иные (реальные) кони-лошади редки в поэзии В. Высоцкого: в песне «Бросьте скуку, как корку арбузную» (1969) парень «лихо ездил на коне» (но тут же говорится и о том, что он «лошадь имел и *судьбу* свою»; в 1971 г. были созданы два тематически чрезвычайно близких текста, в которых фигурировали лошади конной милиции (стихотворение «В голове моей тучи безумных идей» и песня «Не заманишь меня на эстрадный концерт»). Во втором из них «кони» опять-таки увязываются с темой смерти.

устала // Степами скакать»¹. Добавим, что в этом тексте могли отозваться и стихи П. Антокольского: «По нехоженным тропам протопали лошади, лошади, // Неизвестно к какому концу унося седоков» – «Всё путаней *нехоженные тропы*, // Всё сумрачней дорога, всё мертвей... // Передний край. Восточный фронт Европы» (поэма «Сын», 1943)²... В 1967 году появляются еще два произведения Высоцкого, в которых принципиально важен образ коня-лошади. Это «Песня о Кассандре» (И в ночь, когда из чрева лошади на Трою // Спустилась смерть, как и положено, крылата...) и «Песня о вещем Олеге», где тоже появляется «смерть от коня». В обоих случаях достаточно вольный «пересказ» мифов не противоречит их сути, а конь связывается с темой смерти. Эта связь, впервые намеченная в «Песне о новом времени», окажется чрезвычайно важной для всего дальнейшего творчества Высоцкого: кони, пляшущие «нехотя и плавно» после «конца дороги», после «плахи с топорами» вскоре (1968) появятся в «Моей цыганской».

Третий – и, на первый взгляд, непосредственно ведущий к «Коням привередливым» – способ реализации мотива-образа «коней» (как приметы исторического прошлого, как средства создания временного колорита в стилизованных, причем иногда с изрядной долей иронии «романсов») возник в творчестве Высоцкого относительно поздно – лишь в конце 1960-х годов: «...В сани рысак // И уехать к Яру» (1968); «Я ее видел тайно во сне // Амазонкой на белом коне» (1968); «Не ведать мне страданий и агоний, / Мне встречный ветер слезы оботрет, / Моих коней обида не нагонит...» (1970); стихотворение 1970-го г.: «В тайгу // На санях на развалюхах, // В соболях или треухах – // И богатый, и солидный, и убогий – // Бегут»... Кстати, в этом же стихотворении появляется прообраз строки из «Коней привередливых»: «И я // Воздух ем, жую, глотаю»...

Однако в «Конях привередливых» мотив «коней» возникает уже в качественно новом виде: стилизация становится менее актуальной, «кони» здесь оказываются средством переправы «в мир иной», но при этом ассоциируются не только со смертью и судьбой, но выступают важным атрибутом *образа жизни*, – хотя мифопоэтическим базисом «Коней привередливых» и целого ряда иных (более поздних) произведений Высоцкого стали как раз древнейшие представления о перемещении на конях в область смерти, о конях, как о

¹ Здесь и далее цитируем известный нам (пока неопубликованный) текст комментариев А.Е. Крылова и А.В. Кулагина к произведениям В. Высоцкого.

² *Антокольский П.Г.* Избранные произведения. Т. 2. Поэмы. М., 1961. С. 231.

«заупокойных животных»¹). Т.е. Высоцкий в «Конях привередливых» впервые создает не только стилизованную, но и философски абстрагированную, «приподнятую» над реальностью картину скачки на лошадях, где мифопоэтическая абстракция доминирует над необходимой бытовой «правдой» традиционной стилизации². Поэтому, например, мы не знаем ни масть, ни количество «коней привередливых», ни тип транспортного средства, в которое они запряжены, ни многих иных подробностей, необходимых для достоверной стилизации. Что-то из этих подробностей, конечно, при желании можно додумать-выдумать (каждый человек вправе представить себе возникающую в его сознании картину и даже поделиться ею с другими). Но вряд ли покажутся убедительными, например, утверждение Н.М. Рудник о том, что герой стоит в санях в «позе триумфатора»³, равно как и отдельные интерпретации Л.Я. Томенчук или Я.И. Кормана, основывающиеся, как нам представляется, на достаточно произвольных толкованиях текста.

В частности, Л.Я. Томенчук предполагает, что в «Конях» реализуется следующая пространственная модель: «С одной стороны края – пространство, по которому несут героя кони. С другой – река. То, что за краем, обрывом именно река, показывает ранний вариант первой строки: «Вдоль обрыва, по-над берегом...». А также явно наследующий топику «Коней» текст песни «Две судьбы»... О реке за краем свидетельствует и сам герой – тем, что собирается напоить коней. Вообще-то, с исчезновением *берега* из текста, из сюжета могла исчезнуть и река, ведь коней можно напоить и из других естественных источников (например, из озера) или, скажем, из ведра. (...) Что же касается озера, то реалиям текста оно напрямую не противоречит. Но озеро – водоем в той или иной степени небольшой, и долгое движение берегом озера – это движение по кругу. Такого смысла в «Конях» нет. Так что река – единственный возможный вариант»⁴.

Совершенно непонятно, почему река осталась, когда исчез берег (а иных признаков какого-либо *водоема* в тексте Высоцкого не было и нет). Собственно, на этой непонятности можно (и, наверное,

¹ Нам это некогда довелось отметить, опираясь на работы Д.Н. Анучина («Сани, лады и кони как принадлежности похоронного обряда») и В.Я. Проппа («Исторические корни волшебной сказки»). См. подробнее: *Скобелев А.В., Шаулов С.М.* Владимир Высоцкий: мир и слово. Воронеж, 1991. С. 141-143.

² Эту особенность «Коней привередливых» нетрудно заметить, сравнив их с другой скачкой – «Во хмелю слегка / Лесом правил я...» («Погоня»).

³ *Рудник Н.М.* Чай с сахаром: Высоцкий, Бродский и другие. // Мир Высоцкого. Вып. III. Т. 2. М., 1999. С. 313.

⁴ *Томенчук Л.Я.* Указ. соч. С. 34.

следовало бы) остановиться. Но очень уж интересно узнать, почему с исчезновением берега осталась именно *река*, «единственный возможный вариант», – а не, например, *очень большое* озеро, или – даже небольшое *море*, в которое может впасть река (или ручей) с пресной водой (если принять логику исследователя, считающего совершенно необходимым наличие в песне некоего «естественного источника», из которого можно было бы напоить «коней привередливых»). Впрочем, таким источником, хотя и «неестественным», может быть колодец, фонтан, арык, канал, водопроводная колонка или автопоилка... Да и сами «кони привередливые» могут быть впряжены в бочку с водой... Что, правда, вступит в серьезное противоречие с предположением Я.И. Кормана о том, что герой хочет не просто напоить коней-судьбу, а «споить» их (по аналогии с Кривой и Нележкой из иной песни)¹.

Попытка наглядно представить себе картину скачки во всех подробностях наталкивается на один неразрешимый вопрос за другим. Например, упомянуты нагайка, плеть и кнут. Все они – *реальные* предметы? Заметим, что нагайка и плеть это, скорее, атрибуты верховой езды, нежели езды в повозке-саях. Нагайкой ездок – об этом сказано – пользуется, а кто орудует остальными? Он же? Так может быть, он всё же «верхом», но на нескольких лошадях? И чередует удары тем, другим и третьим, ловко управляясь со всем этим хозяйством? Цирковой номер...

Автор как будто смеется над возможным «прямопониманием», как потешаются взрослые над буквализмом детей. С этой странной, но чрезвычайно значимой особенностью поэтики Высоцкого мы уже неоднократно сталкивались, например, рассматривая «Белое безмолвие»², – и здесь опять то же: трагичнейший, до сердечного спазма, текст, когда к нему пытаются подойти с «меркой деревянной», превращается в сплошной комический оксюморон.

¹ См.: *Корман Я.И.* «Кони привередливые» и тема судьбы в творчестве В. Высоцкого. // Владимир Высоцкий в контексте художественной культуры. Самара. 2007. С. 121-128. В данной связи имеет смысл вспомнить ставшую народной и, вполне возможно, отозвавшуюся в тексте В. Высоцкого песню «Ой, мороз, мороз», – где, как известно, «на закате дня» тоже собираются «напоить коня» – это действие в обоих произведениях является знаком окончания движения, конца «езды на лошадях». Интересно, какой источник влаги и какой именно влаги предусмотрен в «Ой, мороз, мороз»? Отметим попутно, что эта песня исполнялась В. Золотухиным в фильме «Хозяин тайги», в съемках которого он участвовал вместе с В. Высоцким (1968). Забавно, что, если легкомысленно довериться титрам, идущим в начале указанного фильма, то автор и этой песни (равно как и иных, звучащих в кинокартине) – В. Высоцкий.

² См.: *Шаулов С.М.* Указ. соч. С.43: «Домысливая и привнося в текст Высоцкого какие-то общеизвестные реалии физического мира, мы уходим от выраженного в нем смысла, если вообще не приходим к абсурду...»

Мы очень многое не знаем – и это касается не только элементарных реалий странной «езды на лошадях» – «конях привередливых». Ведь неизвестно, был ли ездок пушинкой «сметен с ладони», доставили ли его «к последнему приюту», и, наконец, какой же звук он слышит, успев к Богу, – пение злых ангелов, рыдание колокольчика или собственный крик?!

И мы всего этого не знаем потому, что не в этом суть, а поэт говорит *о сути*, страшной и *невывразимой*, но на языке, который нам как будто должен быть знаком (о принятом в поэзии Высоцкого парадигматическом, вариативно-репрезентативном способе выражаться на этом языке унаследованной или изобретаемой им «на ходу» поэтики нам уже приходилось писать)¹.

В значительной степени именно условность и неопределенность поэтической манеры В. Высоцкого, сопротивляющейся бытовой конкретике и даже откровенно противостоящей житейской логике, создают благоприятную почву для возникновения самых разнообразных интертекстуальных отношений. Здесь тоже общее доминирует над частным, о чём очень хорошо написали Л.Г. Кихней и Т.В. Сафарова, заметившие, что сам «жанровый прототип» оказывается автору «Коней привередливых» актуальнее конкретных произведений жанра-орентира: «Реанимация “жанровой памяти” ямщицких песен и некоторых других жанрово-смысловых комплексов в поэзии Высоцкого приводит к тому, что каждый жанрово маркированный элемент ассоциативно притягивает к себе сходные смысловые элементы из чужих источников. При этом образные, мотивные, стилевые, ритмические компоненты, заданные жанром, воспринимаются как код, метонимическое отражение тех или иных литературных текстов. Отсюда возникает впечатление бесчисленных переключек и заимствований Высоцким тем, образов и мотивов у русских поэтов XIX и начала XX века, легко подтверждаемых сопоставительным анализом. Причина полигенетичности литературных рецепций нам видится не столько в намеренном их рецептировании, сколько в проступании в творчестве Высоцкого архаического жанрового прототипа. Получается, что жанровая «архитектуральность» Высоцкого оборачивается интертекстуальными переключками, ибо общие жанровые установки фокусируют сходные мотивно-образные комплексы русской классической поэзии»².

¹ См.: Скобелев А.В., Шаулов С.М. Владимир Высоцкий: мир и слово. Изд. 2-е, испр. и доп. Уфа: Изд-во БГПУ, 2001. С. 162-165.; Скобелев А.В. Владимир Высоцкий: поэтика неопределенности // Много неясного в странной стране. Ярославль, 2007. С. 3-26.

² Кихней Л.Г., Сафарова Т.В. Мотив езды на лошадях в творчестве Владимира Высоцкого и проблема жанровой памяти // Владимир Высоцкий: взгляд из XXI

Позволим себе в развитие этой чрезвычайно продуктивной идеи предположить, что механизм «архитектуральности», о которой говорят исследователи, связан как раз и с упомянутой вариативностью поэтического высказывания, которая создает своеобразную «сетку» смыслов, захватывающую обширный спектр уже состоявшихся в ходе исторического бытования традиции обращений к образу (в данном случае «коней»). При этом в произведении рядом с отвлеченно-символическими значениями образа вполне могут сосуществовать более близкие и исторически конкретные мотивы. В диалектическом единстве общего и частного, находящихся рядом (хотя и на разных смысловых уровнях) образных параллелей архетипическая образность вовсе не обязательно и не всегда будет доминирующей.

В целом же в «Конях привередливых», как нам представляется, демонстрируется первоочередная ориентированность текста не на непосредственно архетипическую образность, а на литературно-фольклорную традицию (в том числе, конечно, и на «ямщицкие» песни, о которых говорят Л.Г. Кихней и Т.В. Сафарова): в тексте помимо архетипической образности присутствует и явный условно-стилизационный момент, связанный с «конскими» реалиями, воспринятыми автором из историко-художественного контекста обозримого прошлого.

В частности, эта ориентированность поэта второй половины XX века на относительно близкие, хотя и ушедшие реалии, проявляет себя и в «интертекстуальном» образе «колокольчика», который «весь зашелся от рыданий»¹. Но как раз в силу своей откровенной вторичности этот образ обнаруживает ту степень дистанцированности от первичного значения, которую способен придать хорошо известной реалии внутренний поэтический контекст стихотворения. «Колокольчик» Высоцкого как будто тот же, что рыдал-плакал и хохотал до слез на протяжении более ста лет русской поэзии, служа верным и знакомым признаком безысходной широты русского про-

века: материалы третьей междунар. науч. конф. Москва. 17–20 марта 2003 года. М., 2003. С. 361–362.

¹ Этот «рыдающий» колокольчик В.С. Высоцкого может рассматриваться в чрезвычайно широком литературном контексте – от многообразно представленного у С.А. Есенина («Вот опять вдруг зарыдали разливные бубенцы», «На коровьей шее плачет колокольчик», «Плачет смехом бубенец», «Колокольчик хохочет до слез»), «Бубенцов» К. Д. Бальмонта, которые «И навзрыд-навзвон рыдают... И навзвон-навзрыд хохочут», Л.А. Мей: «Сани развальные – // Дуги расписные... Колокольчик плачет – // За версту маячит» до П.А. Вяземского («Колокольчик звонко плачет // И хохочет, и визжит»)... Последнее стихотворение («Еще тройка») восходит, как известно, к «Бесам» А.С. Пушкина.

стора и русской души, но в «Конях привередливых» он вдруг становится слышен в миг прорыва, выхода за предел земного бытия. И не «рыдает» он, а уже «весь зашёлся от рыданий», да и вообще не ясно, он ли звучит, – это лишь одна из версий истолкования звука, обрушивающегося на ездока, того звука из «Белого безмолвия» (тут можно говорить о внутрицикловой интертекстуальности), который «обязательно будет» и который наконец звучит отовсюду – извне и изнутри сознания.

Такое изменение («мутация») образа, как нам представляется, помогает разобраться с «впечатлением бесчисленных переключек и заимствований», о котором пишут исследователи и которое наверняка в ряде случаев может быть ложным в своей гипотетической бесчисленности. Возникает закономерный (и ключевой для верного понимания проблемы) вопрос о том, какие именно переключки-заимствования предусматривались авторским замыслом и смысловым комплексом произведения, а какие «несанкционировано» или даже «контрабандно» привносятся реципиентами его произведения и потому становятся избыточными.

Однако, прежде чем мы обратимся к некоторым конкретным примерам и предположениям относительно примеров реальной и мнимой интертекстуальности, задержим наше внимание на «колокольчике». Его присутствие в тексте стихотворения так же прозрачно, как «кнута» и «плети», которые вдруг появляются вместо «нагайки». Его нет предметно и не слышно его звука на протяжении всего лирического сюжета, и лишь в последний момент возникает догадка, что, возможно, это его запредельное «рыдание» ездок принимает за пение ангелов «злыми голосами», – если не свой собственный крик. Нас ничуть не удивляет неожиданное, ничем, кажется, не подготовленное, упоминание этого предмета, именно потому, что он целиком и полностью относится к тому поэтико-семантическому полю, по которому лирического автора несут такие же воображаемые («привередливые» – и больше никакие) кони. Колокольчик *должен* присутствовать в русской песне с мотивом «езды на лошадях», но у В. Высоцкого он появляется лишь как ссылка, намек на поэтическую традицию, а не как самоценно значимый образ. В момент упоминания о колокольчике в сознании реципиента мгновенно актуализируется память об этом неперменном атрибуте перемещения на конях в национально-поэтическом пространстве, и это упоминание воспринимается совершенно естественным (если не обязательным). Ровно так же, как не вызывают внутреннего сопротивления «тугая плеть», а потом «кнут и плеть» вместо первоначальной «нагайки».

Все эти атрибуты входят в парадигму того же смыслового поля русской поэзии и русской истории. Они-то и проступают в произведении в качестве своеобразного гипертекстового образования (или, если угодно, *текста* в самом широком, «сверхтекстовом» смысле, языка культуры, одного из дискурсов национального самосознания, наконец), с которым произведение Высоцкого прежде всего и находится в главной интертекстуальной связи. Такую интертекстуальность (в отличие от случаев непосредственно лексической переключки текста с претекстом) можно было бы назвать *полевой*¹. Все прочие, воспринимаемые слухом более или менее непосредственно, интертекстуальные отношения, – от простого лексического повтора до «памяти жанра», – возникают и функционально реализуются под воздействием и в пределах этой *полевой парадигмы*. И либо оправдывают свое присутствие, либо не подтверждают его внутренней необходимости. Реальная, действующая интертекстуальность должна «жить» и значимо функционировать в тексте, быть в нем органически «прописанной» и тем самым оправданной. А фиктивная интертекстуальность – наоборот, – может быть определена как таковая лишь путем выявления её нефункциональности в художественном тексте (желательно с подтверждением невозможности – либо низкой вероятности – знания-учета автором произведения-донора). Ниже постараемся рассмотреть под этим углом зрения некоторые из «бесчисленных переключек и заимствований» в «Конях привередливых».

Здесь, как известно, есть едва ли не «прямые» отсылки к чужим текстам: во-первых, это неточная цитата из «Смерти Долгушова» И. Бабеля («Пропадаем, – воскликнул я, охваченный гибельным восторгом, – пропадаем, отец!»²) и, во-вторых, реминисценция, связанная с творчеством В.В. Маяковского: «Мы успели: в гости к Богу не бывает опозданий» (сравним с известными строками из стихотворения «Послушайте!» (1914): «И, надрываясь / в метелях полуденной пыли, // Врывается к Богу, боится, что опоздал...»³). А.В. Кулагин предлагает к строкам Маяковского добавить еще два

¹ Представим себе на минуту, что этой традиции (этого поэтико-семантического поля) в русской поэзии нет, – насколько стихотворение сразу потеряло бы в глубине смысла и силе чувства. Именно благодаря этой полевой интертекстуальности достаточно назвать «коней», «кнут», «колокольчик», чтобы они сработали как каналы образно-семантического наполнения.

² Бабель И.Э. Избранное. М., 1957. С. 55. Отмечено И.В. Кохановским (Живая жизнь. Штрихи к биографии Владимира Высоцкого. М., 1988. С. 62).

³ Маяковский В.В. Полн. Собр. Соч. в 13 томах. Т. 1. М., 1955. С. 60. Впервые на эту переключку с Маяковским указала Г.А. Шпилева в статье «"Соавторы" Владимира Высоцкого» // Подъем, 1989. № 1. С. 215.

«возможных поэтических источника»¹: песню «Журавль» на стихи Ю. Кима, написанную в 1971 году для телевизионного фильма «Бумбараш»: «Где я только не был, чего я отведал: // Берёзовую кашу, крапиву-лебеду, // Только вот на небе я ни разу не обедал – // Господи, прости меня, я с этим обожду!» и песню А. Вертинского «Бал Господен» (1917): «Так весной в бутафорском смешном экипажике // Вы поехали в Богу на бал» – «...пел Вертинский о смерти своей героини, и строки эти предвосхищали песню как самой лирической ситуации посмертного путешествия «в гости к Богу», так и мотивом коней (“экипажик”)²».

Все вышеприведенные ассоциации, на первый взгляд, вполне оправданы смысловой близостью. К ним можно добавить и другие. Например, можно вспомнить «Пару гнедых» А.Н. Апухтина – тоже с «посмертным путешествием» героини на кладбище, или стихи А. Блока: «На страшном, на последнем пире // Для нас готовит встречу Бог» (1902). Или – финал пьесы Э. Ростана «Сирано Де Бержерак», где умирающий заглавный персонаж говорит: «Сегодня вечером, да, да, *в гостях у бога* // Я у лазурного остановлюсь порога...»³.

Вполне вероятно, что выражение «быть в гостях у Бога» (или ему подобное – «отправиться в гости к Богу», т.е. «умереть»), но с надеждой на временный характер ухода из жизни земной) вообще является фразеологизмом, – хотя и нешироко распространенным. Вот пример его использования в современной В. Высоцкому прозе (Ю. Бондарев, «Горячий снег», 1969): «Кузнецов ...побежал по берегу к земляным ступеням, ведущим наверх, а за спиной всплыл прокуренный, густой бас Рубина: – На том свете пожрём, сержант, у *Бога в гостях!*». В этом случае мы видим использование мотива «потустороннего питания» (как и в песне Ю. Кима). Кстати сказать, схожая формулировка появится у В.С. Высоцкого в 1975 году в «Песне о погибшем летчике»: «Я за пазухой не жил, не пил с Господом чая»...

Нам же остается либо признать обилие равнозначных источников, которые с одинаковой вероятностью могли откликнуться в строке Высоцкого («бесчисленные переключки и заимствования», –

¹ Кулагин А.В. Беседы о Высоцком. Книга для старшеклассника. Коломна, 2005. С. 71

² Там же, С. 72. Ранее исследователь писал: «Оборот “в гости к Богу” звучит как печально-иронический парафраз на тему смерти – примерно в том же смысле, какой слышится в написанной незадолго до “Коней...” для фильма “Бумбараш” и Высоцкому наверняка известной (скорее всего, в исполнении В. Золотухина) песне Юлиа Кима...» – Кулагин А.В. В поисках жанра. Новые книги об авторской песне // Новое литературное обозрение. 2004. № 66. С. 331.

³ Ростан Э. Сирано де Бержерак. Перевод Г.Л. Шепкиной-Куперник. М., 1972. С. 372.

если вновь воспользоваться удачной формулировкой Л.Г. Кихней и Т.В. Сафаровой) – и число которых при настойчивом желании можно еще более увеличить, либо попытаться уменьшить их количество, подойдя к ним с ограничивающими критериями, в общих чертах определенными нами выше.

Попробуем второй путь (вполне сознавая его неровность и извилистость, обусловленные отсутствием точных измерительных приборов и критериев в литературоведении). У Высоцкого сказано: «Мы успели: в гости к Богу не бывает опозданий». Выражение это включает в себя следующие составляющие: фиксация отсутствия опоздания и определение цели движения как «быть *в гостях* у Бога». Строго говоря, эти два мотива в адекватном языковом выражении представлены только в произведениях Маяковского и Ростана, во всех остальных случаях речь идет немного (или много) о другом (даже если вслед за А.В. Кулагиным признать кимовское «Господи, прости меня, я с этим обожду» или «...в бутафорском смешном экипажике // Вы поехали к Богу на бал» А. Вертинского аналогами «в гости к богу не бывает опозданий»).

Думается, что подобная «интертекстуальность» в большей мере идет от широты эрудированности реципиента искусства (или от широты и глубины целенаправленных поисков исследователя), чем от замыслов-умыслов или подсознательных промыслов автора произведения. Как работает на идею-мысль-пафос «Коней привередливых» ассоциация с «Парой гнедых» или «Балом господним»? Никак, или только с нашей же помощью привлеченными извне (из Проппа-Анучина или – что более вероятно – взятыми из самой практики похоронного дела конца XIX – начала XX века) реалиями-детальными похоронного обряда с использованием лошадей (как вполне бытовом варианте «езды на лошадях»). Ведь сама по себе «похожесть» слов, словосочетаний и даже ситуаций не есть нечто определяющее, совпадение их в разных произведениях далеко не всегда обеспечивает отношения интертекстуальности.

Мифопоэтическое значение образа коня как «погребального животного» могло проявиться и, разумеется, проявлялось не только у В. Высоцкого. Мы можем обращать внимание на такие параллели, пусть даже и учитывающиеся взаимно, но предстающие, тем не менее, как независимые версии единого культурного дискурса. Весь смысл и вся суть, однако, в том, насколько эта «похожесть» востребована и важна для текстов, нами рассматриваемых. Правда, решительно отрицая актуальность «Пары гнедых» для интертекстуальной составляющей «Коней привередливых», нам придется учиты-

вать тот факт, что «Пара гнедых» находилась в «оперативной памяти» поэта, поскольку он ее даже пел – существует запись исполнения им этого романса, сделанная в апреле 1970 г. в Ереване, когда В.С. Высоцкий с Д.С. Карапетяном были в гостях у А.С. Пономарева¹. Что же касается «Бала Господнего», то у нас нет никаких сведений о знакомстве Высоцкого с этим текстом, явно не относящегося к «хитам» А. Вертинского. Да и чисто стилистически утонченная, с оттенком жеманности, грусть Вертинского, как и иронически приниженная «питательная» тема в текстах Ю. Бондарева и Ю. Кима несовместимы с напором трагического чувства и пафосом «Коней» Высоцкого.

В этих случаях знакомство/незнакомство с предполагаемым претекстом и даже симпатия автора к той или другой версии дискурса еще не могут быть достаточным основанием для установления факта интертекстуального взаимодействия. Но и обнаружение подобной «квазиинтертекстуальности» весьма полезно и даже необходимо в исследованиях, поскольку помогает осознать и резче выделить собственную присущую произведению интенцию – свою, незаёмную траекторию движения в семантическом поле с ее очевидными или, возможно, не самыми очевидными созвучиями, но с общим и очень важным подтекстом.

И наоборот: в финальном монологе Сирано о неотвратимо наступающей смерти обнаруживается не только мотив прибытия «в гости к Богу», но и еще один важный для поэтического контекста «Коней» топос: «Передо мной уже раскрылась бездна»². Разделаться с Э. Ростаном, как автором произведения, оказавшегося в случайной (или придуманной нами) перекличке с «Конями» В. Высоцкого (для облегчения конструкции), увы, не получается еще и в виду состоявшейся творческой встречи поэта с французским неоромантиком: в 1969 г. Высоцкий пробовался на роль Сирано в планируемом фильме Э. Рязанова, участвовал в репетициях³, а потому знание В. Высоцким текста пьесы Э. Ростана в классическом и наи-

¹ Режим доступа: http://vysotsky.km.ru/russ/page/phonogramm_01/0200--/0206/0_spisok.html. «Пара гнедых» спела В.С. Высоцкий после «Моей цыганской», а за «Парой гнедых» было записано исполнение им песни А.Н. Вертинского «Прощальный ужин». Александр Семёнович Пономарёв (1918-1973), известный футболист, заслуженный мастер спорта СССР и залуженный тренер СССР, в 1969-1970 гг. – старший тренер футбольной команды «Арагат».

² Ростан Э. Указ. соч. С. 371.

³ Рязанов Э.: И актер, и поэт. // Владимир Высоцкий в кино. Сост. И.И. Роговой. М., 1989. С. 75-77.

более распространенном переводе Т.Л. Щепкиной-Куперник представляется в высшей степени вероятным, если не очевидным.

К тому же фигура ростановского героя вполне оправдано проглядывает (пусть и не крупным планом) в ассоциативном ряду, возникающем в иных вышеупомянутых случаях интертекстуальности, – убитый Бабель и самоубийца Маяковский, за которыми различим и герой Ростана (поэт, благородный драчун и длинноносый урод, неудачник не только в жизни, но и в смерти: «Мне всё не удалось – и даже смерть моя!»¹), роль которого Высоцкий с такой заинтересованностью (судя по воспоминаниям Э. Рязанова) «примерял» на себя... Все эти: цитация (Бабель²), реминисценции (Маяковский, Ростан) – так определим рассматриваемые проявления интертекстуальности – одного рода. Все они говорят о судьбе творческой личности. О трагической судьбе художника, в которой жизнь-к-смерти оказывается необходимым условием творчества, а творчество – её единственным оправданием «перед Ним». К тому же эта тема получает в «Конях привередливых» дополнительные возможности реализации благодаря развернутой аллюзорно-подтекстовой связи с пушкинским комплексом. Ведь текст «Коней привередливых» наполнен и многочисленными пушкинскими аллюзиями, из которых ниже назовем важнейшие³.

На «пушкинскую» тему в «Конях привередливых» ученые обратили внимание давно. «Вспоминовение» строк из драматической сцены А.С. Пушкина «Пир во время чумы» (1830) «Есть упоение в бою, // И бездны мрачной на краю»⁴ применительно к «Коням привередливым» В. Высоцкого в сочетании с упоминанием «гибельного восторга» (понимаемого как аналог «упоения в бою» с учетом бабелевского претекста или даже без его учета) стало едва ли не общим местом высоковедения, например: «Тема гибельного восторга имеет свою традицию. Вспомним пушкинское "Есть упоение в бою // и мрачной бездны на краю..."»⁵. Или: «Движение лирического героя по-над пропастью проникнуто пушкинским пафосом

¹ Ростан Э. Указ. соч. С. 381. Сирано погибает в результате несчастного случая, подстроенного его недругами.

² Обратим внимание на то, что в случае с И. Бабелем актуализируется «конская», точнее «конармейская» тема.

³ Подробнее см. в вышеупомянутой работе А.В. Скобелева «Пушкинские аллюзии в лирике В.С. Высоцкого (на материале «Коней привередливых»).

⁴ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в десяти томах. М.-Л., 1949. Т. 5. С. 419.

⁵ Македонов А.В. Владимир Высоцкий и его кони привередливые. Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. II. М., 1998. С. 295. Возможно, А.В. Македонов первым и отметил данную перекличку (цитируемая работа была создана не позднее весны 1991 года).

гибельного восторга ("есть упоение в бою и мрачной бездны на краю...")¹. И опять: «...Всплыло в памяти нервное место из Бабеля... Помножилось оно на пушкинское "мрачной бездны на краю" – и получилась явственная, и притом отчаянная, картина...»².

Прежде всего установим, что явное и точное, т.е. *лексическое*, совпадение текста «Коней» с пушкинским текстом мы можем обнаружить лишь в следующих словах и словосочетаниях: «на краю» (повторяемое в финале рефрена 3 раза) и «по краю» в первой строке; кроме того, в обоих текстах упоминается «ураган»; наверное, еще может быть ассоциация «ветер пью» с «И девы-розы пьем дыханье» (5, 356). Заметим далее, что ни о какой «бездне мрачной» или даже «мрачной бездне» у Высоцкого не говорится. Однако особое внимание обратим на то, что и сам топос «бездны на краю» совершенно не является эксклюзивно-пушкинским и, возможно, вообще не был воспринят В. Высоцким непосредственно из песни Председателя: этот же образ присутствует, например, в стихотворении Г.Р. Державина («На смерть князя Мещерского», 1779): «Скользим мы бездны на краю, // В которую стремглав свалимся»; или в «Дон Жуане» Дж.Г. Байрона в переводе Т. Гнедич («И часто, стоя бездны на краю, // Все в невиновность веруем свою!»)³, впервые опубликованном в 1959 г. и, возможно, ориентированным на уже имеющуюся в русской поэзии традицию.

Если же «бездну» рассматривать более широко, как вариант «обрыва», «пропасти», то схожих образных ситуаций можно вспомнить еще больше, вплоть до романа Дж. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» (1951, пер. Р. Райт-Ковалёвой)⁴ или фольклорной (блатной) песни, исполнявшейся молодым В. Высоцким: «Приморили, ВОХРы, приморили, // Загубили волюшку мою... // Воронье кудри поседели, // Я у края пропасти стою» (отмечено А.Е. Крыловым и А.В. Кулагиным). А строки Б. Окуджавы из стихотворения «Есть муки у огня» (опубликовано в сборнике «По дороге к Тинатин» Тбилиси, 1964) выглядят едва ли не как превентивный спор с В. Высоцким: «И можно гнать коня, беснуясь над обрывом, но можно быть счастливым, и голову склоня»... Кстати сказать, знание этого четверостишия могло проявиться и в позднем стихо-

¹ *Одинцова С. М.* Указ. соч. С. 370.

² *Новиков В.И.* Высоцкий. М., 2002. С. 165. Интересная закономерность: все упомянутые исследователи почему-то допускают одинаковую ошибку при цитировании А.С. Пушкина в упоминании «мрачной бездны» вместо пушкинской «бездны мрачной».

³ *Байрон Дж.Г.* Собр. соч. в 4-х томах. Т. I. М., 1981. С. 82.

⁴ Эта переключка впервые была отмечена в комментариях А.Е. Крылова и А.В. Кулагина.

творении В. Высоцкого («Две просьбы», 1980): «...Широкий тракт, холст, друга да коня; // Прошу покорно, голову склоня...».

Думается, что рассматриваемая пушкинская аллюзия («бездна мрачная»), традиционно выявляемая в первом четверостишии «Коней», актуализируется не непосредственно, а именно через цитацию рассказа И. Бабеля. Высоцкому важен «гибельный восторг», т.е. восторг самостояния лицом к лицу с надвигающейся смертью, предельного напряжения и осознания меры всех душевных сил перед явленной внутреннему зору реальностью бездны – «зевающей пустоты», как выражались древние. Во многих произведениях Высоцкий «нащупывал» это ощущение, когда «под ложечкой сосет от близости развязки», у Бабеля же он встретил точный, ёмкий концепт этой, столь важной для его поэтического мироощущения, грани бытия.

«Кони привередливые» сопоставлялись и с другим произведением А.С. Пушкина (работа болгарского литературоведа Тани Галчевой «"Телега жизни" А.С. Пушкина и "Кони привередливые" В.С. Высоцкого как два типа поэтического мышления»)¹. По мнению исследователя, схождение этих двух текстов включает в себя мотив движения на лошадях в область смерти и попытки ездовых повлиять на скорость этого перемещения, хотя «время гонит лошадей». Однако сани, мчащие героя Высоцкого, дают основания для соотнесения их не только с «телегой жизни», но и с «телегой смерти», а она присутствует в том же «Пире во время чумы»², – что дополняет и усиливает аллюзорные отношения с творчеством А.С. Пушкиным.

О «вполне очевидном» пушкинском слое «Коней привередливых» писал и С.Н. Пяткин, усматривающий в ключевых словесно-образных темах «Коней привередливых» поэтически опосредованную переключку с «Бесами» А.С. Пушкина³.

¹ Мир Высоцкого: Исследования и материалы. / Вып. I. М., 1997. С. 292-306. Впервые опубликовано в журнале Литературна мисъл 1989. № 10 (София).

² «В ней // Лежали мертвые – и лепетали // Ужасную, неведомую речь...» (отмечено Л.Г. Кихней и Т.В. Сафаровой). – Указ. соч. С. 355.

³ См.: *Пяткин С.Н.* «Кони снова понеслись...» О возможном мифомотиве в «Бесах» А.С. Пушкина // Пушкин на пороге XXI века: провинциальный контекст. Вып. 7. Арзамас, 2005. С. 163-178.

Заметим, что и собственно «злые ангелы», признаком которых становятся их «злые голоса», присутствуют в истории культуры, будучи элементом раннехристианских представлений, сохранившихся в фольклоре и в литературных произведениях, на фольклор ориентированных: в «Толковом словаре русского языка» С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой, например, зафиксированы словосочетания «Белый ангел (добрый), «Черный ангел» (злой).

Кроме того, «путь к последнему приюту», тот путь, по которому быстро мчатся сани, влекомые «конями привередливыми» – не только *зимний*, но и именно *утренний*, как нам представляется, тоже несет в себе отчетливые и вполне конкретные пушкинские аллюзии. Во-первых, вспоминаются строки из шестой главы «Евгения Онегина», завершающие сцену *утренней* дуэли: «Дохла буря, цвет прекрасный // Увял на утренней заре... // Зарецкий бережно кладет // На сани труп оледенелый; // Домой везет он страшный клад. // Почуя мертвого, храпят // И бьются кони, пеной белой // Стальные мочат удила, // И полетели как стрела»¹. Кроме того, в аллюзорно-ассоциативной связи не может не вспомниться и общеизвестная история похорон самого А.С. Пушкина, гроб с телом которого был спешно отправлен из Петербурга на перекладных с особой подорожной, предусматривающей максимально быструю доставку покойного под жандармским присмотром к его «последнему приюту» в Святогорском монастыре («...Какой-то Пушкин убит – и его мчат на почтовых в рогоже и соломе, прости Господи, как собаку!»²). В таком случае «тугая плеть», «кнут и плеть», которые появляются в тексте «Коней привередливых» после изначально упомянутой нагайки, вовсе не являются ее смысловыми синонимами или аналогами. Может быть, они – атрибуты власти, стремящейся ускорить бег коней, влекущих поэта к его «последнему приюту»? Ведь это чувство было хорошо знакомо В. Высоцкому («Мне дуют в спину, гонят к краю» и мн. др.) Вспомним, что кнут и плеть вскоре будут востребованы в качестве «карательных» образов и в другом произведении В. Высоцкого («Разбойничья», 1975). Если это так, то мы обнаруживаем еще одну грань в символической семантике

Согласно этим представлениям, каждый христианин после крещения получает от Господа доброго ангела (хранителя) который оберегает его от всего дурного и наставляет на добрые дела, и – злого ангела (искусителя, т.е. *беса* из более поздних представлений), который, напротив, склоняет человека к греху и радостно фиксирует дурные поступки. После смерти подопечного добрый и злой ангел выясняют, кому из них был более подвержен человек в своей жизни и таким образом подводят итог его земного пути. Злой и Добрые ангелы изображены, например, в пьесе К. Марло «Трагическая история доктора Фауста» (создана в конце 1580-х – начале 1590-х гг.). Подобные представления о Добром и Злом ангелах в западноевропейском культурном сознании жили долго, – см., например, Ч. Диккенс, «Жизнь Дэвида Копперфилда, рассказанная им самим» (Глава XXV, Добрый и злой ангелы), или – в ироничной прозе Г. Гейне («Лукские воды», Глава X).

¹ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 5. Л., 1978. С. 116.

² Вересаев В.В. Пушкин в жизни. М., 1984. С. 629. Жизнь, посмертная история А.С. Пушкина тоже есть *текст*, причем текст в значительной степени легендарно-мифологический, почему они и могут быть привлечены в качестве таковых для рассмотрения интересующего нас вопроса.

стихотворения, и вопрос о «цирковом номере» даже в плане самого прямого «прямопонимания» снимается.

И не отразилось ли в словах автора «Коней привередливых» – «Что-то воздуха мне мало...» – известное высказывание А. Блока о том, что Пушкина «убило отсутствие воздуха»¹, а вовсе не пуля Дантеса? И, наконец, еще одна пушкинская аллюзия, как нам представляется, присутствует в той строке произведения В.С. Высоцкого, которая и начинает «смертельную» тему: «Сгину я – меня *пушинкой* ураган сметет с ладони» – в виде анаграммы, в которой угадывается фамилия А.С. Пушкина².

Многочисленность пушкинских аллюзий, их взаимное сочетание создают подобие той «критической массы» ассоциаций, которая привносит в текст скрытый, но чрезвычайно важный смысловой пласт, органично взаимодействующий с иными интертекстуальными компонентами «Коней привередливых». Ведь, в конечном итоге, лирический субъект «Коней привередливых» соотносит себя не только с Бабелем, Маяковским и с героем Ростана, но и с Пушкиным, «поэтом поэтов», если воспользоваться формулировкой В. Высоцкого, что, видимо, могло (должно было) тактично и корректно реализоваться только в «латентном» виде, с помощью вышеприведенных аллюзий.

А если мы вспомним, что «Кони привередливые» создавались как раз в то время, когда в Театре на Таганке шла работа над постановкой будущего спектакля о Пушкине («Товарищ, верь!»), то и обилие этих аллюзий, наверное, не покажется нам странным. Тем более, что сценическое решение спектакля основывалось на использовании «возков» как главного элемента оформления, что опять-таки могло отозваться-аукнуться в «Конях привередливых», наряду с занавесом из «Гамлета», который «сметает» персонажей с ладони сцены.

Напоследок следует остановиться еще на одном мотиве «Коней привередливых», имеющем весьма своеобразную интертекстуальную составляющую. Мы имеем в виду мотив «торможения», достаточно редкий в русской поэтической традиции («И какой же русский не любит быстрой езды?»)³ – все «наши» обычно подгоняют и

¹ Блок А.А. Искусство и революция. М., 1979. С. 355.

² Отметим также, что игра с воображаемой пушинкой, якобы находящейся на ладони, – классический актерский этюд, почти наверняка известный В. Высоцкому с юности.

³ Исследователи справедливо отмечали возможную связь «Коней привередливых» с гоголевской «птицей-тройкой» из финала первого тома «Мертвых душ» (*Pfandl H.*

лошадей, и ямщиков-извозчиков, и шоферов-водителей. Иные примеры немногочисленны, но тем более значимы.

Одним из претекстов, лежащим, что называется, на поверхности, для произведения В. Высоцкого с большой вероятностью может быть назван романс «Ямщик, не гони лошадей...» (слова Н. Риттера, музыка Я. Фельдмана, 1915 г.). А.С. Подболотов свидетельствует, что на рубеже 1960-х-1970-х годов это был для Высоцкого «один из самых любимых» русских романсов; даже сама песня Высоцкого автором воспоминаний видится через призму этого романса: «"Кони привередливые" – это совершенно четко, – "Ямщик не гони лошадей"»¹. Однако, в этом романсе реализован мотив замедления движения, но нет мотива ускорения: лирический субъект, обращающийся к ямщику, просит «не гнать», потому что, в сущности, ощущает жизнь оконченной, – «некуда больше спешить».

Возможно, В. Высоцкий учитывает и песню Б. Окуджавы «Из окон корочкой несет поджаристой...» (1958): «Ах, Надя, брось коней кнутом нащелкивать, // попрдержи-ка их, поговорим! // (...) // Куда же гонишь ты своих коней! // Но кони в сумерках колышут гривами»²... В этой песне сошлись и встретились в единовременности мотивы ускорения и замедления жизни-езды, но они разведены субъектно: попрдержать коней просит носитель речи, мечтающий о счастье с Наденькой, а она гонит «своих коней»³.

Несомненно, имеет смысл вспомнить пушкинскую же «Телегу жизни», в которой интересующая нас контрверза развернута во времени, метафорически представлена дневным циклом: (утром – «Пошел, ебёна мать!», а потом – «Потише, дуралей») – «а время гонит лошадей». Здесь скорость жизни не зависит от человека, но вначале (утром) ему хочется ускориться, а к вечеру – двигаться по-медленнее. Т. Галчева точно заметила, что «модель времени в «Конях привередливых» переключается с моделью времени в «Телеге жизни» таким образом, что строго выстроенное стихотворение

Textbeziehungen im dichterischen Werk Vladimir Vysockijs. München, 1993. S. 27) и тройкой же из «Записок сумасшедшего» (*Томенчук Л.Я.* Указ. соч. С. 58).

¹ См.: Живая жизнь: штрихи к биографии Владимира Высоцкого [кн. 3] М., 1992. С. 109, 112. Этот же романс аукнулся в раннем тексте В. Высоцкого (Позабыв про дела и тревоги)... (1961 или 1962), указано Х. Пфандлем (Текстовые связи в поэтическом творчестве Владимира Высоцкого // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. I. М., 1997. С. 237-238). Соответственно, в «Конях» отзывается сам романс, а не крылатое выражение «Ямщик, не гони лошадей!», к нему восходящее (см.: Шулежкова С.Г. Крылатые выражения В. Высоцкого // Мир Высоцкого. Вып. III. Т. 2. М., 1999. С. 221).

² Булат Окуджава. Чаепитие на Арбате. Стихи разных лет. М., 1996. С. 52.

³ Фрагмент этой песни был «процитирован» в фильме «Короткие встречи» (1967) В. Высоцким, сыгравшим в нем главную мужскую роль.

Пушкина мы видим как бы в кривом зеркале»¹. Действительно, у Высоцкого слова «Помедленнее, кони» появляются с самого начала движения («стегаю, погоняю»), а будущее «утро» связывается со смертью. Эта противоречивая единовременность действий героя была хорошо объяснена Н.А. Крымовой: «выражено состояние, знакомое каждому, кто хоть на мгновение понял, что существует предел жизни и очень мало времени нам отпущено». Но в tomto и дело, что погоняющий коней и умоляющий их «вскачь не лететь» – один и тот же лирический субъект, с «гибельным восторгом» сознающий, что сам он неотвратимо и стремительно гонит своих коней «в гости к Богу» и... не может иначе. Уже не отвлеченное пушкинское размышление о том, как меняется с возрастом отношение человека к жизни и смерти, а осознание трагической и неизменной закономерности конкретной личной судьбы рождает острейшее лирическое переживание: отчаянное желание что-то изменить, поправить, хотя бы «постоять на краю», и – катарсический восторг от того, что все так непоправимо, что «путь один, всего один» и что «выбора по счастью не дано», что, наконец, «мы лучше верной смертью оживем», – многократным эхом откликается поэзия Высоцкого этому чувству и всегда мысль приходит к одному и тому же результату, в котором на пределе, в последнее мгновение, мольба, сменившая уговоры в обращении к коням («Умоляю вас вскачь не лететь! / Но...»), приоткрывает еще один, также предельный, претекст – евангельское Моление о Чаше (ср.: «Если все-таки чашу испить мне судьба», и пастернаковское, вошедшее в духовную плоть Гамлета Высоцкого: «Если только можно, авва отче, // Чашу эту мимо пронеси. // Но <...> неотвратим конец пути»²).

Кони привередливые ведь тоже случаем ли «попались», или высшей волей назначены, и седоку тем самым определена судьба «до последней черты, до креста» гнать их нещадно, а тем самым и себя не щадить. Потому что и сам он себе не принадлежит, ибо легло на него его предназначение, счастье ли оно великое или равновеликое несчастье, и не исполнить его он не может («А мне удел от Бога дан»)...

Так образ коней оказывается эмблематической объективацией смысла, по сути, единственного в этом произведении слова с прямым значением – Я, лирического сознания, ищущего самоопределения в культурно-историческом пространстве-времени среди своих современников-соотечественников, к которым, собственно, и

¹ Галчева Т. Указ. соч. С. 304.

² Пастернак Б.Л. Избранное в двух томах. Т. I. М., 1985. С. 390.

обращено его поэтическое призвание. Да и не только среди них, и не только к ним...

* * *

По мысли В. Македонова, «кони привередливые» «...символизируют и полет Пегаса, творческого начала поэзии, неудержимого и *привередливого*¹, хотя и подгоняемого самим поэтом. Могут иметь и другие смыслы, корни которых уходят далеко в традиции русской литературы, поэзии, фольклора, мифологии. (...) Вместе с тем этот символический бег по краю пропасти обладает всей конкретностью какого-то исключительного, не совсем понятного, но и в бытовой реальности возможного бега, со своим временем и местом, обстановкой, мыслимыми переживаниями одного неповторимого я»². Действительно, «Кони привередливые» – текст о жизни поэта, его судьбе и творчестве. Это и реальный «бег» его «жизни короткой», смысл которого поэт и стремится запечатлеть в образах, несущих мощный интертекстуальный потенциал. Тот потенциал, который выводит интертекстуальные связи не только далеко за пределы «жанрового канона» ямщицких песен, русско-цыганских романсов и классической поэзии, но и включает в свое смысловое поле многие иные (в том числе и внелитературные) связи и ассоциации.

Общая «культурность», «книжность» поэзии В. Высоцкого им не декларировалась, даже, может быть, сознательно пряталась. Однако «Кони привередливые», будучи одним из наиболее репрезентативных произведений В. Высоцкого, несут в себе черты всего его творчества и творческой манеры, предусматривающей, как видим, постоянное и продуктивное обращение к опыту предшествующей культуры, к ее традициям и образам, следуя за которыми или, по крайней мере, учитывая которые, поэт формирует свой собственный художественный мир и находит собственное Слово.

¹ Невольно вспоминается «поэзия – пресволочнейшая штукавина» В. Маяковского.

² Ср. схожие наблюдения иных авторов: «Ключевые образы «Коней привередливых» <...> глубоко символичны, а в совокупности все они выстраиваются в драматически напряженную картину жизни поэта» (Л.Г. Кихней, Т.В. Сафарова. Указ. соч. С. 352); «Кони – это, конечно, дар, данный герою судьбой. И несет он его не из жизни в смерть, а по жизни. Земной путь приводит к последнему приюту. Душа встречается с Богом. К нему и в самом деле опозданий не бывает. А в гости – потому что есть не только душа и тело, есть еще Песня. Она продолжает жить. Художник живет в своих творениях и после смерти»... (Томенчук Л.Я. Указ. соч. С. 71).

УДК
С.В. Свиридов
(Калининград)

ЛИСТЬЯ ТРАВЫ ЗАБВЕНЬЯ

*Играй же на разрыв аорты,
С кошачьей головой во рту!
Три черта было, ты – четвертый,
Последний, чудный черт в цветку!*¹

Разрыв аорты... Этот образ Высоцкий использовал дважды: в песнях «Спасите наши души» 1967 года и «Я уехал в Магадан» 1968-го. Приведенные выше стихи О. Мандельштама «За Паганини длиннопалым...» – вероятный источник образа. Они были впервые опубликованы под заглавием «Скрипачка» в 1966 году в первом номере журнала «Подъем» и к лету 1967-го уже широко разошлись. Впрочем, есть все основания думать, что разошлись они еще раньше по путям «самиздата» – вспомним, как друзья А. Гинзбург (будущий Галич) и Ю. Нагибин соревнуются в знании нигде не печатанных стихов Мандельштама еще до конца войны². Если учесть возможности бесцензурного чтения, то Высоцкий мог знать и другой текст, в котором Мандельштам использовал это тяжелое слово с красивой гласно-сонорной акустикой:

Напрягаются кровью аорты,
И бежит по рядам шепотком:
– Я рожден в девяносто четвертом...
– Я рожден в девяносто втором...³

– из «Стихов о неизвестном солдате»; грамматически это даже ближе к стиху Высоцкого «И рвутся аорты»⁴, чем пример из «Скрипачки».

Но внешнее сходство бывает обманчиво. Далеко не всегда похожий предшествующий текст является непосредственным интер-

© Свиридов С.В., 2009

¹ Мандельштам О.Э. Полное собр. стихотворений. СПб., 1997. С. 248. (Новая биб-ка поэта).

² См.: Нагибин Ю. О Галиче – что помнится // Галич А. Генеральная репетиция. М., 1991. С. 497. Упоминаются стихи «Я пью за военные астры...» (первая публикация 1961) и «Мой шегол, я голову закину...» (1963).

³ Мандельштам О.Э. Указ. соч. С. 275.

⁴ Кроме особо оговоренных случаев, произведения Высоцкого цит. по изд.: Высоцкий В.С. Сочинения: В 2 т. 9-е изд., испр. Екатеринбург, 1997.

текстуальным источником. При установлении последнего нельзя обходить даже мелочные нестыковки и сомнения. В нашем случае они есть: Высоцкий, в отличие от Галича, не проявлял повышенного интереса к творчеству Мандельштама, надежных мандельштамовских следов в его поэзии практически нет.

Но тогда, может быть, какая-то особая причина обратила взгляд певца к «Скрипачке»? Вопрос уместный. Ведь уже отмечалось, что тексты литературы и культуры Высоцкий часто воспринимал при посредстве некоей «фокусирующей среды». Это могли быть спектакли Таганки и роли Высоцкого в них, или шумиха, связанная с юбилеями, или путешествия Высоцкого по стране...¹ Добавим, «фокусирующая среда» сама насыщена культурными кодами, поэтому является интерпретирующей. Она доставляет Высоцкому текст в сервированном для восприятия виде. А если эта среда театральная – то именно для активно творческого восприятия, освоения, присвоения и деятельной интерпретации.

Рассуждая таким образом, мы вспомним, что приведенное в начале статьи четверостишие – не только часть мандельштамовского стихотворения. Это еще и взволнованный, красивый, западающий в память финал «Травы забвенья» Валентина Катаева (444)².

Разрыв аорты – один из образных лейтмотивов этой книги. Сегодня о ней подзабыли, она значится даже не в каждой вузовской программе, но во времена Высоцкого – «Трава забвенья» входила в читательский минимум любого интеллигента, претендующего на умственную независимость и эстетический нонконформизм. И уж конечно, она была интеллектуальным «хитом» того сезона, когда увидела свет. А случилось это в 1967-м году, в 3-ем номере «Нового мира», то есть за несколько месяцев до создания песни «Спасите наши души».

Однако почему Высоцкий должен был обязательно ее прочесть? Да, «Новый мир» (тогда еще с Твардовским) был нарасхват. Но было ли у актера время читать журнальные новинки, даже самые громкие? Или, может, мы должны вспомнить еще какое-то обстоятельство, которое сфокусировало внимание Высоцкого на «Траве забвенья» весной 1967 года?

¹ См.: Кулагин А.В. Поэзия В.С. Высоцкого: Твор. эволюция. М., 1997. С. 154; Канрцова М.Н. Влияние профессии актера на мироощущение и литературное творчество В. Высоцкого // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. М., 2001. Вып. V. С. 402–405.

² Ссылки на «Траву забвенья» приводятся в тексте по изд.: Катаев В.П. Собрание соч.: В 10 т. М., 1984. Т. 6.

Вспоминать придется недолго. Это обстоятельство – роль Маяковского в спектакле «Послушайте!», который как раз весной проходил цензурные фильтры и последние прогоны. Премьера состоялась 16 мая 1967 года. Все пять исполнителей главной роли (Высоцкий, В. Золотухин, В. Насонов, В. Смехов, Б. Хмельницкий) играли именно «шестидесятнического» Маяковского – «живого, а не мумию», гениального, мощного, но и лиричного, ранимого¹. Именно так он изображен в мовистской повести Катаева. Наверняка Любимов рекомендовал актерам прочитать «Траву забвенья» еще до премьеры.

Косвенным доказательством этого может служить запись в дневнике В. Золотухина от 9 июля 1967: «Ангель – совесть моя творческая» (имеется в виду Гутьеррес)². Выражение, конечно, пространное. Но у Катаева оно встречается в совершенно аналогичном смысле и контексте: «Блок был совестью Маяковского» (386). Фраза составляет отдельный абзац и отбита пробелами (все помнят, как писал Катаев). Поэтому звучит как афоризм и хорошо запоминается.

После первых показов «Послушайте!» и закрытия театрального сезона Высоцкий отправляется на съемки «Интервенции» в Одессу. Одесса – город Катаева и город «Травы забвенья» (ее первых частей). Более того, Одесса «Интервенции» – ключевой хронотоп «Травы забвенья». Не только в связи с Буниным и ученичеством Катаева, но и в связи с революционной юностью автора и с сюжетом о «девушке из партшколы» Клавдии Зарембе, который для Катаева становится символическим абсолютом трагедии – и жизненной, и литературной, так как автор «Травы» переживает неспособность сделать книгу из судьбы Клавдии: «Нужно было писать... "на разрыв аорты". А я еще к этому был не готов» (375). Эту книгу Катаев создаст только в 1979 году («Уже написан "Вертер"»), она окажется не такой, какой некогда представлялась, но пока, в Одессе 1967-го, сюжетные ассоциации «Интервенции» должны были возвращать Высоцкого к «Траве забвенья». Не удивительно, что в эту пору она и начинает прорастать в текстах Высоцкого.

Между 12 июля и 9 августа написаны слова «И рвутся аорты...». Связь этого образа с начальным претекстом сильнее ощущается в песне «Я уехал в Магадан». Здесь Высоцкий повторил не только сам образ, но и звуковое сближение слов «аорта» «черт».

¹ См: Владимир Высоцкий: эпизоды творческой судьбы / Сост. и подгот. материала Б. Акимова, О. Терентьева // Студен. меридиан. 1990. № 7. С. 36–37; Кузнецова Е.И. Высоцкий в театральной критике // Мир Высоцкого. М., 2000. Вып. IV. С. 78–80.

² Золотухин В. Секрет Высоцкого: Дневниковая повесть. М., 2002. С. 17.

Мы не хотим сказать, что всем хорошим в себе Высоцкий обязан Катаеву. Но «Травы забвенья», прочитанная вовремя, была в числе импульсов, направляющих Высоцкого к его зрелой эстетике и поэтике.

Вот первая страница «Травы забвенья»:

«Я... обнаружил у себя способность перевоплощения не только в самых разных людей, но также в животных, растения, камни, предметы домашнего обихода, даже в абстрактные понятия» (245).

Ну да, Высоцкий мог и даже должен бы додуматься до таких ролевых метаморфоз без помощи Катаева, ведь перевоплощение – основа актерской профессии и прием актерской школы. И все-таки, факты упрямы. Первая песня «в роли» технического объекта «Як-истребитель» написана в 1968 году, «Песня о двух красивых автомобилях» – тоже в 1968-м, «Бег иноходца» – в 1970-м, «Баллада о брошенном корабле» – в 1971-м.

Кстати, почти все эти вещи находятся в поле влияния Маяковского. Не раз отмечалось, что в «маяковском интертексте» у Высоцкого выделяется тема очеловеченных кораблей, решенная в любовном ключе: «Всему на свете выходят сроки...»; «Жили-были на море...»; «Баллада о брошенном корабле» плюс «Баллада о двух красивых автомобилях» с влюбленными автомашинами¹. Так вот, всё это – восприятие Маяковского, характерное для одессита Катаева. Маяковский даже вводится в текст «Травы забвенья» через слова «В ушах оглохших пароходов горели серьги якорей!» Уже в одной этой фразе налицо весь эрос и вся мелодрама техники. И далее автор «Травы» рисует Маяковского на фоне моря, принадлежащим морю, похожим на море. Даже когда «поэт-трибун» цитирует Блока, то не «Двенадцать», а стихотворение «Ты помнишь, в нашей бухте сонной...» Океан в характеристике Маяковского служит символом святого вдохновения и гениальности, которые противостоят суете сует литературной жизни, всех этих редакций, собраний, ЛЕ-Фов – «краю для посредственностей»:

Он... на один миг как бы перевоплотился в загорелого французского матроса в шапочке с красным помпоном. (387)

«Океан – дело воображения, – писал он где-то. – И на море не видно берегов, и на море волны больше, чем нужны в домашнем

М., 1997. Вып. I. С. 123). См. также: *Хазангеров Г.Г.* Две черты поэтики Владимира Высоцкого // Мир Высоцкого. М., 1998. Вып. II. С. 106; *Моклиця М.В.* Высоцкий – экспрессионист // Мир Высоцкого. М., 1999. Вып. III. Ч. I. С. 45.

¹ См.: *Новиков В.И.* Владимир Маяковский и Владимир Высоцкий // Знамя. 1993. № 7; *Кулагин А.В.* Указ. соч.; *Жукова Е.И.* Образы техники в поэзии Маяковского и Высоцкого // Традиции русской классики XX века и современность: Материалы науч. конф. 14–15 ноября 2002 г. М., 2002. С. 234–237.

обиходе, и на море не знаешь, что под тобой» <...> Гениально просто, но именно в этом и заключается самая суть поэзии. (388)

Реплики Яншина... не могли вывести Маяковского из того странного лунатического состояния, в которое он как бы погружался всё глубже и глубже, лишь изредка приходя в себя – всплывая на поверхность... (416)

Самые важные события... навсегда остаются лежать в страшной глубине на дне памяти, как потонувшие корабли, обрастая от килля до мачт фантастическими ракушками вымыслов. (416)

Спектакль «Послушайте!» говорил не только о революции, войне, любви и искусстве, как значилось в его подзаголовке, но и «о тяжести бытия в поэзии, в искусстве вообще», об отношениях художника и власти¹, что ясно читалось между его литованных строк. Маяковский как трагическая фигура, стоящая между миром кораблей и миром заседаний, становится общим знаменателем спектакля и книги и незаметно входит в поэтический язык Высоцкого, формируя знаковую связь моря, корабля, олицетворения и высоких свобод – чувства, творчества, жизни. Проецируясь в художественный текст, этот комплекс несет с собой ощутимый «дух Маяковского».

В эстетическом плане новая проза Катаева давала пример совершенной, легкой свободы (ореол, неотделимый от воспоминаний Катаева об одесском детстве и юности), – свободы не только от официозных канонов, но и от внутреннего канона – подсознательных установок «как можно» и «как нельзя» писать. «“Интеллектуальное ‘наплеватьство’ на всеобщее мнение: самая редкая смелость, какую я когда-либо встречал, и, только обладая этим даром, можно создать оригинальные вещи...” Нет, нет, успокойтесь, товарищи, это не я написал, а Гонкур!» (376). Мы уже говорим не о цитировании, подражании или стилизации. Просто мовизм был новым конструктивным принципом, который Катаев предложил всей литературе, и этот принцип был литературой принят – как альтернатива, как провокация, как раздражающая новация, выводящая словесность из состояния покоя и симметрии, толкающая к развитию. Литература как система услышала мовизм, и Высоцкий, будучи частью литературы, тоже должен был его услышать.

Итак, Валентину Катаеву по праву принадлежит страница в теме «Высоцкий и другие». То, что она еще не была открыта, говорит об ограниченности нашего взгляда на эту тему. Мы замкнуты, во-первых, в диахронии (много говорим о предшественниках Высоц-

¹ *Станцо В.* То был мой театр. М., 1996. С. 88. См. также: *Кузнецова Е.И.* Высоцкий в театральной критике // Мир Высоцкого. Вып. IV. С. 78.

кого и гораздо меньше – о современниках), во-вторых – в пантеоне великих имен, сближение Высоцкого с которыми кажется делом особой важности. Это взгляд, доставшийся нам в наследство от начальной поры высокоцведения, когда думалось, что параллели с Пушкиным или Есениным доказывают «настоящую литературность» Высоцкого. Но сейчас мы себе уже всё доказали, а доказывать догматикам бесполезно. Гораздо полезнее попытаться увидеть специфику и границы литературности Высоцкого, выяснить его место в органически цельном и движущемся контексте литературы. Здесь уместно вспомнить мысль Ю. Тынянова о том, что история литературы не бывает историей генералов, что на любом синхронном срезе это система, в которой важны все элементы, вплоть до малозаметных и даже «фоновых». Система, а не отдельный ее элемент есть субъект эволюции.

С другой стороны, когда мы все же находим нужным делить явления литературы на «большие» и «поменьше», то порой допускаем анахронизм в оценке их масштаба (системного положения). Нельзя рассматривать писателя, жившего хотя бы даже сорок лет назад, в системе наших современных представлений, оценок, приоритетов. Сегодня новаторство мовизма нам кажется периферийным и необязательным. Катаев, изобретающий в 60-е годы запоздалый личный вариант модернизма, видится стоящим в стороне от так называемых «магистральных путей» литературного развития, ведущих от авангарда 1920-х к постмодернизму 1980-х. Тем более что это было новаторство как бы официально разрешенное, совершаемое, когда уже прошла дискуссия о соцреализме и когда уже написан «Вертер» под названием «О реализме без берегов». Вдобавок, через 10 лет оно будет заслонено ужасной репутацией «Алмазного венца». В общем, мы не в восторге от революционера Катаева. Может, это даже справедливо. Но читателям 1967 г. так не казалось.

Всё это нельзя упускать из внимания, если мы хотим реконструировать реальное положение Высоцкого в непрерывной и подвижной семиосфере его времени.

УДК 882
М.А. Перепелкин
(Самара)

«СОБУТЫЛЬНИКИ СТИХА»: Н.И. ГЛАЗКОВ И В.С. ВЫСОЦКИЙ

Настоящая статья является первым опытом постановки вопроса о влиянии творчества Н. Глазкова на В. Высоцкого, о возможном косвенном диалоге этих поэтов.

Надо сказать, что постановка этой проблемы кажется более чем назревшей, так как в силу целого ряда обстоятельств, открывающихся в последние годы, по мере того, как творчество старшего из поэтов – Н. Глазкова со значительным опозданием приходит к современному читателю, становится все более ясно и несомненно, что фигура Н. Глазкова, окружавшие его мифы, его раннее – «самиздатовское» – творчество должны были находиться в поле зрения В. Высоцкого в те годы, когда происходило его формирование как художника и складывались его ведущие творческие принципы.

Переключек между Н. Глазковым и В. Высоцким так много, что трудно понять, как случилось, что на них до сих пор не обратили должного внимания ни исследователи В. Высоцкого, ни те, кто изучал и изучает Н. Глазкова. Имя В. Высоцкого оказалось даже не названным в недавно опубликованном первом обстоятельном труде о Н. Глазкове – книге И. Винокуровой «Всего лишь гений...»¹, где есть даже специальная глава о «последователях» поэта, к числу которых В. Высоцкий, безусловно, принадлежал, но в книге И. Винокуровой об этом нет ни слова. Объяснение этому, как мне представляется, может быть только одно – слишком явное сходство двух художников, взаимопроращение их поэтик и жизненных мифов, которые создавали они сами и создавало вокруг них ими созданное, написанное, сыгранное и т. д., – это сходство, исключаящее дистанцию, думается, и помешало писавшим о поэтах увидеть в одном продолжение другого. Иными словами, для того, чтобы констатировать хрестоматийное «Нет, я не Байрон, я другой...», следует суметь установить эту «дружность», выявить ее характер и черты, что не было сделано ни самими поэтами (а главным образом, конечно, младшим из них, занимающим здесь позицию определяющей стороны, вроде юного М. Лермонтова), ни их исследователями. Таким образом, еще раз подчеркнем это, надеемся, что данные раз-

мышления окажутся со временем только репликой в обширном разговоре под названием «Глазков и Высоцкий».

В качестве предмета для этой реплики были выбраны два текста, написанные с разницей примерно в десять лет, сходные тематически, что подчеркивается их названиями, и позволяющие, как нам представляется, обозначить некоторые наиболее замечательные черты близости и различий двух поэтических систем. Речь идет о стихотворении Н. Глазкова «Про чертей»¹ (1954) и о почти одноименной песне В. Высоцкого «Про черта»² (1965/66).

Прежде чем обратиться к каждому из этих текстов, скажем несколько слов об их авторах.

В 1954 г. тридцатипятилетний Н. Глазков вместе со всей страной вступал в новую эпоху, прекрасно, однако, понимая, что ее новизна вряд ли отразится каким-либо образом на его судьбе непечатаемого и непризнанного гения, принудительно-добровольно надевшего однажды маску юродивого и сроднившегося с ней. Безрезультатные попытки пробиться на печатные страницы с оригинальными стихами, не выполнявшими «социального заказа», постепенно убедили поэта в необходимости если не смириться, то раздвоиться – стать печатаемым «ремесленником», оставаясь, насколько удастся, самим собой.

В такой социально-исторической и биографической ситуации родилось стихотворение «Про чертей», не имеющее, естественно, ни малейшего отношения к социальному заказу и поэтому не вошедшее ни в первый. «не-самиздатовский» поэтический сборник Н. Глазкова³, увидевший свет через три года после написания стихотворения, в 1957-м, ни в один из других его прижизненных сборников.

Текст В. Высоцкого, как уже было сказано, увидел свет спустя десять с небольшим лет, зимой 1965–1966 гг. С осени 1964 г. В. Высоцкий работал в театре на Таганке, 4 ноября шестьдесят пятого участвовал в премьере «Павших и живых», а в середине ноября того же года оказался среди пациентов наркологического отделения психиатрической больницы, откуда в сопровождении врача он ездил на спектакли, в которых был занят.

Довольно ярким штрихом в картине сопутствующих написанию стихотворения-песни событий социально-исторического характера стал арест педагога В. Высоцкого по Школе-студии МХАТ А. Синявского в том же 1965-м г. О реакции В. Высоцкого на это событие

¹ Глазков Н. Хихимора. М., 2007. С. 188–189.

² Высоцкий В. Сочинения: В 2 т. Екатеринбург, 1994. Т. 1: Песни. С. 120–121.

³ Глазков Н. Моя эстрада. Калинин, 1957.

можно судить по его письму И. Кохановскому от 20 декабря этого года, которое заканчивается следующими словами: «Кстати, маленькая подробность. При обыске у него забрали все пленки с моими записями и еще кое с чем похлеще – с рассказами и так далее. Пока никаких репрессий не последовало, и слезки за собой не замечаю, хотя – надежды не теряю. Вот так, но – ничего, сейчас другие времена, другие методы, мы никого не боимся, и вообще, как сказал Хрущев, у нас нет политзаключенных»¹.

Первое, что бросается в глаза при чтении этих строк, – их шутовская бравада, заслоняющая собой обеспокоенность, внутреннее напряжение, чувство дискомфорта и т. п.: «...Надежды не теряю (на слезку – М.П.)... мы никого не боимся...». Правда, у этой несколько ребячливой шутовщины есть и другая сторона, тоже, в общем, довольно отчетливо различимая. Следует учитывать, что, во-первых, письмо В. Высоцкого и описываемые в нем события относятся ко времени, совсем недавно ставшему «вегетарианским», по определению Ахматовой, – минуло чуть больше десятилетия после смерти Сталина и менее десяти лет после известного доклада Н.С. Хрущева, так что «надежды» на слезку и все, что за ней могло последовать, и в самом деле терять не стоило. Второе обстоятельство было связано с тем, что, как сказала М.О. Чудакова, «с конца 1962-го начало подмораживать... кончилось хрущевское десятилетие, и будущее стало неясным»². Таким образом, двусмысленность ссылки на авторитет Хрущева и сказанных им слов в последнем абзаце следует помножить, как минимум, на два: с одной стороны, сказанное Хрущевым еще не есть истина (здесь, скорее всего, работает принятая в советском бытовом дискурсе привычка подвергать сомнению любые декларации власть имущих, как правило, действующие только в узких рамках официально провозглашенных догм и лозунгов и не простирающиеся в сферу «реального» положения дел), а с другой – даже остающееся пустой декларацией хрущевское высказывание на сегодняшний день опустело вдвойне, превратилось в историю вместе с отправленным в отставку его автором.

Первым пока на этом перечислении «интересных для истории» событий из жизни двух поэтов, и – прежде чем обратиться к самим, обратившим на себя наше внимание, текстам, остановимся еще на одном «биографическом» вопросе. Вопрос этот более чем закономерен: знал ли автор песни «Про черта» текст почти одно-

¹ Цит. по: Солдатенков П. Владимир Высоцкий. М.- Смоленск, 1999. С. 144–145.

² Чудакова М.О. Так ярый ток, оледенев... // Белинков А. Сдача и гибель советского интеллигента. Юрий Олеша. М., 1997. С. 6.

именного стихотворения своего современника и литературного предшественника?

С большей или меньшей уверенностью мы могли бы ответить только на часть этого вопроса: В. Высоцкий о Н. Глазкове, скорее всего, знал, и с какими-то его текстами, возможно, был знаком.

Наша уверенность в данном случае опирается на следующие основания.

Первое. Живя, как и Н. Глазков, в Москве, В. Высоцкий с конца пятидесятых годов, когда он вначале стал студентом театрального вуза, а затем работал в разных московских театрах, постоянно участвовал в так называемой культурной жизни столицы, общался с очень многими из тех, кто был знаком не только с парадной ее стороной, но и с другой – неофициальной. Трудно предположить, что среди знакомых В. Высоцкого в этот период не оказалось человека, который мог бы рассказать ему о Н. Глазкове, одной из самых ярких фигур андеграунда, принадлежащей к нему даже теперь, после состоявшегося «примирения» Н. Глазкова с системой и последовавшего за этим его официального признания.

Второе. В том же году, когда была написана песня «Про черта», на Таганке был поставлен спектакль «Павшие и живые», поэтическая композиция по стихам поэтов-фронтовиков, среди героев которой были и те, кто близко знал Н. Глазкова, общался с ним, в большей или в меньшей степени испытывал на себе его влияние («сколько мы у него воровали, // а всего мы не утянули»¹) – Б. Слуцкий, Д. Самойлов, А. Межиров, М. Кульчицкий. Знакомясь с их творчеством, пропуская его через себя, В. Высоцкий просто не мог обойти вниманием не воевавшего, но причастного и к войне, и к судьбам ее непосредственных участников, поэта – Н. Глазкова.

Наконец, третье. Как известно, в 1966 г. А. Тарковский завершил первый вариант фильма «Андрей Рублев», одну из эпизодических, но крайне значимых и заметных ролей в котором сыграл все тот же Н. Глазков. Известно также, что В. Высоцкий участвовал в пробах на роль Сотника в этом фильме² и, хотя в конечном счете так в нем и не снялся, но, вполне возможно, был в курсе важнейших событий, связанных со съемками фильма. В таком случае есть все основания думать, что слышал В. Высоцкий и об исполнителе роли Летающего мужика – поэте Николае Глазкове.

Таковы наиболее очевидные точки сближения, позволяющие говорить о хотя бы косвенном знакомстве В. Высоцкого с личностью

¹ Цит. по: Воспоминания о Николае Глазкове. М., 1989. С. 18.

² См. об этом подробнее: *Солдатенков П.* Указ. соч. С. 226–227.

Н. Глазкова и с его творчеством, а возможно – и о более тесных контактах поэтов друг с другом. Вместе с тем представляется почти несомненным, что при условии более пристального внимания исследователей В. Высоцкого и Н. Глазкова к интересующему нас вопросу откроются новые, гораздо более убедительные доводы и факты, благодаря которым станет возможным несколько скорректировать гипотетический тон прозвучавших выше и следующих далее рассуждений.

Обратимся к текстам.

В стихотворении Н. Глазкова – девять строф, каждая из которых представляет собой катрен с перекрестной рифмовкой.

По форме стихотворение выглядит как рассказ-исповедь лирического субъекта – сумасшедшего или алкоголика, или и то и другое вместе, – обращенный к некой не названной, но эксплицированной в тексте группе читателей-слушателей. Самим фактом своего молчаливого присутствия эта группа активно задействована в сюжетно-смысловой структуре текста, определяет его композицию, способы интонирования всего текста в целом и некоторых его ключевых фрагментов в частности.

Незримое присутствие адресатов высказывания-исповеди унавивается уже двумя первыми стихами первой строфы: «В чертей (вы – М.П.) хоть верьте, хоть не верьте – // Но я скажу вам не шутя». В дальнейшем прямых обращений к адресатам больше нет, но их присутствие не становится от этого менее явным. Оно ощущается и в парафрастических оборотах, приукрашивающих смысл довольно простых действий лирического субъекта и как бы делающих их легитимными в глазах других людей за счет псевдосерьезного преподнесения (например, «я пил живительную влагу, // Когда потребность ощущал» вместо «я напивался (пил), когда мне этого хотелось»), и в риторических построениях («Погибнуть? Умереть без смысла?»), и – просто в штампах, которые являются, с одной стороны, продуктом «маловысокохудожественного» сознания лирического «я» Н. Глазкова («идиота, зазубрившего лозунги начальства», как его метко охарактеризовала И. Винокурова¹), а с другой – апелляцией к такому же весьма нетребовательному сознанию присутствующих при рассказе «про чертей» слушателей (пример такого штампа – «из тьмы безграмотных веков»).

Таким образом, можно констатировать, что текст стихотворения Н. Глазкова включает в себя напряженное внимание к присутствию в нем адресатов, являющихся свидетелями монолога лирического я.

¹ *Винокурова И.* Указ. соч. С. 405.

Последнее прямо апеллирует к ним, строит свои высказывания с учетом их мнения и предполагаемой оценки, не вполне свободно от того, что о нем в результате подумают или скажут.

В самом монологе повествующего о являющихся к нему чертах лирического «я» можно выделить, с нашей точки зрения, два смысловых фрагмента, которые отличаются и событийно, и, что называется, по накалу чувств, которые владеют рассказывающим «про чертей» субъектом лирического сознания.

Первый фрагмент включает в себя строфы с первой до середины шестой, и героями его являются «черти мелкие». Лирическое «я» буднично-спокойно, почти бесстрастно, с сознанием собственной правоты и важности своего дела (т. е. «многодневного питья») описывает все стадии протекания белой горячки – не называя, естественно, происходящего с ним своим именем – от первого визита чертей, кричавших вначале «с подоконника» его фамилию, затем – расположившихся на кровати, и так – до их «барахтанья под одеялом». Рассказывая про мелких чертей, лирическое «я» остается, так сказать, мужественно-непреклонным и смотрящим прямо в лицо своеобразно понимаемой им правде: для него не является секретом, что черти стали являться «от многодневного питья», но вместе с тем, он и не думает классифицировать это их явление как свою собственную внутреннюю проблему, результат помутнения рассудка. Напротив, казалось бы здраво осознавая причину, уверенно ее называя, в дальнейшем лирический субъект проявляет такую же уверенность в борьбе с созданными им «ветряными мельницами».

Незаметно для самого себя герой производит подтасовку и, сохраняя видимость вменяемого и отдающего себе отчет о сущности происходящего, фактически, начиная со второй строфы, увлекается по пути псевдовменяемого описания галлюцинаций, которые являются результатом заболевания. Предельной точкой, где попытка интерпретировать бред логически достигает своей высшей отметки, становятся в сюжете стихотворения два первых стиха шестой строфы, где без видимых на то оснований лирический субъект вдруг прибегает к апелляции на свою принадлежность к поэтическому цеху: «Что черти мелкие поэтам?..». В результате рассказ о белой горячке неожиданно оказывается перекодифицированным в плоскость, где герой – не просто банальный алкоголик, но – избранный, творец, и происходящее с ним должно быть расценено почти в мистериальном плане.

Это неожиданное смещение ракурса и подготавливает следующий смысловой фрагмент, включающий в себя три с половиной

строфы – с середины шестой до конца стихотворения. Героем этого фрагмента является «сам Князь тьмы», «самый страшный бес».

Если сравнивать два фрагмента между собой, то следует остановиться на таком обстоятельстве. В первом фрагменте, как уже было отмечено, очевидный бред преподносится как нечто бредом не являющееся, – отсюда не сразу открывающийся, но, безусловно, наличествующий комический эффект, сопровождающий эту часть текста.

Во втором фрагменте картина иная. Если отвлечься от внешнего антуража, которым наполнен этот фрагмент, и попытаться ответить на вопрос, что, собственно, является его смысловым центром, то придется констатировать, что на этот раз речь идет не об относительно невинных галлюцинациях, а о совершенно отчетливом предчувствии смерти, – таком отчетливом, что становится не до смеха.

В результате данного смещения смысла меняется вся структура монолога лирического субъекта, его тон: если раньше своей вычурной серьезностью он контрастировал с бессмыслицей того, о чем рассказывалось, то теперь он кажется недостаточно серьезным, не соответствующим всей мере трагичности описываемой ситуации. Тем более «легковесным» представляется вывод, который лирическое «я» делает из только что рассказанной леденящей душу истории – «я водку не употребляю, // А пью вино или коньяк». Кажется, что и здесь лирический субъект не перестает паясничать и «хохмить». Но если раньше он делал это с серьезной миной, говоря о пустяках, то теперь – дурачится, касаясь тех вещей, которые вовсе не смешны.

Попробуем сделать некоторые предварительные выводы.

Во-первых, мы установили, что непременными участниками события высказывания, каким является монолог лирического субъекта, выступают молчаливые они («вы»), с напряженной оглядкой на которых последний строит всю свою «исповедь». Другими словами, «исповедуясь», лирическое «я» не перестает ощущать себя трибуном, оратором, произносит каждое слово с тем учетом, что это – слово публичное.

С предыдущим наблюдением связано второе установленное обстоятельство. Предназначенное для публичного произнесения, каждое слово этой псевдоисповеди оказывается не равным самому себе, а именно: все, что якобы произносится «не шутя», на деле представляет собой бред, шутку, паясничанье (первый смысловый фрагмент), и, напротив, там, где это паясничанье и пересмешничество становятся явными, заостряются внешними приемами, речь идет о весьма серьезных материях – об опыте предчувствия смерти.

Если попробовать объединить эти два наблюдения, речь, как нам кажется, должна идти примерно о следующем.

Внимание автора «Про чертей» сосредоточено, главным образом, на работе с читательским сознанием, и именно оно, а не сомнительные «черти», является главным героем данного стихотворения.

Предлагая читателю «невменяемый» монолог полусумасшедшего лирического я, поэт проверяет на вменяемость и адекватность того, кто этот монолог услышит. Возможно, одни из читателей (и таких среди современников поэта, привыкших к «правильной» поэзии, будет большинство) отмахнутся от пьяного бреда свихнувшегося «Глазкова», зато другие, *свои*, рассмотрят за кривляниями персонажа его однофамильца – подлинного Глазкова, человека-трагедию, прячущегося под личинами шута, пьяницы и т. п.¹

Переходим к тексту песни В. Высоцкого. Еще раз констатируем, что фактов, которые бы безусловно свидетельствовали о том, что ее автор был знаком с «Чертями» Н. Глазкова, нам пока обнаружить не удалось, – надеемся, что это дело будущего. Но это обстоятельство, во-первых, не мешает разговору о типологическом сходстве и различии таких явлений, как Глазком и В. Высоцкий, а во-вторых, не препятствует тому, чтобы была выдвинута гипотеза об имевшем место влиянии Н. Глазкова и его стихотворения на текст В. Высоцкого «Про черта».

Даже простое перечисление мотивов, общих для обоих текстов, говорит о том, что основания для такой гипотезы есть.

Кроме заголовков текстов и общей логики сюжетного развития (явление чертей/черта герою – взаимодействие героя и черта – исчезновение черта) это также ряд более частных мотивов. Например, в качестве причины появления чертей (черта) в обоих случаях называется запой. У В. Высоцкого эта причина обозначена прямо, без обиняков и околичностей, у Н. Глазкова – внешне просто, но в контексте других велеречивых конструкций лирического «я» – несколько более вычурно («от многодневного питья»).

И в одном, и в другом текстах возникновение черта (чертей) начинается с «голосов»: у Н. Глазкова черти кричат «с подоконника» его фамилию, у В. Высоцкого «звучат... по отчеству».

В обоих случаях фигурирует своеобразный «оберег», выступающий, правда, в разной модальности: у В. Высоцкого герой

¹ Заметим, что рассмотренное обращение Н. Глазкова к «чертовщине» было не единственным. О развитии этого мотива в его творчестве см.: *Перемышлев Е.* Николай Иванович Глазков – Великий Русский Гуманист и Путешественник // Октябрь. 1992. № 1. С. 199–200.

только обещает черту «перекреститься», заставляя его «слезть с плеча», а у Н. Глазкова – крестится, в результате чего «самый страшный бес исчез».

Отчасти совпадает и ассортимент выпитого: герой В. Высоцкого «коньяком напился вот уж как», и им же он угощает черта; герой другого стихотворения гостей/гостя ничем не потчует, а сам «пил живительную влагу», в роли которой, скорее всего, выступала все-таки водка, а не коньяк, поскольку употреблять ее герой отказывается как раз после визита к нему «Князя тьмы», и с этого момента «вино или коньяк» становятся его спутниками. Но, при разнице в ассортименте употребляемых накануне (и во время) неожиданного визита напитков, в текстовом плане разное оборачивается сходным: трижды упомянутый В. Высоцкий «коньяк» («...коньяком напился... брезговать не стал и коньяком... кончился коньяк...») до некоторой степени уравнивается единичным упоминанием у Н. Глазкова, но зато – в сильной позиции, которую также следует умножить на три, ибо это упоминание имеет место в конце стиха, строфы и всего стихотворения («...пью вино или коньяк»).

Совпадает и время суток, когда происходит свидание с «чертом»: у Н. Глазкова – «перед рассветом», у В. Высоцкого, при том, что сама встреча, как видно, была довольно протяженной (во время нее герой засыпал, потом снова просыпался), кончилась она также на исходе ночи («...светлее стало в комнате»).

Завершая этот ряд переключек, можно заметить, что в обоих случаях имеется некоторое послесобытийное переживание героями произошедшей с ними перипетии. У Н. Глазкова оно окрашено в негативно-отторгающие тона лозунгового стиля («Да сгинет сила злая!»), а у В. Высоцкого проникнуто почти какой-то нежностью, во всяком случае – лишено явного негативизма («...я все жду – когда придет опять»).

Таковы самые очевидные точки пересечения текстов Н. Глазкова и В. Высоцкого, не требующие специальных аналитических усилий. Можно, конечно, принять их за следствие влияния на обоих авторов одних и тех же общих литературных источников, например, «Фауста», где встреча с дьяволом, как известно, также происходит ночью, т. е. до рассвета, либо, что более вероятно, – за следствие воздействия на авторов первого и второго текстов общих представлений фольклорно-бытового характера об особенностях протекания белой горячки, посещающих при этом больного видениях и т. п. Однако все это не исключает и нашей версии о «глазковском» следе в тексте песни В. Высоцкого, унаследовавшей от вы-

ше рассмотренного текста не один и не два, а целый ряд сошедших вместе переключек¹.

Про что же написан текст В. Высоцкого, – кроме, конечно, как «про черта»? Каковы другие точки притяжения-отталкивания этого текста в отношении предполагаемого первоисточника – стихотворения Н. Глазкова?

В тексте В. Высоцкого шесть строф по шесть стихов каждая (итого, заметим, как и у Н. Глазкова, – тридцать шесть стихов, объединенных в меньшее количество больших по объему строф), рифмовка перекрестная и парная: *ававсс*.

«Черт» В. Высоцкого – продукт и следствие не только и не столько «многодневного питья», сколько мучительно переживаемого героем одиночества и связанных с ним психологических комплексов, таких, например, как неуверенность в собственной адекватности и в адекватности своих представлений о мире. Именно одиночество, причем одиночество не в качестве онтологической, экзистенциальной проблемы («один к одному одинок»), а в бытовом, социальном плане, является и причиной «запой» («запой от одиночества»), и фоном, определяющим эмоциональную атмосферу события – встречи героя с чертом.

Неожиданный гость, посетивший героя, удивителен, прежде всего, самим фактом своего появления там, где уже давно герой был предоставлен самому себе. То есть, «чудесно» не inferнальное, а социальное; удивителен не черт как что-то такое, что не вписывается в систему представлений о мире лирического субъекта, а неожиданный-негаданный собеседник и собутыльник.

Что до inferнального, то оно в тексте В. Высоцкого предельно обыговляется, профанируется². В «аду» ли, в его обитателях и порядках нет ровно ничего сверхъестественного. Все буднично, «бытово», – в лучшем случае inferнальное представляется чем-то наподобие другого социального или политического устройства, например, страны так называемого капиталистического лагеря. С этим связан и тон разговора героя с чертом, пародирующий, как нам представляется

¹ Ср. замечание Вяч. Вс. Иванова по сходному поводу: «Хотя дьявола при желании можно считать архетипической идеей, всплывающей со дна подсознания писателя, чаще всего всплыть ему помогает прочитанное писателем сочинение другого автора» (Иванов В.В. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. II: Ст. о рус. лит. М., 2000. С. 711).

² Ср. с замечанием Д.Н. Курилова, также обращавшегося к анализу этого текста, о том, что в «черте» В. Высоцкого «нет ничего страшного и чуждого». См.: Курилов Д.Н. «Карнавальные» баллады Галича и Высоцкого // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. III. Т. 1. М., 1999. С. 252.

ся, стилистику официальных переговоров руководителей страны и чиновников внешнеполитического ведомства с представителями делегаций других государств. Характерно, например, в этом смысле неожиданно возникающее в речи героя, страдающего от одиночества, множественное число местоимений «у вас», «к нашим» («Как там у вас в аду // Отношение к нашим алкоголикам...»), выполняющее, так сказать, политическое значение, во имя которого герой даже забывает на время о своем тотальном одиночестве.

Особо следует сказать о таком качестве анализируемого текста В. Высоцкого, как его ироничность.

Иронии у В. Высоцкого была посвящена специальная статья В.П. Скобелева¹, в которой исследователь пришел к выводу о том, что простор для иронии в лирике, в силу своих родовых особенностей сориентированной на авторскую субъективность, открывается «на почве диалогически ориентированной (направленной) "ролевой лирики". «Именно здесь ирония предстает как лукавое притворство, когда человек прикидывается простаком, не знающим того, что он знает»².

Песня «Про черта» – типичный пример ролевой лирики в раннем творчестве В. Высоцкого. Ее герой – обыватель, алкоголик, которому удивительно слышать, что к нему обращаются по отчеству, но в то же время он прекрасно представляет, где могут находиться точки продажи спиртного³ («съездим к трем вокзалам и возьмем»). Судя по его автохарактеристике, он позиционирует себя как человек, которому далеко до тех, кто опустился до употребления «денатурата», – ведь он сам «коньяком напился вот уж как». Однако, во-первых, заметим, что и сам факт знания о «денатурате» и употребляющих его – говорящий⁴, и исходная ситуация описываемого события – начало белой горячки – заставляют сомневаться в том, что автохарактеристика героя соответствует истине на все сто процентов. Вероятнее то, что здесь имеет место попытка «не ударить лицом в грязь», – герой таким образом как бы повышает свой статус, стремясь произвести на гостя с несколько сомнительной репутацией впечатление добропорядочного человека, пьющего исключительно «благородные» напитки.

¹ Скобелев В.П. Ирония в лирике В. Высоцкого: (К изучению поэтики контекста) // Владимир Высоцкий в контексте художественной культуры. Самара, 2006. С. 59–77.

² Там же. С. 62.

³ См. об этом в комментариях А.В. Скобелева к текстам В. Высоцкого: Скобелев А.В. «Много неясного в странной стране...». Ярославль, 2007. С. 100.

⁴ Об этом свидетельствует и то, что читателю-неспециалисту в области крепких напитков нужен комментарий, который и был сделан А.В. Скобелевым: Скобелев А.В. Указ. соч. С. 99.

Над этим героем и его стремлением показать себя с самой лучшей стороны, на деле обнажающим скудоумие, ограниченность, но – вместе с тем – трогательную незащищенность и жадную заинтересованность хоть в каком-нибудь собеседнике, и иронизирует В. Высоцкий как концептированный автор, который «в условиях двуглового слова скрывается за своими героями, постоянно находится около них, но прячется за их спины»¹.

Пожалуй, наличие этого удаленного от автора персонажа и направленной на него иронии, существующей в пространстве между персонажем и автором, – главное, что отличает текст В. Высоцкого от текста-«первоисточника» – стихотворения Н. Глазкова.

Персонаж В. Высоцкого, как указывалось, – лицо, в некоторой степени самостоятельное, автономное по отношению к автору. У него есть собственный характер, свое представление о мире, свой словарь, в котором органично уживаются просторечное «корчил рожи» и поэтическое «пригрелся».

Персонаж Н. Глазкова такой самостоятельностью не обладает, он – маска, но маска, слишком близко находящаяся к тому, что скрывается за ней, – к лицу. Здесь автор не дистанцируется от героя, а перевоплощается в него, сам становится тем, кому «являются черти // От многодневного питья», и, как следствие, исчезает пространство, разделявшее героя и автора, пространство иронии. В этом случае, если ирония где-то и может существовать, то только в пространстве между героем-автором и читателем. Чтение текста при таком раскладе становится чем-то вроде игры в перетягивание каната, в «кто кого»: обманет ли читателя автор, заявивший, что он скажет нечто «не шутя», окажется ли хитрее читатель, сумевший раскусить авторскую хитрость (а заодно – хитрость персонажа) и тем самым избежавший удочки, на которую его хотели поймать. Таким образом, ирония оказывается здесь приманкой для наивного читателя, который может не заметить, что придурковатый герой – этот тот же автор, скоморошествовавший, шутящий с ним, но в то же время – отвечающий за каждое слово и движение персонажа, как за свое собственное.

В заключение попробуем спроецировать наши наблюдения над текстами Н. Глазкова и В. Высоцкого на самих художников как феноменов, взятых в единстве эстетических поисков и творческого поведения.

Если говорить о Н. Глазкове, то достаточно перелистать несколько страниц воспоминаний о нем его друзей и знакомых, как перед нами вырастает фигура, довольно необычно проявляющая

¹ Скобелев В.П. Указ. соч. С. 62.

себя в быту, обладающая рядом более или менее чужаковатых свойств и привычек. «Силач, шахматист, сочинитель стихов “на случай”», путешественник, чудака – в общем, обыкновенная необыкновенная личность. И ничего другого. Словно сговорились – опять: силач, шахматист и прочее (что – внимательно смотри выше)»¹, – подвел черту под мемуарным обликом Н. Глазкова, каким он сложился у его создателей, Е. Перемышлев.

Ботинки без шнурков, купание в любом источнике, включая фонтан на городской площади, трюки с поднятием табуреток и стульев и т. д. – чьи это поступки, Глазкова-автора или Глазкова-персонажа? Как следует из наших наблюдений, и того, и другого – вместе, одновременно.

Творческое и биографическое существуют у/для Н. Глазкова нераздельно, взаимодополняют друг друга. Говоря другими словами, физиология и искусство, физика и метафизика еще не обособились, существуют нераздельно, одно проявляется через другое.

Гораздо больший интерес для Н. Глазкова имеет аспект взаимоотношений *я с другими*, а точнее – проблема принятия или непринятия *другими* этого *я*, чем внутренние противоречия или сомнения *я* в себе и в своих душевных движениях. Этими *другими* и оказываются для Глазкова-автора «Про чертей» читатели; между собой и ними поэт чертит «чертей», провоцируя на состязание в лукавстве.

Что касается В. Высоцкого, то центр его эстетических поисков сместился с социальной оси на внутреннюю, психологическую. Даже одиночество, играющее в рассмотренном тексте, как отмечалось выше, ключевую роль, – это, прежде всего, психологическая проблема, а не социальная, и переживается она наряду с другой психологической же проблемой: герой сомневается, кто из них двоих кому «пригрелся» – он черту или наоборот.

Тщательный анализ внутреннего мира человека заставил автора отделить от себя героя ролевой лирики и вступить в определенные отношения с ним. Это отношения автора с тем самым человеком, который еще вчера был частью его самого, а сегодня отделен от него чертой «черта» и ведет себя порой неожиданно для создателя, почти как известная пушкинская героиня, «выкинувшая штуку» с автором романа, сочинившим ее. Эти взаимоотношения автора с героем и составляют главный предмет интереса В. Высоцкого.

В соответствии со сказанным Высоцкий-художник и Высоцкий-человек – разные люди. И если мемуаристы Н. Глазкова всячески

¹ Перемышлев Е. Указ. соч. С. 193.

стирают эту дистанцию¹, то пишущие о В. Высоцком, напротив, настаивают на ней, подчеркивая разницу между Высоцким на сцене (что в данном случае означает почти то же, что Высоцкий-поэт) и Высоцким в жизни². Сфера этих отношений внутри одного и того же я – главный предмет внимания В. Высоцкого в его ранней лирике 1960-х гг.

Подведем итоги сказанному.

Рассмотренные в настоящей работе стихотворения написаны с разницей примерно в одиннадцать лет. Чуть больше была разница, разделяющая их авторов – родившегося в девятнадцатом году Н. Глазкова и появившегося на свет «по указу от тридцать восьмого» В. Высоцкого. Тем не менее, перед нами не просто два текста разных поэтов, отличия между которыми продиктованы особенностями каждой конкретной лирической системы, а тексты разных эпох, разных систем миропредставления.

Стихотворение Н. Глазкова, написанное на исходе кровавой эпохи всеобщего ужаса, тотального контроля государства над частной жизнью человека, обращено против «чертей»-современников – власти, всеведущих соседей и т. п., т. е. всех тех, чье неусыпное присутствие стесняет человека, ограничивает его свободу, заставляет отчитываться и оправдываться во всем, в чем он виноват и не виноват.

Текст В. Высоцкого также написан «на исходе» – но уже совсем другой эпохи, «вегетарианской» эпохи оттепели. И внимание поэта сосредоточено прежде всего на проблемах частного человека, окруженного одиночеством, забавного в своих невзыскательных запросах и в наивном стремлении казаться лучше, чем он есть на самом деле.

Пожалуй, только одно сближает обратившихся к «чертовщине» поэтов: и Н. Глазков, и В. Высоцкий пользуются «чертями» в собственных целях, мало связанных с исторически сложившимися и закрепленными в культуре задачами и возможностями этого образа. Ни в одном из текстов «черт» не представляет антимира, не является обладателем мистических качеств и т. п. В одном случае «самый страшный бес» и «черти мелкие» «в количестве немало» являются псевдонимом внешней угрозы, в другом случае – псевдонимом внутреннего сумбура, грозящего свести с ума того, кто пока еще находил в себе силы подняться до осознания того, что он «не то чтоб чокнутый какой».

¹ См., например, следующие воспоминания о Глазкове: *Глазкова Р.* Непредсказуемый человек // Воспоминания о Николае Глазкове... С. 443–465 и др.

² См., например, в кн. М. Влади ее впечатления от первых встреч с В. Высоцким – в театре и после спектакля, в ресторане: *Влади М.* Владимир, или Прерванный полет. М., 1989. С. 10–11.

УДК 482-6
О.А. Фомина
(Оренбург)

МЕТРИКА В. ВЫСОЦКОГО И А. ГАЛИЧА

Сегодня в отечественном литературоведении уже существует достаточно большой пласт литературы, в которой творчество двух классиков авторской песни сопоставляется на уровне проблематики и поэтики¹, жанровой системы², круга тем, мотивов, образов³ и др. Однако работы, посвященные анализу стихосложения двух поэтов, насколько нам известно, являются единичными и касаются, как правило, частных вопросов⁴. Наибольшую ценность представляет статья Дж. Смита, который анализировал метрику интересующих нас поэтов в рамках метрического репертуара русской гитарной поэзии⁵. Исследование нашего предшественника выполнено по антологии «Песни русских бардов», не охватывающей всю полноту текстов Высоцкого и Галича, поэтому наши данные во многом не совпадают с данными Дж. Смита, как будет показано в ходе изложения материала. Наше исследование стиховых форм в аспекте метрики выполнено по репрезентативным изданиям: Высоцкий В.С.

© Фомина О.А., 2009

¹ Кулагин А.В. Галич и Высоцкий: поэтический диалог: К постановке проблемы // Галич: Проблемы поэтики и текстологии / Сост. А.Е. Крылов. М., 2001. С. 9–22.

² Курилов Д.Н. «Карнавальные» баллады Галича и Высоцкого // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы / Сост. А.Е. Крылов, В.Ф. Щербакова. Вып. III. Т. 1. М., 1999. С. 241–261; Курилов Д.Н. Авторская песня как жанр в русской поэзии советской эпохи (60–70-е годы): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1999. 16 с.; Левина Л.А. Грани звучащего слова: Эстетика и поэтика авторской песни: Монография. М., 2002; Сафарова Т.В. Жанровое своеобразие песенного творчества Владимира Высоцкого: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Владивосток, 2002.

³ Жовтис А.Л. Разоблачение советского менталитета в ролевой сатире Галича и Высоцкого // Мир Высоцкого. Вып. III. Т. 1. С. 262–268; Соколова И.А. «Цыганские» мотивы в творчестве трех бардов // Мир Высоцкого. Вып. IV. М., 2000. С. 398–416; Соколова И.А. Авторская песня: от фольклора к поэзии. М., 2002; Купчик Е.В. Птицы в поэзии Булата Окуджавы, Владимира Высоцкого и Александра Галича // Мир Высоцкого. Вып. IV. С. 379–397; Купчик Е.В. Образ ворона в поэзии Б. Окуджавы, В. Высоцкого и А. Галича // Мир Высоцкого. Вып. V. М., 2001. С. 545–549; Купчик Е.В. Ветер в песенном творчестве В. Высоцкого и А. Галича: слово и образ // Владимир Высоцкий: Взгляд из XXI века. Материалы третьей междунар. конф. / Сост. Е.Г. Язвикова. М., 2003. С. 190–195.

⁴ Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в песнях Галича и Высоцкого: авторское вступление как компонент художественного целого песни // Владимир Высоцкий: Взгляд из XXI века: Материалы третьей междунар. конф. / Сост. Е.Г. Язвикова. М., 2003. С. 140–150.

⁵ Смит Дж. Метрический репертуар русской гитарной поэзии // Взгляд извне: Статьи о русской поэзии и поэтике / Пер. с англ. М.Л. Гаспарова, Т.В. Скулачевой. М., 2002. С. 323–342.

Сочинения. В 2-х т. / Сост. А. Крылов. – М., 2001; Галич А.А. Песня об Отчем Доме: Стихи и песни с нотным приложением / Сост. А. Костромин. – М., 2003. Рассмотрено 532 произведения (21 651 строка) Высоцкого и 183 произведения (8 953 строки) Галича.

Как показал анализ, яркой особенностью метрики обоих поэтов является высокий процент *полиметрии* (ПК): 38,9% у Высоцкого и 37,1% у Галича по статистике текстов¹. Укажем, что по статистике строк у Высоцкого полиметрия составляет 45,1%, у Галича – 57,4%. Такая разница в показателях по статистике строк объясняется тем, что Галич использует полиметрию в произведениях крупной формы, которых у него больше, чем у Высоцкого (см. поэмы Галича «Кадиш», «Размышления о бегунах на длинные дистанции», «Вечерние прогулки»).

Вопрос о соотношении *классических* (КЛ) и *неклассических* (НКЛ) размеров в стиховой системе двух поэтов обнаруживает следующие особенности. Нам уже приходилось отмечать, что у Высоцкого процент НКЛ достаточно высок (12%), особенно в сравнении с другими поэтами XX века². У Галича доля НКЛ значительно выше – 29,5%³. Это типологическое расхождение двух поэтов-бардов углубляется дальнейшим анализом метрического репертуара. Так, если у Высоцкого лидируют ямбы – 20%, то у Галича на первом месте оказывается неклассический дольник – 12,6%⁴ (Ср.: «И снизу лед и сверху – маюсь между...» Высоцкого и «Облака» Галича).

При дальнейшем анализе мы будем следовать традиционному в отечественном стиховедении рассмотрению размеров внутри основных метров: ямбов, 3-сложников, хореев. Преобладающие в творчестве Высоцкого *ямбы* у Галича занимают второе место наряду с 3-сложниками (их показатели совпадают – 11%). Сопоставление ямбов двух поэтов показало, что палитра ямбических размеров у Высоцкого более разнообразна, чем у Галича (соответственно 8 и

¹ Высокий процент ПК у двух поэтов отмечает и Дж. Смит, однако наши данные несколько различаются. По его подсчетам, «...почти половина песен Галича и почти 40% песен Высоцкого полиметричны» (Указ. соч. С. 327).

² Фомина О.А. Стихосложение В.С. Высоцкого и проблема его контекста / Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2005. С. 9.

³ Укажем, что обилие НКЛ у Галича отмечает и Дж. Смит. Как пишет исследователь, Галич, в сравнении с другими гитарными поэтами, «...больше всех сокращает долю ямбов и за их счет наращивает долю неклассических метров» (Указ. соч. С. 332).

⁴ По данному показателю мы расходимся с Дж. Смитом. Согласно его подсчетам, яркой особенностью метрического репертуара Галича являются не дольники, а логэды, которые составляют 30% (Указ. соч. С. 333). Возможно, такая разница в показателях обусловлена разными изданиями, по которым проводились исследования, а также различными методиками статистического анализа.

4 формы). У Высоцкого среди ямбов лидирует 5-стопный (см.: «Мой Гамлет», «Я не люблю»), у Галича – классический размер 4-стопный ямб (см.: «Падение Парижа», «Счастье было так возможно»). Лидирующий среди ямбов Высоцкого 5-стопный ямб¹ у Галича занимает второе место (ср.: «Давно я понял: жить мы не смогли бы...», «По речке жизни плавал честный грек...» Высоцкого и «Песня о Тбилиси», «Слава героям» Галича). Оба поэта обращаются к вольному ямбу, который занимает второе место у Высоцкого и третье – у Галича (ср.: «Мне каждый вечер зажигают свечи...» Высоцкого и «Опыт прощанья» Галича). Укажем, что у обоих поэтов периферийным размером оказывается 3-стопный ямб (ср.: «Баллада о цветах, деревьях и миллионах» Высоцкого и «Баллада о сознательности» Галича).

Как отмечалось выше, показатель *3-сложников* у Галича совпадает с показателем ямбов (11%). У Высоцкого 3-сложники оказываются на втором месте после ямбов (12,8%). Таким образом, типологическое сближение двух поэтов проявляется в том, что в обоих случаях 3-сложные размеры опережают хорей². Более подробное рассмотрение показывает, что в творчестве обоих поэтов 3-сложные размеры связаны с музыкальными жанрами (ср.: «Песня о времени», «Песня летчика», «Городской романс» Высоцкого и «Старательский вальсок», «Песня о последней правоте», «Русские плачи» Галича). Кроме того, 3-сложники у обоих поэтов употребляются в балладах:

Благодать или благословенье
Ниспошли на подручных твоих –
Дай нам, Бог, совершить омовенье,
Окунаясь в святая святых!
(Высоцкий, «Баллада о бане» /1, 274/)

В новогодний бедлам, как в обрыв на крутом вираже,
Все еще только входят, а свечи погасли уже,
И лежит в сельдерее, убитый злодейским ножом,
Поросенок с бумажною розой, покойник – пижон.
(Галич, «Новогодняя фантазмагория», с. 303)

¹ Пристрастие Высоцкого к данному размеру замечает и Дж. Смит, указывая, что «...Высоцкий больше, чем другие (гитарные поэты – прим. наше), сохраняет привязанность к 5-стопному ямбу» (Указ. соч. С. 333).

² Возрастание 3-сложников в гитарной поэзии (в сравнении с книжной) отмечает и Дж. Смит (Указ. соч. С. 328).

Укажем, что в первом из приведенных примеров используется 3-стопный анапест, а во втором – сверхдлинный 3-сложный размер – анапест 5-стопный. Называя «Новогоднюю фантазмагорию» балладой, мы следуем за Л.А. Левиной, которая относит эту песню А. Галича к «страшным балладам»¹. Одним из первых образцов страшной баллады в авторской песне, по мнению Л.А. Левиной, является «Ночной разговор» Б. Окуджавы. Примечательно, что песня Окуджавы, по нашим наблюдениям, также написана 3-сложным размером: 5-стопным амфибрахийем. Таким образом, 3-сложники в авторской песне сохраняют жанрово-экспрессивный ореол балладных размеров, сложившийся в русской поэзии.

Мы уже отмечали в предыдущих работах, что среди 3-сложных размеров у Высоцкого на первом месте – анапест, на втором – амфибрахий, на третьем – дактиль². У Галича картина иная: показатель анапеста и амфибрахий совпадают, а дактиль отсутствует. Среди анапестов у обоих поэтов преобладает 3-стопный анапест (ср.: «День на редкость – тепло и не тает...», «Песня о Земле», «Банька по-белому» Высоцкого и «Песня о последней правоте», «Понеслись кувырком, кувырком...», «Так жили поэты» Галича). О типологическом сближении двух поэтов свидетельствует достаточно высокий процент вольного анапеста, который у Высоцкого – на третьем месте, у Галича – на втором. Этот размер оказывается востребованным в произведениях, полных драматизма, который во многом усиливается неурегулированным чередованием строк разной длины (ср.: «Сколько павших бойцов полегло вдоль дорог...» Высоцкого и «Прощание» Галича).

Среди амфибрахийев у Высоцкого преобладает разностопный, у Галича – вольный амфибрахий. Эта статистика преобладания может быть проиллюстрирована вариацией на тему пушкинской «Песни о вещем Олеге»:

Как ныне собирается вещей Олег
Щита прибавать на ворота,
Как вдруг подбегает к нему человек –
И ну шепелявить чего-то.
«Эх, князь, – говорит ни с того ни с сего, –
Ведь примешь ты смерть от коня своего!»
(Высоцкий, «Песня о вещем Олеге», 1967 /1, 134/)

¹ Левина Л.А. Указ. соч. С. 151.

² Фомина О.А. Особенности метрического репертуара песенного и поэтического творчества Высоцкого // Владимир Высоцкий: Взгляд из XXI века. Материалы третьей междунар. конф. М., 2003. С. 332–333.

Полмира в крови и в развалинах век,
И сказано было не даром:
«Как ныне собирается вещей Олег
Отмстить неразумным хазарам...»
И эти звенящие медью слова
Мы все повторяли не раз и не два.

(Галич, «Съезду историков...», 1972, с. 381)

Как видно из примеров, оба поэта используют амфибрахий разностопный, но у Высоцкого 3- и 4-стопные строки предсказуемо повторяются в каждой строфе, а у Галича – произвольно. Заметим, что, travestiруя знаменитое классическое произведение, Галич следует за Высоцким, песня которого была написана раньше.

Хорей, как отмечалось выше, у обоих поэтов следуют за 3-сложниками по частотности употребления и занимают 11,3% у Высоцкого и 8,7% у Галича. Согласно полученным данным, палитра хореев у Высоцкого более разнообразна: он использует 6 форм, тогда как у Галича встречаются только 3 формы. Явным лидером у Галича выступает 5-стопный хорей, у Высоцкого этот размер на втором месте после разностопного (ср.: «К вершине» Высоцкого и «Священная весна» Галича). Общей особенностью в аспекте употребления хореев у двух поэтов является обращение к вольному хорю – более частое у Высоцкого и достаточно редкое у Галича (ср.: «Жил – был добрый дурачина – простофиля...» Высоцкого и «Песня про несчастливых волшебников, или “Эйн, цвей, дрей!”» Галича).

В завершении обзора хореев сопоставим два текста: «Рассказ, который я услышал в привокзальном шалмане» Галича и «Мишка Шифман» Высоцкого. Данные произведения становились предметом рассмотрения других исследователей – А.В. Кулагина и Л.А. Левиной, которые отмечали, что эти песни-новеллы, или, по Л.А. Левиной, песни-анекдоты, имеют общие темы, мотивы (по А.В. Кулагину, общий мотив подмены национальностей), лексику и фразеологию¹. Согласно исследованию А.В. Кулагина, опирающегося на датировку текстолога А.Е. Крылова, такое сходство обусловлено влиянием Галича на Высоцкого. Анализ стиховой характеристики показывает характер этого влияния; сравним:

Мы тебя – не то что взгреем,
Мы тебя сотрем в утиль!
Нет, не зря ты стал евреем!

¹ Левина Л.А. Указ. соч. С. 189, 191; Кулагин А.В. Указ. соч. С. 17.

А затем ты стал евреем,
 Чтобы смыться в Израиль!
 (Галич, «Рассказ, который я услышал...», с. 380)

Он кричал: «Ошибка тут,-
 Это я – еврей!..»
 А ему: «Не шибко тут!
 Выйдь, вон, из дверей!»
 (Высоцкий, «Мишка Шифман» /1, 314/)

Оба процитированных произведения написаны хореическими размерами. Но при этом каждый из двух поэтов использует «свой» хорей. Так, Галич избирает 4-стопный хорей, который занимает у него второе место среди хореев (у Высоцкого – предпоследнее), а Высоцкий обращается к разностопному хорею, который у него лидирует (у Галича разностопный хорей отсутствует как самостоятельный размер). Иными словами, Высоцкий подхватывает поднятую Галичем тему, но выражает ее собственными излюбленными стиховыми формами, т. е. как бы переписывает услышанную историю своим стиховым почерком.

Исследование *неклассических форм* двух поэтов показало, что Высоцкий использует 5 форм НКЛ (дольник, тактовик, акцентный стих, логзэд, 3-сложники с переменной анакрузой), а Галич – 6 форм (помимо выше названных, у поэта есть случай свободного стиха). Анализ пропорций неклассических размеров позволяет выделить следующие особенности. С одной стороны, как отмечалось выше, Галич отдает предпочтение самой строгой тонической форме – дольнику (см.: «Песня о Прекрасной Даме», «Песня о синей птице», «Неоконченная песня», «Песенка про красного петуха»), а Высоцкий – более свободным формам тактовика и акцентного стиха (см., соответственно: «Песенка про Козла отпущения» и «Песня самолета – истребителя»). С другой стороны, Галич достаточно активно использует тактовик, акцентный стих и даже обращается к свободному стиху (см., соответственно: «Плясовая» – Тк, «Это все не дом – Храм!» – Акц, «Песня про счастье» – Св). По нашим наблюдениям, Высоцкий употребляет более свободные тонические формы с целью воплощения драматизма повествования, а Галич обращается к свободным тоническим формам с иной целью – для передачи в тексте потока разговорной речи (ср.: «Песня самолета-истребителя» Высоцкого и «Песня про счастье» Галича). О типологическом сближении двух поэтов свидетельствует использование *логзэдов*, сферой употребления которых оказываются музыкальные

жанры (ср.: «Романс миссис Ребус» Высоцкого и «Песня про острова» Галича). Отметим, что процент логзэдов у Галича значительно выше, чем у Высоцкого (соответственно 6% и 2,3%).

Сравним *полиметрию* Высоцкого и Галича. Нам уже приходилось отмечать, что Высоцкий использует в полиметрии классический стих¹. Анализ показал, что Галич, напротив, отдает предпочтение неклассическим формам. По нашим подсчетам, 59 из 68 полиметрических текстов Галича (86,8%) содержат НКЛ (см.: «Памяти Б.Л. Пастернака», «Летят утки», «Разговор с Музой», «Спрашивайте, мальчишки!», «Ночной дозор» и др.).

Пропорции классических форм в полиметрии Высоцкого и Галича различны: у Высоцкого в ПК доминируют ямбы (за ними следуют хорей, за хорейми – 3-сложники), у Галича на первом месте оказываются хорей (на втором – 3-сложники, на третьем – ямбы). Такое типологическое расхождение свидетельствует о том, что два поэта развивают две разные традиции русского стихосложения: это ярко выраженная речитативная ямбическая традиция у Высоцкого и песенная хореическая традиция у Галича (ср.: «Чужая колея» Высоцкого и «Песня о ночном полете» Галича). Таким образом, именно в полиметрии, активное обращение к которой сближает двух поэтов, находят свое самое яркое воплощение индивидуальные черты стихосложения Высоцкого и Галича.

С точки зрения композиции, у Высоцкого и Галича разрабатываются два основных типа полиметрии: кусковая (макрополиметрия) и разлитая (микрополиметрия). Однако пропорции этих типов у двух поэтов различны. Если у Высоцкого их показатели оказываются близкими, то у Галича явным лидером выступает кусковая полиметрия. Таким образом, композиционный уровень сопоставления полиметрии двух поэтов также может быть свидетельством индивидуального песенного стиля – более напевного у Галича и речитативно – декламационного у Высоцкого (ср.: «Колыбельный вальс» Галича и «Песня Бродского» Высоцкого).

Укажем, что наши итоги исследования полиметрии двух поэтов расходятся с выводами Дж. Смита. По его мнению, полиметрические композиции у Галича многообразнее и сложнее, чем у Высоцкого, у которого они «<...> традиционные для русских песенных текстов: подавляющее большинство их используют лишь два чередующихся элемента»². Этот вывод не совпадает с нашими данными,

¹ О полиметрии Высоцкого см.: *Матвеев С.А., Фомина О.А.* Полиметрия Высоцкого // Творчество Владимира Высоцкого в контексте художественной культуры XX века: Сб. ст. / Под ред. В.П. Скобелева, И.Л. Фишгойта. Самара, 2001. С. 20–29.

² Смит Дж. Указ. соч. С. 336–337.

согласно которым у Высоцкого в гораздо большей степени, чем у Галича, разработана не характерная для песенной поэзии микрополиметрия. Мы склонны утверждать, что полиметрия обоих поэтов сложна. У Галича эта сложность проявляется на уровне метрического репертуара (обилие неклассических размеров в ПК) и создается за счет большого объема произведений, в которых чередуется множество разноразмерных звеньев, расположенных, как правило, достаточно большими «кусками». Полиметрия Высоцкого проще по метрике, но сложнее с точки зрения композиции за счет широкого использования разлитой ПК, звенья которой стремительно сменяют друг друга, создавая в тексте ритмические перебои, приводящие к появлению говорных интонаций.

Проведенный анализ позволяет сделать следующие **выводы**.

1) Типологическое сближение Высоцкого и Галича заключается в следующих общих особенностях метрического репертуара: высоком проценте полиметрии; обилии 3-сложников и доминировании их над хорейми; следовании сложившимся в русской поэзии традициям употребления размеров (обращение к 3-сложникам в музыкальных жанрах и балладах); использовании логоэдов. Наличие общих черт, с одной стороны, может говорить о возможных взаимовлияниях поэтов друг на друга, а с другой стороны, являться результатом обращения к музыкальному сопровождению (жанру авторской песни).

2) Типологическое расхождение Высоцкого и Галича проявляется в следующем: стихосложение двух поэтов характеризуется наличием разных лидеров метрического репертуара (у Высоцкого это классические ямбы, а у Галича – неклассические дольники); у Галича возрастает доля неклассических форм, которые активно используются и в монометрии, и в полиметрии. Таким образом, Высоцкий оказывается более «классическим» поэтом, а Галич – поэтом XX века.

УДК 882
А.Н. Ярко
(Тверь)

К ПРОБЛЕМЕ «ВЛАДИМИР ВЫСОЦКИЙ И РУССКАЯ РОК-ПОЭЗИЯ» («Таганский концерт» Александра Башлачёва)

Существует точка зрения, согласно которой Владимир Высоцкий и русский рок – явления абсолютно автономные. Однако и о близости Высоцкого и рока было сказано довольно много: этой теме был посвящён ряд исследований в альманахе «Мир Высоцкого», вышел сборник статей «Владимир Высоцкий и русский рок». Схожие черты поэтики, в чём-то близкая манера исполнения, хронологические рамки творчества позволяют соотносить эти явления. Есть исследователи в той или иной форме сближающие Высоцкого и рок: называющие Высоцкого первым рокером¹; говорящие о близости рока и авторской песни, представителем которой Высоцкий традиционно считается.

Большинство исследователей всё-таки видят в Высоцком предшественника русского рока и даже «учителя», то есть речь идёт не только об естественном наследовании традиции, но и о сознательной преемственности. О Высоцком как о предтече русского рока начали говорить ещё в 1980-х гг. Замечания о похожести и наследовании традиции временами переходили в обвинения рокеров в подражании Высоцкому и даже эпигонстве. Это толкало рокеров на попытки как-то открититься, выразиться по-другому, а иногда – и прямо декларировать отсутствие чего бы то ни было общего с Высоцким. Александр Башлачёв не был исключением. Похожая манера исполнения, схожие черты поэтики, песни, напрямую написанные под влиянием Высоцкого, а также преклонение Башлачёва перед ним заставляли воспринимать Башлачёва как своего рода наследника Высоцкого, а иногда – даже как подражателя. Кто-то видел в Башлачёве «продолжение» Высоцкого: «Можно ли предсказать дальнейшую судьбу песен Башлачёва? Станет ли он для нас тем, чем был для нас Владимир Высоцкий? Говорить об этом сейчас сложно. С уверенностью можно сказать, что многие песни Башлачёва способны просочиться в народ как неизвестные песни Высоцкого...»². Однако тако-

© Ярко А.Н., 2009

¹ См.: Смирнов И. «Первый в России рокер» // Мир Высоцкого. Вып. I. М., 1998. С. 402–414.

² Цит. по ксерокопии статьи из журн. «УрЛайт» 1985 г.

го рода высказывания не были частыми: величина фигуры Высоцкого превращала любые указания на похожесть того или иного исполнителя на Владимира Семёновича в обвинения в подражании.

Мы хотели бы рассмотреть возможное влияние В. Высоцкого на творчество рок-музыкантов на примере одного из концертов Александра Башлачёва. Сразу скажем, что концерт выбран нами не случайно. 22 января 1986 г. в Театре на Таганке состоялся так называемый «Таганский концерт», концерт, ставший в итоге одним из самых концептуальных в творчестве Башлачёва: выступление длилось около двух часов, и за это время Башлачёвым был исполнен практически весь репертуар. А. Житинский в предисловии к вышедшей посмертно книге Башлачёва «Посошок» отметил, что, выбирая материал для книги, он старался следовать духу именно Таганского концерта¹. Достоверной информации об этом концерте, о его организации и т. д. нам удалось найти крайне мало, и информация эта весьма противоречива, такая противоречивость указывает на то, что Таганский концерт Башлачёва оброс легендами как очень важный и наиболее концептуальный в его творчестве.

Этот концерт был одним из серии концертов в Театре на Таганке (кроме Башлачёва, в этой серии концертов, (если верить не очень проверенным источникам) принимали участие Борис Гребенщиков и Пётр Мамонов). Аудиторией этих концертов были не «штатные» актёры театра на Таганке, а актёры труппы А. Васильева, репетировавшие в это время на Таганке спектакль «Серсо». Если принять этот факт как истину, то фраза Житинского – первого издателя Башлачёва – «А публика была сдержанна, и ее тоже можно понять: совсем недавно в дружеском кругу перед нею пел сам Высоцкий!»² – не совсем правомерна, но в то же время весьма показательна: Театр на Таганке неотделим от имени Высоцкого, и концерт, традиционно называемый «Таганским», естественно, вызывает ассоциации с его фигурой, тогда предполагаемая аудитория этого концерта – «друзья Высоцкого», что, естественно, не может не влиять на восприятие песен, исполненных на этом концерте. Более того, исходя из фразы, сказанной Башлачёвым на этом концерте перед исполнением песни «Слыша В.С. Высоцкого» («...памяти друга, вашего больше, наверное, в тысячу раз, Владимира Семёновича Высоцкого...»), можно предположить, что и сам Башлачёв считал: в зале актёры Театра на Таганке, то есть самые что ни на есть «друзья Вы-

соцкого». Не очень известному (по сравнению с тем же Гребенщиковым) Башлачёву, неоднократно говорившему о своём преклонении перед Высоцким, выступать в его театре было, вероятно, одновременно и очень почётно, и несколько неудобно в силу того, что Башлачёва неизбежно воспринимали здесь «с поправкой» на Высоцкого.

Рассмотрим некоторые автометапаратексты Таганского концерта. После песни «Егоркина былина» Башлачёв сказал: «...Давайте маленький перерыв устроим... покурили бы, я бы тоже... могу потом ещё спеть... потому что там ещё есть кое-что...». В этом автометапаратексте эксплицировано предположение автора, что после «Егоркиной былины» концерт может закончиться: эта длинная, сложная и очень необычная песня вполне могла стать финалом концерта. Фраза «могу потом ещё спеть» звучит более чем неуверенно, практически с расчётом на отказ и с нежеланием злоупотреблять вниманием публики (особенно если учесть сложность и длину «Егоркиной былины»). Вместе с тем песни, в которых больше, чем в других, заметно влияние Высоцкого («Верка, Надька, Любка», «Слёт-симпозиум», «Подвиг разведчика» в силу стилистической близости и «Триптих», посвящённый памяти Высоцкого, на уровне цитации) были исполнены во второй части концерта, то есть в той части, которой, по предположению Башлачёва, могло бы и не быть. Таким образом, автор сначала исполнил песни, в которых влияние Высоцкого не очень заметно (хотя, безусловно, есть), и лишь в самом конце – «бардовские» (условно говоря) песни и «Триптих». Однако завершает Башлачёв концерт необычной и непохожей не только на произведения Высоцкого, но и на какого-либо другого автора песней «Ванюша».

Песня «Триптих» предварялась следующими словами: «...Вы знаете, мне очень сложно спеть то, что я сейчас буду петь. Да, это сложно очень петь, сейчас сами поймёте. В общем-то, это такой триптих. Я не думал никогда, что так получится. Пролился на бумагу, в общем, на один листок, я бы сказал. Там три песни. Я не знаю, как назвать... памяти друга, вашего больше, наверное, в тысячу раз, Владимира Семёновича Высоцкого...». Очевидно, что «Триптих» выделяется из данного концертного контекста. Вместе с тем Башлачёв исполнил её не последней, а именно предпоследней. И всё же на концерте для «друзей Высоцкого» песня, посвящённая Высоцкому и насыщенная цитатами из его творчества, звучит почти в самом конце концерта. В автометапаратексте автор будто бы извиняется за исполняемую песню: «Это очень сложно... я не думал никогда, что так получится...». Начинается же автометапаратекст словами «...Вы

¹ См.: Житинский А. Семь кругов беспокойного лада // Башлачёв А. Посошок. Л., 1990.

² Там же. С. 9.

знаете, мне очень сложно спеть то, что я сейчас буду петь». Эти неуверенные слова могут отчасти объяснить слушателю столь странное расположение песни: автору как будто настолько тяжело её петь, что он долгое время не решался, да и сейчас, в момент произнесения автометапаратекста, сомневается, стоит ли это делать.

Между тем после «Триптиха» Башлачёв исполнил последнюю на этом концерте песню – «Ванюша», тем самым не поставив «Триптих» в сильную позицию. Если бы «Триптих» завершал Таганский концерт, он послужил бы своеобразной точкой, обозначил бы преклонение Башлачёва перед Высоцким и сделал бы весь концерт так или иначе воспринимаемым в контексте творчества «таганского барда». А длинная, «трудная» и очень необычная песня «Ванюша», может быть, самая непохожая на песни Высоцкого (наряду с «Егоркиной былиной», завершающей первую часть Таганского концерта), оставляет впечатление о Башлачёве как о самостоятельной фигуре не настолько близкой к Высоцкому, как может показаться на первый взгляд.

«Извиняющийся» тон, на который мы уже не раз указали, сохранился и в других автометапаратекстах Таганского концерта. Так, после песни «Егоркина былина» звучит такой автометапаратекст: «...Следующая песня... сюжетная песня... "Грибоедовский вальс" я её называю...», после чего исполняется песня «Грибоедовский вальс». Как правило, заглавие песни в концертном автометапаратексте вводится словами «песня называется», Башлачёв же на этом концерте ввёл название словами «я называю», тем самым подчеркнув, что песня мало известна или даже известна только самому автору (отметим, что на остальных известных нам концертах Башлачёв вводил название традиционной формулой «называется»). Таким образом, автор эксплицировал низкую степень своей популярности да и вообще значимости, что, вероятно, опять же было вызвано спецификой аудитории.

После песни «Грибоедовский вальс» Башлачёв говорит: «...Песня о трёх дамах: Верке, Надьке и Любке, скажем так, у каждого свои взаимоотношения с ними. Вот такая версия...». После этих слов была исполнена песня «Верка, Надька, Любка». И вновь автор снижает значимость песни словами «вот такая версия...». Кроме того, отчётливо заметно, что Башлачёв не договаривает фразы до конца, словно стараясь поскорей перейти к самой песне.

После «Верки, Надьки, Любки» прозвучал следующий автометапаратекст: «...Я когда-то работал журналистом в газете с поэтическим названием "Коммунист" и написал там несколько репортажей.

Вот это был последний. Со слёта-симпозиума районных городов одной области...», потом автор исполнил песню «Слёт-симпозиум». И здесь Башлачёв тоже несколько снижает «значимость» своего творчества, обозначая песню как всего лишь репортаж. Отметим также, что автометапаратекст к этой, пожалуй, самой близкой стилистически к Высоцкому песне напоминает автометапаратексты Высоцкого, в которых он рассказывал об истории создания песни, о том, по каким причинам та или иная песня была написана. Однако и здесь Башлачёв, начав, казалось бы говорить о своей работе в газете, неожиданно прерывается, сказав совсем немного по сравнению с тем, сколько сообщал о своих песнях Высоцкий, будто попытавшись презентовать самую «высоцкую» песню именно в духе Высоцкого, но по ходу произнесения, ощутив, что в этом «жанре» он не силён, в отличие от самих песен.

В течение концерта аудитория не аплодировала: у актёров это не принято. Вместе с тем для сравнения отметим, что на Таганском концерте Бориса Гребенщикова после каждой песни звучали бурные аплодисменты. Однако в конце концерта, когда зазвучали аплодисменты, Башлачёв всё тем же «извиняющимся» тоном произнёс следующие слова: «Не надо, не надо, вам, наверное, очень непривычно это делать, так что не надо...».

Таким образом, от слов, которыми Башлачёв начал концерт, до завершающих слов всё, что говорит автор, произносится со «стесняющейся», «извиняющейся» интонацией, передающей восприятие Башлачёвым самого себя намного ниже, чем Владимира Семёновича Высоцкого, чья фигура так или иначе определяла контекст концерта, его структуру, а значит – и смысл концерта в целом: как относительно авторской задачи, так и в аспекте любого последующего восприятия фонограммы «Таганского концерта» Александра Башлачёва.

УДК 882
И.Б. Ничипоров
(Москва)

АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ: ПУТИ НАУЧНОГО ОСМЫСЛЕНИЯ

Явление авторской песни стало одним из магистральных в русской поэтической культуре второй половины XX столетия и в полноте выразило духовные, социально-исторические грани мироощущения срединных десятилетий века. При очевидной синтетической природе, обусловленной взаимопроникновением поэтического слова, музыки, исполнительского мастерства, авторская песня в своих вершинных художественных проявлениях была в первую очередь *искусством слова, значительным феноменом в отечественной поэтической традиции.*

Как явление отечественной поэзии, авторская песня, в немалой степени обусловленная атмосферой относительного раскрепощения «оттепельной» эпохи, обрела свои отчетливые очертания в основном к концу 1950-х – первой половине 1960-х гг. в творчестве М. Анчарова, Б. Окуджавы, Ю. Визбора, Н. Матвеевой и др.

Широкое распространение бардовской поэзии благодаря многочисленным концертным выступлениям, фестивалям авторской песни, аудиозаписям происходило на фоне часто негласного официального запрета на полноценную публикацию этих произведений, которые вольно или невольно оказывались пропитанными *антидогматичным духом неподцензурного искусства.* Подобное «полулегальное» существование авторской песни впоследствии вызвало объективные трудности в ее научном изучении, связанные в большинстве случаев с проблемами текстологического характера. Практически до 1980-х гг. в Советском Союзе масштабного научного осмысления авторской песни как художественного явления не предпринималось. Опережающую роль сыграли в этом смысле публикации в русской эмигрантской печати 60–70-х гг. и в «самиздательской» газете «Менестрель» с конца 1970-х гг., в эмигрантских интервью А. Галича, в «тамиздательских» статьях и рецензиях Р. Гуля, Я. Горбова, В. Некрасова, Ю. Алешковского, В. Аксенова, С. Довлатова, Ю. Мальцева, М. Бен-Цадока и др.

С середины и конца 1980-х гг. существенно активизируется собственно литературоведческое изучение авторской песни как части русской поэтической традиции, прокладываются пути к целостному

прочтению произведений ведущих поэтов-бардов – в монографиях и статьях Б.А. Савченко, Ю.А. Андреева, Л.А. Аннинского, Вл.И. Новикова, В.А. Зайцева, С.И. Кормилова, А.В. Скобелева и С.М. Шаулова и др.

В 1990-е и 2000-е годы исследование авторской песни приобретает еще более широкие масштабы и новые организационные формы. Предпринимаются успешные попытки научных, комментированных, основанных на выверенных текстологических концепциях изданий произведений В. Высоцкого, Б. Окуджавы, А. Галича, М. Анчарова, Ю. Кима и др. Значительную роль в исследовательском освоении данной проблематики сыграли специализированные периодические издания – журнал «Вагант-Москва» и альманах «Мир Высоцкого», а также тематические сборники, посвященные творчеству В. Высоцкого, Б. Окуджавы и А. Галича. Изучение песенной поэзии постепенно входит и в сферу академической науки.

По мере расширения горизонтов филологического осмысления авторской песни все более очевидной становится необходимость опоры на теоретическую проработку соответствующего терминологического аппарата и генезиса данного явления, изучения всего многообразия творческих индивидуальностей поэтов-бардов, не ограничивающегося узким рядом основных имен, и создания жанрово-стилевой типологии бардовской поэзии. Первостепенную значимость приобретает в этой связи и осознание принципиальной нетождественности общекультурологического и собственно литературоведческого подходов к осмыслению авторской песни, невыводимости *эстетической ценности* творчества поэта-барда из степени его зрительской популярности или представленности на фестивалях и слетах.

В накопленном за два последних десятилетия научном опыте изучения авторской песни созданы значительные предпосылки для более или менее полного решения обозначенных проблем.

Достаточно основательно разработан на сегодняшний день вопрос о **терминологическом объеме понятия авторской песни.** В названной выше монографии И.А. Соколовой в отдельной главе, с опорой на многочисленные публикации в прессе, начиная с 1950–1960-х гг., scrupulously воссоздана история возникновения данного термина, проведено точное разграничение эстетического своеобразия авторской песни и особенностей песни «самодеятельной», «студенческой», «туристской» и др. Вместе с тем дискуссионным остается в науке вопрос о позиционировании авторской песни в системе литературных жанров.

Серьезное теоретическое обоснование получила и синтетическая природа авторской песни. Разумеется, несомненная обоснованность литературоведческого подхода к данному предмету никоим образом не исключает важности уже начинающих появляться музыковедческих, театроведческих, лингвистических и др. исследований авторской песни, которые способны во многом уточнить и расширить собственно литературоведческие выводы.

Постановочным аспектом в литературоведческом изучении как авторской песни в целом, так и творчества отдельных поэтов-бардов, является вопрос о **генезисе** данного явления, актуальный при рассмотрении всех уровней художественного содержания и формы.

Научное исследование этой проблематики отчасти было намечено уже в одной из первых монографий об авторской песне, где ставился вопрос о ее связях с традициями романса и «студенческих» песен¹. Однако впервые масштабное освещение истоков бардовской поэзии осуществлено в книге И.А. Соколовой², где этому вопросу посвящена отдельная глава.

Предложенное И.А. Соколовой системное теоретическое описание многообразных истоков бардовской поэзии несомненно нуждается в историко-литературном обосновании и уточнении, с опорой уже на индивидуальные художественные миры поэтов-бардов. Пока подобное масштабное исследование проведено в отношении творчества Б. Окуджавы – в диссертации Р.Ш. Абельской³, выводы которой могут иметь методологическое значение как для осмысления эстетики бардовской поэзии вообще, так и для изучения творчества конкретных авторов.

Актуальным и далеко не в полной мере осмысленным остается в работах об авторской песне вопрос об ее **внутренней типологии и жанровой системе**.

Начальные попытки научной типологии бардовской поэзии стали предприниматься уже в первых работах, посвященных этому материалу. Так, в монографии Ю.А. Андреева целостной типологии явления пока не создается, но в качестве ее предпосылки разграничиваются «лирическая ветвь» авторской песни, ассоциирующаяся, прежде всего, с песенной поэзией Б. Окуджавы; «феномен публицистической песни», связанный с сатирическим творчеством А. Галича, а также особое направление «женской лирики» в авторской песне»

¹ См. об этом: *Андреев Ю.А.* Наша авторская...: История, теория и современное состояние самодельной песни. М., 1991. С. 63 и др.

² *Соколова И.А.* Авторская песня: от фольклора к поэзии. М., 2002.

³ *Абельская Р.Ш.* Поэтика Булата Окуджавы: Истоки творческой индивидуальности. Автореферат диссертации кандидата филологических наук. Екатеринбург, 2003.

(Н. Матвеева, А. Якушева, В. Долина и др.). Немалое значение для построения типологии авторской песни имеют критические очерки Л.А. Аннинского, объединенные позднее в книге «Барды»¹.

Малоизученным остается вопрос и о *жанровой системе бардовской поэзии*, складывавшейся на стыке литературной, песенной и фольклорной традиций. Чаще всего движение к построению жанровой типологии осуществлялось в рамках исследования творчества одного автора. Показательна, например, монография Н.М. Рудник², где на материале творчества В. Высоцкого подробно изучен жанр литературной баллады, прослежена его эволюция и намечена внутрижанровая типология.

Значительный шаг в осмыслении жанровой типологии авторской песни был предпринят в работе Л.А. Левиной³. Речь идет здесь о балладе, песенной новеллистике, утопических и антиутопических тенденциях, о жанрах песни-письма, песни-репортажа, фельетона, исторической песни, песенной поэмы, цикла, о трансформации басенной, анекдотической и притчевой традиций. Новаторски поставлен вопрос о влиянии элементов театрального и кинематографического искусств на жанровое мышление некоторых поэтов-бардов.

Прочной основой будущей типологии авторской песни должен стать учет накопленного в литературоведческой науке **опыта по изучению творчества отдельных бардов**.

В 2001 г. в издательстве «Вагант-Москва» вышел справочник «Пятьдесят российских бардов»⁴, остающийся пока единственным энциклопедическим источником по данной проблематике.

На сегодняшний день в литературоведении намечено изучение творчества поэтов – основателей авторской песни – М. Анчарова и Ю. Визбора. В относительно кратких и в основном описательных работах И.А. Соколовой, В.С. Ревича, Л.А. Левиной присутствуют во многом предварительные наблюдения над жанровым составом, основными мотивами и некоторыми образами, значимыми для творчества этих художников. Однако обстоятельного исследования их творческой индивидуальности, роли в становлении авторской песни пока не предпринималось⁵.

¹ *Аннинский Л.А.* Барды. М., 1999.

² *Рудник Н.М.* Проблема трагического в поэзии В.С. Высоцкого. Курск, 1995.

³ *Левина Л.А.* Грани звучащего слова (эстетика и поэтика авторской песни). М., 2002.

⁴ Пятьдесят российских бардов: Справ. / Сост. Р. Шипов. М., 2001.

⁵ Попытка восполнить данный пробел предпринята в монографии: *Ничипоров И.Б.* Авторская песня в русской поэзии 1950–1970-х гг.: Творческая индивидуальность, жанрово-стилевые поиски, лит. связи. М., 2006.

В центр исследовательского внимания до сих пор были выдвинуты главным образом три фигуры – В. Высоцкого, Б. Окуджавы и (в меньшей степени) А. Галича. Научное обоснование выделения подобного «микроконтекста» в бардовской поэзии было выдвинуто Вл.И. Новиковым¹ и конкретизировано в обзоре конкретных перспектив сопоставительного изучения наследия трех крупнейших бардов. Нам представляется, что при всей неоспоримой важности изучения данного контекста, которая обусловлена прежде всего тем, что и В. Высоцкий, и Б. Окуджава, и А. Галич воплотили в своем творчестве ведущие тенденции бардовской поэзии в целом, – все же узкая сосредоточенность исследователей лишь на этих трех фигурах, которая доминирует, например, в выпусках альманаха «Мир Высоцкого», существенно обедняет общую картину бардовской поэзии, не способствует объективной оценке реального места различных авторов в этом поэтическом направлении.

Изучение авторской песни в аспекте литературных связей, хотя и осуществляется пока в основном лишь в отношении творчества Б. Окуджавы, В. Высоцкого и А. Галича, все же характеризуется достаточным разнообразием исследовательских подходов. В осмыслении этой проблематики наметился ряд ключевых направлений: соотнесение бардовской поэзии с синхронным ей литературным контекстом, с традициями классики и Серебряного века, с типологически родственными явлениями песенной поэзии (в первую очередь рок-поэзией), а также выявление творческих связей, взаимовлияний внутри самого бардовского контекста.

Контуры проблемы соотношения авторской песни с русской поэтической традицией были обозначены в специальном разделе монографии И.А. Соколовой.

Значительный вклад в осмысление жизни авторской песни в «большом историческом времени» внесла и книга как публиковавшихся ранее, так и новых статей В.А. Зайцева².

Важным залогом будущего научного позиционирования авторской песни в общепозетическом контексте являются исследования литературных связей на примере творчества отдельных бардов. Наиболее подробно разработано в этом плане творчество В. Высоцкого. В специально посвященной указанной проблеме книге А.В. Кулагина четко отрафлексирована основная задача: поставить творчество поэта-певца в «не только бардовский ряд, но и ряд литературный»³.

¹ Новиков Вл.И. Окуджава – Высоцкий – Галич: Проект исслед. // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. III. Т. 1. М., 1999. С. 233–240.

² Зайцев В.А. Окуджава. Высоцкий. Галич: Поэтика, жанры, традиции. М., 2003.

³ Кулагин А.В. Высоцкий и другие. М., 2002.

Значительно меньший, но все же содержательный опыт контекстуального анализа наработан в связи с изучением творчества Б. Окуджавы и А. Галича.

Рассмотрение целостной системы литературных контекстов поэтического мира Окуджавы впервые было предпринято в диссертации С.С. Бойко¹, продуктивное развитие и обогащение данного направления предложено в исследовании Р.Ш. Абельской.

В исследованиях творчества А. Галича подобной целостной концепции литературных связей пока не предложено, однако некоторые предпосылки к ее созданию в отдельных работах возникают. В сборнике 2001 г.² «маленькие поэмы» Галича представлены на фоне активного развития жанра лиро-эпической поэмы в 1960–1970-е гг. (В.А. Зайцев), а в обстоятельной статье С.В. Свиридова о поэтическом цикле «Литературские мостки» выявлены направления диалога автора цикла с «текстами» поэзии и судеб А. Ахматовой, О. Мандельштама, Б. Пастернака. В сборнике о Галиче 2003 г.³ обсуждение круга литературных связей выглядит более масштабным, хотя в целом остается пока на стадии накопления материала для будущих системных обобщений.

Важным подспорьем, а возможно, и определенным уточнением результатов литературоведческого изучения синтетического феномена бардовской поэзии становятся пока весьма немногочисленные **междисциплинарные исследования**, в которых авторская песня, творчество отдельных ее представителей осмысливается с позиций семиотики, лингвистики, музыковедения, театроведения, культурологии и социологии.

Авторская песня как «целостная, динамично развивающаяся семиотическая система» оригинально рассмотрена в статье В.А. Кофановой⁴. Достаточно разнопланово представлены и лингвистические подходы к изучению бардовской поэзии. Особенно перспективными видятся исследования, рассматривающие язык авторской песни в соотнесенности с общезыковыми тенденциями эпохи. В современной лингвистике тексты поэтов-бардов исследуются как с точки зрения общих закономерностей авторского идиостиля, так и в аспектах лексической семантики, фразеологии, социолитературологии, лингвокультурологии. Хотя пока подобные исследования обращены в большинстве случаев лишь к творчеству В. Высоцкого⁵.

¹ Бойко С.С. Поэзия Булата Окуджавы как целостная художественная система: Дисс. ... канд. филол. наук. М.: МГУ, 1999.

² Галич: Проблемы поэтики и текстологии. М., 2001.

³ Галич: Новые ст. и материалы. М., 2003.

⁴ Кофанова В.А. Авторская песня как семиотическая система // Язык и текст в пространстве культуры: Сб. статей научно-методич. семинара «Техтуст». Вып. 9. СПб.; Ставрополь, 2003. С. 144–149.

⁵ См. публикации в выпусках альманаха «Мир Высоцкого».

В свете синтетической природы искусства авторской песни и разнонаправленности творческих дарований самих бардов, часто соединявших литературную деятельность с актерской, особенно актуальными становятся *музыковедческие и театроведческие исследования*.

В *музыковедческом плане* пока лишь намечена плодотворная перспектива рассмотрения синергии музыки и поэтического слова в произведениях бардов¹.

Актуальность *театроведческих исследований* авторской песни, как видится, может быть двоякой. С одной стороны, анализ комплекса особенностей сценического поведения поэта-певца в сопряженности с разноуровневым рассмотрением самих художественных текстов. Этот аспект научно не изучен, а осмысливается пока лишь на уровне отдельных эмпирических наблюдений – например, предложенное Л.А. Аннинским глубоко содержательное сопоставление исполнительских и даже речевых манер Ю. Визбора и М. Анчарова в соотнесении не только с их индивидуальными поэтическими мирами, но и с теми различными стилевыми тенденциями в авторской песне, которые они наиболее ярко воплощают. Иная грань этой проблемы – влияние актерского опыта художника на образный мир и поэтику его литературных произведений. Особенно глубоко эта проблема разработана в связи с творчеством В. Высоцкого, прежде всего, в сопряженности с гамлетовской темой; систематизирована и методология такого рода исследования².

Таким образом, в литературоведческой науке накоплен серьезный опыт в изучении авторской песни. Обоснована необходимость ее осмысления именно как поэтического, литературного явления, что не исключает важности и междисциплинарных подходов; в целом убедительно выявлен генезис этого феномена, предприняты отдельные шаги к прояснению его типологии, жанровой системы, литературных контекстов; с большей или меньшей основательностью исследовано в основном творчество трех крупных бардов – В. Высоцкого, Б. Окуджавы и А. Галича. Вместе с тем творческие индивидуальности иных поэтов-певцов еще не стали предметом системного научного изучения, пока не предложено целостной жанрово-стилевой типологии бардовской поэзии, остается и значительный пласт неисследованных литературных связей.

¹ Каманкина М.В. Песенный стиль Б. Окуджавы как образец авторской песни // Окуджава: Проблемы поэтики и текстологии. М., 2002. С. 225–243.

² Капрусова М.Н. Влияние профессии актера на мироощущение и литературное творчество В. Высоцкого // Мир Высоцкого. Вып. V. М., 2001. С. 398–419.

УДК 882
С.В. Свиридов
(Калининград)

ПИКНИК НА ОБОЧИНЕ

Песня как таковая в современном высококоведении

В современной науке о Высоцком внимательный читатель заметит парадоксальную ситуацию: с одной стороны, тема «Высоцкий и другие»¹ пользуется неизменным успехом у исследователей, а любая «бардоведческая» монография начинается с подробного рассказа о том, как и откуда появилась авторская песня. Но при всем этом «герой» нашей дисциплины, будь то Высоцкий или бардовская песня в целом, остается лишенным живого контекста, он существует сам по себе, а интертекстуальные и историко-генетические штудии лишь сооружают вокруг него виньетку из приличных «героя» аксессуаров – респектабельных предшественников, традиций, контекстов. И вместе с виньеткой он все равно остается одиноким объектом, плохо вписанным в реальный историко-культурный контекст.

Он как портрет в богатой раме – царит на фоне пустой стены и молчит.

В основном о *молчании* и пойдет дальше речь. Мы часто подходим к Высоцкому со стандартным «опросным листом», пункты которого практически универсальны, приложимы к любому предмету. Среди них «хронотоп», «пушкинская традиция», «христианские мотивы» и «фольклорные мотивы», образ дома, образ России и так далее... каждый легко продолжит этот список. Данная метода переходит из курсовых работ (где она еще терпима) в дипломные, а оттуда – в диссертации и научные публикации, придавая проблематике высококоведения оттенок школярства. Конечно, и эта работа имеет познавательную ценность. Но при «универсальном» подходе объект неизбежно начинает казаться случайным и заменимым. Обращаясь к предмету со стандартными вопросами, мы не выявили его специфику в проблематике, так где же гарантия, что мы ее хорошо выявим в описании? Получится «всё нормально»: как у всех – хронотоп; как у всех – пушкинские мотивы; как у всех – ямб и хорея. «Успокий сметный». Но успокоиться на этом нельзя.

Чтобы получить не нулевой результат, мы должны предоставить слово объекту: пусть *он сам* задает вопросы. Проблематика объекта

© Свиридов С.В., 2009

¹ Используя эту удачную формулировку, впервые предложенную П. Леонидовым, мы отнюдь не имеем в виду ни его книгу, ни работу А.В. Кулагина.

находится в нем самом, и внимательное рассмотрение текста должно начаться не *после*, а *до* постановки проблем исследования.

Гонители науки любят попрекать нас «меркой деревянной», «прокрустовым ложем» и именем Сальери. Это несправедливо: погрешности интерпретации нельзя равнять со злонамеренным искажением. Но и спокойно программировать себе «простительные» ошибки тоже нельзя. Когда сетка готового, полностью преднаходимого кода накладывается на текст, то практически всегда отпечаток кода принимается за единственную и полную текстовую реальность. То ли исследователь верит в свой код как в безусловную истину, то ли, наоборот, идет на компромисс с любой методикой, какая в книжке напечатана¹, – но результатом будет либо описание со стертыми индивидуальными чертами, как лицо короля на старой монете, либо самоопиание и самопрезентация теории.

Сказанное тем более важно, что мы имеем дело с весьма необычным объектом. Авторская песня лежит у границы литературы (то ли *за*, то ли *перед*, то ли *на*). А все теоретические и интерпретационные модели опираются на наблюдение «ядра» данного семиотического поля, а затем распространяются на всё поле, тем самым выявляя и скрепляя его единство². Однако чем ближе к краям поля, тем более насильственным будет применение кода к материалу, тем большей будет погрешность интерпретации, искажение результата³. Ютящиеся здесь «пограничники», если чувствуют в себе скольконибудь художественных сил, вообще стремятся строить свои «малые центры» на периферии⁴. Сепаратизм эстетических окраин давно назван одним из двигателей литературной эволюции⁵. Если это учитывать, то применение к авторской песне «имперских» интерпретационных моделей и кодов покажется вдвойне недостаточным.

Впрочем, критика некорректных и спекулятивных интерпретаций звучит в высококоведении постоянно. Но предлагаемая альтернатива еще менее продуктивна. Это отказ от теоретических обобщений и исследовательского структурирования предмета – от любого специального языка описания – как от заведомого насилия.

¹ Вот формулы подобного компромисса: «Я понимаю, что это не корректно, но... а) так делает сосед, так что и мне можно; б) диссовет придираться не станет; в) звучит умно, а прочее вас не касается; г) я же это в книге прочитал, значит, имею полное право повторить, не мой будет грех; д) все может быть, чем черт не шутит?.. е) должен же кто-то менять парадигму гуманитарного знания!..»; и т. д.

² Либо спекулятивно выведены из этих «укорененных» в центре моделей, что заставляет подходить к этим вторичным построениям с двойной осмотрительностью.

³ См.: Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. М., 1999. С. 171.

⁴ Там же. С. 172.

⁵ Там же. С. 177–185.

Тут же выдвигается тезис об особой, уникальной объединяющей и животворной силе Высоцкого-художника – и дело движется к сакрализации автора и абсолютизации любого факта, исходящего от него: каждой фонограммы, каждого штриха, каждой ноты. Итог логичный: если дезавуировать объективные законы искусства, то автор – единственный закон, бог своего мира, а исходящее от него не подлежит критике: одинаково сакральны и шедевр, и оговорка. Священный текст не только «аршином общим не измерить», но и «умом не понять», его не анализируют, а толкуют – стратегия, требующая медитативного вчитывания, разгадывания, «углубления в знак»¹, а не критики. Не напоминает ли это *грамматофобию* тех консервативных богословов, которые не давали Максиму Греку исправлять ошибки в Святом Писании?

Чтобы избежать крайностей, необходимо, чтобы в точке соприкосновения теоретической модели и объекта происходил диалог, взаимообмен и взаимная адаптация. Эффективная методика предстает в этом случае как инвариант, реорганизованный новой реальностью объекта. Не только метод (язык описания) структурирует предмет, но и обратно – объект в должной мере и в необходимых аспектах реструктурирует язык описания. В противном случае он «не заработает», как не заработает принтер без специально подобранного драйвера.

Мы ходим по чужим монастырям со своим уставом, такова уж специфика нашей деятельности: невозможно описание без преднаходимого языка. Но при этом для каждого нового монастыря устав нужно корректировать.

Возьмем как характерный пример стиховедение авторской песни. Традиционно оно опирается на статистику, получаемую и оформляемую по методике М.Л. Гаспарова. Если дело не ограничивается подсчетами (а это желательно), то полученные данные интерпретируются путем сравнения с «генеральными» данными из книг и статей того же М.Л. Гаспарова об истории русского стиха. В общем плане методика верная. Однако авторская песня – явление специфическое и в жанровом, и в эстетическом отношении, и стоило бы задуматься, не будет ли ее метрика и ритмика тоже специфической. Тем более что есть специальная статистика стиха бардов, опубликованная Джеральдом Смитом². Правда, она менее подробна, чем данные М.Л. Гаспарова. То есть последние менее полезны, зато более удоб-

¹ Лотман Ю.М. Проблема знака и знаковой системы и типология русской культуры // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 407.

² Смит Д. Метрический репертуар русской гитарной поэзии // Смит Д. Взгляд извне: Ст. о рус. поэзии и поэтике. М., 2002.

ны, что зачастую склоняет исследователя именно к ним. Решение почти курьезное: ищем не там, где потеряли, а там, где светло.

Специфика стиха авторской песни состоит и в том, что его ритм коррелирует с ритмом музыкального ряда и пения. Средствами пения могут «выправляться» ритмические сбои, может восстанавливаться пропущенное ударение или, наоборот, «сниматься» стиховой икт, в отдельных случаях это приводит к кардинальной деформации метра¹. Еще Дж. Смит пытался учесть песенность «гитарной поэзии», когда сравнивал статистику стихотворений Б. Окуджавы и его же песен в упомянутой статье (пусть и на ограниченном материале). Ритмическое несовпадение вербального субтекста и синтетического текста песни ясно любому фольклористу². Кто-то скажет: у Высоцкого объем таких примеров невелик, статистические отклонения от «ординара» сведутся к нюансам. Пусть так (хотя никто не проверял), – но ведь именно в этих нюансах выявляется специфика предмета! Именно здесь мы встречаемся с вопросами, которые задает сам объект. Статистическая цифра – не решение, а знак проблемы, решение которой мы не можем прогнозировать и заранее объявлять маловажным.

Не всё просто и с полиметрией Высоцкого. Так как к ней склонен сам жанр песни, то ожидаемая доля полиметрии в творчестве любого барда должна быть иной, нежели в «книжной» поэзии соответствующего периода. Норма здесь окажется, вероятно, выше, чем в таблицах М.Л. Гаспарова, а равенство с данными этих таблиц пришлось бы расценивать как отклонение. Исследование показало, что даже в просодических характеристиках идиолекта авторской песенности отличен от идиолекта «просто поэзии»³.

Но самым тревожным среди вопросов стиховедения авторской песни является вопрос строфики. Она однозначно выявляется только в письменной форме текста, а текст авторской песни первично дан в звуковой форме. Получается, что, желая изучать строфику

¹ Этот момент с полемическим заострением подчеркивает Л. Томенчук: «не редуцируется ли стихотворный метр в тексте, пребывающем в составе песни, и, соответственно, не теряет ли предметность разговор об особенностях стихотворного метра и ритма в поющемся тексте» (*Томенчук Л.Я.* «...А истины передают изустно». Днепропетровск, 2004. С. 70).

² См., например, иллюстрацию этого у В.Я. Проппа: *Пропп В.Я.* О русской народной лирической песне // Пропп В.Я. Сказка. Эпос. Песня. М., 2001. С. 268–269.

³ См.: *Свиридов С.В.* О фонетике идиолекта авторской песни: (На примере В. Высоцкого, Ю. Визбора) // *Поэтика и лингвистика: Материалы Междунар. науч. конф., посвящ. 100-летию со дня рожд. Р.Р. Гельгардта.* 16–19 окт. 2006 г., г. Тверь. Тверь, 2006. Расширенная версия материала вскоре будет помещена на сайте «Дом Высоцкого».

Высоцкого, мы, строго говоря, не имеем предмета. Его сначала нужно найти, а потом уже изучать. Исследователь же часто идет по линии наименьшего сопротивления и заявляет: «Я доверяю А.Е. Крылову, его двухтомник авторитетный, значит, там все правильно». Эта отговорка сойдет для доброго диссовета, но всерьез ее принять нельзя. Я тоже доверяю А.Е. Крылову, но текстологическая теория не заменяет собой теорию стиха. Принципы определения строфики звучащего текста должны быть полностью отрефлексированы и обоснованы. А эта работа приведет исследователя, – опять! – к необходимости найти особый подход, продиктованный спецификой объекта.

Ну а эта специфика не может выявляться вне специфики контекста – как синхронного, так и исторического. Практически всегда «молчащий» предмет, несчастное «достояние доцента», – это предмет, изолированный в обоих этих смыслах. Мы же еще слишком неясно представляем себе, какое место занимает авторская песня (и Высоцкий вместе с ней) в литературной эволюции. Исторические очерки бардовской песни, как правило, не слишком отходят (даже когда пытаются) от логики евангельского «родословия»: «Авраам родил Исаака»... Сначала был кант, затем была российская песня, потом русская песня (не обошлось без Мерзлякова), потом появился романс... До этого места можно просто пересказывать хрестоматийную статью В. Гусева¹. А дальше, – в том или ином варианте, через несколько промежуточных «поколений», этот ряд неумолимо приводит к авторской песне, которая появляется и живет в непрекращающейся «классовой борьбе» с массовой официозной песней, рисуемой исключительно черной краской. Беда даже не в том, что эта схема игнорирует синхронность всех (или многих) этих феноменов в едином литературном пространстве, не в том, что она однолинейна, а в том, что она обычно выводит песню из песни и сопоставляет с песней, в конце же без ясного основания вдруг переводит бардовское искусство в разряд литературы, и весьма категорично. Бывает и обратное: песню бардов выводят из одной только литературной традиции либо одной фольклорной. Эти варианты также плохи. Гораздо выгоднее выглядят «генеалогии», в которых авторская песня возводится по крайней мере к нескольким близким источникам². Но всё равно тревожит неясность отношений авторской песни и литературы, которые практически в любом научном дискурсе про-

¹ *Гусев В.* Песни и романсы русских поэтов // *Песни и романсы русских поэтов.* М.; Л., 1963.

² Например, в кн.: *Соколова И.А.* Авторская песня: от фольклора к поэзии. М., 2002.

извольно меняются без всякого предупреждения со стороны исследователя. Если нужно, то песня – не литература, а стало нужно обратное – она уже есть литература.

Необходимо рассматривать песню (вернее, *песенность*, всю совокупность песенных форм) в постоянном сопоставлении с литературой как единой эстетической сферой – во взаимном притяжении и отталкивании, в бинарной оппозиции и неразрывной эволюционной связи. Мы же до сих пор тратим энергию, доказывая, что авторская песня полностью укладывается в рамки литературы, словно боимся, что какой-нибудь диссовет не примет очередную «бардоведческую» диссертацию по специальности «10.01.01». Пора признать, что авторская песня всё же не совпадает с литературой полностью, что она – художественное пограничье. И исходить из этого. Тогда станет очевидной спекулятивность и тех концепций, которые, опираясь на «безавторскую» модель, объявляют песню Высоцкого изводом интеллигентского фольклора, и тех, что стремятся полностью загнать ее в книгу. Песенность вошла в литературу из «быта», но и разбив свой бивуак на обочине большой словесности, продолжает «смотреть» в сторону быта и фольклора, втягивать в литературу его материал, однако и свою особость в литературном поле не перестает чувствовать, порой обнаруживая (или разыгрывая) готовность сойти обратно в фольклор и быт. Напряжение между полюсами ‘песенности’ и ‘литературности’ неизбежно в эстетическом сознании авторской песни и является важным источником ее художественной «энергии».

Однако когда мы станем рассматривать песенность в ее отношении к литературе (литературности), нас перестанет вполне удовлетворять сведение песни к словесному тексту (допущение, в других случаях приемлемое); окажется востребованным потенциал «синтетических» исследовательских методик. Напомним, они исходят из того, что песня состоит как минимум из двух рядов: литературного и музыкального. Можно спорить о том, какой из них «главнее» (этот спор пока что лишен удовлетворяющего ему языка), но очевидно, что ни один из них не равен целому¹. Новости в этом нет:

¹ Из последних работ, написанных с «синтетической» позиции отметим ст.: Кузнецова Е.Р. К вопросу о жанровой принадлежности песен В.С. Высоцкого // *Поэзия и песня В.С. Высоцкого: Пути изучения*. Калининград, 2006. Ср. ранее опубликованные ст., опирающиеся на музыковедческие методы: Каманкина М.В. Песенный стиль Б. Окуджавы как образец авторской песни // *Окуджава: Проблемы поэтики и текстологии*. М., 2002; Томенчук Л.Я. О музыкальных особенностях песен В. Высоцкого // В.С. Высоцкий: исследования и материалы. Воронеж, 1990. «Комплексный подход» в филологическом дискурсе попытался применить к одной песне Высоцкого Том Крафт: *Крафт Т. Сентиментальный боксер Высоцкого: Анализ синкрет. произведения* // *Мир Высоцкого: Исслед. и материалы*. М., 1998. Вып. III. Ч. 1. Особенно по-

двойственность песни – привычный факт для любого фольклориста¹. В этом смысле песня определяется как синтетический текст. Или, иначе, полисемиотический: ряды, составляющие песню, устроены на основах различного семиозиса и в принципе, по природе предмета, не могут быть гомогенными, их задача – быть разными. Составляющие песню ряды определяются как субтексты. Проблема состоит и в том, какие законы управляют соединением этих неподобных друг другу рядов в единое целое (законы корреляции). С ее решением связано множество частных вопросов. Это и вопрос о классификации феноменов песенности на основании типов корреляции рядов², и вопрос о том, как влияет «внутрипесенное» положение на поэтику собственно литературного текста, и много других, которые невозможно предугадать – потому что их продиктует сам объект. Если мы наберемся терпения выслушать его.

Песенность песни нам еще только предстоит уловить. Пока что о ней говорят чаще затем, чтобы дезавуировать сделанное филологами. Расценим это как своевременный вызов. Тем вернее нам придется осмыслить песню как таковую, чтобы устранить препятствие на пути науки о Высоцком и не дать богатому проблемному полю зарости бурьяном.

следовательно на «синтетическом» подходе настаивает Л.Я. Томенчук (*Томенчук Л. Указ. соч.*). Правда, логика и выводы ее аналитических опытов весьма спорны.

¹ Например, см.: *Пропт В.Я.* Указ. соч. С. 223, 269.

² Попытки такой классификации см.: *Свириденко Е.* Текст и музыка в русском роке // *Русская рок-поэзия: текст и контекст*. Вып. 4. Тверь, 2000. С. 9–14.; *Щербинок А.* Слово в русском роке // *Русская рок-поэзия...* Вып. 2. Тверь, 1999. С. 3–9.

УДК 882
 О.Ю. Шилина
 (Санкт-Петербург)

«Я ИЗУЧИЛ ВСЕ НОТЫ ОТ И ДО» (слово и музыка в творчестве В. Высоцкого)

Современная авторская песня, возникнув совершенно стихийно из глубин народной культуры, вобрала в себя особенности обоих типов русского стиха – музыкально-речевого и речевого – с той лишь разницей, что доминирующую роль играет здесь текст – музыкальное же сопровождение является второстепенным, его задача – усиление звучания и смысла стиха.

В творчестве Владимира Высоцкого музыка и исполнение также подчинены поэтическому слову. В то же время его творчество отличает удивительно гармоничное взаимодействие всех сторон этого синкретичного искусства – стиха, музыки, сопровождения и исполнения. Внутренняя музыка стиха Высоцкого позволила ему реализовать поэтическое слово в новом качестве. Нам представляется, что именно *взаимодействие слова и музыки* способствовало реализации главной творческой установки В. Высоцкого – «входить в уши и души одновременно» и «вызывать человеческое волнение».

Специалисты считают, что, несмотря на ведущую роль текста в авторской песне, высокую ценность слова и поэтической образности, положение музыки все же нельзя считать абсолютно прикладным: «...Она получает в этом конгломерате отнюдь не вторичные, а куда более значительные и самостоятельные функции. А отсюда – и динамизация ее форм, обогащение мелодико-интонационных, ладо-гармонических, метро-ритмических средств, усиление роли сопровождения <...>. В развертывании музыкальной ткани достигается большее разнообразие и функциональность типов фактуры, становится куда более изощренной и выразительной инструментовка, активно используются самые разные приемы звукоизобразительности и звукостиликации. Это взаимопроникновение музыки и слова дополнилось еще одним очень характерным качеством – тяготением к театрализации»¹.

© Шилина О.Ю., 2009

¹ См. об этом: Молько А.В. Художественная индивидуальность Высоцкого и проблема взаимовлияния видов искусства в культурном сознании XX века // Творчество Владимира Высоцкого в контексте художественной культуры XX века: Сб. ст. Самара, 2001. С. 44–59.

Но все-таки очевидно, что перед нами театр поэта, где «нет места собственно театру «представления» или «переживания» в чистом их виде, где правит слово, и все происходящее – события, персонажи, вся образная система – созданы прежде всего словом и существуют в слове. Поэтому музыка должна решить одну очень важную задачу: провести четкую границу между обыденностью и актом творчества, «озвучить» слово, придавая ему стереофоничность, насыщая богатством обертонов живого человеческого голоса и, наконец, подчеркивая ритмическую природу поэтической речи, выявляя ее скрытую, потаенную музыкальность»¹.

Теперь необходимо подробнее остановиться на приемах, используемых Высоцким для усиления выразительности стиха, его смысла. Прежде всего, это метроритм, размер, аллитерация, распевание согласных, дикция, типы мелодии и др. Хотя, на наш взгляд, едва ли их можно считать нарочитыми приемами – это, скорее, *максимальное использование музыкальных возможностей поэтической речи и мелодии*, точнее – ее ритмической основы.

Итак, метроритм. По мнению специалистов-музыковедов, он является «одним из важнейших компонентов песен Высоцкого»². Надо заметить, что эти понятия (метр и ритм) являются общими и для стиха, и для музыки. Одной из характерных особенностей функционирования метроритма Высоцкого является «несовпадение ритмического рисунка с метрическими долями такта», что «вносит в музыку остроту, взволнованность» и прерывает мерное движение музыки, «усыпляющее» внимание слушающего»³. В качестве примера Л. Томенчук приводит песню «Бег иноходца», «где удлинение звука, предшествующего появлению сильной доли, позволяет ритму, «проигнорировав» требование метра, пропустить ее (ср. в стихе, где ритм, т. е. расположение ударных и безударных слогов в строке часто не повторяет точно схему, заданную метром, а сохраняет лишь основную тенденцию размещения ударений)»⁴. Как это работает на смысл? Во-первых, подобная «борьба ритма и метра (партия голоса и аккомпанемент гитары)» способствует реализации одного из важнейших мотивов творчества В. Высоцкого – мотива преодоления. А во-вторых, создает ощущение «напряженности, устремленности», являющихся характерными чертами произведений поэта.

¹ Там же. С. 48.

² Томенчук Л. О музыкальных особенностях песен В.С. Высоцкого // В.С. Высоцкий: исследования и материалы. Воронеж, 1990. С. 154.

³ Там же. С. 158.

⁴ Там же. С. 159.

Теперь о размере. Специалистами отмечается преобладание в песнях Высоцкого 2-дольных музыкальных размеров над 3-дольными, причем, интересно, что часто Высоцкий использует 2-дольный музыкальный размер для 3-сложного стихотворного. Например, в песнях «Я из дела ушел» и «Райские яблоки»:

Я из дела ушел, из такого хорошего дела!
Ничего не унес – отвалился в чем мать родила, –
Не затем, что приспичило мне, – просто время пришло,
Из-за синей горы погнало другие дела¹.

Я когда-то умру – мы когда-то всегда умираем, –
Как бы так угадать, чтоб не сам – чтобы в спину ножом:
Убиенных щадят, отпевают и балуют раем, –
Не скажу про живых, а покойников мы бережем (1, 475).

Здесь мы имеем дело с классическим 3-сложным размером – пятистопным анапестом, причем в безукоризненно выполненном варианте. Однако в авторском исполнении и в том и в другом случае применен 2-дольный музыкальный размер, что придает песне более упругий и четкий ритм и позволяет уйти от неизбежной в данном случае монотонности.

В «Песенке ни про что, или Что случилось в Африке» используется 2-сложный размер – трехстопный хорей. Объявляя эту песню на своих выступлениях, Владимир Высоцкий говорил: «Это – детская народная песня, под нее хорошо маршировать в детских садах и санаториях. Она в маршевом ритме написана. Это если я пою ее для детей, а если для взрослых, то она называется “О смешанных браках”»². Однако во время исполнения Высоцкий отодвигает маршевый ритм на второй план. Он интонационно сглаживает «острые углы» печатного маршевого шага: то растягивая последний слог, то сокращая один, то удлиняя другой слоги. В результате четкий маршевый ритм сохранился только в повторяющемся рефрене:

Поднялся галдеж и лай, –
Только старый Попугай
Громко крикнул из ветвей:
«Жираф большой – ему видней!» (1, 184)

¹ *Высоцкий В.* Сочинения: В 2 т. Т. 1. Екатеринбург, 1997. С. 348. Далее ссылки на это издание даются с указанием тома и страницы в скобках.

² Владимир Высоцкий: Живая жизнь. Кн. 1. Ставрополь, 1993. С. 275.

И это тоже легко объяснимо. Во-первых, это позволяет избежать все той же монотонности, а во-вторых, – переключить внимание слушателя на *сюжет* произведения, ибо даже четкий маршеобразный ритм способен ослабить активность восприятия текста слушателем, именно в силу своей предсказуемости. А Высоцкого это ни в коей мере не устраивало, ибо он часто повторял, что пишет свои песни не для тех, «кто жует или отдыхает», поэтому он прерывал размеренный ритм различными метрическими и интонационными «неправильностями», нарушениями, шероховатостями, чтобы они не позволяли слушателю расслабиться, а заставляли его постоянно находиться в напряженно-внимательном состоянии.

Иногда смысловую нагрузку несет темп произведения. Например, в песне «Кони привередливые» предсмертный полет коней сдерживается очень медленным, даже протяжным темпом. По мнению Л. Томенчук, это позволяет сгладить драматизм и даже трагизм ситуации, но едва ли это можно рассматривать как «уравновешивающее усилие»¹. На наш взгляд, это, прежде всего, подчеркивает противоречивость действий седока: он коней неистово «стегает-погоняет» и вместе с тем «умоляет вскачь не лететь», что, в свою очередь, порождается его жадным стремлением «жить удесятенной жизнью» и в то же время желанием продлить жизнь, оттянуть момент смерти.

Известно, что создание образа при помощи звуков – аллитерация – именно та область, где стих переходит в область музыки. Работе со звуком В. Высоцкий придавал огромное значение: «А последнее время я начал очень много работать со звуками, с сочетаниями слов. Поэтому на рифму уходит намного больше времени. Я люблю, когда в строке очень часто повторяется одна и та же буква – чтобы усилить. Специальный есть прием такой в поэзии (аллитерация – *О.Ш.*)»². Казалось бы, этот прием затрагивает самый верхний пласт языка – фонетический, но у Высоцкого он имеет огромное значение для усиления значимой – идейной – стороны текста. Например, в песне «Купола» аллитерация является своеобразным стержнем этого произведения: все части стихотворения буквально объединены ею – текст инструментрован под *колокольный перезвон*. Такой эффект достигается не только многократным чередованием

¹ Л. Томенчук рассматривает это как «уравновешивающее усилие»: «полету коней привередливых противостоит эпическая неспешность речи ездока: он не то, что нетороплив, а просто медлителен <...>, да и сам темп песни очень медленный». См. об этом: *Томенчук Л.* «Я не люблю насилия и бессилия» // *Музык. жизнь.* 1992. № 9–10. С. 28.

² Владимир Высоцкий: Монологи со сцены. Харьков; М., 2000. С. 157

сонорных [р, л] и некоторым добавлением шипящих [ч, ш, щ, ж] и свистящих [з, с, ц], но и сменой рифмы и ритма:

В синем небе, колокольнями проколотом, –
Медный колокол, медный колокол –
То ль возрадовался, то ли осерчал...
Купола в России кроют чистым золотом –
Чтобы чаще Господь замечал.

Максимальный эффект достигается в последней строфе, один из стихов которой вообще построен на чередовании звуков [з, л, т]:

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

Надо заметить, что к середине стихотворения (4-я строфа) этот перезвон как бы усиливается, а к концу затихает. Кроме того, в последней строфе обращает на себя внимание присутствие звука [т], благодаря чему возникает мотив преодоления трудностей, в целом характерный для творчества В. Высоцкого, который реализуется здесь на фонетическом уровне¹.

Но если аллитерацию нельзя отнести к собственно «открытиям» Высоцкого – это общепозитический прием, – то распевание согласных, несомненно, является одной из характерных черт авторского стиля Высоцкого. По мнению композитора А. Шнитке, «Высоцкий чисто интонировал не только звуковысотно, поразительна точность интонирования согласных – распевание на «р», на «л». <...>. Хотя это и не относится к звуковысотности, но, безусловно, относится к звуку, и я считаю, что это его вклад в музыку. <...> это надо отнести не только к исполнительским особенностям – это композиторские особенности Высоцкого»². И вновь этот, казалось бы, чисто исполни-

¹ На это обращает внимание и Л. Томенчук: «Этот мотив (преодоления – О.Ш.) воплощается буквально на всех уровнях: на текстовом, музыкальном, фонетическом (у Высоцкого согласные звуки – и не только, кстати, сонорные – приобретают особую значимость прежде всего из-за особенностей их образования: при произнесении согласных выдыхаемая из легких струя воздуха преодолевает преграду». См.: Томенчук Л.Я. О музыкальных особенностях песен В.С. Высоцкого // В.С. Высоцкий: исследования и материалы. Воронеж, 1990. С. 159.

² Шнитке А. «Он не мог жить иначе...» // Музыка. жизнь. 1988. № 2. С. 3.

ТЕЛЬСКИЙ прием несет у Высоцкого глубокую смысловую нагрузку, способствуя реализации все того же мотива преодоления: «Благодаря тому, что Высоцкий длит, выпевает согласные, у слушателей складывается почти физически осязаемое впечатление преодолеваемого барьера»¹. Певец Александр Подболотов в разговоре с Высоцким высказал мнение, что «он пропевает согласные звуки, как когда-то Шаляпин. Это чисто шаляпинский прием. Володе понравилось это сравнение... Сейчас в опере даже признанные мастера не пропевают слова – сплошные гласные, иногда совсем непонятен текст, а у Высоцкого звучит каждая буква»².

Действие музыкального импульса в поэзии Высоцкого оказывается так велико, что в строении слов и фраз, грамматической и синтаксической структуре руководит подчас уже не логическая, а музыкальная закономерность. Формируется новый поэтико-музыкальный язык, новое музыкальное сознание в лироэпической поэзии. В этом отношении интересен прием нарастания звучания (crescendo), например, в «Баньке по-белому». Во многом благодаря этому, а также смене интонации, автору удается передать изменение внутреннего состояния героя: обострение уже было притупившихся чувств, вызванное воспоминаниями, и далее – душевные колебания, как бы спор с самим собой, с внутренним голосом – «Протопи!.. Не топи!..» Но потом все же: «Протопи!» Здесь заметно стремление Высоцкого не просто показать человеческий тип, характер, но дать его в движении, в развитии. Он словно разматывает перед нами закрученный и запутанный жизненный «клубок» своего героя. Таким образом, этот музыкальный прием работает на такую важнейшую черту поэзии Высоцкого, как психологизм – полное, подробное и глубокое изображение чувств, мыслей и переживаний героя.

Кроме того, важное значение имеет у Высоцкого дикция. Трудно согласиться с мнением известного французского шансонье Шарля Азнавюра, высказанном, пусть и с восхищением, об исполнительской манере Высоцкого: «Он не поет, он выbleвывает»³. Нет, не «выbleвывает» и даже не «выплывывает» слова Высоцкий – он

¹ Томенчук Л.Я. О музыкальных особенностях песен В.С. Высоцкого // В.С. Высоцкий: исследования и материалы. Воронеж, 1990. С. 159.

² Живая жизнь. Штрихи к биографии Владимира Высоцкого. Кн. 3. М., 1992. С. 109.

³ По воспоминаниям Д. Ольбрыхского, после прослушивания песни «Две гитары» в исполнении Высоцкого, Шарль Азнавюр «молчал целых пять минут!», а потом сказал: «Il ne chante pas. Il vomiet. Он не поет, он выbleвывает. Лучше, чем я». См. об этом: Ольбрыхский Д. Поминая Владимира Высоцкого / Пер. с пол. М. Черненко. М., 1992. С. 46.

очень бережно обращается со словом. Четкая дикция в пении – это, прежде всего, открытое выражение авторской позиции, это «звучковой образ честной и четкой мысли. Это удостоверение прямоты и правдивости как слов песни, так и самого поющего. Убежденный не мямлит!»¹ Часто Высоцкий произносит слова не в потоке поэтической речи, а делая паузы между ними, что, с одной стороны, работает на усиление звучания и смысла стиха, а с другой, – на реализацию его художественной задачи, о которой мы уже упоминали, – «входить в уши и души одновременно». Этому иногда способствует и синтаксическое строение фразы – использование назывных предложений:

Север, воля, надежда – страна без границ,
Снег без грязи – как долгая жизнь без вранья.
Воронье нам не выключает глаз из глазниц –
Потому что не водится здесь воронья (1, 302).

В результате это заключает в себе дополнительное «изобразительное значение»: «Отделенность каждого слова воспроизводит характер мышления и речи людей, живущих среди Белого Безмолвия – обдуманность и взвешенность каждого их слова»². И сразу перед нами возникают образы этих мужественных и сильных людей, привыкших принимать решение без колебаний.

Среди важнейших музыкальных особенностей песен Владимира Высоцкого можно выделить также затактовый зачин и финальный диссонирующий аккорд. Специалисты интерпретируют их по-разному, но нам представляется наиболее точными наблюдения Л.Я. Томенчук, которая отмечает: «он (затактовый зачин – *О.Ш.*) как бы “открывает” (как и заключительный неустойчивый аккорд) границу песни. Мы воспринимаем ее не как нечто ограниченное, замкнутое началом и концом, а как *продолжение*»³. Иными словами, затактовый зачин может восприниматься как многоточие, обозначающее предысторию персонажа, а финальный диссонирующий аккорд – как вопросительный знак, приглашающий слушателя к размышлению о его дальнейшей судьбе. И здесь музыкальные особенности помогают выделить одну из основных черт не только Высоцкого-поэта, но и Высоцкого-человека – его стремление «раздвигать

¹ Кастрель Д. Прислушайтесь!.. // Музык. жизнь. 1987. № 12. С. 20.

² Там же. С. 21.

³ Томенчук Л.Я. «Их голосам всегда сливаться в такт...»: Слово и музыка в песнях Владимира Высоцкого // Музык. жизнь. 1988. № 20. С. 31.

нуть горизонты», безграничное стремление к свободе, но не в смысле своеволия, анархии, а как достижение гармонии¹.

Интерес представляют и мелодии песен В. Высоцкого. По мнению композитора А. Шнитке, большая часть песен Высоцкого «отличается величайшей тонкостью и нестандартностью и по количеству тактов во фразе, и ритмикой, как бы создающей свой пульс рядом с пульсом метрической основы его песен (это еще другая основа, от стихов идущая, и кроме того, – вопреки этому стихотворному ритму, – следующая внутреннему дыханию). Потом много таких очень тонких подробностей и в гармонизации, и в мелодике, и в кадансах – в отказе от трафаретных кадансов или в нарочито дурацком их выполнении, отчего они немедленно попадают в смысловые кавычки. Все это в целом выражено именно музыкальными средствами»².

Надо заметить, что из всех видов мелодического развертывания в авторской песне используется преимущественно речитатив, реже – кантилена. Что же касается Высоцкого, то, по мнению специалистов, «непрерывная мелодическая линия в песнях фактически отсутствует, т. е. большинство звуков не имеет фиксированной высоты. Мелодический контур едва ли не всех песен пунктирен – партия голоса представляет собой чередование различных по протяженности мелодических и декламационных эпизодов»³. Иными словами, большинство песен Высоцкого – *речитатив* в различных его вариантах: мелодизированный, ариозно-речитативный, декламационный, – что, в свою очередь, лишний раз подтверждает ориентацию творчества Высоцкого на устное, звучащее исполнение, а не на книжное, «письменное» восприятие⁴. Если попытаться клас-

¹ Об этом подробнее см.: Скобелев А.В., Шаулов С.М. Владимир Высоцкий: Мир и слово. Уфа, 2001. С. 93–123; Шилина О.Ю. В свете оппозиции Закона и Благодати: К постановке проблемы // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. V. М., 2001. С. 71–72.

² Шнитке А. Указ. соч. С. 3.

³ Томенчук Л.Я. О музыкальных особенностях песен В.С. Высоцкого // В.С. Высоцкий: исследования и материалы. Воронеж, 1990. С. 164.

⁴ *Речитатив* – [итал. recitativo, от recitare – декламировать (лат. recito – читаю вслух)] – род вокальной музыки, близкий к напевной декламации. Основан на выразительных, эмоционально окрашенных речевых интонациях, повышении и понижении голоса, акцентах, паузах и т. п. Речитативная мелодия не образует замкнутой музыкальной формы и в значительной мере подчиняется синтаксическому членению текста. Прообраз речитатива в манере исполнения народными певцами эпических музыкально-поэтических произведений (типа русских былин) и в самом мелодическом складе этих произведений. К речитативу близка псалмодия. Утверждение речитатива в светской профессиональной музыке связано с возникновением оперы (на рубеже XVI–XVII вв.). В итальянской опере XVII–XVIII вв. определились два типа:

сифицировать песни В. Высоцкого по типам мелодии, то получится примерно следующая картина:

I. РЕЧИТАТИВНАЯ (у Высоцкого, как правило, имеет разговорную интонацию), используется чаще всего в большинстве его ранних песен («Красное, зеленое», «Нинка-наводчица») и зарисовках фельетонного характера («Диалог у телевизора», «Песня завистника»).

II. КАНТИЛЕНА встречается достаточно редко, в основном в стилизациях – под народные песни («Как по Волге-матушке», «Беда», «Не сдержат меня уговорами») и романсы («Городской романс», «Она была чиста, как снег зимой»)

III. АРИОЗНО-РЕЧИТАТИВНАЯ – присутствует почти во всех балладах и некоторых лирических песнях («Здесь лапы у елей дрожат на весу», «Жили-были на море» и др.)

Таким образом, в поэзии Высоцкого (как, впрочем, и в авторской песне в целом) нашли отражение особенности обоих типов русского стиха – музыкально-речевого и речевого, что лишней раз подтверждает ее связь с традицией устной, а не письменной речи.

Кроме того, это является еще одним доказательством того, что творчество В. Высоцкого *синкретично*, т. е. оно должно восприниматься как *единое художественное целое*: слово, музыка, аккомпанемент, исполнение, – ибо, вступая «между собой в интереснейшие и заданные автором смысловые реакции», они образуют в результате «соединение», которое собственно и является истинным содержанием песни. Иными словами, голос и исполнение у Владимира Высоцкого являются «не просто инструментом и способом донесения содержания до слушателя (что обычно), но и *существенной частью* самого содержания»¹, а содержание (смысл, идея) произведения полностью реализуется только в единстве слова, музыки и исполнения.

recitativo secco (буквально – сухой), исполнявшийся в свободном ритме, «говорком», и поддерживаемый отдельными аккордами на клавиатуре, и recitativo accompagnato (аккомпанированный) более мелодичный и четко ритмизованный, с музыкально развитым оркестровым сопровождением. Первый обычно применялся в диалогах, второй – в монологах (предшествуя арии). В XIX в. речитатив с сопровождением клавиатуры постепенно вышел из употребления. Выразительность речитатива широко использована в классической и современной опере, а также в других вокальных жанрах (кантата, оратория, романс и т. п.). Мелодически развитый, насыщенный певучестью речитатив характерен для ариозо. Лит.: Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы: На материале клас. наследия. Л., 1952. (гл.2 – Речитатив); Ярустовский Б. Драматургия русской оперной классики: Работа рус. композиторов-классиков над оперой. М., 1953 // Энциклопедический муз. слов. / Отв. ред. Г.В. Келдыш; Сост. Б.С. Штейнпресс и И.М. Ямпольский. М., 1959. С. 225–226 (гл.8 – Вокальные формы).

¹ Кастель Д. Указ. соч. С. 21.

УДК 882
Е.Р. Кузнецова
(Самара)

ОСОБЕННОСТИ МЕТРОРИТМИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЫ ПЕСЕН В. ВЫСОЦКОГО

Музыка существует, когда звучит, и главное ее свойство – это возможность существования в условиях четко организованного времени.

И. Стравинский был склонен к абсолютизации проблемы времени в музыке, считая ее главной темой искусства: «Феномен музыки нам дан единственно для того, чтобы внести порядок во все существующее, включая сюда, прежде всего, отношения между *человеком и временем*. Следовательно, для того, чтобы феномен этот мог реализоваться, он требует как непереносимое и единственное условие – определенного построения»¹.

Главной силой, организующей музыкальное время, является ритм. Широкий смысл этого понятия включает в себя и метр. В.Н. Холопова так определяет музыкальный ритм в широком значении: «...Временная и акцентная сторона <...> всех элементов музыкального языка»².

Вспомним, что греческое слово метр («мера», «размер») вошло в теорию музыки в современном значении в XIX веке, будучи заимствованным из теории стиха, где оно означало совокупность правил, отличающих стихи («метрическую», «мерную», «размеренную» речь) от прозаической речи. Такое заимствование было по существу «возвращением собственного добра», ибо этот термин возник в Древней Греции на стадии, когда стихи еще не отделились от музыки и учение о стихотворных размерах – метрика – входило в теорию музыки, а не в поэтику. Но в течение долгого времени слово «метр» не применялось к музыке или же применялось в другом значении (по аналогии с античными стопами его относили к ритмическим фигурам, образуемым сочетанием различных длительностей), хотя соответствующие слова новых языков (*итал. misura, франц. mesure*), применявшиеся к стихам как синонимами метра, обозначали также и музыкальный такт. Перенесение в теорию музыки греческого слова, ставшего стиховедческим термином, исходило, очевидно, из предположения, что между музыкальным и стихотворным размерами существует глубокая аналогия.

© Кузнецова Е.Р., 2009

¹ Стравинский И. Хроника моей жизни. Л., 1963. С. 100.

² Холопова В.Н. Музыкальный ритм. М., 1980. С. 4.

Действительно, размерность в стихах заключается в том, что они построены в соответствии с определенной мерой, которая дана заранее в качестве *правила*, или *нормы*. Правильность чередования сильных и слабых слогов в стихе, возвращения межстиховых пауз через определенное число слогов или ударений и есть подчинение определенным правилам, а не физическая или физиологическая закономерность, подобная возвращению через равные промежутки времени одних и тех же фаз в движении маятника, или пульсации крови, при чередовании дыхательных движений, или при ходьбе. Тенденция к такой физиологической правильности наблюдается и в обычной речи. Как и всякая мускульная работа, произношение стремится, если этому не противодействуют эмоциональные факторы, к автоматической правильности, к равенству элементарных фразировочных единиц (колонов), связанному с дыханием (колоны иногда называют «дыхательными группами»), и, в особенности, к равенству расстояний между ударениями (подобно пульсу или шагу). Сюда относятся и тенденции несколько усиливать неударные слоги через один (принцип альтернирования, особенно ярко проявляющийся в тех языках, где обязательное ударение на крайнем слоге – первом, как в чешском, или на последнем, как во французском, способствует образованию длинных рядов неударных слогов)¹. Стихотворный размер от всех этих физиологических тенденций (при некотором внешнем сходстве) отличается тем, что он выступает как *художественное задание*, которое может быть осознано в виде нормативной теории. Конечно, не только те, кто читает и слушает стихи, но и те, кто их сочиняет, могут не знать этой теории, усвоив интуитивно, «на слух», критерий, отличающий «правильные» стихи от «неправильных», подобно тому, как хорошо владеющий языком человек, безошибочно отличающий грамматически правильную фразу от неправильной, может и не знать грамматики этого языка. Но и в том, и в другом случае существование определенных норм не подлежит сомнению.

Дело в том, что чередование сильных и слабых (тяжелых и легких) ударов или тактовых долей может быть совершенно отвлечено от музыки и само по себе представляет лишь раму, заполняемую музыкой или стихотворным текстом. Однако в музыке, как и в речи, имеются свои ударения, и предполагается, что их размещение подчиняется этому чередованию подобно тому, как в стихах размеще-

¹ Подробно эти закономерности рассматриваются в работе: Харлан М.Г. Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма. М., 1978. С. 48–104.

ние словесных ударений подчиняется стихотворному размеру. Именно это подчинение позволяет воспринимать метр (размер) как в музыке, так и в поэзии.

Известно, что основной единицей стихотворной речи является *стих*, или *строка*, отделяемая паузами. Стопа – это единица отсчета, определяющего место межстиховых пауз, которая имеется лишь в том случае, если стих делится на равные единицы. В силлабическом стихе роль такой единицы играет слог – своего рода односложная «стопа», в чисто тоническом стихе отсчет идет по ударениям и стих делится на «доли», неравные по числу слогов. Аналогом этого явления в музыке можно считать тактовую долю, число нот в которой может произвольно меняться.

Таким образом, понятия ритма и метра, как и сами термины, позаимствованные у греков, по существу, употребляются как в поэзии, так и в музыке примерно в одинаковом значении: метр – заданная ритмическая схема, ритм – наполняющее эту схему движение. Но надо иметь в виду, что метры в музыке и стихах все же имеют различия. Однако нас будет интересовать их сходство, которое заключается в том, что метр не представляет самостоятельного эстетического интереса и играет лишь служебную роль, позволяя рассматривать вокальные произведения как область взаимовлияний метроритмических структур стиха и музыки.

Метр стихотворной строфы является как бы «аккомпанементом», на фоне которого реализуется лирический сюжет произведения. В вокальной музыке метрический «каркас» может быть реализован в виде настоящего аккомпанемента. В творчестве В. Высоцкого инструментом, взявшим на себя функцию «метрического регулятора» песен, стала гитара. В упрощенном виде можно рассматривать «ритм» и «метр» в песнях В. Высоцкого как бы распределенными между гитарным аккомпанементом и вокальной партией.

Надо отметить, что музыкальная ритмика в целом богаче стихотворной благодаря всевозможным дроблениям, стяжениям, паузам и т. п. Особенно существенным отличием является свободное использование конфликтных образований, то есть перенесение ритмических ударений на метрически слабые места. Подобная техника письма интуитивно используется В. Высоцким ради большей выразительности слова. Например, в «Песенке про прыгуна в высоту» три строфы представляют собой однообразно повторяющуюся акцентную схему, на фоне которой последняя строка третьей строфы – «А у меня толчковая – правая!» – выделяется тем, что последнее слово состоит исключительно из сильных слогов, независимо от

их позиции в строке. Здесь ямбическая конструкция не разрушается благодаря восклицательной интонации. В последующих строках, где осуществляется повтор, слово «правая» вообще «разносится» на три такта гитарного сопровождения, то есть все три слога естественным образом оказываются в сильной позиции, но за счет замедления темпа высказывания.

Здесь уместно вспомнить о принципе семасиологизации – одном из принципов теории стиха: каждая часть структуры сама по себе структурирована. Семасиологизация может реализовываться через рифменное и ритмическое «выделение слов» в тексте. Слова, в практической коммуникации занимающие слабые семантические позиции, неожиданно становятся «осознаваемыми» в ритмически отмеченных позициях. Благодаря уделенному им вниманию они приобретают за счет контекста дополнительную ценность и способность к новым смысловым связям. Активной контекстной средой для стимуляции этого явления становится уникальное жанровое образование – авторская песня. И здесь одним из важнейших элементов музыкально-поэтической конструкции становится мотив.

Ритм мотивов в вокальных произведениях обнаруживает воздействие ритма слова, стиха. Это проявляется в двух основных видах: 1) в воспроизведении типичных закономерностей песенной формы, 2) в декламационности, рождении каждого мотива из выразительного *произнесения* слова, а в случае исполнения своих песен В. Высоцким накладывается ещё и эффект театральности (каждая песня – миниспектакль).

Зависимость ритма мотива от ударений в слове и от смысла слова – обычное явление у В. Высоцкого. Так, в «Песенке о сентиментальном боксере» энергичный ритм начального мотива («Удар, удар... Еще удар... Опять удар – и вот...») изображает целеустремленные телодвижения боксера, слог равен слову, что дает ощущение предельной динамичности действия, каждый слог сопровождается аккордом гитарного аккомпанемента, то есть музыкальное сопровождение, «отвечающее» за метрическую форму песни, предельно приближено к стихотворному тексту. А дальше (в третьей строфе) происходит смена стихотворного метра, ямб сменяется амфибрахией, но при этом метрический пульс музыкального сопровождения остается прежним. В результате автор переходит к другой структуре мотива, который выступает резким контрастом по отношению к мотиву начала песни: волевая, целеустремленная мелодия первых строф уступает место распеву, лирической интонации, что отражается и на лексическом уровне –

И думал Буткеев, мне челюсть кроша:
И жить хорошо, и жизнь хороша!

Подобный прием использования контрастных мотивов, изменения характера мелодико-тематического движения на границе строф (куплетов песни) наблюдается и в «Песне студентов-археологов», где первые две строфы представляют собой квадратный период из двух симметричных предложений, каждое из которых занимает объем из 16 тактов:

Наш Федя с детства связан был с землею –
Домой таскал и щебень и гранит...
Однажды он домой принес такое,
Что папа с мамой плакали навзрыд.

Обратим внимание на то, что стихотворный текст представляет собой десятистопный ямб, но это не мешает музыкальной составляющей песни (а музыкальный и стихотворный тексты в вокальном произведении – равноправные «партнеры») расширить время звучания строфы за счет пауз в вокальной партии, позволяющих певцу взять дыхание, тем более, что далее предстоит интонационный «взлет», требующий известного напряжения голосового аппарата.

Что происходит в третьей строфе? Новый мелодический рисунок гораздо беднее, он почти не интонируется, темп песни заметно увеличивается, и все это происходит на фоне сокращения количества стоп в строке до восьми:

Привез он как-то с практики
Два ржавых экспонатика (и т. д.)

Смена интонации, темпа, ритмического рисунка повлияла на качество метрической основы: данная строфа также укладывается в 16 тактов, но структурно это выглядит уже совсем иным образом – первая строка занимает 4 такта, вторая также укладывается в 4 такта, третья – в 8 тактов, следующие три строки выстроены по такой же схеме – 4+4+8. Таким образом, смена метроритмической структуры внесла качественные изменения в процесс восприятия песни, слушатель остро ощущает смену настроения при переходе от одной строфы к другой, и это ощущение подкрепляется благодаря применению некоторых приемов музыкальной организации песни.

Главная особенность метроритма мотивов В. Высоцкого – регулярная повторность одинаковых интонационных групп. Она наиболее очевидна в процессе мотивного развития, но ощутима и во внутренней структуре мотивов. Дополнительным фактором организации песенной структуры В. Высоцкого выступает симметрия, которая своими корнями уходит в музыкальные традиции, связанные с песнопениями и вокальными распевами, формировавшимися в течение столетий развития духовной музыкальной культуры.

Симметрия – это пропорциональность, выраженная в том или ином виде¹. Еще в глубокой древности греки-пифагорейцы пришли к убеждению, что в основе красоты лежат строгие математические отношения. Проявление симметрии в организации музыкальной ткани может и не восприниматься непосредственно, но рождает чувство внутренней гармоничности, логики и порядка. Метрическая и ритмическая равномерность обычно рассматривается музыковедами как символ классической симметрии, воспринимаемой во временном ходе развертывания композиции.

Очевидно, что многие стихотворения В. Высоцкого уже несут в себе элемент напевной интонации, когда происходит четкое совпадение стиха и фразы. Каждый стих является вполне законченным предложением, переносы отсутствуют, стих стремится к интонационно-синтаксической замкнутости, к симметричности структурного «каркаса» строфы, к гармоничной пропорциональности формы. Например:

Суров же ты, климат охотский, –
Уже третий день ураган.
Встает у руля сам Крючковский,
На отдых – Федотов Иван².

Внешняя гармония и архитектурная строгость композиции строфы объясняется тем, что четверостишие делится по интонационной структуре на два периода. Периоды в свою очередь делятся пополам на отдельные стихи. После первого периода слышится сильная пауза, после стиха внутри периода – менее сильная. Отдельный стих является в данном случае не только законченным целым, но и половиной четкого периода, и четвертью строфы.

Подобные симметричные строфы можно наблюдать в стихотворениях В. Высоцкого «Ленинградская блокада», «Город уши за-

¹ См. об этом: *Задерацкий В.В.* Музыкальная форма. М., 1995. С. 33.

² *Высоцкий В.С.* Сочинения: В 2 т. Екатеринбург, 1999. Т. 1: Песни. С. 15.

ткнул», «Рецидивист», «Песня о госпитале», «Ребята, напишите мне письмо», «Прощание с горами», «Дом хрустальный», «Дайте собакам мяса» и многих других. Сам характер построения стихотворного текста диктует выбор музыкального материала, по крайней мере, ядро метрической основы музыкального сопровождения уже заложено в стихе. Но все же, на наш взгляд, нельзя однозначно говорить о вторичности музыкальной партии по отношению к тексту строфы. Случаи полиритмии в стихотворениях В. Высоцкого встречаются не так уж и редко, но в условиях песни разноstopные строки, «поддерживаемые» четкой метроритмической схемой музыкального сопровождения, не выглядят усеченными по отношению друг к другу. Например, как это происходит в «Песне о звездах»: каждая строка укладывается в 4 такта гитарной партии, но так как строки не равны, то короткая строка как бы растягивается на те же 4 такта, что и предыдущие длинные строки. Схематически это можно представить следующим образом:

1 такт	2 такт	3 такт	4 такт
Мне этот	бой не за-	быть нипо-	чем
Смертью про-	питан	воздух	(пауза)
А с небо-	склона бес-	шумным дож-	дем
Па-	дали	звезды	(пауза)

Подобное стремление к метрической логике и симметрии в целом характерно для песенного творчества В. Высоцкого. Многочисленные повторы отдельных слов, строк и целых периодов также работают на создание чувства симметричности формы. Что касается повторов, то, по мнению Ю.Н. Холопова, «все конкретные музыкальные формы – это различные типы повторений»¹. Исследователь утверждает, что «даже после того, как музыка вычленилась из первоначального “мусического” триединства слово-напев-телодвижение, музыкальная форма сохраняет органическую связь со стихом, шагом, танцем. Отсюда первичная музыкальная форма – песня (песенная форма; технически – группировка строк). ...Таким образом, изначальный тип музыкальной формы – *текстомузыкальная форма*»².

Констатация такого явления, которое было обозначено как «авторская песня», спровоцировало новый подход к проблеме поэтико-музыкальных связей в границах одного произведения. Так, примерно в середине XX века складывается иное понимание тек-

¹ Музыка: Большой энцикл. слов. / Под ред. Г.В. Келдыш. М., 1998. С. 581.

² Там же.

стомузыкальной формы, которое можно обозначить формулой: стих есть *музыкальная форма* поэзии, но, в отличие от первоначального фольклорного синкретизма с его интонационным («свободным, или несимметричным») ритмом, музыка здесь уже *размерена*, то есть соотношения длительностей в ней четко определены.

Роль музыкальной составляющей в песнях В. Высоцкого сводится не только к усилению эмоциональности и экспрессии лирического высказывания. Если бы в музыке не ощущалось мерное деление времени (то есть, если бы музыка не была жестко метрически организована), то не мог появиться, например, эффект внезапного акцента, не было бы и других способов насыщения времени многоплановостью событий, заявленных в сюжете и оформленных словесно. Стихотворный же размер выступает как «художественное задание», которое может быть осознано в виде нормативной базы, определяющей конструкцию всего произведения – конкретной песни.

Само чувство временной меры (метроритмического единства) музыкального синтаксиса воспитывается не только музыкой, но также и поэзией. «Синтаксический ритм» музыки и стиха имеет единую природную базу, поэтому и союз этих искусств столь органичен в песенном пространстве Владимира Высоцкого.

УДК 482:882
М.Я. Запрягаева
(Воронеж)

НАЦИОНАЛЬНЫЙ РУССКИЙ ЯЗЫК КАК ЭФФЕКТИВНОЕ СРЕДСТВО ВОЗДЕЙСТВИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В. ВЫСОЦКОГО

Стремление понять феномен воздействия личности и творчества Владимира Высоцкого на человека и общество 60-80-х годов XX столетия привело к интенсивному изучению его поэтического, прозаического, актерского, эпистолярного и разговорного (речевого) наследия с различных сторон и разных точек зрения. Такой размах исследований обусловлен богатством и разнообразием языковой и художественной картины мира В. Высоцкого.

Действительно, в поэтических произведениях представлен национальный русский язык во всем его многообразии: это не только различные формы речи (устная и письменная речь), но и различные формы существования русского национального языка: кодифицированный русский литературный язык (далее – КЛЯ); некодифицированная литературная разговорная речь (РР); просторечие, диалекты, жаргоны (и арготическая лексика), профессиональная лексика. Приведем примеры: «*Штормит весь вечер, и пока // Заплаты пенные латают // Разорванные швы песка...*» (КЛЯ); «*Кто-то вякнул в трамвае на Пресне: // "Нет его – умотал наконец!... "*» (просторечие); «*Свой человек я был у скокарей, // Свой человек – у щипачей, – // И гражданин начальник Токарев // Из-за меня не спал ночей» (жаргон); «*Словно мухи, тут и там // Хо[д'ут'] слухи по домам, // А [б'аззубыја] старухи // Их разно[с'ут'] по умам*» (диалект).*

Большое количество произведений поэта было ориентировано на слушателя, а не на читателя. Это неоднократно отмечалось как исследователями творчества Высоцкого, так и самим автором песен. Китайгородская М.В. и Розанова Н.Н. представили соотношение просторечных морфолого-фонетических особенностей, реально присутствующих в письменных текстах или отмеченных при исполнении. Например, в песне «Милицейский протокол» при исполнении выявлено 75 просторечных черт против 3-х в письменном тексте. Таким образом, письменные тексты поэта дают читателю лишь слабое, приблизительное представление о гигантском воздей-

ствии исполняемых песен¹. Одна из причин такого воздействия кроется в использовании яркого коннотативного средства – городского просторечия и – шире – устных форм существования национального языка.

Просторечие в произведениях Владимира Высоцкого выполняет различные функции – номинативную, характерологическую, экспрессивную, поэтическую. Оно становится тонким, филигранным инструментом многонаправленного действия. Однако прежде всего использование просторечия характеризует уровень владения всеми средствами национального языка самого автора. Можно сказать, что Высоцкий обладает абсолютным языковым слухом. Поэт без усилий переключается на различные регистры национального языка, гармонично, органически сочетая компоненты различных регистров в зависимости от темы, жанра произведения и передаваемой коммуникативной ситуации. Здесь уместно привести цитату, относящуюся к языку басен И.А. Крылова, однако эту мысль можно отнести и к произведениям В. Высоцкого: «Искусственный подбор простонародных слов так же далек от национального языка, как словарь от книги. Чтобы простонародный язык сохранил в сочинении все принадлежности органической своей природы, сочинителю надобно прежде принять в душу свою и в сердце ясный образ самого народа... (Он) обладает неизъяснимым искусством сливать этот язык с общею нашею поэтической речью. Все подобные оттенки у него не разделялись, а составляли одно целое»².

Просторечие, как яркая языковая краска, становится эффективным средством, способным влиять на широкую аудиторию. Отметим одну, на наш взгляд, очень важную особенность: при восприятии песен Высоцкого различные социальные группы могут по-разному реагировать на нелитературные явления. Так, для лиц, владеющих КЛЯ и РР, просторечие оказывается стилистическим средством сниженной экспрессии, используемым в определенных целях, в том числе и для языковой игры, шутки, иронии, создания речевых масок. В то же для лиц, не владеющих литературным языком, просторечие остается номинативным средством, служащим для называния предметов и явлений окружающего их мира, характерной частью их языковой картины мира. Для лиц, не владеющих литературным языком, такая лексика – способ узнавания себя, своего об-

¹ *Китайгородская М.В., Розанова Н.Н.* Творчество Владимира Высоцкого в зеркале устной речи// ВЯ, 1993, № 1. С. 101.

² *Виноградов В.В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX веков. М., 1982. С. 241.

раза жизни, характера, психологии и т.д. Это тот уровень, который обеспечивает интерес данной социальной группы к поэзии; он обусловливается понятностью и доступностью как коммуникативных ситуаций, так и языка, используемого автором для воссоздания фрагментов картины мира.

Таким образом, песни Высоцкого находили своего слушателя не только на разных уровнях понимания, но и на разных уровнях восприятия.

Тексты В.Высоцкого изобилуют разговорными, просторечными, диалектными лексемами. Отметим, что из 158 анализируемых нами слов, в МАС с пометой «диалектное» даются: *мурло, баба, батя, братан*; как разговорные: *брюхо, хлопец, балбес, очкарик, копеечка в зн. «деньги», перепой, пятак, огрызаться, судачить, податься, попить, ершиться, тушеваться, полоснуть, уложить, втиснуть, осовать* и некоторые другие; как не имеющие помет: *койка, мелкота «мелочь», вякать, задираться, «затевать ссору», сесть «попасть в тюрьму», чують «предчувствовать»*. Наши наблюдения показывают, что в настоящее время носители литературного языка используют в своей речи нелитературные элементы (просторечие, жаргон) без функциональной нагрузки и не всегда различают разговорные и просторечные (и даже диалектные) лексемы.

Мы не включили в анализ бранную лексику, которую В. Высоцкий применяет достаточно часто, например, мразь, сволочь и др., а также фонетико-морфологические просторечные единицы: *а`гент, алфа`вит, братья`, долла`ры, кило`метров, людям`, в случа`е, стака-на`, тура`ми, факела`, Насер`, Линкольн`*. Высоцкий широко использует просторечные формы глаголов: *бежу, сожгём, убёг, хотим – с отсутствием или возобновлением чередования согласных; инфинитивы глаголов на -ть, когда в соответствии с литературной нормой требуется -ти: перенести, принести; частыми являются возвратные формы глаголов на -ся: волнуясь, влюбляясь, возвращаясь, задержалась, сопротивляясь и др.* Встречаются формы глаголов повелительного наклонения в просторечном варианте: *вертайся, не залапьте, становь*.

Интересные, на наш взгляд, окказиональные формы создает автор: *шабрыкать (грызть, шелкать), прокопытить (оттоптать), буздырять (пить), опсовать (сильно разозлиться, потерять человеческий облик), реаниматься (выжить)*. Кроме того, Высоцкий использует просторечные элементы, относящиеся к числительным, прилагательным, местоимениям и т.д. Таким образом, общий объем нелитературной лексики в произведениях Высоцкого, велик. Несмотря

на это, использование нелитературных слов подчинено вполне определенным задачам – все они функционально нагружены. Прдемонстрируем это на некоторых примерах.

Характерологическая функция. Для создания социально-речевого портрета персонажа Высоцкий часто использует просторечия и другие ненормативные элементы. Несомненно, автор стихов и песен переносит свои наблюдения за речью различных слоев городского населения, которые он делает в многочисленных поездках по стране. Стиль некоторых стихотворений воспринимается как свободный поток национального просторечия, пробившийся широкой струей из недр народного самосознания¹. В стихотворении «Инструкция перед поездкой за рубеж, или Полчаса в месткоме» представлена речевая характеристика героя, потомственно-го кузнеца, который «закончил ковку, ... два плана залудил и в загранкомандировку от завода угодил». Передавая речь героя, Высоцкий рисует яркий портрет рабочего, демонстрирует его поведение и мировоззрение: «*Тут давай его пытать я: // “Опасаясь – маху дам, – // Как проверить? – лезть под платье – // Так схлопочешь по мордам”*». В «Письме рабочих тамбовского завода китайским руководителям» характерологическая функция выражается как через просторечные лексемы и сочетания (*небось, когда вы русский хлеб жевали; у вас еще достаточно делов; мы знаем, где у нас чего*), так и через показ характерной для 60-80-х годов «поддержки» ЦК КПСС и одобрения его линии. Здесь выступает на первый план лексика и терминология советских газет: «*любители опасных авантюр, проявляли интернационализм, реваншисты в Бонне, одобряем линию*».

Экспрессивная функция. Просторечие и другие ненормативные элементы выполняют экспрессивную функцию: в песнях возникает комический эффект, прослеживается авторская ирония («*Не вести ж бесед тверёзыми! // Марк-Патриций не мытарился – // Пил нектар большими дозами // И ужасно нанектарился...*»; «*Но а если я средних масштабов – // Что же делать мне, как мне быть? – // Не могу игнорировать бабов, // Не могу и спиртного не пить!*»).

Поэтическая функция. Некодфицированное произношение, просторечные слова могут использоваться Высоцким и как средство создания поэтической формы: «*И вот замечаю: не хочется чаю, // А в крайнем случае – желаю коньяк*». Здесь подчеркнутые формы создают внутреннюю рифму, при этом в устной речи произношение этих слов совпадает: [ч'ајъ], [случ'ајъ].

¹ Виноградов В.В. Указ. соч. С. 239.

Номинативная функция. Показывая лиц, не владеющих литературным языком, Высоцкий вкладывает в их речь слова, выполняющие функцию названия. Интересной в данном аспекте является «Песня о нейтральной полосе». От чьего имени ведется рассказ? Возможно, от лица очевидца, речь которого не свободна от просторечия: «*...А на левой стороне – ихние посты... К ихнему начальнику, точно по повестке, // Тоже баба прикатила – налетела блажь...*».

Для введения в контекст различных просторечных, жаргонных и иных ненормативных элементов Высоцкий использует различные приемы: например, синтез книжных и устно-речевых форм, который придает повествованию яркий отпечаток национально-русского своеобразия. Свободно и широко вводит Высоцкий синтаксические формы устной речи с ее эллипсисами, подразумеваниями, идиомами.

Очень интересен прием включения в поэтический текст прецедентных элементов. В «Письме рабочих тамбовского завода китайским руководителям» активно используются газетные штампы: *любители опасных авантюр, извращая факты, товарищ Мао, проявлять интернационализм, оппортунизм, реваншисты в Бонне, раздуть войны пожар, нанести ответный термоядерный удар, одобрять линию ЦК, открытое письмо*. Такое количество газетных штампов, введенных в небольшое стихотворение (9 строф), не создает, однако, перегруженности, а в сочетании со сниженной лексикой демонстрирует эклектизм, надуманность данного письма.

Произведение «Песня о вещем Олеге» включает цитаты из одноименного стихотворения А.Пушкина: «*Как ныне собирается великий Олег, примешь ты смерть от коня своего, к вратам Цареграда, князь, неразумные хазары, седые волхвы, дружина, череп, щит*». Высоцкий вырывает эти, высокие у Пушкина, выражения и слова и помещает их в иной контекст, который создается сниженной лексикой: «*щита прибивать на ворота (вместо – Твой щит на вратах Цареграда), разя перегаром, шутить не можете, неча рассказывать байки, шепелявить, гнуть свою линию, злая гадюка кусила его*». Благодаря введению в контекст сниженной лексики, отношение Высоцкого к власти, конфликт между властью и пророком ярко высвечивается, в то время как у А.С.Пушкина он не заметен.

Органическое использование некодифицированных элементов литературного языка и нелитературной речи в качестве номинативного, экспрессивного, характерологического и поэтического средства стало знаком творчества Высоцкого и знаком его времени. Он,

как музыкальный инструмент, был настроен на речь своего времени. Язык Высоцкого обладает особой маркированностью, назначение которой – придание песням-стихам неповторимой языковой свежести и подлинной народности в эпоху новояза. Значение воздействия творчества Высоцкого пока трудно оценить в полном объеме, однако можно согласиться с Л.В. Кац, считающей, что Высоцкому единственному удалось внести элитарное художественное слово в массовое сознание, не адаптируя и не усекая этого слова, а проясняя и возвышая массовое сознание путем персонификации контактов с текстом его носителя¹.

¹ См.: Кац Л.В. О некоторых социокультурных и социолингвистических аспектах языка В.С. Высоцкого // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. V. М., 2001. С. 144–157.

УДК 462
Ж.В. Грачёва
(Воронеж)

КОНЦЕПТ «ГРАНИЦА» В ТВОРЧЕСТВЕ В. ВЫСОЦКОГО (к вопросу о построении концептосферы)

Концептосфера художника слова, которую принято называть упорядоченной совокупностью концептов определенного автора, представляет систему взаимообусловленных ключевых признаков мира писателя. Концептосфера позволяет выявить информационную базу его мышления, совокупность знаний и представлений, которыми обладает исследуемая личность¹. Работ по построению концептосферы, в отличие от построения концепта, в современной лингвистике, практически, нет², что связано, во-первых, с отсутствием обоснованной методологии, позволившей бы выделить ядерные и периферийные концепты, а главное, с отсутствием методики построения упорядоченной системы концептов.

Ядерными, вероятно, станут те концепты, которые:

- 1) обладают высокой частотностью, так как являются для данного автора коммуникативно релевантными;
- 2) вербализуются разнообразнее, образнее, а значит, имеют обширное номинативное поле.

На практике выявить такие концепты помог бы частотный словарь (которого, к сожалению, по творчеству В. Высоцкого нет), а также анализ тематических групп «сквозной» лексики, которая, безусловно, будет связана с выделенными литературоведами основными («лейтмотивными») темами, образами, идеями.

© Грачёва Ж.В., 2009

¹ В качестве рабочего определения концепта принимается дефиниция З.Д. Поповой и И.А. Стернина, понимающих концепт как «дискретное ментальное образование, являющееся базовой единицей мыслительного кода человека, обладающее относительно упорядоченной внутренней структурой, представляющее собой результат познавательной (когнитивной) деятельности личности и общества и несущее комплексную, энциклопедическую информацию об отражаемом предмете или явлении, об интерпретации данной информации общественным сознанием и отношении общественного сознания к данному явлению или предмету» (Попова З.Д., Стернин И.А. Когнитивно-семантический анализ языка. Воронеж, 2006. С. 26). Заметим, что в данном случае речь идет об общенародном концепте, в том случае, когда исследуется индивидуально-авторский концепт, первостепенным становится выявление интерпретационной специфики концепта в идиалекте.

² В ряде работ используется «модное» слово «концептосфера», однако в них представлен не столько лингвистический анализ, идущий от языкового материала, сколько традиционное исследование основных тем автора.

Концептосфера должна представлять собой полевую многослойную ассоциативную модель, в которой от ядерных концептов (центров полей) на основе ассоциативного принципа будут «ответвляться» субконцепты. На примере одного из ядерных концептов *граница* попробуем создать набросок построения модели-концептосферы творчества В. Высоцкого (набросок потому, что решение такого рода задачи требует гораздо более объемного исследования).

Выделение ядерного концепта оказывается возможным лишь на основе анализа основного концептуального массива. Поэтому, прежде всего, обратимся к анализу тех концептов, которые уже были выявлены высококоведами. В сферу их внимания попали мыслительные единицы, вербализованные словами *истина, правда, ложь* (Е.А. Сполохова, 1998–1999); *смерть* (Е.Г. Ковальчук, 2003); *судьба, дом, жизнь, время, душа, тоска, смерть* (Н.В. Янчевская /Закурдаева/, 2000–2005); *слово* (И.Е. Намакштанская, 2005); *героическое* (Е.Г. Шевяков, 2005)¹.

В этих работах изучаемые единицы именуются как концепты (хотя, на наш взгляд, в некоторых случаях в процессе исследования

¹ См. об этом: Сполохова Е.А. Слово-концепт «правда» в поэзии В.С. Высоцкого // *Critegion*: Сб. науч. тр. аспирантов и преподавателей Гуманитар. ин-та ЧГУ. Вып. 1. Череповец, 1998. С. 40–43; Сполохова Е.А. Функциональный анализ слов-концептов «правда» и «ложь» в поэзии В.С. Высоцкого // Сборник трудов молодых ученых ЧГУ. Вып. 1. Череповец, 1998. С. 25–27; Сполохова Е.А. Концепт истины в поэзии В.С. Высоцкого // *Critegion*: Тез. докл. на науч. конф. «Язык. Текст. Культура» (Янв. 1999 г.). Вып. III. Череповец, 1999. С. 6–7; Янчевская Н.В. К содержанию концепта «Дом» // Параметризация способов словообразования: По материалам одной защиты. Стенограмма и ст. Орёл, 2000. С. 79–82; Янчевская Н.В. К вопросу об исследовании концепта «Судьба» в поэзии В.С. Высоцкого // *Полифилология – 2*: Сб. ст. Орёл, 2000. С. 72–77; Янчевская Н.В. Аккумуляция национальных культурных смыслов в содержании концепта «Тоска» в поэзии В.С. Высоцкого // *Этнос. Язык. Культура: Культур. смыслы в нар. яз. и худож. текстах. Материалы четвертой всерос. науч. конф.* Вып. 4. Славянск-на-Кубани, 2002. С. 142–145; Янчевская Н.В. Особенности экспликации концепта «Время» в поэтическом дискурсе В.С. Высоцкого // *Полифилология – 4*: Сб. ст. Орёл, 2003. С. 7–16; Янчевская Н.В. Репрезентация концепта «Жизнь» в прецедентных текстах В.С. Высоцкого // *Словообразование как факт – 2*: Сб. ст. Орёл, 2003. С. 82; Закурдаева (Янчевская) Н.В. Структурно-семантические особенности концепта «смерть» в поэзии В.С. Высоцкого // *Полифилология – 5*: Сб. науч. ст. Орёл, 2004/2005. С. 3–5; Закурдаева Н.В. Концептосфера поэзии В.С. Высоцкого: аксиологические и экзистенциальные концепты. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Орел, 2003; Ковальчук Е.Г. Концепт «смерть» в поэзии В.С. Высоцкого // *Проблемы речевой коммуникации. Саратов, 2003. Вып. 2. С. 128–136. Намакштанская И.Е. Авторское использование В.С. Высоцкого концепта «слово» // Учен. зап. Тавр. нац. ун-та им. В.И. Вернадского. 2005. № 2. С. 285–288. (Сер. «Филология»; Т. 18); Шевяков Е.Г. Героическое как концепт национальной культуры в поэзии В.С. Высоцкого // *Лингвистические основы межкультурной коммуникации: Сб. материалов междунар. науч. конф. 1–2 дек. 2005 г. Ниж. Новгород, 2005. С. 388–390.**

происходит подмена понятий). Но не только в указанных трудах выявляется значимый для поэта пласт концептов, но и в ряде других статей авторы называют актуальные для В. Высоцкого языковые единицы, вербализующие мыслительные коды (хотя и не используют термин «концепт»). Среди них такие, которые эксплицитно вербализуются на лексическом уровне: *дружба (друг/враг), свобода лагерь, Бог/черт, война, путь (дорога, охота, звезда, Земля, луна, песня, цвет, город, сумасшествие, пропасть (обрыв), круг, она (женщина), Гамлет, игра, недоносек, птица, ветер* и некоторые другие; и те, что имплицитно вербализуются на уровне текста (такие концепты порой представляют не столько мыслительные единицы, сколько отражают мыслительные процессы: *отрицание, контраст, комичность, трагичность, раздвоенность (зеркальность), незавершенность («половинчатость»)*). Вероятно, последние могут быть названы концептами условно, поскольку не только определяют появление и формирование остальных (процесс концептуализации), но и организуют их функционирование.

Особо следует остановиться на работе А.В. Скобелева и С.М. Шаулова «Владимир Высоцкий: мир и слово»¹ (одной из первых книг по творчеству В. Высоцкого, до сих пор не утратившей научной ценности), в которой не только выявлены основные вербализаторы, репрезентирующие мыслительные единицы творчества поэта, но и тонко интерпретируется их семантика. Назовем основные из них, выделенные авторами (наряду с отмеченными ранее): *граница, препятствие, преодоление, возвращение, движение и неподвижность, круг, корабль, конь, соборность, второе Я, «здесь» и «там», «лево» и «право», запад и восток, верх и низ, лагерь (темница, тюрьма, зона), больница, баня, кабак, гора, два* и др. Следует заметить, что в книге есть отдельная глава «От звука к концепту»², в которой особым образом интерпретируется понятие «концепт»: «концепт – это минимально целостное, завершенное в себе и самоценное в поэтическом отношении высказывание, смысл которого неизмеримо превышает сумму значений составляющих его слов»³. Авторы полагают, что один из основных признаков концепта – не только «актуализация в наше время последних вопросов бытия», но репрезентация «громкого поэтического и историко-культурного опыта»⁴. Как мы видим, в этом случае речь идет об особом поэтиче-

¹ Скобелев А.В., Шаулов С.М. Владимир Высоцкий: мир и слово. (2-е изд.). Уфа, 2001.

² Скобелев А.В., Шаулов С.М. Указ. соч. С. 157–162.

³ Там же. С. 158.

⁴ Там же. С. 162.

ском афоризме, способном вербализовать как одну ментальную единицу, так и несколько. Такого рода терминологическая интерпретация может иметь место, однако при семантико-когнитивном анализе языка (в рамках которого в статье рассматривается творчество В. Высоцкого) не используется.

Подводя итоги всему сказанному, необходимо отметить, что исследователями В. Высоцкого выявлен значительный пласт языковых единиц, вербализующих ментальные коды, выражающие неповторимость авторского мышления;

1) среди языковых единиц представлены как те, что номинируют гиперконцепты («родовые», объединяющие «видовые»), так и те, что вербализуют субконцепты («видовые»); это подтверждает необходимость иерархической систематизации концептов;

2) однако попыток создания концептосферы как *упорядоченной* совокупности концептов автора не предпринималось, поэтому серьезный разговор об информационной базе мышления поэта еще впереди.

Выявляя ядерные концепты, обратимся к тому, вокруг которого все «вертится» в творчестве поэта и который в силу этого должен иметь самое плотное номинативное поле. Это, на наш взгляд, ядерный концепт *граница* (здесь и далее называем концепт по имени нейтрального слова).

Концепт, вербализованный словом *граница*, не только доминантная мыслительная единица, но и систематизатор большинства остальных. Он рождается как результат действия одного из основных механизмов мышления – ассоциативного. Среди возможных ассоциаций (по сходству, смежности и контрасту, – а также их наложению) доминантной для В. Высоцкого является ассоциация по контрасту. Следствием контрастности мышления становится проявление «*тарности*», *раздвоенности*, «*оксюморонности*» мировосприятия поэта.

Как отмечают А.В. Скобелев и С.М. Шаулов, «...граница – это не только пространственная категория (географическая, политическая), скорее – социально-бытовая, а в наибольшей степени – нравственно-психологическая <...> Человек Высоцкого, как правило, один на один со своей внутренней границей, и главная проблема его жизненного поведения – это преодоление: границы, окружения, косной морали, бытового убожества, порой и жизни самой»¹.

Семантема слова, репрезентирующего концепт *граница*², согласно Толковому словарю русского языка под редакцией С.И. Ожего-

ва, включает несколько семем: 1) линия раздела между территориями, рубеж; 2) предел, допустимая норма. В творчестве поэта *граница* как «разделитель», *барьер* используется в самом широком, универсальном смысле слова, репрезентирующую такую мыслительную единицу, которая определяет противопоставленность, «противоборство» и в то же время диалектическое единство других мыслительных единиц: *истина (правда)/ложь*, *жизнь/смерть*, *дом/лагерь*, *сумасшедший дом*, *друг/враг*, *свобода/несвобода*, *Бог/черт*, *пропасть/круг*, *верх/низ*, *Я/второе Я*, *здесь/там*, *лево/право*, *запад/восток*, *вперед/назад*, *уход/возвращение* и др. Представленные концепты-антиномии позволяют 1) выявить основные когнитивные признаки концепта *граница* (*рубеж* экзистенциальный, нравственный, психологический, социальный, пространственно-горизонтальный или пространственно-вертикальный, временной и т. д.); 2) предопределяют воссоздание структуры субконцептов.

Номинативное поле концепта *граница* в творчестве В. Высоцкого достаточно насыщено лексическими вербализаторами, репрезентирующими оба значения (а это, как можно предположить, является одним из показателей его доминантности). *Граница* может именоваться *граница*, *нейтральная полоса* («Песня о нейтральной полосе»), *рубеж*, *планка* («Песенка прыгуна в высоту»), *камень* («Лежит камень во степи»), *Большой Каретный* («Большой Каретный»), *КПЗ*, *суд* («Все позади – и КПЗ, и суд»), «*пятна красные флажков*», *флажки*, *номера*, *традиция*, *запрет* («Охота на волков»), *начало* и *конец* («скоро конец нашей эры»; «началась война») («Про Сережку Фомина»), *час* («всего лишь час до самых главных дел: // Кому – до ордена, ну а кому до вышки»); *от рубля и выше* («Гуляй, рванина, от рубля и выше») («Штрафные батальоны»), *встреча* («О нашей встрече что там говорить! – Я ждал ее, как ждут стихийных бедствий») («О нашей встрече»), *проклятая дата* («И я однажды – проклятая дата – // его привел с собою и сказал: // «Со мною он – нальем ему, ребята») («Песня про стукача»), *смерть* («с неба свалилась шальная звезда – прямо под сердце») («Песня о звездах»), *горы* («Парня в горы тяни – / рискни! – //... Там поймешь, кто такой») («Песня о друге»), *путь*, *тропа* («Но выбираем трудный путь, опасный, как военная тропа») («Здесь вам не равнина»); *сигнал* («Ты ждешь заветного сигнала») (Военная песня), *язык* («Мы снова говорим на разных языках») («Она была в Париже»); *главный вход* («Вот – главный вход, но только вот // Упрашивать – я лучше сдохну»); *окно*, *черный ход* («Вхожу я через черный ход, // А выходить стараюсь в окна»); *дверь* («Я вышел в дверь – я вышел в дверь! – //

¹ Скобелев А.В., Шаулов С.М. Указ. соч. С. 16.

² В работе не ставится задача воссоздания структуры определенного концепта, а лишь намечается «вектор» движения такого анализа.

С тех пор в себе я сомневаюсь») («Вот главный вход»); *Вдоль обрыва, по-над пропастью, по самому по краю* («Кони привередливые»); *последняя черта, крест* («Мне судьба до последней черты, до креста // Спорить до хрипоты (а за ней – немота)» («Мне судьба...»); *закон* («...только горю не помочь – // Нет теперь закона: // У Жирафов вышла дочь // Замуж за Бизона!») («Песенка ни про что, Или что случилось в Африке»). Список вербализаторов, актуализирующих определенный когнитивный признак концепта *граница*, может быть продолжен. Как правило, на наш взгляд, они возникают на основе ассоциации по смежности: выбирается то слово, в котором «проявляется» тот или иной когнитивный признак, наиболее востребованный в данном контексте.

Концепт *граница* может быть и не вербализован, а представлен имплицитно: он актуализируется благодаря контрастным репрезентантам (где есть противопоставление, там есть и граница): *позади/впереди* («Позади – семь тысяч километров, // Впереди – семь лет синевы») («Бодайбо»); *Сибирь/Сибирь* («повезли из Сибири в Сибирь») и др.

Концепт *граница* может выявляться и через широкий контекст. К таким случаям относятся субконцепты *театр, игра* и *сумасшествие*, своеобразно репрезентирующие гиперконцепт *граница*: театр – граница между реальностью и сценой (ирреальностью); игра – граница между реальностью жизни и игры, сумасшествие – граница между здоровым и больным сознанием (возможны контаминации: игра – сумасшествие; театр – игра; игра – спорт, спорт – театр).

Следствием пограничности авторского мышления станет появление концепта *отрицание*: автор репрезентирует себя через служебные части речи, а именно частицу *не* («Я не люблю») и союз *но* (заметим, что В. Высоцкий часто прибегает к использованию контрастных местоимений и местоименных наречий, например, здесь/там, как к средствам наибольшего обобщения), а также многочисленные реализации когнитивного признака *незавершенность* (невозможность достичь определенной границы), что вербализуется с помощью высокочастотной приставки *недо*, частицы *не* и приставки *до* (недолюбил, не допел, не докурил, не добежал, недоносок и др.)¹

На основе ассоциации по смежности от гиперконцепта *граница* «ответятся» *преодоление, возвращение, пропасть/круг, движение, охота, судьба* (они будут частично накладываться и пересекаться:

¹ См. об этом: Штлелева Г.А. «Так недоносок или ангел?»: («О семантике слова недоносок и его приставки в поэзии В.С. Высоцкого») // Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века. Материалы третьей междунар. науч. конф. М., 2003. С. 392–400.

например, *судьба* поглотит концепты *преодоление, возвращение, пропасть/круг, движение, охота*).

Таким образом, на примере концепта *граница* мы лишь наметили возможные направления построения концептосферы – полевой многослойной ассоциативной модели с ядерными концептами в центре полей.

Особо хочется сказать об имплицитно (неявно) или эксплицитно косвенно (опосредованно) вербализованных концептах, репрезентирующихся порой на уровне предложения или словосочетания. Чтобы было ясно, о чем идет речь, приведем пример: существует слово *молодожены*, обозначающее лиц, недавно вступивших в брак, но нет лексемы «старожены», хотя представление о людях, живущих в браке много лет, есть у каждого носителя языка¹.

Такого рода концептов, именуемых в современной лингвистике «лакуны», достаточно много в творчестве В. Высоцкого (порой он вербализует их через авторские окказионализмы, например: *скало-ласковая*). Назовем лишь некоторые: «кто раньше с нею был», «тот, кто будет после» (кто? как именуется?) («Она была в Париже»); «и не друг, и не враг, а так» (как?); «горы, на которых никто не бывал» (какие?); «вернусь весь в друзьях и делах» (каким?); «многие лета – всем, кто поет во сне!» (кому?); «я заглядывал в темные лица прохожих – Ни своих, ни чужих» (а какие эти лица?) и др. Явление не имеет собственного имени, но «просвечивает» между строк, названо описательно или как-то иначе. Оно будто только что родилось, и создатель его – поэт.

Появление концептов, не нашедших своей собственной лексической единицы в общенародном языке – свидетельство того, что автору тесно в сложившихся языковых пределах, поэтому он, будучи верен себе, преодолевает столь привычные для большинства лексико-семантические *границы* (так глобально, на уровне бессознательного реализуется концепт *граница*). В. Высоцкий апеллирует к тем мыслительным единицам, семантическое поле которых позволяет освободиться от диктата языковой формы. Лексема как оболочка-граница слова не сковывает его языковой свободы, поэт уходит за пределы стереотипного языкового воплощения. Преодоление словесной очерченности становится высшей формой проявления *безграницности*, высшей формой личностного освобождения. Это приводит к рождению новых сложных языковых формул для воспроизведения концептов, уже сложившихся в национальном сознании,

¹ Пример взят из кн.: Попова З.Д. Стернин И.А. Понятие «концепт» в лингвистических исследованиях. Воронеж, 1999. С. 26.

но, благодаря В. Высоцкому, обретающих свое сложное языковое воссоздание. Именно поэтому целое поколение людей, выросшее на песнях В. Высоцкого, говорит строками из его стихов: он облакает в плоть образы сознания, материализует смыслы, у которых не было своего «тела». В. Высоцкий выступает как мастер имплицитных номинаций: оставляя позицию какого-либо содержательного звена лексически незамещенной, он «удовлетворяется той информацией, которая идет от других лексических единиц, указывающих не только на собственные, но и на смежные означаемые, от предыдущего и последующего контекста, от ситуации, сопутствующей речевому акту, от речевых установок, которыми руководствуется говорящий, и т. д.»¹ Поэт преодолевает словесное бессилие, о котором В. Жуковский написал: «И лишь молчание понятно говорит», А. Пушкин сказал: «Блажен, кто молча был поэт», а А. Фет воскликнул: «О если б без слова сказаться душой было можно». Так формула Ф. Тютчева «мысль изреченная есть ложь» утрачивает свою драматическую истинность (хотя бы отчасти).

УДК 482-73
О.В. Арязмова
(Воронеж)

ИНДИВИДУАЛЬНО-АВТОРСКИЙ КОНЦЕПТ «ЛЮБОВЬ» И ЕГО СМЫСЛОВЫЕ СОСТАВЛЯЮЩИЕ В ПОЭТИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ В. ВЫСОЦКОГО

Понятие «концепт» в последнее время (конец XX – начало XXI века) стало предметом пристального изучения как со стороны литературоведов, так и со стороны лингвистов. Термин «художественный концепт» как объект исследования учёных-филологов наглядно становится той дефиницией, обращение к которой позволяет объединить различные научные изыскания и тех и других¹.

Мы будем исходить из того, что индивидуально-авторский (или художественный) концепт представляет собой определённую мыслительную сущность, формирующуюся в сознании писателя или поэта на основе его опыта, знаний о действительности, конкретных чувств, образных представлений, художественных образов и репрезентирующуюся языковыми средствами². Мы также полагаем, что концепт – это определённым образом организованное «понятие», из которого произрастают все содержательные формы его воплощения (то есть образ, понятие, символ). В этом случае всякое слово, наряду с его содержательной формой, выступает материалом концепта, в виде образа, понятия, символа. Следовательно, языковые концепты многокомпонентны и представляют собой ментальную сущность, в основе которой лежат представления, понятия, ассоциации, имеющие в своей структуре ядро и периферию³.

Известно, что в количественном отношении В. Высоцкий написал немного стихов и песен о любви. Однако анализируемый концепт «любовь» получил в творчестве поэта наиболее яркое выражение. Он является одним из ключевых концептов, и представляет

© Арязмова О.В., 2009

¹ См. подробнее о понятии «художественный концепт», например, в работе: *Кудинова Е.А.* Художественный концепт как смысловая и эстетическая категория // *Современные парадигмы лингвистики: Традиции и инновации. Материалы Междунар. конф. Волгоград, 12–14 окт. 2005 г. Волгоград, 2005. С. 57–63.*

² См. об этом подробнее работы: *Попова З.Д., Стернин И.А.* Очерки по когнитивной лингвистике. 3-е изд. Воронеж, 2003; *Попова З.Д., Стернин И.А.* Семантико-когнитивный анализ языка. Воронеж, 2006.

³ См., например: *Широкова И.А.* Эмоциональный концепт «любовь» в идиостиле А.С. Пушкина: (На примере стихотвор. произведений и их переводов на нем. яз.). Автореф. ... дис. канд. филол. наук. Тюмень, 2006.

¹ *Ломов А.М.* Типология русского предложения. Воронеж, 1994. С. 61.

собой ядро индивидуально-авторской картины мира, воплощенной в поэтическом творчестве В. Высоцкого.

В лирических стихотворениях разных поэтов существуют самые разнообразные представления любви. В поэтическом и песенном творчестве В. Высоцкого любовь предстаёт сложным, многомерным и многогранным эмоционально-психологическим состоянием (чувством), способным пребывать порой в контрастных смысловых воплощениях. Как показал анализ, в идиостиле В. Высоцкого концепт «любовь» представляет собой сложную смысловую структуру, формирующуюся несколькими концептуальными слоями (признаками).

Смысловые планы концепта «любовь» неоднородны по своей значимости и составу. Наиболее распространённым в контексте лирики В. Высоцкого оказывается осмысление любви как **чувства горячей (сердечной) склонности, влечение к возлюбленной**. Названное чувство лирического «я» предстаёт весьма многоликим и противоречивым в идиостиле В. Высоцкого. В нём переплетаются самые различные стороны и составляющие любви: «тоска» (ср.: «День-деньской я с тобой, за тобой – // Будто только одна забота. // Будто выследил главное что-то – // То, что снимет тоску как рукой» /2, 17/),¹ («Не видел я любой другой руки, – // Которая бы так меня ласкала, – // Вот по таким тоскуют моряки, – // Сейчас моя душа затосковала» /2, 34/); «кровное родство» («Маринка, слушай, милая Маринка, // Кровиночка моя и половинка, – // Ведь если разорвать, то – рубь за сто – // Другая будет совершать не то!» /2, 39/); «одиночество», «разлука» («Нет рядом никого, как ни дыши. // Давай с тобой организуем встречу! // Марина, ты письмо мне напиши – // По телефону я тебе отвечу» /2, 34/); «сила», «восторженность» («А ты – одна ты виновата // В рожденье собственных детей! // Люблю тебя любовью брата, // А может быть – ещё сильнее!» /2, 44/); «страсть» («Люблю тебя сейчас, // не тайно – напоказ – // Не после и не до в лучах твоих стораю: // навзрыд или смеясь, // но я люблю сейчас, // А в прошлом – не хочу, а в будущем – // не знаю» /2, 61/); «невозможность существования без любви» («Без неё, вне её – // Ничего не моё, // Невесёлое житьё, – // И былё – и то её // Ё-моё!» /1, 192/); «потайность», «неспешность», «стремление сохранить любовь» («Не кричи нежных слов, / не кричи, // До поры поддержи их в неволе, – // Пусть кричат пароходы в ночи. // Ну а ты промолчи, промолчи. – // Поспешишь – и ищи ветра в поле» /1, 176/).

¹ *Высоцкий В.* Сочинения: В 2 т. / Сост., подгот. текста и коммент. А.Е. Крылова. Екатеринбург, 1995. Далее следуют цитаты по этому изданию.

Обратим внимание на то, что сквозные ассоциации, связанные с данным концептом, являются основой для создания как традиционных народно-поэтических образов (ср.: «любовь-тоска», «любовь-кручина», «любовь-мука» – типичные народно-поэтические образные представления любви), так и индивидуализированных символических образов – влюблённых кораблей, сказочного леса, великой страны.

Таким образом, первый семантический план концепта «любовь» в лирике и песнях В. Высоцкого может быть представлен как **чувство горячей (сердечной) склонности, влечение к возлюбленной**, так и **чувство глубоко личное, живое и подлинное**, хотя в силу различных реальных жизненных причин, как правило, тронутое или напрямую связанное с **печалью страдания** («Мне каждый вечер зажигает свечи...»; «Здесь лапы у елей дрожат на ветру...»; «Баллада о Любви»; «И снизу лёд и сверху – маюсь между...» и др.) Условно назовём эту высокую, светлую, очищающую душу любовь – «любовь-катарсис». Именно такую любовь Н.М. Рудник называет «чистой», она «вся в лучах и сиянии»¹.

Второй семантический план концепта «любовь» – это состояние **сильного физического влечения**, часто приземлённое, обывательное, «низкое». Подобную, крайне противоположную первой – «высокой», «чистой» – Н.М. Рудник соотносит с фольклорно-эмоциональным комплексом, связанным с землёй: «Представляется, что песни типа «Наводчица» «Городской романс», в которых декларируется любовь к грязной, хрипящей, плохо одетой женщине – воровке, проститутке, наводчице, исходит из того же самого фольклорно-эмоционального комплекса, связанного с землёй. А. Жолковский писал о том, что песня о Нинке – это анализ страсти, взятой в крайних её проявлениях»². Такую любовь можно назвать «грязной», «порочной», «запретной» – это как бы другая ипостась концепта «любовь», семантически антонимичная вышеназванной первой.

Часто для воплощения подобного рода любви в стихах и песнях используется ролевой герой – урка (вор) или герой-обыватель: «Красное, зелёное», «Что же ты, зараза, бровь себе подбрила», «Гот, кто раньше с нею был»; «Катерина, Катя, Катерина»; «Сегодня я с большой охотой...»; «Наводчица»; «О нашей встрече», «Я любил и женщин и проказы», «Городской романс», «Я был слесарь шестого разряда». Семантическое и одновременно эмоциональное ядро данного смыслового слоя будут составлять гиперсемы «физическая

¹ *Рудник Н.М.* Добрый молодец, молодая вдова и Родина-мать // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. М., 1997. Вып. I. С. 342.

² Там же.

страсть», «похоть» и «кураж», которые напрямую связаны с воплощением эмоционально-психологического состояния, испытываемого ролевым героем. Это любовь не идеальная, а низкая, приземлённая и даже в какой-то степени пошлая. Однако без такого «сорта» любви автор никак не может обойтись. Она необходима, во-первых, для того, чтобы показать в её формах противоположное многообразие, а во-вторых, с целью продемонстрировать то, что Н.М. Рудник называет «эвентальное несовпадение лирического объекта и адресата»¹.

Отметим, что в заглавии нескольких песен В. Высоцкого внесено слово «любовь» («Про любовь в каменном веке»; «Про любовь в средние века»; «Про любовь в эпоху Возрождения»). Однако речь в них ведётся не столько о любви, сколько о характере семейных отношений. Это явная насмешка над брачными узами, которые разрушают не только «высокую» «чистую», «идеальную» любовь, но и любовь физическую, земную и чрезвычайно страстную. Встречается также ироничная насмешка над любовью («Два письма», «В желтой жаркой Африке...»), которая тоже в большей или меньшей степени сопряжена с сатирой. Это своеобразная «комедийная любовь», «любовь-буффонада». ИмPLICITно выраженным метаобразом данного семантического плана концепта «любовь» будет являться комплексный образ, в основе которого преобладает гиперсема «смех». Главным здесь оказывается характер комедийных или сатирических ситуаций, в которых оказываются субъекты речи (герои), а также сам способ их сюжетного разрешения.

В-четвёртых, отдельный смысловой план составляет восприятие любви как **«чувства глубокой и искренней привязанности к Родине, родной земле, друзьям»**. Названный смысловой признак неслучайно функционирует в двух ипостасях: как чувство любви к Родине (родной земле) и как чувство любви к друзьям («Мой друг уедет в Магадан»). Оба варианта обнаруживают тесную взаимосвязь, включая в свою семантическую структуру общий смысл **«сильное чувство, несущее страдание и муку»**. (Ср.: «Всё единою болью болит, // И звучит с каждым днём непрестанней // Вековечный надрыв причитаний // Отголоском старинных молитв» /I, 312/).

Мотив страдания, переживания за судьбу Родины, друзей и близких особенно ярко выражен в стихотворениях о войне, в которых пейзаж перестаёт быть лишь фоном душевного переживания героя, а становится средством выражения его чувств и мыслей (ср.: «Мне этот бой не забыть нипочём – // Смертью пропитан воздух, – // А с небосклона бесшумным дождём // Падали звёзды» /I, 61/.

¹ Рудник Н.М. Указ. соч. С. 342.

(См. также «Братские могилы», «Он не вернулся из боя», «Песня о Земле», «Сыновья уходят в бой»).

Пятый смысловой план концепта «любовь» – **«постоянная, сильная склонность, увлечённость поэтическим творчеством»** – в идиостиле В. Высоцкого встречается не так часто, и, как правило, он является имплицитно выраженным. Одним из наиболее важных семантических компонентов исследуемого смыслового плана концепта «любовь» в творчестве В. Высоцкого является многокомпонентная гиперсема **«глубокое, духовное, личное чувство»**.

Однако данная семантическая линия чрезвычайно значима в поэтическом творчестве поэта. Очень часто любовь к творчеству является своеобразной «расплатой» за саму возможность творить. Одновременно стремление лирического героя к творчеству лирического героя несёт с собой чувство одиночества, непонимания и глубокого страдания лирического «я» («Серебряные струны»).

Таким образом, отличаясь значительной индивидуальностью, концепт «любовь», как составная часть поэтической картины мира В. Высоцкого базируется на общечеловеческих и общелитературных понятиях и представлениях, в том числе художественно-образных. Среди художественных образов, составляющих содержание индивидуально-авторского концепта «любовь» в поэтическом творчестве В. Высоцкого, выделяются как лексически выраженные, индивидуально-авторские образы (влюблённых кораблей, великой рыцарской страны и др.), а также обогащённые традиционно-поэтическими представлениями («любовь-разлука», «любовь-страдание» и др.), так и непосредственно не имеющие словесного воплощения (например, метаобраз смеха).

Таким образом, индивидуально-авторский концепт «любовь» в поэтическом творчестве В. Высоцкого предстаёт в двух амбивалентных составляющих. С одной стороны, «любовь» – это **чувство горячей (сердечной) склонности, влечение к возлюбленной; чувство глубоко личное, живое и подлинное, напрямую связанное с печалью страдания. Перед нами – высокая, светлая, очищающая душу – «любовь-катарсис»**. С другой стороны, «любовь» – это **состояние сильного физического влечения, приземлённое, обытовлённое, «низкое»**. Эта семантическая составляющая «низменной» любви условно может быть названа как «плотская (физическая) страсть». Ядро данного концепта будет представлено следующими семами и сцеплениями сем (смыслов): **«сильное, глубокое, духовное, полное страдания чувство глубокого расположения и искренней привязанности к возлюбленной, Родине, родной земле, друзьям и творчеству»**.

УДК 482
 А.В. Прокофьева
 (Магнитогорск)

ПРОЕКТ СОЗДАНИЯ ПОЛИФУНКЦИОНАЛЬНОГО СЛОВАРЯ ФРАЗЕОЛОГИИ В. ВЫСОЦКОГО

Создание полифункционального словаря фразеологии языка поэта является делом новым и чрезвычайно увлекательным. Тем более, когда материалом для словарного анализа выступают тексты В. Высоцкого, чьи произведения буквально насыщены разнообразными фразеологическими единицами (ФЕ). Задача создания подобного словаря значительно упрощается в связи с появлением в 2007 г. полного словаря «Фразеологизмы в творчестве Владимира Высоцкого», автором которого является новосибирский ученый Н.С. Уваров. Следует заметить, что приоритет в лексикографическом описании поэзии В. Высоцкого принадлежит орловскому высокоцковеду, доктору филологических наук В.П. Изотову¹. При создании собственного словаря мы учитываем не только результаты работы этих ученых, но опираемся на результаты собственного диссертационного исследования (2002)², в котором дается не только многоаспектная характеристика ФЕ, употребленных в стихопеснях поэта, но и раскрывается их текстообразующая роль.

Словарь фразеопотреблений Н.С. Уварова в соответствии с широким пониманием объема фразеологии включает все фразеологические обороты в песенно-стихотворных и прозаических произведениях двухтомного собрания сочинений В. Высоцкого (Екатеринбург, 1995). Безусловно, автором проведена колоссальная работа по отбору и систематизации фразеологического материала. Данный словарь не только вызовет несомненный интерес людей, интересующихся творчеством В. Высоцкого, но и привлечет внимание подлинных ценителей живого русского языка. К сожалению, автор не посчитал нужным включить в словарь общий словник фразеологизмов и ссылки на использованные словари. В общем списке словарей, к нашему удивлению, не обнаружен «Большой словарь крылатых слов русского языка» В.П. Беркова, В.М. Мокиенко, С.Г. Шулешковой (2000). Отсутствие ссылок на словари при фиксации фразеологических единиц вызвало у

© Прокофьева А.В., 2009

¹ Изотов В.П. Словарь поэзии В. Высоцкого. Орел, 1999.

² Прокофьева А.В. Текстообразующие функции фразеологических единиц в поэзии В.С. Высоцкого: Дисс. ... канд. филол. наук. Магнитогорск, 2002.

нас сомнения относительно принадлежности отдельных оборотов или выражений к фразеологизмам или окказиональных выражений самого В. Высоцкого к крылатым словам. Например, ни в одном из известных словарей нам не встретился фразеологизм *заяц во хмелю*, в то время как устойчивый оборот *как заяц (труслив)* общеизвестен. В то же время в словаре Н.С. Уварова почему-то отсутствуют зафиксированные фразеологизмы *Кто не с нами, тот против нас* и *непорочное зачатие*, вербализированные в строчках «*И кто не с нами, те – антипята!*», «*Но зачат я был ночью, порочно...*». Однако эти недочеты отнюдь не умаляют значимости сделанного Н.С. Уваровым.

Источниками для нашей словарной работы послужило 631 песенно-поэтическое произведение, опубликованное в собрании сочинений В.С. Высоцкого в двух томах (сост. А.Е. Крылов, 1997). Дополнительными источниками стали «Собрание сочинений» В. Высоцкого в семи томах под ред. С. Жильцова (1994) и другие сборники произведений В. Высоцкого, в которых функционируют разные варианты его песен, а также аудиозаписи разных лет. Варианты использовались в случаях несовпадения употребления фразеологизмов в строках, например, их отсутствия или трансформации.

Фразеологическим материалом стала картотека ФЕ (2 357 единиц в 3 500 употреблениях). Фразеологические единицы отобраны с учетом широкого подхода к объекту фразеологии; одним из критериев отбора является фиксирование единицы в имеющихся фразеологических словарях и справочниках. В словаре употребляются термины **фразеологическая единица (ФЕ)** и **фразеологизм**, по необходимости уточняется тот или иной устойчивый словесный комплекс с точки зрения спаянности его компонентов, структурной, генетической или жанровой природы: **ФЕ – идиома, крылатое выражение (КВ), ФЕ – штамп, пословица, поговорка, перифраза** и т. д.

Многоаспектный анализ фразеологизмов создает проблему их словарной классификации. В нашем случае могут быть использованы следующие принципы словарной работы:

- 1) алфавитный принцип;
- 2) жанровый принцип – распределение ФЕ в соответствии с их жанром (классификация В.Н. Телия)¹.
- 3) идеографический (тематический принцип) – распределение ФЕ по тематическим группам (классификация Р.И. Яранцева)¹;

¹ Телия В.Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. М., 1996.

4) распределение ФЕ по периодам (в соответствии с четырьмя периодами, установленными А.В. Кулагиным²;

5) текстообразующий принцип – распределение ФЕ в соответствии с их тематической нагрузкой;

6) текстовый принцип – приводится стихотворение и указываются все ФЕ, в нем употребленные.

Если алфавитный принцип в лексикографии является традиционным (именно по такому принципу построен «Словарь фразеологизмов...» Н.С. Уварова), то жанровый и тематический используются лишь при составлении специальных словарей, не связанных с языком художественной литературы. Что касается трех последних принципов, то их выбор обусловлен спецификой нашего исследования, в соответствии с которой словарь предполагается сделать полифункциональным.

Алфавитный подход применяется нами при создании общего словаря ФЕ. Фразеологизм подается в нетрансформированном виде, без значения, не иллюстрируется. В круглых скобках указываются произведения, в которых употребляется ФЕ, год, том, страница;

Ариаднина нить (нить Ариадны) («Нить Ариадны», 1973, т. 2, с. 83).

Больше внимания мы уделяем жанровому принципу словарной работы. В.Н. Телия, характеризуя фразеологию как особую область языкознания и определяя ее объем, выделяет при этом шесть «разных фразеологий». Опираясь на данную классификацию, в поэзии В. Высоцкого нами выделены следующие жанровые группы ФЕ:

1) **ФЕ-идиомы**, т. е. «сочетания с полностью переосмысленным значением», являющиеся ядром фразеологии». В нее, по классификации В.В. Виноградова, входят фразеологические сращения и единства (*лезть в душу, мало каши есть, козел отпущения, без сучка без задоринки, бить баклуши, чем черт не шутит, мурашки по коже, в чем мать родила, козел отпущения, идти ко дну, попасть в колею, сводить в могилу, сживать со света, на душе, на сердце* и т. д.): «Я не люблю, когда мне лезут в душу, // Тем более – когда в нее плюют»; «Почему высоких мыслей не имел? – // Потому что в детстве мало каши ел»; «Говорил он без тычка без задоринки»³; «Эй, мурашкокожаные // Мерзляки, мерзлячки»; «Со свету стали совсем изживать – // Прост-таки гонят в могилу...».

¹ Яранцев Р.И. Словарь-справочник по русской фразеологии. М., 1981.

² Кулагин А.В. Поэзия В. Высоцкого: Твор. эволюция. М., 1997.

³ Примеры цитируются по кн.: Высоцкий В.С. Сочинения: В 2 т. / Сост. А.Е. Крылов. Екатеринбург, 1997.

2) **Фразеологические сочетания**, куда относятся различные глагольные фразеологические коллокации, а также устойчивые словосочетания, завязанные на семантически ключевом слове (*железная дорога, заклятый враг, рабочий класс, Доска почета, оправдать доверие, совершить посадку*): «По Курской, Казанской железной дороге // Построили дачи – живут там как боги...»; «Он мне не друг и не родственник. // Он мне – заклятый враг»; «*Вся Канатчикова дача // К телевизору рвалась*».

3) **Речевые заготовки, клише, формулы приветствия, вежливости** и т. д. (*В добрый час!, прошу прощенья, Милости прошу к нашему шалашу!, Добрый день*): «Мы вас ждем – торопите коней! // В добрый час, в добрый час, в добрый час!»; «Добрый день! Добрый день! Я дак Оборотень».

4) **Стилевые штампы, связанные с той или иной сферой употребления**: официально-деловая речь, политические и профессиональные термины, жаргонизмы и т. д. (*знак вопроса, вечный двигатель, переносный смысл, настоящее время, прошедшее время, стрелки топить, стоять на стреме*): «И нефть из скважин бьет фонтаном мысли, – // Становится энергиею масс – // В прямом и тоже в переносном смысле»; «Люблю тебя и в сложных временах – // И в будущем, и в прошлом настоящем!»; «Но стрелки я топлю на скоростях»;

5) **Пословицы и поговорки**, «запечатлевшие мудрость народа, его ценностную картину мира» (с. 73). (*Под лежащий камень вода не течет; Сколь веревочке ни виться, а концу быть; Это присказка – сказка впереди; Сапер ошибается только один раз; Хорош гусь!; Все там будем!*): «Раз уж это присказка – // Значит, сказка – дрянь!»; «Иногда как-то вдруг вспоминается // Из войны пара фраз – // например, что сапер ошибается // Только раз»; «Я – славный гусь, хорош я гусь!»; «Я немел, в покрывало упряган, – // Все там будем!» (языковой статус данной группы подвергается В.Н. Телия сомнению).

6) **Крылатые выражения** (*Быть или не быть, Кот ученый, Чего же боле? Что я могу еще сказать?, А был ли мальчик?, Жизнь коротка, искусство долговечно*): «И все, – как Пушкин говорил: «Чего же боле?»»; «Вопрос посложней, чем “быть – или не быть”» // Решают лягушата»

Каждая жанровая группа представлена в алфавитном порядке соответствующим разделом словаря. Иллюстрации приводятся лишь в том случае, если ФЕ не попала ни в одну из тематических групп. В первую очередь это фразеологические сочетания, устойчи-

вые составные служебные ФЕ (предлоги, союзы), стилистические штампы, связанные с той или иной сферой употребления, устойчивые географические названия: *железная дорога, простое будущее время, Канатчикова дача*. Чтобы избежать субъективности при фиксации ФЕ, её толкование даётся в соответствии с данными классических и современных фразеологических словарей, включая, разумеется, и словарь Н.С. Уварова.

Идеографический (тематический) принцип, основанный на лингвокультурологическом подходе, предполагает распределение фразеологических единиц по тематическим группам в соответствии с частотностью их употребления поэтом. Подобный антропоцентрический подход к составлению словаря позволит наглядно увидеть предпочтение автором тех или иных фразеологических групп, а следовательно, выявить отдельные фрагменты индивидуальной языковой картины мира поэта В. Высоцкого.

В словаре предполагается классификация ФЕ по следующим основаниям: *Эмоции; Виды деятельности* (социальная, материальная); *Характеристика предметов и явлений; Свойства, качества человека* (по Р.И. Яранцеву, 1981). В словарную статью входит фразеологизм, его толкование, контекст (в качестве иллюстративного материала берутся имеющиеся варианты песен В. Высоцкого). При необходимости дается разъяснение приемов трансформации. В силу специфики поэтического текста перед нами возникает проблема определения контекстуальной семантики ФЕ. Например, стилистические штампы *сложное время, простое будущее время* в контексте стихотворения употреблены метафорически и вполне могут быть отнесены в тематическую группу «Верность, преданность»: «Люблю тебя и в сложных временах – // И в будущем, и в прошлом настоящем».

Самой представленной у В. Высоцкого является группа ФЕ, выражающих эмоции. Эти ФЕ нередко используются В. Высоцким в сильных текстовых позициях: «Мы вас ждем – торопите коней. // В добрый час, в добрый час, в добрый час!» (рефрен); «Спокойной ночи! До будущей субботы!»; (концовка); «На суше пожелали нам ни пуха ни пера (завершение фрагмента); «А вы, прошу прощения, кто такие?» (рефрен) (*добрые пожелания, любезность, ободрение, вежливость*) и др.

В реализации доминирующего мотива поэзии В. Высоцкого – мотива преодоления – в произведениях поэта активно функционирует тематическая группа с общим значением «Поведение», к которой относятся ФЕ, характеризующие различные свойства и качества человека в сложных житейских ситуациях: «**целеустремленность**»,

«**самостоятельность**», «**уверенность**», «**энергичность**», «**решительность**», «**упорство**», «**упрямство**», «**способность к риску**»: «Но было бы здорово, чтоб Понтекорво // Взят его крепче за шкуру»; «Волна барьера не возьмет, // и рухнет взмыленная лошадь»; «Свое возьмем, кровное, наше»; «Гните свою линию пунктиром!» и т. д. Функционирование ФЕ данных тематических подгрупп, прежде всего, связано с характеристикой активного и противоречивого героя В. Высоцкого.

В тематической группе «Характеристика явлений и ситуаций» у В. Высоцкого широко представлена подгруппа «Смерть», ФЕ которой также нередко расположены в сильных текстовых позициях: «В гроб вознали кое-как» (начало основной части); «Кто кончил жизнь трагически – тот истинный поэт» (зачин); «Хоть мгновенье еще постою на краю» (рефрен, концовка); «Вдоль обрыва, по-над пропастью» (рефрен, концовка); «Примет он смерть от коня своего» (рефрен, концовка); «Со свету стали совсем изживать – // Прост-таки гонят в могилу» (рефрен, концовка); «Набраться сил, пробить заслон // – И голову сломать у цели» (завершение эпизода); «Другие рядом на камнях // Хребты и головы ломают!» (концовка). Преобладание ФЕ данной тематической группы предопределено языковой личностью самого поэта, его «экзистенциальным сознанием»¹, проявляющим себя в обостренном внимании к такому философскому понятию, как смерть, и в первую очередь – к поведению человека в ситуации на грани жизни и смерти.

Образец оформления словарной статьи по тематическому принципу:

1 часть

Эмоции человека

1. Восхищение. Восторг. Радость. Счастье.

Быть (чувствовать себя) // почувствовать себя на седьмом небе – ‘испытывать большую радость, наслаждение, счастье’ (Яранцев Р.И., 1981, с. 1).

Они упали вниз вдвоем,
Так и оставшись на седьмом,
На высшем небе счастья.

(Песня о двух погибших лебедях, 1975, т. 1, с. 404. Комплексная трансформация – совмещение буквального и узуального значения, расширение формы ФЕ.)

¹ Блинов Ю.Н. Приемы контраста и противоречия в идиостиле В.С. Высоцкого: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1994. С. 188.

Часть II

Свойства и качества человека

1. Прямота. Искренность. Откровенность.

Раскрывать // раскрыть душу – ‘быть предельно откровенным с кем-л.; откровенно рассказывать о своих заветных мыслях, переживаниях, чувствах’ (Яранцев Р.И., с. 115).

Когда в душе я раскрываю гранки
На тех местах, где искренность сама, –
Тогда мне в долг дают официантки
И женщины ласкают задарма.

(«И вкусы и запросы мои – странны...», 1969, т. 1, с. 211. Комплексная трансформация: совмещение фразеологического и буквального значения, инверсия, грамматическая замена компонента, расширение формы ФЕ).

Часть III

Характеристика явлений и ситуаций

1. Сходство. Подобие. – Разница. Отличие.

Сходство. Подобие.

Как собака – ‘дрожать от холода, как собака’ (Сл. уст. ср., с. 615);

Как мышь – ‘быть мокрым – от пота’ (Сл. уст. ср., с. 383).

Я здесь как мышь промокла,
Продрогла как собака.

(«Песня мыши», 1973, т. 2, с. 283. Наблюдается обновление семантики: плывущая мышь вымокла от воды и (метафорически) от усталости).

Принцип расположения ФЕ по 4-м периодам представляет определенную сложность из-за неточной датировки многих песен В. Высоцкого. Вполне возможно, что здесь мы ограничимся только лексикографическим описанием ФЕ в составе рефрена как основного композиционного блока песенно-поэтического текста. В любом случае, это последний этап работы.

Наконец, классификация по текстовому принципу предполагает пока только последовательное расположение ФЕ в составе отдельных стихотворений:

Татуировка

В душе
Светлый образ
До гроба
Не забуду в жизни
Тем более
Душа болит (исколота)
Хоть на плаху (тошно)

Кроме того, в словарь планируется вставить список фразеологических доминант, т. е. фразеологических единиц, принимающих главное участие в формировании темы и раскрытии замысла произведения (текстообразующий принцип). Таким образом, с учетом объема лексикографического материала словарь может стать многочастным. Также в процессе работы возможен пересмотр некоторых положений.

УДК 482
И.В. Шумкина
(Самара)

ПЕСНИ В. ВЫСОЦКОГО КАК ИСТОЧНИК «ЧУЖОГО СЛОВА» (2000–2006)

Наследие любого автора измеряется не только его вкладом в литературную/поэтическую традицию, но и тем вкладом, который он оставил в языке и речи. Хрестоматийным примером глубокого освоения литературного произведения речевой средой является знаменитая комедия А. Грибоедова, которая дала большое количество ходячих цитат, притом популярных не только в своё время, но и по сей день.

В. Высоцкий входит сейчас в список самых цитируемых авторов. Это подтверждают данные словарей цитат¹ и крылатых выражений². Уже в начале 1990-х гг. авторы словарей и справочников начали активно осваивать цитаты из песен Высоцкого. Например, в словаре-пособии «Из истории русских слов»³ пяти статьям («До, нота», «Жлоб», «Майка», «Отрада, ради, радеть и рад», «Си, нота») были предпосланы эпиграфы из его песен. И этот пример не единичен. Сейчас вряд ли можно найти словарь без примеров из произведений поэта.

Исследования по теме, вынесённой в заглавие этой статьи, нельзя назвать систематическими, потому что, с одной стороны, они ведутся в рамках более широкого охвата материала (например, работы Л.П. Дядечко и С.Г. Шулежковой)⁴, а с другой – представляют

© Шумкина И.В., 2009

¹ См., например, «Словарь современных цитат» К.В. Душенко (М., 2002), в который включено 72 выражения В. Высоцкого. В другом справочнике этого же автора, выпущенном через пять лет, количество цитат поэта достигает 80 (Цитаты из русской литературы: 5350 цитат от «Слова о полку...» до Пелевина. М., 2007).

² См, напр., «Словарь крылатых выражений из области искусства. Более 1000 крылатых выражений» С.Г. Шулежковой (М., 2003), в котором представлено 47 выражений из 28 песен поэта. Примерно такое же соотношение у крылатых выражений, принадлежащих перу А.С. Пушкина (54 фразы из 20 произведений, положенных в основу опер или романсов). Больше ни одному автору, упоминаемому в словаре, не принадлежит такое количество выражений. Заметим также, что здесь учтены далеко не все фрагменты текстов Высоцкого, которые, согласно нашим данным, претендуют на «крылатость».

³ Аникин А.Е. и др. Из истории русских слов. М., 1993.

⁴ Оба исследователя занимаются проблемами крылатологии вообще. См.: Дядечко Л.П. Словарь крылатых выражений из песен В. Высоцкого // Рус. яз. и лит. в учеб. заведениях. 1998. № 5–6. С. 42–45; Шулежкова С.Г. Крылатые выражения Владимира Высоцкого // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. III. Т. 2. М., 1999. С. 216–226.

собой наблюдения-заметки интересующихся творчеством поэта авторов (С.В. Вдовин, А.Е. Крылов)¹.

Впервые *цифровые данные* о «степени проникновения поэтического слова В. Высоцкого в родной язык» были представлены в статье А.Е. Крылова, в которой автор, в частности, проследил использование цитат из песен поэта в журнально-газетных заголовках в период с 1989 по 1999 гг.²:

Год	Количество заголовков, не менее
1989	60
1990	140
1991	130
1992	250
1993	360
1994	160
1995	180
1996	100
1997	220
1998	330
1999	430

В последующие годы цитаты из песен поэта были также востребованы прессой. Обработка нами журнально-газетных вырезок из собрания ГКЦМ В.С. Высоцкого в Москве и из личного архива А.Е. Крылова, на основании которых велись его представленные выше подсчёты, дала следующий результат³:

Год	Количество заголовков, не менее
2000	490
2001	400
2002	370

¹ Вдовин С. «Растащили меня, но я счастлив...» // Мир Высоцкого. Вып. IV. М., 2000. С. 186–195; Крылов А.Е. Бытование и трансформация крылатых выражений Высоцкого в газетно-журнальных заголовках: на прим. песен для кф. «Вертикаль» // Там же. С. 217–228; Крылов А.Е. Высоцкий – о нашей жизни на рубеже веков // Там же. Вып. VI. М., 2002. С. 273–286.

² Опубл.: Крылов А.Е. Бытование и трансформация крылатых выражений... Здесь цифры приводятся с корректировкой по состоянию на 1 сент. 2007 г.

³ Наше собственное собрание при подсчётах не учитывалось в целях корректности сравнения. Далее мы основывались на всём массиве полученных данных за 2000–2006 гг. Как и в статье А.Е. Крылова, в расчёт не брались заголовки материалов, посвящённых непосредственно Высоцкому.

2003	310
2004	240
2005	280
2006	210

Как видно из таблицы, цифры остаются достаточно высокими. Вместе с тем наблюдается и относительное их снижение.

Нельзя однозначно определить причины уменьшения случаев цитирования. Конечно, это может быть связано с «забыванием» творчества поэта. Но с другой стороны – причиной могло послужить сокращение количества периодических изданий, выписываемых Музеем Высоцкого, и сужение круга людей, отслеживающих такие публикации. Придерживаться последней точки зрения нас заставляют результаты опроса, в котором участвовало 400 студентов (16–19 лет). Наш опрос показал, что более трёхсот респондентов с легкостью восстановили в своей памяти три строчки из произведений поэта.

Таким образом, подсчёт точного (не случайного) «объёма и динамики цитирования Высоцкого»¹ в прессе остаётся делом дальнейшего изучения. И одна из его перспектив – сравнительный (по авторам) анализ сплошной выборки всех цитатных заголовков внутри одной газеты или группы изданий за определённый отрезок времени.

Помимо этого на данном этапе можно выделить ещё несколько аспектов, которые задают направления анализа материала.

Состав цитируемых текстов. Данный аспект затрагивает следующие вопросы: какие песни и какие части песен чаще всего становятся источником цитат.

1. Определение круга цитируемых в прессе песен приводит к распределению их на два корпуса: *основные* (ядро) и *периферийные*. В основе такого деления, прежде всего, лежит частота встречаемости фрагментов той или иной песни. К *основным* мы отнесли песни, строчки из которых встретились нам не менее пяти раз. При этом песни мы условно распределили по трём группам: а) от пяти употреблений; б) от пятидесяти, в) свыше ста пятидесяти.

К первой (а) группе, например, можно отнести такие тексты, как: «Большой Каретный», «Моя цыганская», «Он не вернулся из боя», «Песенка ни про что, или Что случилось в Африке», «Песенка о переселении душ», «Письмо в редакцию телевизионной передачи...», «Баллада о детстве» и многие другие.

¹ Крылов А.Е. Бытование и трансформация крылатых выражений... С. 219.

Заметим, что в уже упоминаемой нами статье А.Е. Крылова, где перечислены самые цитируемые песни до 1998 г., «Большой Каретный» входил в число лидеров наравне с песнями «Диалог у телевизора» и «Охота на волков». Последние две сохраняют свою популярность в 2000–2006 гг. (группа в). Кроме того, к этой же группе по-прежнему относится и текст «Прощание с горами», а самой популярной у журналистов является «Песня о друге» (свыше 200 зафиксированных заголовков)¹.

В группу (б) вошли такие тексты, как «Утренняя гимнастика», «Кони привередливые» и «Песня-сказка о нечисти».

На *периферии* находятся песни, которые не получили широкого распространения, цитируются нерегулярно, и обращение к ним можно отнести к индивидуальной эрудированности и пристрастиям авторов статей. Оказиональность их употребления подчёркивается более частым закавычиванием цитат и/или ссылкой на источник. Например, как в следующих случаях цитирования песен «Антисемиты» и «Песенка про йогов» соответственно:

«Пострадавший от Сталина Каплер». Текст: «Я вспомнил эту строчку из песни Владимира Высоцкого на одном банкете. Моим собеседником за столом был чрезвычайно популярный в те годы ведущий на ТВ “Кинопанораму” Алексей Яковлевич Каплер <...>» (ВМ. 2004. 5 мая)².

«Он вилки, звезды ел, как колбасу...». Лид: «Эти строки из шутливой композиции Владимира Высоцкого могут иметь отношение и к 44-летней крестьянке из северо-восточной китайской провинции Ляонин, которая убеждена, что установила “мировой рекорд” в... поедании камней – почти 4 тонны!» (Сударушка. 2005. 13–20 июля).

Разделение на два корпуса связано не только с частотой обращаемости, но и со степенью прецедентности цитат. Чем популярнее песня, тем выше их прецедентность, поэтому цитаты из *периферийных*

¹ Результаты наших подсчётов совпадают с данными опроса, проведённого ВЦИОМом в 1999 г. (см.: *Седов Л.А.* Социологический опрос // Мир Высоцкого. Вып. III. Т. 1. М., 1999. С. 56–59.)

² Для удобства здесь и далее приняты следующие сокращения для обозначения повторяющихся названий традиционных центральных газет: АиФ – Аргументы и факты, ВМ – Вечерняя Москва, ВМН – Время МН, ВН – Время новостей, Г – Газета, И – Известия, К – Коммерсантъ, КП – Комсомольская правда, КПМ – КП-Москва, ЛГ – Литературная газ., МК – Московский комсомолец, МН – Московские новости, МП – Московская правда, НИ – Новые Известия, НеГ – Независимая газета, НоГ – Новая газета, ПГ – Парламентская газета, ПИ – Подмосковные известия, РВ – Российские вести, РГ – Российская газета, РГН – Неделя (прилож. к РГ), Т-д – Труд, Т-а – Трибуна, ЭГ – Экспресс газета; и журнала: МКБ – МК Бульвар.

песен менее прецедентны и требуют введения в текст дополнительной информации о песне (автор, жанр, другие строчки и пр.).

2. Частому цитированию (а в дальнейшем и переходу в крылатые выражения и даже фразеологизмы) подвергаются наиболее запоминаемые фрагменты источника. Такими запоминаемыми частями в песне являются неоднократно повторяемые – *припевы* (*рефрены*). Очень часто именно какая-нибудь одна строчка из припева обуславливает включение песни в разряд *основных*. Например, выражение *Идёт охота на волков*¹ обнаружено более чем в восьмидесяти процентах случаев цитирования песни «Охота на волков» (свыше 160²). Другие цитаты из данной песни также занимают сильные позиции текста (в плане запоминания). Это, во-первых, строчки из *начального куплета*, повторяющегося в песне дважды: *Рвуть из сил – и из всех сухожилий и Обложили меня, обложили*; и во-вторых, срединные строчки припева: [*Кровь на снегу –*] и *пятна красные флажков*.

Аналогично расположены и цитируемые части текстов песен «Кони привередливые» (*Чуть помедленнее, кони!* – 36), «Большой Каретный» (*Где твой чёрный пистолет?* – 34 и *Где твои семнадцать лет?* – 10), «Песенка ни про что, или Что случилось в Африке» (*Жираф большой [– ему видней!]* – 13), «Банька по-белому» (*Протопи ты мне баньку [– хозяйюшка / по-белому]* – 7), «Письмо к другу, или Зарисовка в Париже» (*[Ваня,] мы с тобой в Париже [– Нужны – как в бане пассатижи]* – 4) и др. К самым популярным *рефренам* можно отнести выражения: *Лучше гор могут быть только горы* (свыше 100, «Прощание с горами»), *Страшно, аж жуть!* (55, «Песня-сказка о нечисти»), *Всё не так, как надо!* и как варианты этой фразы – финальные строки той же песни: *Нет, ребята, всё не так!* и *Всё не так, ребята* (36 всего, «Моя цыганская»), [*Только –*] *он не вернулся из боя* (20, «Он не вернулся из боя»).

Другими запоминаемыми элементами текста являются фрагменты, стоящие с «краю» – *зачин* и *концовка*. Так, именно благодаря зачину «Песня о друге» занимает лидирующую позицию по частоте цитирования. И это подтверждают не только материалы прессы (свыше 180 заголовков), но и результаты нашего опроса студен-

¹ О функционировании и трансформациях этого выражения см. подробнее: Шумкина И.В. Функционирование текстов песен В. Высоцкого в газетных заголовках // Владимир Высоцкий в контексте художественной культуры: сб. науч. ст. Самара, 2006. С. 262–271.

² Здесь и далее в скобках приводится количество обнаруженных за рассматриваемый период заголовков, включающих соответствующие цитаты в точном или трансформированном виде.

тов (более 97% студентов из числа знающих творчество Высоцкого назвали фразу *Если друг оказался вдруг...*). Другие случаи известных зачинов: *Здесь вам не равнина [– здесь климат иной]* (53, «Здесь вам не равнина») и *На братских могилах не ставят крестов...* (9, «Братские могилы»). *Концовкой* является цитата *Бег на месте общепримиряющий* (8, «Утренняя гимнастика»).

Редко источником цитаты становится *название* песни Высоцкого. Пожалуй, единственным примером в прессе может служить выражение *Кони привередливые* (10). С.Г. Шулежкова приводит в словаре также крылатое название *Жертва телевиденья*, ни разу нами не зафиксированное в заголовках. Кроме того, в прессе обнаружены фразы *Прерванный полёт* и *Ещё не вечер*, источник которых определить однозначно нельзя¹.

Конечно, названиями являются и такие распространённые цитаты, как: *Здесь вам не равнина*; *Лукоморья больше нет*; *Тот, который не стрелял*; *Он не вернулся из боя*. Но каждое из них достаточно формально, так как являются и строками соответствующих песен, стоящими в сильной позиции (в зачине или в рефрене).

Первые и конечные строки неначальных строф, мелодическая кульминация сами по себе редки при цитировании песен Высоцкого и встречаются в тех случаях, когда песня дала много цитат. Например, *Почему аборигены съели Кука* (20, «Одна научная загадка...»), *Чтобы страховка не подвела* (19, «Здесь вам не равнина»), *Если парень в горах – не ах* (4, «Песня о друге»).

Среди песен Высоцкого выделяются такие, практически весь текст которых «разошёлся» на цитаты. Это «Песня о друге», «Диалог у телевизора», «Утренняя гимнастика». Так, например, «Диалог у телевизора» дал следующие выражения.

– Популярные:

Где деньги, Зин?.. За рассматриваемый период в прессе обнаружено более 130 заголовков, включающих данное выражение в точном (более 80) или трансформированном виде. Трансформироваться может любой компонент выражения. Чаще всего (более 30) происходит замена обращения, например, на такие слова: *джигиты* (Т-д. 2000. 28 нояб.), *Борис Абрамович* (Т-д. 2001. 24 апр.), *князь* (ВМ. 2002. 15 мая), *Ир* (РВ. 2004. 18 февр.), *бензин* (НеГ. 2004. 18–

¹ С.Г. Шулежкова при описании крылатого выражения *Ещё не вечер* песню Высоцкого даёт как один из источников (наравне с советским фильмом 1974 г. и песней Р.В. Паулса и И.Р. Резника). Источником фразы *Прерванный полёт* мог явиться одноимённый польский кинофильм 1964 г., который демонстрировался в СССР, хотя заметим, что и К.В. Душенко и С.Г. Шулежкова связывают её появление с песней Высоцкого. Нами эти два заголовка при подсчётах не учитывались.

20 окт.; РГ. 2005. 11 февр.), *Лукашенко* (МК. 2006. 21 июня), *начфин* (КП. 2006. 12 апр.), *Минфин* (АиФ. 2006. № 3). Реже заменяется «разыскиваемый» объект (10) – *Где законы, Зин?* (ПГ. 2001. 3 июля), *Где кухня, Зин?* (МК. 2005. 13 авг.); вопросительное местоимение (4) – *Чьи деньги, Зин?* (РВ. 2003. 19–25 февр.; МК. 2005. 18 марта). Одновременно могут быть изменены несколько компонентов – *«Где камни, Маи?!»* (ВН. 2000. 17 апр.), *Чьи деньги, Гарри?* (МК. 2005. 8 нояб.).

[Ой, Вань,] гляди [, какие клоуны / карлики!]. Из 19 обнаруженных заголовков 8 являются точными цитатами типа *Ой, Вань, гляди, какие клоуны!* (Т-д. 2005. 13 авг.; Еженед. журн. 2002. 29 окт.), *Ой, Вань, гляди...* (МП. 2003. 30 апр.), *Гляди, какие клоуны* (Т-д. 2001. 22 июня; Отдохни! 2003. 14 мая). Трансформируется обычно объект восхищения – *Ой, Вань! Гляди, какие клоны!* (КП. 2002. 6–13 дек.), *Ой, Вань, смотри, какие тойтерьерчики!* (Т-а. 2003. 31 янв.), *Ой, Вань, смотри, какие простыни!..* (ЭГ. 2001. № 25) и др. В следующем примере меняется окраска высказывания – не восхищение, а удивление / возмущение – *Ой, Вань, гляди, какие грубые!* (ЛГ. 2005. 14–20 сент.).

Я, Вань, такую же хочу. Функционирование этого выражения в прессе сходно с предыдущими. 3 раза встретился точный вариант (КП. 2002. 20 февр.; Впрок. 2000. № 2; Т-д. 2000. 25 апр.). Трансформируется в основном обращение (5): *«Я, мам, такую же хочу...»* (Т-д. 2004. 20 нояб.). 2 раза встретилась нам морфологическая трансформация – изменение категории числа местоимения – *Я, Вов, такие же хочу!* (МК. 2005. 23 июня) и *Я, Вик, такого же хочу* (МКБ. 2001. 19–25 марта).

А гадость пьют – из экономии. Данное выражение в заголовках (9) подвергается в основном морфологическим изменениям, а именно переходу третьего лица глагола в первое – *А гадость пью из экономии* (НеГ. 2003. 27 марта) и *А гадость пьём из экономии* (Т-д. 2005. 18 окт., 2006. 6 сент., 27 окт.; РГ. 2001. 20 февр.; КП. 2006. 2–9 нояб.).

[Ты, Зин,] на грубость нарываешься. Встречено 4 заголовка, включающих данную цитату. Первая часть выражения либо опускается – *На грубость нарываешься...* (ПИ. 2000. 20 янв.), *Рыжий «Ваня»: на грубость нарываешься* (ЭГ. 2000. № 40), – либо подвергается замене – *Ты, Зен, на грубость нарываешься* (МКБ. 2003. № 46), *Кабул, на грубость нарываешься?* (РГ. 2001. 29 авг.).

– и окказиональные (15):

Обидно, Вань! (МК. 2001. 3 апр.); **Накрылась премия в квартал** (НИ. 2001. 7 дек.); **Ой, Вань, умру от...** (МП. 2000. 22 июля); **В**

джерси одеты (Т-д-7. 2002. 10 окт.); **Смотри, как вертится, начал!** (КП. 2002. 27 мая–3 июня); **Хоть поутру – да на свои** (ВН. 2001. 16 окт.), **Хоть иногда, но на свои** (ВН. 2004. 18 февр.); **Послушай, Зин, не трогай шурина – Послушай, Вань, не трогай Шиллера...** (Калинингр. правда. 2004. 28 авг.), **Не тронь шурина – какой ни есть, а всё родня...** (ЛГ. 2000. № 49); **Какой ни есть, а он – родня – Какой ни есть, а всё ж родня...** (ВН. 2001. 23 февр.; Т-д. 2004. 2 нояб.); **Придёшь домой – там ты сидишь!** – *...Придёшь в себя – там ты сидишь...* (МК. 2002. 17 окт.); **А это кто в короткой маечке?** – *Вон Сильвио в короткой маечке...* (МК. 2006. 31 авг.); **А чем болтать – взяла бы, Зин, в антракт сгоняла [сгоняла б лучше] в магазин...** – *А за кассетами ты, Зин, сгоняла б лучше в магазин* (КП. 2003. 19 июля), *Бери быстрее авоську, Зин, и мигом в гипермагазин* (КП. 2000. 1 нояб.).

Помимо перечисленных встретились заголовки, представляющие собой стилизацию под текст песни с сохранением стихотворного размера источника: *«Курвузье», ты знаешь, брат, получише, чем денатурат!* (КП. 2006. 2–9 нояб.), а также построение с сохранением ключевых компонентов текста¹ – *Зине и Ване расскажем, где деньги* (ВМ. 2003. 6 мая).

Как видим, главным «условием» запоминаемости отвечает только рефреновый зачин *Ой, Вань, гляди...*, который в песне повторяется четыре раза. Высокую же популярность приобрело выражение *Где деньги, Зин?*, находящееся в конце срединной, шестой строфы.

Среди цитат из песни «Утренняя гимнастика» (более 80 заголовков) нет такой, которая бы сильно опережала остальные по количеству употреблений (типа *Если друг оказался вдруг* и *Где деньги, Зин?*). Абсолютно не востребована четвёртая строфа этой песни, что частично можно объяснить её отсутствием на оркестровой фонограмме для прижизненной пластинки².

Функционирование цитат. Основная цель обращения в речи к «чужому слову» – придание своему высказыванию большей выразительности. Кроме того, сформулированное до нас «чужое» выражение экономит наши слова и мысли. Такая выразительность и экономичность особенно актуальна в публицистике. Анализ коммуни-

¹ См.: *Мокиенко В.М., Сидоренко К.П.* Словарь крылатых выражений Пушкина. СПб., 1999. В предисловии к словарю сходные преобразования названы «трансформациями, основанными на вычленинии ключевого компонента» (С. 19).

² Подробнее см.: *Крылов А.Е.* Шансонье всея Руси в ландшафте тоталитарной системы // *Поэзия и песня В.С. Высоцкого: пути изучения: сб. науч. ст.* Калининград, 2006. С. 26–27.

кативного потенциала чужого слова в газетном заголовке¹ показал, что оно выполняет следующие функции: (косвенно) сообщает о предмете речи, задаёт тональность общения, привлекает внимание читателя (рекламная функция), служит средством установления контакта. Так, например, сравним следующие употреблённые в заголовках цитаты из упоминавшейся песни «Одна научная загадка, или Почему аборигены съели Кука» (более 30):

(а) **Почему аборигены съели Кука.** О выставке экспонатов из последнего путешествия Дж. Кука (НеГ. 2002. 1 окт.);

А почему абитуриенты любят Кука? Об Университете Дж. Кука в Австралии (Иностранец. 2000. 28 авг.);

Рай, где съели Кука. Об отдыхе в Океании. (Г. 2004. 26 марта);

Кука съели за дело. Текст: «Много раз слышал строчку из песни Высоцкого: “Но почему аборигены съели Кука, за что – неясно, молчит наука”. И вдруг задумался, а действительно – почему?» Ответ: По найденной репродукции Кук открыл огонь по туземцам (АиФ. 2005. № 35);

(б) **Акционеры съели Кука.** Иностранец акционер РАО ЕЭС англичанин Марк Кук ушёл со своего поста под давлением акционеров своей английской компании (К. 2000. 12 авг.);

Акционеры съели Кукеса. Принято решение об отставке главы компании ЮКОС Семена Кукеса (Г. 2004. 31 мая);

За что Сверчок съел Кука. Сверчок – прозвище спортсмена велогонщика, который на соревновании подрезал другого спортсмена, фамилия которого – Кук (КПИМ. 2005. 13 мая.);

За что аборигены съели Денпа? О кф «Пираты Карибского моря», в котором главную роль получил актёр Д. Депп (Антенна. 2006. 17–23 июля);

Почему госбезопасность не съела Кука? Интервью с Васyleм Куком, помощником Бандеры, командующим повстанческой армии Украины, который был арестован КГБ, но не расстрелян (МК. 2004. 21 дек.);

Британские аборигены делают Кука. Корпорация «Томас Кук» продаёт одно из своих подразделений (ВМН. 2001. 12 янв.);

(в) **Чуть не съели КУКа.** В результате махинаций Красноярский край потерял государственный пакет акций Красноярской Угольной Компании (КУК) (НИ. 2002. 19 апр.);

¹ См.: Шумкина И.В. Коммуникативный потенциал «чужого слова» в газетном заголовке: (на материале заголовков, включающих тексты авторской песни): [Докл. на конф. «Скрытые смыслы в языке и коммуникации», РГГУ, окт. 2006 г.] // www.samarabard.ru/news/?message=2851#m2851 (18.02.08).

Вот почему аборигены любят «Кука». «Капитан Кук» – ресторан во Владивостоке, полюбившийся всем приезжим (НеГ. 2005. 28 февр.);

Кука пока не съели. О работе в Москве инвестиционного фонда, руководимого Д. Куком (МП. 2000. 18 февр.);

(г) **И почему аборигены съели Кука?** Русские путешественники благополучно проплыли на яхте из Владивостока до Новой Зеландии (КП. 2000. 12 янв.);

Почему аборигены не съели Миклухо-Маклая. Лид: «Мы помним, что аборигены съели Кука. А вот про Миклухо-Маклая, наоборот, с детства знаем, что он сумел подружиться с туземцами <...>» О потомках путешественника (Смена. СПб., 2004. 24 марта).

Цитаты группы (а) помогают заголовку выполнять информативно-номинативную функцию: тексты посвящены известному мореплавателю или тому, что с ним связано (острова, университет).

Группы (б) и (в) объединяет то, что в заголовке обыгрывается один из компонентов цитаты – фамилия мореплавателя. Такие заголовки рождаются в результате цепочки ассоциаций: Кук (фамилия акционера или спортсмена, название ресторана, название-аббревиатура) – известный мореплаватель – песня. При этом первый член даже может быть не точным, а только созвучным (см. выше: *Кукеса*). Но в этих двух группах по-разному выполняется информативная функция (называние темы публикации). Так, в группе (б) она реализуется с помощью лексических средств, благодаря трансформации известной цитаты. Читатель понимает, что в тексте вряд ли пойдёт речь о средневековом мореплавателе, если в заголовке встречаются слова *акционеры*, *госбезопасность*, *Депп*, «*британские аборигены*» и др. В группе (в) информативную функцию выполняют графические средства – прописные буквы и кавычки. Различаются и целевые установки этих двух групп: заголовки группы (б) направлены на создание ироничного отношения к материалу статьи и предмету речи, а заголовки группы (в) стремятся заинтриговать читателя отрицанием всем известного факта (*Кука не съели*).

Заметим, что последние два заголовка из группы (а) также интригуют. В основе их интриги лежит противоречие. В одном случае противопоставляются части одного высказывания (*Рай, где съели Кука* – оксюморон: место, где живут аборигены-каннибалы, называется раем), в другом – противопоставление общеизвестному факту (*Кука съели за дело* – неожиданный, противоречащий предыдущим трактовкам – и официальной исторической, и песенной – ответ на всем известный вопрос). На противопоставлении построены и

заголовки группы (г). Только проявляется это противопоставление на разных уровнях: либо в заголовке (*Миклухо-Маклай* и *Кук*), либо во всём тексте статьи (*русские путешественники* и *Кук*).

Помимо перечисленных функций чужое слово может служить средством организации всего текста публикации¹, как, например, это происходит в приведённой выше статье под заголовком *Почему аборигены не съели Миклухо-Маклая*, где чужое слово организует зачин. Автор отталкивается от трансформированной цитаты, употреблённой в заголовке, раскрывая её содержание в лиде, и переходит к основному предмету своей речи.

Чужое слово может выполнять и сюжетобразующую функцию. Так, в публикации под заголовком *Так почему аборигены съели Кука?* (РГН. 2006. 31 марта) строчки из песни пронизывают весь текст статьи, организуют движение мысли её автора. Приведём только начало текста:

«Не хватайтесь за чужие талии, вырвавшись из рук своих подруг, вспомните, как к берегам Австралии подплывал покойный ныне Кук», – советовал в своей песне Владимир Высоцкий. «Не хватаюсь» и «вспоминаю»: в 1976 году правительство Британии поручило морскому капитану Джеймсу Куку <...> Автор этих строк «высадился» <...> И продолжал «слушать» песню: «Там, в кружок усевшись под азалии, поедом с восхода до зари ели в этой солнечной Австралии друга дружку злые дикари». Ошибочка вышла: никаких азалий, вечнозеленых кустарников с махровыми цветками, в Австралия я не увидел. Насчет дикарей – тоже неизвестно <...>

С функционированием чужого слова связан и вопрос его *трансформации*. Трансформированные цитаты есть результат сознательного изменения фразы в целях адаптации² к материалу статьи. От трансформированных следует отличать цитаты неточные, или искажённые, порождённые неверным запоминанием/припоминанием источника (разночтения с оригиналом в них не оправданы текстами соответствующих статей). Например, к неточному воспроизведению цитат из песни «Диалог у телевизора» мы отнесли заголовки: *Я, Зин, такую же хочу...* (МК. 2004. 27 июля), *Гляди-ка, Зин, какие клоуны!* (Т-а. 2003. 4 янв.) и *Вань, посмотри, какие клоуны* (МП. 2000. 5 авг.). Этой же категории принадлежит

¹ Некоторые наши наблюдения по этому поводу см.: Шумкина И.В. Функционирование чужого слова в газетных заголовках (на материале авторской песни В. Высоцкого, Б. Окуджавы и Ю. Визбора) // Международная конференция «Язык СМИ: от Ломоносова до наших дней»: 22–23 нояб. 2007 г. М., 2007. С. 328–334.

² Так, С. Вдовин разделил цитаты из песен В. Высоцкого, встреченные им в прессе, на точные и «адаптированные» (*Вдовин С. Указ. соч. С. 187*).

упоминавшийся нами заголовок «*Он вилки, звезды ел, как колбасу...*» (в оригинале: *Он бритвы...*).

Наиболее распространённой адаптацией (трансформацией) является замена одного из компонентов цитаты на слово/слова, связанные с предметом речи. Например, обнаружены следующие замены слова *равнина* в ходячей цитате *Здесь вам не равнина, здесь климат иной*:

Бутырка (МП. 2000. 14 июля), *Давосы* (МП. 2001. 5 нояб.), *Европа* (КПМ. 2001 15 февр.; ВМ. 2002. 29 мая), *горы* (ВМН. 2002. 18 янв.), *равнины* (НГ. 2002. 14–17 февр.), «*Чикаго*» (КП. 2003. 31 мая), *саванна* (РГ. 2004. 6 авг.), *Майами* (МН. 2006. 4–10 авг.) и под.

При трансформации главное – узнаваемость цитаты, что достигается разными способами – созвучием (см. выше *равнины* и *равнины*), сохранением ритма и стихотворного размера (см. выше *Где деньги, Ир?*), рифм (см. выше *Зин* – [*гипер*]магазин), а также ключевых слов и синтаксической конструкции:

Ой, Ген, смотри, какие стринги! (Округа. М., 2006. 16 сент.); *Та, которой повезло...* (НеГ. 2006. 6 окт.; ср. *Тот, который не стрелял*).

Так, например, среди прочих нами зафиксированы следующие трансформации выражения *Лучше гор могут быть только горы*:

Лучше гор могут быть только... горы денег (КП. 2001. 16–23 марта);

Лучше гор могут быть только искусственные горы (Россия. 2002. 16 дек.);

Лучше гор могут быть только Альпы (К. 2003. 24 нояб.);

Лучше гор могут быть только горки (Сударушка. 2002. 3–9 июня);

Лучше гор могут быть только... горнолыжные романы (Cosmopolitan. 2003. № 1);

Лучше гор может быть только море (Лица. 2001. № 3);

Круче гор могут быть только баини (НИ. 2004. 29 апр.);

Лучше евро может быть только евро (Г. 2003. 23 янв.);

Лучше «шпор» могут быть только «шпоры» (МК. 2003. 17 июня);

Лучше льгот могут быть только деньги (РГ. 2005. 14 февр.);

Выше звёзд могут быть только звёзды (ВН. 2005. 26 дек.);

Вместо льгот могут быть только деньги (ПГ. 2005. 8 дек.).

Причины популярности. Анализ причин популярности не относится к собственно лингвистическим вопросам исследования. Он

предполагает сравнение и сопоставление не только в рамках авторской песни и песенной культуры в целом, но и на общем фоне всех функционирующих в настоящее время чужих выражений. Вопросы эти касаются психолингвистических и социолингвистических сфер.

Наиболее запоминаемо, во-первых, то, что связано с коллективным бессознательным. Так, с одной стороны, творчество поэта представляло «непрерывный диалог с обыденным сознанием»¹. Многие его песни отражают ситуации бытового дискурса («Диалог у телевизора», «Утренняя гимнастика» и др.). С другой стороны – поэт обращался не только к конкретному периоду существования коллективного сознания (массовое советское сознание), но и к его архетипическим формам – воссоздавал «мифопоэтическую модель народного самоощущения»² (например, образ несущихся, непокорных коней в песне «Кони привередливые»).

Во-вторых, творчеству Высоцкого присуща жанровая многогранность. Его относят не только к представителям авторской песни, но также рок-музыки и так называемого «шансона». «Круг читателей его был [и остаётся – *И. Ш.*] огромен и не ограничивался интеллигенцией»³, как это было, например, в случае с Б. Окуджавой, песни которого дали значительно меньшее количество ходячих цитат⁴.

¹ Толстых В. В зеркале творчества: (Вл. Высоцкий как явление культуры) // Вопр. философии. 1986. № 7. С. 117.

² Горелов И.Н., Седов К.Ф. Основы психолингвистики. М., 2004. С. 198.

³ Найдич Л. След на песке: очерки о русском языковом узусе. СПб., 1995. С. 120.

⁴ См., напр., словарь С.Г. Шулешковой, в котором выражений из песен Окуджавы (24) в два раза меньше, чем из песен Высоцкого (47).

УДК 882
М.А. Раевская
(Москва)

ГДЕ ТРЕТИЙ? («Ситуативные реалии» в поэзии В. Высоцкого и проблема их перевода на болгарский язык)

У Михаила Жванецкого есть юмореска «Непереводимая игра»: «Наши беды непереводимы. Это непереводимая игра слов – даже Болгария отказывается». В числе типичных советских выражений, которые иностранцы «отказываются переводить», он называет фразу «будешь третьим»¹.

Проверим утверждение сатирика на материале поэзии В. Высоцкого. На болгарский язык переведены три текста В. Высоцкого, в которых «запечатлен» этот русско-советский способ выпивать: «Милицейский протокол», «Притча о Правде и Лжи», «Когда я спотыкаюсь на стихах...»². Как поступили переводчики с этой «страноведческой информацией»?

Как пишет А.Е. Крылов, традиция «выпивать на троих» возникла в Советском Союзе после 1958-м года. В начале этого года, 2 января, произошло повышение цен на алкогольные напитки, а в декабре была запрещена торговля спиртным в розлив в большинстве заведений общепита. Юз Алешковский и Герман Плисецкий сочинили песню про Н.С. Хрущева, в которой говорилось: «...водку нашу сделал дорогою // И на троих заставил распивать»³. Стало очень удобно собираться компанией в три человека и сбрасываться по рублю. Так хватало не только на водку, но и на закуску:

«...Несколько леденцов или даже карамелек приходилось на сдачу (идеальный вариант при покупке "Московской": 1 руб. × 3 = 3 руб. = 2 руб. 87 коп. + 13 коп.). При частом временном отсутствии в продаже прочих продовольственных товаров «конфетка» была де-

© Раевская М.А., 2009

¹ Студен. меридиан. 1989. № 9. С. 51.

² Конечно же, традиция «пить на троих» упоминается (или подразумевается) не только в этих трех песнях Высоцкого. Вспомним «Сколько лет, сколько лет...», и «Мы вместе грабили одну и ту же хату...», и «Если б водка была на одного...», и «Вот я выпиваю...», и «Бал-маскарад», и «“Не бросать”, “Не топтать”...», и «Письмо в редакцию “Очевидного-невероятного”...». Но нам не встречались переводы этих текстов на болгарский язык.

³ Цит. по: Крылов А.Е. Не квасом земля полита: Примеч. к человек. трагедии Александра Галича. Углич, 2002. С. 25.

шевым заменителем наиболее популярного вида закуски – плавленого сырка»¹.

Еще в 1978 г. было отмечено, что фразеологизм «на троих» доставляет проблемы болгарским переводчикам советской литературы. «Дословный перевод Ф[разеологических] Е[диниц], к сожалению, до сих пор не изжит в нашей <...> практике, – отмечают известные болгарские теоретики перевода С. Влахов и С. Флорин. – Например, оригинал гласит ВЫПИВАЮТ НА ТРОИХ, а переводчик уверен, что это значит ПЬЮТ ЗА ТРОИХ», в то время как «ВЫПИТЬ или СКИНУТЬСЯ и др. НА ТРОИХ означает, что трое делят меж собой поллитра водки...»².

В 1980 г. это выражение вошло в «Русско-болгарский фразеологический словарь». Теперь переводчикам было откуда узнать, что «сообразить/скинуться на троих» означает «съберем тримата (пары) за полвинка ракия, (която да се изпие на място)» (т. е. «втроем соберем (деньги) на поллитра ракии³, (и выпьем ее не сходя с места)»⁴).

Но ведь коварный фразеологизм может не упоминаться в тексте, а только подразумеваться (как в выражении «будешь третьим?»). В этом качестве теоретики перевода С. Влахов и С. Флорин называют его «ситуативной реалией», которая требует пояснения. «Буквальный перевод в таких случаях вызывает недоумение читателя, который <...> удивляется странным обычаям, непонятным действиям персонажей»⁵. Как же пояснить «ситуативную реалию»? Если это проза, то переводчик может себе позволить вписать прямо в текст небольшой комментарий «от себя»: например, «... как это принято в России». Но при переводе стихотворения добавить информацию не всегда легко: каждый слог на счету. С. Влахов и С. Флорин советуют: «если потеря в противном случае будет слишком велика, придется прибег-

¹ Там же. Отметим, что нам встречалось «отнесение» этого обычая и к более ранним временам. В повести В. Тендрякова «Охота» (1971), действие которой происходит осенью 1948 г., раздается предложение: «Башашкиным будешь?». «Башашкин – недавно вошедший в известность футболист, третий номер в защите. И член ЦК, глава советских писателей Александр Фадеев согласился стать “Башашкиным”» (Знамя. 1988. № 9. С. 112).

² Влахов С., Флорин С. Специфика на превода от руски на български – лексика, фразеология, колорит // Изкуството на превода. Вып. 3. София: Нар. култура, 1978. С. 28. Выделения в тексте цитаты сделаны авторами. Здесь и далее переводы с болгарского, в том числе и обратные, сделаны нами. – М.Р.

³ Болгарская водка.

⁴ Андрейчина К., Влахов С., Димитрова С., Запрянова К. Русско-болгарский фразеологический словарь: 5 696 словар. ст. / Под ред. С. Влахова. М.-София, 1980. С. 515.

⁵ Влахов С., Флорин С. Непереваемое в переводе. 3-е изд., испр. и доп. М., 2006. С. 204.

нуть к сноске – один из немногих случаев, когда она будет не признаком переводческого бессилия, а заботой о читателе»¹.

Переводчику песни «Моим друзьям» В. Левкову задачу облегчила сама жизнь. Ему пришлось бы нелегко, если бы он использовал в качестве источника публикацию, скажем, в книге «Избранное» (С. 252) или «Не вышел из боя» (С. 242): «Известно вам – мир не на трех китах, // А мне известно – он не на троих»².

Но В. Левков в предисловии к своим переводам указывает, что пользовался газетной публикацией, появившейся в первой половине 1987 г. Библиографический справочник о В. Высоцком подсказывает нам, что в марте 1987 г. это стихотворение было напечатано в «Советской России»³. А в этой газете, на счастье переводчика, помещен «слабоалкогольный» вариант, очевидно, созданный В. Высоцким по автоцензурным соображениям. «На троих» здесь – почти свободное сочетание слов: «Известно всем: мир не на трех китах, // Мир на друзьях, притом – не на троих»⁴.

И В. Левков избавился от упоминания количества друзей, сделав перевод во всех смыслах «невинным»: «Бесспорно, не на китовете три, А на другари се крепи светът»⁵ («Бесспорно, не на трех китах, // а на товарищах держится мир»).

А переводчику песни «Милицейский протокол» Ивану Станеву пришлось сложнее: ведь ни из одной публикации этого текста не выброшена трудная строка: «Мы, правда, третьего насильно затащили» /1: 285⁶

Как болгарский переводчик объяснил появление этого «третьего» действующего лица? Оказывается, можно совершенно безболезненно обойтись без объяснения! Все потому, что у этого «третьего» в песне есть две важных роли – жертвы и провокатора. Они «закрепляют» его в сюжете, оправдывают его присутствие и дают возможность обойтись без еще одной роли – собутыльника: «А что очки товарищу разбили – // так то портвейном усугубили. //

¹ Влахов С., Флорин С. Непереваемое в переводе. 3-е изд., испр. и доп. М., 2006. С. 211.

² Здесь и далее выделения в текстах цитат сделаны нами. – М.Р.

³ Владимир Семенович Высоцкий: Что? Где? Когда?: Библиограф. справ. (1970–1990 гг.) / Авт.-сост. А.С. Эпштейн. Харьков, 1992. С. 79.

⁴ Высоцкий В. «Я все вахты отстою на корабле» / Вступ. слово и публ. С. Тарасова // Совет. Россия. 1987. 26 марта.

⁵ Высоцкий В. 1 песен («Когато се препъвам в стихове...») / Бележки и пр. В. Левков // Мор. свят. Варна, 1987. № 10. С. 56.

⁶ Тексты Высоцкого цитируются по изданию: Высоцкий В.С. Сочинения: В 2 т. 13-е изд., стереотип. / Сост. А. Крылов. М., 2001. В косых скобках указывается том и страница.

Товарищ первый нам сказал, что, мол, уймись, // Что – не буяньте, что – разойдитесь».

В болгарском переводе прямо заявляется, что пьяниц было двое: «какво са пет бутилки за *двамина?*». «Третий» оказался рядом с ними совершенно случайно, начал делать им замечания, за что и поплатился: «**Насилие, признавам, проявихме** // към **някакъв** другар – попрекалим: // **случайно** му разбихме очилата, // но не във нас, в портвайна е вината. // Пък и другарят пръв ни предизвика: // разкарайте се, махайте се, вика»¹ («Я признаю, мы проявили насилие // в отношении *какого-то* товарища – мы переборщили: // мы *случайно* разбили ему очки, // но виноваты не мы, а портвейн. // Но и товарищ первым нас спровоцировал: // Расходитесь, пошли вон отсюда, кричал он»).

Можно сделать фантастическое предположение. И. Станев настолько глубоко проникся творчеством Высоцкого, что догадался: по законам его поэтики третий – лишний. Высоцкому свойственно стремление к «бинарной образности». Мир кажется ему устойчивым лишь тогда, когда «делится» на два или четыре. Примеры-цитаты вспоминаются легко: «*Все в порядке, на месте, // – мы едем к границе, нас двое*» /2, 63/, «*Двоих не съест* и голубой акуле!» /2, 136/ и т. п. Эту особенность поэзии Высоцкого отмечали многие исследователи: Вл. И. Новиков², А.В. Скобелев и С.М. Шаулов³, А.В. Кулагин... Последний и указал: «Даже такая характерная ситуация, как выпивка на троих, нарушает эту гармонию: «Мы, правда, третьего насильно затащили, – // Ну, тут промашка – переборщили...»⁴. Очень хорошо, что И. Станев не стал пояснять ни в сноске, ни в тексте, что «третьего» «затащили» потому, что так было выгоднее всего покупать водку и т. п. Это привлекло бы излишнее внимание болгарского читателя к деталям процесса выпивки, в то время как для Высоцкого гораздо важнее его результат⁵. Если даже в таком жестком реалистическом контексте, какой задан в песне «Милицейский протокол», возможно избежать упоминания о выпивке на троих, то еще легче это сделать тогда, когда образный ряд стихотворения символический, иносказательный. Намек на русско-

¹ *Висоцки В.* Избрани стихотворения. 2-е изд., попр. и доп. София, 1985. С. 53.

² *Новиков Вл.И.* В Союзе писателей не состоял...: Писатель Владимир Высоцкий. М., 1991. С. 206–207.

³ *Скобелев А.В., Шаулов С.М.* Владимир Высоцкий: Мир и слово. 2-е изд., испр. и доп. Уфа., 2001. С. 126–127.

⁴ *Кулагин А.В.* Поэзия В.С. Высоцкого: Твор. эволюция. 2-е изд., испр. и доп. М., 1997. С. 160.

⁵ См.: *Крылов А.Е.* Указ. соч. С. 59–60.

советский способ выпивать есть и в «Притче о Правде и Лжи»: «Часто, *разлив по сту семьдесят граммов на брата, // Даже не знаешь, куда на ночлег попадешь* /1, 432/.

Конечно, при разливе полулитровой бутылки водки по трем стаканам в каждый попадет не сто семьдесят, а 166,(6) граммов. Например, А. Галич в «Вальсе его величества...» специально останавливает «внимание читателя и слушателя на важной проблеме»: как разделить эти поллитра поровну. А В. Высоцкий «обходит острые углы»¹, фиксируя внимание, как уже было сказано, на последствиях распития спиртного в сомнительной компании: «Могут раздеть, – это чистая правда, ребята, – // Глядь – а штаны твои носит коварная Ложь. // Глядь – на часы твои смотрит коварная Ложь. // Глядь – а конем твоим правит коварная Ложь.

Болгарский переводчик Р. Калоферов, видимо, почувствовал, что эта «ситуативная реалья» здесь необязательна, и не стал уточнять количество собутыльников: «Често, момчета, разлял по *сто грама* на брата, *Даже не знаеш къде за беда ще преслиш*»² («Часто, ребята, разольешь по *сто граммов* на брата // и даже не знаешь, где придется ночевать»).

Оказывается, иногда «ситуативная реалья», сколь бы колоритной она ни была, вовсе не обязательна в тексте. Мы не знаем, почему И. Станев и Р. Калоферов не пояснили своим читателю про любимую традицию стихийного русского застолья. Может быть, они не захотели перегружать текст перевода, а может быть, просто не поняли до конца, о чем шла речь у Высоцкого – вдруг им никогда не приходилось «пить на троих»? В любом случае это «умолчание» не нарушило общих законов поэтики В. Высоцкого.

¹ См.: *Крылов А.Е.* Указ. соч. С. 26.

² *Висоцки В.* Притча за правдата / От рус. Р. Калоферов // Славян. вестн. 1993. Ноем.-дек. С. 1.

УДК 882
Ху Сюесин
(Шаньдун, Китай)

ДВА ОСНОВНЫХ ЭТАПА ИССЛЕДОВАНИЙ ТВОРЧЕСТВА В. ВЫСОЦКОГО В КИТАЕ

Творчество известного барда Владимира Высоцкого начало привлекать внимание китайских исследователей только после его кончины 25 июля 1980 года. С начала 80-х годов XX века в нашей периодике и поэтических сборниках современных русских авторов публикуются стихотворения Высоцкого в переводе на китайский язык. При этом в течение 1980–1990-х годов прошлого века напечатана всего одна статья, посвященная исследованию феномена авторской песни Высоцкого.

1980–1990-е годы можно определить как первый этап исследования творчества Высоцкого в Китае; основная задача этого этапа – перевод стихов Высоцкого и других бардов. Перешагнув в XXI век, китайские учёные стали уделять больше внимания исследованию феномена Высоцкого: видимо, пришло время для серьезного, глубокого исследования творчества поэта.

Первый этап – 1980–1990-е годы. Именно в 80-е годы XX века у нас начали переводить стихотворения Высоцкого на китайский язык и печатать их в периодике. Переводчик Е-ин впервые перевёл семь стихотворений Высоцкого на китайский язык: «Кто сказал: "Все сгорело дотла"»?», «Ребята, напишите мне письмо», «Нет рядом никого, как ни дыши», «А люди всё роптали и роптали», «Чужая колея», «Песня о нейтральной полосе», «И снизу лед и сверху» (см.: «Сборник современных советских стихотворений», составитель У Ланьхань, Пекин, 1984. С. 520–535); Ван Шоужэнь перевёл одно стихотворение Высоцкого – «Песня о земле»; Ван Ляо перевёл восемь стихотворений: «Братские могилы», «Сыновья уходят в бой», «Песня о друге», «Чужая колея», «Я не люблю», «Я все вопросы освещу сполна», «Письмо к другу, или Зарисовка о Париже», «Песенка о переселении душ» (см.: «150 лучших современных советских лирических стихотворений», Ухань: Художественное издательство «Янцзы», 1986). В «Литературной газете» от 8 июля 1988 года была опубликована статья «Он сказал народу правду – о народном поэте Высоцком» Юй Ичжуна (Нанкинский университет). Насколько я знаю, эта статья является первой научно-исследовательской работой в Китае по творчеству Высоцкого.

В 1990-х годах XX века Ван Ляо перевёл три стихотворения Высоцкого: «Натянутый канат», «Кони привередливые», «Притча о Правде и Лжи» (см.: Анна Ахматова, «Реквием», в переводе Ван Шоужэня и др., Гуанчжоу: «Хуачэн», 1992. С.177–188); Юй Ичжун перевёл три стихотворения Высоцкого: «Кони привередливые», «Чужая колея», «Братские могилы» (см.: «Иностранная художественная литература», 1995, № 4); Ван Яньцю перевёл четыре стихотворения: «Беда», «Прощание», «Песня о друге», «Кони привередливые» (см.: «Русская литература и искусство», 1996, № 1). В 1994 году в журнале «Народная музыка» была опубликована статья «Высоцкий – звезда русского искусства» (У Цзя-ю и Лю Вэньчжэн, 1994, № 10).

Второй этап начинается с 2000 года. Ху Сюесин перевёл и опубликовал 10 стихотворений: «Райские яблоки», «Горизонт», «Визит Музы», «Бег иноходца», «О фатальных датах и цифрах», «Спасите наши души», «Охота на волков» (см.: «Современная иностранная литература», 2003, № 2) и «Антисемиты», «Песня о нейтральной полосе», «И снизу лед и сверху» (см.: «Русская литература и искусство», 2004, № 1). За последние годы в Китае появился ряд научно-исследовательских работ по творчеству Высоцкого, в том числе статья «"Авторская песня" в России» Чэнь Фан («Народная музыка», 2000, № 3.), «О бардах Окуджаве и Высоцком» Ван Яньцю (см.: «Вестник Аньхуэйского Университета», 2005, № 4).

В ходе систематического исследования творчества Высоцкого Ху Сюесин написал и опубликовал в главных журналах Китая семь статей: «О барде Высоцком» (см.: «Современная иностранная литература», 2003, № 2.), «Одно письмо и одна эпоха» («Чтение», 2003, № 11), «Чудный цветок в истории русской литературы» (см.: «Русская литература и искусство», 2004, № 1), «Актёр, Человек, Поэт» (см.: журнал «Переводная иностранная литература "И-Линь"», 2004, № 6), «Диалог между автором и героем в "ролевой поэзии" Высоцкого» (см.: «Русский язык в Китае», 2006, № 2), «Остранение Брехта и поэзия Высоцкого» (см.: «Вестник Сезуанского института иностранных языков», 2006, № 6), «Модель карнавального мышления и поэзия Высоцкого» (см.: «Зарубежная литература» Пекинского Университета, 2007, № 4). В июне 2005 года, при научном руководстве профессора Юй Ичжуна, Ху Сюесин завершил и успешно защитил докторскую диссертацию в Нанкинском университете на тему «Карнавал и диалог: об особенностях творчества Высоцкого». Это первая и единственная пока докторская диссертация в Китае, посвященная творчеству Высоцкого. Итогом многолетних исследо-

ваний Ху Сюесина стала его монография «Карнавал и диалог – исследование по творчеству Высоцкого», вышедшая в 2006 году (Пекин: «Хуа-И»).

На протяжении последних трёх десятилетий «высоцковедение» в Китае развивается очень быстро, успехи первого и второго этапов дают полное основание думать, что всё больше и больше китайских учёных будут принимать участие в исследовании феномена Высоцкого и авторской песни как социального явления.

УДК 882
И.Н. Савчук
(Воронеж)

НОВОЕ О В. ВЫСОЦКОМ

Можно назвать ряд интересных, глубоких работ, вышедших в 2006-2008 гг. и посвященных В.С. Высоцкому: «Паралипомены к книге “Мир и слово”» С.М. Шаулова, «2 или 3 вещи, которые я о нем знаю» М. Зимнф, «Кони» Л.Я. Томенчук, «Много неясного в странной стране...» А.В. Скобелева, «Владимир Высоцкий и музыка: “Я изучил все ноты от и до...”» О.Ю. Шилиной.

С.М. Шаулов выпустил свою книгу «Паралипомены к книге “Мир и слово”» в Уфе в 2006 году. Она адресована студентам, аспирантам и всем интересующимся проблемами поэтики авторской песни. «Паралипомены» с древнегреческого переводится как «дополнения», и определяется автором книги как материалы, которые возникают в процессе работы над книгой и по каким-то причинам в нее не входят, но их необходимо представить читателю.

Книга делится на три части: 1. Еще раз о «высоцком барокко»; 2. О Высоцком на немецком; 3. Рецензии.

Эта книга создавалась как дополнение ко второму изданию совместной книги С.М. Шаулова и А.В. Скобелева «Владимир Высоцкий: Мир и слово», вышедшей в 2001 году (первое издание – 1991 г.). Таким образом, здесь собраны материалы, дополняющие, уточняющие указанный труд.

В первом разделе книги речь идет о «явлении резонанса, о проявлении в индивидуальном творчестве внеличных историко-культурных закономерностей, о типологическом сходстве характера и склада художественного менталитета <...>, о *внутрисемиосферном* давлении смыслов и ментальных топосов, на которые откликается поэт»¹. Также рассматривается соотнесение поэзии Высоцкого с художественными системами прошлого. С.М. Шаулов рассматривает поэтическое творчество Высоцкого через призму барочного стиля, определяя отношение писателя к барочному мировосприятию: «Мы уже можем сделать предварительный вывод о том, что в целом ряде произведений Высоцкого, в которых образ моря наделяется символическим смыслом, появляется подтекст, близкий мистико-герменевтическому мировоззрению, активно формировавшему барочную поэтику в XVII веке»².

© Савчук И.Н., 2009

¹ Шаулов С.М. Паралипомены к книге «Мир и слово»: Сб. ст. и материалов. Уфа, 2006. С. 9.

² Там же. С. 35.

Второй раздел представляет собой аналитический обзор немецкоязычных диссертаций об авторской песне, который был подготовлен С.М. Шауловым для четвертого выпуска альманаха «Мир Высоцкого». В третий вошли рецензии, посвященные изучению истории и художественной специфики авторской песни.

Марлена Зимна выпустила свою книгу в 1998 году в Польше, и она сразу же стала бестселлером. Мы же лишь в 2007 году получили перевод её работы «Высоцкий – 2 или 3 вещи, которые я о нем знаю».

Марлена Зимна занимается изучением жизни и творчества В. Высоцкого уже более пятнадцати лет, и ее книга представляет собой лаконично изложенные сведения, факты из жизни поэта, интервью с его друзьями и близкими.

«Данная книга должна в определенной степени заполнить пробел наших знаний о биографии Высоцкого. Поэтому она содержит описания множества эпизодов короткой, но переполненной событиями жизни актера»¹, – пишет автор. Действительно, здесь представлены очень интересные факты из биографии В. Высоцкого, которые в той или иной степени дают нам представление о душевном мире, внутренних устремлениях выдающегося человека. Отзывы и интервью близких ему людей показывают, каким был Высоцкий в быту: «Володя был красноречивый, изящный и очень симпатичный». <...> Он также тщательно следил за своим внешним видом, чтобы произвести впечатление на женщин»². Любви и любимым женщинам поэта в этой книге уделяется особое внимание. Он был любим миллионами, но любил по-настоящему только несколько женщин, рассказы которых и приведены в книге.

В целом эта книга представляет собой описание жизни поэта, видение этой жизни глазами его друзей и близких, всех, кто его знал, тех людей, которые были рядом в момент его смерти и не отворачивались от него при жизни. Интересные факты биографии заставляют по-новому рассматривать эту сложную, противоречивую личность.

Монография Л.Я. Томенчук «Кони» вышла в Днепропетровске в 2007 году. Данное издание – продолжение серии «Высоцкий и его песни». Автор предпринимает попытку очередного рассмотрения текста песни «Вдоль обрыва, по-над пропастью...», или «Кони при-

¹ Зимна М. Высоцкий – две или три вещи, которые я о нем знаю / Пер. с пол. Г.И. Осадчего. Ростов н/Д, 2007. С. 6.

² Там же. С. 32.

вередливые», или просто «Кони», который «уже имеет историю интерпретации»¹.

В работе Л.Я. Томенчук можно видеть не только анализ «Коней» и комментарии к ним, но и рассмотрение истории рукописи этого произведения («черновик и беловик» – сопоставительный анализ), изучение фонолетописи (на данный момент она состоит из тридцати шести фонограмм). Еще одна очень важная проблема, подверглась анализу и осмыслению: художественное пространство в произведениях Высоцкого, и в тексте «Коней», в частности.

Для героев Высоцкого «мир <...> как будто поделен надвое: на *здесь*, где они пребывают сейчас, захваченные сюжетом, и на *там*, куда они рвутся»². Безусловно верное наблюдение, к тому же имеющее свою историю в высококоведении (странно, что Л.Я. Томенчук обошлась даже без ссылки на работу Скобелева-Шаулова 1991 года). Далее Л.Я. Томенчук рассматривает выявленные в процессе анализа оппозиции: («жизнь – смерть, движение – неподвижность, холодное – теплое время года, быстрое движение – медленное движение, слово – дело»³) и приходит к выводу, что здесь же есть и границы (обрыв, берег и т. д.).

Специальная глава посвящена проблеме интертекстуальности «Коней привередливых». «Тексты Высоцкого отзывчивы. «Кони» не исключение: в них обнаружены переклички с произведениями Пушкина, Блока, Есенина, Гоголя, Бабеля, Маяковского, Бродского»⁴, – пишет исследователь. Интересны приведенные версии реминисценций, сравнений и сопоставлений текста «Коней» с различными произведениями вышеперечисленных авторов.

Книга А.В. Скобелева («Много неясного в странной стране». Ярославль, 2007) делится на две части. В первой рассматривается проблема смысловой неопределенности поэтических текстов Высоцкого (это пространственные и временные характеристики, предметная, сюжетная и фабульная, ситуативная неопределенность, неопределенность носителей речи, семантическая неопределенность и др.). Демонстрируются также основные способы реализации «неопределенности».

Вторая часть работы определяется автором как «Попытка избранного комментирования (рабочие материалы)». Здесь представлены наиболее известные песни театра и кино, проза Высоцкого (создан-

¹ Томенчук Л.Я. «Кони»: Монографія. Дніпропетровськ, 2007. С. 3.

² Там же. С. 29.

³ Там же. С. 33.

⁴ Там же. С. 58.

ные до 1968 г.) с подробным объяснением наиболее трудных мест, без которого человек, не посвященный в специфику временных реалий, вряд ли верно поймет смысловые оттенки написанного поэтом. Ориентиром своей работы автор определил готовящиеся к публикации комментарии А.Е. Крылова и А.В. Кулагина к произведениям В.С. Высоцкого: «Поэтому публикуемые <...> заметки могут рассматриваться только как возможные дополнения к указанному труду А.Е. Крылова—А.В. Кулагина или (иногда) как уточняюще-poleмические варианты и примечания к нему...»¹.

В данном разделе рассматривается еще одна важная проблема — о содержательной стороне поэзии Высоцкого. Простые, на первый взгляд, тексты автора оказываются многоплановыми, их анализ порой становится весьма сложным. «Исправить сложившуюся ситуацию может только подробное филологическое и культурно-историческое комментирование произведений В.С. Высоцкого»², — справедливо утверждает А.В. Скобелев.

Книга О.Ю. Шилиной «Владимир Высоцкий и музыка: “Я изучил все ноты от и до...”» адресована, как утверждает сам автор, в первую очередь, молодежи, которая интересуется творчеством Высоцкого. Она вышла в Санкт-Петербурге в 2008 году. Данное издание делится на две части.

В первой рассказывается о становлении Высоцкого как музыканта и поэта, рассказывается о его пути к гитаре. Неудивительно, что он стал петь и играть, — ведь семья Высоцкого была очень музыкальной. Весьма интересными представляются истории о гитарах Высоцкого (их было много, но среди них выделялись инструменты Алексея Дикого и Александра Шуляковского). В книге описаны музыкальные пристрастия В. Высоцкого: он любил Шопена, а любимой песней была «Вставай, страна огромная».

Высоцкий чаще всего сам себе аккомпанировал. Но это совсем не означает того, что он не работал с другими музыкантами и композиторами. Данная книга дает широкий обзор того, с кем, что и когда было сыграно Высоцким. Например, с М. Таривердиевым Высоцкий работал дважды: в 1965 году над кинофильмом «Последний жулик» и в опере «Кто ты?» (1966). Соавторами были также Е. Глебов, И. Шварц, А. Кальварский и др. Высоцкий писал песни для кинофильмов, и сам их исполнял.

В данной книге разоблачается «миф» (непонятно откуда взявшийся) о том, что Высоцкий не знал нотную грамоту, что его музыка

¹ Скобелев А. Много неясного в странной стране. Ярославль, 2007. С. 31.

² Там же. С. 29.

слишком проста. Но, как рассказывают современники, при любой попытке повторить эти «простенькие» мотивы даже у именитых музыкантов возникали трудности. Точнее, терялась та простота и душевность, которая придавала песне особый колорит, который ни с чем нельзя было перепутать. В книге автор подробно останавливается и на рассмотрении приемов, используемых Высоцким для усиления выразительности стиха, его смысла (например, метроритм, размер, аллитерация, распевание согласных, дикция, типы мелодии и т. д.).

Так как данное издание адресовано в большей степени молодежи, причем молодежи музыкальной, то вполне уместным выглядит помещение в этой книге краткой истории авторской песни, к которой Высоцкий и относил и себя. Краткая история жанра представлена от средневековых бардов, миннезингеров и скоморохов, до Б. Окуджавы и, конечно, В. Высоцкого.

Во второй части книги приведены тексты наиболее (если подобное слово вообще применимо к песням В. Высоцкого) известных песен и ноты к ним. Особо стоит отметить представленные в книге великолепные фотографии, сделанные на разных концертах, с разными людьми, в различные периоды жизни В. Высоцкого.

В 2008 году вышла в свет книга М. Цыбульского «Планета Владимир Высоцкий», посвященная семидесятилетию поэта.

«Эта книга рождалась очень медленно. Не будет преувеличением сказать, что работа над ней началась более тридцати лет назад. Просто тогда, в 1973 году, я еще не знал этого...»¹. Здесь представлены материалы, которые М. Цыбульский собирал в течение трех десятков лет. Следует отметить, что этой книге предшествовало издание «Жизнь и путешествия Владимира Высоцкого», вышедшее в 2004 году. В новую работу вошли материалы из этой книги, а также множество новых статей, созданные в соавторстве с такими исследователями как М. Зимна, Е. Ромашкина, Д. Сиесс-Кжишкowska, В. Ткаченко, Л. Фурман и др.

Книга М. Цыбульского состоит из нескольких разделов. Первый посвящен встречам Высоцкого с деятелями отечественной и мировой культуры: М. Шемякиным, В. Абдуловым, В. Шукшиным, А. Синявским, А. Тарковским, Б. Окуджавой, А. Ахматовой, Д. Самойловым и др.

В следующем разделе речь идет о многочисленных поездках В. Высоцкого по Советскому Союзу и зарубежью (поэт объехал с концертами и гастрольями практически весь СССР, побывал примерно в двадцати зарубежных странах).

¹ Цыбульский М.И. Планета Владимир Высоцкий. М., 2008. С. 5.

Третий раздел содержит главы, рассказывающие о популярности Высоцкого в различных странах мира. «Многие ли, например, знают, что в Экваториальной Гвинее была выпущена марка с портретом Высоцкого, а в Японии пластинки с его песнями выходили еще при жизни автора?»¹. «Артист советского кино, лишь два раза снявшийся <...> за пределами СССР. Актер московского театра, лишь пять раз гастролировавший с театром в Восточной Европе и только один раз – в Западной. Русскоязычный поэт, спевший на иностранном языке всего две песни <...>. Исполнитель своих песен, давший считанное число концертов за рубежом <...>. И при этом по популярности в мире как поэту Высоцкому нет равных!»², – пишет М. Цыбульский.

«Мы, младшие современники Высоцкого, люди от сорока до шестидесяти лет, постоянно совершаем одну ошибку: нам кажется, что песни Высоцкого понятны без комментариев»³, – отмечает автор. Именно комментированию текстов поэта посвящен целый раздел этой книги. Следует отметить, что здесь комментарии представлены в весьма интересной форме: помимо общего объяснения смысла слов и выражений, присутствуют комментарии специалистов в той или иной области деятельности, о которых писал Высоцкий («Я попросил прокомментировать неясные для любителей строки трех человек, много лет ходивших в море...»⁴).

В целом книга М. Цыбульского получилась весьма информативной, охватывающей едва ли не всю жизнь В.С. Высоцкого.

Как видим, исследовательская литература о творчестве писателя разнообразна. Рассматриваются как творческая сторона жизни Высоцкого (поэзия, театр, музыка, кино и пр.), так и жизнь повседневная, бытовая, которая, безусловно, повлияла на становление и развитие творчества писателя. Все это является ярким показателем того, что интерес к личности Высоцкого не угасает, и сделанное им становится все актуальнее и ближе читателю.

¹ Цыбульский М.И. Указ. соч. С. 10.

² Там же. Указ. соч. С. 562.

³ Там же. С. 583.

⁴ Там же. С. 619.

УДК 882
Б. Рымник
(Гамбург, ФРГ)

КРИВОЕ ЗЕРКАЛО РЕКЛАМЫ

«К 70-летию со дня рождения Высоцкого издательство «Время» выпустило полное собрание его сочинений. Отличие данного четырехтомника от всего, что выходило ранее, в том, что подготовили его известные литературоведы Ольга и Владимир Новиковы. Получилось академическое издание с точной хронологией и комментариями».

*«Русский репортер» № 5 (35) /
14 февраля 2008*

(http://www.expert.ru/printissues/russian_reporter/2008/05/news_books/)

«Это издание – первое собрание, сделанное не “фанатами”, но квалифицированными литературоведами (составители – Владимир и Ольга Новиковы): все тексты являются выверенными и снабжены комментариями».

*Ежемесячная газета
«Информпространство»,
рубрика «Издательство «Время»
представляет», 2008 № 4.
(http://informprostranstvo.ru/N04_2008/knigi.html)*

Издательство ли «Время» само так представляет свою продукцию, организуя ее сбыт, или это магазины, рекламирующие продаваемый товар, выдают желаемое за действительное, – в любом случае вышеприведенная реклама, многократно растиражированная в интернете, содержит в себе ложную информацию. Правда в вышеприведенных цитатах лишь то, что издательство «Время» действительно выпустило четырехтомное собрание сочинений В.С. Высоцкого, подготовленное О. и Вл. Новиковыми, литературоведами известными¹.

Начнем с того, что данное собрание сочинений вовсе не является полным и, тем более, академическим, – о чём совершенно ясно

© Рымник Б., 2009

¹ Высоцкий В.С. Собрание сочинений: В 4 т. / Сост. и коммент. О. и Вл. Новиковых. – М.: Время, 2008. – 400 с., 368 с., 602 с., 400 с. – 5000 экз.

пишут сами составители: «Создание полного академического собрания сочинений Владимира Высоцкого – дело будущего» (т. 1, с. 338; далее в скобках через запятую указываем номер тома и страницы рассматриваемого издания). По объему (полноте) это издание – натуральный «середнячок» среди прочих собраний сочинений Высоцкого (имеются как менее, так и более полные).

И, конечно же, это вовсе не есть «первое собрание, сделанное не «фанатами», но квалифицированными литературоведами». И неужели под «фанатами» неизвестный автор рекламной аннотации подразумевает Н.А. Крымову или А.Е. Крылова, еще в 1980-е годы публиковавшие первые собрания текстов В.С. Высоцкого?! Совсем не похожи на «фанатов» и иные составители иных собраний сочинений В.С. Высоцкого. И почему рекламист едва ли не априорно предполагает, что квалификация О. и Вл. Новиковых, выступающих составителями нового собрания сочинений В.С. Высоцкого, безусловно выше, чем у их предшественников-«фанатов», если таковые действительно были? И чем, как не результатами работы определяется квалификация людей?

В той же безответственной манере М. Шиянов утверждает, что «этот четырехтомник – третье собрание сочинений Высоцкого, первое из которых считается в кругу специалистов почти “кустарным”»¹. Совершенно непонятно, о чем пишет критик, откуда он начинает отсчет собраний сочинений Высоцкого, какое именно из них он называет «почти кустарным». Ведь до появления этого четырехтомника существовало как минимум четыре разных собрания произведений В.С. Высоцкого, по основным параметрам вполне с ним сопоставимые. Хронологически первым (отечественным) было собрание сочинений в двух томах, подготовленное А.Е. Крыловым, – и, – заметим особо, – именно оно стало основой четырехтомника, составляемого О. и Вл. Новиковыми.

Собственно, работа составителей четырехтомника состояла в следующем: ими был взят двухтомник А.Е. Крылова (целиком) и дополнен текстами из пятитомника С.В. Жильцова (выборочно)². Понятно, что главная сложность этой операции заключалась в том, чтобы по недосмотру дважды не напечатать одно и то же произведение, взятое из разных источников.

¹ Высоцкий раньше других стал классиком 25 янв. – РИА Новости. <http://www.rian.ru/culture/20080125/97724724.html/>

² Двухтомник, составленный А.Е. Крыловым («Сочинения в двух томах»), впервые был издан в 1990 г., и в последующие годы пережил почти два десятка изданий; собрание сочинений В.С. Высоцкого, подготовленное С.В. Жильцовым, в период с 1993 по 1998 г. выходило трижды (в четырех, пяти и восьми томах).

Удивительно, но О. и Вл. Новиковы, составители двух чужих (старых) собраний сочинений в одно новое (свое), именно такую ошибку допускают. На с. 169–170 третьего тома печатается стихотворение «Я вам расскажу про то, что будет», взятое из пятитомника С.В. Жильцова. А далее, на с. 212–213 того же тома, О. и Вл. Новиковы публикуют «крыловскую» версию этого же произведения – «Возвратятся на свои на круги». Можно было бы предположить, что составители сознательно рассматривают эти тексты как разные произведения (основания к чему есть), потому и публикуют их дважды, – однако, эта версия отпадает. В комментариях ничего не говорится о данной коллизии и, больше того, – вслед за каждым из своих предшественников О. и Вл. Новиковы указывают *единый* источник первопубликации обоих текстов – журнал «В мире книг», где Н.А. Крымовой в 1987 г. (№ 7) было впервые опубликовано это стихотворение в варианте, объединившим в себе обе редакции, впоследствии раздельно (и по-разному) приводимые С.В. Жильцовым и А.Е. Крыловым. Так что составителям четырехтомника логично было бы для полноты своего собрания включить в его состав и этот (третий) вариант текста, – раз уж ими публикуются два других, к этому третьему восходящие. Помимо описанного казуса говорить о какой-либо текстологической новизне четырехтомника, своим содержанием старательно повторяющего предыдущие публикации, увы, не приходится.

Забавная ситуация возникает и с «точной хронологией» четырехтомника (которая в принципе не может быть точнее той, которая есть в использованных изданиях предшественников О. и Вл. Новиковых, поскольку строго ей соответствует). Стихотворение «Ну, вот и всё! Закончен сон глубокий!» в третьем томе печатается как самостоятельное произведение и датируется **ноябрем 1970 г.** (3, 66), а в четвертом томе оно же приводится в тексте записки А. Гарагуле, датируемой **зимой 1969/1970 года** (4, 323–324), хотя это стихотворение известно из одного единственного источника (указанной записки А. Гарагуле). Т.е. стихотворение оказывается созданным позже, чем записка, в котором это стихотворение приведено. Именно такая «точная хронология» представлена в пятитомнике С.В. Жильцова, откуда она и копируется составителями нового четырехтомника.

Собственно, сам факт использования текстов С.В. Жильцова, в издании, составляемом не бездумными фанатами, но квалифицированными специалистами, знатоками творчества Высоцкого, вызывает немалое удивление. Общеизвестно, что издания С.В. Жильцова

переполнены многочисленными и разнообразными ошибками, – поэтому, например, цитирование произведений Высоцкого «по Жильцову» у филологов считается дурным тоном; собрания сочинений Высоцкого, подготовленные С.В. Жильцовым, получили многочисленные негативные оценки высокоцковедов, в том числе и самого Вл. Новикова. В частности, он совершенно справедливо писал о «неизглядимой печати текстологического дилетантизма»¹, лежащей на изданиях С.В. Жильцова, об их «декоративной много-томности»², маскирующей низкое качество подготовки содержания. Но при этом О. и Вл. Новиковы почему-то без каких-либо исправлений используют издание С.В. Жильцова в качестве текстового материала, дополняющего собрание А.Е. Крылова. Составителям четырехтомника следовало обязательно учесть и исправить ошибки, С.В. Жильцовым допущенные, ошибки, на которые многократно указывалось в работах высокоцковедов, а не тиражировать заново продукты «текстологического дилетантизма» в своем издании³.

Таким образом, приходится констатировать, что в плане издания текстов Высоцкого данное собрание вовсе не представляет собой что-то принципиально новое. Ни в плане подготовки текстов, ни в плане их «точной хронологии». И даже наоборот – «реанимирует» то негативное и старое, что было в истории публикаций произведений В. Высоцкого десятилетней давности.

Теперь о комментариях, которыми снабжаются тексты четырехтомника. Сразу отметим, что далеко не все тексты оказываются прокомментированными, хотя реклама заявляет о другом. В имеющихся же комментариях О. и Вл. Новиковых можно выделить три составляющие. Первая, «текстологическая» часть, рассказывающая о вариантах названий, об иных версиях текстов, о строках, не вошедших в публикуемую редакцию, – всё это в общем и целом полностью соответствует комментариям предшественников, откуда вся эта информация беззастенчиво заимствуется с минимальной редакторской правкой. Вторая составляющая представляет собой воспоминания современников поэта или его собственные высказывания, касающиеся той или иной песни. Идея использования этих материалов, перепечатываемых из общеизве-

¹ Новиков Вл. Рукописи В. Высоцкого из собрания А. Евдокимова. // Мир Высоцкого: Вып. I. М. 1997. С. 415

² Новиков Вл., Высоцкий. М., 2002. С. 408.

³ Многочисленные и вполне конкретные претензии к текстам, подготовленным С.В. Жильцовым, приведены в работах В. Ковтуна, Ю. Тырина, А. Подходцева, А. Гордичука, А. Семина и С. Демина.

стных источников, также не представляется удачной: мемуары и авторские комментарии далеко не всегда объективно объясняют комментируемый текст, а зачастую и сами нуждаются в комментировании. Впрочем, эта составляющая лишь спорадически возникает в комментариях О. и Вл. Новиковых, не становясь системой, – так что и вреда от нее нет почти никакого, равно как и пользы. И, наконец, третья составляющая: реальный и литературоведческий комментарий – поясняющий исторические, жизненные реалии, объясняющий «темные» места текстов, показывающий взаимосвязь произведений Высоцкого с творчеством его предшественников.

Андрей Немзер в рецензии на четырехтомник справедливо заметил, что «...здесь есть яркие (и полезные) наблюдения, но их до обидного мало. Когда в комментарии к строке «Средь них – пострадавший от Сталина Каплер» сообщается, что речь идет о киноценаристе и ведущем «Кинопанорамы» (даты жизни в скобках), информация оказывается равной нулю. (...) «Письмо рабочих тамбовского завода китайским руководителям» просто непонятно вне контекста «конца великой дружбы» и «культурной революции», а даты жизни и правления упомянутого в песне де Голя нужны тут примерно так же, как собаке пятая нога... Уверен, что истолковать эти (и многие иные, здесь не растолкованные) «темноты» составители могли бы... Они, однако, теоретически признавая необходимость подобной работы, предпочли перенести ее «на завтра» – передоверить будущим исследователям»¹...

А рядом с теми немногочисленными, но полезными наблюдениями, о которых сказал критик, соседствуют вопиющие ошибки, которыми изобилуют комментарии О. и Вл. Новиковых. Например, по их версии у В.С. Высоцкого было две вторых жены – Иза Высоцкая (1, 347) и Людмила Абрамова (1, 370), что, конечно же, не соответствует действительности; комментируя стихотворение В.С. Высоцкого, посвященное пятидесятилетию К.М. Симонова (1965 г), О. и Вл. Новиковы почему-то утверждают, что тот скончался за год до своего юбилея, в 1964-м году (3, 571), хотя на самом деле К.М. Симонов умер в 1979 г.; рассказ И. Бабеля «Смерть Долгушова» комментаторы переименовывают в «Гибель Долгушина» (2, 316), а драму Фр. Шиллера «Разбойники» – в «Братья разбойники» (3, 575), видимо, вспомнив название поэмы А.С. Пушкина. О **множестве** других ошибок упоминать не будем, – думается, что и

¹ Немзер А. И дали все, что мне положено. К семидесятилетию Владимира Высоцкого выпущен его четырехтомник. // Время новостей. 25.01.2008.

приведенных образцов достаточно для того, чтобы получить общее представление о качестве работы комментаторов¹.

Ольга Кучкина сообщила читателям «Комсомольской правды» (02.04.2008): «Это не первый многотомник. Десять лет назад в Туле вышел пятитомный Высоцкий. Но это первое издание, подготовленное по всем правилам специалистами, литературоведами, знатоками поэзии Высоцкого – Владимиром и Ольгой Новиковыми».

Хочется спросить рецензента: так какими же такими «всеми правилами» руководствовались эти «специалисты-литературоведы-знатоки», компилирующие чужие тексты с чужими ошибками и обильно пополняющие их ошибками собственными?! Аналогичные вопросы хотелось бы задать и авторам иных юбилейно-рекламных аннотаций, представляющих четырехтомник издательства «Время».

Складывается впечатление, что многие из них просто слабо ориентируются в материале и, скользнув взглядом по ламинированной поверхности переплетов, поспешили оповестить общественность о колоссальном успехе в деле издания Высоцкого, обеспеченном, как они считают, уже только тем, что за дело наконец взялись не презренные «фанаты», но знатные специалисты.

Десять лет назад, рецензируя пятитомник Высоцкого, подготовленный С.В. Жильцовым (тот самый, который использовали О. и Вл. Новиковы при подготовке нового издания и который вспомнила О. Кучкина), Вс. Ковтун писал: «Наверное, наполнение рынка 200-тысячным тиражом этого Собрания не только внесет свою лепту в деформацию представлений о творчестве поэта, но и отодвинет возможный выход научно подготовленных книг. Было ведь сказано: **«Вокруг любого стоящего дела всегда есть или шарлатаны, которые знают, ведают, что творят, но стригут купоны с этого, или люди, которые искренне иногда заблуждаются, но часто приносят такой же вред»**».

Вс. Ковтун цитирует слова, произнесенные В. Высоцким на одном из выступлений конца 1979 года. Печально, что сказанное по этому по совсем другому поводу вновь проявляет свою актуальность и двадцать, и тридцать лет спустя.

¹ Подробнее см. рецензии на это издание А.В. Скобелева и М. Цыбульского, опубликованные в следующих изданиях: *Скобелев А.В.* «Нет, ребята, всё не так!..» // Новое литературное обозрение. 2008. № 6 (№ 94). С. 334-354; *Цыбульский М.* Взгляд из-под сапога. // *Владимиру Высоцкому - 70*: народный сборник. Николаев, 2008. С. 303-309.

² *Ковтун Вс.* «...Сейчас, к примеру, в Туле...» Рец. на: В. Высоцкий. Собрание сочинений в 5 т. / Сост., вступит. статья и комм. С. Жильцова. – Тула: Тулица, 1993-1998. // *Высоцкий: время, наследие, судьба.* № 15. С. 6.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Дыханова Б.С.</i> Сказовые традиции в поэзии В. Высоцкого.....	3
<i>Кихней Л.Г.</i> Лирический субъект в поэзии В. Высоцкого	9
<i>Крылов А.Е.</i> О современном состоянии и проблемах комментирования поэтических текстов В. Высоцкого	43
<i>Шпилевая Г.А.</i> О взаимодействии лексико-семантических сфер в поэзии В. Высоцкого	62
<i>Доманский Ю.В.</i> Заглавия песен В. Высоцкого в структуре концертных автометапаратекстов	71
<i>Шевяков Е.Г.</i> Проблема эстетических доминант в поэзии В. Высоцкого: постановка вопроса и перспективы исследования	79
<i>Заславский О.Б.</i> За горизонт	84
<i>Гавриков В.А.</i> Система звуковых жестов в песне В. Высоцкого «Ярмарка».....	89
<i>Скобелев А.В., Шаулов С.М.</i> «Кони привередливые» в поле интертекстовом	97
<i>Свиридов С.В.</i> Листья травы забвенья	120
<i>Перепелкин М.А.</i> «Собутыльники стиха»: Н.И. Глазков и В.С. Высоцкий	128
<i>Фомина О.А.</i> Метрика В. Высоцкого и А. Галича	142
<i>Ярко А.Н.</i> К проблеме «Владимир Высоцкий и русская рок-поэзия» («таганский концерт» Александра Башлачёва)	150
<i>Ничипоров И.Б.</i> Авторская песня: пути научного осмысления	155
<i>Свиридов С.В.</i> Пикник на обочине (песня как таковая в современном высококоведении)	162
<i>Шилина О.Ю.</i> «Я изучил все ноты от и до» (слово и музыка в творчестве В. Высоцкого)	169
<i>Кузнецова Е.Р.</i> Особенности метроритмической структуры песен В. Высоцкого	178
<i>Запругаева М.Я.</i> Национальный русский язык как эффективное средство воздействия в произведениях В. Высоцкого	186
<i>Грачёва Ж.В.</i> Концепт «граница» в творчестве В. Высоцкого (к вопросу о построении концептосферы).....	192

<i>Арзамова О.В.</i> Индивидуально-авторский концепт «любовь» и его смысловые составляющие в поэтическом творчестве В. Высоцкого	200
<i>Прокофьева А.В.</i> Проект создания полифункционального словаря фразеологии В. Высоцкого	205
<i>Шумкина И.В.</i> Песни В. Высоцкого как источник «чужого слова» (2000–2006).....	213
<i>Раевская М.А.</i> Где третий? («Ситуативные реалии» в поэзии В. Высоцкого и проблема их перевода на болгарский язык).....	226
<i>Сюесин Х.</i> Два основных этапа исследований творчества В. Высоцкого в Китае	231
<i>Савчук И.Н.</i> Новое о В. Высоцком	234
<i>Рымник Б.</i> Кривое зеркало рекламы.....	240

Научное издание

**Владимир Высоцкий:
исследования и материалы
2007–2009 гг.**

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ

Изготовление оригинала-макета: *Н.С. Мартыненко*

Подписано в печать 01.09.2009. Формат 60×84¹/₈. Печать трафаретная.
Гарнитура «Таймс». Усл. печ. л. 15,75. Уч.-изд. л. 14,65. Тираж 100 экз. Заказ 234.

Воронежский госпедуниверситет. Отпечатано в типографии университета.
394043 г. Воронеж, ул. Ленина, 86.